



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Italianistica

Scuola di dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie

Indirizzo di Italianistica

XXIV ciclo

CAPITOLI AUTOBIOGRAFICI POETI TRADUTTORI A CONFRONTO TRA TERZA E QUARTA GENERAZIONE

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Rosanna Benacchio

Coordinatore d'indirizzo: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Supervisore: Ch.mo Prof. Silvio Ramat

Dottorando: Leonardo Manigrasso

INDICE

Introduzione	3
Capitolo I	
Appunti per una storia della traduzione dall'ermetismo in poi	17
Capitolo II	
Beniamino Dal Fabbro traduttore ermetico? Paralleli con Luzi e Parronchi	41
Capitolo III	
Tradurre due volte la <i>Delfica</i> di Nerval. Parronchi tra Valeri e Risi	71
Capitolo IV	
Ideologia della rima in <i>Le crépuscule du matin</i> . Baudelaire tradotto da Fortini e Parronchi	87
Capitolo V	
Campionature su <i>Ta chevelure d'oranges</i> di Éluard (Bigongiari e Fortini, Traverso e Zanzotto)	109
Capitolo VI	
Il tradurre consanguineo di Bigongiari. Il caso di <i>Septentrion</i> di Char (e Sereni)	133
Capitolo VII	
Quattro versioni (più una) di <i>La vie antérieure</i> . Luzi, Parronchi, Pagano e Raboni traduttori di Baudelaire	153
Capitolo VIII	
Michaux tra la monotonia e la profusione. Luzi, Erba, e la <i>Cordillera de los Andes</i>	169
Capitolo IX	
Luciano Erba o della traduzione scalata. Su <i>Les canaux de Milan</i> di Frénaud (e Caproni)	187
Capitolo X	
Caproni e Risi traducono due poesie di Frénaud: <i>J'ai bâti l'idéale maison</i> e <i>Espagne</i>	207
Appendice	225
Bibliografia	295

INTRODUZIONE

Si direbbe che nell'ultimo trentennio [1940-1970], le traduzioni di poesia vanno da quelle del tipo che abbiamo chiamato dell'esercizio spirituale o del capitolo autobiografico (la traduzione esemplare degli anni Trenta: Ungaretti, Montale, Solmi, Quasimodo: ancora oggi vivissima in Luzi, Sereni, Bertolucci, ma anche in Giudici, Caproni, Zanzotto, ecc...) fino a quelle che si sono chiamate "di servizio", con gradi diversi di intenti dichiarativo-critici.

(Franco Fortini¹)

Nel quadro delle teorie fortiniane la traduzione come «capitolo autobiografico» identifica dunque l'estremità "d'autore" di quello spettro di "intenzioni" traduttive che vanno dalla versione letterale e didascalica fino alla «creazione di un nuovo testo, che non pretende nessun rapporto con quello di partenza ma ogni rapporto invece con le opere "creative" del traduttore»²; versioni insomma in cui i poeti rivendicano (almeno come opzione) un diritto di riscrittura che può stanziare il testo fin oltre l'ambigua, sfuggente soglia tra traduzione e rifacimento. Categoria molto elastica, vi si potrebbero subito ascrivere le traduzioni che non prevedono il testo a fronte, quasi implicando una sorta di "rimozione del modello" tramite la quale riaffermare il proprio statuto autonomo, la propria natura di poesie riflesse ma non subordinate secondo un modulo largamente praticato nelle antologie ermetiche (Dal Fabbro, Traverso, Pagano...), ma recuperato anche in seguito nelle *Traduzioni e imitazioni* di Attilio Bertolucci, nel *Quadernetto di traduzioni* di Luciano Erba e altrove. Più in generale però, come suggerisce lo stesso Fortini - e sia pure nel quadro di una possibile intenzione di "fedeltà", da intendersi come «fedeltà all'evento complessivo che chiamiamo testo originale e di cui il significato letterale non è che uno degli elementi decisivi» (Raboni³) - "capitolo autobiografico" è una formula che si presta a definire quell'operazione che, secondo Caproni,

¹ FRANCO FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e con uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 828.

² Ivi, p. 827.

³ GIOVANNI RABONI, *Prefazione* a Charles Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 1999, p. IX.

strutturalmente implica «un allargamento nel campo della propria esperienza e della propria coscienza, del proprio esistere o essere, più che del conoscere»⁴. La traduzione d'autore insomma – in modo flagrante nei casi in cui la selezione del testo derivi da una scelta privata, solo soggiacente forse quando si tratti di corrispondere a un invito editoriale –, si dà come momento saldamente interconnesso con l'opera “originale” del poeta, radicata nei suoi materiali lessicali, nel suo immaginario e nelle sue competenze stilistiche; in tal senso infatti la pratica del tradurre esige un serrato impegno d'interpretazione (magari attualizzando solo alcuni significati potenziali insiti nell'orizzonte di senso dell'ipotesto), la ricerca di una coerenza tonale attingibile solo tramite un piano di «infedeltà programmate» (Raboni⁵), l'evocazione di un diverso sistema di relazioni sincroniche con la realtà extratestuale⁶ e con le istituzioni formali e linguistiche della cultura d'arrivo, visto che «ogni atto linguistico ha una determinazione temporale; nessuna forma semantica è atemporale: quando si usa una parola risvegliamo gli echi di tutta la sua storia precedente» (Steiner⁷). Il tradurre allora non può darsi che come decentramento, scarto, anamorfismo, invenzione condizionata, già che «nessuna traduzione può essere assolutamente fedele, e qualsiasi atto di traduzione va a toccare il senso del testo tradotto» (Genette⁸); e in questi interstizi quella che approssimativamente può essere definita la poetica del traduttore interviene ad orientare i processi di versione, e a farsene orientare.

⁴ GIORGIO CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 62.

⁵ G. RABONI, *Giovanni Raboni (ovvero tradurre per amore)*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, p. 627.

⁶ Sull'argomento, cioè sui problematici rapporti che si instaurano tra il testo tradotto e il nuovo contesto di riferimento, si veda ad esempio ANDREA ZANZOTTO, *Europa, melograno di lingue*, Venezia, Società Dante Alighieri – Università degli studi di Venezia, 1995, poi in *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, p. 1361: «Non ho citato a caso il mondo nipponico, in cui giocano con evidenza tutte le questioni dell'extratesto, cioè del tipo di cultura che è in gioco, i riferimenti impliciti, l'accorgersi di tutto quello che non è detto ma solo accennato: ad esempio il fatto che la nebbia venga sentita dai giapponesi come un respiro della Natura, mentre noi la sentiamo come un chiudersi, un velarsi della Natura stessa, oppure che essi celebrino in primavera il culto dei morti anziché in autunno, già dà luogo a tutta una serie di fratture difficilmente valicabili, specie nelle valutazioni di un fluido campo di elementi poetici. Non parliamo poi della questione degli ideogrammi, perché allora tutti i miti che riguardano la nostra “poesia visiva”, che sono stati coltivati e che anch'io ho spesso cercato di tener presenti, si sfasciano di fronte alla violenza di questi dati assolutamente sghembi».

⁷ GEORGE STEINER, *Dopo Babele*, Milano, Garzanti, 2004 [1972], p. 49.

⁸ GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 [1982], p. 248.

D'altronde le più aggiornate teorie di genere riferiscono sempre più della centralità del traduttore nelle strategie di analisi dell'atto traduttivo, dopo aver aggirato le aporie intrinseche a una concezione del *vertere* come trasferimento di un "significato" del testo da un sistema di segni a un altro (basata sull'assunto saussuriano della "scomponibilità" del segno in due elementi distinti), rispetto al quale bisogna ormai prediligere «non le signes constitué (même si le texte, lui, l'est), mais la particulière relation de signification qui le fonde, vers l'amont du processus d'énonciation» (Vegliante⁹); in questo senso, è possibile oramai concepire la traduzione come processo di riscrittura che affonda la propria origine, il proprio punto di partenza, non nella forma compiuta della poesia presa in esame, ma – attraverso di essa – nella "rifusione" che il traduttore opera nell'intenzione del testo¹⁰, nel «movimento del linguaggio»¹¹: «in quest'ottica, la dignità estetica della traduzione appare come il frutto di un incontro tra pari destinato a far cadere le tradizionali coppie dicotomiche, in quanto mirato a

⁹ JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Quelle théorie, pour quelle traduction?*, in *D'écrire la traduction*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 49.

¹⁰ La formula è, tra gli altri, adoperata anche da Umberto Eco in relazione al concetto di "fedeltà" nel tradurre e a quello – certamente diverso – di "intenzione dell'autore"; cfr. pertanto *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003: «Ho speso qualche paragrafo sopra la parola *fedeltà* perché un autore che segue i propri traduttori parte da una implicita esigenza di "fedeltà". Capisco che questo termine possa parere desueto di fronte a proposte critiche per cui, in una traduzione, conta solo il risultato che si realizza nel testo e nella lingua di arrivo – e per di più in un momento storico determinato, in cui si tenti di attualizzare un testo concepito in altre epoche. Ma il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'*intenzione del testo*, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato».

¹¹ Sulla nozione di «movimento del linguaggio», segnatamente mutuata dagli scritti di Friedmar Apel, cfr. FRANCO BUFFONI, *La traduzione del testo poetico*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 17: «Il concetto di "movimento" del linguaggio nasce proprio dalla necessità di guardare nelle profondità della lingua cosiddetta di partenza prima di accingersi a tradurre un testo letterario. L'idea è comunemente accettata per la cosiddetta lingua d'arrivo. Nessuno infatti mette in dubbio la necessità di ritradurre costantemente i classici per adeguarli alle trasformazioni che la lingua continua a subire. Il testo cosiddetto di partenza, invece, viene solitamente considerato come un monumento immobile nel tempo, marmoreo, inossidabile. Eppure anch'esso è in movimento nel tempo, perché in movimento nel tempo sono – semanticamente – le parole di cui è composto; in costante mutamento sono le strutture sintattiche e grammaticali, e così via. In sostanza si propone di considerare il testo letterario classico o moderno da tradurre non come un rigido scoglio immobile nel mare, bensì come una piattaforma galleggiante, dove chi traduce opera sul corpo vivo dell'opera, ma l'opera stessa è in costante trasformazione o, per l'appunto, in movimento».

togliere ogni rigidità all'atto traduttivo, fornendo al suo prodotto una intrinseca dignità autonoma di testo» (Buffoni¹²).

Questo mio studio allora pone al proprio centro il traduttore, o meglio il poeta-traduttore, per il quale (a maggior ragione) l'atto del tradurre si costituisce anche come mezzo di espressione individuale “per interposta voce”, sì che «il vero autore di qualunque testo che si presenti come tradotto è in realtà il traduttore» (Sanguineti¹³); non a caso così come Caproni si era riferito al processo traduttivo come di un “allargamento” della propria coscienza, allo stesso modo un altro poeta come Risi si serve del medesimo, eloquente termine dichiarando che «tradurre significava allargare il [proprio] spazio poetico a una conoscenza di voci che, pure affini, venivano d'altrove»¹⁴; e poco importa che Sereni dal canto suo capovolga i termini del discorso («traducendo non tanto ci si appropria, non tanto si fa proprio il testo altrui, quanto invece è l'altrui testo ad assorbire una zona sin lì incerta della nostra sensibilità e a illuminarla»¹⁵): il meccanismo di assimilazione, nell'una direzione o nell'altra, di fatto rimane lo stesso. Allora il poeta è indotto naturalmente a tradurre per annessione (del testo a sé o di sé al testo), di assorbimento non di necessità al proprio stile ma senz'altro alla propria esperienza di poesia, tramite aggiunte progressive e contaminazioni di cui è testimonianza l'intenso commercio (d'immagini, di lessico, di ritmi) che si innesca fra le diverse varianti della sua scrittura in versi; commercio, questo, basato su una delicata tattica di negoziati, compromessi, licenze e contropartite, il cui groviglio – convergendovi quesiti di stile e di interpretazione – costituisce una specola di analisi privilegiata da cui non solo indagare l'attività del singolo poeta, ma su cui si potrebbe fondare una determinante pagina di storia della poesia del Novecento.

Il perimetro dell'indagine è circoscritto alla categoria dei poeti-traduttori – da contrapporre (certo un po' sommariamente) al genere dei critici-traduttori – nati tra il secondo decennio e i primissimi anni Venti del secolo; di questa

¹² *Ibidem.*

¹³ EDOARDO SANGUINETI, *Edoardo Sanguineti (citazioni travestite)*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* cit., p. 629.

¹⁴ NELO RISI, *Compito di francese e d'altre lingue 1943-1993*, in «Testo a Fronte», VI, 11, II semestre 1994, p. 84.

¹⁵ VITTORIO SERENI, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983, p. VI.

categoria è nella fattispecie messa a fuoco l'attività di traduzione dalla letteratura francese, il territorio di gran lunga più "saccheggiato" tra le culture europee prima dell'agguerrita concorrenza, a partire grosso modo dagli anni Sessanta, di quella del mondo anglosassone. In particolare la rassegna comprende, oltre a traduttori "di mestiere" come Leone Traverso, Beniamino Dal Fabbro (nn. 1910) e Vittorio Pagano (n. 1919), una compagine di autori che varia da Giorgio Caproni (n. 1912) e Vittorio Sereni (n. 1913), passando per i fiorentini Mario Luzi, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi (nn. 1914) e Franco Fortini (n. 1917), fino a Nelo Risi (n. 1920), Andrea Zanzotto (n. 1921) e Luciano Erba (n. 1922)¹⁶. Una cerchia abbastanza omogenea (anche solo per geografia: Toscana, Lombardia e Veneto si spartiscono quasi tutta la scena) ma che non si costringe in confini invalicabili: quando è il caso, infatti, per ragioni funzionali è contemplata la possibilità di derogare mobilitando voci rappresentative di altre generazioni (ma, ancora, non di altri territori), quali ad esempio Diego Valeri (n. 1887) o, all'altro capo, Giovanni Raboni (n. 1932).

Sia pure tenendo conto dei rapporti di continuità con i grandi traduttori delle generazioni precedenti (Ungaretti, Quasimodo, Solmi...), sono evidenti le ragioni che autorizzano ad eleggere il canone ermetico come punto di partenza ideale per una storia del tradurre poesia dagli anni Quaranta in poi. Riepilogando: da un punto di vista tecnico è decisiva tra gli ermetici la strutturazione di un codice formale, comune al linguaggio della poesia e a quello della traduzione, così organico e, per così dire, dotato di autorevolezza "normativa", da costituirsi prima come obbligato paradigma di riferimento per le principali esperienze traduttive ad esso contemporanee, e poi quasi come il "grado zero" per i successivi sviluppi del genere¹⁷. Ma l'esperienza "riformatrice" della compagine ermetica non si è

¹⁶ Si potrebbero indicare come figure "di frontiera" da un lato Attilio Bertolucci (n. 1911), e dall'altro Pier Paolo Pasolini (n. 1922), entrambi presenti in filigrana nei saggi che seguono (specialmente Bertolucci nei capitoli baudelairiani) ma, per così dire, sulla soglia della compagine; l'uno per la fin troppo parca attività di traduzione dal francese (con l'eccezione, ma in prosa, dei *Fiori del male*), l'altro per il relativamente ridotto "peso specifico" del tradurre dal francese nel quadro della sua versatile opera critica, poetica, cinematografica, narrativa... rispetto agli autori presi in esame.

¹⁷ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento, in La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1996 [1975], pp. 144-145: «Ciò testimonia il carattere omogeneo, di "scuola", del linguaggio ermetico, il suo aspetto di *koinè*. I poeti tradotti sono allora sistematicamente filtrati attraverso gli stilemi più caratteristici della corrente [...]. In tal modo si è venuto creando un abito stilistico uniforme che ha

limitata solo al piano stilistico: inedita infatti è anche l'inestricabile solidarietà tra le figure del poeta, del critico e del traduttore (per lo più coesistenti, a diverse dosi, nell'attività di ciascuno dei protagonisti), che «in un'ottica di collaborazione sincronica e diacronica [...], indipendentemente da ogni collocazione od altezza, si trovavano a compiere un cammino complementare che doveva piuttosto agire sui pieni e sui vuoti, ma con l'obiettivo finale di offrire comunque l'intero» (Dolfi¹⁸); una ricerca di "interezza" dell'esperienza della poesia che si è espressa anche nella regolare condivisione degli autori tradotti, capillarmente convocati dagli ermetici nella rassegna delle proprie fonti come indispensabili fondamenta sulle quali articolare la propria identità europea. Un'ulteriore discontinuità rispetto ai predecessori è infine messa a segno dal nuovo statuto – di fatto estraneo alle assai più sporadiche prove dei primi decenni del secolo – che la pratica del tradurre assume nell'economia della formazione, di linguaggio e di ideologia, dei nuovi autori¹⁹: non solo l'occasione per una sorta di praticantato stilistico o di

condizionato fortemente i traduttori anche dopo il declino della "scuola": colpisce per esempio vederne affiorare di continuo alcuni ingredienti caratteristici nelle versioni di Éluard, tanto più difficilmente assimilabile all'ermetismo che non siano Rilke o Trakl, di un poeta così presto antiermetico come Fortini. Questo fenomeno, come anche la tenace persistenza dei più evidenti modi ermetizzanti nello stile poetico medio e minore più recente, conferma che, nel bene e nel male, con l'ermetismo si è avuta l'ultima tipica incarnazione, in Italia, di un linguaggio della poesia interpersonale, uniforme ed egemonico».

¹⁸ ANNA DOLFI, *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* cit., p. 14.

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 16-17: «Certo – e i nomi di Ungaretti e Montale, ai quali si potrebbe almeno aggiungere quello del Solmi di Montaigne e Laforgue, sono lì a testimoniarlo – tentativi in tal senso erano già stati fatti dalla prima generazione novecentesca (e questo sarebbe già motivo sufficiente per autorizzare su quella l'avvio del nostro Novecento poetico, al di là delle proposte di recupero della temperie crepuscolare-futurista o di ogni celebrata triade), ma al di là dell'Ungaretti addirittura poeta bilingue prima ancora che gongorino in prospettiva barocca, del Comi della dimora francese, del francesista Valeri, dell'Holderlin vigoliano, del Quasimodo greco, non c'è dubbio che si debba alla terza generazione l'aver fatto del riconoscimento della grande tradizione europea un elemento indispensabile per il formarsi della propria stessa poetica». Ma cfr. anche ORESTE MACRÍ, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Guerini e Associati, Milano, 1989, poi in *La vita della parola: da Betocchi a Tentori*, Roma, Bulzoni, 2002, poi in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 55-56: «Ma la traduzione, in particolare, risultava conseguenza psicologica e artistica della nostra vocazione europea e quindi planetaria, suggerita dal demone delle letterature straniere, sincronizzati con noi o di poco anteriori i nostri padri e maestri: Ungaretti gongorino e Montale eliotiano, Rebora della narrativa russa e Vigolo hölderliniano, Quasimodo dei lirici greci, Solmi machadiano, ecc... Ma lo spirito e l'intento dei traduttori era diverso, oltre che comprensivamente impegnato: riprodurre stili, modelli, persone poetiche, esempi concreti che rompessero la nostra tradizione indigena provincializzata e sclerotizzata nell'accennato manierismo postclassico e purista». E infine F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977, p. 105: «Per la poesia del modernismo novecentista e dell'ermetismo la traduzione come rifacimento e personale luogo di esperienza stilistica ebbe ad assumere un valore eccezionale: non si trattò, come era stato per le traduzioni dell'età precedente,

mediazione culturale, ma essenziale strumento per una determinante circolazione di testi da cui assimilare (ma anche, quando è il caso, in cui trapiantare) un codice, un repertorio d'immagini e di temi, una norma linguistica, una misura formale; in ultima istanza, una poetica²⁰.

Altrettanto noti sono anche i costituenti del tradurre ermetico, riconducibili all'intenzione di "addomesticare" (in senso etimologico) i testi stranieri ai canoni formali della letteratura italiana²¹, come se il ricorso agli strumenti della tradizione fosse funzionale a evocare una condizione di atemporalità, una lingua-cultura alla radice delle lettere europee (decisive le sorti del petrarchismo) da inquadrare – nelle parole di Bigongiari – nell'utopica «ricerca delle ragioni della scissura del linguaggio universale dell'uomo, quale quello della poesia, e il modo forse di

del trasferimento di autori stranieri, in genere moderni, che fosse opportuno immettere nella nostra cultura, bensì della assunzione di testi stranieri come pretesti e luoghi di sperimentazione».

²⁰ Cfr. MARIO LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di Anna Maria Murdocca, Cadmo, Fiesole, 1999, p. 85: «La cultura dell'ermetismo fu la cultura del poetico, in senso operativo e speculativo insieme. Fu un fatto importante cui diedero un contributo rilevante i traduttori (Leone Traverso, Sergio Baldi, Renato Poggioli, Carlo Bo, Vittorio Bodini, Vittorio Pagano) che misero in circolazione idee e immagini poetiche, con apporti di altri paesi. La poesia ermetica fu europea; mai la poesia era stata indivisa, anche senza rinunciare ad una sua fisionomia, come lo fu allora». Sull'argomento cfr. anche l'interessante consuntivo offerto in Carlo Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in «L'Approdo letterario», 46, aprile-giugno 1969, poi col titolo «Firenze vuol dire» in *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski, testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 187-188: «E' evidente che per portare a termine quest'operazione ci volevano dei mediatori e oggi non saremmo qui a tentare la storia di quella cultura se a nostro fianco non avessimo avuto Poggioli, Vittorini, Traverso, Macrí e ancora... Di quale mediazione si trattava? Mettiamo intanto in luce un fatto, tutti erano legati da ambizioni personali di scrittori. Non erano degli specialisti e anche quando più tardi sembrò che si adeguassero a quella misura non lo furono mai fino in fondo. Poggioli diventò un famoso professore dell'università americana, Traverso e Macrí andarono in cattedra e diventarono dei maestri, ma chi osservi bene la loro storia e studi la loro fisionomia non tarderà a scorgervi qualcosa che ripugna alla categoria dello specialista. Erano scrittori o apprendisti scrittori e nell'opera di traduttori stavano bene attenti a mettere in risalto questa loro volontà di ricreazione. I mediatori volevano essere piuttosto degli interpreti e anche quando sembrava che si limitassero ad operare delle pure trasfusioni, in verità non perdevano di vista quella che era una comune nozione di letteratura in senso assoluto. D'altra parte uno specialista sceglie un suo campo ben preciso e si guarda bene dal varcarne i confini: ora se studiate le bibliografie di quei mediatori, trovate – eccezion fatta per Vittorini, il quale peraltro ha conosciuto questo utilissimo metro dello sconfinamento col teatro spagnolo, per esempio – che tutti si sono mossi con la più ampia libertà. Poggioli poteva passare da Blok a Valéry, Traverso era in grado di giuocare contemporaneamente con George, Rilke, Jiménez, Éluard e lo stesso Macrí, prima di ancorarsi fra Spagna e America Latina, aveva dato ottime prove di questa facoltà di adattamento col tradurre il *Cimetière marin*. A volte si può anche trarre da questo fervore un senso di confusione: molti testi diventavano banchi di prova e venivano scelti nello stesso momento da diversi mediatori, ma era in fondo un modo per restare insieme nella conversazione e nel dibattito».

²¹ Cfr. tra gli altri O. MACRÍ, *La traduzione poetica negli anni Trenta* cit., p. 57: «Il filtro selettivo si operava verso i più abnormi e deformati contenuti e stili stranieri dentro il limite delle possibilità ricettive della tradizione poetica italiana, soprattutto nei riguardi degli sperimentalismi neodecadentistici, neorepuscolari e simili; il decadentismo la nostra bestia nera».

trovare un risarcimento nel risalire a monte del divaricarsi di ogni linguaggio, fino a toccare nella sua primigenia poliedricità la causa naturale del suo folgorante nucleo»²². Proprio nella finalità d'importare l'ipotesto nella più nobile tradizione di arrivo si inscrivono allora gli stilemi del tradurre ermetico, come la riduzione dell'alessandrino alla disciplina dell'endecasillabo, l'addestramento dei registri lessicali a una misura unilinguista, per cui «si direbbe che, per poter esser tradotti, i poeti stranieri dovessero venir sbarcati, allora, nel presunto reame linguistico di Petrarca e Leopardi» (Fortini²³), il reinvestimento delle forme chiuse e, in talune circostanze, della rima (in Luzi e Pagano ad esempio, più spesso che nella poesia ermetica di primo grado), la tendenziale ampiezza del dettato. Non mancano tuttavia i casi in cui anche la risemantizzazione della poesia-fonte venga raccordata ai protocolli dell'ideologia ermetica, al loro derivare dalle dinamiche del triangolo “mitopoietico” tra assenza, attesa e memoria²⁴.

La generazione ermetica ha insomma costituito un codice unificante che, sia in funzione impositiva e paradigmatica, sia, più tardi, in funzione oppositiva e critica, ha globalmente condizionato il genere della traduzione fino almeno agli anni Cinquanta; ancora da scrivere invece è una storia organica ed esaustiva del declino del tradurre ermetico e del suo polverizzarsi in una raggiera di esperienze sempre più divaricate, inscrivibili in linea di massima (ma, al solito, con

²² PIERO BIGONGIARI, *Perché ho tradotto Ronsard*, in *La traduzione del testo poetico* cit., p. 39. Carlo Bo raccorda questo rimontare a un bacino culturale sovranazionale anche a un'istanza, per così dire, politica, come per costituire un “sovra-stato” fondato sulla comunione degli “spiriti” che in un certo qual modo potesse sostituirsi alle angustie del circostante, per cui cfr. il suo *La cultura in Firenze negli anni Trenta* cit., p. 189: «Gli errori rappresentavano la parte del nuovo, dell'autentico: non era corretto aggiungere qualcosa ai testi scelti ma era necessario indicare quello che si voleva in modo così confuso. Nello spazio delle “libertà” o delle infedeltà, è recuperabile qualcosa di quel tempo che non era soltanto tempo della realtà ma dello sgomento e della mortificazione: questi due altri elementi capitali della nozione di cultura europea degli anni Trenta. Se ci fosse consentito di servirci di un'immagine, diremmo che quei libri rari, sconosciuti, che arrivavano fortunatamente da lontano erano i nostri primi strumenti di liberazione, con cui scartavamo i termini dell'orizzonte quotidiano e nello stesso tempo erano armi attive, perché ci aiutavano a creare uno stato tutto intellettuale e spirituale che era il presupposto della nuova idea della letteratura. Il mediatore tradizionale non va oltre la sua opera ufficiale di rappresentante della cultura nazionale. Questi mediatori che sono venuti sull'esempio di Poggioli vi aggiungevano altri poteri, sia pure simbolici, ma che servivano a delimitare un altro territorio accanto a quello visibile, fin troppo visibile, della realtà. E come avviene in questi casi, i modi di una cultura letteraria si trasformavano in stimoli, in piccole macchine esplosive, costituendo il primo tessuto di quello che sarà poi il linguaggio morale e fisico di una scuola. L'ermetismo, per fare un esempio calzante, ha avuto da queste prime lezioni delle spinte concrete che sarebbe ingiusto non ammettere qui».

²³ F. FORTINI, *Il Rilke di Giaime Pintor*, in *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1320.

²⁴ Sull'argomento cfr. SILVIO RAMAT, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

eccezioni) nel solco del progressivo indebolimento delle aspettative formali, come del resto testimonia il transito da un'area traduttiva in cui «il rigore delle traduzioni [...] si esprime in “versioni metriche”, come si usava apporre alla fine, prima della firma; ritmi conformi in generale alla tradizione italiana con gli effetti metrici e linguistici derivati dalle lingue degli originali» (Macrí²⁵), a una stagione – per l'esattezza è il 1957 – in cui un acutissimo indagatore dei fenomeni metrici come Fortini, in dichiarata discontinuità rispetto al passato, poteva scrivere:

Contro tutto quello che ci è stato insegnato per decenni, bisogna affermare che, almeno entro certi limiti, i nessi ritmico-metrici *non sono* così decisivi e insostituibili come un superstizioso formalismo ha voluto farci credere; la traducibilità della poesia si fonda proprio su questa constatazione. È vero che la durata storica delle strutture metriche è di tanto superiore a quella dei rapporti tonali del lessico (non per nulla metrica è, per definizione, tradizione); ma, d'altra parte, la rilevanza del metro diminuisce col crescere di altri elementi, di altre scelte²⁶.

Dunque nelle traduzioni del dopoguerra sono crescenti le infedeltà alle convenzioni metriche, parallelamente alla sempre più diffusa pratica di registri prosastici, sintatticamente prossimi al parlato, correlativi alla sopraggiunta crisi della dicibilità del reale del dopoguerra e alla messa in questione della «polarità delle topologie più elementari: affermazione e negazione, sopra e sotto, soggetto e oggetto» (Calvino²⁷). Un fenomeno, questo, che se coniugato al disarticolarsi dell'organismo linguistico ermetico si può infine sintetizzare nel passaggio tra una traduzione tra codici, a una traduzione fra un codice e, per così dire, un idioletto, intendendo in tal senso l'accresciuta importanza dei vocabolari di ciascun traduttore sull'ambizione sovraindividuale o addirittura sovranazionale del poeta ermetico. La vicenda dell'abrogazione di questo linguaggio comune attorno a cui si erano raccolti i poeti negli anni precedenti alla guerra è lucidamente messa a fuoco da Ungaretti:

Dopo la guerra abbiamo assistito a un cambiamento tale del mondo che ci ha separato da quel che eravamo e da quel che avevamo fatto prima, come se fossero passati, d'un colpo, milioni d'anni. Le cose sono diventate vecchie,

²⁵ O. MACRÍ, *La traduzione poetica negli anni Trenta* cit., p. 57.

²⁶ F. FORTINI, *Metrica e Libertà*, in *Saggi ed epigrammi* cit., p. 795.

²⁷ ITALO CALVINO, *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995, p. 346.

degne solo di un museo. Oggi tutto quello che è contenuto nei libri lo si ascolta come testimonianza del passato, ma non si può accettare come modo espressivo nostro. È molto strano: le parole stesse, certe metafore o cadenze della poesia, certi movimenti nella pittura, ci sono diventati del tutto estranei. Li accettiamo come sprofondati nella storia, come una loro vita storica che però non ci può riguardare da vicino. C'è qualcosa nel mondo dei linguaggi che è definitivamente finito. Fino a pochi anni fa la lingua del passato poteva essere ancora la nostra. I secoli erano legati l'uno all'altro e ci diventavano improvvisamente contemporanei. Oggi tutto quello che era convenzione e retorica sulle quali si fondava il discorso umano, è diventato insostenibile. Non c'è più modo, secondo me, di formare una retorica nuova, perché ci coglie subito la falsità di ogni convenzione e anche la parola è una convenzione subito logora...²⁸.

In ambito traduttivo questa dissoluzione del codice si esprime in tempi sfasati rispetto a quello della poesia in proprio, come se la presenza di un testo fonte a propria volta in anticipo sul tempo del traduttore costituisse un supplementare radicamento alla tradizione, tale da rendere le versioni più refrattarie all'aggiornamento stilistico. Un radicamento però talvolta non privo di ragioni "ideologiche": è il caso ad esempio di un autore come Alessandro Parronchi che, per trascrivere in termini stilistici il proprio contraddittorio con il circostante, il rovescio di un progresso presunto in un regresso effettivo, bilancia il tendenziale abbassamento dei registri della poesia in proprio – attraverso cui transita l'impossibile predicabilità elevata del moderno – con una pronuncia arcaizzante non esente da punte auliche nelle sue traduzioni, delegando al testo tradotto il mandato di testimoniare una civiltà ancora alta (espressa attraverso gli autori prediletti: Nerval, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé...), anteriore al crollo dei valori etici ed estetici che presiede alla contemporaneità.

Ma al di là di fenomeni occasionali, l'indebolirsi dei canoni condivisi rimane un vettore irreversibile nel dopoguerra. Ne deriva una stagione in cui il corpo-a-corpo con il testo assume sempre di più i connotati di un appuntamento personale – ferme restando le oggettive limitazioni riguardo ai testi tradotti su commissione. A questo incanalarsi della storia della traduzione da un territorio idealmente comune in solchi individuali non è forse del tutto estraneo almeno un

²⁸ GIUSEPPE UNGARETTI, *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio*, in «Le Cahiers de l'Herne», 8, 1966, poi in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1974, p. 842.

fattore contestuale: sono infatti molti gli insofferenti alle mire scientifiche della più agguerrita linguistica degli anni Cinquanta-Sessanta tese a formulare una “precettistica”, una regola del tradurre oggettivo contro il quale molti poeti rivendicarono (con parziali eccezioni) un’idea radicalmente empirica e assistematica dell’atto traduttivo: fra questi ci sono Luzi²⁹, il *bricoleur* Erba³⁰, Parronchi³¹, Caproni³², Sereni³³ e altri, accomunati non dal rifiuto per un discorso

²⁹ Cfr. M. LUZI, *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 5-6: «Certo neanche io sono rimasto sordo ai quesiti di lingua e di linguaggio che la traduzione di poesia fa nascere, tanto più che allora si poteva vedere quasi giorno per giorno e per così dire a occhio nudo svolgersi il lavoro di traduttori memorabili [...]. Con tutto questo io che in vita mia ho resistito anche troppo poco alla sirena della teoresi non ho scritto una riga a cui si possa attribuire intendimento teorico. Ho scritto di traduzioni da lettore e da critico, ne ho scritto anche da autore per esporre ragionamenti in margine al lavoro eseguito. Ho scritto sul fatto e non sul principio. Dietro questa reticenza si nascondeva indubbiamente qualcosa. Ritengo oggi di poterlo ravvisare, quel qualcosa, in una riserva neanche tanto esigua di incredulità. Intendo dire che non ho mai pensato davvero di poter io teorizzare un oggetto eminentemente empirico come, gira e rigira, ha sempre finito per apparirmi la traduzione».

³⁰ Cfr. LUCIANO ERBA, *Dei cristalli naturali e altri versi tradotti*, Milano, Guerini e Associati, 1991, pp. 7-8 «Sarà per una necessità di autodifesa davanti all’invadenza dei linguisti a una sola marcia nel campo degli studi letterari, sarà per la qualità del loro discorso, di grandi pretese scientifiche ma, in fatto di stile, non tanto di basso quanto di nessun profilo (ma lo stile non è forse garante della verità e vitalità delle idee che sono esposte? addirittura, diceva il Cecchi, parte intrinseca di quella verità e vitalità?), sarà per la scarsa credibilità di quei loro diagrammi, grafici e simboli in concorrenza con la lavagna di un fisico nucleare, sarà per l’andamento sempre più asfittico di molte sedute di laurea in facoltà che si vorrebbero umanistiche, per tutto questo e altro ancora sarà se, introducendo una scelta di mie lontane e meno lontane traduzioni di poesia, eccederò in senso opposto a quello dianzi chiamato in causa, dandomi il lusso di una totale insensibilità di fronte a eventuali pruriti scientifici e di un altrettanto assoluta sordità dinanzi a possibili tentazioni metodologiche. L’operazione del tradurre, come era da prevedersi, non è sfuggita alla colonizzazione di certa linguistica, ivi comprese alcune sue presuntuose sottospecie quali la glottodidattica: si fosse solo trattato di riscontri tipologici, d’un criterio meccanicistico limitato all’area denotativa, perché no? si è invece andati oltre, e ricorrendo ad apparati e terminologie non prive di terrorismo, si è investito lo spazio aperto e concluso, irrapinabile e irreversibile, certo e insicuro, contraddittorio ambiguo sibillino della letteratura, semplicemente ridotta a epifenomeno della lingua [...]. Per venire al dovuto preambolo, a quanto ho pensato e cercato di mettere in pratica in materia di traduzione, mi dichiaro per il metodo del non metodo o, fuor di rigiro, per l’*odòs* in luogo del *methodos* (cfr. Gadamer); in altre parole, ho perseguito un cammino che mi è venuto incontro ogni volta nuovo, lungo il quale ho affrontato ostacoli ogni volta diversi e imprevedibili così come lo è stata la loro soluzione. Empirismo? *bricolage*? do la preferenza a quest’ultimo termine».

³¹ ALESSANDRO PARRONCHI, *Quaderno francese. Poesie tradotte con alcuni commenti*, Firenze, Vallecchi, 1989, p. 6: «Tradurre, per me, è stato una pratica, utile a tempi determinati. Sarebbe dunque eccessivo se tentassi di premettere alla raccolta di quasi tutto ciò che ho tradotto notazioni teoriche. Coi poeti che ho scelto, s’è aperto per me un dialogo, che, stringendosi, ha condotto all’operazione del tradurre. Non altro».

³² G. CAPRONI, *L’arte del tradurre*, in *La traduzione del testo poetico* cit., p. 31: «Pur se è vero che nel corso della mia vita ho molto e perfino troppo tradotto, in nessun modo mi considero un tecnico o un traduttore di professione. Non ho nessun laboratorio mentale attrezzato allo scopo, e mi trovo quindi nella mortificante condizione di dover deludere con la mia impossibilità non solo di esporre e tantomeno proporre teorie, ma di sciorinare una qualsiasi cultura *professionale* sulla cosiddetta “arte del tradurre”. Che il tradurre sia un’arte, certo, non dubito. Anzi, è la sola certezza, o semplice cognizione, che ho, anche se tale possesso non mi ha mai aiutato troppo nel mio lavoro.

teorico e tecnico sui problemi della traduzione – sulla quale anzi hanno scritto essi stessi pagine molto belle – ma avversi a un’appropriazione nelle strategie del tradurre della priorità degli strumenti del poeta a favore di quelli del filosofo del linguaggio o del critico-filologo.

Ad ogni modo il fenomeno del crescente scioglimento del traduttore dagli scrupoli, per così dire, di “fedeltà” analitica” della sua operazione è messo a referto, e integrato nelle sue ragioni, ancora da Fortini nel ’72:

Quindi il rifiuto dell’umiltà interpretativa, la resistenza a trasformarsi in “nota a pie’ di pagina”, hanno continuato fino ad oggi [...]. Anzi si può dire che le traduzioni “poetiche” dell’età a noi più vicina sono tornate ad essere né più né meno “infedeli” delle traduzioni preromantiche. Debbono la loro libertà, non troppo paradossalmente, all’accresciuto livello di conoscenza delle lingue, ad una più diffusa sensibilità verso la propria lingua nazionale ed i suoi vari livelli, e quindi al tacito rinvio del lettore, per più certa informazione, alle traduzioni filologico-specialistiche. Per alcune lingue – la francese, l’inglese, la spagnola, in parte la tedesca – la maggiore conoscenza o diciamo *una minore estraneità* dovuta a molti fattori della esistenza contemporanea può trasformare il “testo a fronte” (che normalmente negli scorsi due decenni ha avuto funzione di appoggio “scientifico”) in autorizzazione ad una indipendenza creativa³⁴

Muta in questo modo, sempre di più, anche l’aspettativa del lettore, sempre meno orientato (come lo era invece negli anni Cinquanta) da un «bisogno di informazione sulle personalità e correnti poetiche»³⁵ recenti: «Quando io compero o cerco in biblioteca la traduzione che un grande poeta ha fatto di un altro grande poeta, non mi attendo di avere qualcosa di fortemente simile all’originale; anzi, di solito leggo la traduzione perché conosco già l’originale e voglio vedere come l’artista traduttore si sia confrontato (sia in termini di sfida che di omaggio) con

Un’arte, direbbe il Baratono, proprio nel significato primordiale e generalissimo di *téchne*, così come lo è – o lo era un tempo – il costruire un mobile, o il dipingere un quadro, o lo scolpire una statua, o il comporre un sonetto o una novella».

³³ Cfr. V. SERENI, *Il mio lavoro su Char*, in RENÉ CHAR – V. SERENI, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, con una presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Elisa Donzelli, Roma, Donzelli, 2010, p. 3: «Tengo a dire subito che non ho da esporre teorie generali sul tradurre e forse nemmeno semplici punti di vista che non siano connessi con l’esperienza diretta compiuta su questo o quel testo. Di sicuro so che tra le traduzioni in cui mi sono impegnato alcune se non tutte hanno corrisposto a precisi momenti della mia esistenza che questi nel mio ricordo ne hanno appunto il tono e il colore».

³⁴ F. FORTINI, *Traduzione e rifacimento* cit., pp. 821-822.

³⁵ Ivi, p. 818.

l'artista tradotto» (Eco³⁶). Ed è una tendenza che si consolida di pari passo con l'iscrizione dei poeti presi in esame sempre più al centro del canone novecentesco: lo testimonia sia il rapido infoltirsi di antologie di traduzioni degli anni Ottanta e Novanta, sia il fitto lavoro critico volta a scandagliarne le manifestazioni.

Dunque nell'ultimo mezzo secolo quella coordinazione dei livelli del testo che di fatto gli ermetici avevano regolato a partire dai criteri formali della cultura di ricezione – ossia come osservanza alle istituzioni metriche e linguistiche italiane – si disarticola e si riorganizza in combinazioni assai diversificate: combinazioni che, quando non si sconfinano apertamente nel rifacimento, mettono in funzione meccanismi compensativi sempre più sottili tra i vari piani del discorso, all'insegna della mobilità dei livelli egemoni nelle gerarchie della traduzione; livelli che, a seconda dei problemi tecnici che, di volta in volta, il laboratorio del poeta deve affrontare, possono scivolare l'uno sull'altro in una tattica di remunerazioni via via sempre più elastica, dove possono prevalere e diversamente interagire ora le tessiture foniche, ora le ragioni della referenzialità, ora i dispositivi formali, ora le consapevoli trasgressioni del traduttore...

Le forme del tradurre della terza e quarta generazione variano allora dal citato mantenimento di Parronchi di un'area lessicale medio-alta (sì che non c'è vera escursione tra i diversi autori tradotti, ma l'assimilazione del diverso a un'unica circoscrizione linguistica), fino al multiforme impasto lessicale caproniano abbinato al fittissimo allestimento di trame sonore che compensano, quando è il caso, lo smantellamento delle partiture strutturanti dell'ipotesto, passando per le sottili trattative fortiniane tra evocazione dei codici formali e loro infrazione, fino alle riscritture di Luciano Erba, che riformulano con straordinaria libertà non solo i piani metrici, lessicali, ritmici, ma anche quelli semantici e addirittura, nelle circostanze più radicali, quelli relativi alle strutture "mitologiche" del poeta tradotto. Ma forse tra i testimoni "sinottici" più sicuri del drastico mutamento del tradurre nel dopoguerra c'è l'antologia di Luzi, che partendo da posizioni esemplarmente ermetiche che assegnavano alle versioni da Baudelaire e Rimbaud un radicamento in toni e registri autorizzati dalla tradizione, approda negli anni Settanta ai testi messi a punto a partire da

³⁶ UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa* cit., p. 20.

Mallarmé, straordinariamente sperimentali nella loro configurazione formale e in anticipo sulla tipica versificazione scalata che di lì a poco avrebbe formalizzato i flussi di poesia della sua ultima, fertilissima stagione, almeno da *Per il battesimo dei nostri frammenti* in poi.

Il mio lavoro mira a dare conto di questo transito dal tradurre ermetico alle molteplici varianti successive che hanno coinvolto i poeti della terza e quarta generazione, attraverso una rassegna di “tessere” metonimiche che, incrociando più versioni di uno stesso “avantesto”, restituiscano per tracce e campionature esemplari un capitolo importante del nostro Novecento. Pur coinvolgendo ampiamente traduttori ormai consacrati dal canone e oggetto di un’attenzione critica crescente (Caproni, Sereni, Fortini, Luzi...) ho comunque voluto dare particolare risalto a autori centrali della storia della traduzione del secolo ma ancora meno indagati su questo versante, come Alessandro Parronchi, Piero Bigongiari, Luciano Erba, Nelo Risi. La mia tesi dunque si articola in modo tale da offrire uno sviluppo il più organico possibile, avvicinando: a) alcuni affondi su autori ermetici, a partire da una figura di frontiera come Beniamino Dal Fabbro, verificato su traduzioni di Luzi e Parronchi, per passare poi a un’analisi centrata sull’attività traduttiva dello stesso Parronchi, messo a riscontro di versioni, più defilate nell’economia del saggio, di Valeri e Risi; b) incroci “interermetici” volti a sondare meglio le forme della dissoluzione della grammatica fiorentina, innanzi tutto grazie al raffronto, intensamente giocato sul versante tematico, delle traduzioni da una poesia di Éluard di Bigongiari e Fortini prima, di Traverso e Zanzotto dopo; poi nella giustapposizione di due versioni di Parronchi e Fortini da Baudelaire, e di Bigongiari e Sereni da Char; da ultimo tramite una più ampia panoramica che dalla circoscrizione pienamente ermetica dei testi di Luzi, Parronchi e Pagano apre poi il compasso fino a Raboni (pluri)traduttore di Baudelaire; c) alcune risultanze rappresentative dell’attività di traduzione dei vari protagonisti nei decenni successivi alla guerra, con particolare riguardo in primo luogo a Luciano Erba, messo a paragone prima con il Luzi postermetico e poi con Caproni, e poi Nelo Risi, affiancato ancora a Caproni nel tradurre due poesie di Frénaud.

APPUNTI PER UNA STORIA DELLA TRADUZIONE
DALL'ERMETISMO IN POI*

ANNI QUARANTA

La storia del tradurre ermetico comincia fra la fine degli anni Trenta, quando appaiono su rivista versioni di traduttori come Leone Traverso e Beniamino Dal Fabbro, e l'inizio degli anni Quaranta, in concomitanza con le prime prove dei poeti "ufficiali" della terza generazione (Luzi, Bigongiari, Parronchi). Quanto agli autori tradotti, gli ermetici si allineano subito a un criterio che potrebbe dirsi "intensivo", concentrandosi per forza di innumerevoli variazioni su tre particolari stagioni della letteratura francese, così come già mette a referto Fortini nella sua ricognizione delle fonti europee dell'ermetismo:

Tradurre, per gli autori del decennio ermetico, significò ridurre il diverso al già posseduto; e quindi si trattò soprattutto di tradurre testi di letterature, di età e di autori che distanza di tempo e di culture rendevano atemporali oppure di una poesia che poteva essere considerata come antecedente remota o prossima della tendenza nella quale i traduttori si riconoscevano; nel campo dell'ermetismo, la poesia della *Pléiade* francese, del secondo Cinquecento spagnolo, dei metafisici inglesi e poi, a partire da Hölderlin, Novalis, Nerval, l'Ottocento e il Novecento del simbolismo primo e di quello tardo, fino a talune propaggini surrealiste¹.

* Pur passando in rassegna la gran maggioranza delle traduzioni di poesia francese date alle stampe dagli autori presi in esame, questi *Appunti* non ambiscono a costituirsi come una catalogazione esaustiva di tutto il tradotto della terza e quarta generazione (fino a Erba), vista anche l'estrema dispersione dei testi pubblicati in rivista dagli anni Quaranta a oggi, appena arginata – dove esistano – dalle utilissime "bibliografie degli scritti" uscite in questi anni (qui riportate alla voce dei singoli poeti nella *Bibliografia essenziale*). L'obiettivo di queste pagine è piuttosto quello di fornire un primo spunto per il bilancio di una stagione centrale del tradurre novecentesco, certo doviziosamente verificato *in re* nei suoi principali eventi, ma nondimeno provvisorio, certamente lacunoso e pertanto esposto – com'è inevitabile in questi casi – a ritocchi e possibili integrazioni.

¹ FRANCO FORTINI, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977, p. 105.

In conformità a questo profilo abbondano le traduzioni dalla Pléiade, da interpretarsi come occasione per un tradurre “al quadrato”, ricorso a «una “traduzione-tradizione”, quale finiva per essere [...] la novità del testo ronsardiano rispetto al grande esemplare petrarchesco» (Bigongiari²): nel solo 1940 sono infatti da trascrivere alla voce del Cinquecento francese la celeberrima *Copia da Ronsard*³ di Luzi su «Incontro» – occasione più di “sfida” che di omaggio, non a caso destinata ad essere inclusa due anni dopo nella seconda edizione della *Barca* – e le traduzioni di Bigongiari ancora da Ronsard⁴ e da Joachim du Bellay⁵ su «Letteratura» e «Prospettive» (la stessa «Prospettive» d'altronde aveva pubblicato numerose traduzioni dovute a Giancarlo Vigorelli di poeti coevi come Louise Labé⁶ – sulla quale tornerà nel decennio successivo anche Luzi – e Maurice Scève⁷).

² PIERO BIGONGIARI, *Perché ho tradotto Ronsard*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 45. Bigongiari rivendica alla propria generazione un ruolo prioritario nella riscoperta e nel rilancio degli studi sul Cinquecento francese in Italia, per cui cfr. il suo *Ronsard o il visibile attraverso la parola*, in *L'evento immobile*, Milano, Jaca Book, 1985, pp. 66-67: «Per quanto riguarda l'Italia, un capitolo è da aggiungere a questa rinnovata attenzione a Ronsard e in genere ai poeti della Pléiade. E' stato proprio l'ermetismo, alla fine degli anni Trenta, a rinnovare l'attenzione a Ronsard e du Bellay, dopo la rivalutazione fattane da Sainte-Beuve: un ermetismo intento a rinnovare in termini di discorso quanto la poesia pura aveva ridotto nei termini della poetica della parola, della seconda (e riduttiva) poetica della parola, quella cioè quasimodiana, rispetto alla prima, originaria (e accrescitiva) poetica della parola, quella ormai antica ungarettiana dell'*Allegria*. Sono stati i poeti fiorentini della terza generazione a tradurre in sonetti italiani alcuni degli stupendi sonetti ronsardiani, quel fraseggiato lungo in cui il poeta pare intrattenersi con la propria anima parlante nel momento stesso che essa si accommiata, ed è come l'ombra stessa che la persona poetica lascia, bruna, sul suo cammino tra le celebri piante dei giardini delle Muse, negli eliotiani “boschi sacri” aggrediti con giovanile baldanza ma dove poi il poeta andando *lento pede* si scopre con malinconia uomo [...]. La nuova poesia italiana riscopriva i manieristi attraverso il neoclassicismo foscoliano, cioè proprio passando a una valutazione nuova di quel neoclassicismo rivoluzionario rispetto alla fin allora dominante lezione del neoclassicismo conservatore attestata dalla poesia carducciana, predominante nel gusto accademico italiano. Fu quella ripresa di interesse verso il grande manieristico europeo, se non ci inganniamo, sintomatica in quanto anticipò la nuova valutazione a cui stiamo assistendo, sul piano storico, di tutte le manifestazioni artistiche del manierismo, dalla poesia, per cui si intesero i valori del “romanzo fermo” insito e oscuramente lampeggiante nelle metafore discorsive del grande petrarchismo europeo, alla pittura [...].»

³ PIERRE DE RONSARD, *Per la morte di Maria*, trad. di Mario Luzi, in «Incontro», I, 12, ottobre 1940, p. 4.

⁴ Si vedano rispettivamente i *Quattro sonetti*, in «Letteratura», IV, 2, aprile-giugno 1940, p. 55-56, e *CCXXVII* dal primo libro degli *Amori*, *XCVII* dal secondo libro degli *Amori*, in «Prospettive», IV, 11-12, novembre-dicembre 1940, p. 25.

⁵ JOACHIM DU BELLAY, *Sonetto LXXXIII* dall'*Oliva*, trad. di P. Bigongiari, in «Prospettive», IV, 6-7, giugno-luglio 1940, p. 14.

⁶ LOUISE LABÉ, *Liriche XIII-XIV*, trad. di G. Vigorelli, in «Prospettive», IV, 8-9, agosto-settembre 1940, p. 14.

⁷ GIANCARLO VIGORELLI, *Rime e frammenti di un petrarchista*, in «Letteratura», IV, 4, ottobre-dicembre 1940, p. 15; *CCCLXVII-CCCCVII*, in «Prospettive», IV, 8-9, agosto-settembre 1940, p.

Quanto alla grande stagione della poesia simbolista, le attenzioni degli ermetici si concentrano con eccezionale assiduità sulle figure di Mallarmé, Rimbaud e – come ultimo epigono del mallarmeismo – Valéry (molto rari infatti i testi da Baudelaire⁸). Partendo proprio da Mallarmé, si può senz'altro dichiarare che il problema della resa in italiano dell'*Après-midi d'un faune* sia stato in assoluto l'esperienza centrale del tradurre ermetico, convergendovi in un serrato rapporto dialogico (che si faceva, talvolta, aperto contraddittorio), la versione di Dal Fabbro, quella di Alessandro Parronchi, pubblicata a Firenze nel '45 da Il Fiore di Piero Santi⁹ (e ripresentata poi più volte con ritocchi e ampliamenti per Fussi¹⁰), poi le traduzioni di Giuseppe Ungaretti¹¹ su «Poesia» e Bigongiari¹² su «Letteratura», e infine (ma siamo già nei primi anni Cinquanta) quella di Pagano sull'«Albero»¹³, prima di quella che farà Luzi molti anni dopo. Sullo stesso numero di «Letteratura» Bigongiari aveva poi allegato al *Fauno* le traduzioni

14; *Traduzione da Scève*, in «Incontro», I, 12, ottobre 1940, p. 4; *CCCCXLIX*, in «Prospettive», IV, 11-12, novembre-dicembre 1940, p. 25.

⁸ Una traduzione di un *poème en prose* di Baudelaire negli anni Quaranta si trova ad esempio su rivista a cura di Parronchi; cfr. infatti CHARLES BAUDELAIRE, *La fine del mondo*, in «Quaderni», I, 1, 28 agosto 1947, pp. 1-2.

⁹ S. MALLARMÉ, *L'après-midi d'un faune*, preceduto dalla *Genesi de L'après-midi d'un faune* di Charles Guyot, trad. con testo a fronte di Alessandro Parronchi, Firenze, Il Fiore, 1945.

¹⁰ Cfr. prima S. MALLARMÉ, *Il pomeriggio d'un fauno*, a cura di A. Parronchi, Firenze, Fussi, 1946; poi S. MALLARMÉ, *Il monologo, l'Improvvisto e Il pomeriggio d'un fauno*, a cura di A. Parronchi, Firenze, Fussi, 1951.

¹¹ S. MALLARMÉ, *Il pomeriggio d'un fauno*, trad. di Giuseppe Ungaretti, in «Poesia», II, 5, luglio 1946, p. 85. Secondo Marco Forti è proprio questa l'esperienza determinante dell'attenzione tributata a Mallarmé in sede critica e traduttiva negli anni Quaranta; cfr. infatti il suo *La poesia di Mallarmé in Italia*, in «Millelibri», 52, ottobre 1992, poi in *Il Novecento in versi. Studi, indagini, ricerche*, Milano, Il Saggiatore, 2004, pp. 167-168: «Protagonista da noi in questa fase mallarmeana è stato l'Ungaretti di *Sentimento del tempo*, sicuramente sollecitato a un suo secondo "tempo" anche da una lettura in chiave petrarchesca di Mallarmé, e particolarmente di *L'après-midi d'un faune* [...]. E' attorno a questa decisiva acquisizione mallarmeana che sarebbe fiorita, a cavallo della Seconda guerra e negli anni subito successivi, la lettura di Mallarmé dei critici e dei poeti dell'ermetismo, con Carlo Bo e con Mario Luzi, che nei loro saggi fondamentali in tale direzione, avrebbero privilegiato al primo Mallarmé ancora parnassiano, o al secondo più prossimo all'ufficialità del simbolismo, il poeta più tardo di *Igitur* o di *Coup de dés* [...]. In questo stesso clima, si sarebbero svolte le importanti traduzioni di *L'Après-midi d'un faune* di Parronchi e Bigongiari: l'una volta a risuscitare liberamente e, diciamo, con moderna creatività postromantica, la gran fioritura mallarmeana di immagini e di colori che sfumano all'orlo dell'ineffabilità; e l'altra a restituirci, insieme al suo lusso metaforico, anche il labirintico e fin abissale giuoco analogico, che proprio durante il percorso più che decennale delle stesure del *Fauno*, ha fatto approfondirsi fino al gelo più interno delle immagini, le mille sfaccettature del verbo mallarmeano che meglio avrebbe recepito la grande intellettualità di un Valéry».

¹² S. MALLARMÉ, *Due redazioni di un famoso sonetto; Il pomeriggio di un Fauno: egloga*, trad. di P. Bigongiari, in «Letteratura», VIII, 31, novembre-dicembre 1946, pp. 44-50.

¹³ S. MALLARMÉ, *Il pomeriggio d'un fauno*, trad. di V. Pagano, in «L'Albero», 13-14-15-16 gennaio-dicembre 1952.

delle due redazioni di *Tristezza d'estate*, rispettivamente del 1862 (si presume) e del 1864, «la prima d'intonazione ancora baudelairiana, atmosferica, con un peso carnale troppo deciso, la seconda assolutamente mallarméana, evaporata nell'intensa luce del suo complesso dal peso dei particolari disgreganti»¹⁴, mentre risale al 1947 il *Brindisi funebre* tradotto da Parronchi su «Il Mondo Europeo»¹⁵.

Anche Rimbaud è assai tradotto negli anni Quaranta: da Dal Fabbro, fra gli altri sul «Tesoretto»¹⁶ e «La Ruota»¹⁷, da Franco Fortini, che pubblicò su «Il Politecnico»¹⁸ una prima versione di *Bonne pensée du matin*, e infine da Parronchi, che (ancora per Fussi) nel 1949 tradusse *Una stagione all'inferno*¹⁹. Quanto agli altri protagonisti della stagione romantico-simbolista – prima di arrivare a Valéry – spicca l'assidua frequentazione da parte di Parronchi dell'opera di Nerval, prima tradotto su «Corrente»²⁰ e poi – per un totale di tredici sonetti - per Fussi nel '46²¹, mentre tra i simbolisti “pieni” meritano una citazione Germain Nouveau, curato ancora da Parronchi nel '45 (prima per «La Rassegna»²² e poi per la Libreria Editrice Fiorentina²³), Georges Rodenbach, ampiamente tradotto da Dal Fabbro sia su rivista (si vedano esempio «Primato»²⁴ e «Tre Venezie»²⁵), sia in volume, a Milano, nel 1942²⁶, e Paul Verlaine, ancora da Dal Fabbro²⁷.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ S. MALLARMÉ, *Brindisi funebre*, trad. di A. Parronchi, in «Il mondo europeo», 1 settembre 1947, p. 11.

¹⁶ ARTHUR RIMBAUD, Riassunto di *Poeti di sette anni*, trad. di B. Dal Fabbro, in «Tesoretto», 1940.

¹⁷ A. RIMBAUD, *Le bateau ivre*, trad. di B. Dal Fabbro, in «La Ruota», giugno 1943, pp. 174-177.

¹⁸ A. RIMBAUD, *Buona ispirazione del mattino*, trad. di Franco Fortini, Politecnico, 21, 16 febbraio 1946, p. 3.

¹⁹ A. RIMBAUD, *Una stagione all'Inferno*, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze, Fussi, 1949.

²⁰ A. PARRONCHI, *Quattro sonetti di Nerval*, in «Corrente di vita giovanile», III, 7, 15 aprile 1940, p. 2. I sonetti sono nella fattispecie *A Héléé de Mecklembourg*, *A madame Sand*, *A madame Isa Dumas*, *A madame Aguado*.

²¹ GÉRARD DE Nerval, *Le chimere*, a cura di A. Parronchi, Firenze, Fussi, 1946.

²² GERMAIN NOUVEAU, *Le mani*, trad. di A. Parronchi, in «La Rassegna», 3 giugno-luglio 1945, pp. 35-36.

²³ G. NOUVEAU, *Poesie di Humilis*, trad. di A. Parronchi, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1945.

²⁴ GEORGES RODENBACH, *Il cuore dell'acqua*, trad. di B. Dal Fabbro, «Primato», I, 18, 15 novembre 1940, p. 9.

²⁵ G. RODENBACH, *Vecchi quais*, trad. di B. Dal Fabbro, in «Tre Venezie», ottobre 1943.

²⁶ G. RODENBACH, *Il regno del silenzio*, trad. di B. Dal Fabbro, Milano, Industrie grafiche Pietro Vera, 1942.

²⁷ PAUL VERLAINE, *Soli calanti; Acquerello*, trad. di B. Dal Fabbro, in «Corrente», II, 18, 15 ottobre 1939.

Valéry invece attira gli sforzi più dei critici-traduttori e dei traduttori-traduttori che dei poeti “ufficiali” dell’ermetismo (con la parziale eccezione di *Eupalinos*²⁸, libretto – ad ogni modo non di poesia – tradotto da Vittorio Sereni per Mondadori nel ’47): fra tutti, per continuità, spicca il lavoro di Dal Fabbro, che di Valéry – su rivista²⁹ e in volume – presenta numerosi testi, tra cui quelli milanesi di *Gli incanti*³⁰ nel ’42 e il *Discorso e ode in morte di Paul Valéry*³¹ nel ’46; altre traduzioni sono a cura di Renato Poggioli e Vittorio Pagano, che daranno alle stampe le rispettive versioni del *Cimitero marino* nel ’46 su «Inventario»³² e «Libera Voce»³³; più organica però l’attività di Oreste Macrí, che nel solo 1947 da un lato pubblica su rivista una versione di *Tre risvegli*³⁴ e dall’altro raccoglie in volume i suoi studi (e la sua traduzione, risalente al ’39) del *Cimetière* per Sansoni³⁵. Da segnalare infine fra i tradotti anche Rainer Maria Rilke, le cui poesie francesi impegnarono Piero Bigongiari in collaborazione con Giorgio Zampa nel 1948³⁶.

Fra i surrealisti è indiscutibile il primato di Éluard, tradotto già nel ’38³⁷ e su finire del ’39³⁸ da Leone Traverso, poi nel ’40 da Alessandro Parronchi³⁹ su

²⁸ PAUL VALÉRY, *Eupalinos, preceduto da L'anima e la danza, seguito dal Dialogo dell'albero*, unica traduzione autorizzata dal francese di Vittorio Sereni, introduzione di Enzo Paci, Milano, Mondadori, 1947.

²⁹ Dal Fabbro pubblica alcuni *Charmes* su «Letteratura», 9, 1939, e la prosa *L'appassionato di poesia* su «Campo di Marte», II, 11-12, 1 luglio – 1 agosto, p. 5.

³⁰ P. VALÈRY, *Gli incanti*, trad. di Beniamino Dal Fabbro, Milano, Bompiani, 1942.

³¹ BENIAMINO DAL FABBRO, *Discorso e ode in morte di Paul Valéry. Instants, traduzioni, studi per un saggio*, Milano, IEI, 1946.

³² P. VALÉRY, *Il cimitero marino*, trad. di Renato Poggioli, in «Inventario», 2, 1946, p. 95-98. Lo stesso anno peraltro era apparsa anche la traduzione del *Cimitero* di Mario Praz in «Il Mondo», II, 26, 20 aprile 1946, p. 6. Su «Inventario», 1, 1946, pp. 58-61, Poggioli aveva tradotto anche il *poème en prose Neiges* di Saint-John Perse.

³³ P. VALÉRY, *Il cimitero marino*, trad. di V. Pagano, in «Libera Voce», 15-30 maggio 1946.

³⁴ P. VALÉRY, *Tre risvegli*, trad. di O. Macrí, in «Libera voce», a. V, n. 16, 24 maggio 1947, p. 3.

³⁵ ORESTE MACRÍ, *Il Cimitero Marino di Paul Valéry: studio critico, testo, versione metrica, commento*, Firenze, G.C. Sansoni, 1947.

³⁶ RAINER MARIA RILKE, *Poesie francesi, 1: Verzieri, Le quartine vallesane*, a cura di Giorgio Zampa e P. Bigongiari, Milano, E. Cederna, 1948.

³⁷ PAUL ÉLUARD, *Poesie*, trad. di L. Traverso, in «Corrente», I, 17, 31 ottobre 1938. Sono: da *L'amour la poésie, Le speranze sono vinte e gli sgomenti*; da *Capitale de la douleur, I tuoi capelli arancia nel vuoto del mondo*.

³⁸ P. ÉLUARD, *Liriche*, trad. di L. Traverso, «Prospettive», III, 10, dicembre 1939, p. 12. Da *L'amour la poésie, Tristezza a onde di pietra, La fronte ai vetri come chi veglia l'angoscia, Simmetrica dignità vita ben divisa*; da *Capitale de la douleur, Su questi rottami di cielo, su questi vetri d'acqua dolce, Ella era, sconosciuta, la mia forma prediletta, I tuoi capelli arancia nel vuoto del mondo*.

³⁹ P. ÉLUARD, *Défense de savoir*, trad. di A. Parronchi, «Prospettive», IV, 3, marzo 1940, p. 10.

«Prospettive» (l'unica traduzione éluardiana del poeta fiorentino) e poi da Bigongiari⁴⁰ su «Corrente», mentre nel '41 – sempre su «Prospettive» – sarà la volta ancora di Traverso⁴¹ e di Curzio Malaparte⁴²; di qualche anno successivo, nel '45, anche un componimento dovuto a Oreste Macrí⁴³. Tra il 1944 e il 1946 invece compariranno le prime prove della lunga fedeltà éluardiana di Franco Fortini, su «L'Avvenire dei Lavoratori»⁴⁴ – dove il poeta aveva esordito come traduttore un paio di mesi prima⁴⁵ – e «Il Politecnico»⁴⁶; ma già nel 1947 Fortini pubblica presso Einaudi *Poesia ininterrotta*⁴⁷, raccolta che costituisce la prima importante tappa di un percorso destinato a culminare il decennio successivo con una assai più ampia selezione di poesie di Éluard, sulla quale Fortini avrebbe poi condotto sostanziose riscritture. Non è questa, tuttavia, la prima raccolta monografica sul poeta francese, visto che già due anni prima Leone Traverso aveva pubblicato alcune sue traduzioni in un volumetto delle veneziane Edizioni del Cavallino assieme a Gennaro Masullo e Aldo Camerino⁴⁸.

Fra le altre versioni di poeti assimilabili al surrealismo spiccano quelle di Fortini⁴⁹ da Aragon, di Carlo Bo⁵⁰ da Jacob (entrambe sul «Politecnico» del 1945), di Macrí⁵¹ da Char e di Nelo Risi⁵² da Prévert. Quanto mai tempestive infine sono

⁴⁰ P. ÉLUARD, *Da «Capitale de la douleur»*, trad. di P. Bigongiari, in «Corrente», III, 6, 31 marzo 1940. Le poesie sono *L'unica, Si rifiuta sempre, Una, Ritornare in una città*.

⁴¹ P. ÉLUARD, *Vivere*, trad. di L. Traverso, in «Prospettive», V, 13, 15 gennaio 1941, p. 8.

⁴² P. ÉLUARD, *Noi non importa dove; Solo; Giustizia; Morire; Fanciulli; Incontri; Regni*, trad. di C. Malaparte, in «Prospettive», V, 13, gennaio 1941, p. 7.

⁴³ P. ÉLUARD, *Sulla curva dei tuoi occhi*, trad. di Oreste Macrí, in «Vento del Nord», 4 agosto 1945, p. 3.

⁴⁴ P. ÉLUARD, *L'ultima notte*, trad. di F. Fortini, in «Avvenire dei Lavoratori», 10 maggio 1944. Sullo stesso periodico Fortini traduce il 30 maggio dello stesso anno *Dalla prigione* di P. Emmanuel.

⁴⁵ La traduzione di Fortini aveva riguardato un *Anonimo francese, Ostaggi*, in «Avvenire dei Lavoratori», 15 marzo 1944.

⁴⁶ P. ÉLUARD, *Per vivere*, «Il Politecnico», I, 4, 20 ottobre 1945, p. 2; *Fedeli alla vita*, in «Il Politecnico», 23 marzo 1946. Sempre sul «Politecnico» del 20 ottobre del '45 Fortini aveva tradotto Chrétien de Troyes *Lamento delle filatrici detto delle trecento donzelle* e Jean Paul Sartre, *O di qui o di là*.

⁴⁷ P. ÉLUARD, *Poesia ininterrotta*, trad. di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1947.

⁴⁸ P. ÉLUARD, *Poesie*, a cura di Gennaro Masullo, L. Traverso e Aldo Camerino, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1945. Le poesie tradotte da Traverso sono *Sui declivi inferiori, Primo gradino – La voce d'un altro, Tra poco, L'ultima notte, La pausa delle ore*.

⁴⁹ LOUIS ARAGON, *Le lacrime si somigliano*, trad. di F. Fortini, in «Il Politecnico», I, 7, 10 novembre 1945, p. 2. Dello stesso autore Fortini traduce anche *Il 6 febbraio a Parigi* sul «Politecnico», 23, 2 marzo 1946.

⁵⁰ MAX JACOB, *Canto di Natale*, trad. di C. Bo, in «Il Politecnico», I, 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 2.

⁵¹ RENÉ CHAR, *Le tre sorelle*, trad. di O. Macrí, in «Libera voce», a. V, n. 20, 28 giugno 1947, p. 3.

anche le versioni da Frénaud di Fortini, che già nel 1946 ne aveva dato alcune primizie su due numeri del «Politecnico»⁵³.

Gli anni Quaranta, per concludere, vedono anche l'uscita di due determinanti antologie poetiche di area ermetica – quelle di Leone Traverso⁵⁴ a Roma nel 1942 e di Beniamino Dal Fabbro⁵⁵ a Milano nel '44 – e di altrettante antologie altamente rappresentative del movimento: i *Poeti antichi e moderni tradotti dai Lirici nuovi* di Anceschi e Porzio⁵⁶ nel '45, con versioni (fra gli altri) di Dal Fabbro, Attilio Bertolucci, Luzi e Bigongiari, e l'*Antologia di scrittori stranieri* a cura di Carlo Bo e Tommaso Landolfi⁵⁷ nel '46, con traduzioni di Luzi (con inediti da Baudelaire e Rimbaud), Traverso, Parronchi (inedito il Rimbaud), Poggioli, Dal Fabbro. Non sfugge, in particolare, l'importanza della compilazione di Anceschi, che viene a costituire un supplemento decisivo a quell'opera di codificazione del canone poetico novecentesco che impegnò il critico milanese nel decennio fra il '42 e il '53 e i cui frutti principali furono i *Lirici nuovi*, *Linea lombarda* e *Lirica del novecento* (quest'ultimo in collaborazione con Sergio Antonielli).

ANNI CINQUANTA

Conformemente al quadro che delinea la storia della traduzione del dopoguerra come stilisticamente più “conservatrice” rispetto alla storia della poesia “in proprio”, negli anni Cinquanta i poeti della terza generazione proseguono in gran parte lungo i più radicati orientamenti che avevano guidato la loro attività nel decennio precedente. Se da un lato si assiste a un calo delle

⁵² Le otto traduzioni di Risi da Prévert compaiono su «La Rassegna d'Italia» nel gennaio del 1949.

⁵³ A. FRÉNAUD, *Prosa e poesia*, trad. di F. Fortini, (comprendente *I Re Magi*, *Senz'amore*, *La vita morta la vita*, *La più folle*, oltre alla prosa *Il borgo profanato*), in «Il Politecnico», II, 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 44-45; poi *Antologia della canzone popolare francese (XVI-XVIII): Quando il marinaio, Il compianto di Grenoble, La signora di Bordeaux, Pique la Baleine, Jean François di Nantes, Sulle scale del Palazzo*, trad. di F. Fortini, in «Il Politecnico», 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 12.

⁵⁴ L. TRAVERSO, *Poesia moderna straniera*, Roma, Edizioni di Prospettive, 1942.

⁵⁵ B. DAL FABBRO, *La sera armoniosa*, Milano, Rosa e Ballo, 1944.

⁵⁶ *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Porzio, Milano, Il Balcone, 1945.

⁵⁷ *Antologia di scrittori stranieri*, a cura di Carlo Bo, Tommaso Landolfi e Leone Traverso, Firenze, Marzocco, 1946.

versioni da Mallarmé, d'altro canto gli autori più praticati nelle loro versioni rimangono i poeti del Cinquecento francese, Rimbaud ed Éluard.

Resistono infatti i nomi “forti” di Louise Labé (in Pagano⁵⁸, traduttore – detto per inciso – anche di Villon⁵⁹, Nerval⁶⁰ e Apollinaire⁶¹, e Mario Luzi⁶²), quelli di Ronsard⁶³ e Scève⁶⁴ (in Bigongiari, traduttore anche del più tardo Henri-Benjamin Constant⁶⁵), mentre Parronchi sposta il baricentro fino al seicentesco Tristan l’Hermite⁶⁶; il Cinquecento transalpino si attesta poi anche in Erba, che traduce *Sei sonetti* di Jean de Sponde sul «Verri».⁶⁷

Rimbaud invece è tradotto prima da Franco Fortini⁶⁸ nel 1950, poi si stanza al centro dell’officina traduttiva di Parronchi, che nel solo 1954 ne pubblica *Sette poesie*⁶⁹ su «L’Approdo» e poi *Le bateau ivre* su «L’Albero»⁷⁰, nell’ambito di un interessante esperimento articolato sul “parallelo” con un’analoga versione allestita da Vittorio Pagano. Oltre a tradurre Rimbaud, Parronchi colma anche la lacuna baudelairiana della triade fiorentina (con l’eccezione dei due testi luziani in antologia) pubblicandone *Otto poesie* in «Letteratura»⁷¹, mentre Giorgio Caproni traduce sulla «Fiera Letteraria»⁷² una poesia di Germain Nouveau nel 1959. Moltissime invece le traduzioni di Fortini

⁵⁸ V. PAGANO, *24 sonetti di Louise Labé*, in «L’Albero», luglio-settembre 1955.

⁵⁹ FRANÇOIS VILLON, *Lasciti lirici*, trad. di V. Pagano, in «L’Albero», 9-10-11-12, gennaio-dicembre 1951.

⁶⁰ V. PAGANO, *21 Poesie di Nerval*, in «L’Albero», luglio-settembre 1955.

⁶¹ GUILLAUME APOLLINAIRE, *Il bestiario*, trad. di V. Pagano, in «L’Albero», 17-18, dicembre 1953.

⁶² L. LABÉ, *Sonetti XIV, XVI, XX*, trad. di M. Luzi, in «La Chimera», II, 14, maggio 1955, p. 5.

⁶³ P. DE RONSARD, *Sonetto XXII e Sonetto XXX*, trad. di P. Bigongiari, in *Festa d’amore*, a cura di Carlo Betocchi, Firenze, Vallecchi, 1952.

⁶⁴ MAURICE SCÈVE, *Tre «dizains» dalla Delie (Dizain LII, Dizain CCCLV, Dizain CCCLXVII)*, trad. di P. Bigongiari, in «L’Approdo», III, n. 4, ottobre-dicembre 1954, pp. 56-57.

⁶⁵ P. BIGONGIARI, *Episodi della Cécile di Constant*, in «Il Nuovo Corriere», Firenze, 18 dicembre 1951, p. 3, poi in «Il Raccoglitore» della «Gazzetta di Parma», Parma, maggio 1952, p. 3.

⁶⁶ TRISTAN L’HERMITE, *Sentiero di due amanti*, trad. di A. Parronchi, in «Marsia», I, 2, novembre – dicembre 1957. Sempre relativa al Seicento francese è la traduzione di Luciano Erba di CYRANO DE BERGERAC, *L’altro mondo ovvero Gli Stati e gli Imperi della Luna*, introduzione, traduzione, note e bibliografia di L. Erba, Firenze, Sansoni-Fussi, 1956.

⁶⁷ JEAN DE SPONDE, *Sei sonetti*, trad. di L. Erba in «Il Verri», 2, agosto 1958, pp. 131-138.

⁶⁸ A. RIMBAUD, *L’orgia parigina*, trad. di F. Fortini, in «Delta», 3-4, gennaio 1950.

⁶⁹ A. RIMBAUD, *Sette poesie*, trad. di A. Parronchi, in «L’Approdo», III, aprile-giugno 1954, 2, pp. 31-35.

⁷⁰ A. RIMBAUD, *Le bateau ivre*, trad. di A. Parronchi, in «L’Albero», settembre 1954, 19-22, pp. 3-11.

⁷¹ A. PARRONCHI, *Da Baudelaire (Otto liriche)*, in «Letteratura», V, 29, settembre-ottobre 1957, pp. 3-7.

⁷² GIORGIO CAPRONI, *Una poesia di Humilis [Les cathédrales]*, in «La Fiera Letteraria», 10 maggio 1959.

da Éluard: prima quelle del '52 e '53 sull'«Avanti»⁷³, e poi l'ampia silloge di poesie curata per Einaudi⁷⁴ nel 1955. Altre traduzioni éluardiane stampa nel 1957 Bigongiari⁷⁵.

Ma si infoltiscono, oltre che da Éluard, le traduzioni dai contemporanei, per «rispondere ad un bisogno di informazione sulle personalità e correnti poetiche del quarantennio precedente» (Fortini⁷⁶): nel '51 Fortini traduce Prévert⁷⁷, Luzi nel '55 René Guy Cadou⁷⁸ sulla «Chimera», Parronchi l'anno successivo si occupa di Frénaud su «L'Albero»⁷⁹ e di Fargue sul «Critone»⁸⁰, dove nel '58 Bigongiari traduce René Char⁸¹; più organiche tuttavia le pubblicazioni di Nelo Risi, che nel 1956 pubblica da Scheiwiller un esile libretto di una decina di testi di Supervielle⁸² e nel 1957 un nutrito volume di traduzioni da Pierre Jean Jouve⁸³ per l'editore Carucci di Roma. Nel '59 infine Caproni include nella sezione *Imitazioni del Seme del piangere*⁸⁴ una poesia di Prévert (*D'estate come d'inverno*), due di Apollinaire (*La chiamavano Lu* e *Le campane*) e una di Lorca (*Arbolé, arbolé*).

Gli anni Cinquanta sono inoltre un decennio gremito di antologie di poesia straniera. Innanzitutto escono raccolte come *Festa d'amore* del 1952 a cura di Carlo Betocchi (vi si leggono traduzioni inedite di Caproni da Verlaine e Hugo, Fallacara da Mallarmé, Valeri da Villon e Betocchi da Scève, Baudelaire,

⁷³ P. ÉLUARD, *La fronte ai vetri*, trad. di F. Fortini, in «Avanti», 22 novembre 1952; poi *A due a due*, «Avanti», 24 novembre 1953.

⁷⁴ P. ÉLUARD, *Poesie, con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, introduzione e traduzione di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1955.

⁷⁵ P. BIGONGIARI, *Ritrattino di Éluard*, in «Il Raccoglitore» della «Gazzetta di Parma», Parma, 7 novembre 1957, p. 3, [traduzioni di *al primo bagliore*, da *L'amour, la poésie, Ordinanza da Au rendez-vous allemand*], poi in «Il Critone», Lecce, nn. 1-2, gennaio-febbraio, p. 6.

⁷⁶ F. FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e con uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 818.

⁷⁷ JACQUES PRÉVERT, *Marcia o crepa*, trad. di F. Fortini in «Avanti», 10 ottobre 1951.

⁷⁸ M. LUZI, *Tre poesie di Cadou: La notte specialmente; Per dopo; Lied*, «La Chimera», II, 11-12, febbraio-marzo 1955, p. 3.

⁷⁹ A. FRÉNAUD, *Non c'è paradiso, Fumata, Per bere agli amici*, trad. di A. Parronchi, in «L'Albero», gennaio-dicembre, 26-29, pp. 94-95.

⁸⁰ LÉON-PAUL FARGUE, *Postface*, trad. di A. Parronchi, in «Il Critone», I, 9-10, dicembre 1956, p. 6.

⁸¹ R. CHAR, *Nous avons*, trad. di P. Bigongiari, in «Il Critone», 8-9, agosto-ottobre 1958, p. 6.

⁸² JULES SUPERVIELLE, *In viaggio con Supervielle*, versioni di N. Risi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956.

⁸³ PIERRE JEAN JOUVE, *Poesie*, a cura di N. Risi, con una presentazione di Giuseppe Ungaretti, Roma, Carucci, 1957.

⁸⁴ G. CAPRONI, *Il seme del piangere*, Milano, Garzanti, 1959.

Rimbaud e Laforgue) e l'*Antologia di poeti negri*⁸⁵ a cura di Carlo Bo dove nel '54 trovano posto alcune traduzioni di Vittorio Sereni⁸⁶; nel '57 appare l'*Antologia dei poeti maledetti*⁸⁷ tradotti da Vittorio Pagano, dove si riepiloga la grande tradizione simbolista per mezzo di folte rassegne di versioni da Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e altri; fra tutte però – per numero e qualità dei traduttori coinvolti - spiccano quella a cura di Vanni Scheiwiller⁸⁸ del '55, dove sono ospitate le versioni spesso inedite di Dal Fabbro, Fortini, Risi, Erba, Caproni, Luzi, Traverso, Bigongiari, Sereni, Bertolucci..., e quella a cura dello stesso Bertolucci⁸⁹ nel 1958 per Garzanti, con traduzioni (oltre che del curatore), di Pagano, Parronchi, Caproni, Luzi, Pasolini, Bigongiari, Traverso, Sereni, Poggioli...

Restando nell'ambito delle antologie, una menzione particolare merita, sempre della Garzanti, la collana delle *Antologie del saper tutto*, il cui catalogo comprende nel solo 1959 – «data importante nel panorama editoriale delle antologie»⁹⁰ – *L'idea simbolista* di Mario Luzi (con contributi ancora di

⁸⁵ *Antologia di poeti negri. Traduzione italiana con testi originali e fronte*, a cura di C. Bo, Firenze, Parenti, 1954.

⁸⁶ Tra le traduzioni francesi di Sereni negli anni Cinquanta occorre inserire anche quella di *Non giurare su niente* di Alfred de Musset (*Il ne faut jurer de rien*) per il Piccolo Teatro di Milano e la regia di Giorgio Strehler. Lo spettacolo fu rappresentato il 20 aprile del '51.

⁸⁷ *Antologia dei poeti maledetti*, versioni metriche di Vittorio Pagano, s.l., Edizioni dell'albero, 1957. Di Pagano escono anche nel '58 per la casa editrice Pajano di Galatina *Francesco antico*, un'antologia di testi medievali francesi, e *Il poeta contumace* di Tristan Corbière.

⁸⁸ *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955.

⁸⁹ *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958.

⁹⁰ BEATRICE SICA, *Luzi e Fortini tra simbolismo e surrealismo*, in *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Roma, Bulzoni, 2011, p. 113. Nonostante la diversità degli orientamenti dei due curatori, entrambe le antologie hanno una radice in comune nell'ipotesi di «una rivoluzione della parola e della cultura che non ha ancora esaurito secondo loro le sue fondamentali risorse» [...]. Luzi tenta di superare, attraverso la via della «naturalzza», l'impasse del simbolo che aveva abolito la realtà; la sua è una posizione che si presenta consapevole dei propri mezzi nei modi certi di una fede. In Fortini si avverte tutta la ferita di una speranza delusa, di un'aspettativa disattesa. Mentre ne parla al passato, come di una vicenda conclusa, ormai superata e non più proponibile, Fortini non riesce a staccarsi del tutto dal surrealismo e tenta *in extremis* di salvare il salvabile, di proporre alcuni valori fondamentali del surrealismo in lotta per la liberazione dell'uomo [...]. Nel 1959 però il surrealismo ha fallito agli occhi di entrambi, non è considerato più adatto o sufficiente né ad affermare «che la conoscenza è al di fuori degli oggetti stessi della nostra ragione e dei nostri sensi» né a promuovere una «sconsacrazione linguistica» e un riesame della cultura e della politica del paese. Così Luzi si volge a ciò che aveva preceduto il movimento bretoniano, recuperando le lontane origini del sogno e dell'inconscio e seguendo un cammino alternativo della parola per esprimere il lato non-razionale dell'uomo e la dimensione non-scientifica dell'esistenza; mentre Fortini si impegna in una disamina del surrealismo e in una critica serrata della sua vicenda politica, rifugiandosi altrimenti nella bellezza e nella resistenza al tempo di alcuni suoi prodotti artistici. Le differenze

Bertolucci, Traverso, Parronchi, Macrí, Pagano...) e *Il movimento surrealista*⁹¹ di Franco Fortini, volto a «presentare un profilo degli intenti surrealisti, con particolare riguardo alle loro applicazioni letterarie e alle loro implicazioni politiche»⁹², con poesie edite e inedite da tutti i principali animatori del movimento (Breton, Éluard, Tzara, Artaud, Aragon, Char...). Sempre da Garzanti apparve poi la serie di tre antologie sul tema dell'umorismo a cura di Attilio Bertolucci: *Umoristi dell'Ottocento*⁹³ (con una traduzione dello stesso Bertolucci da Georges Fourest, *Fiori dei morti*, e tre di Caproni da Franc-Nohain, *Lamento per il signor Benoît*, *Girotondo dei nipotini irriguardosi*, *Canzoncina del porcospino*), e soprattutto *Gli umoristi del Novecento*⁹⁴ e *Gli umoristi moderni*⁹⁵ (la seconda in coppia con Piero Citati), nelle quali sono incluse numerose versioni di Nelo Risi (Cros, Apollinaire, Michaux, Prévert, Queneau), oltre a testi più "isolati" ancora di Giorgio Caproni (Prévert, Jacob, Queneau) e Franco Fortini (Jarry).

ANNI SESSANTA

Il 1960 si apre con un'antologia del *Teatro francese del grande secolo*⁹⁶, che riunisce traduzioni di Vittorio Sereni (Jean Rotrou, *Laura perseguitata*), Mario Luzi e Alessandro Parronchi (Jean Racine, rispettivamente *Andromaca* e *Britannico*), oltre a quelle di Montale, di Quasimodo, della Spaziani. L'anno seguente invece, in larghissimo anticipo sui compagni-poeti di generazione, Piero Bigongiari dà alle stampe il *Vento d'ottobre*⁹⁷, cospicua antologia di versioni di poesie che svariano dal greco antico al francese, dall'inglese allo spagnolo, fino a

allora riguardano più i modi, o meglio i mezzi, della riproposizione che non il suo fine. Considerate alla luce del contesto storico e del panorama culturale in cui escono, le due antologie si rivelano così meno distanti di come appaiono a prima vista: contro un presente ristretto e un reale limitato al razionale, riconsiderano il passato per guardare a un futuro dagli orizzonti più vasti» (ivi, pp. 129-131).

⁹¹ F. FORTINI, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1959.

⁹² Ivi, p. 5.

⁹³ *Umoristi dell'Ottocento con i maestri del secolo diciottesimo che diedero inizio all'umorismo moderno*, prefazione e note introduttive di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1960.

⁹⁴ *Umoristi del Novecento. Con alcuni singolari precursori del secolo precedente*, prefazione di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1959.

⁹⁵ *Gli umoristi moderni*, a cura di A. Bertolucci e Pietro Citati, Milano, Garzanti, 1961.

⁹⁶ *Teatro francese del grande secolo*, presentato da Giovanni Macchia, Roma, ERI-RAI, 1960.

⁹⁷ P. BIGONGIARI, *Il vento d'ottobre. Da Alcmane a Dylan Thomas*, Milano, Mondadori, 1961, p. 358.

singolari esperimenti di “controtraduzione” dall’italiano al francese di un testo ungarettiano, e di autotraduzione in senso inverso.

Nel frattempo, salvo un esercizio ancora di Bigongiari⁹⁸ nel ’61, i poeti traduttori della terza generazione si allontanano (con poche deroghe) dal Cinque-Seicento francese. Il decennio appare dominato, invece, dalla figura di André Frénaud, che – al centro di una fortunata rete di amicizie – riesce a mobilitare una schiera davvero non ordinaria di poeti-traduttori. Il primo importante episodio “collettivo” è il numero del dicembre 1960 dell’«Europa Letteraria»⁹⁹, sulle cui colonne si allineano le traduzioni di Ungaretti di *Tutto sarà in ordine*, di Pasolini di *Esortazione ai poveri*, di Caproni di *Astri della notte* e *Passaggio della visitazione*, mentre Fortini traduce *Autoritratto*, Vigorelli *Non c’è paradiso*, la Spaziani *Alba*, Bertolucci *Paese ritrovato*, Sereni infine *Ancienne Mémoire*. Non sfugge l’importanza di questo esperimento:

In area italiana, un interessante e paradigmatico accostamento di traduttori-poeti giunge da “L’Europa Letteraria”: nel 1960 Giancarlo Vigorelli, allora neodirettore della rivista, invita sette poeti italiani, Ungaretti, Pasolini, Caproni, Fortini, Spaziani, Bertolucci, Sereni, includendosi poi nel convito, a confrontarsi con la traduzione di alcuni testi lirici di André Frénaud. Una scelta decisamente innovativa se consideriamo che in nessun’altra pubblicazione periodica dell’epoca, ad eccezione di una versione a più mani di Rabelais alcuni anni prima su «Il Caffè», è mai stata fatta una tale offerta al pubblico dei lettori¹⁰⁰.

E nel corso dello stesso anno Caproni aveva già tradotto *Les rues de Naples*, *Premiers échos de Sicilie*, *Douceur d’Ortige* e *Dans les lointains parages* in «L’Approdo Letterario»¹⁰¹, mentre Risi aveva fornito una versione di *Perplessità su di una stella calda* su «Il Caffè»¹⁰² e di altri quattro testi (*Ho fabbricato la casa ideale*, *Un fumo*, *C’è di che nella mia casa*, *Spagna*) su

⁹⁸ P. BIGONGIARI, *Un sonetto di Ronsard*. «Cela il corno stanotte buona Luna», in «Corriere d’informazione», Milano, 30-31 dicembre, p. 2.

⁹⁹ Cfr. l’«Europa Letteraria», I, 5-6, dicembre 1960, pp. 87-91.

¹⁰⁰ CARLA GUBERT, *Le belle infedeli: omaggio a Frénaud de «L’Europa Letteraria*, in *Frammenti di Europa. Riviste e traduttori del Novecento*, a cura di Carla Gubert, Pesaro, Metauro, 2003, p. 83.

¹⁰¹ A. FRÉNAUD, *Poesie*, trad. di G. Caproni, in «L’approdo Letterario», VI, 11, luglio-settembre 1960, pp. 21-31.

¹⁰² A. FRÉNAUD, *Perplessità su di una stella calda*, trad. di N. Risi, in «Il Caffè», VIII, fascicolo 07/08, luglio-agosto 1960, pp. 10-11.

«Tempo presente»¹⁰³. Proprio sul «Caffè» Caproni avrebbe poi stampato, l'anno successivo, tre ulteriori versioni da Frénaud, *Tomba di mio padre*, *Porto del canale a Monceau-les-mines* e *Bon-an Mal-an*¹⁰⁴. Nel 1962 è Franco Fortini a tradurre un lungo poemetto del poeta francese, *L'agonia del generale Krivitski*¹⁰⁵ per Il Saggiatore.

Ma è nel 1964 che l'attenzione corale rivolta a Frénaud culmina nel ben noto omaggio al poeta curato da Vanni Scheiwiller¹⁰⁶ in cui convergono sedici versioni di quindici poeti (Solmi ne ha due), più un brano in prosa a cura di Elio Vittorini e un ritratto firmato da Ottone Rosai: ancora una volta, al genere dell'antologia si attribuisce una funzione riepilogativa, stando alle parole di Enza Biagini:

questo piccolo libro s'inserisce [...] nel quadro di avvenimenti culturali un po' fuori corso, come una sorta di richiamo e testimonianza di una genealogia della tradizione poetica del ventesimo secolo, successiva ai movimenti d'avanguardia e situata tra la riscoperta del canto, del rilievo dato alla "grana della voce" e l'urgenza di temi esistenziali e impegnati – della poesia per la vita – che sembravano allora sul punto di scomparire¹⁰⁷.

In seguito, tra il '64 e il '65, Caproni pubblica ancora un paio di traduzioni (su l'«Approdo Letterario»¹⁰⁸ e la «Fiera Letteraria»¹⁰⁹), ricapitolando infine nel 1967 la sua ormai lunga attenzione a Frénaud curandone per Einaudi la prima antologia italiana, *Il silenzio di Genova e altre poesie*, che comprende venticinque testi.

¹⁰³ A. FRÉNAUD, *Quattro poesie*, trad. di N. Risi, in «Tempo presente», dicembre 1960, pp. 853-855.

¹⁰⁴ A. FRÉNAUD, *Tomba di mio padre e altro*, trad. di G. Caproni, «Il Caffè», IX, 5, ottobre 1961, p. 9.

¹⁰⁵ A. FRÉNAUD, *L'agonia del generale Krivitski*, trad. di F. Fortini, Milano, Il Saggiatore, 1962.

¹⁰⁶ André Frénaud tradotto da Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Luciano Erba, Franco Fortini, Mario Luzi, Giorgio Orelli, Alessandro Parronchi, Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Vittorio Sereni, Sergio Solmi, Maria Luisa Spaziani, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Elio Vittorini, Andrea Zanzotto con un ritratto di Ottone Rosai, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964.

¹⁰⁷ ENZA BIAGINI, *Antologie d'autore: Francis Ponge e André Frénaud in Italia*, in *Antologie e poesia in Italia* cit., p. 157.

¹⁰⁸ A. FRÉNAUD, *Il silenzio di Genova*, trad. di G. Caproni, in «L'Approdo Letterario», X, 27, luglio-settembre 1964, pp. 54-69.

¹⁰⁹ A. FRÉNAUD, *Ancora una volta*, trad. di G. Caproni, in «La Fiera Letteraria», 13 giugno 1965, p. 5.

Accanto alle traduzioni da Paul Valéry nel 1960 di Luzi di *Il cantico delle colonne*¹¹⁰, di Tutino del *Cimetière marin*¹¹¹ (in fitto dialogo con il prefatore Parronchi), e la significativa pubblicazione delle *Poesie* a cura di Beniamino Dal Fabbro¹¹² – che «può essere considerata la prima e completa trascrizione nella nostra lingua della sua opera poetica»¹¹³ – aumentano le traduzioni dai contemporanei: notevole l'esordio di Zanzotto con la versione prima di alcuni testi di Michaux su «Il Caffè»¹¹⁴ nel 1960, poi con *15 poesie* in *Ricordo di Paul Éluard* in «Terzo Programma»¹¹⁵ nel 1963; ancora nel '60 Caproni traduce da Aragon (*Santa Spina*), Éluard (*Novembre 1936, La vittoria di Guernica*), Supervielle (*Ai due lati dei Pirenei*), nell'antologia *Romancero della Resistenza spagnola (1936-1959)*¹¹⁶, a cura di Dario Puccini, e un testo di Cadou sulla «Fiera Letteraria»¹¹⁷; nel '61 sia Bigongiari che Erba traducono Reverdy, rispettivamente sull'«Approdo Letterario»¹¹⁸ e in volume¹¹⁹; Risi presenta Queneau sul «Caffè»¹²⁰, mentre ancora Caproni pubblica alcune poesie di Char su «La Soffitta»¹²¹, prima di curarne l'anno successivo assieme a Vittorio Sereni la raccolta *Poesia e prosa*¹²² per Feltrinelli (la versione sereniana dei *Fogli d'Ipnos*

¹¹⁰ P. VALÉRY, *Cantique des colonnes suivi d'une traduction italienne de Mario Luzi et avec six lithographies originales de Felice Casorati*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1960.

¹¹¹ P. VALÉRY, *Il cimitero marino*, versione e commento di Mario Tutino, prefazione di A. Parronchi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1962 [stampa 1963].

¹¹² P. VALÉRY, *Poesie*, trad. in versi di B. Dal Fabbro, Milano, Feltrinelli, 1962.

¹¹³ Ivi. p. 161.

¹¹⁴ HENRI MICHAUX, *Testi scelti* [*Magia, La mia vita si arrestò, Il mio re, Sulla via della morte, Come pietra nel pozzo, Riposo nella sventura, Nausea, o è la morte che viene?, La mia vita*], trad. di A. Zanzotto, in «Il Caffè», VIII, n. 6, 1960, pp. 30-41.

¹¹⁵ A. ZANZOTTO, *Ricordo di Paul Éluard*, «Terzo programma. Quaderni trimestrali», n. 1., 1963, pp. 237-249.

¹¹⁶ *Romancero della Resistenza spagnola (1936-1959)*, a cura di Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1960.

¹¹⁷ RENÉ GUY CADOU, *Tristezza*, trad. di G. Caproni, in «Fiera Letteraria», 24 luglio 1960. Altre traduzioni di Caproni di poeti minori appaiono nel '64 su riviste come «La Soffitta» e «Persona»: traduce infatti Marc Alyn e Robert Marteau in «La soffitta», I, n. 1, aprile 1964, André Du Bouchet e Gérard Engelbach su «Persona», 5, maggio 1964, e infine versioni di Georges-Emmanuel Clancier e Jacques Dupin, in «Persona», n. 6, giugno 1964.

¹¹⁸ PIERRE REVERDY, *Strada che svolta, Spazio*, trad. di P. Bigongiari, in «L'Approdo letterario», VII, n. 14-15, aprile-settembre 1961, pp. 96-97.

¹¹⁹ P. REVERDY, *Paris-Noël*, trad. di L. Erba, in *Il Natale*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961, pp. 97-99.

¹²⁰ RAYMOND QUENEAU, *Istante fatale*, trad. di N. Risi, in «Il Caffè», IX, 6, dicembre 1961, p. 27.

¹²¹ Alcune poesie di Char tradotte da Caproni appaiono su «La soffitta», I, n. 1, maggio-giugno 1961.

¹²² R. CHAR, *Poesia e prosa*, a cura di G. Caproni e V. Sereni, Milano, Feltrinelli, 1962.

sarà poi ristampata da sola nel 1968 per Einaudi¹²³). Un anno decisivo, il 1962, per la divulgazione dell'opera di Char, come puntualizza Bigongiari:

Ma qui da noi la poesia di Char, dopo un cenno fugace di Carlo Bo nel '47, una breve nota di Macrí accompagnante la versione de *Le tre sorelle* nella «Libera Voce» di Lecce del 28 giugno 1947 e un successivo articolo parigino di Montale sul «Corriere», e dopo la traduzione di *Nous avons*, per opera mia, sul leccese «Critone» dell'agosto-ottobre 1958 (ora ne *Il vento d'ottobre*) e di sei poesie, per opera di Bassani, nell'antologia *Poesia straniera del Novecento* curata da Bertolucci presso Garzanti sempre nel 1958, è conosciuta soprattutto, sia pure non quanto merita, attraverso l'opera amorosa di traduzione di Giorgio Caproni che nel 1962 pubblicava, presso Feltrinelli, una vasta antologia, che ricalcava fin dal titolo, *Poesia e prosa*, la scelta fatta dallo stesso Char nel '57 [...]. In più il volume feltrinelliano [...] è preceduto da una prefazione, una acuta presentazione, quale solo Caproni sa fare, con una penna che sembra divagare, ed è sempre lì a frugare nel cuore della questione. Infine, sempre nel '62, io stesso, in un lungo saggio uscito l'anno dopo sulla rivista milanese «Questo ed altro», cercavo di dare una quanto più possibile compiuta visione d'insieme dell'opera del poeta, facendone il punto: un'opera difficile a definire, ma indubbiamente fondamentale nella poesia francese dell'ultimo trentennio, in cui rappresenta la forza della protesta e insieme la fede catacombale nell'esistenza decisiva dell'uomo in un universo minacciato¹²⁴.

Nel medesimo '62 Sereni aveva pubblicato *Gli immediati dintorni* che fra le numerose prose inseriva alcune traduzioni, come quelle dai *Cinque poeti negri* (Léon-G. Damas, Etienne Léro, Léopold Sédar Senghor, Jean-Joseph Rabéarivelo, Jacques Rabémananjara), da Pound (*Studio d'estetica, In una stazione del metro, La commessa, Villanella I e II e III, Momenti di François-Marie Arouet (Voltaire)*), *Il pont Mirabeau* di Apollinaire, *Ancienne mémoire* di Frénaud, *Foto a colori in un calendario commerciale* di W.C. Williams.

Tra i restanti lavori monografici spiccano l'ampia silloge di poesie di Blaise Cendrars curata da Luciano Erba per la Nuova Accademia di Milano nel '61¹²⁵, le traduzioni di Pierre Jean Jouve, sul quale Nelo Risi torna a più riprese

¹²³ R. CHAR, *Fogli d'Ipnos: 1943-1944*, prefazione e traduzione di V. Sereni, Torino, Einaudi, 1968.

¹²⁴ P. BIGONGIARI, *Char e il dolore dell'immagine*, in *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1969, p. 215.

¹²⁵ BLAISE CENDRARS, *Poesie*, a cura di L. Erba, Milano, Nuova Accademia, 1961.

per le Edizioni della Lanterna¹²⁶ di Bologna (vi rivede e amplia i brani già tradotti nel '57¹²⁷) e per Lericì¹²⁸ di Milano; infine la controversa edizione Curcio delle *Fleurs du mal* a cura di Giorgio Caproni¹²⁹. Da registrare, nel '66, anche la seconda edizione ampiamente riveduta delle *Poesie*¹³⁰ di Éluard a cura di Franco Fortini. Un'ulteriore menzione merita poi la «Strenna del pesce d'oro per il 1962» dedicata al tema del Natale, che raccoglie poesie sulla principale festività cristiana tratte dalle maggiori letterature europee con traduzioni inedite – oltre alla già citata versione di Erba da Reverdy – di Nelo Risi da Apollinaire e Jacob, di Caproni da Frénaud (“inedite” in quanto ritoccate), di Margherita Guidacci da Alexandre Vicente e da Guillén, e già edite di Parronchi da Germain Nouveau, di Sereni da Williams, di Giovanni Giudici da Eliot...

ANNI SETTANTA:

Anche negli anni Settanta escono notevoli volumi di traduzioni “monografiche”: nel '71 Bigongiari coinvolge Ungaretti, Erba e Jacqueline Risset in un'interessante collaborazione per l'antologia mondadoriana di Francis Ponge *Vita del testo*¹³¹ (titolo scelto dall'autore francese) che coglieva l'occasione per

¹²⁶ N. RISI, *Dal paradiso perduto di Pierre Jean Jouve*, con un disegno di Renato Birolli, Bologna, Edizioni della Lanterna, 1961.

¹²⁷ Cfr. *ivi*, p. 69: «A distanza di anni ho sentito il bisogno di ritornare sulla bella favola della Genesi. Ho riveduto interamente la primitiva versione e allargato la scelta fino a comprendere una buona metà del poema, avendo soprattutto a cuore la continuità della narrazione».

¹²⁸ P. J. JOUVE, *Poesie*, traduzione, introduzione, bio-bibliografia a cura di N. Risi, Milano, Lericì, 1963. Questa edizione sarà sostanzialmente ripresa in P. J. JOUVE, *Conoscenza, dubbio, rivelazione: antologia poetica*, a cura di N. Risi, con un'appendice di Ugo Salati, Milano, Accademia, Firenze, Sansoni, 1971.

¹²⁹ C. BAUDELAIRE, *I fiori del male, comprese le poesie condannate*, traduzione e introduzione di G. Caproni, con sedici tavole a colori di Orfeo Tamburi, Napoli, Curcio, 1962.

¹³⁰ P. ÉLUARD, *Poesie: con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, introduzione e traduzione di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1966.

¹³¹ FRANCIS PONGE, *Vita del testo*, a cura e con un'introduzione di P. Bigongiari, trad. di P. Bigongiari, L. Erba, Jacqueline Risset, G. Ungaretti, Milano, Mondadori, 1971. Sull'antologia cfr. E. BIAGINI, *Antologie d'autore* cit., p. 167: «Dunque, un'antologia tradizionale nella formula, che raccoglie in maniera esemplare testi tratti dalle raccolte maggiori (scritte tra il 1924 e il 1964). I traduttori intrecciano anche stavolta [oltre all'antologia di Frénaud del 1964] più generazioni: da Giuseppe Ungaretti a Bigongiari, da Erba a Jacqueline Risset vi è uno scarto di almeno cinque generazioni, un fatto non privo di importanza. Ancora (come per Frénaud) si tratta di traduttori eccezionali, poeti e specialisti in letteratura francese, pubblicati in una collana di gran prestigio (“Lo Specchio” di Mondadori). Luciano Erba e Jacqueline Risset hanno svolto il lavoro di traduzione più considerevole (16 pezzi Erba e 24 Jacqueline Risset). Ungaretti ha tradotto una lunga lirica (*Le pré*) e un brano di riflessioni pongiane su Fautrier, altrettanto lungo. A Bigongiari, traduttore de *La nouvelle araignée*, spettano in egual misura il merito della composizione dell'antologia e d'un penetrante studio critico».

presentare al pubblico italiano le opere di un poeta ancora non molto noto; nello stesso anno Caproni dà alle stampe la ricca traduzione di *Il n'y a pas de paradis* di Frénaud¹³² (Rizzoli), seguita poi nel '72 da quattro componimenti sulla «Fiera Letteraria»¹³³. Ancora nel '72 Nelo Risi cura la traduzione integrale del *Paradiso perduto*¹³⁴ di Jean Jouve, e nel '73 Giovanni Raboni pubblica la sua determinante versione delle *Fleurs du mal*¹³⁵ di Baudelaire, su cui ritornerà più volte con un intenso lavoro variantistico che lo occuperà per quasi tre decenni; la traduzione in prosa dei *Fiori del male* di Attilio Bertolucci uscirà nel 1975. Dell'anno successivo, a cura di Vittorio Sereni, appare *Ritorno Sopramonte*¹³⁶ di Char (uno dei *poème en prose* che lo compongono è tradotto più tardi da Sereni anche su rivista¹³⁷), mentre del '79 sono le *Poesie*¹³⁸ di Apollinaire a cura di Caproni; una raccolta significativa, questa, per la posizione strategica nella sua vicenda di traduttore, già che, «se non fosse per una tarda *Educazione sentimentale*, si potrebbe parlare di Apollinaire come dell'ultimo autore tradotto [dal poeta]» (Dolfi¹³⁹).

Escono numerose anche le traduzioni di Fortini: nel '74 Pier Vincenzo Mengaldo ne cura le *Poesie scelte*¹⁴⁰ includendovi senza testo a fronte (oltre a versioni da Kao Che, Goethe, Brecht) le traduzioni di *Le crépuscule du soir-La sera* di Baudelaire, *Bardi e corde* di Jarry, e *Per vivere qui* e *Il muro* di Paul Éluard; nel '77 esce un rifacimento del *Movimento surrealista* in collaborazione con Lanfranco Binni, e nel '78 la traduzione della quinta parte di *Mémoire* di

¹³² A. FRÉNAUD, *Non c'è paradiso: 1943-1960*, trad. e note di G. Caproni, introduzione di S. Agosti, Milano, Rizzoli, 1971.

¹³³ A. FRÉNAUD, *Quando il deserto minaccia, Morto l'anno, Senza amore, Se l'amore fu*, trad. di G. Caproni, in «La Fiera Letteraria», 16 gennaio, p. 15.

¹³⁴ P. J. JOUVE, *Paradiso perduto*, introduzione e traduzione di N. Risi, Torino, Einaudi, 1972.

¹³⁵ C. BAUDELAIRE, *Poesie e prose*, a cura di Giovanni Raboni, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973.

¹³⁶ R. CHAR, *Ritorno sopramonte e altre poesie*, cit.. Una traduzione, quella di *Tradition du météore*, è a cura di Bigongiari, un autore spesso chiamato in causa da Sereni anche sul versante critico.

¹³⁷ R. CHAR, *Déclarer son nom*, trad. di V. Sereni, in «Sul Porto», 7, febbraio 1979.

¹³⁸ G. APOLLINAIRE, *Poesie*, trad. di G. Caproni, introduzione e note di E. Guaraldo, Milano, Rizzoli, 1979.

¹³⁹ ANNA DOLFI, «Trascrivere per violino». *Caproni e un'antologia di Apollinaire*, in *Antologie e poesia nel Novecento italiano* cit., p. 137.

¹⁴⁰ F. FORTINI, *Poesie scelte: 1938-1973*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1974.

Rimbaud nel fascicolo del Premio Monselice¹⁴¹ di quell'anno. Per concludere la rassegna infine Bigongiari traduce Yves Bonnefoy¹⁴² nel '75, mentre verso la fine del decennio escono la decisiva versione di Luzi di *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* di Mallarmé su «Tuttolibri»¹⁴³, e Sereni traduce otto poesie di Apollinaire per l'«Almanacco dello Specchio»¹⁴⁴.

ANNI OTTANTA – Il decennio prosegue l'intensa attività di traduzioni di Apollinaire che aveva chiuso il precedente: protagonisti ancora Vittorio Sereni e Giorgio Caproni. Sereni infatti nel 1980 pubblica *Eravamo da poco intanto nati* come «Strenna per gli amici di Paolo Franci» (Scheiwiller¹⁴⁵), dove confluiscono una quindicina di testi in parte riediti l'anno successivo, assieme ad altri di Raboni, per Il Saggiatore¹⁴⁶ e poi di nuovo nell'84 per Mondadori¹⁴⁷; Caproni da parte sua aveva visto prima includere dal curatore Raboni ben otto traduzioni da Apollinaire in *L'ultimo borgo (Il gambero, Corni da caccia, L'addio del cavaliere, Esercizio, L'avvenire, da Vedetta malinconica, Le campane, I colchici)*, la raccolta uscita da Rizzoli¹⁴⁸ nel 1980, e poi aveva pubblicato nove traduzioni (*I colchici, Marizibill, Notte renana, Le campane, Corni da caccia, La chiamavano Lu, L'addio del cavaliere, Esercizio, Andiamo più svelti*) negli *Scritti in onore di Giovanni Macchia*¹⁴⁹ dell'83. Proprio questi contributi dedicati a Macchia si rivelano un appuntamento d'eccezione sul piano traduttivo, già che la sezione *Letteratura e fantasia* accoglie, oltre a quelle di Caproni, versioni di Sereni da Char in versi e prosa (*Pieno impiego, Avessimo, Maurice Blanchot, voluto*

¹⁴¹ F. FORTINI, *Da Mémoire di Rimbaud in memoria di Diego Valeri*, in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, VII vol., a cura dell'amministrazione comunale, Monselice 1978, p. 22.

¹⁴² YVES BONNEFOY, *Nell'inganno della soglia*, trad. di P. Bigongiari, in «L'Approdo Letterario», Torino, XXI, 70, giugno, pp. 24-46.

¹⁴³ S. MALLARMÉ, *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, trad. di M. Luzi, in «Tuttolibri», IV, 31, 12 agosto 1978.

¹⁴⁴ Le otto traduzioni di Sereni da Apollinaire si trovano in *Almanacco dello Specchio n. 8*, Milano, Mondadori, 1979.

¹⁴⁵ G. APOLLINAIRE, *Eravamo da poco intanto nati*, trad. di V. Sereni, Strenna per gli amici di Paolo Franci, Milano, Scheiwiller, 1980.

¹⁴⁶ G. APOLLINAIRE, *Da Alcools*, a cura di Sergio Zoppi, versioni a fronte di G. Raboni e V. Sereni, Milano, Il Saggiatore, 1981.

¹⁴⁷ G. APOLLINAIRE, *La chiamavano Lù e altre poesie*, tradotte da G. Raboni e V. Sereni, introduzione di Alfredo Giuliani, Milano, Mondadori, 1984.

¹⁴⁸ G. CAPRONI, *Traduzioni da Apollinaire in L'ultimo borgo*, Milano, Rizzoli, 1980.

¹⁴⁹ *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, 2 voll.

rispondere solo..., Per M. H., *La sega trasognata*, *Dine*, *Permanente invisibile*, *Giaciglio*, *Nell'ora che le strade frantumano il loro tenero dono*, *Fossile sanguinario*), di Erba da Saint-Amant (*L'estate di Roma*, con testo a fronte), di Luzi da Mallarmé (da *La Chevelure vol d'une flamme*, da *Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, da *L'Après-midi d'un faune*), oltre che di Solmi da Queneau, Luciana Frezza da Apollinaire, Muscetta da Baudelaire.

Fra le traduzioni “monografiche” spiccano le *Poesie*¹⁵⁰ di Proust tradotte da Fortini per Einaudi nel 1983, mentre risale all'anno successivo un esperimento singolare come quello delle *Lodi del corpo femminile*, in cui una schiera eterogenea di poeti cura la traduzione dei cinquecenteschi *Blasons du corps féminin*: tra questi – oltre a Giovanni Raboni, Valerio Magrelli, Cesare Viviani, Maurizio Cucchi, Antonio Porta, Tiziano Rossi e altri – si annoverano anche Vittorio Sereni, traduttore di *Le front* di Maurice Scève, e Giovanni Giudici, protagonista in questa sede della sua unica versione dal francese, il testo anonimo, *Le...*

Nel frattempo in volume e su rivista appaiono alcune versioni di Bigongiari da Michaux¹⁵¹ (prose) e da Racine¹⁵²; ancora dell'83 è la traduzione di Luzi di un sonetto di Mallarmé, *Quand l'ombre menaça de la fatale loi*, su «Lingua e Letteratura»¹⁵³, cui segue sulla stessa rivista diretta da Carlo Bo nel 1987 un manipolo di traduzioni di Bigongiari senza testo a fronte risalenti al 1962-1985 (con l'eccezione di un testo da Ronsard del 29 settembre '55): oltre al Ronsard sono comprese poesie di Scève, Reverdy, Char, Guillen e Celan, pensate come integrazione al *Vento d'ottobre* (da aggiungere in un'ipotetica seconda edizione mai realizzata) che desse conto della sua attività traduttiva posteriore al

¹⁵⁰ MARCEL PROUST, *Poesie*, trad. di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1983.

¹⁵¹ P. BIGONGIARI, *Da Lointain intérieur di Henri Michaux: Vi scrivo da un paese lontano in Tradurre poesia*, a cura di Rosita Copioli, Brescia, Paideia, 1983, pp. 318-321.

¹⁵² C. RACINE, *E l'acqua altrove; Quando vengo*, trad. di P. Bigongiari, in «Salvo Imprevisti», Firenze, XII, 35-36, maggio-dicembre 1985, p. 13.

¹⁵³ Bigongiari pubblica *Rerum vulgarium fragmenta*, in «Lingua e Letteratura», V, 8, maggio 1987, pp. 97-103. I testi sono: dalla *Délie* di Scève: *Dizain VII*, *Dizain LXXIII*, *Dizain CCCLXXVI*, *Dizain CCCCXV*, tradotti tra il luglio e il settembre 1962; dalle *Odi, Libro IV* di Pierre de Ronsard, *l'Ode anacreontica XXXI*; da *La lucarne ovale* di Pierre Reverdy, *Cuore di piombo*, tradotta il 12 gennaio '67; da *Le nu perdu* di René Char, *Settentrione* del 25 maggio '66 e *Tradizione della meteora* del 27 settembre 1968 (già apparsa però in *Ritorno sopramonte* curata a Sereni nel 1974), da *La nuit talismanique, Rondinella* del 4 giugno 1972; da *Al margen* di Jorge Guillén, *I gabbiani innumerevoli* del 18 febbraio 1964; da *Mohn und Gedächtnis* di Paul Celan, *Cristallo* del 1972.

libro del '61¹⁵⁴. Anche Bigongiari in tal modo partecipa, seppure su un piano intenzionale, a quello che è il vero, determinante contrassegno della storia del tradurre negli anni Ottanta, e cioè il fiorire delle antologie personali dei traduttori della terza generazione, in evidente risposta a un'istanza riepilogativa avvertita fortemente dal pubblico dei lettori di poesia quanto dagli autori medesimi. Dopo la provvisoria uscita delle versioni di Luzi¹⁵⁵ nel 1980, è Einaudi a lanciare un ambizioso progetto editoriale volto a fare il punto delle esperienze dei principali poeti traduttori italiani viventi; un progetto, questo, realizzatosi solo a metà, come riferisce Mengaldo:

Nei primissimi anni ottanta Franco Fortini e il sottoscritto avemmo, con singolare e significativa indipendenza, l'idea di proporre a Giulio Einaudi una serie di auto-antologie dei maggiori poeti traduttori italiani (esclusi, si capisce, quelli già ospitati altrove e anche in forma "completa", come Ungaretti o Montale o Quasimodo); l'Editore accolse la proposta con l'entusiasmo acuto, culturalmente ed editorialmente, che lo fanno unico. Uscirono così a ruota, scelte personali di versioni poetiche di Sereni (*Il musicante di Saint-Merry*), dello stesso Fortini (*Il ladro di ciliege*), di Giudici (*Addio, proibito piangere*), di Luzi (*La cordigliera delle Ande*); poi la serie si bloccò, per motivi diciamo di forza maggiore¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Le traduzioni di Bigongiari sono accompagnate da un *Codicillo* che spiega la genesi dei testi accompagnandoli a una sintetica nota "traduttologica": «Spigolando fra le traduzioni che tentate in tempi diversi mi è accaduto di compiere come esercizio sotterraneo al capire, ne raccolgo qui un manello di inedite, dietro la sollecitazione dell'amico Sergio Pautasso. Ricordo che ne *Il vento d'ottobre* (Milano, Mondadori, Lo Specchio, 1961) raccolsi quanto di poesia occasionalmente avevo tradotto fin allora. Qui, esclusa l'anacreontica ronsardiana la cui volgarizzazione risale al '55, propongo quanto mi è accaduto di tradurre successivamente. Ne restano fuori Henri Michaux (*Vi scrivo da un paese lontano*), Yves Bonnefoy (*Nell'inganno della soglia*) e Charles Racine (*E l'acqua altrove; Quando vengo*) perché, già altrimenti edite, tali composizioni credo siano anche facilmente reperibili. L'intenzione dell'autore – che dico, di colui che tradit, cioè trasmette, tramanda, e traducit, cioè trasporta al di là del testo un testo ne varietur, ed è qui la contraddizione ineliminabile, perché, il meschino, crede di trasportare un testo in un altro testo -, è di raccogliere il tutto in una eventuale seconda edizione de *Il vento d'ottobre*: cioè di affidare questi fogli sibillini al vento – che è quello della sua natura bilanciata -, questo sbilanciamento di un peso specifico, quello poetico, che nessuna bilancia può calcolare. Resti pertanto questo un piccolo sorso della grande sete: frammenti d'un lampo, essenze dell'oblio, segni, sì perdonino, di una volontà altrettanto bene intenzionata quanto male applicata. Ma soprattutto perdonate al cocchiere che invece di riportare i cavalli nella stalla, li riporta nelle brughiere pericolose della loro libertà. Il fatto è che il tremito e il fremito non si confondono nell'immobilità di testi diversi».

¹⁵⁵ M. LUZI, *Francamente (versi dal francese)*, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1980.

¹⁵⁶ P. V. MENGALDO, *Premessa* a G. CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, prefazione di P. V. Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998. Il progetto *in fieri* era stato annunciato proprio da Fortini in «*Il Musicante di Saint Merry*» in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 166: «Tanto per essere chiaro: questo bellissimo libro di Sereni si colloca all'inizio di una serie dell'editore Einaudi. La serie vorrebbe accogliere libri che il poeta possa considerare come

Per l'esattezza l'antologia di Sereni¹⁵⁷ esce nel 1981 (ancora con un titolo apollinaireano, ricavato da una traduzione inedita), quelle di Fortini¹⁵⁸ (con nuove traduzioni da Baudelaire e Queneau) e di Giudici¹⁵⁹ nel 1982, mentre la raccolta luziana¹⁶⁰ appare nel 1983, recuperando e integrando la precedente antologia fiorentina. Da Vallecchi uscirà poi nell'89 il *Quaderno francese*¹⁶¹ di Alessandro Parronchi.

Da segnalare infine (ancora nel 1989) la ripresentazione di Oreste Macrí, con significativi aggiornamenti e ritocchi, del suo capillare studio sul *Cimetière marin*¹⁶² di Valéry.

ANNI NOVANTA E DUEMILA – L'ultimo decennio del secolo vede proseguire la pubblicazione di importanti antologie personali, come le *Traduzioni e imitazioni*¹⁶³ di Attilio Bertolucci, incluse nell'edizione garzantiana delle *Poesie* del 1990 e poi ampliate per Scheiwiller¹⁶⁴ nel 1994, *Dei cristalli naturali*¹⁶⁵ di Luciano Erba (1991) – con traduzioni inedite da Rodenbach e Machado – e *Compito di francese*¹⁶⁶ di Nelo Risi (1994) per Guerini e Associati di Milano, e ancora il – fin troppo a lungo rimandato – *Quaderno di traduzioni*¹⁶⁷ di Giorgio Caproni (Einaudi, 1998).

propri sebbene composti di traduzioni; serie che ho proposto io medesimo e che ci si augura di poter accogliere opere di Luzi, Giudici, Caproni, Zanzotto».

¹⁵⁷ V. SERENI, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981.

¹⁵⁸ F. FORTINI, *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, Torino, Einaudi, 1982.

¹⁵⁹ GIOVANNI GIUDICI, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino, Einaudi, 1982.

¹⁶⁰ M. LUZI, *La Cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983.

¹⁶¹ A. PARRONCHI, *Quaderno francese. Poesie tradotte con alcuni commenti*, Firenze, Vallecchi, 1989.

¹⁶² O. MACRÍ, *Il cimitero marino di Paul Valéry. Studi, testo critico, versione metrica e commento*, Firenze, Le Lettere, 1989.

¹⁶³ A. BERTOLUCCI, *Traduzioni e imitazioni in Le Poesie*, Milano, Garzanti, 1990.

¹⁶⁴ A. BERTOLUCCI, *Imitazioni*, Milano, Scheiwiller, 1994.

¹⁶⁵ L. ERBA, *Dei cristalli naturali e altri versi tradotti (1950-1990)*, Milano, Guerini e Associati, 1991.

¹⁶⁶ N. RISI, *Compito di francese e d'altre lingue*, introduzione di F. Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1994.

¹⁶⁷ G. CAPRONI, *Quaderno di traduzioni* cit.

Fra gli altri traduttori restano attivi Parronchi, che pubblica traduzioni da Baudelaire nel 1996¹⁶⁸, nel 1999¹⁶⁹ e nel 2002¹⁷⁰, Fortini¹⁷¹, Erba, il quale – oltre ad aver ristampato la traduzione dei *Navigli di Milano* di Frénaud¹⁷² nel 1991, *Paris-Noël* di Reverdy¹⁷³ nel 1993 e la *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* di Cendrars¹⁷⁴ nel 2005 – traduce Villon¹⁷⁵, Rodenbach (più volte) su «Testo a fronte»¹⁷⁶ e Bernard Simeone su «Resine»¹⁷⁷ nel 2002, e infine Zanzotto, che nel 1991 pubblica una traduzione da Ronsard¹⁷⁸, nel 1997 una versione di *Les pas*¹⁷⁹ di Valéry e nel 2004, in un volume omaggio a Rimbaud una traduzione della *Chercheuses de poux*¹⁸⁰. Il decennio si chiude (e apre il successivo) con due inediti postumi: in primo luogo nel 2008 la Marsilio pubblica la traduzione ampiamente rivista dei *Fiori del male* di Caproni¹⁸¹, successiva a quella ripudiata dell'editore Curcio, mentre nel 2010 escono quarantasette versioni di Vittorio Sereni¹⁸² da Char rimaste escluse da *Ritorno sopra monte*.

Nel frattempo il mercato editoriale continua a sfruttare largamente e a riproporre al pubblico le traduzioni dei poeti di terza e quarta generazione, ormai entrati stabilmente al centro del canone poetico novecentesco: lo testimoniano fra

¹⁶⁸ C. BAUDELAIRE, *Confessione*, trad. di A. Parronchi, in *Miscellanea di studi in ricordo di Clementina Rotondi*, in «Copyright. Miscellanea di studi marucelliani», 1996, pp. 25-28.

¹⁶⁹ A. PARRONCHI, *Una traduzione da Baudelaire*, in «Hortus», 22, 1998, pp. 78-81.

¹⁷⁰ C. BAUDELAIRE, *Confession e L'irrémediabile*, trad. di A. Parronchi, in «Resine», 93, luglio-settembre, pp. 18-23.

¹⁷¹ C. BAUDELAIRE, *Due epigrammi*, trad. di F. Fortini, in «Testo a Fronte», II, 3, 1990.

¹⁷² A. FRÉNAUD, *I navigli di Milano*, trad. di L. Erba, in «Testo a Fronte», 4, 1991, pp. 150-151.

¹⁷³ P. REVERDY, *Paris-Noël*, trad. di L. Erba, in «Testo a Fronte», V, 9, 1993, pp. 126-127.

¹⁷⁴ L. ERBA, *Un po' di repubblica: con una traduzione da Blaise Cendrars*, Novara, Interlinea, 2005.

¹⁷⁵ F. VILLON, *Ballades et Rondeaux su Testament*, Costigliole Radicati, All'insegna del Lanzello, 1992, pp. 59-92.

¹⁷⁶ Erba traduce di Rodenbach, *Vieux quais* nel n. 13 dell'ottobre 1995, pp. 138-139, *La pluie* nel n. 16, marzo 1997, pp. 160-161, e *Douceur du soir* nel n. 17 dell'ottobre dello stesso anno, pp. 198-199.

¹⁷⁷ BERNARD SIMEONE, *Coda*, trad. di L. Erba in «Resine», 92, aprile-giugno 2002, pp. 95-98.

¹⁷⁸ P. DE RONSARD, *Le ciel ne veut, Dame, que je jouisse*, in «Testo a fronte», 4, marzo 1991, pp. 146-147.

¹⁷⁹ P. VALÉRY, *Les pas*, trad. di A. Zanzotto, in «Testo a Fronte», 18, marzo 1998, pp. 258-259. Nello stesso numero si trova anche la traduzione del *Cantique des colonnes* di Luzi, pp. 252-257.

¹⁸⁰ A. RIMBAUD, *Les chercheuses de poux* trad. di A. Zanzotto in *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di poeti veneti contemporanei con dodici opere figurative originali*, a cura di Marco Munaro, Rovigo, Il ponte del sale, 2004, p. 40.

¹⁸¹ C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, trad. di G. Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2008.

¹⁸² R. CHAR – V. SERENI, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, con una presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Elisa Donzelli, Roma, Donzelli, 2010.

le altre le ristampe fra gli anni Novanta e Duemila di antologie come *Non c'è paradiso* di Frénaud e le *Poesie* di Apollinaire tradotte da Caproni, *Ritorno sopramonte* di Char da Sereni, *Poesie* di Jean Jouve da Risi. È dunque la ripresentazione di testi per lo più confezionati nel corso degli anni Sessanta-Settanta, e che in un certo qual modo suggeriscono di collocare a quell'altezza il vero momento di svolta verso strategie della traduzione ancor oggi avvertite come "contemporanee", segnando un definitivo affrancamento dalle ultime pratiche stilistiche di memoria ermetica e inaugurando un capitolo di storia della traduzione ancora lontano dall'esaurirsi.

II

BENIAMINO DAL FABBRO TRADUTTORE ERMETICO?

PARALLELI CON LUZI E PARRONCHI

I. Della classe del '10, il bellunese Beniamino Dal Fabbro sembra vocato (anche geograficamente) a occupare una posizione liminare, di confine nella vicenda della compagine ermetica. Studente a Firenze negli anni Trenta, prima di trasferirsi a Milano, la sua posizione quantomeno di “fiancheggiatore” del movimento è provata dalle sue collaborazioni a «Campo di Marte», sulle cui colonne scrisse di letteratura francese firmando traduzioni in prosa da Mallarmé e Valéry e curando una rubrica dal titolo *Selva di Francia*; il contributo più sostanzioso di Dal Fabbro all'estetica ermetica riguarda però i *Paragrafi sul tradurre* (poi recuperati, con variazioni, nella prima edizione della *Sera armoniosa*) nei quali espose una sorta di “programma” fondato sui temi dell'autonomia dell'«imitazione» rispetto al testo fonte, del rifiuto a livello teorico dell'impossibilità della traduzione, della sola dignità del tradurre creativo rispetto a qualsivoglia pretesa di oggettività¹. Ma nonostante lo stesso Dal Fabbro abbia

¹ Cfr. in questo senso BENIAMINO DAL FABBRO, *La sera armoniosa*, Milano, Rizzoli, 1966, p. 14: «Come oppressi da un tradizionale senso di colpa, di rado i traduttori rinunciano a giustificarsi con la dichiarazione e la difesa dei loro cosiddetti criteri di lavoro [...]. Anch'io, ai tempi della prima *Sera armoniosa*, e in appendice al volume, v'ho sacrificato con ventitré paragrafi *Del tradurre*, i quali tuttavia, nella loro formulazione volutamente allusiva e per immagini, intendevano suggerire una sorta di manifesto, delineando una compendiosa estetica della traduzione di poesia. Partendo dal concetto classico di “imitazione”, caro a Leopardi, i miei paragrafi svolgevano una teoria della traduzione in versi quale opera autonoma del poeta-traduttore, parafrasi e trascrizione del testo, bastante a se stessa, operazione non linguistica ma di linguaggio, creazione riflessa ma non necessariamente in sott'ordine al testo primitivo. Erano idee non soltanto mie, ma di quanti allora operavano in quella temperie, a cui accennavo in principio, di fiducia nella poesia». Ove non specificato, il titolo *La sera armoniosa* rinvia alla prima antologia di Dal Fabbro, edita a Milano per Rosa e Ballo nel 1944; nel caso in cui invece il riferimento vada alla seconda edizione, il titolo sarà seguito dall'indicazione [66]. Teorie complementari sono allegate da Dal Fabbro anche al volumetto di traduzioni di PAUL VALÉRY, *Gli incanti*, Milano, Bompiani, 1942, p. 155: «Dei componimenti tradotti, libero ciascun lettore di stabilire o di arguire il rapporto, stretto forse quanto meno palese, con i primitivi, da cui essi derivano materia e slancio: i quali, come sono conformati, non pretendono di riprodurli meglio di quanto, riguardo gli *Charmes* francesi, lo possano gli italiani *Incanti*, ma piuttosto, riesprimendoli secondo i modi della nostra letteratura e d'una qualche tecnica del verso e della strofe, di attingere talvolta a una propria poesia, se anche riflessa». Per una nota sulla modernità degli scritti sulla traduzione di Dal Fabbro, anticipatori di talune posizioni critiche di Meschonnic e Venuti, cfr. EMILIO MATTIOLI, *Poeti antichi e moderni*

espressamente riconosciuto la determinante influenza della terza generazione sulla sua formazione teorica non meno che poetica², i termini della sua effettiva partecipazione al pieno della vicenda ermetica sono ancora da definire: da un lato la sua iscrivibilità nella rassegna dei traduttori ermetici è affermata, ad esempio, da Franco Fortini, che nei suoi saggi sulla traduzione allinea Dal Fabbro ai nomi più illustri e rappresentativi del movimento³; dall'altro un critico come Luciano Anceschi, riepilogando per sommi capi la storia del tradurre fra le due guerre, tende a "retrocedere" il poeta alla generazione di traduttori precedente alla schiera ermetica: quella degli Ungaretti, dei Solmi, dei Quasimodo⁴...

tradotti da "Lirici Nuovi", in «Testo a Fronte», 38, settembre 2008, poi in *L'etica del tradurre e altri scritti*, Modena, Mucchi, 2009, pp. 85-88.

² Cfr. B. DAL FABBRO, *La sera armoniosa* [66], p. 9: «Era in atto, in quegli anni, una restaurazione lirica, il plausibile progetto d'una nuova "scuola" di poesia, i cui fondamenti di comune linguaggio, via via proposti e svolti, se favorivano i manieristi, com'è sempre accaduto in simili circostanze e com'è inevitabile che accada, cominciarono a consentire a ciascun poeta una più precisa, abbreviata e personale ricerca d'espressioni e di forme. Da questa poesia, ermetica o no che fosse, e dai suoi caratteri stilistici, derivò necessariamente una rinata e diversa fiducia nella traduzione di poesia [...]». È altrettanto vero tuttavia che Dal Fabbro diffida da quelle che definisce «traduzioni di gusto», ossia le versioni uniformate a un linguaggio "sincronico", significante cioè nella cornice della propria epoca ma a rischio – proprio per questo suo radicamento nel proprio tempo – di una rapida svalutazione, per cui cfr. il dodicesimo dei *Paragrafi sul tradurre*: «Le traduzioni di gusto, quelle voglio dire che tentano d'adeguarsi, per mezzo di un diligente spoglio di vocaboli e di costrutti in uso, all'aura stilistica in un certo periodo letterario condivisa da un gruppo di poeti tra di loro contemporanei, poiché prive di personali compromissioni rischiano di non superare l'anno, subito cancellate dal volubile soffio della moda».

³ FRANCO FORTINI, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1988 [1977], p. 105. Alla stessa maniera Dal Fabbro è incluso nella compagine dei traduttori ermetici della poesia francese in ROMANO LUPERINI, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, pp. 609-610: «Ovviamente, dietro queste tecniche c'è la "magia bianca" di Valéry, il surrealismo di Éluard, la lezione, soprattutto, di Mallarmé (tradotto ora in una chiave ermetizzante ben diversa da quella delle prime traduzioni di Marinetti e di Soffici negli anni della prima guerra mondiale). Le loro poesie sono volute in italiano da Dal Fabbro, Luzi, Parronchi, Bigongiari: non solo per la prosa, dunque, ma anche per la poesia questa è l'età delle traduzioni (sebbene i poeti stranieri siano spesso assunti a pretesto per personali rifacimenti e, sempre, a luogo di individuale sperimentazione)».

⁴ Cfr. LUCIANO ANCESCHI, *I poeti traducono poeti*, in *Tradurre poesia*, a cura di Rosita Copioli, Brescia, Paideia, 1983, p. 16: «Nelle diverse prospettive tutti [Ungaretti, Solmi, Quasimodo, Dal Fabbro] apparivano d'accordo nella convinzione che il diritto di manipolare i modelli del passato o di altre letterature acquista un suo accento di autenticità solo se esso si presenti come un ritrovare se stessi nell'altro, e, nello stesso tempo, come un essere nella letteratura cui si appartiene, un ridare il testo quasi fosse stato scritto e pensato in italiano». Ancora su Dal Fabbro, cfr. L. ANCESCHI – DOMENICO PORZIO, *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, Milano, Il Balcone, 1945, p. 18: «E che diremo di Dal Fabbro, così arguto teorico del *tradurre*, di quel suo far rivivere i testi di una traduzione "moderna" nel gusto di un dorato classicismo di saldo impianto letterario e come di castissima devozione? A lui dobbiamo prove di alto impegno di moralità letteraria: la ripresa di certe liriche di Rodenbach di rarissimo gioco tra sentimento crepuscolare e simbolista; l'"imitazione" di *Charmes* e di altri testi difficili; e tale e di tanto affetto scaldato è il suo sentimento dell'esercizio dell'arte secondo una ben articolata e conveniente idea del tradurre, che, attraverso un "lavorio" assiduo e legatissimo, la sua scrittura acquista una letizia di teso e latente calore, di penna amorosissima: "una disposizione a tradurre si riconosce autentica

Al fine di collocare la figura di Dal Fabbro nel quadro della costellazione ermetica è possibile pescare nel folto mazzo dei testi tradotti da più protagonisti della generazione fiorentina, vista la comune attenzione alla propria radice simbolista⁵; primo fra tutti, per cominciare dall'esponente più insigne dell'ermetismo, *Tête de faune* di Rimbaud, tradotto da Mario Luzi⁶. Il testo originale, composto probabilmente nel 1871:

Dans la feuillée, écrin vert taché d'or,
Dans la feuillée incertaine et fleurie
De fleurs splendides où le baiser dort,
Vif et crevant l'exquise broderie,

Un faune effaré montre ses deux yeux
Et morde les fleurs rouges de ses dents blanches.
Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux,
Sa lèvre éclate en rires sous les branches.

Et quand il a fui – tel qu'en écureuil –
Son rire tremble encore à chaque feuille,
Et l'on voit épeuré par un bouvreuil
Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille.

Il testo, come è noto, conta su una doppia tradizione: la prima fa capo alla versione pubblicata da Verlaine su «La Vogue» il 7 giugno 1886; la seconda,

quando sia amore di esprimere se stessi, naturale amore di se stessi e della letteratura cui si appartiene»).

⁵ Quanto a Dal Fabbro, l'intenzione di mettere a fuoco nelle sue traduzioni la stagione simbolista è un dato quasi programmatico, per cui cfr. *La sera armoniosa* [66], cit., p. 10: «La più vagheggiata di queste intellettuali terre di conquista aveva un nome che allora sembrava assai meno vago di quanto non lo sia oggi: Simbolismo. Era il Simbolismo francese, soprattutto, ma anche tedesco ed europeo in senso lato: sino all'irlandese Yeats e al danese Jacobsen a Nord, e a Est sino ai russi dell'Acmeismo, del Suprematismo. C'era anche, nel mio e nostro desiderio d'aggregarci la suggestiva provincia del Simbolismo, il proposito d'ammodernare la poesia italiana più direttamente di quanto non avesse tentato di fare D'Annunzio coi suoi dissimulati imprevisti dai francesi, d'immettervi una poesia che, nei decenni tra i due secoli, s'era svolta parallelamente alla nostra, ma che i poeti italiani, sempre propensi a scambiare nazionalismo per classicismo, avevano ignorato o quasi, o avevano imitato, qua e là, di seconda mano, e più negli atteggiamenti esteriori che nello stile».

⁶ Sulla ricezione luziana ed ermetica in generale di Rimbaud, cfr. MARIO LUZI, *Nel cuore dell'orfanità*, in A. RIMBAUD, *Opere complete*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992, poi in *Naturalità del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995, pp. 263-264: «Quel periodo di effervescente cooperazione tra uomini molto diversi nel tema unificante del messaggio e del linguaggio poetico e che fu poi detto Ermetismo non aveva numi esclusivi, ma Rimbaud era un sottinteso oppure un esplicito riferimento onnipresente. Può darsi che la poetica di Mallarmé più simile a un teorema formulato abbia finito per accentrare il dibattito generale che proprio in quegli anni Trenta fu ripreso *ab imis in toto* come se i segnali del passato decennio non avessero alcuna importanza. Nei fondamenti dell'Ermetismo, ammesso che si possano usare questi termini, la sostanza di Rimbaud è colata come in un indurito amalgama».

divulgata solo all'altezza dei primi anni del Novecento, rimanda invece alla stesura rinvenuta nel «cahier» dove lo stesso Verlaine trascrisse fra il settembre del 1871 e il maggio del 1872 alcune poesie di Rimbaud. Entrambi i traduttori attingono da quest'ultima versione⁷: sia Luzi che ne riporta il testo nella pagina a fronte, sia Dal Fabbro che, inequivocabilmente, ne accoglie le varianti. Le due poesie⁸:

BENIAMINO DAL FABBRO

Dentro lo scrigno verde a macchie d'oro
del fogliame indeciso e di sgargianti
corolle sparso dove il Bacio posa,
squarciando tal vago ricamo un vivo

e intimorito Fauno occhiaggia e morde
a denti bianchi nei purpurei fiori:
sanguigna e bruna come un vecchio vino
la bocca in risa rompe sotto i rami.

E quando sparve, simile una lepre,
e il riso ad ogni foglia ancor ne trema,
il Bacio d'oro vedi che per tema
d'un fringuello nel bosco si raccoglie.

MARIO LUZI

Nel fogliame, crin verde a chiazze d'oro,
entro il fogliame incerto, sotto il ramo
di fiori accesi in cui il bacio ha ristoro,
vivo, fendendo il fragile ricamo

un fauno mostra i due occhi atterrito,
morde coi denti bianchi i rossi fiori:
cotto e sanguigno come un vino ardito
il labbro scoppia in risa tra i frescori.

Quando è fuggito come uno scoiattolo
quel riso trema ancora nelle foglie
e là, impaurito da un fringuello, il timido
Bacio d'oro del Bosco si raccoglie.

Entrambe le traduzioni, se poste alla luce delle riletture critiche degli ultimi due-tre decenni, costituiscono un campione esemplare dell'ermeneusi simbolista delle quartine di Rimbaud, così "esposte" a una raggiera di opzioni interpretative molto diversificate. La rassegna delle eventuali matrici di questa poesia è infatti particolarmente copiosa: l'ipotesi parnassiana, la lezione di Mallarmé o ancora una diretta influenza delle melodie verlainiane sono solo alcune fra le tessere che si combinano nell'intarsio delle possibili fonti, che è molto composito anche per via del ricorso a una tradizione figurativa così codificata come quella del fauno. Proprio nell'elusione dei più canonici paradigmi

⁷ Si riproduce comunque di seguito il testo della poesia edita da Verlaine: «Dans la feuillée, écriin vert taché d'or, / Dans la feuillée incertaine et fleurie, / D'énormes fleurs où l'âtre baiser dort / Vif et devant l'exquise broderie, // Le Faune affolé montre ses grands yeux / Et mord la fleur rouge avec ses dents blanches. / Brunie e sanglante ainsi qu'un vin vieux, / Sa lèvre éclate en rires par les branches ; // Et quand il a fui, tel un écureuil, / Son rire perle encore à chaque feuille / Et l'on croit épeuré par un bouvreuil / Le baiser d'or du bois qui se recueille».

⁸ La poesia di Dal Fabbro è contenuta in *La sera armoniosa* cit., mentre la traduzione di Luzi è inclusa in *Antologia di scrittori stranieri*, a cura di Carlo Bo, Tommaso Landolfi e Leone Traverso, Firenze, Marzocco, 1946.

fauneschi consisterebbe – secondo la tradizione critica cui si allineano gli ermetici – l'essenza simbolista della poesia di Rimbaud, ispirata a una sorta di pura visività, sfuggente e allusiva. Se infatti da un lato l'attributo faunesco del vino risulta a suo modo evocato a livello testuale dalla sua bocca «brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux», dall'altro l'ingrediente davvero strutturale dell'iconografia del satiro – quello delle ninfe insidiate dalla sua lussuria – non partecipa alla tessitura narrativa della poesia, dando origine a un'anomala rappresentazione in cui «le demi-dieu, animal et humain, garde son mystère: pourquoi rit-il? que signifie autour de lui le recueillement du bois?»⁹; il sistema simbolico di questo universo mitico rimane segreto.

La principale tradizione ermeneutica alternativa a questo indirizzo (che farebbe capo addirittura a Verlaine) tende invece a reinscrivere le quartine di Rimbaud nel solco del repertorio tipico del genere faunesco, rilevando nel componimento una sotto-trama di significati erotici e perfino osceni che riassimilerebbe per via obliqua le componenti convenzionali¹⁰. Si tratterebbe dunque in primo luogo di una poesia di ispirazione animista¹¹ piuttosto che

⁹ ANDRÉ GUYAUX, *Notes* in ARTHUR RIMBAUD, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurelia Cervoni, Paris, Gallimard, 2009, p. 872. Lo stesso critico, evidenziando l'eccezionalità della rappresentazione rimbaudiana, asserisce che «Rimbaud a su se dégager du stéréotype romantico-parnassien qui fige le vieux faune, entouré des nymphes, dans un rôle lascif» (ibidem).

¹⁰ STEVE MURPHY, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon-Paris, Presses Universitaires de Lyon-Edition du CNRS, 1991 [1990], pp. 168-169: «*Tête de Faune* semble mettre en jeu, subtilement, tous les attributs du faune conventionnel; il manque toutefois au portrait un élément capital. Cette apparente omission doit, autant que le pré-texte, aiguiller le lecteur vers une tâche exégétique: il lui faudra *chercher la femme*. En effet, le faune, Pan, les satyres, s'accompagnent inéluctablement de nymphes, dont ils interrompent épisodiquement les innocents ébats. Il leur est impossible de se consacrer pleinement à leur culte dionysiaque sans vin et sans femmes. Si la lèvre du faune est "brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux", la comparaison signale métonymiquement l'existence du vin bu. La femme est sans doute présente aussi, moins clairement actualisée sur le plan du lexique, mais plus certainement accessible au faune».

¹¹ CHRISTOPHE BATAILLE, *Pour un animisme poétique: Tête de Faune*, in «Parade sauvage», 17-18, Août 2001, pp. 107-108: «À l'inverse de nombreux autres poètes s'attachant au traitement du *topos* et qui ne font que sous-entendre ou faire allusion à l'acte faunesque proprement dit (copulation avec une nymphe), Rimbaud, lui, livre bien une action du faune mais qui *a priori* ne témoigne en rien d'agissements proprement sexuels. Le poème apparaît dès lors des plus absurdes étant donné son absence d'érotisme pourtant incontournable à partir du moment où l'on se réclame du mythe du faune et ce dès titre. L'animisme est bien alors l'unique recours pour remédier à cette incohérence: lui seul rétabli logique et évidence car lui seul autorise une lecture à double sens. Si les fleurs sont de chair, le traitement du *topos* est assuré. Mais, cet animisme se complexifie en outre – et c'est là ce qui fait toute la valeur littéraire du poème – en ce qui Rimbaud le confond avec une langue érotico-obscène depuis toujours abondante en fait de créations verbales tropiques et polysémiques puisées dans le vocabulaire végétal, dont le poète fut toujours adepte en

simbolista, stando a numerosi “indizi” in gran parte disinnescati – non a caso – dalle traduzioni di Luzi e Dal Fabbro. Al di là dell’ambiguità di un vocabolo come «baiser», in alcun modo riproducibile in italiano, si segnalano altri meccanismi allusivi che non transitano nelle due versioni, a partire dalla metafora del fiore come traslato femminile, e di tutto un insieme di termini a senso duplice come «écrin» e «exquise broderie»¹². Fra le altre scelte si segnala il diramare nel testo di Rimbaud di una sorta di simbologia del colore che fa capo al rosso dei petali di fiore addentati dal fauno, che sarebbe da un lato metafora dell’“aggressione” sessuale faunesca, e dall’altro principio cromatico generatore delle presenze animali dell’ultima strofa, l’«écureuil» e il «bouvreuil», in tal modo partecipi della stessa strategia di senso.

L’iscrizione dei due animali in questo sistema semantico, se è in linea di massima preservata da Luzi, viene viceversa smantellata per ragioni metriche da Dal Fabbro; anzi, più che smantellata l’immagine è letteralmente capovolta, se il passaggio dallo «scoiattolo» rosso a una candida «lepre» involontariamente si presta a incarnare il transito da un testo così allusivo a una casta rappresentazione puramente simbolica, evocativa¹³. La versione di Luzi invece sembra trasgredire a questa trama nel momento in cui spezza l’unità dell’azione del fauno volta a rimettere in circolazione una altrimenti solo potenziale vitalità primigenia diffusa nella natura. In questo senso lo sfondare faunesco dello schermo di foglie, seguito dal raprendersi del «bacio d’oro del bosco», dovrebbe rinviare all’illuminazione/fecondazione dei fiori/donne, rimasti fino ad allora “in ombra” come in uno stato di assopimento: ecco dunque che seppure la poesia esordisce

témoignant les éloquentes réalisations de l’*Album zutique*».

¹² S. MURPHY, *Le premier Rimbaud ou l’apprentissage de la subversion* cit., p. 173: «Le verbe crever suggère irrésistiblement une pénétration agressive et violente, continuée par la morsure de la seconde strophe. Au-delà de la violence orale, il va sans dire que l’ “exquise broderie” pénétrée par le faune est une version un peu plus étroitement localisée du “ventre neigeux brodé de mousse noire” de Soleil et chair. L’ “Ecrin” désigne, de même, le bijou de la femme [...]. Là où la broderie suggère une surface extérieure unie, l’écrin propose au contraire l’idée d’un intérieure caché. L’écrin étant ce qui renferme, son ouverture sera pour ainsi dire l’objet de la quête du faune [...]. Il s’agit plus spécifiquement d’une allusion à la virginité, à l’hymen. Si Rimbaud met en scène quelques indices de clôture et d’une intimité protégée, c’est en effet pour mieux mettre en valeur l’irruption du faune-violeur».

¹³ Il passaggio nella traduzione di Dal Fabbro dallo scoiattolo alla lepre implica anche un transito da una fuga verticale a una corsa orizzontale non priva di risonanze, ancora secondo la chiave di lettura proposta da Murphy, già che «il y aura ici une ellipse où la verticalité montante, comme dans les multiples images de montées et de soulèvements dans *Soleil et chair*, figurerait “l’éruption” de l’orgasme» (ivi, p. 179).

con l'immagine della luce solare che timidamente filtra nell'intrico di foglie della pianta, i fiori sono da considerarsi «splendides», magnifici, ma non «accesi» - come invece suggerisce Luzi - giacché questa loro bellezza è potenziale (in essi in effetti «le baiser dort»), e la loro illuminazione diretta dal sole è da immaginarsi solo *successiva* all'irruzione del fauno, dopo la quale «le Baiser d'or du Bois» potrà realmente attualizzarsi.

Reinseriti i testi all'interno della loro tradizione critica, conviene sondare le rispettive differenze interne alla compagine ermetica. Entrambi i poeti trattano il *decasyllabe* rimbaudiano con endecasillabi che nella traduzione luziana risultano regolarmente rimati (con l'eccezione della coppia sdrucchiola «scoiattolo:timido»), entrambi dunque stanziandosi nel solco di quelle «traduzioni metriche» proprie dell'area ermetica, secondo Macrí¹⁴. Pure denunciando questa stessa matrice, i due componimenti presentano notevoli difformità, a partire segnatamente dalla selezione linguistica e dall'amministrazione della sintassi. In Dal Fabbro infatti il tema comunque ermetico dell'iperdeterminazione letteraria del lessico poetico si manifesta in termini così radicali da risultare in definitiva estraneo agli altri traduttori della compagine (come Bigongiari, Parronchi, Traverso...); in questo caso particolare, se pure anche la versione di Luzi si serve di un registro linguistico medio-alto, il testo messo a punto da Dal Fabbro ricorre, come gli è consueto, a un lessico assai più arcaico di quello luziano:

	RIMBAUD	DAL FABBRO	LUZI
a)	«dort»	«posa»	«ha ristoro»;
b)	«exquise»	«vago»	«fragile»;
c)	«montre ses deux yeux»	«occhieggia»	«mostra i due occhi»;
d)	«rouges»	«purpurei»	«rossi»;
e)	«éclate en rire»	«in risa rompe»	«scoppia in risa»;
f)	«il a fui»	«sparve»	«è fuggito»;
g)	«epeuré»	«per tema»	«impaurito».

¹⁴ ORESTE MACRÍ, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1989, poi in *La vita della parola: da Betocchi a Tentori*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 50.

Per tracciare un grafico complessivo della regia stilistica di Dal Fabbro, a queste scelte di lessico bisogna sommare il ricorso a inversioni («di sgargianti / corolle sparso», con aggiunta *ex novo* del participio), all'apocope («tal vago»), l'uso ermeticamente disinvolto delle preposizioni («morde / a denti bianchi nei purpurei fiori», «simile una lepre»), la sineddoche preziosa di «corolle» per «fiori».

Ma, si è detto, è anche nella gestione della sintassi e dell'ampiezza del discorso che Dal Fabbro si pone in discontinuità dalle trame luziane. L'adesione di Dal Fabbro a un forte codice letterario sul quale riscontrare le proprie coordinate traduttive si esprime anche nella ricerca di una dizione che – oltre a uniformarsi nella misura classica dell'endecasillabo – tende naturalmente ad articolarsi su una sorta di “passo lungo” antimoderno¹⁵, che riassimila gli incisi in un discorso ampio, fortemente inarcato, declamatorio: è in questa cornice, evidentemente, che rientra anche lo smantellamento dell'anafora iniziale, sciolta e rifiuta nello stampo di questo periodare saldamente gerarchizzato. Luzi viceversa mette a punto una tessitura più segmentata, articolata su legami per asindeto: la sua versione infatti scandisce i primi cinque versi della poesia di Rimbaud in sei membri, contro i soli due di Dal Fabbro, remunerativi con la loro musicalità più ampia della revoca dell'impianto rimico¹⁶.

Il sistema di rime è comunque solo un'espressione della ricerca luziana di un profilo musicale (simbolista?) da imprimere alla propria traduzione; fra gli altri espedienti spicca senz'altro la traduzione “fonica” di «écrin» con «crin», peraltro caduta nelle successive redazioni della poesia confluite poi nella *Cordigliera delle*

¹⁵ Cfr. sull'argomento GIAN LUIGI BECCARIA, *La poesia del Novecento: figure metrico-sintattiche*, in *La sintassi dell'italiano letterario*, a cura di Maurizio Dardano e Pietro Trifone, Roma, Bulzoni, 1995, p. 311: «Con *Myrica* Pascoli si impone come il primo, ancorché timido eversore capace di liberare il verso dagli stereotipi ottocenteschi. Nuove proposte anche nelle figure ritmico-sintattiche: intanto, l'usurato cantabile ottocentesco negato tramite frangimenti, forti pause interne, punteggiatura ritmica. Pascoli rifugge dall'andamento cantilenante, predilige un inedito sincopato, fitta segmentazione e interpunzione, rotture sintattiche che possono talvolta ricordare le esitazioni del “parlato”».

¹⁶ Si veda come nei paragrafi dedicati nel 1939 alla definizione della poesia Dal Fabbro attribuisca straordinaria centralità alla “musica” delle parole e della loro concatenazione prima nel verso, poi nella strofa, rispetto ai parallelismi rimici, che non sono mai nominati; cfr. dunque B. DAL FABBRO, *Della poesia: 43 paragrafi*, in *I poeti e la gloria*, Milano, Contra, 1965, p. 154: «18. Le parole entrano nel verso secondo il loro senso e il loro suono. Il verso ne risulta una parola maggiore, riccamente articolata, e tale che un'immagine vi stia intera o da essa prenda lo slancio per ricadere nel verso successivo, dolcemente guidata dalle sillabe e dai loro accenti».

Ande, probabilmente in seguito all'intenzione di accordare il dettato a registri meno letterari, rapidamente svalutati nelle loro qualità espressive già a partire dal dopoguerra¹⁷:

1949

Nel fogliame, crin verde e chiazze d'oro,
dentro il fogliame incerto, sotto il ramo

1982

Là nello scrigno verde a chiazze d'oro,
là nel fogliame incerto, sotto il ramo

Dall'emendamento di questo passaggio deriva inoltre la restaurazione dell'equilibrio anaforico, che peraltro, attraverso l'avverbio di luogo, "aggiorna" l'avvio della traduzione tramite una sorta di "prospettiva a focalizzazione interna" che intacca il rigore descrittivo (oggettivizzante) della stesura primitiva. Altro fattore fonico-musicale è poi il diramare nel testo dell'allitterazione della *f*, a partire dalla terna di vocaboli tematici «fauno», «fiori» e «foglie», che si seria inoltre in «fogliame», «fendendo il fragile», «frescori», «fuggito», «fringuello», quasi a trascrivere fonosimbolicamente il frusciare della chioma dell'albero all'incursione del fauno. Un'analogia trama allitterativa è solo occasionalmente orchestrata da Dal Fabbro («la bocca in risa rompe sotto i rami», «tal vago ricamo un vivo», «come un vecchio vino»), che – declinando l'attitudine in voga negli anni Trenta di assimilare il testo fonte nella tradizione della lingua di accoglienza – preferisce intonare la sua traduzione a un passo "leopardiano", riconoscibile nelle sue "cascate" di endecasillabi sciolti così numerosi fra le poesie della *Sera armoniosa*. Una tradizione, quella leopardiana, che può definirsi defilata rispetto al codice culturale entro cui si è innestata la produzione ermetica di Luzi, ma che secondo Dal Fabbro rappresenta il vero tramite fra la lirica italiana e addirittura il "patrono" dell'intera vicenda simbolista, Charles Baudelaire:

Le "intraducibili" poesie delle *Fleurs du mal*, con cui s'apriva la mia raccolta, m'attirarono proprio con gli ostacoli di resa italiana d'un linguaggio comune, sovente di cronaca, sollevato alle risonanze più dolci e metalliche del verso dall'ardente confessione lirica di Baudelaire. Alla grande poesia italiana Baudelaire mi pareva unito traverso Leopardi, in maniera analoga a

¹⁷ Da notare, tuttavia, che l'avvio della traduzione si presenta identica alla stesura del '49 ancora all'altezza di *Francamente (versi dal francese)*, Firenze, Vallecchi, 1980.

quella, misteriosa, per cui nella melodia polacca di Chopin echeggia il canto meridionale di Bellini¹⁸.

II. S'intende che il ricorso da parte di Dal Fabbro a una forte tradizione ottocentesca è del tutto compatibile con l'investimento di strumenti lessicali e più generalmente stilistici di ispirazione ermetica, anche ben oltre i termini convenzionali di questa stagione; si veda l'esempio davvero flagrante di un segmento (tradotto isolatamente) di *Que diras-tu, ce soir, pauvre âme solitaire*¹⁹, in cui il testo di Baudelaire, dopo essere stato "sfronato" delle sue componenti dialogico-narrative, è ricondotto tramite una rigorosa disciplina endecasillabica al *topos* ermetico della "sembianza", della presenza imminente, della figurazione potenziale:

Que ce soit dans la nuit et dans la solitude,	Sia nella notte, nella solitaria
Que ce soit dans la rue et dans la multitude,	notte, che per la strada, tra la folla
Son fantôme dans l'air danse comme un	della strada, la tua sembianza passa
flambeau	e ondeggia come una lucente fiamma...

Scorrendo le prime opere poetiche della terza generazione, la prossimità delle traduzioni di Dal Fabbro ai canoni lessicali dell'ermetismo è particolarmente evidente se verificata sulla tessitura linguistica dei libri di Alessandro Parronchi: il registro messo in opera da Dal Fabbro mostra infatti una sorprendente contiguità con le principali aree lessicali dei *Giorni sensibili*²⁰, la cui identità antinarrativa e implicitamente rituale favorisce la ricorsività di pochi, essenziali campi terminologici, o addirittura di singoli semi. Si veda in questo senso come l'intera trama linguistica di *La sera armoniosa* di Baudelaire, la traduzione che dà il titolo alla raccolta, coincida largamente con i repertori lessicali ai vertici delle liste di frequenza del libro d'esordio di Parronchi, o quanto meno con alcuni fra i termini più incisivi sul versante semantico:

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

¹⁸ B. DAL FABBRO, *La sera armoniosa* [66], cit., p. 11.

¹⁹ Il frammento non è compreso nell'edizione di *La sera armoniosa* del '44, ma solo in quella del '66.

²⁰ ALESSANDRO PARRONCHI, *I giorni sensibili*, Firenze, Vallecchi, 1941.

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

E giungi sera, quando sullo stelo
ogni fiore vibrando incensi esala;
odori e suoni vagano col vento,
rida che langue e vertigine amara.

Ogni fiore vibrando incensi esala,
dolce freme il violino cuore in pianto,
rida che langue e vertigine amara.
Il cielo ampio riposa bello e stanco.

Dolce freme il violino cuore in pianto,
un cuore ostile al Nulla nero e immenso;
il cielo ampio riposa bello e stanco.
Nel proprio vasto sangue il sole è spento,

Un cuore ostile al Nulla nero e immenso
ogni perdita luce in sé comprende.
Nel proprio vasto sangue il sole è spento,
il tuo ricordo in me reliquia splende.

Al di là di stilemi conformi all'analogismo ermetico come il sostantivo assoluto²¹ e l'implicitazione degli avverbi di paragone²², parole chiave come «incenso» (cfr. ad esempio *Acanto*, v. 6) e «reliquia» (si pensi al titolo *Reliquie del giorno*), oppure varianti tipiche di quel lessico d'estrazione naturale, «bisillabo e musicale» (Baldacci), che costituisce l'essenza del linguaggio parronchiano come «cielo», «fiore», «vento», «sera», «stelo», «luce», ma anche «dolce», «stanco»,

²¹ Cfr. il caso di «Les sons et les parfums» che divengono «odori e suoni».

²² Si registrano nel testo i seguenti casi: «Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir» → «ogni fiore vibrando incensi esala»; «Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir» → «Il cielo ampio riposa bello e stanco»; «Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige» → «Dolce freme il violino cuore in pianto»; «Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!» → «il tuo ricordo in me reliquia splende».

«odori», verbi come «perduta»²³, «vagano», «fremere» («un caduco fremere di steli»²⁴), «splende»²⁵... testimoniano la convergenza di queste poesie e traduzioni in una selezione linguistica che realmente aspira a strutturarsi in *koinè*. Oltre a questi incroci formali poi la sovrapposibilità dei campionari traduttivi passa dalla condivisa obbedienza – spiccata anche rispetto agli altri animatori dell’ermetismo – a quel canone simbolista nel cui tronco si innesta la poesia giovanile della terza generazione, entrambi occupandosi della versione di componimenti come *La servante au grand cœur* di Baudelaire, *L’après-midi d’un faune*, il *Toast funèbre*, *Brise marine*, *Cantique de Saint Jean* di Mallarmé, *Voyelles* e *Le bateau ivre* di Rimbaud... Infine Parronchi è fra fiorentini del ‘14 il traduttore che può definirsi più affine a Dal Fabbro alla luce dell’ingente quantità di attestazioni lessicali arcaizzanti nei suoi versi²⁶; tuttavia, sebbene piuttosto fitta, la frequenza di questi registri non può comunque dirsi pari a quella degli investimenti praticati da Dal Fabbro, né di fatto assimilabile alla qualità delle relazioni strette dal piano linguistico con gli altri livelli del discorso; in particolare la ristrutturazione del dettato che si era ravvisata nella misura breve del sonetto si declina altrove secondo una tendenza diversa ma complementare: in testi che naturalmente presentino un fraseggio più ampio²⁷ infatti la trama messa a punto da Dal Fabbro tende a strutturarsi su architetture del periodo estremamente complesse, che potrebbero definirsi “piramidali” per i prevalenti rapporti ipotattici, saldamente gerarchici, che si attestano nelle sue traduzioni, o quanto meno per i continui

²³ Cfr. ad esempio dai *Giorni sensibili* i casi di *Eclisse*, v. 1 e *Distanza*, v. 11.

²⁴ Ancora dai *Giorni sensibili* cfr. *Eclisse*, v. 9.

²⁵ Cfr. *ivi*, *Acanto*, v. 1.

²⁶ Alcuni esempi tratti dal *Quaderno francese* di Parronchi: in Baudelaire, da *Le poison*, «capacité» → «possa», «défaillante» → «in deliquio», da *L’horloge*, «bientôt» → «tosto»; in Mallarmé, da *Toast funèbre*, «magique» → «magata», «Jusqu’à» → «insino», «Par» → «Traverso», «croyance» → «credenza»; «où gît tout ce qui nuit» → «dove tutto ciò che nuoce posa»; da *Brise marine*, «tranche» → «reseca», «selon un baptême» → «a guisa d’un battesimo»; in Rimbaud, da *Michel et Christine*, «d’abord jette» → «principia a gettare»; da *Faim*, «Je déjeune» → «Fo colazione»; in Germain Nouveau, da *Les Cathédrales*, «oreille» → «orecchia»; «y rayonne» → «vi luce»; in Radiguet, da *Septentrion, dieu de l’amour* «de bizarre forme» → «di foggia bizzarra»; in *L’étoile de Vénus*, «vigne» → «cisso»; in Éluard, da *Défense de savoir*, «sperme» → «semenza»; in André Frénaud, da *Il n’y a pas de paradis* «pouvoir» → «potestà».

²⁷ Cfr. sull’argomento A. GUYAUX in A. RIMBAUD, *Œuvres complètes* cit., p. 870: « Comme “Le Voyage” [di Baudelaire] et “Le Vieux Solitaire” [di Léon Dierx], le poème de Rimbaud est en quatrains d’alexandrins, forme souple, favorable à la double ambition épique et allégorique que le poète veut insuffler à ses vers. Et comme “Le Vieux Solitaire”, *Le Bateau ivre* est une allégorie».

accumuli di segmenti sintattici orchestrati dal poeta. Una prima campionatura significativa può essere verificata già su *La servante au grand cœur* di Baudelaire:

CHARLES BAUDELAIRE

La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse,
Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse,
Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs.
Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs,
Et quand octobre souffle, émondeur des vieux arbres,
Son vent mélancolique à l'entour de leurs marbres,
Certes, ils doivent trouver les vivants bien ingrats,
A dormir, comme ils font, chaudement dans leurs draps,
Tandis que, dévorés de noires songeries,
Sans compagnon de lit, sans bonnes causeries,
Vieux squelettes gelés travaillés par le ver,
Ils sentent s'égoutter les neiges de l'hiver
Et le siècle couler, sans qu'amis ni famille
Remplacent les lambeaux qui pendent à leur grille.

Lorsque la bûche siffle et chante, si le soir,
Calme, dans le fauteuil je la voyais s'asseoir,
Si, par une nuit bleue et froide de décembre,
Je la trouvais tapie en un coin de ma chambre,
Grave, et venant du fond de son lit éternel
Couvrir l'enfant grandi de son œil maternel,
Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse,
Voyant tomber des pleurs de sa paupière creuse?

BENIAMINO DAL FABBRO

La serva di buon cuore che t'ingelosiva,
e che dorme sotto l'umile erbetta il suo sonno,
dovremmo ora portarle qualche fiore. I morti,
i poveri morti hanno molte pene. E quando
Ottobre soffia, spogliatore di vecchi alberi,
un triste vento intorno ai loro marmi, troveranno
di certo assai ingrati i vivi, di dormire
tra le lenzuola al caldo, come usano, intanto
che divorati da nere fantasie, senza compagno
di letto, senza i buoni conversari, vecchi scheletri
freddi che travaglia il verme, sentono
le nevi dell'inverno che dimoiano, il secolo
che trapassa; né amici o familiari gli rinnovano
i lembi che pendono al cancello.

Quando il ceppo sibila e canta, se la sera
vedessi lei calma sedersi al fuoco, se una notte
azzurra e fredda di dicembre la trovassi accoccolata
nella mia stanza, in angolo, dal fondo
venuta del suo giaciglio eterno

con occhi di madre il fanciullo invecchiato a covare,
a quell'anima pia cosa potrei rispondere, vedendo
le lacrime cadere dalle sue palpebre cave!

ALESSANDRO PARRONCHI

La serva dal gran cuore
di cui eri gelosa,
e che dorme il suo sonno
sotto un umile prato,
dovremo noi portarle qualche fiore.
Grandi dolori hanno i morti, i poveri morti.
E quando ottobre spoglia alberi soffia
su quei marmi il suo vento malinconico,
troveranno che i viventi sono ingrati
a dormir come fanno sotto calde coperte,
mentre rosi da nere fantasie
senza amico nel letto, o per discorrere,
vecchi, gelidi scheletri logorati dal verme
ascoltano stillare le nevi dell'inverno,
colare il secolo senza che amici o familiari
rinnovino gli stracci penduli alle sue griglie

La vedessi sedersi, quando a sera
il fuoco fischia e canta, calma nella
poltrona, se una notte di dicembre
azzurra e fredda la trovassi rannicchiata
in un angolo della mia camera, grave
dal fondo del suo letto eterno ritornata
a covare il bambino
cresciuto sotto il suo occhio materno,
che mai potrei rispondere a quell'anima pia
vedendo scorrere il pianto dalle sue occhiaie?

Sebbene lo stesso Parronchi recuperi l'ampiezza del dettato di Baudelaire, il poeta fiorentino amministra il periodo attraverso una diversa coordinazione e quasi giustapposizione delle frasi, arcaizzanti per inversioni e lessico ma meno ricche di incisi delle traduzioni di Dal Fabbro, sì che le frequenti trasgressioni alla linearità canonica del discorso si attestano più nell'ordine dei microelementi della frase, che nell'organizzazione generale dell'enunciato. Dal Fabbro invece ricorre su tutti i piani del discorso a una strutturazione letteraria, in cui alle numerosissime inversioni a livello della proposizione fanno eco i frequenti incisi, le sospensioni, e quasi un strategia del discorso "a incastro" (che trova conferma nel resto delle

sue traduzioni)²⁸. Dal Fabbro infatti, che in presenza di un dettato anaforico e fortemente articolato sulle sue qualità musicali (verlainiane) ne riassimilava i segmenti in una sorta di macro-periodo, nel caso di un testo dal ritmo più ampio ne sfrutta le lunghe campate per dare vita a un'enunciazione che punta ad un'architettura composita, sulle cui articolazioni si esercita la "razionalità" di un poeta che disciplina la tradizione simbolista con la forza del codice letterario, evocato a tutti i livelli del testo al massimo del suo valore paradigmatico. Una razionalità dunque che coordina il molteplice piuttosto che semplificarne la complessità, che penetra i segmenti della frase la cui scomposizione in più livelli non rinvia mai alle esitazioni del parlato – come talvolta accade – ma piuttosto testimonia la forza "accentratrice" del soggetto traduce.

Questa specie di "primato della sintassi" nelle strategie della traduzione di Dal Fabbro si ripercuote poi nella rottura strutturale della congruenza di frase e metro, a differenza di quanto accade nella versione parronchiana in cui le scansioni di verso e sintassi si relazionano in termini meno (o meno univocamente) "conflittuali". Pur reperibile in entrambi i poeti infatti l'inarcatura agisce in modo differente nell'economia delle loro versioni: in apertura Parronchi si serve di questa risorsa (impostando la riarticolazione strofica della poesia, con aumento del numero dei versi, tendenzialmente più brevi) facendo corrispondere la pausa metrica con lo stacco fra i due *hémistiches*; in seguito, nella restante parte della strofa, il poeta replica l'amministrazione baudelairiana del discorso, riproponendone non la misura metrica ma la sovrapponibilità della frase con il verso (con eccezioni, ma sporadiche: «soffia / su quei rami»); infine solo nella seconda strofa introduce *enjambements* di forte rilievo (spicca il caso di «nella / poltrona»), riconducibili però alla temporanea normalizzazione del verso libero al passo dell'endecasillabo.

Dal Fabbro invece fa dell'inarcatura uno dei principi ordinatori dell'irregolare spartito metrico della sua traduzione: «troveranno / di certo»,

²⁸ Cfr. ad esempio il caso di «troveranno / di certo assai ingrati i vivi, di dormire / tra lenzuola al caldo, come usano, intanto che...», là dove Parronchi traduce «troveranno che i viventi sono ingrati / a dormir come fanno sotto calde coperte, mentre...»; e ancora Dal Fabbro: «se una notte / azzurra e fredda di dicembre la trovassi accoccolata / nella mia stanza, in angolo, dal fondo / venuta...», mentre Parronchi, «se una notte di dicembre / azzurra e fredda di dicembre la trovassi rannicchiata / in un angolo della mia camera, grave / dal fondo...».

«compagno / di letto», «scheletri / freddi», «il secolo / che trapassa», «notte / azzurra e fredda», «dal fondo / del suo giaciglio», cui si aggiungono, fra gli altri, alcune rotture frase-metro che separano il predicato dal suo accusativo («rinnovano / i lembi», «vedendo / le lacrime») che, ad esempio, non trovano riscontro nella versione del poeta fiorentino. Si tratta dunque di una gestione in cui la forzatura della frase sui limiti del verso risponde all'intenzione di elevare il tono a un passo che potrebbe dirsi argomentativo più che musicale, se le influenze ermetiche non disattendessero la piena comunicabilità del dettato, a cui si uniforma il livello lessicale che nelle sue punte più letterarie si conferma più elevato di quello di Parronchi, come nel caso di «conversari» invece che «per discorrere», «dimoiano» per il pur aulico «stillare» parronchiano²⁹, «lembi» (calco fonico del francese «lambeaux»), rispetto a «stracci», mentre nelle successive stesure della poesia si attesterà anche «cheta» al posto di «calma»; a questi fattori occorrerà poi sommare l'uso transitivo di Dal Fabbro di “travagliare”, e poi, nella versione del '66, l'investimento di un participio presente inusuale come «dormenti» («tra lenzuola dormenti») e le inversioni della sintassi («ingrati i vivi stimano», «con occhi di madre / il fanciullo cresciuto a covare»).

Dal Fabbro sembra insomma porsi in una posizione di “retroguardia” anche nei confronti del traduttore ermetico che più degli altri fa uso di risorse stilistiche arcaizzanti; ma una ricognizione più ampia, relativa nella fattispecie all'impegnativo banco di prova di *Le bateau ivre* di Rimbaud, permette di circostanziare ulteriormente la sottile (ma sostanziale) differenza fra i due traduttori, riconducibile (s'intende, un po' schematicamente) al prevalere in Parronchi dell'istanza “romantica” dell'ermetismo, rispetto allo strenuo “razionalismo” classico di Dal Fabbro. La poesia di Rimbaud:

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
 Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
 Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
 Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
 Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
 Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,

²⁹ Si veda in questo senso come sia Caproni, che Bertolucci e Raboni si servano tutti e tre per tradurre «s'égoutter» di un verbo prosaico come «sgocciolare».

Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'œil niais des falots!

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,
L'eau verte pénétra ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;

Où, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour!

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants: je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,
Illuminant de longs figements violets,
Pareils à des acteurs de drames très antiques
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets!

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,
La circulation des sèves inouïes,
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
Sans songer que les pieds lumineux des Maries
Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs!

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
D'hommes! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux!

J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan!

Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces,
Et des lointains vers les gouffres cataractant!

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises!
Echouages hideux au fond des golfes bruns
Où les serpents géants dévorés des punaises
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums!

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
- Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles
Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds.
Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles
Des noyés descendaient dormir, à reculons!

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau;

Libre, fumant, monté de brumes violettes,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d'azur;

Qui courais, taché de lunules électriques,
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
Quand les jullets faisaient crouler à coups de triques
Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs;

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,
Fileur éternel des immobilités bleues,
Je regrette l'Europe aux anciens parapets!

J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles
Dont les cieux délirants sont ouverts au voguer:
- Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?

Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes.
Toute lune est atroce et tout soleil amer:
L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
O que ma quille éclate! O que j'aille à la mer!

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache

Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.

Di seguito le due versioni, rispettivamente di Parronchi³⁰ e Dal Fabbro³¹:

³⁰ La versione del *Battello ebbro* comparve su «L'Albero», settembre 1954, 19-22, pp. 3-11. Per uno sguardo critico di Parronchi sull'attività di Rimbaud, verificata nelle sue relazioni con l'opera di Nerval – insostituibile pietra di paragone per Parronchi di tutto l'Ottocento francese – cfr. *Il dualismo di Nerval* in «La Chimera», II, 14, maggio 1955, pp. 3 e 6: «Non c'è che il miracoloso ragazzo Rimbaud, il tremendo eversore, a poterglisi paragonare [a Nerval] nella felicità del colore, e nell'assenza assoluta di deformazione o stilizzazione dell'immagine. Proprio Rimbaud, che scrive *Juinphe*, e *Parmerde*, riesce a non tradire mai il sublime senso di identità naturale dei paesi delle figure e dei colori. Solo che quanto Nerval resta romanticamente incantato in un senso della bellezza in cui cerca di affondare rievocandone il raggio primitivo, Rimbaud pur evitando il baudelairiano *amour du difforme*, appare troppo legato alle leggi della rivolta e spinto dalle necessità della violenza per non forzare l'immagine fino all'estremo limite senza tuttavia cadere nella pesante deformazione barocca, e per non accendere spasmodicamente il colore senza arrivare alla lacerazione espressionista [...]. Mi ha sempre colpito di ritrovare invertita nell'opera di Rimbaud l'esperienza tecnica dell'opera di Gérard de Nerval. Dopo il verso pieno, il *vers poème* del *Bateau ivre*, nel cui organismo verbale si contrae il traboccare della visione, Rimbaud cercherà nelle *Illuminations*, per nuovo processo d'alchimia, e per un bisogno maggiore di distensione, i movimenti immateriali d'una forma più semplice e fluida [...]. Fu il Thierry Maulnier a parlare per primo dei due poeti come dei più scelti e qualitativamente profondi che abbia avuto il Romanticismo francese. Sarà vero intanto che l'uno e l'altro hanno distrutto il loro classicismo di fondo per arrivare alla parte più intima del loro essere. Ma è a cotesto estremo che essi si contrappongono l'uno all'altro: si direbbe che al termine della loro esperienza poetica l'esito sia assolutamente contrario. Mentre infatti a Nerval si aprono le porte del sogno, un sogno lucido in cui l'ideale prende l'unica concretezza che gli è consentita, e l'essere vaga, è trasportato, di mondo in mondo, alle sue origini; a Rimbaud non resta che fare un brusco resoconto, confessarsi e darsi in mano a una disperazione cosciente. Quelle che egli tocca allora sono poche note: altissime e d'una tristezza invincibile, dove lo spirito combatte per trovare i termini di una risoluzione e nello stesso tempo esulta nel contraddirsi e nel mordersi, giustapponendo gli stadi successivi della sua esaltazione e del suo abbattimento [...]. Un modo di arrivare alla negazione senza speranza; che è l'opposto della totale assunzione da cui Nerval è sollevato impetuosamente al suo paradiso [...]. In Nerval il corpo soccombe allo spirito [...]. In Rimbaud è lo spirito che lotta contro se stesso e si compiace in quest'opera di autodistruzione [...]. Ma se il suo demone lo aveva portato verso gli eccessi e se questi eccessi finché fu attivo spiritualmente egli ebbe modo di controllarli, cioè di fissarli artisticamente, venne certo il momento in cui egli per primo sentì di non poter aggiungere nulla alla sua opera, altro che un rifiuto insormontabile. Allora pare chiaro che non per dominare la vita spiritualmente gli era bisognato farsi *voyant*, ma soltanto per accedere a quella che è la terra promessa di ogni artista: a una più grande porzione d'indicibile. E in tre anni si saziò di tutto il dolce e l'amaro che poté esprimere il frutto amaro della letteratura, che addentano abitualmente tante bocche impreparate e inadatte a sentirne il sapore».

³¹ La versione del *Bateau ivre* di Dal Fabbro, prima di confluire nella *Sera armoniosa*, fu pubblicata su «La Ruota» del giugno 1943, accompagnata da una nota: «Questo lavoro, che risale al 1935, fu compiuto in tre stesure successive: nella prima, una quartina di versi liberi, rimati o assonati, tentava di corrispondere a ogni quartina del testo; nella seconda, una strofe libera d'endecasillabi, sovente con un settenario o quinario finale completato dal principio della strofe seguente, conteneva la materia verbale d'una quartina del testo, conservando la maggior parte delle

Scendevo lungo impassibili fiumi,
Quando non mi sentii più retto da guide:
Dei Pellirose urlanti li avevano presi
A bersagli, legatili nudi a pali dipinti.

Né io mi curavo di equipaggi, portavo
Grani fiamminghi o cotonei inglesi...
Quando coi battellieri i clamori finirono
I fiumi mi hanno lasciato scendere dove volevo.

Sbattuto da maree in furia, io
L'altro inverno, più sordo che menti di bambini,
Viaggiai! Penisole disancorate
Fracassi più trionfali non subirono.

La tempesta ha benedetto i miei risvegli marini.
Più leggero di un sughero ho danzato sui flutti
Che chiamano risucchi eterni di vittime,
Dieci notti, né chiotti occhi di fanali ho rimpianto!

Più che ai bambini la carne dei frutti aspri
dolce l'acqua verde impregnò il mio scafo d'abeto
E da macchie di vini bluastre e da vomiti
Mi lavò, disperse timone e ancorotto.

E così io mi tuffai nel Poema
Del mare, infuso d'astri, ove raffiora
Latte, bruciano verdiazurri, dove fiotta smorto,
Rapito, e, un annegato scende, assorto, talora.

Dove ombrando trasparenze, deliri
E ritmi lenti al folgorio del giorno
Forti più che alcool, più che nostre lire
Vasti, fermentano i rossori amari dell'amore!

Cieli scoppianti in lampi, e le trombe
E le risacche e le correnti: la sera conosco,
L'Alba esaltata come un popolo di colombe,
Ciò che l'uomo credette vedere a volte ho veduto!

Il sole basso ho veduto, macchiato di mistici orrori
Inondare di lunghe tracce viola,
Simili a attori di drammi antichissimi

Mentre scendevo impassibili Fiumi,
mi mollano i barchieri: da stridenti
Pellirose bersagli erano fatti,
nudi inchiodati a pali di colori.
Che m'importava di tanti equipaggi
di filo inglese o di grano d'Olanda?
Finito coi barchieri il parapiglia,
a mio capriccio discendere i Fiumi
mi lasciano. Tra i furibondi tonfi
Delle maree, più sordo che cervelli
d'infanti, l'altro inverno corsi! e sciolte
d'ormeggi le Penisole gazzarre
non subirono affatto più trionfanti.
Consacrò la tempesta i miei marini
risvegli. Dieci notti, più leggero
d'un sughero sui flutti in ballo, eterni
chiamati rulla-naufraghi, per nulla
rimpiansi gli occhi idioti dei fanali.
Più dolce che ai ragazzi acerba carne
di pomi, l'acqua verde la mia chiglia
d'abete penetrando le sue macchie
di vomiti lavò e di vino, azzurre,
e mi disperse la barra e il rampino.
D'allora in qua mi bagno nel poema
del mare infuso d'astri e lattescente,
mangiando i verdi azzurri dove, bianco
galleggiamento in estasi, un pensoso
annegato talvolta a picco scende;
dove a un tratto tingendo il cilestrino,
deliri e ritmi lenti sotto squilli
del giorno, acri, d'alcool più violenti,
dal fondo, larghi più dei [n]vostri inni,
fermentano i rossori dell'amore.
So i cieli in lampi infrantisi. So trombe,
gorgi, correnti, alghe. So la sera,
l'Alba esaltato stuolo di colombe.
E vidi quel che traveduto credi.
Vidi mistici orrori, il sole basso
macchiando, illuminare di violetti
raggi rappresi e lunghi, eguali a mimi
d'antichissimi drammi, il flutto al largo
suoi brividi rullante di merletti.
Notti verdi sognai, nevi abbagliate,

rime e delle assonanze sperimentate nella prima stesura; nella terza, le strofi furono accostate e saldate insieme in una successione unica d'endecasillabi, in cui, tuttavia, le rime, le assonanze e il giro sintattico alludessero con chiarezza alla struttura formale del testo. Delle innumerevoli revisioni operate sino ad oggi, e rivolte ad avvicinare la traduzione al suo impossibile limite di poesia, l'ultima fu condotta con l'ausilio dell'edizione critica delle poesie di Rimbaud curata da H. Bouillane de Lacoste».

Onde svolgentisi lontano in guizzi d'imposte!

E nella notte verde nevi abbagliate ho sognato,
Bacio che attardandosi negli occhi del mare sale,
Inascoltato circolio di linfe,
Svegliarsi giallo e azzurro di fosfori cantori!

Mesi densi ho seguito, come mandrie di vacche
Isteriche all'assalto degli scogli le maree, immemore
Che le Marie potessero piegare
Coi piedi luminosi il muso rantolante degli Oceani!

Ho urtato, sappiatelo, Floride incredibili,
E a fiori occhi di pantere dalla pelle
D'uomo mischiavo! Arcobaleni tesi come briglie
Sotto l'orizzonte dei mari, a greggi glauchi!

Ho visto enormi paludi in fermento, reti,
Dove tra i giunchi un intero Leviatan marcisce!
Frane d'acque durante le bonacce,
Lontananze inabissarsi a cateratte!

Ghiacciai, argento di soli, madreperla d'onde, cieli di bragia!
Incagliamenti orribili nel buio di golfi
Dove immensi serpenti corrosi di cimici
Scivolano da alberi torti con neri profumi!

Come avrei voluto mostrare ai bimbi quelle orate
Dell'onda azzurra, quei pesci d'oro, canori.
- Sbandando, spume mi cullavano di fiori
Ali mi davano a istanti venti ineffabili.

A volte, martire stanco di poli e paralleli,
Il mare il cui singhiozzo addolciva il mio rollio
Mi porgeva i suoi fiori d'ombra dalle gialle ventose
E io restavo come una donna in ginocchio...

Come un'isola, sbattente tra le mie rive i litigi
E le fatte d'uccelli striduli d'occhi biondi.
E vogavo quando fra le mie fragili fibre
Annegati scendevano rinculando a dormire!...

Ora io, nave spersa tra alghe d'insenature
Spinta dalla tempesta nell'etere senza uccello,
Io di cui Monitor e velieri delle Leghe
Come avrebbero ripescato la carcassa ebbra d'acqua

Liberio, fumante, cinto di nebbie violette,
Io che foravo il cielo rosseggiante come un muro
Che abbia, delizia gradita ai buoni poeti,

bacio che sale con lentezze agli occhi
dell'acque, circolanti assurdi umori,
le sveglie repentine e azzurrogialle
dei fosfori cantori. A mesi pieni,
l'onda seguì, eguale a matte mandrie
di vacche nell'assalto dei frangenti,
non ricordando che gli accesi piedi
delle Marie storcono forte il muso
ai bolsi Oceani. Non sapete? Diedi
di cozzo a non credibili Floride,
mischiando ai fiori occhi di pantere
con pelli d'uomo! e arcobaleni, briglie
sotto i mari lanciate, a glauchi armenti.
Vidi acquitrini fermentosi, nasse
enormi dove sotto i giunchi intero
marcisce un Leviathan, liquide frane
in seno alle bonaccie e gli orizzonti
lontani a cateratta che crollavano.
Soli d'argento, onde perlate, geli,
nubi tinte di brace, obbrobriosi
incagliamenti in fondo a golfi bruni,
dove serpi giganti, divorate
da cimici, dagli alberi piombando
attorte spandono negri profumi.
Da far vedere ai bimbi quelle orate
del flutto azzurro, quei pesci cantanti,
quei pesci d'oro! Una fiorita schiuma
cullò le mie derive. Le ali un vento
non creduto mi diede, alcuni istanti.
Talvolta il mare, martire stancato
da poli e zone, dolce il mio rullio
singultando rendeva, fiori d'ombra,
gialle ventose levandomi contro:
come donna, in ginocchio ne restavo.
Qual'isola sugli orli sterco e lagni
d'uccelli clamorosi d'occhi biondi
sballottando, vogavo se traverso
i miei legami fragili a dormire
scendeva un affogato a testa avanti.
Ora battello sperso dentro chiome
di rade, in etra senza uccelli spinto
dal turbine, sapendo che i velieri
dell'Ansa e i Monitor la mia carcassa
non pescheranno, ubriacata d'acqua;
io che fumante, libero, salito
da brume viola, contro il ciel rossastro
ferivo come a un muro che sostenti,
dolciume ghiotto ai poeti valenti,
muffe di sole e licheni d'azzurro;
io che plancia demente maculata

Muffe di sole, sbavature d'azzurro;

Che correvo macchiato di lunule elettriche
Legno pazzo, scortato d'ippocampi neri
Quando i lugli a mazzate sbriciolavano
Cieli oltremare dentro ardenti imbuti;

Io che a cinquanta leghe tremando udivo gemere
Beemot in fregola e Maelstrom immani,
Scorritore eterno di fissità blu,
Rimpiango l'Europa dai vecchi parapetti.

Ho visto arcipelaghi siderali, isole
I cui cieli in delirio s'aprono al vogatore:
-È in quelle notti senza fondo che dormi e ti esigli
Milione d'uccelli d'oro, o futuro Vigore?

Ma ho troppo pianto, è vero! L'Alba strazia!
La luna è sempre atroce, il sole è sempre amaro.
L'aspro amore m'ha enfiato di torpori inebrianti,
Ah! schianti la mia chiglia! Ah! Mi perda nel mare!

Se desidero un'acqua d'Europa, è la pozza
Nera e fredda dove al crepuscolo odoroso
Un bimbo chino, pieno di tristezza, spinge
Una barca fragile come una farfalla di maggio.

Bagnato dei vostri languori, onde, non posso più
Sviare la rotta ai cotonieri,
Traversare l'orgoglio di pennoni e bandiere,
Né sotto orrendi occhi di murate passare.

dalle lunule elettriche correvo
tra schiere di ippocampi negri, quando
a colpi di randello i Lugli ai cieli
oltremarini gli imbuti avvampanti
squassavano a crollarli; io che tremando
sentivo da cinquanta leghe in foia
gemere i Behemot e i Maelstrom spessi,
corsiero eterno degli azzurri immoti
piango l'Europa e i frusti parapetti.
Vidi siderei arcipelaghi! e aperti
al vogatore, deliranti cieli
d'isole: in quelle notti senza fondo
dormi, esiliato milione d'uccelli
di porpora, vigore mio d'un giorno?
Ma troppo, troppo piansi: Albe straziate,
atroce luna, sempre amaro sole.
Gonfia dei pigri lieviti d'amore,
al mare torni la mia chiglia, schianti!
Non penso acque d'Europa, che il rigagno
di fredda mota dove un bimbo in ora
di tramonto, odorosa, ai propri stinchi
raccolto e triste, un battello abbandona
fragile più che farfalla di maggio.
Bagnato nei languori vostri, o lame,
non posso più a equipaggi di cotone
rubar la scia, traversare l'orgoglio
di bandiere e di fiamme, navigare
sotto gli orribili occhi dei pontoni.

In primo luogo l'immediata discriminante fra le due versioni riguarda il metro, che stavolta Dal Fabbro uniforma in una rigorosa trama endecasillabica, mentre Parronchi riarticola il testo di Rimbaud in una strumentazione molto libera, entrambi smantellandone la tessitura rimica: l'ovvia conseguenza è ancora la messa a punto di Dal Fabbro di un testo fortemente inarcato rispetto a quello di Parronchi. Sul versante stilistico si registra l'adozione comune di misure letterarie, che fanno capo a inversioni sistematiche (numerose in Parronchi ma addirittura dilaganti in Dal Fabbro), lessico arcaizzante³², sostantivi assoluti³³, participi

³² Dal Fabbro usa «negri» per l'aggettivo «noir», «etra», «foia»; Parronchi si serve di «chiotti», «abeto», «fiotta», «ombrando», «immemore» a tradurre – con soluzione averbale - «sans sonner», il dantesco «bragia», «esigli», «enfiato».

³³ Due casi simili: mentre Dal Fabbro utilizza «più dolce che ai ragazzi acerba carne / di pomi», Parronchi ricorre a «più sordo che menti di bambini», ed entrambi a «d'occhi biondi».

presenti inusuali³⁴. È invece ancora nella gestione della frase che le strategie dei due poeti, almeno in parte, differiscono. Parronchi infatti conferma la sua tendenza, ove possibile, a innalzare il discorso su un piano esclamativo, più raramente sfruttato da Dal Fabbro: se infatti anche Dal Fabbro sul piano dell'interpunzione ricorre spesso al punto esclamativo, la sua natura di puro segno grafico più che di indicatore dell'intonazione del dettato è testimoniata dal fatto che in genere si trova all'interno della frase (seguita da minuscola) e dalla loro conseguente soppressione, in numerose occasioni, nella "variantistica" del testo fino alla versione del '66. Si vedano i seguenti casi:

ALESSANDRO PARRONCHI

- Sbattuto da maree in furia, io
L'altro inverno, più sordo che menti di bambini,
Viaggiai! Penisole disancorate
Fracassi più trionfali non subirono.

- Ho urtato, sappiatelo, Floride incredibili,
E a fiori occhi di pantere dalla pelle
d'uomo mischiavo! Arcobaleni tesi come briglie
Sotto l'orizzonte dei mari, a greggi glauchi!

Ho visto enormi paludi in fermento, reti,
Dove tra i giunchi un intero Leviatan marcisce!
Frane d'acque durante le bonacce,
Lontananze inabissarsi a cateratte!

- Ora io, nave spersa tra alghe d'insenature
Spinta dalla tempesta nell'etere senza uccello,
Io di cui Monitor e velieri delle Leghe
Come avrebbero ripescato la carcassa ebra d'acqua?

BENIAMINO DAL FABBRO

Tra i furibondi tonfi
delle maree, più sordo che cervelli
d'infanti, l'altro inverno corsi! e sciolte
d'ormeggi le penisole gazzarre
non subirono affatto più trionfanti³⁵.

Non sapete? Diedi
di cozzo a non credibili Floride,
mischiando ai fiori occhi di pantere
con pelli d'uomo! e arcobaleni, briglie
sotto i mari lanciate, a glauchi armenti.
Vidi acquitrini fermentosi, nasse
enormi dove sotto i giunchi intero
marcisce un Leviathan, liquide frane
in seno alle bonaccie e gli orizzonti
lontani a cateratta che crollavano³⁶.

Ora battello sperso dentro chiome
di rade, in etra senza uccelli spinto
dal turbine, sapendo che i velieri
dell'Ansa e i Monitor la mia carcassa

³⁴ Dal Fabbro ricorre a «stridenti» riferito ai «Pellirosse», e poi – oltre a «trionfanti», «cieli in lampi infrantisi», «muso rantolante», «fumante», «deliranti cieli», «imbuti avvampanti» - «rullante di merletti», «circolante assurdi umori»; Parronchi, oltre ai più canonici «urlanti», «cielo rosseggiante», «torpori inebrianti», investe partecipi anomali come «scoppianti», «onde svolgentisi lontano in guizzi d'imposte», «isola sbattente tra le mie rive».

³⁵ Nell'edizione del '66 il passo è privato del punto esclamativo: «Tra i furibondi tonfi / delle maree, più sordo che cervelli / d'infanti, l'altro inverno corsi, e sciolte / d'ormeggi le penisole gazzarre / non subirono affatto più trionfanti».

³⁶ Come nel passo precedente, la stesura pubblicata nel '66 non presenta l'interpunzione esclamativa: «Non sapete? Diedi di cozzo a on credibili Floride, / mischiando ai fiori occhi di pantere / con pelli d'uomo, e arcobaleni, briglie / sotto i mari lanciate a glauchi armenti».

non pescheranno ubriacata d'acqua;

- Ma ho troppo pianto, è vero! L'Alba strazia! Ma troppo, troppo piansi: Albe straziate,
La luna è sempre atroce, il sole è sempre amaro. atroce luna, sempre amaro sole.
L'aspro amore m'ha enfiato di torpori inebrianti, Gonfia dei pigri lieviti d'amore,
Ah! schianti la mia chiglia! Ah! Mi perda nel mare! al mare torni la mia chiglia, schianti³⁷!

A questi esempi se ne potrebbero poi aggiungere altri, come nel caso del *Toast funèbre* di Mallarmé, dove l'esclamazione del poeta («Cette foule hagarde! elle annonce...») è da una parte disinnescata da Dal Fabbro («La folla torva e annuncia...») e dall'altra coerentemente replicata da Parronchi («Questa folla spaurita! essa annuncia...»). È dunque questa ricerca del poeta fiorentino di enfatizzare nelle sue traduzioni il dato patetico a conflagrare la sintassi congegnata da Dal Fabbro in rigorosissimi rapporti gerarchici, in architetture classicamente razionali che assai meno frequentemente indulgono a quei toni che proliferano nelle traduzioni di Parronchi. In particolare il tipico passo di Dal Fabbro si costituisce sul piano della sintassi in una sorta di “sistematica” dell'inversione, ottenuta combinando dissociazioni di unità semantiche per iperbato («un mare / gli compone di fiamma»...), anticipazioni di attributi al referente, numerosissime postposizioni del verbo in fondo alla frase. Una tendenza alla redistribuzione delle componenti dell'enunciato in organismi di estrema complessità che poi si struttura a propria volta in un periodare articolato su continui accumuli - che possono riguardare catene di accusativi, di proposizione relative, serie di gerundi, moduli appositivi (dal *Cimitero marino* di Valéry, «Immobile tesoro, pacata mole, tempio / semplice di Minerva, e scrigno torvo / di visibili acque, / pupilla che in te chiudi tanto sonno / sotto un velo di fuoco, o mio silenzio... / Edificio nell'anima, / ma colmo d'oro a mille scaglie, Tetto!» oppure «Recinto, sacro, colmo d'una fiamma / immateriale, io t'amo, / dominio delle faci, / o terrestre frammento offerto al sole, / luogo di pietra, d'oro, / d'alberi cupi, dove / tanto marmo su tante ombre trema») - e sulla

³⁷ Nella versione del '66 rimane il punto esclamativo, ma significativamente il dettato per asindeto, che nel '42 isolava pateticamente l'ottativo «schianti!», lascia il posto a una coordinazione per polisindeto che per certi versi riassume la lapidarietà dell'esclamazione nell'ampiezza dell'enunciato: «Gonfia dei pigri lieviti d'amore, / al mare torni la mia chiglia e schianti».

sovraabbondanza di incisi³⁸. Questa ineccepibile architettura “classicheggiante” è poi ancor più avvalorata nel suo recupero di moduli formali e stilistici letterari dall’investimento sistematico nel libro di un lessico prezioso («divalla», «querula», «brandi», «imeneo», «rorido», «gèmino», «morituri», «tremebondo», «enfiagioni», «illuniva», «cachettici», «occhi declivi», «olenti», «pubescenze», «ocrati»...), di significati etimologici («mosche strepitose»), calchi fonici («lames» → «lame»), da arcaismi vari (apocopi come in «allor che», «giovin petto», «muor la forma», «sol mortale», «orror lucente», «visibil sereno», «libro del dover» per «livre du devoir», la sistematica predilezione per formule letterarie come «beltà», «vecchiezza», «allegrezza», l’uso primonovecentesco delle maiuscole per Fiumi, Albe, Penisole³⁹...), dall’impiego di solenni passati remoti in luogo di passati prossimi (ad esempio, oltre che diffusamente nel *Bateau ivre*, nel *Toast funèbre* di Mallarmé: «Je t’ai mis, moi-même, en un lieu de porphyre» → «io stesso / in un luogo di porfido ti misi», mentre Parronchi traduce, con verso lunghissimo, «perché ti ho collocato io stesso in un luogo fatto di porfido»).

Da queste ricognizioni emerge dunque che se da un lato – per lessico, letterarietà delle versioni e selezione degli autori – anche nelle traduzioni di Dal Fabbro si possa avvertire quell’«aria di famiglia»⁴⁰ che Fortini ravvisa nelle traduzioni ermetiche, dall’altro l’uso metodico e strutturale di espedienti di conservazione formale che solo con minore frequenza si registrano nelle versioni ermetiche finisce per defilare il poeta anche dal traduttore che fra fiorentini ricorreva più largamente nelle sue versioni a questi istituti stilistici: il che, in ultima istanza, consente di reinscrivere Dal Fabbro in un’area di traduttori che, pur intersecandola, non può dirsi pienamente coincidente con quella ermetica; una sorta di leggero ma sensibile scarto destinato peraltro a divaricarsi ulteriormente

³⁸ È esemplarmente il caso, tra gli altri, dell’attacco di *Vecchi quais* di Rodenbach: «So un’ora delicata, quando il cielo / prossimo a sera rosee processioni / ricolmano sfogliando anime e rose, / agitando nell’aria efflivi e incensi, / e rattivata dalle scarse luci / del tramonto, ch’estingue il suo rossore, / una grazia si svela agli occhi stanchi / del sognatore, l’appassita grazia / di vecchi muri in fondo a vecchie strade». Nell’antologia di traduzioni del ’66 il titolo della poesia diverrà *Vecchie rive*; cambia anche il primo verso: «Nell’ora delicata, quando il cielo...».

³⁹ La normalizzazione delle maiuscole è uno dei non molti “aggiornamenti” stilistici perseguiti da Dal Fabbro lungo la storia variantistica delle sue traduzioni: la versione del ’66 in effetti riporta canonicamente fiumi, albe, penisole ecc...

⁴⁰ Cfr. F. FORTINI, *Il Rilke di Giaime Pintor*, in RAINE MARIA RILKE, *Poesie*, tradotte da Giaime Pintor, Torino, Einaudi, 1995, poi in *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 1320.

negli anni, già che Dal Fabbro – dissociandosi dall’evoluzione del linguaggio e della poesia degli ermetici – impronerà il proprio lavoro variantistico non nel senso di una semplificazione del linguaggio e un ridimensionamento del registro letterario, ma al contrario conservando e a tratti addirittura infoltendo, in chiave sempre più antimoderna, la trama formale aulicizzante delle sue traduzioni.

ALLEGATO A

I PARAGRAFI SUL TRADURRE DI DAL FABBRO

SU «CAMPO DI MARTE»⁴¹

1.

Giacomo Leopardi i pochi versi, che formano sì leggiadra poesia, tratti da una mediocre favoletta francese chiamò *Imitazione*:

Lungi dal proprio ramo,
Povera foglia frale
Dove vai tu?

Più di tradurre, che sa di vocabolario e di latinucci, questo verbo “imitare”, se degno ancora di qualche significato vergine, raccoglie con giustezza i rapporti che intercorrono, nei due sensi e delicati, tra il testo antico e il nuovo, tra gli autori successivi, di cui l’uno corazzato in un originario privilegio, l’altro inerme di fronte alle insidie della propria lingua, alla resistenza dei nuovi mezzi espressivi e insomma ai casi di una personale bravura.

2.

Italiani e latini, come già latini e greci, e scambievolmente, i poeti classici con signorile larghezza s’imprestarono immagini dall’una all’altra lingua e le ricantarono così fatte proprie, da renderle momenti di nuova poesia: non altra s’intenda, con un di più di coscienza critica, una sempre attuale e futura necessità di tradurre i poeti nella nostra lingua e secondo i modi della poetica d’ognuno.

3.

Una disposizione a tradurre solo è autentica quando sia amor d’esprimere se stessi, sacrosanto amor di sé e della letteratura cui si appartiene, più che amore ai modelli d’altra lingua e di diversa civiltà, per grandi che siano: ciò unicamente redime dal metter mano a un’armonia già costituita per formarne dagli smembrati elementi una nuova, di cui la prima costituisca l’origine certa e il malsicuro confine.

⁴¹ I ventitre paragrafi *Del tradurre* sono poi trascritti nel ‘44, con alcune modifiche, in *La sera armoniosa* cit., pp. 147-158, con dedica ad Alfonso Gatto. Sono accompagnati da una nota, pp. 167-168: «I ventitre paragrafi *Del tradurre* furono pubblicati da “Campo di Marte” nel 1939, in cinque puntate, sotto una rubrica che di carducciano non aveva che il titolo: *Confessioni e Battaglie*. La dedica attuale significa gratitudine per chi ci persuase a formularli, “a chiarezza” di noi e di tutti. Questi paragrafi, alla fine d’un libro temerario, da considerarsi come un’approfondita lettura di poeti svoltasi tra il 1932 e il 1944, non propongono nessuna ragione a suo favore; non sono che una poetica del tradurre scoperta via via, contemporaneamente al lavoro, piuttosto che applicata a esso. Anche questa, dichiarazione forse inutile, come la “tanta minuzia” che precede; ma, in ogni caso, prove entrambi di quella “qualche deferenza per gli scolasti futuri” di cui ha dato insegnamento, con grazia, il “molto ammirabile Stefano”».

4.

D'una traduzione condotta non per intima esigenza ma per mestiere o semplice svago, il dettato suona anonimo, di paternità ambigua: l'autore primo non parla più, il secondo non ancora: le parole, squallide larve, sembrano giungere dal nebuloso limbo dell'increato.

5.

Dir d'un poeta che non si può tradurlo, val quanto denunciare l'incapacità propria, o d'altri, o l'inesistenza di chi sappia con mano ferma e leggera penetrarne la selva espressiva, bruciarla del proprio fuoco, e dalle sue ceneri, e da se stesso, per nuovo miracolo, resuscitarla.

6.

Condannabile zelo, di chi presume, proclamandosi scrupoloso, di rigidamente attenersi, nel tentativo di riprodurli, quasi per una condanna di taglione letterario, ai moduli metrici e strofici d'altra lingua: quando invece è necessario alludervi con discrezione, sempre guidati da un'intima e propria legge di ritmo.

7.

Chi troppo a lungo si sofferma negli andirivieni del testo, e vi s'attarda in scandagli anche profondi, rischia di restarne prigioniero per sempre, tra le forme soverchiamente note avendo distrutto ogni speranza d'evasione. La conoscenza, più che minuta, ha da essere plenaria, per quanto investe il tono, l'architettura e lo stile. Gli altri son modesti problemi di tecnica, e si risolvono via via che l'esecuzione procede.

8.

I molti che ancora sostengono la necessità d'una traduzione "obiettiva", sembrano ignorare che un'opera di poesia straniera, oltre e più che un documento di lingua, è una prova d'arte: se altrimenti, come credono che un'impersonale meccanismo di sillabe e di costrutti sia pronto a rigenerare ciò che fu l'unica e creata armonia d'una singolarissima voce?

9.

I calchi, voglio dire le traduzioni che a calchi orgogliosamente si paragonano, quand'anche di buona fattura non rendono che un mediocre servizio informativo.

10.

Contrariamente al giudizio dell'universale, una traduzione di poesia non sostituisce affatto il testo straniero, non esonera alcuno dal conoscerlo, non viene per nulla in soccorso di chi non è in grado di leggerlo o di penetrarlo: e la ottima, a questo appunto si riconosce.

11.

In disparte da ogni studio di filologia, non esistono, a lume del tradurre, lingue straniere che assomiglino alla nostra o imparentate o affini. Un testo di qualsiasi lingua, se vogliamo costringerlo a una incarnazione italiana, se ne trova distaccato e lontano,

relativamente a un altro testo di un'altra lingua, quanto nel cerchio geometrico un qualsiasi punto della circonferenza dal suo centro.

12.

Le traduzioni di gusto, quelle voglio dire che tentano d'adeguarsi, per mezzo di un diligente spoglio di vocaboli e di costrutti in uso, all'aura stilistica in un certo periodo letterario condivisa da un gruppo di poeti tra di loro contemporanei, poiché prive di personali compromissioni rischiano di non superare l'anno, subito cancellate dal volubile soffio della moda.

13.

Se opera di poesia, una traduzione compendia in sé un giudizio critico sul testo primitivo: poiché soprattutto ne afferma una validità che oltrepassa i confini della sua letteratura d'origine, inoltre ne dichiara una certa e singolar maniera d'intenderlo ch'è quella di chi traduce, ed anche ne appalesa nuovi aspetti, altri occultati ne rivela, alcuni ne sottintende, e tutto ciò con animo d'indagine e di ricostruzione.

14.

Il tradurre si potrà definirlo una forma d'arte riflessa: ma non lo è meno la poesia di quanti si proclamano poeti in nome proprio, ma in verità ricantano in termini propri, e rinnovandole caso per caso, le formule d'espressione già da altri consegnate a versi immortali.

15.

Dei poeti, soltanto i grandissimi innovano: gli altri li traducono, secondo il diverso modo di paragonarsi a quelli, e dentro i confini dell'arte singola. Di ciò è prova, che secoli e secoli siano vissuti di un solo libro di poesia: e già avvenne che un unico verso abbia dato l'avvio a irrefrenabili poemi.

16.

Traduzioni in prosa di poesie, non esistono; escluso l'inganno di una disposizione grafica che imiti la prosa, non curando di separare gli elementi ritmici e strofici del discorso. Allo stesso modo, un canto lo si può mal cantare: parlarlo no.

17.

Durando l'opera del tradurre, in rapporto al testo due momenti s'alternano, l'uno d'ossequio, l'altro d'indipendenza: nel successivo emendare, a espressione raggiunta, è opportuno fermarsi al secondo, poiché ogni recrudescenza del primo esige, a suo riscatto, uno slancio sempre più arduo e definitivo.

18.

Il traduttore "poliglotta", adusato ai meccanismi simili delle varie lingue, le quali egli non ravvisa più che come inflessioni diversamente attuate d'una medesima necessità, per sua natura tende al generico, a una equivalenza del tutto grammaticale e sintattica di vocaboli. Lo stesso del traduttore "bilingue", di chi voglio dire per sua vicenda si trovi partecipe

nell'identica misura di due civiltà letterarie: che perciò ne diventa un doganiere reciproco, sempre non autorevole, se qualche volta scrupoloso.

19.

“Monstrum” veramente, o straordinario caso, di chi traduca se stesso a una lingua straniera: più spesso o sempre, il poeta lascia ad altri il tradurlo, intollerante com'è dei propri versi se non nell'esatta loro forma, e quasi pronunciati dalla sua stessa umana voce.

20.

Dopo che tradotta, una poesia sembra ancora più isolarsi nella propria unità insostituibile, e insieme farsi ricca di quest'altra espressione, diversa e parallela che da lei procedendo prese forma in altro idioma per l'opera di chi vi prestò non solamente le scaltrite macchine del verso o del linguaggio, ma una parte di se stesso, e la meno peritura.

21.

A opera compiuta, il traduttore di cui vado ragionando, ormai prigioniero di sé e della nuova poesia con pena e rischio da lui confermata, con gioia e qualche sbigottimento s'avverte che il testo gli suona, anzi che modello preesistente, una posteriore, sciolta e bellissima, imitazione di se stesso.

22.

Ma da ultimo, e soprattutto, valga che il tradurre la poesia, quale problema d'espressione, non considero staccarsi dall'originale comporla che per il diverso oggetto: del poeta, in lui nacque, e da lui fu recato alla luce della forma; del traduttore, esso è l'opera del poeta, portata nel proprio dominio ed esaltata al cielo salendo sulla propria torre.

III

TRADURRE DUE VOLTE LA *DELIFICA* DI NERVAL PARRONCHI TRA VALERI E RISI

I. Fedele a un profilo che può dirsi generazionale, la poesia di Alessandro Parronchi è un caso esemplare di scrittura “colta”, fittamente intertestuale, in continuo dialogo con la propria tradizione letteraria in virtù della folta trama di prelievi, allusioni, riferimenti espliciti o dissimulati che ne articolano il dettato. Questo “sistema citazionistico” si trattiene però sempre al di qua di una soglia metadiscorsiva, tendendo ad iscriversi da una parte nella delega ermetica della produzione di un supplemento di senso a una pronuncia iperdeterminata in senso letterario, e dall’altra nel successivo ricorso alla continuità della tradizione come argine allo sfaldarsi dei codici (moralì, naturali, estetici) dell’odierno «mondo di detriti»¹. La possibile rassegna intertestuale è dunque copiosa, da Petrarca², Foscolo³, Campana⁴ e Gatto⁵, particolarmente

¹ALESSANDRO PARRONCHI, *Sembrerebbe non si dover attendere* (v. 2), in *Climax*, Milano, Garzanti, 1990.

² Per il petrarchismo ermetico cfr. SILVIO RAMAT, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 39-40: «La linea positiva [Sbarbaro-Rebora-Ungaretti-Montale] continua con gli ermetici, ma sensibilmente variando: la fiducia nella storia della persona diventa fede nella sua centralità riferita al cosmo [...] e nella sua propria, interiore centralità; sicché quanto si è soliti affermare a proposito dell’esistenza di un petrarchismo ermetico vale nel senso di un’urgenza di centralità lirica che si trasmette al carattere degli ermetici, [...] per quel sentimento dell’assorbire, che può parer evasione, la vicenda nella sua fisionomia esterna per mantenerne invece, o gettarne, in luce talune costanti meno legate alla fisicità dell’istante o della figura del protagonista lirico (poeta dialogante con se stesso, lettore, amata, ombra o fantasma purgatoriale) che alla visione universale e necessaria della persona cosmica, rispetto a cui ogni altro evento o dato ha sapore occasionale, subordinato».

³ Per il foscolismo di Parronchi cfr. ORESTE MACRÌ, *Il «sensibile» di Parronchi*, in *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento, con una conclusione sul metodo comparatistico e un'appendice di aggiunte al «Manzoni iberico»*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 113-117. Tra i casi flagranti di prelievi dal Foscolo delle *Grazie*, si notino almeno le espressioni seguenti (prima è riportato il modello ottocentesco, poi il calco di Parronchi): «due brune giovani» → «le brune giovani»; «Amicle / terra di fiori» → «amiclei / corsi d'acqua»; «con la lira inesperta a sé li chiama» → «e dal lontano esilio a sé la chiami»; «la teda alluma» → «le tede già rutili d'aurora». Dal Foscolo dei *Sepolcri* occorre menzionare almeno il recupero di una formula come «Le fontane versando / acque lustrali» con «dalle sue fonti / d'acque lustrali».

⁴ A semplice titolo di esempio, si pensi a come l’espressione parronchiana «figure in vesti lunghissime [...] mosse ab antico dal nero dei vicoli», tratta da *Al di qua d'una sera*, in *I giorni sensibili*, Firenze, Vallecchi, 1941, potrebbe derivare dalla campaniana «Laggiù avevano tratto le lunghe vesti mollemente verso lo splendore vago della porta le passeggiatrici, le antiche».

⁵ Si veda ad esempio ancora da *Al di qua d'una sera* una sigla di evidente matrice gattiana come:

influenti nelle prime liriche, a Rebora e i crepuscolari in seguito, onnipresenti Leopardi⁶ e Montale⁷. Due referenti sistematici, questi, che però è d'obbligo integrare con la frequentazione altrettanto assidua (e molteplice nelle sue declinazioni) di Gérard de Nerval, eletto da Parronchi capostipite e massimo ispiratore della vicenda romantica e simbolista francese⁸.

Sul fronte poetico non è difficile ricondurre alla lezione nervaliana un insieme tangibile di riferimenti e temi messi a profitto con continuità nel tessuto della sua poesia: dalla trama mitologica dei *Giorni sensibili* a *Autoritratto alla figlia per quando avrà ventun'anni* (1978)⁹, dall'esergo di *Bellosguardo*¹⁰ a certe formulazioni sotterraneamente debitorie di *Aurelia*¹¹ o dei sonetti. Analogamente essenziale è la presenza di Nerval nel suo discorso saggistico, culminata nelle

«Balzano i monti al gremio pianto dei lumi, come a una carezza in cui goda leggera la notte».

⁶ Sulla presenza di Leopardi nella poesia e nella saggistica di Parronchi cfr. almeno ANNA DOLFI, *Leopardismo e terza generazione*, in *Leopardi e il Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 61-100 e VIVIANA MELANI, *Parronchi lettore e critico di Leopardi*, in *Per Alessandro Parronchi*, Atti della giornata di studio (Firenze, 10 febbraio 1995), a cura di Isabella Bigazzi e Giovanni Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 191-226. Gli scritti leopardiani del poeta sono raccolti in *Il computer e altri studi leopardiani*, Firenze, Le Lettere, 1998.

⁷ La continuità della frequentazione di Montale da parte di Parronchi è testimoniata dalla raccolta di saggi *Quaderno per Montale*, Novara, Interlinea, 2003. Per quanto riguarda i referti critici, cfr. almeno MASSIMO FANFANI, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, in *Per Alessandro Parronchi* cit., pp. 68-71.

⁸ La centralità della figura di Nerval è infatti autorizzata anche dalla posizione attribuitagli da Parronchi nella storia delle principali rotte ottocentesche della poesia francese. Dopo aver ribadito infatti che le due tradizioni portanti del simbolismo (quella della "perfezione" e della "purezza" e quella del "sentimento" e della "sensazione") diramano entrambe dall'opera di Baudelaire, il poeta ridefinisce questo schema connotando l'esperienza di Nerval come premessa inevitabile ed esplicativa alle *Fleurs du mal*, come testimoniano la palese anticipazione nei *Vers dorés* della poetica delle *correspondances* e «il riflesso metafisico, soprasensibile, simbolico» delle sue associazioni di immagini. Una rilettura dunque che pone a capo dell'intera vicenda simbolista europea non la sola figura di Baudelaire, ma una sorta di "sequenza", di binomio quasi inscindibile nei suoi elementi composto da entrambi i poeti, non a caso largamente rappresentati nel *Quaderno francese*. Si ricordi infine come attraverso la tradizione della "purezza" stilistica Parronchi designi quella linea che tocca il suo apice con Mallarmé e si prolunga fino a Valéry, mentre il riferimento alla poesia della "sensazione" coinvolge autori come Lautréamont, Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau.

⁹ Il riferimento a Nerval in questa poesia è duplice. Non solo il poeta è citato espressamente («Per qualche verso di Nerval / tutto Éluard, tutto Neruda, tutto Brecht, / e ancora tutto Pascoli darebbe»), ma anche la "struttura" stessa del verso è ricavata da *Fantaisie*, un componimento del poeta francese: «Il est un air pour qui je donnerais / Tout Rossini, tout Mozart, tout Weber».

¹⁰ L'esergo della poesia («Un air très vieux») è tratta ancora da *Fantaisie* di Nerval.

¹¹ Come piccolo esempio di una possibile interferenza si paragoni in *All'arida montagna* una formula come «abissi / che non danno vertigine» con un'espressione tratta da *Aurélia* come «hauteurs qui donnent le vertige». Ma più in profondità, si veda la prossimità di due "quasi" dichiarazioni di poetica come: «Quoi qu'il en soit, je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement» e, tratta da *Al di qua d'una sera*: «Da queste spoglie d'oblio di cui sono circondato, nulla mi sembra nascere di più vero».

preziose annotazioni alle *Chimères*¹², edite nel 1946 presso Fussi-Sansoni e divenute un punto di riferimento obbligato per i successivi studi sul poeta francese. È dunque nell'ambito di questa lunga fedeltà che si inscrivono le sue traduzioni nervaliane, interamente databili alla prima metà degli anni Quaranta.

Un'angolazione privilegiata per indagare i termini in cui si declina questa attività è offerta dalla traduzione di uno specifico sonetto della raccolta, *Delfica*. Il testo infatti è l'unico componimento di cui il poeta offre due distinte "esecuzioni": da una parte quella "ufficiale", allineata ai parametri metodologici che guidano le circostanti versioni delle *Chimères*, e dall'altra la *riduzione* che le viene affiancata, vero e proprio *hapax* nell'orizzonte del suo tradurre. Inoltre, accanto alla singolarità di questo doppio esercizio, *Delfica* costituisce un campione assai propizio anche da un punto di vista comparatistico: consente infatti di mettere in risalto le proprie strutture essenziali mediante un incrocio con gli investimenti fonici e formali operati da altri due insigni poeti-traduttori di Nerval come Diego Valeri e Nelo Risi. Due autori che, peraltro, offrono i presupposti per un sondaggio "intergenerazionale", in quanto rappresentativi della prima e della quarta generazione novecentesca. I componimenti:

GÉRARD DE NERVAL¹³

La connais-tu, Dafné, cette ancienne romance,
Au pied du sycomore, ou sous les lauriers blancs,
Sous l'olivier, le myrte, ou les saules tremblants,
Cette chanson d'amour qui toujours recommence?...

Reconnais-tu le TEMPLE au péristyle immense,
Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents,
Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents,
Où du dragon vaincu dort l'antique semence?...

Ils reviendront, ces Dieux que tu pleures toujours!
Le temps va ramener l'ordre des anciens jours,
La terre a tressailli d'un souffle prophétique...

¹² GÉRARD DE NERVAL, *Le Chimere*, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze, Fussi-Sansoni, 1946.

¹³ La poesia fu edita su l'«Artiste» il 28 dicembre 1845 con il titolo *Vers dorés*, che in seguito avrebbe designato l'ultimo sonetto delle *Chimères*. Fu quindi ripubblicata nei *Petits Châteaux de Bohême* (1852-53) con il titolo *Daphné*, fino a confluire nelle *Chimères* nel 1854 con la formula che poi ha mantenuto. Reca la data "Tivoli 1843", ritenuta erronea dagli studiosi, in quanto non risulta che il poeta durante il suo primo viaggio in Italia abbia visitato Roma. Del resto è consueto che Nerval confonda tra loro gli episodi relativi ai suoi due viaggi italiani.

Cependant la sibylle au visage latin
Est endormie encor sous l'arc de Constantin
- Et rien n'a dérangé le sévère Portique.

DIEGO VALERI¹⁴

La conosci tu, Dafne, quella romanza antica
al pie' del sicomoro o sotto i lauri bianchi,
sotto l'olivo, il mirto o i salici tremanti,
quella canzon d'amore che sempre ricomincia?

Lo riconosci il tempio d'alte colonne cinto,
e gli amari limoni che il tuo dente mordeva,
e l'antro che i passanti imprudenti attraeva,
dove dorme l'antico seme del drago vinto?

Quegli Dei che tu piangi torneranno, e il lor evo
tornerà, rinnovato l'antico ordine del primo.
La terra ha trasalito a un annuncio del vero...

Frattanto la Sibilla dal bel viso latino
(nulla ha turbato ancora il portico severo)
è addormentata sotto l'arco di Costantino.

ALESSANDRO PARRONCHI¹⁵

Conosci, Dafne, quell'antica romanza,
Ai piedi del sicomoro, o sotto gli allori fioriti,
Sotto l'ulivo, il mirto o i salci tremanti,
Quella canzone d'amore che sempre ricomincia?...

Riconosci tu il TEMPIO dall'immenso peristilio,
E i limoni amari dove i denti imprimevi,
E la grotta, fatale ai visitatori imprudenti,
Dove l'antico seme del dragone vinto riposa?

¹⁴ È la versione contenuta in DIEGO VALERI, *Lirici francesi*, Milano, Mondadori, 1960. Una traduzione precedente è inclusa in *Il Simbolismo francese. Da Nerval a De Régnier*, Padova, Liviana, 1954, p. 36. Il testo della poesia: «La conosci tu, Dafne, quell'antica romanza / Al pie' del sicomoro o sotto i lauri bianchi / Sotto l'olivo, il mirto o i salici tremanti, / Quella canzon d'amore che sempre ricomincia? // Lo riconosci il tempio dal peristilio immenso, / E gli amari limoni che il tuo dente mordeva, / E la grotta, fatale agli ospiti imprudenti, / Dove del drago vinto dorme l'antico seme? // Quegli Dei che tu sempre piangi ritorneranno! / Sta per tornar nel tempo l'ordin dei di remoti. / La terra ha trasalito a un profetico soffio... // Frattanto la Sibilla dal bel viso latino / È addormentata sotto l'arco di Costantino: / Nulla ancora ha turbato il portico severo». Per un profilo generale di Valeri traduttore, cfr. MARIA LUISA BELLELI, *Diego Valeri traduttore e poeta in francese*, in *Gli studi francesi in Italia fra le due guerre*, Atti del XIV Convegno della Società Universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (Urbino, 15-17 maggio 1986), Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 193-205.

¹⁵ La traduzione si trova in G. DE NERVAL, *Le Chimere* cit..

Ritourneranno, questi Dei che sempre tu piangi!
Il tempo è prossimo a riportare il giro antico dei giorni,
La terra ha trasalito d'un soffio profetico...

Frattanto la sibilla dal viso latino
È ancora addormentata sotto l'arco di Costantino
E nulla ha turbato il Portico severo.

NELO RISI¹⁶

Conosci, Dafne, la romanza antica
Del sicomoro al piede o sotto i lauri bianchi
Sotto l'ulivo il mirto o i salici tremanti
Questo canto d'amore che sempre ricomincia?

Riconosci il Tempio dal peristilio immenso
Con i limoni amari al morso dei tuoi denti
E la grotta, fatale agli ospiti imprudenti
Dove del drago vinto giace la semenza?

Torneranno gli Dei che tu rimpiangi
Farà ritorno l'ordine di un tempo;
la terra è scossa da un'aura di presagi...

Ma sotto l'arco di Costantino
Ancora dorme la sibilla dal viso latino
- E niente turba il portico severo.

L'esercizio di Valeri è un esempio paradigmatico di come le scelte metodologiche e stilistiche di una traduzione possano costituirsi come diretta emanazione di una lettura critica. Scorrendo infatti i suoi scritti saggistici si assiste a un'identificazione della «visione simbolista del mondo» di Nerval con la sua caratteristica «musicalità del verso»¹⁷, all'insegna cioè della tendenziale riassimilazione dell'orizzonte tematico e speculativo del poeta all'interno di una

¹⁶ La stampa di questa traduzione, datata 1943, risale al *Compito di francese e d'altre lingue 1943-1993*, introduzione di Franco Buffoni, Milano, Guerini, 1994.

¹⁷ Cfr. il suo *Il Simbolismo francese da Nerval a de Régnier* cit., p. 32: «La musicalità del verso di Nerval è già simbolistica; com'è simbolistica, radicalmente, la sua concezione del mondo. I sogni ci rivelano infatti (hanno la funzione di rivelarci) la verità unica ed essenziale nascosta dentro o dietro la multiforme realtà apparente; si presentano come figurazioni simboliche di quella verità divina e, per se stessa, indecifrabile». Sullo stesso tema si veda anche ALBERT THIBAUDET, *Histoire de la littérature française* cit., p. 186: «L'esprit de Gérard est celui de la musique plus que de la peinture, du mystère plus que de l'expression, de la poésie intérieure plus que de l'extérieure».

sigla stilistica, quella dell'incanto sonoro ed evocativo che “brucia”¹⁸ gli spunti figurali, sempre provvisori, che si avvicendano nelle *Chimères*. Valeri dunque enfatizza il ruolo del dato ritmico decentrando dalla sua analisi quella trama finissima di riferimenti cabalistici e pitagorici che rappresenta un'area tematica ampiamente frequentata da Parronchi. Ne deriva la relativa disponibilità a sacrificare la fedeltà sintattica, lessicale¹⁹ e immaginativa dell'originale, a favore di un “criterio prevalente” d'ordine metrico e rimico. Il poeta infatti replica regolarmente gli alessandrini francesi attraverso doppi settenari (ipermetro il secondo emistichio del decimo verso) organizzandoli secondo un'architettura di rime esatte e assonanze. Una scelta che impone subito precise compensazioni stilistiche, come l'accettazione di più o meno leggeri scarti di significato²⁰ e soprattutto l'uso generoso – con effetto arcaizzante – dell'apocope, che forse è il dato che manifesta di più lo scarto generazionale tra un poeta coetaneo, per intendersi, di Sbarbaro²¹, e autori nati tra il '14 e il '20 come Parronchi e Risi.

Se dunque Valeri affida all'opzione formale la resa del tono “alto” nervaliano, Nelo Risi, per riformularne l'ossimorica «limpidezza ermetica del

¹⁸ La metafora è tratta dal discorso critico parronchiano, per cui cfr. *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 151: «Nerval, per cui la poesia è soltanto vera nell'attimo in cui un'immagine brucia la precedente e si estingue nella successiva; e di tutto il rogo che è stata la sua vita di poeta non restano che dei barbagli».

¹⁹ Proprio Valeri mette in guardia dall'apparente facilità della restituzione lessicale consentita dal passaggio dal francese all'italiano, evidenziando piuttosto le profonde discontinuità fonetiche tra le due lingue che creano situazioni di vera e propria intraducibilità, per cui cfr. D. VALERI, *Lirici francesi* cit., pp. 409-410: «Ma riguardo al problema particolare del tradurre poesia francese, è forse opportuno ricordare al lettore che l'affinità, anzi consanguineità, anzi originaria identità delle due lingue, l'italiana e francese, non agevola né semplifica affatto il compito del traduttore. Le perpetue consonanze approssimative dell'una e dell'altra lingua possono, al contrario, trarlo in inganno (il traduttore), distrarlo cioè dal cercare quelle più interne e sostanziali e libere consonanze che sole saranno atte a giustificare il suo lavoro [...]. D'altronde, se ci facciamo attenti all'aspetto più propriamente tecnico del problema, non possiamo non avvertire che la lingua, e dunque la versificazione, e dunque la poesia francese, possiedono in proprio, oltre alle vocali “turbate” e alle vocali nasalizzate, un elemento, uno strumento, un “valore” fonico e metrico di cui non abbiamo né il corrispondente né il simile: dico la *e* muta. La quale, in certo modo, è una sillaba atona, abbassata e tenuta in sordina. Gli effetti che un poeta francese può cavare, specie in fine di verso, da questa estenuazione e smorzatura di suono non possono essere riprodotti nella nostra lingua».

²⁰ Emblematico è lo slittamento dalla dimensione orizzontale a quella verticale nell'evocazione dello spazio “immenso” del peristilio che circonda il “tempio” («temple au péristyle immense» → «tempio d'alte colonne cinto»).

²¹ Per la funzione e la diffusione dell'apocope in Sbarbaro cfr. le analisi stilistiche svolte da VITTORIO COLETTI in *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro – Pianissimo 1914*, Roma, Bulzoni, 1997.

dettato»²², preferisce intervenire sull'ordine degli elementi della frase e sull'interpunzione. Il poeta dunque ricorre da un lato a inversioni forti del sostantivo di sostegno e del complemento²³, e dall'altro all'abolizione “astraente” di gran parte della punteggiatura (forse per ricondurre Nerval al rango di capostipite di un'ipotetica “idea surrealista”?). Occorre tuttavia segnalare come l'articolazione parallelistica del sonetto, nonostante la partecipazione di due sole rime esatte («denti:imprudenti, latino:Costantino»), sia comunque evocata attraverso espedienti fonici talvolta più serrati («immenso:semenza»), talvolta più discreti («antica:ricomincia; bianchi:tremanti; rimpiangi:presagi»). Da un punto di vista metrico Risi orchestra una versificazione molto mossa, che tende alternativamente – ma senza esercitare alcune coazione – alle forme (prossime o proprie) dell'endecasillabo e dell'alessandrino: il primo predominante nel dettato solennemente sentenzioso delle terzine, il secondo funzionale alla resa dei folti versi “enumerativi” delle quartine iniziali; maggiore eccezione il v. 13, molto irregolare, che assolve forse alla funzione di smorzare l'eccessiva cantabilità della rima baciata.

Se nell'attività di Valeri *Delfica* penetra (oltre che nella pratica del tradurre, s'intende) per via critica, in quella di Risi al contrario penetra soprattutto per “via poetica”, in termini cioè di assimilazione alla propria scrittura di elementi linguistici e spunti figurativi. Questi materiali infatti filtrano e si ricombinano in modo tangibile almeno nelle trame di un testo di *Polso teso: Estate quarantaquattro*²⁴:

Un popolo lontano
non è che una notizia:
legata nella polvere dei *marmi*
come il suo nome
al sangue dei miei *denti*.

L'americano a Cecina e Volterra
gli indiani al Trasimeno,
le *tombe* degli etruschi sono *buche*

²² N. RISI, *Compito di francese* cit., p. 17.

²³ Emblematico in questo senso il caso di «del sicomoro al piede», ma anche di «del drago vinto giace la semenza».

²⁴ Il riferimento al 1944 contenuto nel titolo radica la poesia all'anno successivo alla detenzione svizzera di Risi, durante la quale, su stimolo di Giansiro Ferrata, il poeta si dedicò alle versioni da Nerval.

per gli ospiti prudenti
sotto il cielo d'Italia fatto a scacchi.

L'interferenza fra i due testi è testimoniata da un ordito linguistico condiviso che si irradia in Risi dalla rima «denti:ospiti prudenti», che reinveste in modo flagrante la coppia rimica nervaliana «dents:hôtes imprudents». Un'annessione lessicale autorizzata dal comune spunto tematico dell'evocazione di “popoli assenti”, sia pure destituiti da Risi di quell'ordine mitologico in cui si iscriveva la “profezia” nervaliana in favore di una “distanza” di tipo spaziale, per cui il componimento descrive una geografia dell'assenza, piuttosto che una mitologia dell'eterno ritorno. Da questa combinazione mitopoietica diramano poi altre strategie testuali: in primo luogo la fissità (non priva di risonanze luttuose) dei *marmi*, che si costituiscono come “astrazione materica” del «temple», dell'«arc de Constantin» e del «Portique», e poi la serie figurativa delle «tombe» e delle «buche», evidenti sottomultipli – se reintegrati nella cornice simbolica che le ha generate – della «grotte» di *Delfica*.

Se dunque Valeri privilegia la trama fonica di questa poesia e Risi mostra di averne assimilato il tessuto lessicale e immaginativo, la versione di Parronchi è caratterizzata invece dall'adozione del verso libero e dall'indebolimento dei parallelismi del sonetto, all'insegna dell'assunzione del criterio della fedeltà letterale a tendenza-guida della traduzione²⁵. E in questo senso *Delfica* esprime

²⁵ Costituisce trasgressione evidente l'eccellente interpretazione di «lauriers blancs» con «allori fioriti», attraverso cui evidenzia antiermeticamente il nesso causale (la fioritura) che presiede alla tonalità cromatica della pianta, anziché accentuare quell'isolamento del dato coloristico (“il bianco degli allori”*, per intendersi) così caro alla “natura visiva” della sua poesia. Si tratta infatti di un gusto d'estrazione tardosimbolista (e segnatamente campaniana) che si trasmette abbondantemente alle restanti opere del traduttore: «veines bleues» → «azzurro di vene» in *Apparition d'un bras dans une rue de Paris* di Jean Cocteau; «badigeon d'eau bleue» → «beverone misto d'azzurro» da *Les premières communion* di Rimbaud; «horizons / Sont à la toilette rouge de l'orage» → «orizzonti / Diggià abbigliata di rosso l'uragano» e «front rouge» → «rosso in fronte» in *Michel et Christine*, «soleils d'argent» → «argento di soli» e «golfes bruns» → «buio di golfi» in *Le Bateau ivre* ancora di Rimbaud; «que la blancheur défend» → «difeso dal suo bianco» in *Brise marine* di Mallarmé; «la rue grise» → «il grigio della via» in *Postface* di Léon-Paul Fargue. Al contrario più vicina alle forme tipiche del suo dettato è la scelta di una formula arcaizzante come «salci», non dettata da ragioni metriche. Parronchi infatti decide spesso di inserire nelle sue traduzioni soluzioni tipiche del proprio repertorio linguistico (anche se parzialmente infedeli alla poesia originale). Si vedano nella raccolta delle sue versioni: da *Le poison* di Baudelaire, «Mes songes viennent en foule» → «Vengono a fiotti i miei sogni», cui si somma la traduzione di «dans l'encens bleu» di Germain Nouveau con «in un fiotto d'incenso»; dal *Toast funèbre* di Mallarmé, «tranquille désastre» → «tacito disastro», con un aggettivo da sempre caro al poeta, a partire dai «taciti conviti» di *Pietre e musica*, le «tacite apparenze» di *Notte fuggitiva*, e dall'«impaccio tacito» di *Al di qua d'una sera*; da *Le bateau ivre*, «m'a gonflé» → «m'ha enfiato» (si pensi ai «calici enfiati» di

una tendenza piuttosto radicata nel quadro delle sue versioni nervaliane: da una ricognizione analitica condotta sul *Quaderno francese* emerge infatti che le vere peculiarità del traduttore siano da ricavare non tanto da queste traduzioni, scandite da un prevalente intento divulgativo²⁶, ma piuttosto dai restanti esercizi in cui il poeta si muove con maggiori spazi di libertà stilistica.

Nei versi tratti dai *Sonnets* e da *Les Chimères* si assiste infatti al rinvio solo sporadico alla riformulazione linguistica, prediligendo la tendenziale restituzione dell'esatto correlativo nel caso di termini comuni alle lingue d'origine e di arrivo²⁷. È questa la radice dell'assoluta non conformità metrica e rimica²⁸

Reliquie del giorno); da *Bonne pensée du matin* ancora di Rimbud, «Sous les bosquets l'aube évapore / L'odeur du soir fêté» → «Sotto i boschetti vapora / L'odor della festa serale», che rinvia tra gli altri, dopo aver riproposto il complemento oggetto al posto del soggetto, e eliminato il dato temporale («l'aube») che svolgeva la funzione di soggetto, a *Non parole che svelino il segreto* del *Coraggio di vivere*, dove il poeta si avvale dello stesso uso intransitivo che contraddice il verso rimbaudiano; e analogamente si veda *L'Horloge* di Baudelaire, «Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon» → «vaporerà il Piacere all'orizzonte», con una ancor più esplicita verbalizzazione del sostantivo; da *La gare* di Léon-Paul Fargue, «dans le plants ruisselants» → «tra i roridi polloni», con scelta iperletteraria che evoca il «d'ombra rorido» che chiudeva *Veglia in Arcetri*, ma anche la traduzione di «me soufflaient tes chœurs» con «i tuoi cori alitavano su me»; ma si segnalano anche la scelta di un verbo denominale per tradurre dalla *Chanson de la plus haute tour* il verso «Et la soif malsaine / Obscurcit mes veines» con «E la sete malsana / mi ombra le vene», replicato nel *Bateau ivre* nella versione di «teignant tout à coup les bleuités» con «ombrando trasparenze» e – riconducibile al medesimo ordine linguistico tendente all'astrattezza – la traduzione del primo verso di *Postface* di Fargue («Un long bras timbré d'or») con «Un lungo braccio diafano d'oro».

²⁶ È lo stesso poeta a illustrare in una lettera a Vittorio Sereni del 1946 i criteri cui all'epoca occorreva attenersi per la collana Fussi-Sansoni; cfr. il carteggio *Un tacito mistero* cit., p. 67: «Ora intorno a Sansoni s'è già affollata la turba dei traduttori di professione e temo che anche il mio Nerval, pel quale ho ancora bisogno di lavoro, non entri nella prima serie. Non so se ti spiegai che in questi libretti, beninteso sin dove il tuo scrupolo lo consente, si tratterebbe di dare traduzioni anche letterali e per conseguenza di tono divulgativo, non eccessivamente impegnate stilisticamente». Ma cfr. anche la lettera del 12 dicembre 1945, Ivi, p. 61: «Io farei volentieri per questa collezione un Nerval; sebbene abbia poche possibilità di riuscire a una traduzione più che letterale. Ma comunque sarebbe una cosa che farei volentieri, anche non dovendo riuscire più che a un'opera di semplice divulgazione».

²⁷ Alcuni esempi di diversa resa di medesimi termini tra le versioni nervaliane e quelle non nervaliane: «sévère Portique» sia di *Delfica* che di *Érythrée* è restituito con «Portico severo», mentre nelle traduzioni baudelairiane una formula come «plus d'un portique fabuleux» in *Le poison* è reso con il plurale «loggiate inesistenti» anziché, per intendersi, con «portico favoloso*», e – similmente – «vastes portiques» di *La vie antérieure* con «spaziosi loggiati», piuttosto che con «vasti portici*»; e analogamente «sables d'or» è tradotto con «sabbie d'oro» nel secondo sonetto del *Christ aux oliviers*, rispetto alle soluzioni in cui il complemento è reinvestito sotto forma aggettivale, come «liqueur d'or» con «liquido biondo» in *Larme* di Rimbaud, o «larmes d'or» di Germain Nouveau con «lacrime preziose».

²⁸ Le poche rime conservate in questi sonetti sono in genere trainate dalla facile reversibilità degli originali francesi (armée:aimée → armata:amata; granit:brunit → granito:brunito; Orient:souriant → Oriente:sorridente; dorée:adorée → dorata:adorata; irritée:ensanglantée → irritato:insanguinato; latin:Constantin → latino:Costantino...). Sono più frequenti, ma mai normativi, altri parallelismi più deboli come l'assonanza o lo consonanza (significativo, perché suggerito ma non dettato esplicitamente dal testo francese, il caso di renommée:fumée → fama:fumo). Occorre tuttavia precisare che l'istituto rimico anche nelle altre versioni del libro è osservato da Parronchi in rari

delle traduzioni ai testi tradotti, come testimonia la cospicua partecipazione in questo *corpus* nervaliano di versi lunghi e lunghissimi²⁹. Anche dal punto di vista dell'interpunzione e della congruenza tra frase e verso, il traduttore di Nerval punta a conservare in genere la rigorosa struttura originale, priva di inarcature e senza valorizzazioni di particolari segmenti semantici. Un'importante eccezione è costituita casomai dagli interventi sostanziosi sul piano dell'ordine degli elementi della frase, su cui il traduttore esercita una certa libertà; e tuttavia si tratta di una libertà che riguarda più la canonizzazione dell'enunciato³⁰ che la disposizione artificiosa delle componenti sintattiche della frase, che spesso, per evidenti ragioni di rima, subisce nel dettato nervaliano frequenti trasgressioni, anticipazioni, distassie.

Nel merito delle singole formulazioni, la prima quartina – complice l'affastellamento di elementi naturali che occupa i due versi centrali – non presenta sigle stilistiche discriminanti tra le diverse opere, ad eccezione forse della scelta da parte di Valeri di adoperare il clitico coreferente che, coniugato all'esplicitazione del soggetto («La conosci tu, Dafne») conferisce un tono solenne all'interrogazione del poeta. Anche la seconda quartina, pur registrando varianti triplici a livello lessicale (*hôtes* → ospiti/visitatori/passanti; *dort* → giace/riposa/dorme) e alcune redistribuzioni del materiale sintattico (spicca la riduzione dei segmenti proposizionali operata da Risi al v. 6), si costituisce principalmente come premessa al centro di irradiazione semantica del sonetto rappresentato dalla prima terzina, che introduce e sviluppa i temi-base della sfida

casi, tra cui tuttavia spicca il caso di *Le crépuscule de matin* di Baudelaire, dove la struttura rigidamente parallelistica dei distici alterna senza deroghe rime (talvolta del tutto irrelate agli equivalenti francesi: *inégaux:travaux* → tratti:disfatti; *édifices:hospice* → casali:ospedali; *verte:déserte* → verde-rosa:freddolosa) a consonanze e assonanze.

²⁹ Si veda a puro titolo di esempio la traduzione del primo alessandrino di *A Madame Sand* («Ce roc voulté par art, chef-d'œuvre d'un autre âge») con un verso lunghissimo come «Questa roccia artificiosamente incurvata, capolavoro d'altri tempi».

³⁰ Alcuni esempi tratti dalle traduzioni nervaliane: «Qui des derniers Capets veut sauver les enfants» → «Che vuol salvare i bambini degli ultimi Capeti»; «Si tu vois Bénarès, sur son fleuve accoudée» → «Se tu vedi Benares, adagiata sul suo fiume»; «Et de blancs papillons la mer est inondée» → «E il mare è invaso di bianche farfalle»; «Au Pausillippe altier, de mille feux brillant» → «A Posillipo altero, luccicante di mille fuochi»; «Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert» → «E a un tratto l'orizzonte s'è ricoperto di cenere»; «J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur!» → «Ho a volte il rossore implacabile di Caino!»; «Chaque fleur est une âme à la Nature éclore» → «Ogni fiore è un'anima schiusa alla Natura».

al tempo³¹ e dell'eterno ritorno³². Motivi che, sulla scorta del pensiero vichiano, divulgato in Francia fin dal 1827 da Jules Michelet, presiedono all'annuncio della nascita di un nuovo paganesimo espresso dalla figura sincretica della sibilla, annunciatrice delle dottrine pitagoriche e al contempo dell'avvento di Cristo. Alla luce di questa trama ideologica, le tre traduzioni tendono, ciascuna in modo differente, a "sovrasemantizzare" l'area simbolica del "ritorno": da parte sua Parronchi replica dall'originale l'accentuazione semantica del verbo tramite l'isolamento per interpunzione, enfatizzata dall'assertività del dettato esclamativo, mentre Valeri ricorre a una sintomatica struttura iterativa che crea una correlazione tra il piano stilistico e quello tematico all'insegna della ripetizione («torneranno»; «tornerà»), dopo aver disarticolato la sincronia tra frase e metro; Risi infine declina questa struttura in una variazione sintagmatica del verbo («tornerà»; «farà ritorno»), particolarmente significativa nel quadro di una trama stilistica che aveva eluso la *conduplicatio* (rispettata dalle versioni di Parronchi e Valeri) del nervaliano *cette... cette* al v. 1 e al v. 5.

È però il verso successivo, di ispirazione virgiliana,³³ il più enigmatico della profezia nervaliana («Le temps va ramener l'ordre des anciens jours»), e il più eloquente nel quadro dell'assoluta libertà metrica perseguita da Parronchi. Il poeta di *I giorni sensibili* infatti traduce l'alessandrino con un verso lungo in cui l'aggettivo "antico" slitta da «giorni» a «giro» («Il tempo è prossimo a riportare il giro antico dei giorni»), senza altre riformulazioni d'ordine sintattico che invece sono investite in Risi e Valeri. Notevole l'accentuazione della circolarità del mito nervaliano nella scelta di Parronchi di tradurre «ordre» con «giro» anziché con «ordine», vocabolo preferito dagli altri due traduttori; qui il poeta introduce un

³¹ Cfr. per questo tema GISELE VANHESE, *Tivoli dans la poésie de Gérard de Nerval*, in *L'imaginaire nervalien. L'espace de l'Italie*, textes recueillis et présentés par Monique Streiff Moretti, Napoli, ESI, 1988, p. 74, secondo cui *Delfica* punta a annullare il tempo «dans la mesure où la création poétique instaure un temps sacré, circulaire, susceptible d'être réitéré à l'infini et exhume ce qui était au commencement».

³² Il tema del continuo ritorno del mito e delle cose è alla base dell'intero insieme delle *Chimères*, per cui cfr. MARIE-JEANNE DURRY, *Gérard de Nerval et le mythe*, Paris, Flammarion, 1956, p. 183. «Tout a disparu, tout veut être ressaisi. Les dents du vieux dragon se ressèment... Ils reviendront, ces dieux... Le treizième revient... Un cri, un souhait éperdu, un ordre, appelle l'éternel retour: "Rends-moi le Pausillippe..." "Colonne de Saphir... Reparais". Le murmure tremblant des arbres de *Delfica* faisait glisser dans le recommencement de la chanson tendre la promesse du recommencement des dieux et de l'amour morts».

³³ L'alessandrino in questione è ispirato infatti da un verso della quarta egloga di Virgilio: «Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo».

leggero scarto semantico rispetto al testo originale: il ritorno non riguarda l'*ordine* mitologico della classicità, ripetuto e reintegrato dal passato al presente, ma «il giro antico dei giorni», prevalendo sottilmente il principio dell'*identità* su quello, per così dire, della *proiezione*. Nella versione di Risi invece, la prima terzina, in quanto culmine del tono profetico nervaliano, perde il passo “lungo” dell'alessandrino per l'andamento solenne, ma più sintetico, dell'endecasillabo, con la “pseudo-anafora” iniziale che marca il verso in discesa con soggetto postverbale («Farà ritorno l'ordine di un tempo»). Lo slittamento in questo caso è imposto alla parola «temps», che da soggetto della frase passa a svolgere la funzione di determinazione avverbiale sostitutiva del genitivo «des anciens jours», con «ordine» impiegato come nominativo. Valeri infine spezza il rigoroso ordine paratattico della terzina subordinando il v. 10, e ricorre a un arcaismo come «evo» in assonanza con «vero» per rispettare il primato del criterio parallelistico della sua traduzione («e il lor evo / tornerà, rinnovato l'antico ordine del primo»).

L'ultimo verso della prima terzina è ancora emblematico del metodo letterale parronchiano: «La terre a tressailli d'un souffle prophétique...» è infatti restituito con «La terra ha trasalito d'un soffio profetico», che – oltre a ricalcare perfettamente il modello originale sul piano lessicale – conserva “ermeticamente” la preposizione anomala («trasalito *d'un* soffio») normalizzata nelle altre due traduzioni. Valeri infatti canonizza la formula in «trasalito a un annuncio», mentre Risi elude il problema concretizzando il francese «a tressailli» in «è scossa» (autorizzato in questo dalla consueta semantizzazione nervaliana dell'Italia come paesaggio archetipico di fuochi, vulcani e terremoti³⁴). Se dunque Risi per certi versi risale ed esplicita il percorso figurale che ha presieduto all'origine di questa immagine, Valeri da parte sua opera su un segmento diverso ma nella stessa direzione “concretizzante”. Pur conservando la formula “impertinente” «ha trasalito», il poeta traduce «souffle profétique» con un meno “astratto” «annuncio del vero» che, dettato dalle necessità di rima con «severo», oggettiva la profezia conferendole maggiore solidità, forse tradendo quella cancellazione del «senso

³⁴ Cfr. ad esempio, oltre ad alcuni passi di *Octavie*, la poesia *Myrtho* e la sua allusione a «Pausillippe altier»: «Je sais pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert... / C'est qu'hier tu l'avais touché d'un pied agile, / Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert».

della materia»³⁵ che secondo Parronchi costituisce il tratto più segreto della scrittura nervaliana. Non a caso dunque l'interpretazione offerta dal poeta fiorentino non è solamente la più fedele da un punto di vista linguistico, ma anche quella che in maggiore misura conserva «questo senso costante di vittoria sul reale, sul dato materiale destinato a eccitare l'azione dell'intelligenza»³⁶. Occorre tuttavia notare come anche Risi però – forse proprio a contrappeso della scelta orientata in senso “materializzante” del verbo – opti per una formula fortemente evocativa (complice il plurale di indeterminazione) come «aura di presagi».

L'ultima terzina offre in primo luogo problemi di tipo “conseguenziale”, cioè nell'ordine imposto alla successione dei versi. La disposizione nervaliana è osservata senza interferenze solo da Parronchi (ABC), mentre Risi capovolge i primi due versi (BAC) redistribuendo però in parte alcune componenti del discorso, mentre Valeri (ACB) investe la lapidaria chiusura nervaliana come parentetica che sospende – anziché concludere – l'asserto principale della terzina. Proprio le due traduzioni di Risi e Valeri danno vita a un leggero ma non irrilevante scarto semantico: in prima istanza si segnala il diverso impiego della congiunzione, che in Valeri – come in Parronchi – articola le due terzine secondo un rapporto di contemporaneità («Frattanto»); viceversa Risi sceglie una congiunzione avversativa («Ma») che pone l'ultima terzina quasi in contraddizione con il «souffle prophétique» nervaliano. Una negazione della restaurazione mitica della classicità irrobustita da una parte dalla scelta di isolare la secca chiusura del sonetto con la lineetta già presente nell'originale, e dall'altra dall'utilizzo del senso continuativo del presente indicativo anziché del passato prossimo. Contrariamente a questa costituzione “statica” della traduzione di Risi, Valeri enfatizza la provvisorietà della terzina attraverso lo slittamento dell'avverbio “ancora” dal sonno della sibilla all'imperturbabilità del «portico severo»: ne deriva forse un'accentuazione dell'ambiguità dell'avverbio, che se coniugato a un'azione in corso rilancia il senso della continuità (“dorme ancora”), mentre in presenza di un'azione non avvenuta – soprattutto se unito a un passato

³⁵ A. PARRONCHI, *Gérard de Nerval*, in *Quaderno francese* cit., p. 29: «La suprema originalità di Nerval consiste nell'aver cancellato, dalla sua vita come dalla sua opera, il senso della materia. Non c'è cosa ch'egli non abbia spiritualizzato».

³⁶ Ivi, p. 30.

prossimo – si fa portavoce del possibile, accerta una condizione che investe il passato e il presente ma nulla, o quasi, dice del futuro (“il Portico non è ancora – fino ad adesso – stato turbato”). Tra l’immobilismo di Risi e la provvisorietà di Valeri si colloca la versione di Parronchi, che mira a mantenere con la maggiore fedeltà possibile le relazioni interne stipulate fra gli elementi del discorso originale. Alla luce di queste osservazioni, si rivela retrospettivamente coerente la scelta di Risi di tradurre «dort» con «giace»; il verbo infatti non possiede alcuna implicazione relativa a una possibile riattualizzazione degli spunti mitici cui l’espressione è riferita, a differenza del «riposa» adoperato da Valeri, che – di nuovo – enfatizza i caratteri di “potenzialità” presenti nella sua traduzione.

II. L’analisi comparatistica di queste versioni colloca Valeri e Parronchi ai lati di un ideale trittico la cui posizione centrale è occupata da Risi, l’autore maggiormente incline a un compromesso tra il primato formale dell’uno e la fedeltà letterale dell’altro. La traduzione del poeta fiorentino infatti è quella che in modo maggiormente costrittivo sconta la propria libertà metrica nei termini di una tendenziale “specularità” del messaggio. È in relazione negativa a questa norma che si pone la *riduzione*³⁷ di *Delfica*, all’insegna della regolarità metrica e soprattutto di una libertà stilistica che fornisce numerose indicazioni sulle vere tendenze metodologiche praticate nella restante attività del traduttore. Il testo:

La conosci tu, Dafne, quell'antica
romanza, sotto il sicomoro, o i lauri
bianchi, sotto l'ulivo, il mirto, o i salci
tremuli, onda d'amore... che ritorna?

Riconosci tu il *Tempio*, il peristilio
aereo, i cedri amari che addentavi,
l'antro, fatale agli ospiti, ove dorme
il vecchio seme del dragone vinto?

Ritourneranno questi Dèi che tu
piangi! Il tempo riporta il giro antico
dei giorni, la terra ha trasalito...

³⁷ La *Riduzione* non era compresa nell’edizione Fussi-Sansoni delle *Chimères* del 1946, né d’altra parte il poeta offre indicazioni relative a una possibile pubblicazione del testo precedente al *Quaderno francese*; il testo dunque è da intendersi inedito all’altezza del 1989.

Tuttavia la sibilla nel suo viso
latino dorme ancora sotto l'arco
di Costantino – e il Portico è severo.

Come è evidente, il criterio dominante è qui la riconduzione della discontinuità versale della prima versione alla disciplina dell'endecasillabo; ne è testimonianza esemplare il riadattamento letterale di «lauriers blanc» in «lauri / bianchi», anziché con “fioriti” che, preferito da Parronchi all'interno di una struttura a verso libero, viene sacrificato e normalizzato per ragioni metriche. L'adozione dell'endecasillabo impone poi al traduttore l'uso di forme sintetiche («la terre a tressailli d'un souffle profetique» → «la terra ha trasalito»; «et rien n'a dérangé le sévère Portique» → «e il Portico è severo») e un dettato prodigo di *enjambements* che compromettono del tutto la tendenziale concomitanza originale di frase e verso. Anche le scelte linguistiche che scandiscono questa *riduzione* rispondono a criteri di traduzione molto diversi da quelli del restante *corpus* nervaliano, come nel caso della resa di «au pérystile immense» con «aereo»; tuttavia l'acme della libertà stilistica che sarà propria delle sue versioni più riuscite non si configura nei casi in cui l'aggettivazione viene interamente riformulata, ma si concretizza esemplarmente nell'apposizione «onda d'amore» riferita all'«antica romanza» del primo verso.

Si tratta di un'attestazione particolarmente importante in quanto consente di ricostruire il percorso immaginativo, quasi l'associazione inconscia che presiede alla genesi di questo modulo appositivo, apparentemente non giustificato dal modello originale. Non sembrano esservi infatti riferimenti testuali a componenti equoree o liquide, se non in maniera piuttosto generica: si segnalano ad esempio il «tu pleures» del v. 9 o l'attestazione di «grotte», *topos* nervaliano in cui, in *El Desdichado*, «nage la syrène». Decisamente improbabile che l'immagine derivi da «les saules tremblants», cioè da un ipotetico tremolio dei rami dei salici riflessi in uno specchio d'acqua, secondo gli abituali codici figurativi. La ragione più plausibile dell'inserzione di questa immagine in un contesto che apparentemente non la giustifica rinvia piuttosto a un'operazione non di doppia, ma addirittura di tripla memoria: se infatti una traduzione deriva necessariamente dall'intersezione e dal compromesso di due voci, accade talvolta che si aggiunga

un'ulteriore interferenza a stratificare il “palinsesto” di una poesia³⁸. Il caso dell'«onda d'amore» di Parronchi è flagrante: quest'invenzione figurale non è dovuta infatti né all'«ancienne romance», di cui si costituisce come apposizione, né alla «chanson d'amour», di cui si pone come sostituzione, ma alla frase relativa che la segue. Infatti l'emistichio «qui toujours recommence» evoca uno dei più celebri versi del *Cimitière marin*, poemetto che di lì a poco sarebbe stato al centro del suo carteggio con Mario Tutino. È proprio «La mer, la mer *toujours recommencée*» che motiva con molta pertinenza la metafora marina di Parronchi, costituendosi come mediazione ideale a generare l'associazione canto-onda quale si configura nella *riduzione* di *Delfica*, e a sanzionare l'assoluta diversità metodologica cui il poeta si sente autorizzato quando è dispensato dai criteri di “disimpegno” stilistico previsti per la restante costellazione di versioni da Nerval.

³⁸ Del resto queste forme di sovrapposizione intertestuale e citazionistica sono fenomeni tutt'altro che sconosciuti al resto dell'attività di traduzione di Parronchi. Scorrendone le versioni è facile infatti imbattersi in prelievi talvolta clamorosi, altre volte più discreti o solamente ipotetici. Alla prima categoria appartiene senz'altro la traduzione dal *Bateau ivre* di Rimbaud di «cieux de braises» con il dantesco «cieli di bragia», ma inequivoca, nella stessa poesia, è anche la memoria ungarettiana contenuta nella versione di «liens frêles» con l'allitterante «fragili fibre», che rinvia a certe soluzioni tipiche del *Porto sepolto*. Alla seconda voce è possibile ascrivere la traduzione “montaliana” del verso di *Faim* di Rimbaud «Le supplice est sûr» con «La tortura è certa», oppure – ancora dal *Bateau ivre* – lo “sbandare” della nave potrebbe rinviare all'*Ulisse* di Umberto Saba («vele / sottovento *sbandavano* più al largo»), un autore in genere estraneo all'officina parronchiana. Un'ipotesi, quella del prestito sabiano, forse avvalorata dalla scelta di Parronchi di intervenire fortemente sulla struttura sintattica del verso («Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades» → «Sbandando, spume mi cullavano di fiori»). La frase infatti è smontata in due segmenti ipotattici che pongono in rilievo l'isolato gerundio che traduce e “verbalizza” – forse appunto per effetto sabiano – il sostantivo «dérades», impostando un effetto “rallentante” al discorso assecondato anche dai due sostantivi assoluti («spume», «ali») e dall'iperbato forte che separa «spume» e «di fiori», a meno che la riscrittura parronchiana non associ «di fiori» a «cullavano» secondo il criterio ermetico dell'impertinenza e della labilità dei nessi preposizionali.

IV

IDEOLOGIA DELLA RIMA IN *LE CRÉPUSCULE DU MATIN*

BAUDELAIRE TRADOTTO DA FORTINI E PARRONCHI

Uno sguardo d'insieme alla storia recente della traduzione in Italia permette di rintracciare almeno una particolare tendenza condivisa a un campione significativo di poeti-traduttori, una tendenza legata forse al criterio "legislativo" più intransigente nel creare un'aspettativa formale e nel radicalizzare gli esercizi compensativi sugli altri livelli del discorso (sintattico, lessicale, semantico, tonale...): l'indebolimento delle funzioni della rima. Un fenomeno, questo, analogo d'altronde a ciò che si registra nell'ambito della poesia "di primo grado", in cui la rima – al di fuori di usi parodici, metaletterari o citazionali – ha in gran parte perduto, seppure con importanti eccezioni, il ruolo normativo tradizionalmente assegnatole. Proprio l'usura, lo svuotamento che ha investito la rima come istituto formale fa sì che a partire dalla sua adozione o non-adozione in sede traduttiva sia possibile: *a parte obiecti*, accertare la trama di relazioni e distanze che un testo tradotto stipula con la tradizione della lingua di arrivo; *a parte subiecti*, formulare ipotesi sui rapporti (ideologici, psicologici, culturali) che il traduttore stringe con le categorie del contemporaneo, con il proprio radicamento nella modernità.

Tra le ricognizioni più capillari condotte in questo senso spiccano le analisi di Franco Fortini, lungamente in ascolto dei problemi formali innescati dal contatto fra le strategie stilistiche della poesia-fonte e il contesto culturale di arrivo. Secondo Fortini infatti questa interazione, lungi dal coinvolgere domini di natura solo linguistica e poetica, mette in circolazione nel testo innanzi tutto valori di tipo storico, ideologico, convenzioni letterarie, istituzioni latamente politiche: qui il dialogo tra segno e spazio bianco assume *a priori* un decisivo statuto significante, già che, precisa il critico, «il bianco della pagina è coperto degli

invisibili segni di un extratesto storico-culturale amplissimo»¹. Su questo terreno si misura la prossimità delle interrogazioni sollevate dalla pratica del tradurre agli argomenti più incandescenti dell'indagine fortiniana, dato che il rapporto (apparentemente contraddittorio in un'ottica "rivoluzionaria") tra lo studio delle implicazioni "civili" del dato formale e il ricorso ai moduli della tradizione² (talvolta i più ipostatizzati) è tra i fenomeni più scandagliati di un autore che, nonostante la serrata attività di decostruzione e critica dei "poteri" culturali, «non ha smesso per un attimo di agire all'interno dell'istituzione letteraria, della convenzione poetica» (Ramat³). Una sorta di «relativo "classicismo" formale» (Mengaldo⁴) che se da una parte concepisce gli strumenti stilistici della tradizione

¹ FRANCO FORTINI, *Realtà e paradosso della traduzione poetica*, Seminario sulla teoria e pratica del tradurre (Istituto di Studi Filosofici, Napoli, 1988-1989), a cura di Erminia Passannanti, No Profit E-book, 2009, p. 34. Il testo pubblica on-line la preziosa sbobinatura del corso sui problemi della traduzione tenuto a Napoli da Fortini nell'inverno del 1989.

²Cfr. F. FORTINI, *Poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 169: «La lingua letteraria è per lui [Fortini stesso] un luogo di possibile riflessione rivoluzionaria, e tutto il discorso formale nasce fondamentalmente da una riflessione equilibrata, capillare e intimamente dialettica col patrimonio della tradizione letteraria».

³ SILVIO RAMAT, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 573.

⁴La formula è proposta e approfondita in PIER VINCENZO MENGALDO, *Introduzione a F. FORTINI, Poesie scelte (1938-1973)*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 13-14: «Due sono gli aspetti più vistosi di questo atteggiamento. Da un lato il recupero, che può toccare il manierismo, di forme metriche della tradizione più autorevole [...]. Dall'altra le "imitazioni" o parafrasi [...]. Senonché delle due valenze fondamentali che assumevano in Brecht le modulazioni classicheggianti – rovesciamento parodico del linguaggio dell'alta tradizione borghese e ricerca di oggettivazione e straniamento dei dati poetici attraverso uno strumento "neutro" – Fortini fa propria, significativamente, quasi solo la seconda, col suo eventuale corollario, cioè la possibilità di coniugare cadenze popolari alle "forme semplici" della traduzione, e con in più un'intenzione, estranea a Brecht, di retrospettività, di poesia che monta sulle spalle di un'altra poesia. Qui sta, mi sembra, il punto. Quanto più preme un'accesa materia esistenziale, tanto più Fortini affida alla poesia non già il ruolo dell'immediatezza individuale d'espressione ma quello della mediazione oggettiva e indiretta. Il problema è ben altro che semplicemente formale, nel senso che la mediazione oggettiva della forma è omologa a quella che l'oggettività della storia universale, con la sua compresenza di passato depositato e di futuro contenuto come tendenza, esercita sul qui-e-ora dei destini individuali [...]. Verificare la propria storia individuale "dal punto di vista dell'universale": questo, e non è poco, è il compito finale che Fortini assegna alla sua poesia, disposto a tutti i rischi del caso». Su un tenore simile, relativamente all'eredità brechtiana di Fortini, cfr. MARINO BOAGLIO, *La casa in rovina. Fortini e la "funzione-Brecht"*, in «Critica Letteraria», 1, 2008, p. 63: «[Brecht] sul piano letterario, rappresentava l'unico caso di scrittore del Novecento totalmente "consumato" nella storia, in cui aveva accettato di risolvere se stesso e le proprie contraddizioni poetiche ed esistenziali: di lì venivano la sua predilezione per la parabola e l'allegorismo, le cadenze epigrafiche e l'intenzione didascalica dei modelli sapienziali, l'incessante appello al lettore, la necessità dello straniamento – nella lirica non meno che nei testi drammatici – e quella che Fortini ha chiamato "poesia della situazione poetica", ovvero la tensione "fra un universo culturale-ideologico presupposto dall'autore e una occasione, una situazione, un esempio che lo confermino sviluppandolo", per cui le poesie del tardo Brecht sono al tempo stesso totalmente politiche e rigorosamente private» Le citazioni da Fortini sono tratte dalla sua *Prefazione a BERTOLT BRECHT, Poesie e canzoni*, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini, con una bibliografia musicale di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1959, pp. XI e VIII.

come emanazione di un sistema di valori borghese (e di fatto reazionario), dall'altra – brechtianamente – li riassume al proprio repertorio stilistico come fattori di straniamento e distacco, come complementi di quell'indispensabile mediazione oggettiva e razionale che ha sempre trattenuto Fortini al di qua degli sperimentalismi d'avanguardia del secondo Novecento.

È in questo contesto che la riflessione sull'incidenza dei codici formali nell'economia di una versione pone in primo piano lo statuto iperletterario della rima; in particolare, alla luce dell'esaurimento (almeno sincronico, attuale) delle sue funzioni espressive, Fortini giunge a dichiarare la sopraggiunta intraducibilità in rima di qualsiasi grande poeta straniero:

Oppure, posso essere motivato dalla crisi della rima nella mia tradizione poetica, nel rifiuto di rimare per motivi culturali perché lo status della rima è decaduto, avvertito come vecchio, inautentico. [...]. Di fronte ad un elemento come la rima, soprattutto quando, come accade in certe forme metriche e prosodiche, essa è di singolare rilievo espressivo, la scelta sarà dettata dall'elezione di questa o di quell'area di consenso dei destinatari. La svalutazione della rima, in ambito italiano, non accoglierebbe adeguatamente un poeta straniero che, per quanto grande, fosse riportato, nella lingua contemporanea, attraverso tale applicazione formale. Siamo, in questo caso, dinanzi ad un fenomeno epocale che, in Italia, ha un passato di oltre un secolo di avversione a questa forma lirica. La situazione potrebbe cambiare, ma nel frattempo, il traduttore sa di dovere fare convivere un'eventuale rima con il nostro attuale sistema di non-rima, che enfatizza la dicibilità, ovvero la recitazione del testo poetico, a scapito della "memorabilità", conferita dalla versificazione in rima⁵.

Proprio attraverso la rima, in quanto elemento che più saldamente riannoda il testo ai codici della tradizione, può transitare un'idea della modernità, l'invito a rinnegarla o l'ipotesi di intervenire attivamente. È un'alternativa, questa, che si presenta in modo esemplare nel raffronto fra una traduzione di Fortini e quella di un poeta anagraficamente di poco più anziano come Alessandro Parronchi, suo compagno di studi superiori (sia pure in classi differenti) al «Liceo Classico Dante» di Firenze ma ben presto protagonista di un percorso critico e letterario radicalmente difforme. Il componimento in questione è *Le crépuscule du matin* di Baudelaire, pubblicato il primo febbraio del 1852 sulla rivista «Semaine

⁵ F. FORTINI, *Realtà e paradosso della traduzione poetica* cit., pp. 42-44.

Théâtrale» sotto il titolo di *Les deux crépuscules*, in coppia con la poesia destinata a confluire nelle *Fleurs du mal* con il nome “speculare” di *Le crépuscule du soir*.

Il testo della poesia:

La diane chantait dans les cours des casernes,
Et le vent du matin soufflait sur les lanternes.

C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants
Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents;
Où, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge,
La lampe sur le jour fait une tache rouge;
Où l'âme, sous le poids du corps revêche et lourd,
Imite les combats de la lampe et du jour.
Comme un visage en pleurs que les brises essuient,
L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient,
Et l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer.

Les maisons çà et là commençaient à fumer.
Les femmes de plaisir, la paupière livide,
Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide;
Les pauvresses, traînant leurs seins maigres et froids,
Soufflaient sur leurs tisons et soufflaient sur leurs doigts.
C'était l'heure où parmi le froid et la lésine
S'aggravent les douleurs des femmes en gésine;
Comme un sanglot coupé par un sang écumeux
Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux;
Une mer de brouillards baignait les édifices,
Et les agonisants dans le fond des hospices
Poussaient leur dernier râle en hoquets inégaux.
Les débauchés rentraient, brisés par leurs travaux.

L'aurore grelottante en robe rose et verte
S'avancait lentement sur la Seine déserte,
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.

Questa è dunque la metà di un dittico, la cui organicità d'insieme è suggerita non solo dal parallelismo dei titoli, ma anche dalla reversibilità dell'articolazione strofica⁶. Il metro si uniforma sulla misura classica degli *alexandrins à rime embrassées*, ancora secondo un'alternanza capovolta nei due *tableaux parisiens* fra rime maschili e femminili. Il taglio tematico del componimento è orientato in

⁶ *Le crépuscule du matin* in effetti incornicia le due stanze centrali con un distico di apertura da una parte e un doppio distico di chiusura dall'altra, laddove in *Le crépuscule du soir* le due strofe centrali sono introdotte e chiuse secondo una struttura perfettamente rovesciata (rispettivamente quattro e due versi).

senso descrittivo, a cui si correlano il ricorso a un tempo narrativo come l'imperfetto indicativo e l'espunzione del *je* del poeta, unico caso all'interno di questa sezione delle *Fleurs du mal*. Sono espedienti che se da una parte assecondano un movimento di estraniamento e distacco, dall'altra sono compensati da un alto tasso di metaforicità che dà adito a un registro piuttosto mosso, in cui la natura tradizionalmente "impoetica" di numerosi dettagli non compromette la possibilità di assumere un tono talvolta arcaizzante⁷.

Le due traduzioni sono apparse con un lungo intervallo di tempo: Parronchi, prima di inserirla nel *Quaderno francese*⁸, pubblicò la sua versione su «Letteratura»⁹ nel 1957, mentre Fortini incluse nel 1982 il suo esercizio inedito nell'antologia delle proprie traduzioni¹⁰, al termine di un'incubazione trentennale di cui testimoniano gli estremi cronologici trascritti in calce (1950-1980). Le due poesie:

ALESSANDRO PARRONCHI
Il crepuscolo del mattino

La diana nei cortili di caserme
e il vento della notte su lanterne.

È l'ora in cui gl'incubi violenti
torcon nel letto i bruni adolescenti;
occhio iniettato di continuo mosso,
sul giorno il lume fa una macchia rossa;
come il lume col giorno lotta l'anima
sotto il peso del corpo rozzo, esanime.
Volto in pianto che a lungo il vento asciuga,
l'aria è piena di fremiti di fuga,
l'uomo è stanco di scrivere e la donna
di amare.

Case prendono a fumare.
Le mondane, occhi pesti e bocca aperta,

⁷ È il caso di un vocabolo come «lésine», attestato anche in *Au lecteur*, v. 1: si veda in questo senso CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 831: «Le mot *lésine*, plutôt rare, est bien attesté à l'époque baroque et classique, chez Scarron et Boileau par exemple [...]: il est de ces vocables qu'affectionne Baudelaire pour leur valeur pittoresque, neuve».

⁸ ALESSANDRO PARRONCHI, *Quaderno francese. Poesie tradotte con alcuni commenti*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 90-93.

⁹ A. PARRONCHI, *Da Baudelaire (otto liriche)*, in «Letteratura», V, 29, settembre-ottobre 1957, pp. 6-7.

¹⁰ F. FORTINI, *Il ladro di ciliegie e altre versioni di poesia*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 132-133.

profondano nel loro sonno inerte;
mendicanti, carni fredde, avvizzite,
soffiano sui carboni e sulle dita.
Ecco l'ora di freddo e di sgomento
che il dolore alle donne in doglia aumenta;
e, singhiozzo da un sangue attraversato,
lungi il canto del gallo ha lacerato
la bruma che in maree bagna i casali;
agonizzanti al fondo di ospedali
l'ultimo rantolo esalano a tratti.
Rientrano i nottambuli disfatti.

Sulla Senna deserta in veste verde-
rosa avanzava aurora freddolosa.
Parigi oscuro strusciandosi gli occhi,
impugnava gli arnesi, laborioso vecchio.

FRANCO FORTINI

L'alba

Squilli da cortili di caserme e il vento
dell'alba ai fanali.

Era l'ora

che maligna la torma dei sogni contorce
gli adolescenti bruni sui loro letti; quando,
pupilla sanguinosa che palpita e cerca, la lampada
si arrossa incontro alla luce del giorno;
quando combatte l'anima col corpo greve e imita
la lotta fra la lampada e il giorno.
Simile a un viso in lacrime nel vento vivo è il brivido,
nell'aria, delle cose che spariscono.
E l'uomo è stanco di scrivere e la donna di amare.

Qua e là, cominciavano a fumare
le case. Bocche aperte, occhiaie péste, dormivano
le puttane quel loro sonno sordo.
Alito sulle braci, alito sulle dita, le donne
dei poveri, seni nel gelo sfiniti.

Era l'ora

che tra freddo e miseria si fanno più acute le doglie.
Come un singhiozzo che strozzano schiume di sangue
distante il canto di un gallo lacerava la bruma.
Tra le mura la nebbia, un mare. E in fondo
agli ospedali le agonie spezzavano
gli ultimi rantoli disordinati. I servi
del vizio tornavano stronchi dalle fatiche loro.

L'aurora

rabbrivida in veste rosa e verde
sulla Senna deserta lentamente
veniva avanti. E riprendeva i suoi
ferri, tra sonno e veglia ancora, cupo

vecchio laborioso, la Città.

Il ricorso sistematico a distici di endecasillabi rimati (o comunque legati da vincoli fonici rigorosi) è un espediente del tutto eccezionale nel *corpus* delle traduzioni parronchiane, dove in genere prolifera il verso libero e senza rime. Nondimeno è un addestramento metrico e fonico del tutto inscrivibile nella strumentazione stilistica dell'autore, che anche all'altezza della sua più intensa fase di sperimentazione formale tende a collocarsi nel solco di strutture metriche saldamente autorizzate dalla tradizione¹¹. Se d'altra parte Parronchi traduttore si serve altrove di forme aperte o comunque non modulari, il riferimento a un paradigma di classicità è delegato ad altre strategie testuali come la selezione di un lessico elevato-sublime, o la quantità ingente di inversioni sintattiche. Un insieme di fenomeni che non si iscrive solamente nell'ambito di una pratica stilistica coerente – per certi versi – all'estrazione “ermetica” del poeta, ma che riflette nelle proprie strutture anche una posizione, per così dire, ideologica e filosofica; una posizione che pur trovandosi nella “stagione delle traduzioni”¹² parronchiana a uno stato ancora provvisorio, embrionale, impugna già saldamente alcuni motivi destinati nei decenni successivi ad accentrarne l'orizzonte tematico all'insegna dell'inattualità¹³.

¹¹ Un allineamento sulla diagonale della tradizione a volte anche scarsamente funzionale a certe intenzioni sperimentali, come nel poemetto *Nel bosco*. L'opera in effetti registra proposte largamente innovative nella coniugazione dei registri narrativi e lirici, nel montaggio ispirato dagli arditi incastri metadiegetici del film di Kurosawa da cui è tratta la storia, nella riabilitazione della referenza della parola poetica, nella traduzione intersemiotica; e tuttavia uno dei limiti del poemetto è stato appunto quello di essersi imposto il ritmo solenne, continuo, declamativo dell'endecasillabo, poco affine alle traiettorie spezzate, discontinue, poliprospectiche del narrato.

¹² Con “stagione delle traduzioni” nella storia della poesia di Parronchi si intende il quasi ventennio che va dagli esercizi d'esordio dei primi anni Quaranta fino all'intensa stagione degli anni Cinquanta (del '59 è la versione del *Britannicus* di Racine), dopo la quale le distillatissime traduzioni del poeta (ma si arriva addirittura agli anni Novanta e Duemila) avranno sempre più carattere episodico.

¹³ L'approdo alle posizioni dell'inattualità può essere sintetizzato nei termini di quella provocatoria ricostruzione della proprio vicenda di poeta formulata da Parronchi come transito da posizioni di punta, e quasi avanguardistiche, della giovinezza, passando per il dettato saggio e giudizioso della prima maturità, fino a farsi “reazionario” con la vecchiaia (una vecchiaia presunta, almeno, già che Parronchi inizia a definirsi “vecchio” già sulla soglia dei cinquant'anni...). Cfr in questo senso A. PARRONCHI, *Nota biografica al 1989*, in *Autodizionario degli Scrittori italiani*, a cura di Felice Piemontese, Milano, Leonardo, 1989, pp. 260-261, poi in *Le Poesie*, con un saggio di Enrico Ghidetti, Firenze, Polistampa, 2000, vol. II, p. 765. Sul tema dell'inattualità di Parronchi sia consentito il rimando a LEONARDO MANIGRASSO, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia “inattuale” di Alessandro Parronchi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.

La sua poesia infatti, a partire dagli anni Cinquanta, tende sempre più a radicalizzarsi sulla dissociazione dal proprio tempo, sulla distonia, su un'assiologia lacerata, internamente contrapposta. Da una parte il poeta isola un'area di temi di ispirazione romantica in cui convergono i fattori "unificanti" rispetto alla frammentarietà psicologica dell'uomo novecentesco (l'arte, la natura, la religione, sovrintesi dal principio etico-estetico della bellezza); dall'altra invece pone l'insieme di elementi centrifughi che costituiscono il moderno mondo dimidiato, le forze regressive (tra cui, leopardianamente¹⁴, il progresso) del reale. A queste due aree di valori corrispondono poi circoscrizioni lessicali ben definibili, in cui si fronteggiano una sorta di "lingua della transitorietà", dove si incrociano i repertori tematici e i livelli espressivi che riguardano la «morte tecnologica»¹⁵, il presente «insopportabile»¹⁶, la «corrente / che va contenta solo dell'andare»¹⁷, il progresso «mai piaciuto ai poeti»¹⁸, e una "lingua dell'inattuale", punto di intersezione tra linguaggio e riflessione metafisica dalle cui articolazioni invariabili e ricorrenti si irradiano valori inscrivibili in un piano di autenticità, in quanto sottratti alle coordinate "relativizzanti" di tempo e di luogo.

Esistono insomma nella poesia di Parronchi due regioni stilistiche saldamente organizzate in un'indissolubile interazione interna di componenti linguistiche, semantiche, tematiche ed etiche, all'insegna del rifiuto dell'eufemismo e della compensazione formale rispetto alla tragicità del discorso, già che il suo registro «non ammette neppure il compromesso stilistico, per il suo ragionamento, che è morale» (Ramat¹⁹). La lingua che si incarica di esprimere il

¹⁴ Cfr. A. PARRONCHI, *Intervista all'autore*, in «*Il computar*» e altri studi leopardiani, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 148: «Leopardi considerato in sé può forse sembrare un nemico del progresso, un "reazionario". Ma contro cosa reagiva? Quali erano, e che dicevano i suoi oppositori? Se si indaga, e si studiano le circostanze, ci si accorge che Leopardi, nel suo tempo, era l'unico che vedeva chiaro, al di là delle apparenze e dei proventi immediati, dov'è che il progresso avrebbe condotto».

¹⁵ A. PARRONCHI, - *Che vuoi* -, v. 19, in *Le poesie* cit.

¹⁶ A. PARRONCHI, «*No saber*», v. 30, in *Ivi*.

¹⁷ *Ivi*, vv. 64-65.

¹⁸ A. PARRONCHI, «*Il computar*», in «*Il computar*» e altri studi leopardiani, cit., p. 104.

¹⁹ Cfr. S. RAMAT, *Fallacra inedito e il nuovo Parronchi*, in «*Corriere del Ticino*», 12 settembre 1970: «[...] occorre penetrare le ragioni pulite dell'intolleranza parronchiana, rispettandone l'isolamento di ieri e quello attuale, poiché riflettono una schiettezza assoluta, e la riflettono proprio nella sua ultima retorica, che è tale (formalmente arcaica nel suo puro messaggio), in quanto non ammette neppure il compromesso stilistico, per il suo ragionamento, che è morale. È un ragionamento senza sottinteso né ellissi alcuna, che adotta il passo del verso, si direbbe, solo per darsi una carica dimostrativa più efficace; ma il disinteresse per le forme, in questi tempi di riprese formalistiche più o meno spontanee, è totale in Parronchi e lo isola (come scrittore e come

vertice alto dell'universo di valori di Parronchi deriva in particolare dalla continua ricombinazione di un lessico estratto da poche aree che nella sua opera mantengono una sorprendente continuità. Un lessico insomma selezionato dalla tradizione, attraverso cui dare vita – questo l'auspicio del poeta – a una «lingua viva oltre la morte», a un «Linguaggio Universale di Natura». Nell'ambito di questa alternativa sommaria il sistema della tradizione letteraria si costituisce allora come soccorso, come controproposta alla negatività del proprio orizzonte sincronico. È quasi consequenziale, allora, che le traduzioni di Parronchi tendano a non dialogare con il presente storico, a non regolare il proprio registro sulla misura del linguaggio poetico corrente, ma a stanziarsi in un'area di classicità, a enfatizzare il loro “anticipo”, il loro esser-prima (o esser-altrove) rispetto al tempo del traduttore.

In *Le crépuscule du matin* questa intenzione è tangibile: i parallelismi rimici impongono tutta una serie di combinazioni stilistiche arcaizzanti, come l'apocope («torcon») – a cui si somma un'elisione che non assolve ad alcuna funzione metrica («gl'incubi») –, la folta partecipazione di sostantivi assoluti («lanterne», «mendicanti», «case», «agonizzanti»), le inversioni sintattiche («singhiozzo da un sangue attraversato»; «l'ultimo rantolo esalano a tratti»). All'interno di questa tessitura che imprime al testo una sorta di “conclusività”, si iscrive anche la tendenza ad articolare la struttura del verso secondo un rapporto di congruenza con la trama sintattica: l'enunciazione infatti solo sporadicamente non corrisponde alle pause del metro, dando peraltro vita, in questi casi, a inarcature piuttosto deboli («ha lacerato / la bruma»). Fanno eccezione i due versi che chiudono la prima strofa («e la donna / di amare») e quelli che aprono la quarta, dove addirittura la pausa metrica cade nel pieno di un processo di universione («verde-/rosa»). Ma sono eccezioni apparenti, dato che il criterio della rima ristabilisce il rigore della composizione delegando proprio ai primi segmenti del nuovo endecasillabo l'incarico di rispondere all'attesa formale impostata dall'articolazione in dittici del componimento: ecco dunque che la rima si raccorda, anziché su «donna» e «verde», tra “amare:fumare” e “rosa:freddolosa”. Un dato rilevante, questo, perché evidenzia come la

personaggio) in una sua resistente unicità che continua a piacerci quanto meno lui stesso ne porta coscienza».

legislazione del testo sia scandita ancor più dall'identità tra rima e discorso che da quella tra rima e pausa metrica.

Il metro selezionato da Parronchi è rigorosamente endecasillabico, con l'eccezione dell'ultimo verso, irregolare; è palese dunque che il poeta sceglie la forma metrica a cui rifarsi non su un principio di equivalenza sillabica (nei limiti in cui il martelliano italiano può definirsi il correlativo dell'alessandrino francese), ma sul criterio del prestigio del verso nel quadro della tradizione letteraria in cui il testo si iscrive. L'addestramento dell'alessandrino sulla misura dell'endecasillabo esige a propria volta una precisa tattica compensativa, con inevitabili ripercussioni sul piano del significato: flagrante in questo senso è lo sfruttamento della "liminarietà" del contesto crepuscolare per capovolgere la lettera del testo in nome della parsimonia sillabica, convertendo al v. 2 «le vent du matin» in «il vento della notte». Una logica economica, questa, che Parronchi estende a tutto il componimento, ricorrendo in particolare agli espedienti che seguono:

a) implicitazione dei termini di paragone in moduli appositivi: «Où, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge» → «occhio iniettato di continuo mosso»; «Comme un visage en pleurs que les brises essuient» → «Volto in pianto che a lungo il vento asciuga»;

b) nominalismo: «La diane chantait dans les cours des casernes, / Et le vent du matin soufflait sur les lanternes» → «La diana nei cortili di caserme / e il vento della notte su lanterne».

c) soppressione di avverbi e locuzioni avverbiali: «çà et là», «lentement»; si attesta tuttavia anche la resa avverbiale di un'espressione come «des choses qui s'enfuient» con «in fuga».

d) opzioni sintetiche: «Imite les combats » → «lotta», «en hoquets inegaux» → «a tratti», «brisé par leurs travaux» → «disfatti», «l'essaim des rêves» → «gl'incubi», con indebolimento del tasso metaforico.

e) fusioni: «Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux; / Une mer de brouillards baignait les édifices» → «lungi il canto del gallo ha lacerato / la bruma che in maree bagna i casali»; «Soufflaient sur leurs tisons et

soufflaient sur leurs doigts» → «soffiano sui carboni e sulle dita», con rottura del parallelismo interno al verso.

f) economia sillabica: oltre al caso già citato di «matin» → «notte», cfr. almeno la traduzione metonimica di «oreillers» con «letti» anziché con «cuscini»;

Ma parallelamente a questi elementi strutturali, imputabili in linea di massima alla legislazione metrico-rimica orchestrata da Parronchi, la misura della distanza che separa questa versione dal testo di Fortini è ben accertabile sul piano lessicale. Parronchi infatti intona il testo a un livello linguistico medio-sublime, in linea più con il registro tipico della storia della traduzione della prima metà del secolo che con quelle dissonanze strutturali che Giovanni Raboni²⁰ ravvisava nella poesia di Baudelaire. Sui contrasti intrinseci all'opera del poeta francese, scrive Parronchi:

Certo è che in Baudelaire magistero formale e senso profondo di umanità si equilibrano e spesso, senza fondersi, contrastano liberamente. Ciò che ha reso possibile lo sprigionarsi della vitalità poetica al suo seguito in due direzioni²¹.

²⁰ Cfr. GIOVANNI RABONI, *L'arte della dissonanza*, in C. BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996, pp. XLV-XLVI: «Quanto ai criteri (ammesso che di criteri si possa parlare per un'operazione basata in così larga misura sull'intuito e sull'istinto) ai quali mi sono via via attenuto, prima nel fare, poi nel mutare il già fatto, tanto vale mettere subito le carte in tavola dichiarando che le interpretazioni critiche che più profondamente e da più tempo condivido e dalle quali sono stato dunque – magari senza volerlo, o non sempre volendolo – sicuramente condizionato, sono quelle di Albert Thibaudet e di Eric Auerbach. Del primo considero assolutamente fondamentale l'idea che la singolarità e la grandezza della poesia di Baudelaire consistano in misura decisiva nell'alleanza che essa propone e attua fra poesia e prosa o, per dirla con le sue parole, “tra prosa nuda e poesia pura”: alleanza che a lungo ha potuto essere scambiata per “banalità o scorrettezza”, che persino a un lettore geniale e profetico come Proust faceva l'impressione di “qualcosa di strozzato, come un venir meno del respiro”, e nella quale Thibaudet riconosce invece un'arte della dissonanza “più sottile e più delicata che non l'arte della consonanza”. Intuizione critica formidabile, attraverso la quale sarei portato a filtrare non solo qualsiasi discorso sulla “modernità” di Baudelaire, ma anche ogni immagine o progetto, ancora oggi, di modernità in poesia. Di Auerbach è, suppongo, addirittura superfluo ricordare la fondamentale asserzione che Baudelaire è stato il primo a “dare forma sublime” a soggetti appartenenti, secondo l'estetica classica, alla categoria del “ridicolo”, del basso, del “grottesco”. Piuttosto, sarà il caso di insistere su un corollario di tale asserzione, quello secondo il quale Baudelaire rimane, da questo punto di vista, “un caso estremo” anche se lo si ponga “accanto a coloro che dopo di lui fecero il medesimo tentativo”. È stato dunque sotto il doppio segno dell'alleanza tra prosa e poesia (ovvero dell'“arte della dissonanza”) e dell'assunzione del comico in sublime che ho cercato di porre (e mantenere) il mio interminabile lavoro di ricostruzione in lingua italiana della poesia di Baudelaire».

²¹ A PARRONCHI, *Quaderno francese* cit., p. 77.

È evidente come le “dissonanze” baudelairiane siano ricondotte non a una loro compresenza sul piano stilistico, ma al conflitto tra rastremazione della forma e impoeticità (rispetto alla tradizione selettiva) di alcuni materiali tematici. Un conflitto essenzialmente a due livelli dunque, di fatto scindibili tra loro se gli eredi daranno vita a due declinazioni del suo magistero: quella dell’esattezza formale e della razionalità (Mallarmé, Valéry) e quella «dei maudits, cioè dei poeti che, più che il sacerdozio dell’elaborazione del verbo poetico, ha preoccupato il mistero della vita e del destino, di tutte le sue condanne certe e ineluttabili e di tutte le sue possibili evasioni»²² (Lautréamont, Rimbaud, Verlaine). Nondimeno Parronchi riduce questa conflittualità, questo rapporto scalato tra il livello stilistico e quello semantico, a un sostanziale “equilibrio” (sia pure un equilibrio dove è dato “contrastare liberamente”) che a suo modo riorganizza e compone le dissonanze.

Forse in nome di questo equilibrio nella sua traduzione Parronchi disinnescava ogni escursione formale o tematica riassorbendola, oltre che nella dizione piana dell’endecasillabo, in soluzioni di carica espressiva “temperata”, nell’ambito di un lessico autorizzato dalla tradizione. Questo fenomeno ha una particolare evidenza nella terza strofa del componimento, là dove si infoltisce il resoconto delle manifestazioni del declino implicato dall’area metaforica del *crépuscule*²³: i casi esemplari sono quelli delle traduzioni rispettivamente di «femmes de plaisir» con «mondane» e di «débauchés» con «nottambuli», quasi neutro nelle sue implicazioni morali. Questa tendenza che (stavolta sì) potrebbe definirsi “eufemistica” emerge con chiarezza dal raffronto con le soluzioni formulate da altri poeti-traduttori di *Le crépuscule du matin*:

- a) Giorgio Caproni: “puttane/libertini”
- b) Attilio Bertolucci: “cortigiane/libertini”
- c) Gesualdo Bufalino: “mondane/viziosi”

²² Ibidem.

²³ Cfr. in questo senso l’apparato di note a C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes* cit., p. 1044: «Ayant d’abord groupé les deux pièces sous un même titre, *Les Deux Crépuscule*, il était normal qu’en les disjoignant Baudelaire leur conservât le parallélisme du titre. Et surtout le mot aube – qui caractérise d’ailleurs un genre littéraire fort bien représenté pendant le Moyen Âge, la Renaissance et le baroque – contient une nuance d’espoir qui n’eût pas convenu au poème. Autrement dit: l’aube est déjà un crépuscule».

d) Giovanni Raboni: “puttane/libertino”.

È evidente come in questa circostanza Bertolucci sia il più vicino al registro parronchiano, che tuttavia è eluso grazie alla scelta (condivisa da altri) di ricorrere a una soluzione come «libertini», che implica una nozione di “dissolutezza” non contemplata (con “tradimento” del dettato di Baudelaire) da «nottambuli». Bufalino invece, pur condividendo con Parronchi la scelta di un vocabolo come «mondane», orienta esplicitamente il discorso sul versante etico con l’opzione «viziosi», mentre gli abbinamenti identici proposti da Caproni e Raboni rinviano a una ricerca di intensa carica espressiva, che non esita a servirsi dei registri linguistici più bassi.

Tuttavia in questa circostanza è proprio Fortini a formulare la coppia lessicale più compromessa sul versante morale, traducendo i due termini rispettivamente con «puttane» e con l’inedito «servi del vizio». Due attestazioni che si inseriscono in una tendenza all’accentuazione dell’espressività ben radicata in questa traduzione: là dove Parronchi investe forme arcaizzanti come «lungi», eufemismi come «sonno inerte» per «sommeil stupide», generalizzazioni metonimiche in «traînant leur seins maigres et froids» con «carni fredde, avvizzite», dall’altra Fortini traduce «brisé» con una forma toscana (e fonicamente “espressionistica”) come «stronchi», oppure «Comme un sanglot coupé par un sang écumeux» con la formula fonosimbolica «Come un singhiozzo che strozzano schiume di sangue». Questo contrasto tra regimi linguistici testimonia le censure di Fortini all’iscrizione “classica” nel più elevato codice culturale italiano del sistema metrico-lessicale del testo tradotto. È quella tentazione che si era manifestata al massimo grado con il prelievo da parte di Parronchi di un endecasillabo dell’*Ultimo canto di Saffo* di Leopardi nella traduzione del verso conclusivo del *Toast funèbre* di Mallarmé («Et l’avare silence et la massive nuit» → «E l’atra notte e la silente riva»²⁴).

²⁴ Traduzione, questa, di particolare interesse, e – nel quadro di una volontà intertestuale, della convocazione di un supplemento di senso al testo – anche piuttosto riuscita. Parronchi infatti ripropone tramite Leopardi un verso distinto in due segmenti scanditi entrambi dalla medesima congiunzione («Et... et...» → «E... e...»), e imbastisce un rapporto di identità che può essere semantica, anche se non sul piano delle funzioni grammaticali («silence» → «silente», «nuit» → «notte»), mentre è più forzata ma a suo modo plausibile la coppia «massive» → «atra»), oppure fonica («avare» → «riva»).

In ottica fortiniana non sarebbe scorretto affermare che Parronchi attinga attraverso la rima a una funzione di «rassicurazione culturale»²⁵, di ossequio a un codice letterario istituito in cui si riflette un esercizio implicitamente ideologico e perfino politico²⁶. Una concezione del tradurre che insomma potrebbe essere definita “reazionaria”, e in esplicito contraddittorio con le teorie fortiniane relative alla traduzione come momento intensamente dialettico (soprattutto quando investe lingue simili, o meglio, di «minore estraneità»²⁷). Una dialettica che, innescata dalla tensione tra la traduzione e la poesia a fronte, è responsabile di «un fenomeno di interferenza fra i due testi, sì che il vero risultato sia dal sovrapporsi d’una memoria e di un presente»²⁸. Questa interferenza, (soprattutto nel caso di un

²⁵ F. FORTINI, *Realtà e Paradosso* cit., p. 94.

²⁶ Sulla concezione fortiniana della funzione della rima nella poesia ermetica e nella storia del tradurre negli anni '30-'40, cfr. *ivi*, pp. 47-48: «Pensate che bella storia della poesia italiana della fine dello scorso secolo fino a quella del presente secolo si potrebbe scrivere a partire dalla presenza, dall’assenza, o dalla latenza della rima, proprio passando attraverso l’opera dei poeti-traduttori, per verificare se, e in che misura, una data parte del sistema formale del traduttore-autore intervenga o prevalga su una data parte del testo-cultura di partenza; come ho detto, tra il 1930 e il 1940, il rifiuto della rima si diffuse enormemente: infatti, si guardava alla poesia orfica e metafisica del tardo Cinquecento e primo Seicento, in Francia, in Inghilterra e in Spagna, quindi a John Donne, alla scuola Lyonnese, a Maurice Scève, e altresì, in area spagnola, a Giovanni della Croce, la cui poesia venne in gran moda nella Firenze ermetica degli anni Trenta fino all’inizio della guerra. Nel ripudiare la rima, gli ermetici alzarono contemporaneamente il linguaggio della prosa a un livello poetico, contrariamente a quanto si mise a fare successivamente Pasolini, che, com’è noto, “carnealizzava”, per dirla alla Bakhtin, i modi alti, e ambiva a trascinare in basso il linguaggio della poesia per collocarlo allo stesso livello della prosa, parodiandolo anche tramite il “rifacimento”. Quindi sia per via ermetica sia per via dissacratoria, la rima subisce un violento urto nelle mode letterarie novecentiste [...]. Ma allora, che cosa significava la scelta, compiuta da taluni traduttori, soprattutto negli anni Trenta e Quaranta, in Italia, di ricorrere all’uso della rima, in modo che inducesse un ordine gerarchico nel testo d’arrivo omologo a quello che si riteneva occupasse nel testo di partenza? E, quindi, la connotazione culturale indotta da tale ordine aveva o meno una sua rilevanza maggiore di quella che avevano, o che avrebbero potuto avere, le altre componenti stilistiche? Capire questi fenomeni epocali significa tracciare una mappa dell’area nella quale non solo vige la rima, ma vige una società-cultura che su quella si fondava».

²⁷ Cfr. F. FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in «Problemi», 33, luglio-settembre 1972, poi in *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, poi in *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 822-823: «Per alcune lingue – la francese, l’inglese, la spagnola, in parte la tedesca – la maggiore conoscenza o diciamo una minore estraneità dovuta a molti fattori della esistenza contemporanea può trasformare il “testo a fronte” (che negli scorsi due decenni ha avuto funzione di appoggio “scientifico”) in autorizzazione ad una indipendenza creativa [...]. Quanto più si allontana dall’orizzonte di un ipotetico lettore non soltanto la conoscenza della lingua di partenza (nulla di meno definibile, comunque, della “conoscenza” di una lingua) ma anche la sfera dei riferimenti indiretti, dell’aura culturale di quella lingua e diciamo anche di quello specifico autore o di quel momento di quella letteratura, tanto più all’effetto di interferenza si sostituirà l’arbitrario inverificabile del tradurre (e quindi l’autonomia di una sua scrittura originale) oppure la traduzione si legitimerà su un complesso implicito o esplicito di sussidi forniti dalle scienze storiche e della linguistica».

²⁸ *Ivi*, p. 822.

poeta come Baudelaire, maestro di “maniera” di Fortini, secondo Berardinelli²⁹) si attesta sul piano dell’elaborazione formale in cui si incrociano e si respingono il concetto di *nostalgia* mutuato da Croce³⁰, e quello di trascendimento, di «messa in forma liberante»³¹. Così la traduzione, che in Fortini si costituisce come «operazione *letteraria* per eccellenza»³², letterarietà “al quadrato”, si fonda sulla «simultanea presenza della innovazione e della ripetizione, il rifiuto della tradizione nell’ossequio alle istituzioni»³³. Le coordinate di questa costitutiva «ambivalenza»³⁴, di questa tensione tra “collusione” e “collisione”, sono state messe in luce da Luca Lenzini:

Senza inseguire ideali banalmente mimetici, ma senza nemmeno pretendere una forzata originalità, Fortini coglie l’essenziale del poeta ‘a fronte’ operando tutta una serie di sintesi/rinunce e di disarticolazioni/ricomposizioni, metriche e lessicali, che fanno risuonare l’originale dentro un corpo testuale ‘altro’ e gemello. La figura del traduttore recupera così in lui l’etimo profondo in vista di un ‘portare oltre’ del tutto coerente con il

²⁹ ALFONSO BERARDINELLI, *Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 142-143: « Sul piano letterario, come si è accennato, prevale ora un atteggiamento definibile come “manieristico”. Ma per intendere il senso di questo uso della “maniera” bisogna pensare a quelli che per Fortini sono i più grandi insegnanti e maestri di maniera: e cioè, per esempio, Goethe, Virgilio, Baudelaire, Tasso. “Maniera” è allora l’uso di ogni linguaggio che nel momento stesso in cui si organizza e costruisce una unità stilistica “chiusa” e “classica”, disloca al proprio interno, in verticale, e comprime sincreticamente un insieme molto complesso di universi simbolici, ideologici, retorici. Per questo si può dire che alla poesia dell’ultimo Fortini una lezione di “maniera” venga dagli scrittori più diversi, ma nei quali il senso “tragico” della catastrofe, della rovina, della fine di un intero universo sociale e culturale, si accompagna ad una vocazione alla “luce”, ad una passione per il presente, la vita vivente, la ragione, la felicità fisica. E in cui il passato e i morti continuano a parlare e ad essere ascoltati, ma perché *servono* i vivi e il presente, e solo da questi a loro volta saranno o potranno essere salvati, sottratti alla loro condizione ossessa e larvale, alla colpa e al rimorso [...]. Bisogna sempre ascoltare, bisogna tradurre quel mormorio di spiriti in attesa, farne un messaggio, un insegnamento, un’arma».

³⁰ Cfr. F. FORTINI, *Cinque paragrafi sul tradurre*, in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, Atti del Convegno sui problemi della traduzione letteraria, Monselice, 1973, poi in *Saggi italiani* cit., poi in *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 839-840: «Croce ha parlato, per la traduzione, di “voce che risuona dentro un’altra voce”, di “nostalgia dell’originale”. Per quest’ultima, meglio si dovrebbe parlare di tensione tra la memoria dell’originale e l’apprensione del nuovo “originale” ossia della traduzione. D’altronde, qualunque innovazione gioca su un altro effetto d’eco, sulla “voce che risuona dentro un’altra voce”. Ma non si può avere nostalgia senza riferimento; e la frase di Croce è spia dell’atteggiamento signorile di chi legge in traduzione solo dalle lingue che potrebbe anche leggere in originale».

³¹ P. V. MENGALDO, *Introduzione* cit., p. 13.

³² F. FORTINI, *Traduzione e rifacimento* cit., p. 826.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. in questo senso REMO PAGNANELLI, *Fortini*, Jesi, Transeuropa, 1988, p. 136: «Tra le motivazioni endopsichiche, metterei, al primo posto, l’ambivalenza, che Fortini vive duramente, tra un desiderio di colpire e distruggere e la coscienza del mantenimento di grosse parti del passato».

porsi di Fortini come critico di ciò che è fissato, stabile, sicuro dei propri fondamenti nel presente³⁵.

Nel caso specifico di *Le crépuscule du matin*, la *nostalgia* implicita alla traduzione crea un'aspettativa formale – in ragione del rigore metrico della poesia fonte – che Fortini disattende attraverso uno strumento investito sistematicamente nel testo come l'inarcatura, adibita alla continua deroga della funzione normativa del metro sul livello sintattico. Fortini si muove sul filo della continua infrazione a quel criterio la cui fedeltà aveva costituito il più inflessibile radicamento di Parronchi all'istituzione culturale. Al contrario Fortini sovrintende un sottile bilancio tra la tensione alla letterarietà intrinsecamente evocata – oltre che dalla “fisiologica” nostalgia del testo – dal ricorso ad alcuni mezzi di forte capacità strutturante (ad esempio l'epifora “isolata” all'interno del metro: «Era l'ora») con gli interventi che tendono all'asimmetria, alla forzatura e all'elusione dei rigorosi equilibri messi a punto da Baudelaire.

Un caso esemplare in questo senso è rappresentato dalla traduzione di Fortini dei primi due versi di *Le crépuscule du matin*, saldamente interdipendenti alla luce del parallelismo su cui si regge l'architettura sintattica, della disposizione a chiasmo dell'enunciato («[La diane (1)] chantait [dans les *cours* des *casernes* (1+1)], / Et [le *vent* du *matin* (1+1)] soufflait [sur les lanternes (1)]»), della scansione del discorso su due versi equivalenti. Un parallelismo di fatto replicato dai principali poeti-traduttori (tra quelli generazionalmente adiacenti) di questa poesia:

- a) Parronchi: «La diana nei cortili di caserme / e il vento della notte su lanterne», con soluzione nominale, funzionale, come si è visto, alla riduzione del testo alla disciplina dell'endecasillabo.
- b) Caproni: «La Diana squillava nei cortili delle caserme, e il vento mattutino soffiava sui lampioni».
- c) Bertolucci: «La Diana cantava nei cortili delle caserme e il vento del mattino soffiava sui lampioni».

³⁵ LUCA LENZINI, *Il poeta di nome Fortini: saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, p. 10.

d) Bufalino: «La diana entro i cortili militari cantava, / e al vento del mattino
i lumi si smorzavano».

e) Raboni: «Cantava la diana sui piazzali delle caserme / e il vento del
mattino soffiava sui lampioni»³⁶.

Da parte sua Fortini ripropone il parallelismo sintattico (peraltro orchestrato su tre regolari emistichi di sei sillabe) ma abrogandone – unico fra tutti³⁷ – quella simmetria versale che presso gli altri traduttori costituiva il principio ordinatore più importante: «Squilli da cortili di caserme e il vento / dell'alba ai fanali». D'altronde è un verso che anticipa una serie foltissima di spostamenti: nella traduzione fortiniana infatti l'interpunzione scandisce la fine del verso in appena dodici casi su ventinove versi totali, contro i venti di Parronchi e i quindici (ma diventano diciotto nelle successive stesure) di Raboni, che pure si serve, quando è il caso, di inarcature piuttosto forti (come ad esempio «sonno / d'animale»). Fortini invece, oltre al già citato «vento / dell'alba», mette in funzione continue spezzature metriche, in particolare tra verbo e complemento oggetto («contorce / gli adolescenti»; «imita / la lotta»), tra verbo e soggetto posposto («fumare / le case»; «dormivano / le puttane»), tra il sostantivo portante e la sua specificazione («le donne / dei poveri»; «i servi / del vizio»), tra il sostantivo e il pronome relativo («Era l'ora / che», due volte), tra il sostantivo e il suo aggettivo possessivo o qualificativo («i suoi / ferri»; «cupo / vecchio»). Fortini sottopone il testo di Baudelaire a una sorta di opera di decostruzione che tuttavia non implica (e anche in ciò consiste la “nostalgia” della poesia fonte) una totale dissoluzione metrica, come testimonia ad esempio la serie di quattro endecasillabi (sia pure indeboliti nelle loro qualità melodiche dall'abbondanza delle inarcature) che si attestano nell'ultima strofa³⁸.

Nello stessa intenzione formale si iscrive forse la seconda peculiarità stilistica della traduzione fortiniana, vale a dire la partitura nominale che

³⁶ La versione di Raboni citata in questo saggio è la prima, quella del '73.

³⁷ Altra unicità nella traduzione di Fortini di questi due versi è la soppressione di «diana», sostituita - con accentuazione del dato auditivo - da «squilli», in cui si fonde nell'ambito della partitura nominale dell'enunciato il verbo «chantait».

³⁸ La sequenza endecasillabica è possibile grazie all'isolamento iniziale del risillabo «L'aurora», che forse assolve anche alla funzione strutturante (nostalgica) di rilanciare in rima l'isolamento epiforico di «Era l'ora».

scandisce alcuni segmenti essenziali di *L'alba*. Un dato non irrilevante, questo, nel quadro dell'attività di un poeta che in genere struttura il proprio dettato «sull'evidenza delle giunture sintattiche»³⁹, all'insegna di una enunciazione che si vuole assertiva, perentoria, non evocativa, allegorica⁴⁰. Ciò nondimeno, oltre all'articolazione ellittica dei primi due versi, si attestano:

a) «Alito sulle braci, alito sulle dita, le donne / dei poveri, seni nel gelo sfiniti», particolarmente significativo nel bilancio tra *nostalgia* e “trasgressione” delle strutture formali del testo-fonte. Fortini infatti è l'unico fra i traduttori già evocati che, pur intervenendo così radicalmente sull'articolazione dell'enunciato attraverso la sua riformulazione a nodo non verbale, ripropone nondimeno il rigoroso parallelismo di Baudelaire («Soufflaient sur leurs tisons et soufflaient sur leurs doigts» → «Alito sulle braci, alito sulle dita»). Al contrario infatti – in ossequio a una delle più radicate tendenze del tradurre in Italia – questa partitura è smantellata, oltre che da Parronchi, anche da Caproni («le accattone [...] soffiavano sui tizzoni e sulle dita»), da Bertolucci («le mendicanti [...] soffiavano sulle braci e sulle dita»), da Bufalino («le mendicanti [...] fiatavan sulle dita e i tizzi semispenti») e da Raboni («le mendicanti [...] / alitavano insieme sul fuoco e sulle dita»);

b) «Tra le mura la nebbia, un mare», in cui si attesta l'incidenza del fattore fonico nell'opzione sineddochica di «mura» a tradurre «édifices», trainata da «mare»; una trama fonica e figurativa coniugata alla secchezza del dettato

³⁹ P. V. MENGALDO, *Introduzione* cit., p. 17.

⁴⁰ Cfr. in questo senso le osservazioni su una delle più celebri poesie di Fortini proposte in M. BOAGLIO, *La casa in rovina. Fortini e la "funzione-Brecht"* cit., pp. 83-84: «Le diverse componenti [della poesia *La grondaia*] concorrono alla costruzione di un'ampia allegoria e di un discorso compatto, imperniato sulla negazione del presente e sulla profezia, ma tenuto rigorosamente lontano da quel mito dell'immediatezza vitale della poesia che, sorto come mito romantico, nel Novecento aveva trovato molte traduzioni, fino allo sperimentalismo di Pasolini e al ribellismo della neoavanguardia. La poesia fortiniana, infatti, quanto più si vuole assertiva, esposta alla storia e quindi politica ed ideologica, tanto più persegue effetti di straniamento retorico e si sigilla nella costrizione grammaticale, prestando attenzione a ogni minimo aspetto metrico, ritmico, sintattico, perché per Fortini il rigore della forma è espressione di moralità, è rispetto del “ruolo” e della “missione” del poeta, e costituisce quindi l'altra faccia del rigore della testimonianza storica ed intellettuale».

che sembra sovrapporre al testo di Baudelaire un'orbita ungarettiana («Un riflettore / di là / mette un mare / nella nebbia»⁴¹).

Le crépuscule du matin è dunque un testo paradigmatico nello stabilire le distanze fra i profili di traduttori di Fortini e Parronchi, portavoci di istanze etiche e letterarie quasi inconciliabili. Si veda ancora in questo senso come la traduzione di «lésine» con «sgomento» inserisca Parronchi nel solco di una tradizione lirica introspettiva, là dove la «miseria» evocata da Fortini rivendica i caratteri di materialità (e forse anche l'estrazione sociale) del disagio delle «femmes en gésine». Un'intenzione d'altra parte implicata in Fortini anche dalla resa sintagmatica di «pauvresses» con «donne dei poveri», che a differenza del sostantivo assoluto «mendicanti» di Parronchi e di altri traduttori⁴², mette forse in funzione una contropinta dialettica (le “donne dei ricchi”?) che in un certo modo “verticalizza” il quadro sociale abbozzato da Baudelaire e mette a fuoco la classe che quasi per vocazione s'incarica di rappresentare la “crepuscolarità” di Parigi. D'altronde – afferma Fortini – è compito eminente del traduttore di Baudelaire quello di ricostruire un rapporto (mediato dalla forma) tra il poeta e la realtà sociale in cui egli ha vissuto, al fine di risalire «a linguaggi, comportamenti e modelli radicalmente premoderni, di una borghesia ancora atterrita dalla propria storia; e ne rinascono proposte altrettanto radicalmente postmoderne e non-capitalistiche»⁴³. Alla luce di queste dichiarazioni è forse possibile inscrivere la scelta fortiniana di radicalizzare il contesto sociale di *Le crépuscule du matin* nell'ambito di una più ampia “politica” della traduzione:

Ma qui quei luoghi e sequenze e temi (la negra tisica e la serva generosa, l'invito al viaggio e la banderuola cigolante), temi che la moderna poesia italiana rifiuta ed espelle, non si accontentano di essere una allusione storica

⁴¹ Cfr. GIUSEPPE UNGARETTI, *Pellegrinaggio*, vv. 15-18. Forse la stessa scelta fortiniana di investire un vocabolo come «mura» a tradurre «édifices» (si confronti con Parronchi: «casali»; Caproni: «edifici»; Bertolucci: «edifici»; Bufalino: «tetti»; Raboni: «edifici») contribuisce a evocare il celebre componimento ungarettiano che apriva la rappresentazione di un paesaggio deturpato dalla guerra proprio tra «budella / di macerie».

⁴² Il sostantivo «mendicanti» a tradurre «pauvresses» è proposto, debitamente preceduto da articolo, anche da Bertolucci, Bufalino e Raboni, mentre Caproni si serve di una formula più “popolare” come «accattone».

⁴³ F. FORTINI, *Una traduzione da Baudelaire*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 384.

né la traduzione si contenta di essere esplicativo-critica come una nota a piè di pagina: no, quelle situazioni, quei viaggi a Citera, quei “Quadri parigini”, pretendono, nel loro linguaggio italiano, di essere *fra noi*. E qui esplose la contraddizione: la “*realtà*” storico-sociale che essi “*rappresentano*” (ossia la relazione fra l’autore e quella realtà, fra l’uomo-autore e la città di uomini eccetera di cui egli parla) *quella realtà, estromessa dalla realtà nostra* (ossia dall’universo delle nostre relazioni), si “*presenta*” a noi non come una *nostalgia o una sala di museo o come un classico, ma come qualcosa che è un valore e che dobbiamo o negare o rivendicare*. In altri termini, la tensione fondamentale di Baudelaire, e le incarnazioni liriche che quella assume, attraverso questa traduzione [quella di Raboni] ci chiedono di verificare in quale misura esse sono latrici di *verità*; intendendo per verità, in questo caso, una autenticità da opporre, da impiegare contro il falso e l’inautentico. (Solo così il lavoro del traduttore ha un senso; sfida paradossale, va da sé, di fronte alla molteplicità dell’editoria, all’impazienza, alla distrazione)⁴⁴.

Forse nel quadro di questa verifica sul presente delle tensioni intrinseche alle formulazioni di Baudelaire si inserisce anche la delega di Fortini al contesto cittadino di una funzione paradigmatica, che dilata «Paris» (evocata comunque dal rinvio alla «Senna») al rango – stavolta sì, assoluto – di «Città»⁴⁵. La traduzione

⁴⁴ Ivi, pp. 381-382.

⁴⁵ Sulla problematicità della traduzione del francese (maschile) «Paris», cfr. MARIO RICHTER, *Tre casi di traduzione “impossibile” (Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire)*, in *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica: 28-29-30*, a cura di Gianfelice Peron, Monselice, Il Poligrafo, 2003, pp. 157-159: «Per capire bene la difficoltà, occorre chiarire rapidamente il contesto, ossia il significato (o un significato) portante della poesia. C’è un motivo assolutamente centrale nelle *Fleurs du mal*: il motivo è la profonda e grave separazione (incomprensione) che si è venuta a creare – in una realtà saldamente controllata dal potere maschile – fra l’uomo e la donna. Questo motivo diventa assolutamente clamoroso nella sezione intitolata *Tableaux parisiens*, ossia nel luogo del libro in cui siamo messi di fronte alla capitale francese, Parigi, città che più d’ogni altra, nell’Ottocento, si fa espressione del progresso inteso come conquista della cultura maschile (una cultura intellettualistica fondata sulla scrittura, sulla conservazione e sul cadavere). Il componimento che conclude questa sezione ha uno dei suoi maggiori punti nodali – se lo si legge attentamente – proprio in questa divisione. Basta osservare il verso 11, quello che conclude la seconda parte: «Et l’homme est las d’écrire et la femme d’aimer». [...] Su ciò Baudelaire costruisce il suo testo e su ciò fa passare la specificità del suo messaggio. Ebbene, qui il traduttore italiano si trova di fronte a un ostacolo che a me sembra insormontabile. Appunto un caso, mi sembra, di traduzione impossibile. In francese, il nome proprio *Paris* – diversamente dalla Parigi italiana – è maschile, e non ci sono santi che gli possano far cambiare sesso. Per Baudelaire, poeta francese, questo fatto è di fondamentale importanza. *Paris* (maschile) è un *gran vecchio* che ha nel lavoro il suo più grande mito (perché adora l’“implacabile e sereno dio dell’Utile”): è appunto un “vieillard laborieux”. L’*aurora* è invece – pur essendo così antica – una fanciulla (una donna) che si vorrebbe riproporre ogni giorno nella sua delicata meraviglia *femminile*. Ma Paris, il vecchio maschio lavoratore (come l’uomo che scrive) la contraddice. È dunque indispensabile, per il traduttore italiano, che il nome proprio di cui dispone nella sua lingua, *Parigi*, sia di genere maschile, sia cioè rappresentabile come un “vecchione tutto dedito al lavoro”. I migliori traduttori si sono naturalmente sforzati di rispettare questo carattere del testo. Ma credo proprio che non ci siano riusciti. Infatti, in italiano, non si potrà mai dire che Parigi è un “cupo vegliardo” (Ortesta) o un “laborioso vecchio” (De Nardis). In queste traduzioni si crea un

di *Le crépuscule du matin* si costituisce allora in Fortini come “piattaforma” per una proiezione di valori antiborghesi sulla società capitalista contemporanea nell’ottica di una sua destrutturazione, di una crisi; al contrario, nel testo messo a punto da Parronchi, il vettore “ideologico” segue un percorso inverso: non addita un possibile destino, un dopo, ma rinvia a una memoria, a un prima. Entrambi i traduttori comunque – sia pure attraverso canali così divergenti – concordano su un punto: il concepire l’atto traduttivo come evocazione di una diversità, come invito a un’alternativa rispetto a un presente sbagliato.

ingiustificato *monstrum* ambigenere (Parigi-vecchio), mentre Baudelaire ha avuto cura di tenere i due sessi separati e in contrasto».

CAMPIONATURE SU *TA CHEVELURE D'ORANGES* DI ÉLUARD
(BIGONGIARI E FORTINI, TRAVERSO E ZANZOTTO)

I. Mettendo a confronto versioni “d'autore” di componimenti poetici stranieri, accanto all'accertamento delle consuete interazioni che si incrociano nell'atto traduttivo (quelle con il modello di riferimento, con il proprio codice linguistico, con la tradizione in cui il nuovo testo si inserisce...), si impone come strumento d'analisi privilegiato lo studio delle interferenze che la nuova opera stringe con il sistema critico e poetico del traduttore. Il campo d'indagine infatti, rispetto all'abituale prassi “traduttologica”, ridefinisce i propri equilibri interni spostando il *focus* dalla relazione “a due” tra testo A e B, a quello triangolare tra testo B e C analizzati nel loro stato di intervallo reciproco e di distanza dall'ipotesto; nella fattispecie dunque occorre esaminare i modi in cui si realizzano quegli “spostamenti”, che per definizione spettano al tradurre rispetto al testo originale, in rapporto, positivo o contraddittorio, all’“attrazione” esercitata sulle strategie della versione da parte delle “poetiche” dei traduttori. Un'operazione, questa, particolarmente funzionale nei casi in cui la convergenza di due versioni in un unico componimento inneschi trame e dialoghi tra poeti altrimenti distanti, espressioni talvolta di opposte partecipazioni all'episteme novecentesca.

È questo il caso dell'opera di Paul Éluard, sede di una duratura confluenza di interessi critici fra due esperienze tra le più conflittuali del nostro Novecento. Da una parte Franco Fortini, a lungo ideologo e *maître à penser* della cultura italiana d'ispirazione marxista, che ha messo a punto come proprio campo d'indagine una regione ‘di confine’ tra attività poetica, impegno politico, critica delle istituzioni letterarie e «verifica dei poteri»; dall'altra Piero Bigongiari, la cui riflessione – altrettanto metadisciplinare ma più che mai estranea a implicazioni di tipo socioeconomico – ha mirato piuttosto a combinare al proprio momento espressivo i più vari e aggiornati strumenti dedotti dalla psicoanalisi, dalla

filosofia del linguaggio e dalle teorie del segno. Dunque due vicende culturali dal profilo diseguale, e che nondimeno dialogano sulla base della comune rivendicazione della stagione surrealista, e éluardiana in particolare, come determinante componente della propria formazione. Una rivendicazione, questa, che tuttavia assume fisionomie diverse sia per i modi in cui tende a esprimersi, sia in termini di continuità (o discontinuità) nel tempo. Quanto a Bigongiari, come a tutto l'ambiente ermetico in genere¹, la versione éluardiana del surrealismo si è configurata come «indicazione fondamentale dell'indissolubile connubio di letteratura e di vita»², discorso finalizzato a travalicare il proprio orizzonte verbale per tendere a quel "flusso" naturale esemplarmente incarnato, in seguito, da una formula come «poesia ininterrotta»; un punto di riferimento, quello surrealista-éluardiano, peraltro mai ritrattato e anzi perfettamente integrato nella cornice teorica e storiografica in cui il poeta ha più volte contestualizzato la propria esperienza³.

¹ Sull'argomento cfr. PIERO BIGONGIARI, *Éluard, un classico*, in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 243: «Éluard è stato il pane della nostra affamata gioventù: qualcosa di nuovo accadde in Italia mentre cominciavano a circolare tra i più giovani *La Vie immédiate* del '32, *La Rose publique* del '34, *Les Yeux fertiles* del '36: rarissimi libri esaltanti. Opponevano i più giovani queste parole vere di un poeta rivoluzionario alla chiusura tragica che negli anni Trenta avviava l'Europa verso la catastrofe. La cappa di piombo che pesava sull'intelligenza italiana era rotta a squarci dal lampeggiare di questa improvvisa apertura poetica, che per noi trovava fraterno consenso con le parole di poeti allora derisi come Ungaretti, o malnoti come Montale, Betocchi e pochi altri. La rivolta, che fu rivolta morale, nacque in quel decennio in nome della poesia, in nome di testi che osavano opporsi a ogni tirannide con la loro solitudine che cercava il consenso nel segreto dell'animo, nella resistenza di una decisione sempre più chiara da prendere: e che nasceva come il senso di tutta una coscienza in rivolta, tanto più revulsiva quanto più distaccata dalla prassi».

² GIANCARLO QUIRICONI, *Il surrealismo rimosso*, in *I miraggi, le tracce. per una storia della poesia italiana contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1989. Nello stesso saggio, si veda il primato accordato a Éluard dal critico nel quadro delle influenze surrealiste in ambito ermetico: «La poesia dell'«ermetismo» nasceva tra l'altro sull'insofferenza della parola unica in grado di racchiudere in sé il mistero; tendeva ad assumere i ritmi naturali in cui si esprime la vita. E dunque Éluard, più ancora del surrealismo nel suo complesso, doveva rappresentare un punto di riferimento imprescindibile».

³ Cfr. tra le altre possibili segnalazioni, P. BIGONGIARI, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 114. Il colloquio citato (intitolato dal curatore della raccolta *La ferita nell'invisibile*) da cui è estratto il passo si tenne a Barberino del Mugello il 20 luglio 1982: «Il periodo che abbiamo passato, messo sotto l'etichetta dell'Ermetismo, è qualcosa che corrisponde, in Italia, ad un movimento che è, diciamo, volto da una parte verso il Surrealismo ma volto dall'altra verso quella che è stata poi l'esperienza Informale del Novecento. Quindi non è né surrealista né informale ma qualcosa che ha in un certo senso risposto direttamente, cioè in termini sincronici, a quello che stava accadendo in Europa». Più precisamente, sulle dissonanze tra surrealismo e ermetismo, cfr. ancora P. BIGONGIARI, *Éluard, un classico* cit. pp. 244-245: «Ma è strano constatare che la parola surrealista non è oscura: essa si svolge nella luce, è trasparente e, si direbbe, non ambigua, anche dove il senso s'avvia a mutare fuori della parola: la parola aiuta solo a mutarlo, con la sua essenza reattiva, non

Sul versante fortiniano⁴ invece Éluard ha rappresentato una credibile ipotesi di conciliazione tra poesia e rivoluzione, all'interno della quale la strategia dell'amore precedeva e annunciava la tattica della lotta politica; nondimeno l'affermazione di questo modello si è attestata per lo più nella stagione dell'immediato dopoguerra, destinata in seguito a defilarsi progressivamente dalle

più oltre scindibile. Cioè la parola surrealista è semanticamente esatta, sempre identica a se stessa anche se il contesto in cui essa opera è continuamente sollecitato ad andare al di là di se stesso. Parola cristallina e a significato unico, ecco quanto separa il surrealismo, per esempio, dall'ermetismo italiano e dall'informale, in cui il segno è ambiguo e polivalente perché il discorso, poetico o plastico che esso sia, nel quale il segno agisce, è multiplo e policentrico. La figura, per l'ermetismo e l'informale, nasce dappertutto, da un suo stato non figurato; la figura surrealista nasce per analogia, dunque da un'altra figura [...]. Insomma alle origini del surrealismo sta anche la pittura metafisica oltre che, s'intende, la pluralità picassiana dei punti di vista, mentre alle origini dell'ermetismo – e dunque dell'informale –, che ha abolito ogni analogia, sta *un farsi*, e non un *fatto*, figurale e insomma la pluralità simbolica del centro propulsivo, del centro che si fa, e mentre diviene, discorso poetico. Mentre il surrealismo è un fenomeno poetico di partenza soggettiva, l'ermetismo è un fenomeno poetico di partenza oggettiva, mirante alla scienza di quell'oggetto ultimo mentre si capovolge, per necessaria forza antitetica, in soggettività originaria, in obiettiva soggettività, mentre insomma si costituisce un linguaggio (mentre dunque ammette un parlante, un lacaniano *sujet*; una parola, e la *parole*): perché solo in quanto si fa linguaggio esso entra nella zona della soggettività, che è peraltro una soggettività operativa, linguistica, a livello contestuale».

⁴ I rapporti tra il surrealismo e la poesia di Fortini sono indagati in PIER VINCENZO MENGALDO, *Introduzione a FRANCO FORTINI, Poesie scelte (1938-1973)*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 23-24: «[...] la pratica fortiniana si caratterizza, almeno a livello intenzionale, per la capacità di tenere al massimo sotto controllo le spinte dell'inconscio – ciò che vien fatto, non occorre dirlo, proprio liberandolo il più possibile [...]: nella qual cosa, e non in altro, è da riconoscere la motivazione di fondo del legame di Fortini col surrealismo, che da poetica dell'invasione dell'inconscio nella ragione diviene – con speculare rovesciamento – poetica dell'assorbimento del primo nella seconda per via di simboli concettualizzabili». Relativamente al rapporto tra Éluard in particolare e l'opera di Fortini cfr. le riflessioni di MARINO BOAGLIO, *La casa in rovina. Fortini e la "funzione-Brecht"*, in «Critica Letteraria», 1, 2008, p. 62: «In particolare, di Éluard Fortini aveva accettato in *Poesia e errore* la tensione oratoria e la fluente eloquenza, con le connesse indicazioni stilistiche (il procedere per iterazioni ossessive, la modulazione dei crescendo e dei diminuendo, la facilità ritmica, la perentorietà della clausola finale), pur rifiutandone la poetica dell'“immediatezza”, che faceva del poeta francese l'erede “di tutta la disperazione dei romantici e dei decadenti”, molto prossimo al surrealismo». Il rapporto fra Fortini e Éluard è messo a fuoco anche in ALFONSO BERARDINELLI, *Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 30-31: «Ciò che nel poeta francese maggiormente affascina Fortini sono l'idea della dissacrazione della poesia e quella della sua estinzione in una società egualitaria. “La poesia non è sacra”: per Éluard essa deve avere il coraggio di perdere la sua purezza, affrontare il rischio di una lettura “immediata e diretta”, diventare altro da sé. La poesia deve essere letta “a livello di esperienza comune”, “come si legge il giornale”. Per Fortini il surrealismo (nonostante le distanze che sempre più prenderà da esso) è anche correttivo o contestazione di ogni razionalismo progressista in un momento in cui veniva condotto in Italia “un generico processo all'irrazionalismo, in nome di un razionalismo assai poco dialettico”. E da Éluard deriva inoltre l'idea della posizione inevitabilmente contraddittoria di chi scriva poesia a partire da una posizione di conflitto con la società. In una società di classe la poesia non può infatti che appartenere, oggettivamente, come prodotto e come linguaggio, alle classi dominanti».

sue trame critico-poetiche in favore del diverso modello brechtiano di letterato *engagé*⁵.

Tornando al sistema delle traduzioni, è possibile tentare una ricognizione delle convergenze e delle discordanze che si producono nei testi dei due poeti giustificandole a partire dalle difformi modalità teoriche attraverso cui transitano le proposte éluardiane⁶. Nel mazzo delle poesie tradotte da entrambi gli autori

⁵ Sull'argomento cfr. le dichiarazioni del poeta in F. FORTINI – PAOLO JACHIA, *Fortini leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi, 1993, pp. 54-55: «Ma i testi davvero centrali, per il lavoro di traduttore, fra il 1947 e il 1955, furono – e li sento oggi divergenti, ma uniti da una sorta di inspiegabile tensione comune – Éluard, Brecht e la Weil. [...] però la versione delle poesie di Éluard aveva esaurita una certa concitazione della speranza, che era stata vera, anche se ingenua per ottimismo, negli anni della “ripresa”; e invece quella di Brecht mi compariva come la geniale unione di assertività e di forma poetica assoluta e classica. Éluard me lo sarei lasciato alle spalle, Brecht mai». Emblematico in questo senso è anche l'attacco dell'*Introduzione* a PAUL ÉLUARD, *Poesie: con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, introduzione e traduzione di Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1981 [1955], p. XI: «La poetica di Éluard non è la nostra. Questa affermazione dev'esser fatta e chiarita per comprendere i motivi della presente antologia. Che sono anche di liberazione da quella poetica». Su queste ultime formulazioni cfr. ANNA MANFREDI, *Fortini traduttore di Éluard*, Pisa, Maria Pacini Fazzi, 1992, p. 6: «“La poetica di Éluard non è la nostra”; dove nostra non sta per un plurale di maestà o modestia, ma allude ad un interesse intersoggettivo, ad un auspicato dover essere della poesia come momento della cultura e della vita sociale. Così che la rilettura di Éluard viene subito ad assumere il pieno significato di un atto di politica culturale, e la liquidazione “privata” implica in realtà una progettualità pubblica anche più forte delle altre motivazioni allegate dall'autore [...]. L'impegno critico nei confronti dell'opera di Éluard non è, per un verso, che un aspetto di quella riflessione polemica sugli atteggiamenti artistici e politici dell'avanguardia che occupa un posto di primo piano nella produzione saggistica di Fortini. Uscire dall'irrazionalismo avanguardistico e dalla “decadenza”, non come volontaristico sforzo individuale nello scriver versi o per grazia ricevuta, ma “per esito di fatica collettiva”, era il compito che Fortini si formulava alla fine degli anni '50. Tuttavia come Lukàcs, difeso su questo punto contro le accuse di Adorno in un saggio di *Verifica dei poteri*, combatte le poetiche del decadentismo e non le intuizioni profonde della poesia realizzata, tradurre Éluard significava anche accogliere e riconoscere il mandato di una poesia sopravvalutata o denigrata, e in Italia più raziata o presa a pretesto che veramente conosciuta, ma recante in sé momenti di incontestabile grandezza».

⁶ Modalità difformi eloquentemente testimoniate dalla ricostruzione polemica che Fortini fa de alla penetrazione del surrealismo presso la terza generazione, per cui cfr. F. FORTINI-LANFRANCO BINNI, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1991 [1959], p. 11, nel momento in cui afferma come «negli Anni Trenta l'ambiente fiorentino filtrò lo Éluard della poesia d'amore e, più in genere, un Surrealismo di destra, che ignorava la dimensione politica a favore di quella orfica e sublime»; di segno opposto, evidentemente, l'intervento di Carlo Bo relativo alle “compromissioni” politiche e rivoluzionarie dei poeti surrealisti, giudicate come uno “sviamento”, un abuso rispetto alla loro opera di liberazione che doveva ambire, secondo il critico, a farsi “assoluta”, metastorica, pena il rischio di divenire addirittura «un atto di tradimento» (cfr. *Bilancio del surrealismo*, in *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski, testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, p. 914). Ma in questo contesto, dallo stesso intervento, cfr. ancora le parole di Bo: «È chiaro che non sta qui – in questo stretto e particolarissimo rapporto – l'importanza della poesia surrealista e che si deve invece insistere specialmente sulla parte della liberazione naturale di ogni elemento attivo della vita che sull'altra di una speciale libertà consentita al giuoco della politica» (p. 884); «Restava la definitiva liberazione dello spirito ma ciò era impossibile non senza aver tentato prima la liberazione dell'uomo. Per noi è su questo motivo confuso, su un rapporto così falso che il surrealismo accetta la preoccupazione politica. Dalla libertà dello spirito a quella dell'uomo la strada sarebbe stata non

quella che più risulta influenzata da questa disparità critica è senz'altro *Ta chevelure d'oranges*, tratta da *Capitale de la douleur* del 1926⁷. Una cronologia, che se pure sembra radicare il testo al pieno dell'avventura surrealista— anche per la sua metrica a tratti incline ai più consacrati codici formali francesi —, si dà invece come espressione, secondo Fortini, «della capacità éluardiana di non sacrificare, quando il sentimento della forma poetica glielo richieda, alle leggi dell'analogia surrealista e di ravvicinarsi invece alla propria tradizione nazionale»⁸. Il testo:

Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde
Dans le vide des vitres lourdes de silence
Et d'ombre où mes mains nues cherchent tous tes reflets,

La forme de ton cœur est chimérique
Et ton amour ressemble à mon désir perdu.
O soupirs d'ambre, rêves, regards.

Mais tu n'as pas toujours été avec moi. Ma mémoire
Est encore obscurcie de t'avoir vue venir
Et partir. Le temps se sert de mots comme l'amour.

È dunque una poesia in cui l'assenza/presenza della donna si dispiega nell'ambito di uno spazio “vuoto”⁹, «dans le vide du monde» e «des vitres», sulla

solo più facile ma naturale e diretta, veramente spontanea, e infatti è nell'ambito di questa larga e dolorosa situazione che il surrealismo ha rallentato la sua corsa e i suoi frutti non sono più stati così ricchi, così provvisti di virtù immediata» (p. 887-888); «Il surrealismo ha, dunque, cambiato strada e la sua ultima storia (all'ingrosso fra il '30 e la guerra di Spagna) può apparire opposta al senso del primo periodo intuitivo (1919-1925) e delle prime dichiarazioni. In realtà la vera nozione del surrealismo è affidata a quel tempo e in quei documenti che abbiamo analizzato: il periodo delle ragioni politiche – conviene dirlo subito – non sarà che una pausa, utile e importante finché si vuole, illuminante, ma una pausa» (p. 914).

⁷ La poesia tuttavia era già apparsa in una piccola raccolta di 18 testi accompagnati da 20 disegni di Max Ernst, *Au défaut du silence*, uscita anonima nel 1925 in appena 51 copie. *Capitale de la douleur* esce invece a Parigi per le *Éditions de la N.R.F.* l'anno seguente.

⁸ F. FORTINI, *Introduzione* cit., p. XXI.

⁹ Per la centralità del tema dello spazio vuoto nella raccolta éluardiana presa in esame, cfr. FRANCESCO MUZZIOLI, *Éluard*, La Nuova Italia, Firenze, 1977, p. 45: «Il problema centrale in *Capitale de la douleur* diventa quello di riempire lo spazio, perché esso non diventi un vuoto in cui scomparire. [...] Contro le scissioni e le fratture, bisogna puntare all'unità, operando una serie di connessioni per un tessuto strutturale solido e duttile ad un tempo. In modo che lo spazio [...] risulti insomma imbastito da una trama di rapporti. Ora, questo tessuto è essenzialmente simbolico. Esso si costituisce infatti non a partire dallo sperimentalismo empirico che tende ad analizzare (cioè a dividere), ma secondo le leggi dell'immaginazione che al contrario identifica (cioè riunisce). Il simbolo è anche etimologicamente (dal greco *syballein* = mettere insieme) la forma contestuale del *riunire*. In pratica, il reticolato simbolico è realizzato attraverso serie equivalenti su vari registri: avremo su un registro le forze cosmiche (fuoco, acqua, vento) su di un altro il mondo naturale (minerali, vegetali, animali) su di un altro il corpo umano (occhi, bocca, sangue), su di un

base di una trama di significati che fa capo a un equilibrio tra «*désir perdu*» e «*mémoire*», due termini in continuo scambio che mirano a una sospensione, o a una riformulazione, del fattore temporale. Su questo punto convergono, semplificando, le posizioni di Fortini e Bigongiari¹⁰, che però trasmettono al testo le loro dissonanze critiche nella misura in cui le rispettive scelte stilistiche “sbilanciano” il testo in direzione del dramma dell’assenza o della totalità della memoria. Le due versioni¹¹:

FRANCO FORTINI

Quei tuoi capelli d’arance nel vuoto del mondo,
Nel vuoto dei vetri grevi di silenzio e
D’ombra dove con nude mani cerco i tuoi riflessi,

Chimerica è la forma del tuo cuore
E al mio desiderio perduto il tuo amore somiglia.
O sospiri di ambra, sogni, sguardi.

Ma non sempre sei stata con me, tu. La memoria
Mia oscurata è ancora d’averti vista giungere
E sparire. Ha parole il tempo, come l’amore.

PIERO BIGONGIARI

I tuoi capelli d’arancia nel vuoto del mondo,
nel vuoto dei vetri gravi di silenzio
E d’ombra dove vagano le mie mani in ogni tuo riflesso nude.

altro ancora gli oggetti artificiali (battelli, strade, specchi). L’importante è che, su ogni registro, lo spazio risulti percorso da linee dinamiche: così il mare è solcato dai battelli, il cielo dalle nuvole e dal volo degli uccelli, la terra dalle strade, e il corpo umano infine è irrorato capillarmente dal sangue. Geometricamente parlando, la figura della linea tende alla complessità della rete: proprio il metamorfosarsi dei registri simbolici produce quella dinamizzazione che Richard ha bene espresso col termine di “vitalità reticolare”».

¹⁰ Si veda ad esempio da una parte F. FORTINI, *Introduzione* cit., p. VII: «Éluard conosce il male ma non lo sente mai come veramente storico male, nemmeno quando nomina i fascisti; e il rivoluzionario della Resistenza vuole in verità solo la restaurazione, in un perpetuo avvenire, della propria e altrui giovinezza, della freschezza e libertà che crede di aver avuto e di poter riottenere per tutti. Il conflitto s’infilte: diventa conflitto fra il tempo amoroso-poetico della o delle coppie e quello degli ‘altri’. Quindi eterno. Diventa circolare, si fa ritorno perpetuo. Gli istanti aperti gli uni agli altri si compenetrano. Il tempo scompare»; dall’altra P. BIGONGIARI, *Poesia come natura*, in *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 72: «Lo scorrere della sabbia in una clessidra, questa è la serenità di Éluard. Senza peccato, senza limiti; ma essa stessa un peccato, il limite. È una serenità tutta bianca, quotidiana; finge i battiti del tempo e li sostituisce».

¹¹ Le due versioni di Bigongiari e Fortini non dovrebbero aver interferito l’una con l’altra: quella di Bigongiari infatti risale agli anni intorno al 1939-1940, ma è stata pubblicata solo in *Il vento d’ottobre: da Alcmane a Dylan Thomas*, Milano, Mondadori, 1961; al contrario quella di Fortini segue la stesura di quella traduzione ma ne precede la divulgazione, essendo stata per la prima volta inclusa in P. ÉLUARD, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1955.

Sul versante lessicale è possibile mettere a referto un'ulteriore divergenza stilistica fra i due traduttori, per certi aspetti sorprendente: a dispetto di quanto lascerebbe presumere l'autonoma attività in versi dei due poeti, la tentazione di elevare in senso aulico il registro éluardiano attrae infatti più Fortini che Bigongiari. Oltre al caso in *Ta chevelure d'oranges* di «lourdes» restituito da Fortini con un prezioso «grevi» anziché con il più comune «gravi» bigongiariano, sono emblematiche le scelte linguistiche operate nella traduzione di un breve componimento come *Sur ce ciel délabré*, dove si possono ricostruire serie lessicali come: délabré/diruto/spezzato; coquillage/valva/conchiglia; ouverte/schiusa/aperta¹³; ma anche, da *La courbe de tes yeux*, berceau/arca/culla, sûr/fida/sicura. L'elevazione del discorso in *Ta chevelure d'oranges*, casomai Bigongiari la persegue con le forti distassie del terzo e dell'ultimo verso («dove vagano le mie mani in ogni tuo riflesso nude»; «Il tempo usa come l'amore parole»), il rafforzamento al v. 4 del rapporto analogico tra i due termini dell'identità mediante la resa sostantivata dell'aggettivo («La forme de ton cœur est chimérique» → «La forma del tuo cuore è una chimera»), il taglio ellittico della seconda strofa, con il v. 5 nominale («La forma del tuo cuore è una chimera / E il tuo amore, il mio desiderio perduto»), e l'elisione 'assolutizzante' dell'interiezione vocativa.

Tuttavia non è nel merito di queste opzioni stilistiche che si può accertare se la traduzione sia o no di radice ermetica; occorre piuttosto rifarsi preliminarmente a un piano critico. Per Fortini la poesia di Éluard, ben lontano dall'inscrivere nei soli termini cui convenzionalmente è stata associata dal pubblico dei lettori – quelli di «grazia mobilità freschezza», della totalità dell'esperienza amorosa – tende invece ad esprimersi nel solco di un segreto antagonismo. Una «duplicità»¹⁴ sviluppata fra due estremi, di cui l'uno è esplicito e ricorsivo, l'altro solamente accennato, sottinteso, ma proprio perché soggiacente, quasi si direbbe per forza d'implicazione, tanto più incisivo (fino a

¹³ In tutti e tre i casi, come nei successivi, l'ordine con cui sono presentate le attestazioni prevede – arbitrariamente – prima la versione francese, poi quella di Fortini, e infine quella di Bigongiari.

¹⁴ F. FORTINI, *Nota per l'edizione 1966*, in P. ÉLUARD, *Poesie* cit., p. V: «Quasi nessuno fra i poeti del Novecento, con l'eccezione di Majakovski, mostra però, ancora oggi, tanta duplicità sotto un'apparenza tanto unitaria».

prevalere, secondo Fortini) nelle dinamiche di senso éluardiane. Il termine esplicito rinvia al tema dominante dell'aspirazione alla felicità, al *bonheur sans limites* indicato dal traduttore come argomento d'elezione del poeta francese. Ma proprio la ripetitività del tema, la sua insistenza, l'apparente esclusività, implicano di per sé la prova di un fallimento, già che il tentativo di intensificare la circolazione del "flusso" amoroso e di amplificare l'esperienza della felicità moltiplicando l'esistente allega in sé – sia pure discretamente – un controcanto di dissipazione e di fuga tale da far scrivere a Fortini che, di Éluard, «quel che ce ne rende sempre viva la voce è l'incrinatura di infelicità e di sconfitta che la percorre»¹⁵. In questa prospettiva persino la sua tipica assenza di punteggiatura e la conseguente circoscrizione dello spazio bianco intorno alla parola poetica, anziché costituirsi come dimensione di absolutezza e garanzia di autonomia verbale, tende piuttosto a consegnarsi all'interpretazione del critico come un divieto, una dannazione all'isolamento subita in seguito a un rifiuto, a una sconfitta; e «per questo la poesia di Éluard più sembra volerci parlare di felicità e vita e più, dai suoi margini bianchi, ci parla invece di annullamento e perdita»¹⁶. Da una parte dunque l'aspirazione a un "*paradisus voluptatis*"¹⁷ di grazia e spontaneità amorosa, dall'altra l'implicito scacco che l'accerchiamento dell'esistente comporta. La stessa pratica elencatoria si configura per Fortini nei termini di un 'rogo' del reale, e quanto più il canto sembra spiegarsi nella sua pienezza, tanto più nella poesia éluardiana si incidono i segni della disillusione e della sconfitta, come nel caso della poesia *L'amoureuse*, che secondo Fortini «contiene anche una nota grave e desolata, il senso di un *infortune* che non è mai espresso come accadimento psicologico, individuale, anche se ha un accenno più intimo di quello della gioia entusiastica»¹⁸.

Non un rogo del reale, secondo Bigongiari, ma la valorizzazione di immagini "assolute", in quanto sottratte a ogni relazione con l'esistente. La tendenza enumeratoria (enfattizzata, come si diceva, dall'ellitticità dell'enunciato) è dunque funzionale alla realizzazione di una sorta di "romanzo assoluto", in cui

¹⁵ Ivi, p. VI.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Si veda l'introduzione di Fortini a P. ÉLUARD, *Poesia ininterrotta*, Torino, Einaudi 1976 [1947], pp. V-VII, dal titolo *Éluard e il «paradisus voluptatis»*.

¹⁸ F. FORTINI, *Introduzione* cit., p. XIX-XX.

gli «oggetti nascono puramente creati come supremo impegno di limite al vuoto, ma d'una caratteristica durata e familiarità»¹⁹, così come – aggiunge il poeta – «la poesia deve *porre* nel mondo tali olimpici *oggetti*, viventi, pieni di memoria: sentimenti solidificati, liberi della loro notte: sono situazioni, e la solitudine è vinta in un dialogo, il cuore *si crea*»²⁰. Gli oggetti éluardiani non derivano dunque da una sorta di polverizzazione dell'esistente, ma si pongono come argini alla dissoluzione del realtà in quanto sottratti al loro progetto formale. L'assolutezza del discorso poetico éluardiano infatti mira all'infermità, in quanto «solo l'informe qui sopporta l'effigie variabile dei giorni e li trafigge durando oltre quelli»; non a caso del resto in *Ta chevelure d'oranges* il cuore femminile è «una chimera», si configura all'insegna della pluralità, intrinsecamente molteplice.

L'infermità di Éluard tuttavia, caratterizzata com'è da una «parola cristallina a significato unico», non è quella ermetica in quanto non tende al fondo del linguaggio per via simbolica, ma ricava le sue trame di senso per via figurale, indotte nello spazio dell'immaginazione al di fuori dei codici dell'esperienza e della lingua²¹. L'obiettivo, secondo Bigongiari, è quello di sostituire la norma del tempo con la durata della parola/cosa lungo il filo della memoria:

la poesia, ridotta a se stessa senza appoggi, entra nella sua regola vuota, nell'immaginazione. Intorno ad essa, tutto quello che le preesisteva si fa vetro spezzato, cosa senza nome e, in Éluard, oltre che sconosciuta angosciosa. La poesia, al centro, divina, comincia il suo respiro; è leggera e inconsistente come il fiato, ma misura tutti gli spazi in parole *artistes*, in sentimenti *désensibilisés*. Accompagna l'uomo che ha rinunciato al suo nome a tutte quelle entità (*l'amour, la douleur*) di cui si è denegato l'incontro *diretto*, in una visitazione amara. Comincia la salmodia senza

¹⁹ P. BIGONGIARI, *Poesia come natura* cit., p. 74.

²⁰ Ivi, p. 75

²¹ Cfr. le dichiarazioni del poeta riportate in *Una verifica sugli autori. Colloqui con Piero Bigongiari e Mario Luzi*, in MARGHERITA BERNARDI LEONI, *Informale e terza generazione*, introduzione di Adelia Noferi, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 57-58: «Ora, per spiegare esattamente quello che è successo, bisogna dire questo; che la poesia della Terza Generazione, che è quella che secondo me ha istituito questo rapporto, è una poesia che si è trovata a metà strada tra, da una parte il Surrealismo, che stava completando il suo atto di presenza, e dall'altra qualche cosa di nuovo che è quello che poi sarà l'Informale. Quindi per la poesia c'è questo momento scalare, questo doppio registro direi: da una parte questa attenzione ad Éluard, a Breton, a tutti i testi del Surrealismo che in Italia furono introdotti allora e tradotti da ognuno di noi, ha fatto sì che la rottura d'una certa norma linguistica sia avvenuta attraverso questo absurd proclamato dal Surrealismo, dall'altra, sul piano linguistico vero e proprio, attraverso un tentativo, che io direi appunto precorre quello che è stato il movimento informale, non solo in Europa, ma in tutto il mondo».

divinità (perché lo spazio che la divinità porta al poeta è *sensibilisé*; come minato, pieno d'incontri), la poesia è al centro senza incarichi: il tempo che le è offerto è anonimo, e allora essa non misura che l'evitare le mete; il porto non è nemmeno più sepolto, ma soppresso: si tratta di durare²².

Così i poli entro cui si svolge la poesia di Éluard sono per Fortini quelli – antagonistici – tra felicità e esistenza, tra vita e annullamento, mentre per Bigongiari i termini – non in conflitto²³ – sono (ermeticamente) quelli tra durata e memoria. Dicotomie alle quali si aggiunge infine un'ultima, determinante contrapposizione critica: da una parte infatti Fortini afferma che la poesia dell'autore francese rinvia «oggettivamente al disfarsi della individualità cristiano-borghese»;²⁴ dall'altra, invece, Bigongiari allude a «un se stesso divenuto subito, con atto impietoso, centro, invece che progressione continua verso il centro»²⁵. Ecco dunque, in ultima battuta, la dissonanza di fondo che presiede alle operazioni traduttive dei due poeti: da una parte la poesia di Éluard riferisce della dissoluzione dell'identità borghese; dall'altra, ermeticamente, mette a referto la concentrazione “centrica” dell'io.

Nel componimento allora convergono, a seconda del punto di vista, le due spinte alla dispersione e all'accentramento, esercitate rispettivamente nella messa in funzione delle componenti centrifughe o centripete dell'ipotesto; un'accentuazione, evidentemente, da rintracciare nel tessuto delle traduzioni in microelementi che – in un certo qual modo – sfruttano le implicite riserve di senso della poesia francese per dare voce alle discordi posizioni critiche dei traduttori. È il caso del v. 3, che dopo l'incipit scandito dall'accensione del dettaglio cromatico, e dopo la contestualizzazione di questo dettaglio in una dimensione anonima e neutrale («vide», «vide», «silence»), assolve allo scopo di mettere in rilievo a livello testuale il problematico rapporto tra le aree lessicali dell'assenza («ombre») e della presenza evocata («reflets»), con al centro la funzione “io” introdotta dall'uso della prima persona.

²² P. BIGONGIARI, *Éluard dalla bellezza amara alla verità pratica*, in *Poesia francese del Novecento* cit., p. 66.

²³ Si veda ancora Bo, che in relazione proprio a *Ta chevelure d'oranges*, in *Bilancio del surrealismo* cit., p. 900, sostiene che, anziché sottendere un sistema semantico internamente antagonistico, «Éluard non troverà più una pace così riscattata dalla vita della propria coscienza, dall'assistenza di una profondità di echi e di memorie».

²⁴ F. FORTINI, *Nota per l'edizione 1966* cit., p. VIII.

²⁵ P. BIGONGIARI, *Poesia come natura* cit., p. 73.

In quest'ambito Fortini, alla luce della dichiarata identificazione della poetica éluardiana come conflittualità, tende a privilegiare la rottura dell'equilibrio tra assenza e partecipazione, ombra e luce, avvalendosi di una traduzione come: «dove con mani nude cerco i tuoi riflessi»; il poeta dunque compone la trama semantica del verso sulla base del motivo della “ricerca”, tema che – per definizione – sottende una mancanza, una lacunosità del suo oggetto, un'assenza, appunto, di cui si fa portavoce la metafora della “nudità” delle mani. Anzi, la seconda stesura di questa traduzione – destinata a uscire nel '66 – contemplerà un'eloquente variante, nella quale le «nude mani» sono sostituite dalla locuzione «a mani nude», che attiva una memoria idiomatica allusiva ad un disarmo, a una lotta disperata.

La traduzione di Bigongiari, al contrario, si muove non nell'orizzonte di una dicotomia assenza/ricerca, ma nell'ambito di una strategia della presenza, seppure solo dei “riflessi” della figura femminile: «dove vagano le mie mani in ogni tuo riflesso nude». Non la ricerca, ma l'appuntamento, la verifica di uno “stato in luogo” dichiarato dall'emistichio finale del verso; una partecipazione che nondimeno elude ogni fissità figurale mediante un verbo dinamico come “vagare”. Le stesse “mani nude” sembrano non implicare – come in Fortini – una condizione di impotenza, quanto piuttosto uno stato di abbandono nel giro delle intermittenze femminili («in ogni tuo riflesso nude») in cui naufraga la memoria del poeta. È peraltro una “presenza/non presenza” del tutto conforme alla cornice teorica d'estrazione ermetica - articolata su quel «sistema assenza-attesa-memoria» rintracciato da Ramat²⁶ - entro cui si dispongono i labili spunti figurali trascritti dai poeti della terza generazione fiorentina. Dunque, organicamente ai repertori tematici della grammatica ermetica, si potrebbe affermare che Bigongiari metta in funzione uno stato di “assenza” tramite un eccesso “informale” di presenza, non circoscritta in un profilo definitivo per conservarne lo statuto

²⁶ Per una trattazione complessiva dell'estetica ermetica, cfr. SILVIO RAMAT, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969. Nello stesso libro, si vedano le osservazioni relative al rapporto tra il poeta fiorentino e Éluard sul tema dell'attesa: «A leggere i versi del suo primo libro, c'è una condizione quasi costante che esprime l'“attendere attivo”, la presenza di qualcosa di attivo nel senso degli *yeux fertiles* ai quali Éluard intitolava la sua opera del 1936» (p. 217).

“potenziale”, «là dove il possibile rasenta l’impossibile, là dove il probabile rasenta l’improbabile»²⁷.

Un secondo caso di segno analogo si coglie ai vv. 7-9, in cui è coinvolta esplicitamente a livello testuale la “funzione-memoria” del poeta. In questa circostanza, in modo ancora più evidente, le rispettive versioni risentono dei diversi tagli critici dei due poeti. Il tema di fondo è ancora quello della presenza/assenza della donna in relazione alle facoltà mnemoniche del soggetto; la traduzione fortiniana in questo senso è interamente impostata al passato, all’insegna della conclusività: «La memoria / M’è oscurata ancora d’averti vista giungere / e sparire». Si tratta di versi che accertano una condizione definitiva, attestata da una parte dalla continuità implicita alla determinazione avverbiale riferita al tema dell’“oscuramento”, e dall’altra dall’investimento di un verbo come «sparire» a tradurre il francese «partir»; sono scelte stilistiche che non risentono in alcun modo della funzione “attualizzante” riconosciuta alla memoria da quella tradizione ermetico-ungarettiana che, come è naturale, interferisce in modo tangibile nella versione di Bigongiari.

Infatti negli anni durante i quali scrive *La figlia di Babilonia* il poeta traduce: «La mia memoria / Ancora il tuo venire e l’andarsene l’oscurano». Aniché configurare una strategia della definitezza, Bigongiari mette a punto una trama dinamica del discorso poetico éluardiano, all’interno del quale l’area semantica della continuità (evocata dall’indicatore avverbiale) non è più riferita all’“oscuramento” inesorabile della memoria, ma è adibita a “cassa di risonanza” di quel movimento pendolare, ricorsivo, attivato dal “venire e andarsene” della figura femminile. Una dimensione continuativa che circonda all’interno dell’io la dinamica del rapporto amoroso, depotenziandone le forze centrifughe – segnatamente per quanto riguarda il sistema di senso che fa capo al tema (fortiniano) della “ricerca” – e accentuando l’assimilazione della misura del tempo alla norma della memoria, in modalità del tutto conformi al profilo ermetico del traduttore.

²⁷ La citazione, tratta da P. BIGONGIARI, *Nel mutismo dell’universo* cit., pp. 114-115, è riferita all’indicazione del limite del discorso poetico additato agli ermetici dagli esponenti della stagione francese dell’*aventure et la révolte*, con particolare riguardo a Reverdy, Apollinaire e, appunto, Éluard.

II. Si è detto dell'importanza di questa poesia nella formazione dell'estetica e del linguaggio ermetico, come ha accertato lo stesso Fortini là dove afferma che *Ta chevelure d'oranges* è un componimento «che ebbe una notevole importanza per il gruppo fiorentino degli ermetici, se non mi sbaglio»²⁸. Non poteva forse essere altrimenti: la bigongiariana “centricità” della poesia di Éluard infatti raccorda la lezione dell'autore francese alle radici della più nobile esperienza lirica italiana, quella che fa capo al Petrarca e al petrarchismo, ormai quasi convenzionalmente posta al rango di capostipite della tradizione alla quale si allinea, come variante novecentesca, la vicenda ermetica. Una giuntura che se in Bigongiari rimane soggiacente, di fatto assorbita nel piano interpretativo, al contrario si radica anche a livello formale in altre due traduzioni di *Ta chevelure d'oranges* messe a punto da poeti la cui prossimità (in un caso aperta militanza) ai ranghi del canone ermetico testimonia ancora la fertilità del testo nelle trame della terza-quarta generazione. Le versioni, dopo quelle dei toscani Fortini e Bigongiari, sono quelle dei veneti Leone Traverso, quasi il traduttore “ufficiale” della *societas* fiorentina, «mediatore d'eccezione e che della traduzione riuscì a fare l'unica sua professione» (Bo²⁹), e Andrea Zanzotto, di cui è ben noto l'“attraversamento” dell'ermetismo da cui «eredita soprattutto la categoria dell'orfismo, ma in maniera apodittica e *outrée*, come nessuno dei poeti degli anni Trenta e Quaranta (mi riferisco soprattutto a quelli di scuola fiorentina) avrebbe osato» (Bandini³⁰). I testi³¹:

²⁸ Cfr. F. FORTINI, *Introduzione* cit., p. XXI, dove il critico afferma che *Ta chevelure d'oranges* è un componimento «che ebbe una notevole importanza per il gruppo fiorentino degli ermetici, se non mi sbaglio».

²⁹ CARLO BO, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in «L'Approdo letterario», 46, aprile-giugno 1969, poi col titolo «Firenze vuol dire» in *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski, testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, p. 192.

³⁰ FERNANDO BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, p. LIX. Sulla costellazione culturale nel cui segno si iscrive il primo libro di Zanzotto, cfr. STEFANO DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie*, ivi, p. 1399: «Il nucleo linguistico di quella che fu chiamata l'Arcadia di Z. si situa alla confluenza tra ermetismo nostrano e surrealismo, innestati sul tronco del simbolismo europeo (Baudelaire, Rimbaud, ma anche D'Annunzio) e con una attenzione costante a Leopardi e Hölderlin, due numi che non abbandoneranno mai la scrittura di Z. Fra gli ermetici vanno segnalati Gatto e Luzi, ma la grammatica dominante di DP [*Dietro il paesaggio*] si rifà piuttosto al gelido intellettualismo di

LEONE TRAVERSO

I tuoi capelli arancia nel vuoto del mondo
Nel vuoto dei vetri pesanti di silenzio
E d'ombra ove le mie mani nude cercano i tuoi raggi.

La forma del tuo cuore è una chimera
E il tuo amore somiglia al mio desiderio perduto

Sospiri d'ambra, sogni, sguardi!

Ma non eri tu sempre con me. La mia memoria
È ancora oscurata a vederti venire
E partire. Usa il tempo e l'amore parole.

ANDREA ZANZOTTO

La tua chioma d'aranci nel vuoto del mondo
nel vuoto dei vetri grevi di silenzio
e d'ombra ove le mie mani nude
cercano tutti i tuoi riflessi

Chimerica è la forma del tuo cuore
e al mio desio perduto l'amore tuo somiglia.
Sospiri d'ambra, sogni, sguardi.

Ma tu sempre con me non sei stata. E la mia
memoria dura oscurata
d'averti vista venire e partire.
Il tempo usa parole come l'amore.

Partendo da Traverso, la sua traduzione, pur non costituendosi come quella di Bigongiari (quasi) alla stregua di paradigma di un'ortodossa ricezione ermetica di Éluard, condivide nondimeno con essa alcune curve interpretative in contraddittorio con la più tarda ricezione fortinana, che d'altra parte, vista la sua dialettica sottesa fra apparente isolamento dal reale e sua intrinseca affermazione, non poteva forse filtrare nell'opera di un autore per il quale la poesia si dà come «il più profondo sforzo di liberarsi, in lievi parole, dalla storia»³².

Quasimodo e De Libero e insomma alle frange estremiste del movimento, che meglio si accordano con il radicalismo stilistico dei modelli surrealisti, Lorca e Éluard».

³¹ La versione di Traverso si trova in *Poesia moderna straniera*, Roma, Edizioni di Prospettive, 1942, mentre quella di Zanzotto in *Ricordo di Paul Éluard*, «Terzo programma. Quaderni trimestrali», n. 1., 1963, pp. 237-249.

³² L. TRAVERSO, *Poesia moderna straniera* cit., p. XIII.

Nel merito della traduzione, sia il lessico che la sintassi sono piuttosto regolari: spicca casomai l'ultimo verso, in cui il traduttore smantella la comparazione ed enfatizza – al pari di Bigongiari, diversamente da Fortini (e da Éluard) – l'elemento “parole”, posto in chiusura del testo grazie ad un iperbato; interessante inoltre la concordanza del verbo al singolare – complice l'anticipazione – in presenza di due soggetti. Difficile stabilire quanto possa definirsi “ermetica” l'opzione adottata sia da Traverso che da Bigongiari, protagonisti di una traduzione molto simile, finalizzata ad accentuare il medesimo segmento semantico nella sede strategicamente privilegiata di fine di verso (Traverso: «Usa il tempo e l'amore parole»; Bigongiari: «Il tempo usa come l'amore parole»); ma si può ipotizzare che i traduttori ermetici puntino a dichiarare la piena reversibilità, la pienezza di senso della parola poetica nella quale il tempo e l'amore tendono a risolversi nella coscienza del soggetto. Traverso d'altronde premette all'antologia delle proprie traduzioni un vero atto di fede nella generatività della poesia (e della transitività del reale in essa) quando scrive che «la parola è chiamata così a mitificare non solo gli oggetti e l'uomo che li nomina confuso in loro, ma se stessa, creandosi un'esistenza, nell'atto d'una nascita perenne, estremamente avventurosa e solo via via affermata»³³. Forse debolmente ermetica, per contro, la scelta di Traverso di sciogliere l'ambiguità analogica di un'espressione come «ta chevelure d'oranges» in «i tuoi capelli arancia», che in parte “normalizza” l'anomala preposizione che introduce il dettaglio cromatico, mentre notevole è la scelta di isolare stroficamente il verso 7 esclamativo per enfatizzarne la natura nominale, il mandato patetico e, forse, per caricare semanticamente l'affacciarsi nel vuoto della memoria dei frammenti dell'oggetto d'amore, la deriva di questi dati assoluti.

Venendo ai punti più “controversi” delle traduzioni di Bigongiari e Fortini, Traverso sembra porsi in una striscia “mediana” rispetto alle tattiche della presenza e del commiato messe in campo dai due traduttori fiorentini. Si segnala in questo la scelta di rispettare il tema della “ricerca”, così centrale nella traduzione fortiniana e parzialmente disatteso dalle strategie ermetiche di Bigongiari; strategie che tuttavia sono parzialmente remunerate nel testo dove

³³ Ivi p. XVII-XVIII.

«reflets» si traduce con «raggi», che agisce come una sorta di contrappeso revocando al testo non l'allusività con cui è evocata la figura femminile (già che i raggi si costituiscono comunque come presentimento o indizio, non come presenza), ma l'idea di una ulteriore mediazione: laddove il concetto di “riflesso” implica un ripercuotersi dell'immagine, una rifrazione, una scomposizione, quella di “raggio” per allude (anche etimologicamente) a un emanare diretto, ove si perde la sfumatura “astraente” del riverbero, della moltiplicazione, quasi del gioco di specchi.

Allo stesso modo, in fine di componimento, Traverso opta nuovamente per una scelta che pur non aderendo alla traduzione “esemplarmente” ermetica di Bigongiari, nondimeno dichiara la propria estraneità alla chiave interpretativa fortiniana. Infatti Traverso replica senza variazioni il «partir» éluardiano (assai più debole dello «sparire» di Fortini) e salvaguarda il tema della continuità delle epifanie femminili nel circolo “vuoto” della memoria grazie con un ricorso al tempo presente («La mia memoria / È ancora oscurata a *vederti* venire / E partire») attraverso il quale la visione della donna è continuamente sospesa tra convocazione e congedo. Un dato di particolare interesse, questo, già che contraddice evidentemente la coordinazione dei tempi messa quale risultava in Éluard, candidandosi pertanto a diventare, se c'è, il più eloquente contrassegno di un taglio interpretativo (e traduttivo) di tipo ermetico nell'assimilare l'esempio éluardiano alla grammatica della terza generazione.

Si è detto della possibile funzione semantico-figurativa esercitata dalla parola «raggi» nell'economia del testo, e del leggero spostamento di significato che comporta rispetto a “riflesso”; ma la soluzione di Traverso poggia anche su un principio d'ordine formale, già che “raggio” – rispetto a “riflesso”, e soprattutto in riferimento a una figura femminile – è parola sovraccarica di memoria letteraria e nella fattispecie petrarchesca. Si tratta dunque di un intervento dalla fortissima intenzione culturale, e che risponde a una ben precisa politica linguistica di Traverso, messa a fuoco da Macrí, il più lucido interprete (almeno dall'interno) del tradurre ermetico:

Nella matrice dell'opera critica di Leone Traverso, breve ma intensa, s'incorpora una poetica della traduzione, derivata e occasionata (sono scritti

quasi tutti di introduzione a traduzioni) da esperienza tecnica testuale di traslazione da sistema a sistema linguistico. Concetto terraciniano, ma proprio di Traverso il criterio attivo del minimo possibile differenziale e dissimilatorio fra traduzione e originale: una sorta di mimesi al limite dell'identità per intercambiabilità dentro una lingua generale europea, fondata sulla riatinizzazione umanistica, sulla legislazione linguistica settecentesca e sul simbolismo storico [...]. [In Traverso] la versione dev'essere specchio [...] dell'originale poetico nell'ambito accennato della lingua comune del classicismo romanzo derivato da quello greco-latino e inverato (fin dal Petrarca) nella civiltà letteraria del simbolismo europeo [...]. Similati al livello linguistico delle versioni traversiane, si riconoscono d'un solo grembo di poesia poeti distanti nel tempo e nelle spazio, da Eschilo a Pound, da Hölderlin a Éluard, poiché identici e continui nelle stesse profonde differenze individuali e nazionali sono i quesiti di fondo circa la forma e l'esistenza³⁴.

In Traverso dunque un lessico d'estrazione petrarchesca rinvia al rimontare del linguaggio della poesia alla fonte comune delle culture europee, «cercando di annullare al massimo le differenze, nel sogno di una letteratura universale» (Bo³⁵). Traverso ammette una nozione di poesia non come medium linguistico (con tutto ciò che il principio della mediazione comporta), ma come interrogazione di un'«essenza» non divisa, «interpretazione orfica del mondo [...], aspirazione a rientrare nel grembo del Tutto, la nostalgia di un accordo tra i numi e gli efimeri [...], una docile volontà alla metamorfosi perenne del cosmo, un'assoluta dedizione a tutte le forze che ci sollecitano senza posa d'ogni lato a rifluire nella circolazione dell'universo»³⁶. Una politica che contempla allora la possibilità di attingere all'interezza dell'esperienza poetica tramite lo scavo di un unico bacino lessicale i cui materiali trascendano non solo gli usi di volta in volta praticati dai diversi poeti, ma che soprattutto annullino in un unico movente «spirituale», quello della poesia, le distanze di tempo e di luogo, che raccordino le infinite ramificazioni della scrittura in versi alla radice sotterranea dalla quale tutte sgorgano. Una funzione-Petrarca, questa, che assolve a compiti assai dissimili da quella attiva nella traduzione di Zanzotto.

³⁴ ORESTE MACRÍ, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Guerini e Associati, Milano, 1989, poi in *La vita della parola: da Betocchi a Tentori*, Roma, Bulzoni, 2002, poi in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, 63-64.

³⁵ C. BO, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta* cit., p. 193.

³⁶ L. TRAVERSO, *Poesia moderna straniera* cit., p. XIII-XIV.

Anche nella prosa critica del poeta di Pieve di Soligo infatti, nella sua prosa critica, è ben chiara la giuntura che lega il poeta d'amore Éluard³⁷ al poeta d'amore Petrarca:

Al di là e al di sopra del surrealismo canonico, Éluard, dopo averne tratto il massimo profitto nella direzione di una liberazione totale dei ritmi e delle immagini, dopo aver demolito in esso le strutture coattive del passato e portato all'incandescenza le polivalenze, le implicazioni e le suggestioni delle singole parole, delle strutture sintattiche, come anche dei tropi e delle figure retoriche, riscatta nel suo canto anche i metri prima negati, rivelandosi erede della tradizione lirica del '500 e del '600 francese, ricollegandosi anzi al Petrarca. E ciò avviene perché egli, volendo se stesso poeta dell'amore e della giustizia (polo introverso e polo estroverso di un possibile equilibrio di valori umani), come del *calembour* o dal *nonsense* trae imprevedibilmente la sentenza, la massima, dalla negazione rivoluzionaria surrealistica può poi volgersi con animo sgombro alla tradizione, alla reintegrazione dei valori in una luce nuova³⁸.

Questo referto critico di Zanzotto si riflette nel suo tradurre appiccando al testo una «scintilla»³⁹ (secondo la definizione del poeta) dedotta dal “cozzo” fra idiomi o registri linguistici. E' il caso, qui, della frizione fra la lingua media e l'italiano iperletterario; il «desìo» evocato da Zanzotto ridesta davvero gli echi della più eletta tradizione lirica, stratificando la versione di un secolare spessore stilnovistico. Ma la sua flagranza, la sua natura appunto di urto, di dissonanza nel tessuto della poesia è sufficiente a limitare a questo dato di fondo le affinità con l'operazione compiuta da Traverso vent'anni prima e che mirava a configurare un impasto lessicale così omogeneo (a questo, d'altronde, puntava il ricorso a un lessico classico) da farne, al limite dell'impersonalità, quasi un trans-linguaggio in cui potesse convergere e riassimilarsi la diffrazione linguistica europea. Zanzotto, invece, attinge i materiali dalle sfere più disparate; essi contano nella misura in cui

³⁷ Cfr. A. ZANZOTTO, *Éluard dopo dieci anni*, in «Questo e altro», 3, marzo 1963, poi in *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, poi in *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, p. 116: «Éluard non ha mai esitato a rappresentare se stesso come il poeta dell'amore, ha fin dall'inizio identificato con l'amore la poesia, la costruzione della verità».

³⁸ A. ZANZOTTO, *Ricordo di Paul Éluard* cit., pp. 235-236.

³⁹ A. ZANZOTTO, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, in *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Atti del Convegno, Università di Venezia, 15-17 aprile 1989, a cura di Sergio Perosa, Michela Calderaro e Susanna Regazzoni, Roma, Bulzoni, 1991, p. 476: «Tutti questi discontinui mondi degli idiomi necessitano, per contraccollo, di entrare in confronto, di presentarsi come diversità reciproca e di venire frantumati in continuazione, di essere ridotti in scintille».

provocano un effetto di interferenza o di tipica “ironia”, per connotare la traduzione come esperienza di linguaggio (stavolta) culturalmente mediata, far spiccare il rilievo della funzione retorica, dichiarare il distacco del traduttore dal proprio oggetto⁴⁰.

Su questa scorta Zanzotto provvede ad allestire una traduzione saldamente accentuata sul profilo letterario, tramite alcuni tra i più praticati espedienti stilistici dei suoi esercizi traduttivi, come la rottura dei versi lunghi – anche a costo di sbilanciare la partitura originale del testo in tre membri strofici uguali e di imporgli una forte inarcatura («la mia / memoria») – e la forza delle inversioni («e al mio desio perduto l’amore tuo somiglia»; «Ma tu sempre con me non sei stata», in rima interna con «oscurata»); anche metricamente il poeta interviene su questo testo irregolare in bilico fra norma e trasgressione con, tra gli altri, endecasillabi (vv. 5 e 10), novenari (vv. 4 e 7), un doppio senario (v. 2), un alessandrino (v. 6).

Sul versante critico Zanzotto sembra ancora far transitare la poesia di Éluard per uno schema petrarchesco (ma stavolta il riferimento è più esterno) articolandone il percorso in due possibili capitoli, “in vita” e “in morte” di Nusch. In tal senso la dialettica fra circolarità e infiltrazione, autosufficienza e delega, non si dà, fortinamente, come interna allo stesso canto, e anzi più flagrante proprio là dov’è più nascosta, ma tende a spiegarsi in termini consecutivi, tra un prima, in cui si trascrive una «nuova e sfolgorante leggenda dell’amore»⁴¹, e un dopo, nel quale irrompe il senso di una tragica ingiustizia. A differenza però del “romanzo assoluto” bigongiariano, nella leggenda d’amore decifrata da Zanzotto lo spazio intorno alla poesia non è una «regola vuota», ma straripa di una realtà che nell’amore trova il proprio più autentico invero: «Non si delinea qui soltanto una psicologia dell’amore, ma la storia della reviviscenza di tutti gli aspetti della realtà in questa esperienza, che include tutte le altre»⁴²; in tal modo la

⁴⁰ Sull’argomento – segnatamente in riferimento all’esperienza delle IX Ecloghe del ’62 (ma le date di composizione sono 1957-1960) – cfr. S. DAL BIANCO, *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1461: «Il distanziamento ironico della coscienza comporta altresì la rottura dell’affidamento al codice letterario [...]. È insomma la stessa fede nelle possibilità salvifiche della tradizione che viene tenuta a distanza: la lingua si apre agli inserti “storici” di registro scientifico tecnologico [...] i quali convivono con arcaismi, recuperi letterari e danteschi, latinismi espressivi».

⁴¹ A. ZANZOTTO, *Ricordo di Paul Éluard* cit., p. 233.

⁴² A. ZANZOTTO, *Éluard dopo dieci anni* cit., p. 117.

poesia non si stanziava fuori dal tempo, ma in un circolo di grado superiore ad esso, nel quale il tempo è compreso e addirittura generato:

La poésie ininterrompue, la litania che così spesso si ritrova in Éluard, è l'espressione più adeguata dell'entusiasmo amoroso che sente di non aver mai abbastanza detto le sue ragioni, è quel rinnovarsi che elabora il suo oggetto e aggiunge un'ulteriore abbondanza alla foltissima e screziata immagine del mondo. Appena enunciata una verità, questa lode, questo «blason», subito ne cerca un'altra, accumulando conquiste, allineando definizione a definizione, in un percorso che teoricamente potrebbe non aver mai fine. Essere instancabile è proprio della vita come dell'amore, i quali in ciò si rivelano anche nella loro natura di «fedeltà» e tendono a collocarsi oltre il flusso temporale nell'atto stesso in cui lo generano, rovesciando in securitas la cura che sta appunto alla base della temporalità⁴³.

Il colloquio amoroso ha allora una «stabilità anulare», ma che sempre si sommuove dell'«infinitamente variato scintillio delle immagini in cui si concreta la duplice verità del reale e dell'immaginario»⁴⁴; l'amore-poesia così tende all'inclusione, alla dilatazione, «è una lode impetuosa, che annulla se stessa come onda dissolve onda, e che nello stesso tempo allinea, accumula, costruisce motivi»⁴⁵. E' un cerchio sì, ma esuberante, «la chiusura di un circolo perfetto nel colloquio delle anime e dei corpi. E questa ricchezza, una volta raggiunta, tende a traboccare»⁴⁶. L'esperienza d'amore si rapporta al reale non come momento selettivo o di sublimazione, ma come un ordine «al di fuori del quale non esistono regole autentiche, ma sconnessi schemi e scorie»⁴⁷. Questa funzione «normativa» del colloquio amoroso, donatrice di senso a ciò che altrimenti è inchiodato a un destino di disarmonia, presiede poi alla stagione dell'impegno sociale, già che solo «l'andare a due a due consente la vera comprensione di tutti gli altri, solo

⁴³ Ivi, p. 116. Su temi analoghi cfr. *Ricordo di Paul Éluard* cit., p. 240: «In *Les mains libres* e in *Cours naturel* [...] brillano con incomparabile fulgore, grazie alla libertà di mani sicure che le tessono come in ghirlande, gli aspetti della natura. E basta il lampo di una mano [...] per suscitare dai fondi della memoria uno zampillo di sensazioni ardenti e una violenta presa di coscienza di una situazione particolare e universale insieme. Così la visione di un giardino si carica di tutte le prospettive edeniche, diventa tutte le possibilità di sviluppo e di ricordo, verso il passato e verso il futuro, nella deliziata sospensione dell'istante».

⁴⁴ A. ZANZOTTO, *Ricordo di Paul Éluard* cit., p. 237.

⁴⁵ Ivi, p. 236.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ A. ZANZOTTO, *Éluard dopo dieci anni* cit., p. 117.

passando attraverso questa forma di eros si può arrivare ad una universale solidarietà, a una specie di “comunione dei giusti”, dei giustificati dall’amore»⁴⁸.

E’ proprio questo il punto destinato ad esacerbarsi nell’esperienza di Éluard dopo la morte di Nusch: la trascorrenza fra il circuito del discorso amoroso e la vita dell’esperienza subisce una frattura, un trauma, l’irruzione del male per il quale «la realtà cessa di apparire come autosufficiente e redenta, la possibilità di una sua totale “ingiustizia” si spalanca con “una sola” morte»⁴⁹. E’ solo allora, non prima, che nella poesia di Éluard deflagra il dramma della «non-autocoincidenza del mondo», aprendo la via ad un ancor più serrato impegno politico come lotta all’ingiustizia della storia (ingiustizia sociale, ingiustizia della morte che spezza l’unità dell’encomio amoroso).

Ta chevelure d’oranges si colloca in questo decorso nella fase liminare, nella quale l’abbagliante miraggio d’amore si consegna all’apice della sua luminosità, catturando i dati della percezione sensibile e della vita della coscienza rifusi in una sola fonte d’immagini (assai più attinente, in questo, a una chiave ermetica che alla teoria della dialettica soggiacente formulata da Fortini). La prima strofa della traduzione di Zanzotto sembra compensare la riscrittura metrica dell’ipotesto con un rispetto quasi letterale della sintassi e del lessico; spicca casomai l’opzione iniziale di «chioma», più letterario dei «capelli» di Fortini, Bigongiari e Traverso, ma funzionale sul versante ritmico a retrocedere l’accento sulla terza sillaba ad impostare un passo dattilico che “regolarizza” un verso anomalo come quello d’avvio, oltre a consentire il rispetto della coniugazione di singolare + plurale del francese «ta chevelure d’oranges». Da evidenziare anche la scelta di «grevi» per tradurre «lourdes», che lascia supporre una certa influenza su Zanzotto della traduzione fortiniana, se anche l’inversione al primo verso della seconda strofa («Chimerica è la forma del tuo cuore», identico nelle due versioni) e quella tra i due termini di paragone con retrocessione del verbo in fondo alla frase in quello successivo sono anticipate da Fortini («E al mio desiderio perduto il tuo amore somiglia» → «e al mio desio perduto l’amore tuo somiglia»).

Nella strofa finale però si concentrano gli interventi più interessanti della traduzione: la coppia verbale «venir / et partir» è infatti restituita da Zanzotto in

⁴⁸ Ivi, p. 119.

⁴⁹ Ibidem.

termini del tutto diversi da Fortini, disinnescando quello «sparire» così eloquente nel quadro interpretativo “anti-ermetico” del traduttore. Zanzotto al contrario si serve (come già Traverso) del più immediato abbinamento «venire e partire», ma intervenendo con una scelta netta sulla referenza dell’avverbio «encore», che in Fortini sembrava designare la continuità dell’oscuramento della memoria e della sparizione della figura femminile, mentre in Bigongiari si legava più alla costanza dell’andamento ricorsivo, della presenza-assenza del dato mnemonico nell’immaginazione del poeta; la soluzione di Zanzotto è invece inedita, riassorbendo l’avverbio nel verbo “durare”, che alla metà del Novecento può dirsi poco meno sovraccarico di stratificazione letteraria di «desìo», o meglio, e per così dire, quasi altrettanto codificato ma a differente temperatura: congelato nel suo secolare ruolo di istituzione culturale il desueto petrarchismo, incandescente l’altro per l’uso intensivo (filosofico e poetico) praticato negli ultimi decenni. La “durata” intrinseca alla coscienza del poeta nella fissità del «pensiero dominante» iscrive allora la traduzione di Zanzotto in un solco d’ispirazione ungarettiano-ermetica, sia pure correggendo questa appartenenza con il verbo al passato subito dopo («d’averti vista venire e partire»), dissonante rispetto alle coniugazioni al presente di Bigongiari e Traverso.

La chiusura, singolarmente, dopo tante inversioni, fila liscia sul piano sintattico, a differenza di quanto accade nelle altre traduzioni prese in esame; al contempo, e ciò nonostante, il verso risulta forse il più ambiguo sul piano semantico: isolato per evidenziarne la sentenziosità, come in Bigongiari, esso accoglie in pieno la riserva di senso già éluardiana. Se nella versione di Traverso lo smantellamento della struttura comparativa coordina amore e tempo («Usa il tempo e l’amore parole»); se in Bigongiari l’anticipazione di «come» a «parole» sortisce in pratica lo stesso effetto («Il tempo usa come l’amore parole»); se infine in Fortini la prossimità di «come» a «tempo» ottiene ancora l’esito di legare «amour» e «temps» più forte di quanto non accada con «mots» («Ha parole il tempo, come l’amore»), in Zanzotto la duplicità delle possibili referenze del «comme» (a «temps» o a «mots») viene di fatto lasciata sospesa. Anzi, la posizione a contatto, senza l’interpunzione fortiniana, di «come l’amore» a «parole» («Il tempo usa parole come l’amore») parrebbe mettere in comunione

proprio questi ultimi termini, come se il poeta intendesse dire che “il tempo si serve di parole *quali* l’amore”, anziché “il tempo, a pari dell’amore, si serve di parole”: un’ambiguità volutamente non del tutto risolta, grazie al fedele recupero della sintassi éluardiana.

La traduzione di Zanzotto, la più tarda delle quattro, sembra situarsi allora alla confluenza di più fonti, come se al prevalere dell’informazione tecnica fortiniana corrispondesse una partecipazione critica che in qualche modo incrocia la lezione ermetica; il tutto, s’intende, negli alvei di una sensibilità personalissima, così riconoscibile nell’improvviso impennarsi del tessuto linguistico della poesia non in registri, ma addirittura in idiomi altrimenti inconciliabili.

IL TRADURRE CONSANGUINEO DI BIGONGIARI
IL CASO DI *SEPTENTRION* DI CHAR (E SERENI)

Seguendo una tendenza tutt'altro che stravagante, nell'opera di Piero Bigongiari non si riscontra una piena specularità o parità d'attenzione per lo stesso autore quando sia oggetto ora della sua attività di saggista, ora di quella di traduttore. Il caso di Renè Char in questo senso è abbastanza eloquente. La sua centralità nel discorso critico di Bigongiari è flagrante, trattandosi – anche solo da un punto di vista puramente statistico – di uno dei cinque autori per i quali il poeta schiera almeno due capitoli nella sua *Poesia francese del Novecento*, accanto a Reverdy (sul quale gli affondi critici di Bigongiari sono molto sintetici), Paul Éluard, Ponge e, con appena un pugno di pagine distribuite in due noterelle, Jacques Dupin. Nella contabilità degli spazi infatti Char è secondo solo a Ponge – di gran lunga il poeta più interrogato dal libro – e “a pari merito” con Éluard. Le proporzioni fra questi autori sono invece quasi capovolte nel *Vento d'ottobre*, l'antologia di traduzioni del '61 dove, fra i francesi moderni, ampiamente prevalgono per numero di testi tradotti Reverdy e Éluard, mentre a Char e Ponge, a dispetto della lunga fedeltà di Bigongiari critico, sono dedicati appena un componimento ciascuno: rispettivamente *Nous avons* e *La nouvelle araignée*.

Solo più tardi Bigongiari risarcirà i due poeti dei limitati spazi accordati loro nel *Vento d'ottobre*: entrambi nei capitoli a loro consacrati in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*¹, mentre – presi singolarmente – da un lato con la curatela del volume *Vita del testo*², ove fu antologizzata una folta scelta di poesie di Ponge a cui collaborarono anche Giuseppe Ungaretti, Jacqueline Risset e Luciano Erba; dall'altro attraverso quella vera e propria integrazione al *Vento*

¹ PIERO BIGONGIARI, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972. Il terzo importante episodio critico del Bigongiari saggista di letteratura francese è la pubblicazione di *L'evento immobile*, Milano, Jaca Book, 1987, in cui però non compaiono scritti né su Char, né su Ponge, né su Éluard; largo spazio è invece accordato a Reverdy e Dupin, oltre che a Perse, Michaux, Tzara, Sartre, Camus, Blanchot e altri.

² FRANCIS PONGE, *Vita del testo*, a cura e con un'introduzione di Piero Bigongiari, traduzioni di Piero Bigongiari, Luciano Erba, Jacqueline Risset, Giuseppe Ungaretti, Milano, Mondadori, 1971.

*d'ottobre*³ che uscì, con il titolo di *Rerum Vulgarium Fragmenta*, su «Lingua e Letteratura» del 1987⁴. Qui si trovano infatti altre tre versioni da Char: la quartina *Rondinella* da *La nuit talismanique*, e da *Le nu perdu* le poesie *Tradizione della meteora* (già edita però nel mazzo di traduzioni sereniane di *Ritorno Sopramonte*⁵) e *Settentrione*. Di queste tre versioni quella che per cronologia è più attinente ai saggi critici di *Poesia francese del Novecento* – risalenti al '62-'63 e al '65 – è proprio *Settentrione*, datata in calce 25 maggio 1966 (gli altri due testi sono del '68, *Tradizione della meteora*, e dell'85, *Rondinella*). Grazie a questa prossimità, *Settentrione* è fra le tre versioni quella che meglio si candida a campione ideale su cui verificare *in re* le forme di lettura e riscrittura dell'opera di Char nell'officina bigongiariana degli anni Sessanta; oltre a questo, il componimento costituisce una specola di privilegio offrendo la possibilità di mettere meglio a fuoco le opzioni traduttive del poeta di *Le mura di Pistoia* raffrontandole con quelle formulate di lì a poco dal più importante traduttore di Char in Italia, Vittorio Sereni, che si occupò di questa poesia in occasione della stampa mondadoriana di *Ritorno Sopramonte*, nel 1974.

Septentrion, prima di confluire in *Le nu perdu*, raccolta pubblicata da Gallimard nel 1971, uscì in *Retour amont*⁶ nel dicembre del 1965. Il testo di Char:

SEPTENTRION

- Je me suis promenée au bord de la Folie -

Aux questions de mon cœur,
s'il ne les posait point,
ma compagne cédait,
tant est inventive l'absence.
Et ses yeux en décrue comme le Nil violet
Semblaient compter sans fin leurs gages s'allongeant
dessous les pierres fraîches.

³ P. BIGONGIARI, *Il vento d'ottobre. Da Alcmene a Dylan Thomas*, Milano, Mondadori, 1961.

⁴ P. BIGONGIARI, *Rerum vulgarium fragmenta*, in «Lingua e Letteratura», V, 8, maggio 1987, pp. 97-103.

⁵ RENÉ CHAR, *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, con un saggio di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1974.

⁶ R. CHAR, *Retour amont*, Paris, G.L.M., 1965. Sul significato del titolo aiuta l'epigrafe di Georges Bataille, tratta da *L'Expérience intérieure*, allegata alla prima edizione del libro: «Cette fuite se dirigeant vers le sommet (qu'est, dominant les empires eux-mêmes, la composition du savoir) n'est que l'un des parcours du labyrinthe. Mais ce parcours qu'il nous faut suivre de leurre en leurre, à la recherche de l'être, nous ne pouvons l'éviter d'aucune façon».

La Folie se coiffait de longs roseaux coupants.
 Quelque part ce ruisseau vivait sa double vie.
 L'or cruel de son nom soudain envahisseur
 venait livrer bataille à la fortune adverse.

Il componimento è esemplare della tipica articolazione della poesia chariana per tensioni interne, dinamiche che si insediano sotto la superficie testuale compensandone l'apparentemente scarsa coerenza letterale; si giova in tal senso della «produzione (nel senso latino di *producere*, far venire avanti, presentare) di *figure di senso compatte ma irricevibili per il concetto*, costituite dalla compresenza (dalla commistione) delle opposizioni adibite a fondare il reticolo soggiacente delle relazioni» (Agosti⁷). Il reale non può trasciversi in poesia che come dialettica, sotto la quale però è compito e responsabilità del lettore rintracciare una sottesa unità di senso che, di fatto, punta a un'ultima, ma mai afferrabile, istanza di conciliazione «riconducibile alla lontana lezione di Eraclito sull'alterna lotta e armonia degli opposti nel grembo dell'unità originaria» (Sereni⁸).

Se in *Septentrion* la strategia delle contraddizioni si dispiega in modo dichiarato nelle intermittenze di assenza e presenza, silenzio e discorso, a un livello più complesso la figurazione del testo si consegna a una duplicità più

⁷ STEFANO AGOSTI, *Figure profonde e figure di superficie nella poesia di René Char*, in *Canti della Balandrane seguito da Sfilacciatura del sacco di iuta*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Mondadori, 1993, p. XX.

⁸ VITTORIO SERENI, *Appunti del traduttore* in RENÉ CHAR, *Ritorno Sopramonte* cit., p. 227. Cfr. anche JEAN STAROBINSKI, *Renè Char e la definizione del poema* in *Ritorno Sopramonte* cit., p. 16: «Nel punto di passaggio il conflitto non si annulla: i contrari restano l'uno di fronte all'altro, l'aspetto tragico dell'opposizione permane interamente, ma si annuncia un nuovo slancio, al quale il poeta consente». Sulle analogie e differenze tra la filosofia di Eraclito e la poesia di Char, e sul rapporto tra frammento e unità, cfr. inoltre JEAN ROUDAUT, *Les Territoires de René Char*, in R. CHAR, *Œuvres complètes*, introduction par Jean Roudaut, Paris, Gallimard, 1983, pp. XXXIV-XXXV: «Peut-on parler de fragment dans le cas de l'œuvre de René Char? Ce ne pourrait être, ce me semble, qu'en fausse analogie avec le textes des présocratiques, qui reposent sur une totalité dont nous ne possédons plus que des éléments épars. Loin d'être le reste d'un ensemble perdu, l'élément en cette œuvre (le poème isolé, l'aphorisme) est constitutif de l'ensemble; ce qui fait songer au fragment grec, c'est la fulguration axiomatique et la polysémie [...]. La notion d'hermétisme est de nature radicalement différente chez Héraclite l'Obscur et chez Char l'Évident. Alors que le fragment est, selon son étymologie, le résultat d'une fracture (et ce sens est repris, avec sa racine, par le biais du mot *saxifrage*, la fleur briseuse de rocher), et ne permet pas à partir de lui-même d'inférer la totalité, l'axiome est dans la poésie de Char une partie réalisant le tout, en simulacre et miniature. Un échange constant s'opère de l'élément à la totalité, et si le postulat fondamental de la lecture est la cohérence, il n'y a pas de possibilité de penser le fragment [...] Chez René Char il n'y a pas de *membra disjecta* ni d'hiatus insurmontable entre fragment et totalité; disjointe, elle est en même temps conjointe [...]. Parcellisation et organisation sont en échange sans fin, le texte se fragmentant et se reconstituant».

ambigua che si incrocia nell'elemento della "Folie", stanziata com'è sulla soglia metamorfica tra «il nome di un fiumiciattolo, che lo deriva dal suo corso tortuoso, volubile e bizzarro»⁹, e una condizione psicologica, riferibile alla «compagne» del poeta; una figura femminile, peraltro, che nel discorso diretto del primo verso significativamente «s'[est] promenée au bord de la Folie», incamminata lungo un «bord» che sembra già convocare nel testo il tema della posizione di confine, di discriminare, di frontiera nella «double vie» del ruscello. La trascorrenza della designazione semantica della Folie si esplica infatti: sia, lungo il vettore "donna → fiume", nel paragone tra gli occhi della compagna e il flusso "decrecente" del Nilo; sia, nella direzione inversa "fiume → donna", nell'analogia impostata dal verbo "coiffer" che assimila a capelli i «roseaux coupants» che affollano il fondo del ruscello.

Più enigmatica – ma del tipico enigma chariano – è la chiusa della poesia, che sembra porsi in discontinuità figurativa e tematica con la più omogenea parte precedente, con la quale stringe solo relazioni non epidermiche, di profondità, relative alle consuete strategie di tensione e opposizione: adesso però i termini del contraddittorio, anziché slittare tra le ambigue realizzazioni della *Folie*, si dispongono in senso pienamente frontale nella «bataille» contro la «fortune adverse». Protagonista è «l'or de son nom», i bagliori del linguaggio poetico che vengono a opporsi, appunto, alla "fortuna avversa", da intendersi come uno dei modi attraverso i quali l'«ignoto» si dà alla coscienza del poeta, ossia come categoria di ciò che, segreto, non si lascia afferrare, né si offre alla sua nominazione; scrive Starobinski¹⁰:

Il poeta fa fronte all'ignoto. «Come vivere senza ignoto davanti a sé». Questo aforisma di Char [...] situa la vita – la poesia, dunque – sulla linea avanzata di un confronto. L'ignoto: ciò di cui non posso disporre, ciò che mi tiene senza posa dosto, ciò che mi circonda e mi provoca, la *parte avversa* che mi investe, l'orizzonte inaccessibile dove si forgia il mio destino. Ma come il poeta non resta inattivo, così l'ignoto non permane neutro e senza volto: si paleserà nell'*evento* che rompe l'agguato immobile. Dal fondo dell'ignoto insorge l'occorrenza, e il poeta ha il dovere di rispondere. Il destino *si produce*, e il poeta deve *produrre* in risposta

⁹ V. SERENI, *Note al testo*, in *Ritorno Sopramonte* cit., p. 216.

¹⁰ J. STAROBINSKI, *Renè Char e la definizione del poema* cit., pp. 17-18.

«l'inesauribile reale increato». Dall'orizzonte ancora inqualificato, dove resta intatta la riserva dell'ignoto, ecco venire i delegati dell'ignoto: la sventura e il rischio, - o la fortuna. Un attacco, - o un dono. I carnefici e i mostri, - o la bellezza non sperata, sempre attesa. Il poeta si fa loro incontro, con la risposta appropriata.

Qui si dispiega pienamente insomma la tipica costruzione della poesia di Char, «letterale e oracolare insieme. Non un messaggio unico e costante, ma una serie variabile di messaggi calati nelle forme del nostro discorso giornaliero, nell'articolazione abituale della frase. Si stenta a ravvisare una tecnica compositiva, ma una tecnica metamorfica del profondo, una potente carica analogica attraversa la struttura logica, preme sui significati e li contrae all'estremo» (Sereni¹¹).

Le due versioni di Bigongiari e Sereni:

Settebrione di Piero Bigongiari

- Ho passeggiato lungo la Folie -

Alle domande che il cuore
Davvero non poneva
La mia compagna cedeva,
Tanto l'assenza è inventiva.
E i suoi occhi decrescenti come il Nilo violetto
Parevano annoverare senza fine quanto impegnavano stendendosi
Sotto la frescura delle pietre.

Si copriva il capo di lunghe canne taglienti la Folie.
Non so dove il ruscello vivesse la sua doppia vita.
L'oro del suo nome, crudele con improvvisa invadenza
Veniva a dar battaglia alla fortuna avversa.

Settebrione di Vittorio Sereni

- Ho passeggiato in riva alla Folie. -

Alle domande del mio cuore,
se non ne faceva,
cedeva la mia compagna,
tanto inventiva è l'assenza.
E i suoi occhi in deflusso come il Nilo viola
parevano contare senza fine i loro pegni
propagandosi
sotto i ciottoli freschi.

¹¹ V. SERENI, *Appunti del traduttore* cit., p. 224.

Di lunghe canne taglienti
andava chiomata la Folie.
In una qualche parte
viveva quel rivolo la sua doppia vita.
Improvviso invasore l'oro crudele del suo nome
veniva a dar battaglia alla fortuna avversa.

Un'indagine sul tradurre bigongiariano non può fare a meno di inscrivere questa variante della sua scrittura all'interno della capillare cornice teorica che ne alimenta la formidabile coscienza critica¹²; nella fattispecie, a raccordare il momento dell'invenzione poetica con il rigore del progetto interpretativo, è determinante la nozione – assai cara al poeta – di “vita del testo”, così come puntualizzato da Ramat:

Nel 1968 i saggi di *Poesia francese del Novecento* avrebbero dato una sistematicità a questo rapporto fra Bigongiari e un'area dell'invenzione europea a lui congeniale da sempre; ma quei poeti francesi presenti nel *Vento d'ottobre* costituiscono già una testimonianza corposa della “riscrittura” bigongiariana attuata su certi campioni così flessibili (eccettuato forse Mallarmé) da illustrare nella maniera migliore quella possibilità o prospettiva di “vita del testo” (parafrasando Ponge) la quale prosegue in lettori traduttori interpreti cronologicamente attivi *al di là* dell'istante in cui, come si dice, l'autore “licenzia” la propria opera compiuta¹³.

¹² Sull'argomento cfr. GIANCARLO QUIRICONI, *Piero Bigongiari, in I miraggi, le tracce. Per una storia della poesia contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 199-200: «La consapevolezza critico-teorica di Piero Bigongiari nei confronti del proprio testo poetico non ha forse eguali nel Novecento poetico italiano. Il dato è così macroscopico da risultare scontato; e su esso in ogni modo si sono compiutamente soffermati i lettori più attenti e continui di quella poesia. Non c'è verso – si potrebbe dire –, non c'è modulazione tonale o variazione formale che non si poggi su di una ben precisa opzione teorica; così come – specularmente – non c'è acquisizione critica che non sia avviata o non trovi un innesco nel fuoco dell'invenzione poetica. Non stupisce dunque che talora la rete di relazioni si avviluppi così fitta da creare una sorta di nodo [...]. L'originaria formula del “critico come scrittore” con cui in ambito ermetico si impostava un rapporto di collaborazione aperta tra testo e lettore, postula in Bigongiari – ancora più che negli altri suoi sodali – la inversa e complementare operazione dello scrittore come critico. E, *in primis*, di se stesso. Il fenomeno si viene vieppiù accentuando e complicando con il passare degli anni, sulla base di sempre più ampie acquisizioni teoriche e nell'intrecciarsi senza soluzione di continuità nei vari livelli di applicazione della sua scrittura: il lavoro di poeta come risultante e a sua volta punto di partenza del e per il lavoro di critico – della letteratura come della storia dell'arte – e di teorico che si confronta – si veda in particolare *La poesia come funzione simbolica del linguaggio* – con il pensiero moderno nei suoi punti di forza più decisivi».

¹³ SILVIO RAMAT, *Invito alla lettura di Bigongiari*, Milano, Mursia, 1979, p. 112. Interessante anche il seguito dell'appunto di Ramat: «Sono ipotesi e concetti portanti proprii non solo di questa stagione della maturità, in Bigongiari: il loro primo germe è infatti rinvenibile già forse al tempo del noviziato in clima ermetico. Oltretutto si fa luce lungo gli anni Sessanta, avanzato da più parti, il pur cauto suggerimento di un parallelo attendibile fra quella ch'era stata la critica degli ermetici e la *nouvelle critique* esercitata nel quadro dell'attuale cultura francese. Alla base del tentativo di

Nello specifico l'atto del tradurre si costituisce, senza alcuna distinzione di rango, come esperienza di partecipazione (o quanto meno tensione) a un senso unitario, anteriore al suo riformalizzarsi in versi o prosa critica e sottesa a ogni vera esperienza di poesia; autore, critico, lettore e traduttore¹⁴ coabitano e cospirano a fare della poesia una realtà vitale ed unitaria tramite la quale attingere all'essere indifferenziato – di cui essa è tramite – al di là delle individuazioni di genere:

Ma ogni traduzione per me è un atto assurdo che il poeta compie per e nel riconoscere fraterno un testo alieno. È una forma di opposizione, per disperazione felice, alla diversità degli essere nell'identità dell'essere. Ma è anche una forma di esecuzione di un testo; e come in musica il direttore d'orchestra ha una sua caratteristica personale per la penetrazione e la messa in funzione di un'opera, così accade per la poesia: anch'essa si presta, nella sua suprema impersonalità, a ogni personificazione che ne rispetti, andandone in cerca, il suo nucleo inesauribile¹⁵.

In questo senso proprio *Septentrion* si rivela un vero groviglio di fasci tematici trasversali ai generi della traduzione, della critica su Char, ma anche della sua speculazione sulle teorie del segno e della filosofia del linguaggio. Nel merito di questo componimento, possiamo individuare almeno quattro-cinque motivi che – facendo sponda sugli scritti chariani di Bigongiari – s'incaricano di intrecciare gli snodi della fitta trama di temi, rapporti, scambi e interazioni che legittimano la stretta parentela tra i vari affluenti della sua scrittura:

raccordo è quantomeno l'ipotesi d'una critica testuale come collaborazione e complemento a quell'"oggetto" solo apparentemente "finito", il testo scritto quale l'autore lo consegna al lettore. Va da sé che una sollecitazione come questa si combina con una crescita d'interesse per la cosiddetta "opera aperta". In Bigongiari, ora, questi e altri stimoli acquiscono una sensibilità, appunto, alla "vita del testo" che già era desta da tempo: solo che, poniamo, negli anni Trenta, il più vivace modello in proposito poteva offrirlo Giuseppe De Robertis; e poco più tardi il rischio era una collusione con la stilistica, ma anche con la stilizzazione di Gianfranco Contini (per fermarci a questi due nomi eccellenti). Così l'incontro con la cultura francese del "segno" – da Saussure a Barthes e oltre – è valso per Bigongiari da radicale correttivo comunque, pur implicando a sua volta – verificabile in più pagine di poesia – il pericolo di un nodo fra logica teoretica e logica inventiva, nodo talora così stretto da dare a chi legge l'impressione di un'identità di fatto tra le due sfere».

¹⁴ Cfr. P. BIGONGIARI, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 9: «nella letteratura novecentesca si ha una corrente trifase; [non solo l'autore e il critico, ma] anche il lettore non è più un mero utente, è parte necessaria del circolo compiuto, al pari dell'autore e della sua continua, necessaria crisi».

¹⁵ P. BIGONGIARI, *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 133.

- a) il topos dell'assenza inventiva, che aggiorna agli anni Sessanta forse il più incandescente e affollato nucleo tematico della coscienza ermetica;
- b) il tema del "silenzio eloquente" (spesso coniugato al motivo dello sguardo), inteso come pienezza di linguaggio «contro un'indifferenza che diventava sempre più un fenomeno dell'ordine naturale»¹⁶, e come strumento privilegiato per un ridispiegamento della parola fino (e oltre) ai propri margini di senso;
- c) il motivo della contesa fra luminosità e buio, «tra l'assertività della luce e i palpitanti gorgi dell'ombra»¹⁷ attraverso la quale si esplicano le dinamiche

¹⁶ P. BIGONGIARI, *Furore e mistero di Char*, in *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 194. Scrive in tal senso il poeta, riferendosi segnatamente all'esperienza dei *Feuillets d'Hypnos* e al tempo della guerra (attraverso cui filtra, peraltro, anche un fondo generazionale-autobiografico): «Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri» dichiara il *feuilleton* 104: è stato il grido soffocato dei nostri anni di guerra, un grido tutt'occhi, il grido desolato come la pupilla di chi vedeva gli orrori sotto il passo cadenzato della ronda nemica traversare la strada simile ai gatti notturni spaventati, da una cantina all'altra, a balzi felini. Fu quella la nostra vera «école du regard», quando lo sguardo spiava, e gridava, nella luce smorta dei crolli e dell'indifferenza, la propria voglia di essere diverso, in tutto simile alla vita che non assorbiva ma che anzi emetteva attraverso le pupille dilatate: questa dura volontà di durare. Era il silenzio da cui era circondata l'azione a dare questo senso di visibilità e insieme d'invisibilità all'esistenza; e io ricordo come questo s'accordava alla nostra crisi di libertà, che quanto più s'avvicinava alla stretta finale, alla illibertà e alla morte nella loro cruda necessità, tanto più si dimostrava irresistibile come un fatto di natura. Chi aveva opposto il proprio silenzio, ora poteva ritornare all'azione e alla parola come alla prima età del mondo [...]. La crisi del linguaggio per l'uomo di questa, ormai di quella, metà del Novecento, derivava dall'ambigua possibilità che la parola si trascinava seco, di tradire il proprio segreto, e un segreto comune; era perciò, il linguaggio più proprio, un vedere silenzioso, uno scolpirsi nel proprio sguardo, un'intrepidità nella trepidità, un buttare col proprio sguardo se stessi contro il mondo tradito» (ivi, p. 194). È vero che Bigongiari fa riferimento all'esperienza contingente del *maquis*, ma bisogna tenere a mente come per lui la Resistenza si connota come fenomeno storico in alcun modo scisso da un appuntamento interiore e morale che anzi ne costituisce l'autentico presupposto, nel quadro di una fluida continuità tra l'esperienza storica e la vita naturale: «Char ha trovato nella Resistenza (all'invasione, al tradimento, alla morte) la carica che ha portato l'atto al massimo del suo ripiegamento in se stesso, al massimo dunque della sua possibilità di riscatto e di ricupero; ha trovato infine un corrispettivo per constatare che la resistenza naturale, la resistenza della natura nelle sue leggi, costituiva tutt'uno, un unisono, o quanto meno un esempio, perché l'uomo ripetesse nella propria suscettività storica una consimile possibilità di coscienza e di riscatto. Coscienza come scienza comune, comunicazione attraverso questo sapere interiore; riscatto come scatto dal profondo di sé, da questo se stesso braccato, nascosto, ripiegato. Doveva nascere dunque un movimento che fosse in qualche modo la memoria stessa del moto, un movimento istintivo che divenisse, strada facendo, atto, coscienza di agire. Occorreva provocare questa memoria nel reame immemore della morte e della sopraffazione. Ed è nata, tale memoria, nel nostro secolo, come formicolio naturale di linfe, al livello di una nuova esperienza naturale».

¹⁷ Ivi, p. 193: «La seule lutte a lieu dans les ténèbres. La victoire n'est que sur leur bords», dice in *Pour un Prométhée saxifrage*, ed è la sensazione che noi riceviamo dalla lettura di Char: una vittoria sull'orlo delle tenebre, una vittoria che ha radici nella "lutte dans les ténèbres", e ancora un impulso originariamente tenebroso: un invadere la luce, un rapinarla. L'arcipelago delle parole è toccato, nel suo selvoso inerire alla terra, da questo sole che si leva improvviso ed immenso: nell'infinità dell'orizzonte le parole sembrano portare la loro cupa radicalità terrestre; la loro

della creazione poetica chariana, per cui «l'opera di Char, nelle sue caratteristiche più generali, si manifesta come un *sollevamento* che, lasciandosi alle spalle una regione notturna, punta, attraverso la pura chiarezza del giorno, verso un rischio ulteriore» (Starobinski¹⁸); a questa tensione fa da supplemento il ricorrere della parola «bord/bordo» a designare la linea di frizione del contraddittorio tra luce e ombra, parola e silenzio, sì che, in Char, «l'agonia è il luogo di confine»¹⁹ (mentre significativamente *La dialettica degli opposti* è il titolo di un paragrafo di Quiriconi sulla poesia di Bigongiari degli anni Sessanta²⁰). La circoscrizione metaforica della luce, investita nel suo alterno contrapporsi e mischiarsi con l'ombra, assume in tal modo una funzione determinante nello strutturare l'immaginario chariano. Per inciso, è forse sulla base di questo presupposto che, in modo anomalo nelle strategie di questa traduzione, Bigongiari agisce sul penultimo verso del testo accentuando la segmentazione del dettato tramite l'interpunzione, adibita a gerarchizzare ulteriormente i rapporti fra il sintagma principale e il suo modulo attributivo – che è appositivo in Char e Sereni – facendo convergere il *focus* semantico del verso sull'indissolubile interazione (quasi un endiadi) di «oro» e «nome», luce e parola: «L'or cruel de son nom soudain envahisseur» → «L'oro del suo nome, crudele con improvvisa

massa vaporare in luce. Così, e in opposizione a queste tenebre che danno luce, vediamo il sole, nelle eruzioni prorompenti della propria solarità, coprirsi di macchie minacciose, che echeggiano fin nelle lontane latebre del suo sistema stellare». In “negativo” si veda come proprio nella differente connotazione della luce Bigongiari distingue da Char, artista della contraddizione, la poesia della pienezza meridiana di Éluard; cfr. allora *Ultimo Char*, in *Poesia come funzione simbolica del linguaggio* cit., p. 258: «Il canto chariano è ormai ben lungi da quello del maggior sodale di gioventù, Éluard, mirante a una “poésie”, surrealisticamente, “ininterrompue” perché intimamente innocente e dunque senza interstizi “colpevoli” di buio. Per Éluard anche la sofferenza umana è luce, luce continua, fatta dello stesso mezzo aereo e instabile, quasi un gas esilarante, l'“amour”, anche per entro la sopraffazione, anche se sifda con la maggiore naturalezza, come in un atto quotidiano e ripetibile, la morte».

¹⁸ J. STAROBINSKI, *René Char e la definizione del poema* cit., p. 12.

¹⁹ P. BIGONGIARI, *Ultimo Char* cit., p. 261. Ma cfr. anche *Furore e mistero in Char* cit., p. 201: «Il dolore non malmena più la notte accettata come luogo della lotta, la sua condizione dialettica, per una conoscenza che significhi emergere ai bordi dell'ombra: un lampo d'una eticità folgorante, un improvviso apprendersi al linguaggio, un improvviso apprendere un linguaggio: una luce che si sprigiona grazie all'ombra della parola, un'avventura spirituale che può dirsi tale grazie al corpo del linguaggio, un fine che ha trovato nella parola il mezzo per dichiararsi puramente come tale».

²⁰ Cfr. G. QUIRICONI, *Piero Bigongiari* cit., p. 216: «Il senso del contrario non ipotizza più la necessità della scelta o del superamento dei due termini in un terzo termine che li ingloba e li supera; il contrario è intrinseco ad ogni elemento, e dunque inscindibile». Speculari le riflessioni ancora di Bigongiari in *Furore e mistero di Char* cit., p. 207: «È dunque una salda sensazione primordiale che tende a radicarsi e in tale modo a radicare tra loro gli opposti che altrimenti non si toccherebbero e non potrebbero attuare la propria potenzialità. L'oggetto poetico non ha altro compito che quello, provocatorio, di mettere in contatto tali estremi: la sua inesistenza oggettiva si qualifica appunto come funzione».

invadenza». Nell'ambito di questa redistribuzione dei carichi semantici, l'aggettivo «crudele» viene sì espunto dal sintagma dominante del verso, ma solo previa la “retrocessione” di «envahisseur» a complemento retto proprio da «crudele», in tal modo eletto epicentro del secondo emistichio. Una scelta non priva di effetti, questa, giacché a propria volta presuppone un altro cruciale sistema simbolico messo a fuoco da Bigongiari: quello relativo al tema della colpa.

d) il motivo della colpa conseguente all'intrinseca violenza inferta a un'innocenza primaria, destata (e forse ad essa coesistente) dall'atto creativo, dal chiamare la parola alla propria esistenza; da qui deriva l'intrinseca “crudeltà” del nome, la natura costitutivamente trasgressiva della scrittura chariana (non esente da «una sorta di rancore segreto»²¹) che addirittura induce Bigongiari a dichiarare che «il significato della poesia di Char emerge da un senso linguistico di colpa»²²;

e) il motivo del non sapere²³ come antipodo (e antidoto) alla “certezza” – altrimenti, questa, sul punto di «giace[re] senza rapporto intrinseco»²⁴ – dal cui cortocircuito sgorga il momento conciliatorio e conoscitivo (conoscitivo della non conoscibilità, potrebbe dire Bigongiari), provocatorio e dinamico,

²¹ P. BIGONGIARI, *Furore e mistero di Char* cit., p. 205.

²² P. BIGONGIARI, *Ultimo Char* cit., p. 260. Ma cfr. inoltre *Furore e mistero di Char* cit., p. 201: «Tutto il movimento del *poème* charriano è in questa sua continua evoluzione maieutica da una preistoria a una storia che d'altronde conserva, nel suo destarsi alla volontà, insieme all'incanto di un'innocenza primaria, il dolore cupo di una volontà già macchiata da una colpa altrettanto primaria. La creazione pecca, e anche la creazione prima peccò, in questo captare insieme bene e male nell'esistente? La poesia di Char anticipa il peccato originale nell'atto stesso che l'esistente cominciò a esistere, perché l'esistente spinge verso il Néant il suo necessario antipodo, tutto quello che era prima o fuori di lui. È una colpa da scontare in innocenza, quella che si trascina dietro la volontà di Char: l'ipotesi dell'innocenza si fa chiarezza di rapporti, offerta, dono, partecipazione, idea chi di un male accettato esiste la gioia segreta e lustrale dell'accettazione di esso come di un compito necessario».

²³ Sull'argomento cfr. ancora *Furore e mistero di Char* cit., p. 205: «La vita che io vivo, è la vita che io so: cioè che io so vivere. Potrebbe concludere, l'alta moralità, senza infingimenti, di Char: io so, quel che io so, per non sapere, ma anche per raggiungere la dignità del mio non sapere. In definitiva questo poeta ha osato alzare la testa davanti al Dio sconosciuto. Il Dio sconosciuto è l'interposta persona, il diaframma, che rende l'uomo degno della eventuale conoscibilità dello stesso inconoscibile Iddio. È che Dio, per Char, è Lui e l'Altro insieme; l'immanenza dialettica di Char costringe l'Altro a rivelarsi a quel Lui che il poeta guarda senza poter vedere. Ed è questo, indubbiamente, uno dei punti più alti del messaggio che la poesia moderna abbia espresso, una certezza, una volitiva certezza in mezzo all'incertezza contemporanea: ha riportato Iddio a se stesso, che è una garanzia per l'uomo, costringendo la conoscenza a coincidere con l'inconoscibile, ma dando all'inconoscibile una sorta di divina, trattenuta fatalità, quella stessa, attiva, della conoscenza».

²⁴ P. BIGONGIARI, *Ultimo Char* cit., p. 263.

della poesia. Forse proprio la centralità dell'esperienza del non sapere come impulso all'origine della poesia chariana sovrintende alla scelta "d'autore" di Bigongiari di agire sul tessuto "impersonale" della poesia francese («*Quelque part ce ruisseau vivait sa double vie*»), replicato anche da Sereni («*In una qualche parte / viveva quel rivolo la sua doppia vita*») con l'investimento esplicito della prima persona che dichiara l'enigma della duplicità, il proprio connaturato "non sapere" («*Non so dove il ruscello vivesse la sua doppia vita*»).

Questi flussi tematici in movimento tra l'attività critica su Char e la pratica del tradurre la poesia – non dandosi la scrittura bigongiariana che a partire dalla continua circolazione dell'essere al di sotto dei codici letterari – si estendono poi anche alle sue pagine più intensamente speculative, in un'inestricabile ricorrenza di inventari figurativi e partiture tematiche: per citare un esempio a puro titolo indicativo, in un solo saggio degli anni Settanta di argomento che potremmo definire (approssimativamente) di "teoria della poesia", *Quasar, ovvero riflessioni al limite*²⁵, si rintracciano formulazioni così intrinseche ai suoi scritti chariani da mobilitare «la parola in stato di contraddizione»²⁶, la dialettica tra voce e silenzio da cui sgorga la poesia, «il linguaggio [come] presenza e assenza insieme»²⁷, il segreto della poesia «in questa continua opposizione rilevante all'indicibile, nel che consiste l'inventività del linguaggio, rispetto ai propri stessi estremi tentati»²⁸, il rovesciarsi della storia umana in verità dell'invisibile²⁹, il presente come «stato dilemmatico tra fortuna ed evento»³⁰, i repertori figurativi – adibiti alla rappresentazione dell'atto creativo – dell'acqua, del fuoco e della frontiera, del "bordo" lungo cui incamminarsi³¹ («*Je me suis promenée au bord de la Folie*»...),

²⁵ P. BIGONGIARI, *Nel mutismo dell'universo* cit., pp. 95-102.

²⁶ Ivi, p. 101.

²⁷ Ivi, p. 102.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. ivi, p. 101: «La poesia in questo senso ha il valore, umilissimo, del miracolo: è un atto di fede nell'abitabilità dell'uomo sulla terra. Il suo è il recupero enigmatico della fecondità della storia umana come percezione che la verità è al di là dell'enigma della stessa realtà storica in cui l'uomo è immerso come imitatore dell'operare primo di Dio: umilissimo imitatore, ma non abbandonato dalla grazia che ne fa un inventore di vita in lotta contro il non essere e la morte, che è l'aspetto enigmatico, lottato giorno per giorno, dell'essere».

³⁰ Ivi, p. 96.

³¹ Cfr. ivi, pp. 100-101: «Camminiamo sul confine interno dell'impossibile; si tratta di crearne la mappa – la poesia ha, e ammette, una sua "abitabilità" –, per l'uomo che vi scenderà domani; allora la dicibilità a cui miriamo è questo "esternarsi" dell'indicibile. Al contrario di Empedocle che

da intendersi come metafora della soglia tra il reale e il vero, il «possibile» e ciò che non lo è. *Settentrione* è dunque un caso esemplare della *quête* bigongiariana di un fondo universale di poesia: un tradurre appunto per “consanguineità” ancor più che sulla base di sensibilità affini, suggerendo idealmente di sostituire all’immagine della trattativa tra testo fronte e la poesia d’arrivo, quella del circolo, dell’osmosi, della germinazione da un unico seme.

Proverbialmente diseguale è il caso di Sereni, che traduce Char come esperienza della diversità, remunerazione a una lacuna del vissuto (specie nei resistenziali *Feuillets d’Hypnos*³²), o – che è quasi lo stesso – come appuntamento con un registro stilistico altrimenti del tutto estraneo, e quasi opposto, agli strumenti abituali della propria tastiera³³. Un fenomeno ampiamente messo a

cammina sull’orlo del vulcano, cioè della bocca di fuoco che finirà per inghiottirlo; ma il suo suicidio, per ritrovare il Dio che era in lui, deriva appunto dal fatto che, per Empedocle, l’impossibile è “interno” al possibile. Per noi è vero il contrario. Egli cioè camminava sull’orlo esterno dell’impossibile che è “dentro”; pertanto interiorizzarlo voleva dire precipitarvi dentro, suicidarvisi come in un vortice per ritrovare in sé l’essenza del fuoco, di un fuoco, sì, occulto, profondo, non prometeico, non sublime; se il sublime era già consumato nella salita fino all’orlo del vulcano. Per noi, ripeto, è vero il contrario: si tratta di raggiungere la norma attraverso l’abbandono del sublime: così è proprio di una fonte lo scendere fecondante, a valle, del suo sgorgare; non intrattenersi troppo a lungo in quell’occhio viscerale del profondo. E’ il possibile che è interno all’impossibile: camminare sull’orlo esterno del possibile, cioè raggiungere l’estremo del possibile, mettere il possibile nello stato di massima tensione, significa raggiungere l’immensa distesa dell’impossibile, aiutarlo ad avverarsi come orizzonte».

³² Cfr. V. SERENI, *Il mio lavoro su Char*, in R. CHAR - V. SERENI, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, con una presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Elisa Donzelli, Roma, Donzelli, 2010, pp. 4-6: «Capita che uno che scrive versi traduca un poeta e che altri siano portati a cercare chissà quali affinità e corrispondenze tra il tradotto e il traduttore. Più prudente è chiedersi il perché della scelta. A parte quel tanto che va assegnato al caso e a volte persino a circostanze pratiche, debbo riportare il mio *perché* nei confronti di René Char essenzialmente a due ragioni. La prima è che essendomi stato chiesto in anni ormai lontani di condividere con altri la cura di un volume antologico di Char in Italia, avevo aderito a patto che fossi io a curare la parte dedicata ai *Feuillets d’Hypnos*, singolarissimo diario poetico della Resistenza francese. Il motivo è chiaro: ero stato prigioniero di guerra negli stessi anni, avevo fatto un’esperienza passiva e dunque mi attraeva l’esperienza opposta, a me ignota, quella del “maquis”. In più ravvisavo nei *Feuillets* certi agganci al concreto che mi sfuggivano invece nella restante produzione di Char. L’altra ragione è più complessa: [...] se volevo continuare a leggere quel poeta che mi indicava territori sconosciuti in un’aria non più asfittica, non c’era che un modo: tradurlo».

³³ Sulla sostanziale distanza tra le opere in proprio di Char e Sereni cfr. tra gli altri FRANCO FORTINI, «*Il Musicante di Saint Merry*», in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 165-166: «In questa vicenda Char occupa altro e diverso luogo. Se Apollinaire è la passione per l’effimero e la melanconia dell’eterno, Char è, per Sereni, troppo altre cose. Egli è (mi occorre altra volta di dire) il sublime che Sereni non si sarebbe perdonato in proprio. Il sublime e l’eroico quali supplenze d’una religiosità altrimenti irrecuperabile e sempre più spesso sostituita da un nesso paradossale di razionalismo e di animismo. Nel fratello maggiore o “grande amico” Char, Sereni avverte e accetta quello spessore del passato storico che in lui è pressoché assente. Char parla di assoluto ma anche di storia, storia vecchia di Francia o di Provenza. Invece l’educazione di Sereni è tutta nello *esprit moderne*, nel senso che proprio Apollinaire dava a questo aggettivo.

referto dalla critica, ma che in questa sede può essere indagato sotto una luce inedita, quella proiettata dal traduttore-amico Bigongiari, che si accosta a Char nei termini – rovesciati rispetto a quelli di Sereni – di una continuità quasi liquida, un flusso all’interno del quale ha poco senso, già a un livello teorico prima che nella prassi traduttiva, stilare un bilancio delle esportazioni e dei prelievi tra la poesia in proprio e quella tradotta.

A differenza che nelle traduzioni da Éluard di Bigongiari e Fortini, dove le divergenze tecniche insorgevano sulla base di radicali dissonanze critiche, in queste versioni non si rintracciano significative discordanze d’interpretazione (e non a caso la prefazione ai *Feulliets d’Hypnos*³⁴ di Sereni cita ampiamente – in apertura e chiusura – gli scritti critici di Bigongiari, compagno d’altra parte della sua prima visita alla casa provenzale di Char del 1968³⁵). Piuttosto le “scollature”,

Per Sereni il passato remoto è citazione e ornato, trascorre tutt’al più negli arcaismi squisiti degli iperbati, nelle allusioni discrete. Insomma: all’un polo (con il suo minimo satellite Camus) sta Char; all’altro, Apollinaire. In mezzo Williams, che di quest’ultimo ha il vagabondaggio ironico e di quello la dignità virile». Sullo stesso argomento cfr. anche GIOVANNI RABONI, *René Char tradotto da Sereni*, in «Rinascita», XXXI, 48, 6 dicembre 1974, p. 29, poi con il titolo *Char di Sereni in Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 262-266, poi in *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, pp. 465-466: «Fra Vittorio Sereni, nato nel 1913 [...], e René Char, nato nel 1907 [...] non ci sono che sei anni di differenza. Tutti e due si sono formati, dal punto di vista letterario, nel decennio precedente la Seconda guerra mondiale, e nella guerra tutti e due sono stati profondamente coinvolti dal punto di vista esistenziale: Sereni con vicende di amara dispersione culminate nella prigionia in Africa, Char con una partecipazione di primo piano, che ne ha fatto un personaggio quasi leggendario (il “capitano Alexandre”), alla Resistenza contro i tedeschi. Ma diversissimi, al di là di queste relative coincidenze biografiche, sono l’apparenza culturale, la traiettoria evolutiva, il senso ultimo del rapporto fra poesia e realtà, che caratterizzano le loro due opere. Char, la cui esperienza di scrittore ha come sfondo, da un lato la rivolta surrealista, dall’altro la grande pittura francese, da Georges de La Tour a Georges Braque, con la sua lezione di ardua e luminosa concretezza simbolica, è venuto evolvendosi con gli anni verso una poesia sempre più autonoma e (l’aggettivo è di Sereni) “oracolare”, in cui gli spunti reali – i riferimenti a luoghi, eventi, persone – vengono risucchiati, e non di rado cancellati, da una materia verbale densissima all’interno della quale parole e immagini sembrano nascere una dall’altra e rinascere una nell’altra secondo leggi misteriosamente organiche, naturali. Sereni, al contrario, partito dall’ansia di purezza, dalle “evocazioni pure” dell’ermetismo, ha intrecciato sempre più fittamente la sua imprescindibile ricerca di autenticità lirica con un’esigenza di sapere umano, sino a fare della sua poesia, per sé per gli altri, anche (o addirittura in primo luogo) uno strumento di interrogazione e di responsabilità morale. Se fossero possibili, e soprattutto se non fossero rischiosamente fuorvianti, semplificazioni di questo genere, potremmo dire che mentre Char tende sempre più verso l’implicito, verso una poesia il cui spazio vitale è la poesia stessa, Sereni tende sempre più verso l’esplicito, verso una poesia che vuol essere spiegata non in se stessa, come un oracolo, ma alla luce della realtà (e viceversa, naturalmente: cioè verso una spiegazione della realtà attraverso la poesia)».

³⁴ R. CHAR, *Fogli d’Ipnos: 1943-1944*, prefazione e traduzione di Vittorio Sereni, Torino, Einaudi, 1968.

³⁵ Sui non sempre distesi rapporti personali fra Sereni e Char, cfr. ELISA DONZELLI, *Come lenta cometa*, Torino, Arago, 2009.

i margini sfasati fra le due traduzioni sono da ricondurre quasi esclusivamente alla distanza fra i rispettivi “punti di osservazione”.

Il banco di prova su cui verificare le diverse strategie traduttive è innanzi tutto quello della gestione del verso chariano: nei due poeti la tessitura metrica di *Septentrion* è trattata in modo molto diseguale, specie quando – dopo le più scheggiate sequenze d’avvio – il verso tende ad allungarsi in corrispondenza del ritorno del tema della «Folie»; si direbbe anzi che proprio la riconquistata centralità del ruscello nelle trame figurative della poesia trasmetta al testo e alle sue partiture la propria “fluvialità” («s’allongent / dessous les pierres fraîches»...). Se questa è, come sembra evidente, l’intenzione formale di Char, la traduzione complice di Bigongiari ne accoglie e anzi rilancia la testura. Prima infatti delle dilatazioni del verso sulla scorta della tortuosa «Folie», Bigongiari interviene già sullo snodarsi della frase reintegrando ai vv. 2-3 i segmenti del dettato in un unico movimento sintattico, con relativo snellimento dell’interpunzione:

a) Aux questions de mon cœur,
s’il ne les posait point,
ma compagne cédait,

b) Alle domande che il cuore
Davvero non poneva,
La mia compagna cedeva,

Ma è soprattutto, com’è ovvio, nei densi versi finali della strofa che la strategia di conciliazione tra il livello semantico e il suo corpo linguistico assume una fisionomia ben specifica: ecco quindi l’investimento in un unico verso di quattro lunghi polisillabi, di cui tre sdruciolli, che creano una sorta di vuoto ritmico che “stira” il verso in un’ampia campata che, a suo modo, si protrae a quello successivo nell’allungamento del verso francese (che in Sereni è uno schioccante settenario: «sotto i ciottoli freschi») in un decasillabo di tono leggermente impennato, per via dell’inversione di determinato e determinante e dell’opzione “frescura” al posto di un più comune “fresco”:

a) Semblaient compter sans fin leurs gages s’allongent
dessous les pierres fraîches.

b) Parevano annoverare senza fine quanto impegnavano stendendosi
Sotto la frescura delle pietre.

Ma strategie dilatative in Bigongiari si riscontrano anche altrove, come quando traduce «soudain envahisseur» in «con improvvisa invadenza», previa caduta del modulo appositivo. Radicalmente difforni sono gli interventi di Sereni. La sua ben nota tendenza a “sentire” una forma interna ai *poème en prose* chariani in un certo senso si conferma, con le dovute differenze, nella traduzione di *Septentrion*³⁶; Sereni infatti procede disarticolando il flusso metrico, specie nei versi dove Bigongiari agiva diluendo la scansione ritmica. Il caso più eloquente è proprio quello del v. 7: ai vuoti messi di Bigongiari Sereni risponde allestendo un emistichio dal fitto passo trocaico («senza fine i loro pegni») il cui timbro “sovraccarico” prepara sì per dissonanza il successivo «propagandosi» - più dinamico nel significato e meno rilassato sia di «s’allongent» che di «stendendosi», forse a propria volta con lo scopo di risarcire sul piano semantico la carica dilatativa implicita a questi versi – ma a patto di isolarlo metricamente. Una tattica di spinte e contropinte dunque, all’interno della quale la stessa funzione compensativa potrebbe essere rivestita dalla traduzione di «en décrue» con «in deflusso», molto più attinente alla sottesa ambiguità figurativa tra il femminile e il suo correlativo equoreo, rispetto al più generico «decrecenti»

³⁶ Cfr. sull’argomento PIER VINCENZO MENGALDO, *Caproni e Sereni: due versioni*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000: «Si ricordi che i testi chariani antologizzati in *Ritorno Sopramonte* formano un insieme in cui a vari componimenti in versi si allinea (si intreccia) tutta una serie, che è anzi maggioritaria, di prose, di tipo aforistico o del tipo *poème en prose*, conforme anche a quanto in Char v’è di sublime-oracolare; e che sempre in questi casi Sereni rende prosa con prosa, ben allenato a tradurre quella di Char dalla sua precedente esperienza di traduttore del grande diario partigiano del provenzale, i *Feuillets d’Hypnos*. Tre soltanto sono le eccezioni, cioè le trasformazioni di prose in poesie [...]. Difficile dire perché la trasformazione è avvenuta solo in queste tre occasioni: negativamente si può ben supporre che Sereni non avrà esteso il procedimento proprio per non turbare il rapporto lirica-prosa che è essenziale in Char; positivamente si può ritenere [...] che in questi tre casi egli abbia sentito, se così possiamo dire, una “forma interna” poetica premere con particolare forza entro i confini della prosa raggrumata e sapienziale di Char; e perciò l’abbia senz’altro portata in luce». Sullo stesso tema cfr. anche G. RABONI, *René Char tradotto da Sereni* cit., p. 467: «Quanto al ritmo, bisogna premettere che Char ricorre sempre più di rado al verso e che la sua forma tipica è ormai una prosa molto compressa e, per così dire, metricamente motivata, dove le parti del discorso si compongono in una sorta di costellazione, anzi (usiamo un’espressione dello stesso Char) di “arcipelago”. E’ chiaro che da una traduzione qualunque (da una qualsiasi traduzione “professionale”) una prosa siffatta può uscire letteralmente dispersa, vanificata. Ebbene, l’impegno costante di Sereni è stato quello di creare dentro la prosa tradotta la tensione del verso – una tensione così forte da esplodere, in più di un caso [...] in una vera e propria versificazione, e comunque da costringere l’orecchio del lettore sull’accento di ogni parola e sul significato della sua posizione all’interno di quella costellazione o arcipelago che ogni poema, ogni periodo, ogni frase costituisce».

bigongiariano. Sono tuttavia risarcimenti al tema della fluidità solo parziali: sul piano formale infatti Sereni insiste ai vv. 9-10 a distinguere in membri minori – comunque eterometrici – i versi ruotanti intorno al tema della Folie (in questo caso la remunerazione sereniana potrebbe consistere nel non smontare l'ultimo fra questi versi tradotti nei due emistichi che lo compongono), dove ancora Bigongiari era intervenuto mettendo a punto versi lunghi:

a) La Folie se coiffait de longs roseaux coupants.
Quelque part ce ruisseau vivait sa double vie.

b) Di lunghe canne taglienti
andava chiomata la Folie.
In una qualche parte
viveva quel rivolo la sua doppia vita.

Ma la riscrittura sereniana per tensione³⁷ con il poeta francese (anziché per bigongiariana “fraternità”) si esprime anche nella redistribuzione delle componenti sintattiche della frase, già che la sua è «una versione che quanto a lessico e semantica è, come sempre nel libro, fedele quanto si può, ma che si concede il massimo di libertà nell'organizzazione formale del testo e, un po' anche, in conseguenza di questo, nella sintassi» (Mengaldo³⁸); anche in tal senso il caso di *Septentrion* è esemplare, registrandovisi le più significative marche stilistiche delle versioni sereniane. Il riferimento è nella fattispecie ai *topoi* del chiasmo e dell'inversione, «figure notoriamente carissime a Sereni, proprie del suo specifico idioletto e prevedibili dunque anche nelle pagine del traduttore»³⁹.

³⁷ P. V. MENGALDO, *Prefazione* a R. CHAR – V. SERENI, *Due rive ci vogliono* cit., p. XI: «La prima impressione, tutta da verificare s'intende, è che siano gli aforismi e le prose poetiche di Char a non essere sempre del valore di quelli accolti in *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, laddove il poeta-traduttore – uno dei grandissimi del secolo passato – è sempre o quasi all'altezza di se stesso, e se non attinge d'acchito il meglio lo cerca e trova ritoccano abilmente. E anche qui il rapporto del traduttore con il tradotto non è affatto di adeguamento o di mera *ricreazione* ma di tensione, come rivelano prima di tutto le trasposizioni della prosa in poesia cui ho appena accennato. E che non sono scelte da poco perché permettono anzitutto di conservare il registro alto di Char nel momento che gli sottraggono, come è normale che Sereni faccia, sapienzialità e oracolarità, e che il poeta-traduttore lotta, come sempre accade nelle versioni di alto livello, per conservare il più possibile, o compensare, gli effetti fonici (e ritmici) dell'originale, in Char sempre cospicui».

³⁸ P. V. MENGALDO, *Caproni e Sereni: due versioni* cit., p. 215. Il riferimento di Mengaldo è alla traduzione di *Ébriété*.

³⁹ SILVIA ZOICO, *Come è fatto il Musicante di Saint-Merry di Vittorio Sereni*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Tina

Già Luisa Previtera⁴⁰, nella campionatura delle inversioni operate da Sereni, aveva incluso nella rassegna la traduzione del verso appena citato, «Di lunghe canne taglienti / andava chiomata la Folie», con doppia inversione e scelta lessicale elevata, da iscriversi al solito nell'alterna regia sereniana di disattesa e risarcimento del tono oracolare di Char (ma l'inversione, però non doppia, è anche di Bigongiari: «Si copriva il capo di lunghe canne taglienti la Folie»); ma cfr. anche l'iperbato subito dopo («Quelque part ce ruisseau vivait sa double vie» → «In una qualche parte / viveva quel rivolo la sua doppia vita»), là dove al contrario Bigongiari si mantiene fedele a un'articolazione lineare («Non so dove il ruscello vivesse la sua doppia vita»). Solo bigongiariana invece l'inversione (ma canonizzante) del dettato di Char al v. 5: «tant est inventive l'absence» → «tanto l'assenza è inventiva».

La tentazione del chiasmo⁴¹ è invece evocata nella disposizione dei verbi rimanti ai vv. 3-4 (leggermente indebolito il primo da Sereni sul piano dell'espressività per via della caduta dell'avverbio e per l'investimento del più

Matarrese, Marco Praloran e Paolo Trovato, Padova, Antenore, 1997, p. 370. Sull'argomento cfr. P. V. MENGALDO, *Sereni traduttore di poesia*, in V. SERENI, *Il musicante di Saint Merry*, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 2001, pp. XV-XVII: «Un'altra costante, più diffusa, si presta a chiose un po' diverse. Si tratta di applicazioni dell'ordine artificiale delle parole, con inversioni, anastrofi, iperbati ecc..., al fraseggiare lineare, per ragioni appartenenti anzitutto al diverso genio della lingua, dei poeti in idioma francese o inglese [...]. Ma la spinta primaria va indubbiamente cercata in quella che possiamo chiamare la forma interna della lingua poetica di Sereni, nella quale la torsione e trazione sintattica del verso è straordinaria regola, e per almeno tre motivi: come icona di una profonda tortuosità psichica; come segno di un rifiuto quasi eroico dei modi linguistici dati, che peraltro è tutt'uno con la nota difficoltà verso la parola o minaccia d'afasia che abitava paradossalmente il grande poeta; infine come mezzo privilegiato per sottrarre meccanicità e per rimotivare stilisticamente e innalzare il verso lungo libero, altrimenti piatto (anche in queste traduzioni la perversione sintattica tocca soprattutto i versi lunghi anomali), caricandolo di peso».

⁴⁰ LUISA PREVITERA, *La trasposizione creatrice in Sereni*, in *Quattro studi sul tradurre*, «Secondo quaderno veronese di filologia e letteratura italiana», Verona, 1983, pp. 89. Cfr. *ibidem*: «Si ricordi come inversioni di questo tipo e così pure quelle seguenti, non siano peculiarità soltanto sereniana, ma leghino il poeta alla tradizione lirica a lui contemporanea o immediatamente precedente, presso la quale anche tramite questa disposizione sintattica si raggiunge un innalzamento ed una mobilitazione del tono lirico».

⁴¹ Ivi, pp. 91-92: «Esiste nelle traduzioni un altro tipo di fenomeno che, pur implicando come i precedenti un mutamento del normale ordine sintattico, viene ad assumere valenza retorica e a collegarsi strettamente non solo alla sintassi poetica di Sereni, ma anche alla tendenza all'iterazione e alla specularità dei parallelismi in chiasmi, cioè della predisposizione del poeta a privilegiare una delle figure tipiche della "non progressione" e della specularità. Il chiasmo, infatti, consistente secondo Lausberg "nella posizione incrociata di elementi corrispondenti in gruppi che corrispondono fra loro", non è altro che la proiezione speculare del primo dei suoi due costituenti nel secondo. Può essere quindi particolarmente utile soffermarsi su questo argomento, poiché la predilezione sereniana per la disposizione chiasmica costituisce una delle spie più luminose e probanti della rielaborazione condotta dal poeta sulle sue versioni dal francese».

generico “fare” al posto di “porre”), ruotanti, come è evidente, intorno alla coppia verbale “faceva:cedeva”:

CHAR	SERENI	BIGONGIARI
a) s’il ne les <i>posait</i> point, ma compagne <i>cédait</i> ,	b) se non ne <i>faceva</i> , <i>cedeva</i> la mia compagna,	c) Davvero non <i>poneva</i> La mia compagna <i>cedeva</i> ,

Come si vede, la rima interna di Char viene invece ricondotta da Bigongiari in punta di verso, adibita forse – grazie anche all’allestimento subito dopo della consonanza con «inventiva» – a replicare la strutturazione fonica sottesa al testo francese, che mette a punto una trama di rime discreta (perché spesso i membri sono ben dislocati lungo il testo) ma riconoscibile nelle sue intermittenze: «Folie:vie, cœur:envahisseur, *cédait*:violet, s’allongent:coupants»; a queste sono poi da aggiungere le coppie interne «fin:soudain, roseaux:ruisseau, longs:nom». Ma a costituire la principale nervatura fonica della poesia c’è la sequenza di rime che riprende la coppia *cédait*:violet e la rilancia nelle attestazioni di «promenée», «posait», «coiffait», «vivait», e con la doppia occorrenza – sempre a inizio di verso – degli abbinamenti verbali «*semblaient compter*» e «*venait livrer*».

Bigongiari dal canto suo risponde dopo i parallelismi iniziali articolando una forte assonanza in fine di poesia – con effetto sentenzioso – tra «invasenza» e «avversa», mentre Sereni si limita da un lato ad allestire una tripla assonanza che ha forse la funzione compensativa di legare i passaggi in cui più risolutamente era intervenuto con le sue disarticolazioni (pegni:freschi:taglianti), e dall’altro configurando un’altra assonanza interna al penultimo verso tra «invasore» e «nome», che lega più strettamente il soggetto della frase al suo modulo appositivo, al contempo evidenziando la forte cesura.

Anche sul piano allitterativo Char compone alcune trame interne, fra cui si rintracciano quella ai primi versi composta da «questions», «cœur» e «compagne» - ripresa poi dalla serie «coiffait», «coupants», «quelque part», «cruel» -, il forte legamento del verso «*tant est inventive l’absence*» (ripreso, per la facile riproducibilità tra le lingue, da entrambi i traduttori) e l’emistichio «san fin leurs gages s’allongent»; ma senz’altro la più produttiva è l’allitterazione

annominativa «vivait sa double vie» (rilanciata poi da «envahisseur / venait»), da cui sia Bigongiari che Sereni prendono spunto disseminando del fonema /v/ l'ultima strofa della poesia (forse contando anche su un effetto fonosimbolico). Fra i due traduttori però prevale per continuità l'impianto messo a punto da Sereni, che al bigongiariano «ruscello» oppone l'etimologia più popolare di «rivolo» sul quale costruisce un passo dattilico in cui l'eco fonica è particolarmente insistita, anche per il ricorso a un imperfetto indicativo “comodo” in sede allitterativa («viveva quel rivolo la sua doppia vita») là dove Bigongiari usa il congiuntivo imperfetto («Non so dove il ruscello vivesse la sua doppia vita»). Molto simile invece tra Bigongiari e Sereni la restante trama fonica, facente sì perno sulla /v/, ma non in modo esclusivo:

a) Di lunghe canne taglienti
andava chiomata la Folie.
In una qualche parte
viveva quel rivolo la sua doppia vita.
Improvviso invasore l'oro crudele del suo nome
veniva a dar battaglia alla fortuna avversa.

b) Si copriva il capo di lunghe canne taglienti la Folie.
Non so dove il ruscello vivesse la sua doppia vita.
L'oro del suo nome, crudele con improvvisa invadenza
Veniva a dar battaglia alla fortuna avversa.

Oltre a queste trame i poeti agiscono con molta discrezione sulla tessitura della poesia, limitandosi ad allestire poche altre percussioni, tra cui si segnala almeno l'allitterazione in /p/ di Sereni in «parevano contare senza fine i loro *pegni* / *propagandosi*».

Ma se, come è evidente, le trame foniche e le sfumature semantiche incidono in modo significativo sul testo, tutto sommato vi riescono in un modo che è meno sostanziale della vera dissonanza di base fra queste due operazioni traduttive: quella di Bigongiari, in cui la Folie si dà vita come un flusso (a suo modo anche nel metro) «di una materia dotata di un'energia trascorrente»⁴², e dunque di temi, interpretazioni, *mots-clés*, spunti metapoetici, tale da non costituire quasi scarto, almeno idealmente, tra il testo-fonte e la sua traduzione,

⁴² P. BIGONGIARI, *Furore e mistero di Char* cit., p. 208.

che è fonte anch'essa partecipando della stessa "vita del testo" (e si rammenti che il murmure della poesia-fiume di Char, secondo Bigongiari, «ricorda quello della Sorga. Scorre, vuol dire che scorre; che è qui e non è qui; e mai due volte potrai leggere lo stesso *poème*, tu che credi d'essere sulle sue rive»⁴³); e dall'altra parte quella di Sereni, in cui la Folie accentua invece la propria natura di corso accidentato, discontinuo e tortuoso, così come segmentata, disarticolata, è la sua maniera di trascriverlo in versi: un tradurre che per Sereni può solo giocare "in trasferta" – e quindi più bisognoso di essere ricondotto a una misura familiare, sereniana – già che la poesia di Char, per sua indole, «sconvolge le abitudini del lettore, lo costringe a spostarsi su un territorio diverso da quello sul quale normalmente si appresta a cogliere il frutto tangibile del fare poetico»⁴⁴.

⁴³ P. BIGONGIARI, *Ultimo Char* cit., p. 262.

⁴⁴ V. SERENI, *Prefazione* cit., p. 14.

VII

QUATTRO VERSIONI (PIÙ UNA) DI *LA VIE ANTÉRIEURE*

LUZI, PARRONCHI, PAGANO E RABONI TRADUTTORI

Baudelaire è stato tradotto poco dagli ermetici. Generazione mallarméana per antonomasia, alla compagine fiorentina calza bene il profilo tracciato da Raboni sul decorso anomalo dell'eredità baudelairiana in Italia, sviluppatasi a partire da un contesto *debut de siècle* pre-Baudelaire a una stagione immediatamente successiva già post-baudelairiana, al di fuori di una fase di «effettiva, effettivamente vissuta contemporaneità» al poeta francese:

Il fatto è, credo, che la poesia italiana degli ultimi cento anni, che fino a un certo punto è sostanzialmente e naturalmente prebaudelaireana a causa di un evidente e (in termini geografico-politici) spiegabilissimo ritardo culturale, diventa poi, quasi senza soluzione di continuità, postbaudelaireana in virtù di un aggiornamento compiuto da angolazione periferica sui successivi sviluppi della poesia francese, cioè principalmente su Rimbaud e più ancora su Mallarmé (dove il prevalente mallarmeismo della poesia italiana fra le due guerre)¹.

Una sincronia a Baudelaire veramente recuperata, secondo Raboni, solo nel dopoguerra, e testimoniata dall'improvviso infoltirsi delle traduzioni integrali delle *Fleurs du mal* a partire dall'edizione curata da Caproni del '67 fino a quella del '75 di Bertolucci. Quanto agli ermetici, solo a partire dai secondi anni

¹ GIOVANNI RABONI, *L'arte della dissonanza*, in CHARLES BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996, p. XLII. Sull'argomento cfr. anche FRANCO FORTINI, *Una traduzione da Baudelaire*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 379: «Almeno per cinquant'anni, fra il decennio 1860-1870 e quello 1910-20, i contenuti primari più immediati della poesia di Baudelaire avevano da noi subite moltissime riprese, imitazioni, calchi, traduzioni, echi (dagli Scapigliati a Lucini e da Bettini a Sbarbaro): una influenza dovuta ad un equivoco interpretativo rispecchiato quasi sempre in un equivoco linguistico, l'area dei nostri simbolisti e decadenti non avendo né gli obbiettivi né le ragioni della società francese ed europea di quel tempo. Solo fra il 1910 e il 1920 si vennero a determinare le condizioni che avrebbero potuto permettere di scorgere il secondo volto di Baudelaire: l'immagine, ad esempio, della città come teatro e simbolo del mondo e del destino, dell'eros e della morte penetra i poeti nostri maggiori di quegli anni, massime Rebora. Ma in quel periodo i modelli già erano altri: quelli dei francesi venuti dopo Baudelaire. Non è un caso che la sua fortuna sia stata così bassa tanto presso le prime avanguardie quanto presso i surrealisti; e fino a oggi. Ma, appunto, egli è il poeta di un universo borghese ancora non compiutamente capitalistico».

Quaranta cominciano a attestarsi le prime versioni da Baudelaire, destinate peraltro a rimanere episodi tutto sommato sporadici: Bigongiari infatti lungo la sua carriera non traduce alcun testo delle *Fleurs du mal*, Luzi due solamente – tra cui nel '46 *La bellezza*, non più recuperata nell'antologia delle sue traduzioni –, Parronchi appena un manipolo, tra le *otto liriche* pubblicate su «Letteratura» nel '57 e i pochi testi stampati su rivista tra gli anni Novanta e il primo decennio del nuovo secolo. E se pure è diverso il caso di esponenti più defilati della costellazione ermetica, come dimostrano i più cospicui *corpora* di Dal Fabbro e Pagano, rimane schiacciante il paragone con le traduzioni ermetiche da Mallarmé: basti pensare al caso-limite dell'*Après-midi d'un faune* – vero e proprio banco di prova generazionale – su cui si sono misurati Parronchi, Bigongiari, Dal Fabbro, Pagano, (Ungaretti) e più tardi Luzi; al contempo, la parsimonia degli ermetici è parimenti significativa se posta a rovescio dell'intensa frequentazione di Baudelaire (sia pure in prosa) da parte di traduttori coetanei come, appunto, Caproni o Bertolucci.

Data l'esiguità del campione baudelairiano presso gli ermetici, non è priva di informazioni critiche la doppia inclusione nelle antologie di Luzi² e Parronchi di uno stesso componimento, *La vie antérieure*, documento privilegiato forse della ricezione delle *Fleurs du mal* all'interno della compagine fiorentina³. In

² Sulla versione di Luzi cfr. FRANCESCO TENTORI, *Luzi: tradurre poesia*, in «Testo a Fronte», II, 3, II semestre 1990, pp. 102-103: «Ma dove originale e versione gareggiano, dove non si sa che scegliere, cosa di più ammirare, tanto entrambi sono smaglianti e si bastano, perfetti nella loro pienezza, è nelle pagine ove si specchiano i testi di *La vie antérieure*: più solennemente, sordamente musicale e colmo d'un languore che è dell'immaginazione prima che delle immagini quello baudelairiano; più asciutto e teso, puro, essenziale (è il rapporto tra alessandrino ed endecasillabo) quello luziano. Non è passata invano la lezione di Mallarmé; la riduzione dell'eloquenza – anche quella, d'intima suggestione, di Baudelaire – agli elementi primi da cui l'emozione nasce, è divenuta la norma per la poesia. Né l'economia dei mezzi impoverisce il testo, anzi: «agitavano il fresco delle palme» può vincere in intensità il «me refraîchissaient le front avec des palmes»».

³ Su questo argomento sono interessanti le riflessioni di Silvio Ramat sul «superamento» del sublime baudelairiano da parte degli ermetici, per cui cfr. il suo *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 66-67: «Del resto, l'età moderna prende coscienza di un'evidente mutazione semantica avvenuta per la parola «sublime», non più ottocentescamente indicativa di un *ultra* soltanto, quanto ugualmente di un *citra*, rispetto allo stato poetico: che non è ormai il punto zero da cui si parta alla conquista di un'altezza vertiginosa, ma è bensì un grado (piuttosto che uno «stato») che ha dietro di sé un altrettanto profondo abisso, sicché fuoco tra due fuochi, conoscenza entro la conoscenza, e non istante di separazione da un prima un dopo [...]. La maggior difficoltà novecentesca, di inventarsi una propria specie di sublime, è data dal suo maggior vanto: che è l'aver conseguito (secondo un riferito auspicio di Vigolo) la condizione poetica. Questo grado di cui la tensione è norma rende quasi illecito discorrere di *élévation*, in senso baudelairiano, per l'uomo poetico di un Novecento maturo, creatore di quadri e di lessici dai quali è scomparsa ogni

particolare nell'*Idea simbolista* di Mario Luzi il testo è rappresentativo della componente del libro più “ortodossa” alla tradizione del simbolismo europeo, affiancata com'è alle versioni di *Corrispondenze* a cura di Enrico Vito Pannunzio del '46, e di *Il gabbiano* ed *Elevazione* tradotti da Diego Valeri (inedite al '58), ossia i testi che più di tutti «cantano i privilegi del poeta, il suo rapporto magico-veggente col mondo» (Orlando⁴); *La vie antérieure* allora si candida a testimone esemplare di quell'«anima scissa» trascritta in versi da Baudelaire⁵, e che tramite l'enigmatico «secret douloureux» accessibile per via memoriale (ermeticamente, l'unico mezzo per penetrare «nel regno dell'universale analogia⁶») anticipa la poetica della terza generazione in ciò che poi filtra in «tutti i richiami al dominio inaccessibile e al fatale mistero che la parola del poeta non può vincere ma solo comunicare⁷» di Mallarmé. Anche sul versante “iconografico” questa poesia agisce, secondo Silvio Ramat, nel cuore della figurazione ermetica, e luziana in particolare, là dove il critico evoca proprio un segmento della *Vie antérieure* tra i precedenti del *topos* dello “spazio cavo”, sede d'elezione al contempo di un'assenza e di un'attesa:

intenzione di gerarchia figurale o verbale, tra i vari elementi costitutivi di quel “tutto angosciato” che denota la lirica ben al di là dalle vaneggiate “purezze”, e formatrice di quell'immediatezza nuova così profondamente intravista dal Gargiulo».

⁴ Cfr. FRANCESCO ORLANDO, *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire*, in *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, Il Mulino, 1983.

⁵ Per le possibili interferenze tra la lezione di Baudelaire e la poesia di Luzi, cfr. MICHELA LANDI, *La metafisica imperfetta. Baudelaire e il primo Luzi*, in «Semicerchio», XXVI-XXVI, 2002, p. 694-65: «Ad evidenziare l'impatto dell'esperienza simbolista sul Luzi 'ermetico', ci sono senz'altro di esempio due componimenti, *Periodo* e *Patio*, tratti da *Avvento notturno*, dove si rilevano, pur nello scarto stilistico (giacché Luzi ci sembra molto più prossimo a Mallarmé), analogie tematiche con *La vie antérieure* ma in cui l'assunto (l'osmosi consentita dalla 'fluidità' naturale, pre-logica, delle istanze del soggetto e dell'oggetto) è ripreso in antifrasi: sull'immagine 'aperta' del “portique” si trasferisce connotativamente l'idea di un *vacuum* metafisico, allorché le “images des cieux” non sono più infuocate e plastiche ma raggelate, “vitrifiées”, come nell'*Hérodiade* mallarméana [...]. Dal confronto dei due testi luziani testè citati con *La vie antérieure* si coglie senz'altro la comune gravidanza figurale del paradiso perduto, che appare tanto più viva quanto più è marcato lo straniamento del poeta rispetto alla storia. Come Baudelaire dovette abbandonare l'idea della 'centralità' del *Poète* nel suo tempo ed accettare un'inesorabile “perte d'auréole”, così l'esperienza drammaticamente iniziatica della guerra costringe Luzi a rinunciare alla “fisica perfetta” (come lui la definisce) de *La Barca*, sua prima raccolta (dove il soggetto godeva di una generosa, materna, fusione con l'oggetto), per prendere atto di una 'metafisica imperfetta', ovvero dell'Essere in perdita, conseguente al male biblico della deiezione. Lo stesso atteggiamento si ravvisa, come è noto, in Baudelaire, tra claustrofobia del reale e dilatazione estrema degli spazi sognati di un'“époque nue”. È tra i noti temi dell'*Invitation au voyage* e di *Moesta et errabunda* che si situa, con maggiore disincanto, la voce del primo Luzi, anch'egli mosso dalla nostalgia; dolore del *nostos*, o del ritorno impossibile».

⁶ MARIO LUZI, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959, p. 12.

⁷ Ivi, p. 16.

La reboriana “imminenza di attesa” si è ora elevata a dato costante e (non è un giocare sui termini) si dovrebbe anche dire una *immanenza* di essa; in suo favore molto ha contribuito la presenza intermedia del primo Montale, con la specie inottundibile dei suoi presagi, tanto naturalmente nemici dell’uomo quanto necessari alla sua sopravvivenza attiva. Dai “vastes portiques” di Baudelaire ai “portici profondi” di Pascoli, agli “archi enormemente vuoti di ponti” e ad altre cavità di Campana, è una preparazione amplissima all’avvento della persona che si origina dal profondo: frammentari saranno i presagi finché lei, la figura, non compaia integra (nella *Toccata* luziana la figura aspettata potrebbe addirittura essere la Primavera, totalmente illimpidata nel medesimo autore, e fatta persona, poi, in *invocazione*, 1948)⁸.

Anche per quanto riguarda Parronchi questa poesia sembra contare nei termini di una suggestione “immaginativa”, come se la “metamorfosi minerale” della prima quartina di *La vie antérieure* («J’ai longtemps habité sous de vastes portiques / Que les soleils marins teignaient de mille feux, / Et que leurs grands piliers, droits et majestueux, / Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques») facesse da precedente indiretto alle numerose commistioni di naturale e minerale che costituiscono uno tra i repertori figurativi più diffusi dei *Giorni sensibili*⁹. Innumerevoli infatti, in questa raccolta, sono le varietà del campionario metamorfico minerale¹⁰, tutt’altro che accessorie o esornative nella tessitura

⁸ S. RAMAT, *L’ermetismo* cit., pp. 26-27.

⁹ Cfr. tra gli altri sull’argomento ORESTE MACRÌ, *Recensione*, in «Letteratura», n. 17, gennaio-marzo 1941, poi in *“La poesia – si sa – si affida al tempo”*. *Rassegna stampa sul primo ermetismo fiorentino: Luzi, Parronchi, Bigongiari*, a cura di Carlo Pirozzi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, p. 55: «tutta una prodigiosa grazia di arabesco, un lusso squisito di fontane e giardini, un descrittivismo delirante – ma sostenuto e curvato – di nature vegetali e minerali, un moltiplicarsi e analogizzarsi di concreti e astratti in una ricca complessità di punteggiato e tratteggio irritato e fremente, ferri e legni rari, rose soprattutto, percezioni di stagioni elette, d’incontri dorati, d’apparizioni idilliche e divine, figurazioni neoclassiche e un rarissimo lessico giusto e misurato in un gusto di costanti distribuzioni: tutto s’avvolge e turbina nei cicli prosastici e strofici, si trasfigura in un lirismo di eccezione, sostenuto al suo vertice senza una vacanza, uno spegnimento, di che son pii tanti simbolismi orientali e veneziani, senza una morte della propria materia».

¹⁰ Si vedano per esempio dalla prosa *Al di qua d’una sera*, in *I giorni sensibili*, Firenze, Vallecchi, 1941: «Come un’unguia morta s’indugia a sollevare l’intonaco delle pareti senz’occhi, e toglie a una a una nelle fontane le conchiglie che incrostano una memoria d’antica cerimonia nuziale» (p. 9); «e le mille attitudini del passato, velandosi appena, ricompaiono nello squadro dei marmi, attutendosi ai grumi di porfido di cui la siepe si corona» (p. 10); «Oggi l’opale dell’aria posa come un anello sui tetti, sulle terrazze che avvivano l’erbe sbiadite» (p. 12); dalle poesie della stessa raccolta invece cfr. *Eclisse*, vv. 9-14 («Un caduco fremere di steli / accelera la mia sorte, ma tu / sei coi fusti sommersi nell’arborea / vita d’un lago / e ti veli di fumidi / coralli»), oppure *Ragazza pensile*, vv. 9-12 («E tentenna nel limpido topazio / stupito un viso, una palpebra lieve, / ed occhi ingenui bevono lo spazio»).

figurativa del libro (come dimostra Ramat¹¹) e debitrice, forse, del precedente baudelairiano (tramite l'aggiornamento della similitudine a un analogismo pienamente simbolista¹²) nella misura in cui concorrono a alimentare quell'esotismo prezioso che è la marca più tipica dell'"altrove" di consistenza mentale trascritto da Parronchi nel suo volumetto d'esordio. La trama di possibili lasciti tuttavia è anche reversibile fra il poeta in proprio e il traduttore, se la versione in *La vie antérieure* di «riche musique» con «densa musica» riecheggia nei «timi densi di musica» della "riscrittura"¹³ della poesia *Concerto*, testo eponimo della seconda sezione della raccolta del '41.

Di seguito, il testo completo della poesia di Baudelaire, così determinante nello strutturare l'immaginario ermetico, apparso per la prima volta il 1° giugno 1855 sulla «Revue des Deux Mondes»:

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
 Que les soleils marins teignaient de mille feux,
 Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
 Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
 Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
 Les tout-puissants accords de leur riche musique
 Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
 Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
 Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
 Et dont l'unique soin était d'approfondir
 Le secret douloureux qui me faisait languir.

¹¹ Cfr. S. RAMAT, *La poesia italiana 1909-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 441-443: «Un sangue scambievole unisce in simbiosi la forma umana e il marmo: le 'brune' giovani, allontanatesi con un sorriso 'animavano le verdi / iridi che consumano la sera': mediatrice di questo 'scambio' la 'fluida luna', archetipo e prototipo spettacolare d'una compatibilità umano-divina ma anche astrale-minerale, che può saldarsi esemplarmente in un oggetto fatato come il gioiello, concrezione di celeste e abissale. Di qui la non-decoratività di onici, topazi, eccetera, sostanze dense di vibrazioni mitologiche».

¹² Sul tema cfr. STEFANO AGOSTI, *Strutture della comparazione nella poesia di Baudelaire*, in *Baudelaire poeta e critico*, Atti del VII Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Como, 6-7 ottobre 1978), Bologna, Pàtron, 1981.

¹³ Nell'edizione dei *Giorni sensibili* del '41 il verso in questione suonava: «Presso / forse la brezza ti respira infausta / dai timi che avvolge la musica». Le modifiche apportate nella stesura finale del componimento, volte a accentuare il debole portato sinestetico dell'espressione, altrimenti piuttosto canonico, è un caso eccezionale nell'apparato variantistico del libro, che in genere mira a sfrondare i testi dei moduli ermetici più radicali.

La centralità di questa poesia nell'elaborazione teorica e traduttiva della generazione ermetica fa sì che *La vie antérieure* si presti a campione ideale su cui verificare le trasformazioni, gli sviluppi, le soste e, dove è il caso, le costanti di alcune strategie traduttive che possano dirsi rappresentative di un segmento decisivo della storia della traduzione dal dopoguerra in poi; in particolare, nell'ambito dell'affermazione e del declino del tradurre ermetico, è ricco di indicazioni il raffronto tra le versioni di Luzi ('47) e Parronchi ('57), prima con quella di un ermetico di "periferia"¹⁴, defilato come Vittorio Pagano (ancora '57), e poi, più distanziata nel tempo, con quella di un poeta della generazione successiva come Giovanni Raboni ('73) - in nessun modo implicato nella *koinè* fiorentina - protagonista di un laborioso e a tratti radicale processo variantistico nella sua acclamata traduzione dei *Fiori* di Baudelaire. Le quattro versioni:

MARIO LUZI¹⁵

Dimorai sotto portici spaziosi
che la marina empiva di faville
e la sera i pilastri maestosi
tramutavano in grotte di basalto.

ALESSANDRO PARRONCHI¹⁶

A lungo ho abitato spaziosi loggiati
che il sole marino irradiava di luci
e i grandi pilastri diritti e maestosi
rendevano simili a grotte basaltiche, a

¹⁴ Sui rapporti tra Pagano e l'estetica ermetica, cfr. DONATO VALLI, *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*, Lecce, Milella, 1985, p. 185: «D'altra parte il suo discorso politico sembrava veramente forzato, tutto svolgendo in tautologie e petizioni di principio prive di vera forza polemica e inficiate dalla persistenza d'una visione idealistica, frutto d'un giovanile compromesso tra filosofia crociana e letteratura ermetica. Tale compromesso permane anche negli articoli a carattere teorico, allorché, per esempio, egli discute dell'assoluta libertà dell'arte, o dei rapporti tra arte e morale, o della inconfondibile spiritualità del fatto artistico. Pagano ha bisogno di liberarsi d'ogni residuo logico per ritrovare pienamente se stesso e dare libero sfogo alla surrealtà del suo barocchismo impetuoso e musicale, al simbolismo rigoglioso delle sue immagini. Su questa via egli si conferma ermetico senza reticenze e riserve; il suo ermetismo, anzi, è di carattere immediato, condizione naturale dello spirito poetico, formalmente ineccepibile, indistricabilmente involuto in una sensibilità di infernale misticismo e di suggestive ansie liberatrici. Egli ammira gli ermetici per la loro intellettualistica ambiguità, perché tramutano in metafisica necessità lirica la fisica incorporeità delle immagini e risolvono totalmente nella parola-evento e magia ogni residuo reale, psicologico, sociale del fatto poetico. È un po', quella di Pagano, una poetica che si riempie di vuoto, che vuole tradurre in immagini formali positive tutte le negatività di cui si sostanzia lo spirito dell'uomo. Infatti chi sono gli ermetici? "Il poeta della distanza e del vuoto, dell'eterno rischio e dell'eterno azzardo, d'un correre di là d'ogni meta, gli esemplari, a dirla con Macrí, d'un sentimento poetico, il quale avverte che nell'assoluto e nell'infinito nessuna conquista è possibile se non quella del conoscere liricamente tale impossibilità" [in *Degli ermetici*, evento e ragioni, in «Libera Voce», II, 24, 11 luglio 1944]».

¹⁵ La versione comparve per la prima volta in *Antologia di scrittori stranieri*, a cura di Carlo Bo, Tommaso Landolfi e Leone Traverso, Firenze, Marzocco, 1946.

¹⁶ Il testo è tradotto, assieme ad altre sette liriche, su «Letteratura», V, 29, settembre-ottobre 1957, pp. 3-4, e in seguito compreso, senza varianti, in A. PARRONCHI, *Quaderno francese. Poesie tradotte con alcuni commenti*, Firenze, Vallecchi, 1989.

sera.

Onde volgendo immagini dall'alto
fondevano ieratiche con tocchi
d'onnipotente musica scintille
del tramonto riflesso dai miei occhi.

Là vissi a lungo di voluttà calme
tra l'azzurro, i marosi, gli splendori,
gli schiavi nudi impregnati d'odori

che agitavano il fresco delle palme
sulla mia fronte, intenti a far più vivo
il segreto penoso onde languivo.

VITTORIO PAGANO¹⁷

A lungo io vissi sotto portici alti,
di fuoco al sole dell'oceano – o a sera
di colonne giganti un'irta schiera
solenne ne formava antri basaltici.

Forme volgendo ai cieli in mille assalti,
l'onda fondeva, mistica ed altera,
gli accordi onnipotenti, ampia tastiera,
coi franti nei miei occhi occidui smalti.

È là ch'io vissi nelle ebbrezze calme,
tra i vasti azzurri, i flutti, gli splendori
e i nudi schiavi saturi d'odori,

che il viso m'ombreggiavano con palme,
e solo assorti a immergermi nel cuore
un segreto dolente – oh mio languore!...

Onde, svolgendo immagini dei cieli
mischiavano misticamente accordi
potenti della loro densa musica
ai tramonti riflessi dai miei occhi.

Là ho vissuto in voluttuosa calma
tra l'azzurro, le ondate, gli splendori,
e schiavi nudi, impregnati d'odori,

che agitavano palme alla mia fronte,
non d'altro ansiosi che d'approfondire
quel segreto che mi faceva languire.

GIOVANNI RABONI¹⁸

Vasti spazi ho abitato di colonne
dritte, solenni, accesi di colori infiniti
dal meriggio marino, e quando è sera
simili a grandi grotte di basalto.

Le onde, gonfie immagini del cielo,
accordavano il mistico fragore
del loro canto ai fuochi del tramonto
riflesso nei miei occhi. Là ho vissuto

voluttà calme in cerchi di splendore
fra le onde e l'azzurro, mentre schiavi
nudi, impregnati di profumi,

mi facevano vento con le foglie
cercando, unica loro cura, di scoprire
il segreto di pena che mi fa languire.

La versione di Luzi, al pari di quella di Pagano, è quella che più delle altre risulta gerarchizzata a partire dai suoi livelli fonici e ritmici, già che entrambi i poeti mettono a punto versioni metriche regolate da un saldo impianto rimico. Ma mentre Pagano compensa questo primato con forti inversioni e provvedimenti anche sostanziali sul piano della sintassi e della semantica, Luzi per quanto possibile limita la riformulazione dei significati della poesia (prevedibilmente concentrando questi interventi in fine di verso) congegnando piuttosto una trama

¹⁷ La versione si trova in *Antologia di poeti maledetti: versioni metriche di Vittorio Pagano*, Lucugnano, Edizioni dell'Albero, 1957.

¹⁸ La traduzione è comparsa in CHARLES BAUDELAIRE, *Poesie e prose*, a cura di Giovanni Raboni, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973.

di formule sintetiche che non compromettano la sostanziale linearità della frase: tra questi espedienti è particolarmente efficace sul piano semantico la scelta di «ieratiche», in cui convergono entrambe le sfumature di «solennelle et mystique». Più mosso è il sistema metrico allestito da Parronchi, che avvicenda una quartina di doppi senari dagli accenti molto regolari (ma con un'anomala "coda" al quarto verso, molto rallentato anche per l'investimento di tre proparossitoni, di cui due a contatto) a una sequenza di endecasillabi sigillati da un dodecasillabo posto in chiusura. Coniugata allo smantellamento dei parallelismi rimici, la tessitura di Parronchi si presta a replicare più fedelmente, per quanto possibile, le strutture del testo fonte e i suoi repertori figurativi, soprattutto nelle lunghe campate della prima quartina: la sua traduzione ad esempio è l'unica a ripresentare fedelmente la sequenza di attributi «grands [...] droits et majestueux» con «grandi [...] diritti e maestosi», oppure a tradurre «rendaient pareils» con «rendevano simili», rispetto agli spostamenti dal piano della similitudine a quello – per sua natura sintetico – dell'analogia, praticati da Luzi («tramutavano») e Pagano («ne formava»), mentre Raboni aggira il problema ricorrendo all'ellissi del verbo che consente di conservare il «simili» («e quando è sera / simili a grandi grotte di basalto»).

Le due versioni degli ermetici fiorentini presentano inoltre forti differenze di registro, a partire dai solenni passati remoti luziani («dimorai», «vissi») in cui è riassorbita l'indicazione temporale («Longtemps») con una sorta di effetto di "sospensione" dissonante rispetto alla profondità evocata dall'attacco "proustiano" di Parronchi («A lungo ho abitato spaziosi loggiati»), come d'altronde era stato proustiano – secondo Silvio Ramat¹⁹ – l'incipit di *Al di qua d'una sera*²⁰, la lunga prosa inaugurale dei *Giorni sensibili*. La tendenza di Luzi a mantenere le proprie traduzioni su un tono aulico, soprattutto là dove la poesia fonte sia ascrivibile alla tradizione simbolista, si conferma anche in *La vita anteriore* e nella sua trama linguistica, dove il poeta fa largo uso di formule

¹⁹ Cfr. SILVIO RAMAT, *Parronchi e "I giorni sensibili"*, in *Per Alessandro Parronchi*, Atti della giornata di studio (Firenze, 10 febbraio 1995), a cura di Isabella Bigazzi e Giovanni Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998 p. 37, poi in *Il lungo amore del secolo breve. Saggi sulla poesia novecentesca*, Firenze, Cesati, 2010.

²⁰ Cfr. ALESSANDRO PARRONCHI, *Al di qua d'una sera*, in *I giorni sensibili* cit. p. 7: «Da lungo tempo seguio senza domanda le minime oscillazioni dei tralci nella prima sera. Questi giorni passati accorrevano mesti al declino, l'ombra v'erano intense fino dal pomeriggio, e la luce profonda e notturna, parente delle stelle e della calma del cielo».

arcaizzanti (rispetto a Parronchi «empivano» per «irradiava», «marosi» per «ondate», «ieratiche» per «misticamente», e poi «onnipossente», l'avverbio relativo «onde»...). Dove invece entrambe le versioni tradiscono l'estrazione ermetica è nell'uso generoso dei sostantivi assoluti, in particolare nell'ellissi comune dell'articolo in avvio della seconda quartina («Les houles» → «Onde»), ma anche «accordi», «in voluttuosa calma», «schiavi nudi» (Parronchi), «scintille» (Luzi); ma affini a una tecnica ermetica sono anche la sostantivizzazione luziana dell'aggettivo nella traduzione di «*rafraîchissaient le front avec des palmes*» con «agitavano il fresco delle palme / sulla mia fronte», e l'uso parronchiano del plurale - anche "sintetico" in questo caso - d'indeterminazione («*couleurs du couchant*» → «tramonti»). Al di là del rispetto della trama rimica, la traduzione di Luzi – conformemente all'iscrizione della poesia a caposaldo della vicenda simbolista – risulta più connotata nei suoi aspetti musicali, così come intrinsecamente melodica è la rappresentazione messa in atto da Baudelaire, all'insegna di una trascorrenza tra suono e immagine in cui si accerta il colloquio fra i sensi, la totalità sinestetica delle "corrispondenze". A questo fine sono funzionali: a) al v. 4 la riduzione in unico flusso dei tre segmenti messi a punto da Baudelaire («*Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques*» → «tramutavano in grotte di basalto»), già limitati a due da Parronchi tramite la dislocazione laterale dell'indicatore temporale («rendevano simili a grotte basaltiche, a sera»); una non dissimile soppressione della punteggiatura viene poi praticata al v. 11 («*Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs*» → «gli schiavi nudi impregnati d'odori»), a differenza di quanto avviene nella versione di Parronchi («e schiavi nudi, impregnati d'odori»); b) al v. 2 l'insistenza con cui Luzi ribatte gli accenti sulla stessa vocale *i* («che la marina empiva di faville), forse con effetto fonosimbolico rispetto alla variazione parronchiana di quattro vocali («che il sole marino irradiava di luci»); c) la seconda quartina, la più implicata tematicamente sul versante musicale, molto inarcata per una pronuncia più rotonda con rottura reiterata tra sostantivo reggente e genitivo («tocchi / d'onnipossente musica», «scintille / del tramonto»); d) la riproposizione a breve distanza del sema «onde» del v. 5, tematicamente strategico, all'inizio del verso successivo riassorbito in «*fondevano*» (e rilanciato poi a fine sonetto dall'avverbio

relativo «onde») dopo l'attestazione "anagrammatica" di «volgendo»; e) la divisione in due emistichi del penultimo verso, con la funzione di rendere più bruciante la rima finale.

Fra la traduzione musicale-simbolista di Luzi del '46 e quella più fedele al profilo iconico (ma con eccezioni) di Parronchi del '57, si stanZIA quella di Pagano, fedele – come di consueto in questo traduttore²¹ – a un rigoroso criterio metrico di base: ciò nonostante, resta nettissima la differenza con la traduzione luziana, che si basava sulla "compressione" del testo di partenza in formule sintetiche in genere intervenendo sul piano semantico per necessità di rima («feux» → «faville», «accords» → «tocchi»), e conservando ove possibile la linearità del dettato. Pagano invece interviene radicalmente sul piano semantico e della sintassi, attraverso riformulazioni che agevolano il sistema delle rime in un organismo palesemente orientato in senso arcaizzante: per lessico («irta», «occidui smalti», «ebbrezze», «saturi» per «imprégnés»), inversioni («di colonne giganti un'irta schiera / solenne»), dissociazioni di unità semantiche («coi franti nei miei occhi occidui smalti»), ma anche il plurale d'indeterminazione («i vasti azzurri»), il passato remoto "sapienziale" («io vissi», due volte). Sul versante della gestione della frase spicca la chiusa esclamativa con interiezione, anch'essa in linea con certo tradurre ermetico, e l'ellissi del verbo al v. 2 («Que les soleils marins teignaient de mille feux» → «di fuoco al sole dell'oceano»), entrambe esemplari della subordinazione del livello semantico e sintattico a quello musicale. E infatti la versione di Pagano risulta particolarmente folta di corrispondenze, rinvii interni, ripercussioni foniche: si veda in questo senso come le rime delle due quartine impostino nessi vocalici ricorrenti per assonanza come nel caso della sequenza²² «ALTI» → «giganti» → «antri» → «BASALTICI» → «ASSALTI» → «franti» → «SMALTI»; ma anche «SERA» → «SCHIERA» → «fondeva» → «ALTERA» → («onnipotenti~ampia») → «TASTIERA». Si trovano poi allitterazioni, come al v. 5 («Forme volgendo ai cieli in mille assalti») o ai vv.

²¹ Cfr. in questo senso VITTORIO PAGANO, *Nota all'antologia poetica nervaliana*, in «L'Albero», 23-25, luglio-settembre 1955: «La nostra di tradurre metricamente non è una fissazione da artigiani perdigiorni, bensì un bisogno di chi, volgendo da una lingua a un'altra un poeta (e non per soli fini didascalici), crede di capire che, per questo poeta, la metrica è un elemento sostanziale, inalienabile e necessario dell'espressione poetica: è addirittura il modo dell'ispirazione».

²² In maiuscolo i termini posti in rima.

13-14 («e solo assorti a immergermi nel cuore / un segreto dolente – oh mio languore!...»), sequenze come «formava» → «forme» → «fondendo» ai vv. 4-6, come «onda» → «onnipossenti» → «occhi» → «occidui», oppure «azzùrri» → «flùtti» → «nùdi» → «saturi». A questa concentrata tessitura fonica Pagano delega l'evocatività intrinseca alla tradizione cui rinvia *La vie antérieure*, già che – scrive Donato Valli – nelle sue traduzioni, come nella sua poesia, «sono il ritmo e la rima a condurre la danza delle immagini, racchiuse nel cerchio di forti suggestioni calligrafiche di chiaro influsso simbolistico²³».

La versione di Raboni, posteriore di quasi due decenni alle traduzioni di Parronchi e Pagano, dilata la campionatura a una stagione (e a una generazione) sulla quale è possibile verificare tangibilmente alcune forme del superamento della grammatica traduttiva ermetica. La traduzione in primo luogo, come già in Parronchi, rinuncia all'elemento normativo della rima, salvaguardando però l'impianto endecasillabico: un impianto però che si conserva a patto di indebolirsi delle sue principali funzioni “coattive” sulla sintassi, che disattende le aspettative formali del verso muovendosi nelle sue griglie con estrema libertà. Si veda in questo senso il caso davvero esemplare dell'incipit di Baudelaire («J'ai longtemps habité sous de vastes portiques»), che Raboni è l'unico a “gettare” oltre il limite del primo verso attraverso lo sdoppiamento di «portiques» in «spazi» e «colonne», quest'ultimo risultante dal dislocamento al primo verso di «piliers» e dei suoi aggettivi («droits et majestueux») mentre il terzo aggettivo della serie («grands») viene trasferito alle «grotte di basalto» del v. 4:

- a) Raboni: « Vasti spazi ho abitato di colonne / dritte, solenni»
- b) Luzi «Dimorai sotto portici spaziosi»
- c) Parronchi: «A lungo ho abitato spaziosi loggiati»
- d) Pagano: «A lungo io vissi sotto portici alti»

Ma il sottrarre all'architettura metrica le sue più intransigenti prerogative strutturanti (solo in due casi la pausa del verso coincide con l'interpunzione) culmina poi nell'ancor più evidente trasgressione delle partiture strofiche della poesia, inderogabilmente osservate nelle tre traduzioni precedenti. È il caso del

²³ D. VALLI, *Poeti salentini. Comi, Bodini, Pagano*, Fasano, Schena, 2000, p. 82.

passaggio tra la seconda quartina e la prima terzina, architrave strategico della divisibilità fra fronte e sirma del sonetto canonico («Là ho vissuto // voluttà calme»). Se il lessico nella traduzione di Raboni si appiana poi su un registro medio, nella sintassi permane un forte iperbato al primo verso, irrobustito dall'anticipazione dell'attributo al nome, mentre il resto della traduzione si ispira a un criterio di linearità²⁴. Vi si accampano nondimeno almeno due associazioni semantiche anomale: il «cerchi di splendori» (derivato dalla dislocazione al verso precedente di «splendeurs» e dall'immagine inedita dei «cerchi»: forse ispirata dalla suggestione di «au milieu [...] des vagues»?), e «il segreto di pena» dell'ultimo verso; associazioni in un certo qual modo dissonanti rispetto al registro messo a punto da Raboni, così poco incline al rispetto delle convenzioni poetiche sfruttate dai poeti di estrazione ermetica (indebolimento referenziale del segno, libertà preposizionale...). Non sorprende dunque che lungo il lavoro di riscrittura di queste traduzioni, che ha dato luogo a ben cinque edizioni²⁵, Raboni abbia “corretto” queste particolarità nell'ultima versione delle sue *Fleurs du mal* pubblicata per Einaudi nel '99:

Vissi a lungo al riparo di colonne
dritte, solenni, accese di bagliori infiniti
dal meriggio marino, e quando è sera
simili a grandi grotte di basalto.

Le onde, gonfie immagini del cielo,

²⁴ Sugli espedienti stilistici che hanno consentito a Raboni di mettere a punto un linguaggio da un lato distante dal “medio-sublime” delle traduzioni del pieno Novecento ma dall'altro lontano anche dal registro parlato, cfr. il referto critico contenuto in F. FORTINI, *Una traduzione da Baudelaire* cit., pp. 379-380: «Nella versione di Raboni – che ha tutte le caratteristiche delle traduzioni “d'anima”, come m'è occorso di chiamarle, o d'arte o di pietà letteraria, non comunque di “servizio” – non si dovrebbe sopravvalutare l'effetto di nostalgia, di risonanza e d'eco del testo originale a fronte. Raboni ha compiuto – quasi sempre – una operazione eccezionale: invece di forzare nell'ordine dell'espressività lessicale per recuperare quanto, col verso tradizionale, andava perduto nell'ordine ritmico-metrico, ha puntato su di un altro ordine: la flora degli epiteti esornativi – che in Baudelaire sono spesso un omaggio alla tradizione – viene da lui non già depressa ma mantenuta a fine di nobilitazione della materia, surrogando con questa funzione le perdute sonorità dell'alessandrino. Scompaiono i luoghi melodici con i quali Baudelaire citava le grandi amarezze barocche di Garnier e Corneille innografi o del Racine di *Esther*: e ci viene innanzi invece una lingua italiana che sembra congelata ancora viva, opposta alla mimèsis del parlato e agli effetti di dislivello cari al plurilinguismo espressionistico; ma tuttavia distante dal decoro novecentesco. Una lingua che ha fatto miele da tutta l'area del manierismo dimesso e persino crepuscolare ma che è passata anche per Saba e Sereni. La luce fredda che distanzia, non è una vernice di finito, un preservante; è la intenzione di dare un minuscolo brivido al lettore».

²⁵ Le edizioni, dopo quella mondadoriana del '73, risalgono all'87 e al '92 per Einaudi, al '96 di nuovo per Mondadori, e infine, quella a cui si fa riferimento nel testo, ancora per Einaudi nel '99.

accordavano il mistico fragore
del loro canto ai fuochi del tramonto
riflesso nei miei occhi. Là ho vissuto

voluttà calme in mezzo allo splendore
delle onde e dell'azzurro, mentre schiavi
nudi, impregnati di profumi, davano

fresco con delle palme alla mia fronte
cercando, unica loro cura, di scoprire
quale pena segreta mi facesse languire²⁶.

Si vede come in questa traduzione la sintassi sia normalizzata (è elusa anche l'anticipazione esornativa dell'aggettivo al sostantivo del primo verso), rafforzata l'incongruenza tra frase e verso («davano / fresco»), il lessico ulteriormente avvicinato al parlato e le ambiguità sciolte, sostituite ove possibile con forme più colloquiali:

	BAUDELAIRE	RABONI '73	RABONI '99
a)	«dans les voluptés calmes»	«in cerchi di splendore»	«in mezzo allo splendore»;
b)	«rafraîchissaient»	«ombreggiavano»	«davano / fresco».

Si tratta d'altronde di una serie di provvedimenti in linea con i principi teorici che, stando alle dichiarazioni del poeta, hanno presieduto al suo lavoro variantistico:

Vi era poi, fondamentale, la questione del lessico e della sintassi. Per rappresentare o evocare in termini attuali, voglio dire attualmente percepibili, l'interazione fra «comico» e «sublime» era necessario, a mio modo di sentire, accentuare entrambi i registri, rendendo per così dire più eccelso l'eccelso del linguaggio baudelairiano (a costo di retrodarlo, di farlo apparire, a tratti, più aulico, più «antico» e, per contro, più basso il basso, più grottesco il grottesco, più realistica e prosastica la componente realistico-prosastica [...] Aggiungo, per finire, qualche considerazione

²⁶ Tra i quattro traduttori Raboni è l'unico a sciogliere nel significato si «scoprire» l'ambiguità baudelairiana del verbo «approfondir», interpretabile appunto nel doppio significato di “rendere più profondo”, “più acuto” e, appunto, di “chiarire”, “indagare”. In tal senso l'opzione raboniana è certamente minoritaria. Se infatti Parronchi cerca di conservare l'equivocità del verbo proponendo un «approfondire» che non scioglie il nodo interpretativo, Luzi e Pagano traducono rispettivamente con «far più vivo» e con «immergermi», forse quest'ultimo trainato dalla metafora marina intorno a cui ruota il sistema figurativo del componimento. Ma nello stesso solco si collocano anche le versioni in prosa di Caproni e Bertolucci, che traducono entrambe «rendere più profondo».

riferibile in modo più specifico alla fase o, per dir meglio, alla «funzione» rifacimento. A guidarmi in essa è stato soprattutto, e in modo via via più rilevante e cosciente, l'intento di rendere, nel testo di arrivo, più coperta, più implicita, meno espressionisticamente vistosa (senza per questo, beninteso, revocarne la centralità) la più volte citata divaricazione fra alto e basso, fra sublime e comico, fra «poesia» e «prosa». In altre parole ho cercato di avvicinarmi un po' di più, per quanto era nelle mie forze, a un uso «sottile e delicato» di quell'«arte della dissonanza» che sulle prime mi era parso di dover praticare quasi a qualsiasi costo, di dover sbandierare in modo dimostrativo e quasi provocatorio, e che in seguito mi è parso invece di dover perseguire con maggiore cautela e più ancora, con maggiore segretezza²⁷.

Da notare infine come Raboni recuperi anche l'indicazione temporale «a lungo», che – coniugata alla smantellamento del tempo presente in chiusura di poesia («il segreto di pena che mi fa languire» → «quale pena segreta mi facesse languire») – reintegra *in toto* lo spessore temporale, la natura mnemonica (cara agli ermetici) di questa poesia.

Queste quattro traduzioni (più una) offrono allora un campione rappresentativo di alcune tendenze generali del tradurre della seconda metà del Novecento: spicca fra tutti l'indebolimento degli istituti formali che nella versione di Luzi, come in quella di Pagano, gerarchizzavano i diversi livelli della traduzione, ossia la rima, il metro, la strofa, rispettati da questi poeti come “canali” ineludibili per lo svolgimento della sintassi, con appena l'eccezione di qualche inarcatura. Già la traduzione di Parronchi riabilitava il profilo semantico della poesia, che forzava la modularità del metro sfruttando diverse misure non prive di forti anomalie. Le partizioni strofiche tuttavia, in virtù proprio della mobilità del verso che tendeva ad adeguarsi al passo della frase, rimaneva un elemento strutturante della sintassi. Il passo ulteriore è compiuto da Raboni, la cui traduzione, se da un lato recupera l'organizzazione endecasillabica del sonetto, dall'altro evoca e al contempo disattende l'aspettativa formale del testo fonte, già che questi strumenti formali (il metro, la strofa) sono ammessi nella traduzione ma purché si rendano dispositivi estremamente flessibili, capaci di corrispondere alle esigenze che di volta in volta l'atto traduttivo impone al traduttore: ecco dunque che l'indebolimento degli espedienti formali intesi come principi

²⁷ G. RABONI, *L'arte della dissonanza* cit., pp. XLVII-XLVIII.

ordinatori della strategia traduttiva può essere esteso a un generale indebolirsi delle gerarchie complessive della versione, da sostituirsi con criteri “elastici” sostituibili nelle loro interazioni a seconda dei problemi sollevati nei singoli casi dalla poesia fonte.

Ma se la convocazione dell’involucro metrico e strofico agisce come forza opposta alla riformulazione integrale del testo e come fattore di inclusione della traduzione nel solco prestigioso del genere-sonetto, anche sul piano semantico il traduttore pone alcuni limiti alla sua riscrittura: un complesso bilancio di spostamenti e sostituzioni presiede all’esercizio di Raboni, che in questo senso – adoperando materiali di “riuso”, per così dire – sfrutta margini di riscrittura per certi aspetti inferiori a quelli di Pagano. Un sistema di “patteggiamenti” con il testo fonte, quello di Raboni - fortinamente in trattativa tra memoria formale e suo oltrepassamento (o «fra adempimento e metafora dell’adempimento²⁸») - che si esplica nel fitto reinvestimento del lessico baudelairiano in nuove funzioni sintattiche e diversi contesti figurativi, nell’ambito di una strategia di riscrittura sempre autorizzata dalla poesia di partenza: ecco dunque che «colori» e «fuochi» invertono le rispettive posizioni di «couleurs» e «feux», «colonne» anticipa «piliers» e sostituisce «portique», «accordavano» anticipa «accords» e sostituisce «mêlaient», «grands» è dislocato da aggettivo di «piliers» a attributo di «grotta», «splendori» viene prelevato dalla sua sequenza enumerativa e anticipato di un verso rispetto a «splendeurs». È quindi ancora all’insegna della flessibilità dei materiali poetici che Raboni media tra il criterio melico-metrico di Luzi e Pagano e la rottura dell’assoluta legislazione del verso sulla sintassi praticata da Parronchi: una flessibilità che consente l’adozione dei moduli formali tradizionali senza forzare l’ordine della sintassi, e alla quale è correlativa – nell’ambito di una limitazione dei dispositivi convenzionalmente “poetizzanti” – l’accordo del lessico a un registro medio.

²⁸ Ivi, p. XLVII.

VIII

MICHAUX TRA LA MONOTONIA E LA PROFUSIONE

LUZI, ERBA E *LA CORDILLERA DE LOS ANDES*

La revoca all'atto traduttivo di qualsiasi implicazione di metodo: sul filo di questa radicale affermazione del primato dell'empirismo sulla coscienza teorica, al momento di introdurre le rispettive raccolte di traduzioni¹, coincidono i profili critici di Mario Luzi e Luciano Erba. Un ponte gettato tra figure altrimenti distanti, esemplarmente rappresentative di due "linee" poetiche che una convenzione un po' sommaria contrappone in termini di quasi reciproca esclusione. E tuttavia questo approssimativo "codice" storiografico si rivela in linea di massima attendibile se accertato sul terreno della loro attività di traduttori; al di là infatti della norma che prescrive la traduzione come esperienza antisistemica del linguaggio, le esperienze di Luzi e Erba si presentano all'insegna della difformità già a partire da un punto di vista macrostrutturale, verificabile fin dalla rassegna dei poeti inclusi nei rispettivi volumi. Un dato significativo, già che queste antologie, seppure destituite dagli autori di un disegno d'insieme, s'incaricano nondimeno – attraverso l'amministrazione degli spazi, delle proporzioni e degli esoneri – di riflettere scelte che fanno capo al dominio della critica, se il vaglio dei testi da passare al filtro della transcodificazione (anche se ricondotto a un movente d'ordine occasionale) è un esercizio che implica quasi per statuto un atto interpretativo. Il coinvolgimento della sfera critica poi è ulteriormente sollecitato dalla necessità di una sovra-selezione nel *corpus* globale delle proprie versioni, allo scopo di offrire un campione rappresentativo che risulta infine inscrivibile, se non certo in un progetto critico unitario, quantomeno in un'area di tessitura relativamente compatta. Diviene dunque lecito parlare della formulazione di due potenziali canoni poetici, senza dubbio lacunosi e poco equilibrati, ma costruiti comunque su un principio di coerenza riconducibile ora alla ricorsività di alcune sigle

¹ Cfr. MARIO LUZI, *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983, e LUCIANO ERBA, *Dei cristalli naturali e altri versi tradotti (1950-1990)*, Milano, Guerini, 1990.

stilistiche, ora alla gravitazione degli autori tradotti intorno a determinate stagioni della storia letteraria, ora a un rapporto di prossimità o distanza dalle strategie tematiche del traduttore.

È ben noto il prevalere dell'accordo simbolista nella strumentazione luziana, che a partire da un precursore come Charles-Augustin de Sainte-Beuve attraversa tutta la grande dorsale della poesia francese che si dirama da Baudelaire e che per sommi capi, dopo il tentativo di abrogazione della realtà di Mallarmé e l'esperienza "en enfer" di Rimbaud, trova un ideale punto d'approdo nell'appello di Valéry a «tenter de vivre». Di concerto con la sua *Idea simbolista* dunque, Luzi focalizza gran parte delle sue risorse critico-interpretative nel seguire lo sviluppo, secondo Quiriconi, della «pretesa di una centralità dell'universo come esclusivo appannaggio dell'uomo che a se stesso intende uniformare tutto quanto lo circonda e che anche nella caduta inevitabile – vedasi Baudelaire – conserva una sua connotazione di fiera, titanica indignazione e grandezza»². La dissoluzione del sogno simbolista, in parallelo ideale con la propria vicenda espressiva, è seguita poi da Luzi in alcune sue resultanze esemplari, con particolare riguardo ad esperienze novecentesche che mirano all'interrogazione delle più impercettibili espressioni del circostante, fedele alla progressiva messa a fuoco di alcuni fondamenti filosofici del suo dire poetico (come "natura", "molteplice", "movimento", "unità") destinati a scandire il piano argomentativo della sua stagione matura.

² GIANCARLO QUIRICONI, *Luzi traduttore*, in Mario Luzi, Atti del Convegno di Studi (Siena, 9-10 maggio 1981), a cura di Achille Serrao, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983, poi con il titolo *Allegati su Luzi*, in *I miraggi, le tracce: per una storia della poesia italiana contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1989, p. 175. Nello stesso saggio, tuttavia, Quiriconi accerta molto opportunamente le notevoli discrasie nell'amministrazione luziana della propria attività critica da un lato, e di traduzione dall'altro, ravvisandovi i segni di un diversa "densità" di rapporto con gli autori di riferimento; cfr. allora Ivi, pp. 165-166: «Ad un rapido confronto tra la produzione del critico e quella del traduttore si colgono subito delle differenze di non poco conto. Come mai ad esempio la riflessione critica sente la necessità di cimentarsi più volte con la poesia di Apollinaire mentre tace il traduttore? E, per converso, che senso ha il largo spazio accordato nell'ultimo quaderno di traduzioni a scrittori come Supervielle e Michaux per i quali manca un riscontro preciso in sede critica? [...] L'attività di critico dunque dimostrerebbe in Luzi una necessità di conoscenza e di confronto, mentre l'attività di traduttore comporterebbe un'accentuazione di densità del rapporto, quasi un colloquio più ravvicinato, una sorta di assunzione in proprio e di verifica dal di dentro; anche se questa verifica e questa assunzione – è bene dirlo sin d'ora – non avvengono sempre sul piano dell'accettazione assoluta o passiva, ma sviluppano invece al loro stesso interno un contraddittorio ben visibile, una scelta, ancora una volta, quindi, una ben accertabile presenza critica».

Anche le scelte di Erba possono essere raccordate molto strettamente alle sue più sperimentate trame tematiche, evocate dai domenicali borghi fiamminghi messi in versi da Rodenbach, dallo scorcio milanese ritratto da Frénaud, o ancora da quell'attribuzione di supremi valori ontologici a elementi circoscritti della realtà quale si riscontra nelle prose di Ponge, là dove egli confessa di trovare come più congrua "immagine del mondo" – anziché i grandi congegni filosofici – frammenti trascurabili di esistenza come «un ramo di lillà, un gamberetto nell'acquario naturale di scogli all'estremità del molo del Grau-du-Roi, un asciugamano di spugna della mia stanza da bagno, un buco di serratura con la chiave dentro»³. Dove invece queste due raccolte eccezionalmente convergono è nel già citato Frénaud – ma un Frénaud scalato da opposti versanti, metafisico per Luzi, elegiaco per Erba – e in modo più significativo nell'Henri Michaux giovane di *La cordillera de los Andes*.

La poesia, com'è noto, è tratta da *Ecuador*, anomalo diario che ripercorre il *périple* svolto dal poeta in Sudamerica alla fine degli anni Venti. Un libro che rappresenta un *unicum* tra gli scritti di Michaux, già che di lì in poi il *journal de voyage* sarà un genere le cui forme il poeta eluderà in favore di una cosciente disorganicità dei propri appunti, sistematicamente sganciati al momento della pubblicazione da ogni rigore cronologico. Al di là dei dati strutturali e dell'eterogeneità dei generi, dei materiali e dei registri messi in campo da Michaux, la singolarità tematica di un lavoro a suo modo sperimentale come *Ecuador* è data dal fatto di contemplare di continuo la tentazione del proprio contrario, l'invito alla *rêverie immobile*; per questo il viaggio, nonostante il poeta lo dichiarasse inutile, assolve a una funzione determinante nel suo orizzonte poetico, in quanto costringe a un distaccarsi dalla propria identità al contempo provocando uno sprofondamento in essa: una doppia dinamica in cui coincidono il moto nello spazio e la progressione verso l'interno. Ed è per questa ragione che «le voyage est la condition qui donne à l'intérieur sa chance de pouvoir toucher des points toujours plus éloignés en soi»⁴, e – secondo Piero Bigongiari – il poeta

³ Cfr. la traduzione di Erba del passo intitolato *La forme du monde* di Ponge in *Dei cristalli naturali* cit., pp. 76-79.

⁴ RAYMOND BELLOUR, *Notice*, in H. MICHAUX, *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, vol. I, Paris, Gallimard, 1998, p. 1082.

«quanto più avanza nella verità laterale e divisa, tanto più sente di ricostruirne il nucleo centrale»⁵.

È allora nello slittamento continuo tra reale e onirico, tra geografia e mitologia (si pensi a partire da questa poesia all'importanza di un sema come «dedans», al contempo coordinata spaziale e categoria dell'interiore), che il libro di Michaux interferisce sia con la riabilitazione luziana della categoria filosofica dell'esistenza in opposizione alle trame orientali e esotiche della metafisica ermetica⁶, sia con i viaggi sognati e proibiti che costituiscono il non sempre pacifico radicamento dell'autore milanese al proprio ambiente. Alla luce di questa trasversalità del tema non può dirsi casuale che la poesia abbia occupato le loro officine in un giro d'anni quasi concomitante, già che Erba mise a punto la sua versione per l'antologia *Poeti stranieri del Novecento tradotti da poeti italiani* edita da Scheiwiller nel 1955, mentre Luzi nel '58 incluse il suo esercizio nella garzantiana *Poesia straniera del Novecento*, su invito di Attilio Bertolucci. Scorrendo la cronistoria dei due poeti si scopre allora che l'incontro attivo con il componimento di Michaux si colloca da un lato nel pieno della composizione della raccolta parzialmente riepilogativa del *Male minore*, edita nel 1960, e dall'altra in quella cruciale stagione di rifondazione del proprio discorso poetico cui competono le esperienze di *Primizie del deserto*, *Onore del vero* e *Dal fondo delle campagne*. In questo contesto, *La cordillera delle Ande* rappresenta un capitale di temi e argomenti ideale a coinvolgere le strategie di senso di Erba e Luzi, ponendosi come bruciante interrogazione relativa, più che al motivo del viaggio, alle determinazioni psicologiche e metageografiche del “qui” e dell’“altrove”.

Il testo di Michaux seguito dalle versioni di Luzi e Erba:

LA CORDILLERA DE LOS ANDES

L a première impression est terrible et proche du désespoir.

⁵ PIERO BIGONGIARI, *Il discorso su Michaux è il discorso di Michaux*, in *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 139.

⁶ Sulla stilizzazione non solo delle astratte geografie mitologiche, ma anche dei luoghi dell'esperienza, e sulla loro successiva conversione in categorie e radicamenti dell'esistente nel primo Luzi, cfr., tra gli altri, SILVIO RAMAT, «La conoscenza per ardore o il buio». *La poesia di Mario Luzi*, in *Sentieri poetici del Novecento*, a cura di Giuliano Ladolfi, Novara, Interlinea, 2000, pp. 103-113.

L'horizon d'abord disparaît.
Les nuages ne sont pas tous plus hauts que nous.
Infiniment et sans accidents, ce sont, où nous sommes,
Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent.

Le sol est noir et sans accueil.
Un sol venu du dedans.
Il ne s'intéresse pas aux plantes.
C'est une terre volcanique.
Nu! et les maisons noires par-dessus,
Lui laissent tout son nu;
Le nu noir du mauvais.

Qui n'aime pas les nuages,
Qu'il ne vienne pas à l'Equateur.
Ce sont les chiens fidèles de la montagne,
Grands chiens fidèles;
Couronnent hautement l'horizon;
L'altitude du lieu est de 3.000 mètres, qu'ils disent,
Est dangereuse qu'ils disent, pour le cœur, pour la respiration, pour l'estomac
Et pour le corps tout entier de l'étranger.

Trapus, brachycéphales, à petits pas,
Lourdement chargés marchent les Indiens dans cette ville, collée dans un cratère de
nuages,
Où va-t-il ce pèlerinage voûté?
Il se croise et s'entre-croise et monte; rien de plus: c'est la vie quotidienne.
Quito et ses montagnes.
Elles tombent sur lui, puis s'étonnent, se retiennent, calment leur langues! c'est chemin;
sur ce, on les pave.
Nous fumons tous ici l'opium de la grande altitude, voix basse, petits pas, petit souffle.
Peu se disputent les chiens, peu les enfants, peu rient.

MARIO LUZI

La prima impressione è terribile e a un passo dallo sconforto.
L'orizzonte subito scompare.
Non più alte di noi sono le nuvole.
All'infinito e senza intoppi sono, qui dove siamo,
Gli alti pianori delle Ande che si stendono, si stendono.

Il suolo è nero e inospitale.
Suolo che erompe dal di dentro.
Non fa caso alle piante.
E' una terra vulcanica.
Nudo! e le case nere sopra
Lasciano intatto il nudo,
Il nudo nero e maligno.

Chi non ama le nubi

Non venga all'Equatore.
Sono i cani fedeli della montagna,
Grandi cani fedeli;
Coronano altamente l'orizzonte;
L'altitudine del luogo è di tremila metri, dicono,
Pericolosa, dicono, pel cuore, lo stomaco e il respiro
E per il corpo intero allo straniero.

Tozzi, brachicefali, a passi brevi,
Sotto pesanti carichi camminano gli Indiani in questa città inchiodata in un cratere di
nuvole.

Dove va questo pellegrinaggio curvo?
S'incrocia e s'interseca e s'arrampica; niente altro: è la vita quotidiana.
Quito e le sue montagne.
Cadono su di lei, stupiscono, si trattengono, acquietano le lingue! è strada; così le
pavimentano.

Noi fumiamo qui tutto l'oppio della grande altezza, voce bassa, passo cauto, respiro corto.
Poco altercano i cani, poco i bimbi, poco ridono.

LUCIANO ERBA

La prima impressione è terribile, vicina alla disperazione
Anzitutto scompare l'orizzonte. Le nuvole,
non sono più alte di noi tutte le nuvole.
Noi siamo dove
all'infinito, senza mutamento,
sono gli alti pianori delle Ande
che si stendono, si stendono, si stendono

E' un suolo nero, senza gioia
E' un suolo venuto da sotto,
senza piante.
E' una terra vulcanica.
E' un suolo nudo! con sopra le case nere
che nulla tolgono alla sua nudità:
è un nudo nero di cose cattive.

Chi non ama le nuvole
non venga all'Ecuador.
Sono i cani fedeli delle montagne,
fedeli e grandi cani: alta
corona dell'orizzonte.
Siamo a tremila metri, si dice,
a un'altezza pericolosa per il cuore, si dice,
per la respirazione, per lo stomaco,

e per tutto quanto il corpo del forestiero.

Brachicefali, tarchiati, a passi brevi,
affardellati incredibilmente gli Indiani
si muovono in questa città che si aggrappa
a un cratere di nuvole, di nuvole.
Dove andrà questo curvo pellegrinaggio?
s'incrocia, torna a incrociarsi, sale: e
nient'altro, la vita di tutti i giorni.
Quito e le sue montagne.
Gli piombano addosso, si stupiscono, si trattengono,
si ritirano: e poi eccole lastricate.
Quassù si fuma l'oppio d'alta montagna,
voce bassa, passi brevi, soffio corto,
scarsi litigi dei bambini e dei cani,
nessuno, o quasi, che rida. Quassù.

Fin da un primo sondaggio è evidente come la versione messa a punto da Erba manifesti una maggiore disponibilità alla riformulazione metrica e sintattica del testo di Michaux, rispetto alla tendenziale replica luziana delle strutture dell'ipotesto. Sul versante metrico infatti il passo adottato da Luzi ne ricalca le notevoli dismisure, funzionali alla trascrizione antimelodica dell'essenziale disarmonia del reale. In questo senso il poeta toscano si avvale di una tastiera formale che va dal settenario – particolarmente folto nella zona centrale del testo – al verso lunghissimo e prosastico degli enunciati finali; viceversa Erba mostra più propensione a disarticolare la tessitura metrica di Michaux con investimenti che vanno dal quadrisillabo (e unità quadrisillabe interne al verso sono destinate a ricorrere in punti chiave della traduzione⁷) al doppio novenario, non senza rifarsi a misure anche fortemente irregolari. Questi smottamenti hanno come esito quello di contenere l'estensione orizzontale del testo, a patto però di introdurre numerose inarcature - talvolta molto forti («alta / corona dell'orizzonte»; «e / nient'altro, la vita di tutti i giorni») - del tutto estranee alla quasi sistematica congruenza tra frase e verso orchestrata da Michaux. Referti analoghi, cioè relativi a un diverso

⁷ Il riferimento va in particolare al terzultimo verso, appunto scandito dalla successione di tre unità quadrisillabe; viceversa l'ultimo verso del testo tenderà piuttosto a articolarsi su quattro unità trisillabe. Questi due versi così sincopati – equivalenti sul piano tematico al «petit soufflé» di Michaux – sono poi raccordati da un altro (ma assai più disteso) segmento dodecasillabico, la misura cui evidentemente Erba delega la restituzione del dettato prosastico dell'ipotesto, già che intorno a questa misura oscillano gli ultimi cinque versi del componimento.

esercizio della dislocazione formale, sono ricavabili dal lato stilistico: rispetto a Luzi ad esempio il poeta milanese ricorre più liberamente a formule sintetiche («Un sol venu du dedans. / Il ne s'intéresse pas aux plantes» → «È un suolo venuto da sotto, / senza piante»; «c'est chemin; sur ce, on les pave» → «e poi eccole lastricate»; «peu se disputent les chiens, peu les enfants» → «scarsi litigi dei bambini e dei cani»), e soprattutto alla conversione, con poche eccezioni, della congiunzione per polisindeto a quella per asindeto (vv. 1, 5, 8, 12, 14, 22).

Il confronto della versione luziana con un testo che esibisce una così notevole facilità di riscrittura fa da cassa di risonanza all'accertamento di Giancarlo Quiriconi sulle traduzioni del poeta fiorentino, là dove, seguendo una pista suggerita dall'autore stesso⁸, stabilisce l'esistenza di un rapporto di proporzione inversa tra affinità tematica del brano tradotto e licenza di trasferimento stilistico:

l'intervento correttore luziano tende a scomparire man mano che egli si cimenta con poeti come Supervielle, Cadou e Michaux nei quali più esplicito è il riconoscimento di una poetica fondata sulla immediata aderenza alle cose e, quindi, in definitiva, un trionfo della naturalezza⁹.

Alla luce di queste considerazioni, e a parziale dispetto delle indicazioni dello stesso Luzi, una ricognizione delle interferenze tra la *Cordigliera delle Ande* e il suo universo ideologico e formale si costituisce come una verifica inaggirabile per ricostruirne l'orizzonte tematico e filosofico, così complesso, del dopoguerra; è evidente infatti come sempre più la pratica del tradurre tenda a indebolire il

⁸ Cfr. M. LUZI, *Premessa o confidenza*, in *La cordigliera delle Ande* cit., p. VIII: «E qui cadrebbe a pennello un altro genere di considerazioni, sempre empiriche beninteso, sugli effetti della adiacenza. In senso linguistico e culturale (come scinderli?) la vicinanza e l'affinità sconsigliano i fieri intendimenti del traduttore. La familiarità più e intrinseca più dissuade da tentazioni di mutamento di stato. Quella umbratile dialettica tra identità e differenza che presiede al *génie* della traduzione si addormenta in questi casi ed ha solo sporadici e magari per questo eccitanti risvegli». Sugli stessi argomenti, dove però lo scarto linguistico è visto come liberatorio spazio di invenzione rispetto ai “capestri” delle lingue “familiari”, cfr. le dichiarazioni di Luzi contenute in MARIA LUISA SPAZIANI, *La traduzione di poesia come osmosi*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 116: «Questo è un discorso che riguarda più il traduttore che il poeta tradotto, perché anche in lingue molto vicine può darsi che avvenga un momento di felice immedesimazione o che si dia una felice trasformazione del dato iniziale. Ma, come traduttore io stesso, ho avuto più remore e anche più impedimenti nella traduzione dal francese che non dall'inglese, dove questo margine di estraneità è molto fertile d'avventura. Quando ho tradotto Coleridge conoscevo poco l'inglese, ma proprio quella distanza, tra l'inglese mitico e la lingua che ero costretto ad usare, era un territorio suscettibile di molte avventure che non mi sarei permesso di correre da una lingua più obbligante come di per sé è il francese. In teoria, l'inglese si presta di più, forse, a certi miei testi».

⁹ G. QUIRICONI, *Allegati su Luzi* cit., p. 181.

proprio statuto di “genere extraterritoriale” e a reagire con i più incandescenti materiali linguistici e figurativi della scrittura luziana.

Dove le trame poetiche sembrano intrecciarsi più fitte è nei primi segmenti delle *Primizie del deserto*¹⁰, tangenti a un’orbita leopardiana nella misura in cui sono leopardiane (in senso iconico più che testuale) l’evocazione di un drammatico contraddittorio con la natura in bilico tra i domini dell’esistenza e della metafisica, e la sua trascrizione nei termini di un paesaggio riarso, desolato e di eloquente origine vulcanica¹¹. Un’area lessicale quindi, quella dell’infertilità vulcanica, che una volta rifiuta dal testo di Michaux all’interno del codice culturale italiano è destinata a mettere in funzione un supplemento di senso quantomai pertinente, riconvocando a livello testuale i lasciti filosofici della *Ginestra*, con il suo tangibile portato di laceramento, rottura, dissonanza, negatività¹². Il paesaggio, dunque, si conferma più che mai in questa stagione

¹⁰ Il rilievo cronologico in senso stretto sposterebbe il baricentro della traduzione verso le date di composizione di *Dal fondo delle campagne*; tuttavia il tono e i contenuti della *Cordillera* si approssimano di più alle *Primizie* nella misura in cui ne condivide il rapporto tra la transitorietà e insensatezza della «vie quotidiane» e la totalità del suo annullamento. Come ammonisce lo stesso poeta invece con *Dal fondo delle campagne* – che non a caso inaugura la seconda macrosezione della sua scrittura, *Nell’opera del mondo* – Luzi approda a una più sottile e misteriosa complementarità tra la morte e la vita, che troverà prima espressione esemplare nel titolo della sezione *Morte cristiana*, e che maturerà nella professione della totalità oltre la parcellizzazione del quotidiano dagli anni Ottanta in poi. Scrive infatti il poeta introducendo *Dal fondo delle campagne* (oggi in *L’opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. 258): «I versi che raccolgo in questa *plaque* li ho scritti tra il 1956 e il 1960 e sono dunque, per chi avesse interesse a questa così poco “storica” ricostruzione, da collocarsi tra *Onore del vero* e *Nel magma*. Il tema insistente, in virtù del quale sono stato indotto a isolarli è dei più elementari. Il confronto, il rapporto, la “questione” tra morte e vita sono infatti connaturali con il poetare stesso, tautologici in qualche modo. Ma in quegli anni mi si riproponevano concitati da trapassi violenti di forme civili, si associavano alla consapevolezza di trovarsi a una discriminante dei tempi, a un salto della civiltà prodigo di lacerazioni. La morte di mia madre, nel 1959, dette un crisma di religioso dolore a quell’ordine di pensieri».

¹¹ Per una serie di sondaggi sul leopardismo nel Novecento, con particolare attenzione dedicata alla terza generazione, cfr. ANNA DOLFI, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

¹² Per quanto riguarda la convergenza di memorie e prestiti della letteratura italiana nelle traduzioni luziane – come indici di vere e proprie posizioni critiche – cfr. lo studio sulla versione del poeta del sonetto *Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui* in GIOVANNI FONTANA, *Il teorema e il testo. Appunti su Luzi traduttore di Mallarmé*, in «Strumenti critici», X, n. 79, settembre 1995, pp. 428-429: «Anzi tutto, la sostituzione di “fui” con “levati” fa scattare un corto circuito che interessa l’asse diacronico della lingua: “i voli che non si sono levati” non possono, infatti, non ricordare il passo di *RVF* 234 dove Petrarca, proprio servendosi di questa immagine, rievoca, per denunciarne l’amara perdita, le alte occupazioni a cui lo innalzava un tempo l’intimità con se stesso e con il proprio “pensiero” [cita]. Attraverso questo richiamo, la meditazione sull’impotenza creativa – vero tema di *Le vierge, le vivace* secondo Luzi – si iscrive / dunque nell’alveo di una tradizione italiana di poesia “autoriflessiva” [...]. La trama delle allusioni e dei riecheggiamenti della tradizione letteraria italiana e straniera andrebbe ricostruita nel dettaglio e rivelerebbe,

luziana come categoria della frattura con il circostante, paradigma della dissoluzione; quella dissoluzione, nella fattispecie, che aveva interessato la coscienza creativa della compagine ermetica di cui Luzi era stato il capofila, e che sconta la propria crisi forzando il poeta a stipulare una diversa relazione con il reale, resosi impermeabile alle suggestioni idealistiche che avevano autorizzato la legalità ermetica dell'io, scommessa e al contempo garanzia delle associazioni figurative "impertinenti" dei suoi primi libri. La ricorsività di questa cornice naturale nelle *Primizie* è stata messa bene in luce, tra gli altri, da Giovanni Raboni, che molto opportunamente la iscrive nella trama tematica in cui si combinano i motivi base del libro:

Il paesaggio opaco e aspro, senza spiragli o conforto, rispecchia il cuore e la sorte di chi lo osserva sentendosene parte, fibra, sentendovisi immerso; un tempo uguale avvolge il mutamento, il passaggio di nascita, malattia e morte attraverso la desolazione di una "fatica" che "non avrà mai fine"¹³.

Ecco allora che la principale giuntura che salda le *Primizie* a *La cordigliera delle Ande* consiste nell'identica interazione, chiamata in causa da Raboni, fra questo paesaggio così destrutturato¹⁴ e altri due *topoi* dell'"analitica esistenziale" del

crediamo, un'attentissima strategia interpretativa del sonetto mallarméano. Ci limitiamo qui a suggerire un altro possibile spunto d'indagine: l'immagine dell' "esilio inutile" su cui si chiude il sonetto è giocata sull'intarsio di tessere dantesche [...] che sottolinea la duplicità e la contraddittorietà del simbolo del "cigno", sospeso fra l'assoluto a cui la poesia agogna e si cui reca qualche riflesso, e il contingente, il terrestre, a cui è "condannata"».

¹³ GIOVANNI RABONI, *Nelle poesie di Luzi la Commedia del '900*, in «Corriere della Sera», 24 novembre 1998, poi con il titolo *Luzi, conoscenza per ardore* in *La poesia che si fa: cronaca e storia del Novecento poetico italiano*, Milano, Garzanti, 2005, p. 111.

¹⁴ Cfr. anche MARIO RICHTER, *Luzi traduttore di Ronsard e Baudelaire*, in *Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica*, a cura di Gianfelice Peron, Monselice, Il Poligrafo, 2008, pp. 91-93, dove il critico si sofferma sulla prossimità delle trame filosofiche luziane con le implicazioni simboliche del paesaggio trascritto da Michaux, ravvisandovi tra l'altro le ragioni dell'elezione della poesia a titolo dell'intera raccolta di traduzioni: «Quale può essere la ragione (o le ragioni) di un titolo come questo? La poesia di Michaux si caratterizza per essere uno sguardo particolarmente intenso su qualcosa che assomiglia a un destino difficile, a una condizione di vita minacciata da una ineluttabile, da una imperturbabile e quotidiana tragedia, un paesaggio spoglio e nero, privo d'orizzonte, percorso da una processione di gente che va, di gente che viene, inerpandosi curva e muta su altitudini rarefatte, ostili, quasi annichilita dalla più chiusa rassegnazione. Un'immagine della vita di tutti, forse [...]. Ci si potrà allora chiedere se, nella visione di Luzi, il testo di Michaux non dovesse assumere un significato particolarmente forte di modello poetico, non dovesse farsi espressione, al di là della riuscita propriamente traduttoria (che a me pare notevole), di una convinta adesione o simpatia alla situazione o alla rappresentazione allucinata ed estrema creata dal poeta francese (per età quasi un fratello maggiore di Luzi) in quei versi che uniscono a perfezione, nella loro asciutta e dimessa descrittività, l'immagine e la sua portata simbolica [...]. Quali dunque le possibili ragioni della scelta del titolo? Nessuna spiegazione esplicita ci soccorre nella "Premessa o confidenza" che si legge all'inizio del libro. Esiste tuttavia un aspetto abbastanza evidente: *La Cordigliera delle Ande* è senza dubbio uno fra i

Luzi di quegli anni. Il primo sta nell'attenzione "antologica" alle minime occupazioni quotidiane la cui esclusione da una cornice di senso che le giustifichi addita un destino, esprime una dannazione comune; un tratto, questo, che si traduce nella ripetizione di catene verbali che esprimono azioni – preferibilmente al presente per revocarle qualsiasi ordine finalistico – oppure affastellamenti di situazioni, nomi o di componenti oggettuali¹⁵. Il secondo motivo rinvia invece all'uniformazione dello spessore temporale a un flusso monocorde, sì che – con Zanzotto - «si potrebbe dire che la congerie dei "fatti triti" in cui si risolve il cosmo (o caos) montaliano, si dispone qui in un quadro meno accidentato, meno ricco di "trasalimenti" e di contrasti, di violenza e di maiestas, per allinearsi nell'estenuante monotonia che non conosce gli "spari" o i "morsi di tarantola"»¹⁶. Dunque il testo luziano si iscrive in quest'area tematica a tre vertici, con l'esito di promuovere, a parziale dispetto delle ripetizioni di Michaux, un'implicita *varietas* al tessuto lessicale della poesia (correlativa all'impaginazione dei mille rituali dell'esistenza) destinata poi a annullarsi nella secchezza dell'asserto filosofico finale.

I segni di questa tendenza sono ravvisabili nella declinazione delle *nuages* (tre attestazioni nell'ipotesto) nella coppia nuvole/nubi (due e una occorrenza, forse quest'ultima trainata dall'allitterante «nudo nero» del verso precedente), così come nella preziosa variazione di «Il se croise et s'entre-croise» con «s'incrocia e s'interseca», e in quella di «petits pas, petit souffle» con «passo cauto, respiro corto» (su cui però interviene anche Erba). La funzione, evidentemente, è quella di enfatizzare lo sfinimento dell'esistente che, per quanto plurale, ha come unico destino la condanna alla «vie quotidienne», in cui «poco altercano i cani, poco i

testi più letteralmente tradotti, più fedelmente trasposti nella nostra lingua. Se così è, la "Premessa o confidenza" dello stesso Luzi ci fa sapere che "alcune volte la forma del testo originale sembra esiga di essere assunta come un blocco con il quale al traduttore non resta più altro desiderio che d'identificarsi e si identifica allora mediante il calco quanto più possibile perfetto – e questa è paradossalmente la *forma più completa di adesione e insieme di rimozione del modello*". Potrebbe allora darsi che questa "forma più completa di adesione", questa identificazione col testo tradotto (e nel contempo la sua rimozione) sia stata indirettamente indicata da Luzi come la soluzione ottimale di una sua poetica della traduzione».

¹⁵ Annotando *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, Stefano Verdino allude all'«ultima strofa che nel regesto di varia quotidianità inaugura una tipologia ricorrente in Luzi», per cui cfr. il suo *Apparato critico* in M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 1448.

¹⁶ ANDREA ZANZOTTO, *Luzi e il cammino della poesia: Onore del vero*, in *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 20-21.

bimbi, poco ridono»; finale quanto mai luziano, in primo luogo a): per la partizione del verso in tre segmenti solo leggermente asimmetrici dove il privilegio dell'anafora è riconosciuto esclusivamente a una parola chiave come «poco», anticamera del “nulla” e punto di convergenza delle assi tematiche del testo; b): per l'investimento di un vocabolo come «altercano», al centro di alcune tra le dinamiche di senso più incisive della sua vicenda di poeta¹⁷, soprattutto là dove, a partire dal *Battesimo*, il suo discorso punta alla sintesi metafisica delle forze contrarie, tra la gravità dell'esistente e la riscossa della luce, del finalismo, della presenza di Cristo nella storia; infine c): per l'occorrenza di quella che potrebbe definirsi la funzione-cane, che in contesti analoghi (ma si ricordi anche il «magro cane» montaliano) è adibita a rappresentare i «segni che nessuno raccoglie»¹⁸, appena un increspamento nella superficie di “niente” in cui si consuma l'attesa sempre più gratuita alla quale si espone il poeta.

In conclusione è possibile affermare che la traduzione di Luzi altro non miri che a configurare l'“altrove” secondo un rapporto di equivalenza al “qui”, coerentemente alla revoca dei valori mitologico-fantastici cui il poeta sottopose l'esotica topografia che aveva dilatato gli orizzonti pensati dell'io ermetico. Proprio su questo punto si registra il discrimine decisivo con la versione di Erba; se infatti la concezione di “altrove” luziano si pone lungo questa diagonale, lo scarto di generazione e il diverso retroterra del poeta milanese delegano all'“altrove” ancora uno statuto alternativo rispetto al circostante, sia pure a condizione di stanziarsi nella dimensione dell'ottativo¹⁹, del desiderio inappagato

¹⁷ Cfr. in maniera esemplare un testo come *Pace? – non terminato*, vv. 1-3, tratto da *Frasi e incisi di un canto salutare*: «Pace? – non terminato / ancora / l'infuocato alterco». L'area semantica dell'“alterco”, fittissima negli ultimi decenni dell'attività luziana, annovera solo in questo testo occorrenze come «rissa», «lite», «diverbio», «disaccordo», «agonia», «lotta».

¹⁸ Due volte si accampa nelle non nutritissime *Primizie del deserto* la figura del cane, sempre inclusa nel resoconto dei segni senza riferimento a un significato strutturato. La prima, da cui è tratta la citazione, è compresa in *Forse dice l'addio*, vv. 5-8: «vagano voci rotte, cani mogi, / segni che nessuno raccoglie, / presagi che si spengono nel vuoto»; la seconda attestazione è relativa invece alla celebre *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, vv. 11-15: «Tutto l'altro che deve essere è ancora, / il fiume scorre, la campagna varia, / grandina, spiove, qualche cane latra, / esce la luna, niente si riscuote, / niente dal lungo sonno avventuroso».

¹⁹ Sull'argomento cfr. S. PRANDI, *Uno sguardo «nei dintorni nel nulla»: la poesia di Luciano Erba*, in L. ERBA, *Poesie 1951-2001*, Milano, Mondadori, 2002, pp. IX-X: «Erba è davvero poeta della *virtualità* come condizione di perenne intercambiabilità di reale e immaginario: oltre a connotare l'impianto di intere composizioni [...] ben ottantanove “se” compaiono nel suo *corpus* complessivo: tra i periodi ipotetici dominano in senso assoluto proprio quelli di secondo tipo, della possibilità. Al dispiegarsi del *possibile* si accompagna spesso il registro desiderativo, “recitato

o, che è lo stesso, sotto il segno dell'ironia. Una grammatica ottativa declinata alla voce del viaggio in particolare nella terza sezione del *Male minore*²⁰, fitta di partenze invocate quanto disattese da un poeta proverbialmente alla «finestra come una grata»²¹, emblema della separazione inaggirabile tra il “qui” in cui si radica la vicenda privata (la “miopia”²²) dell'autore, e la dimensione del possibile cui è demandata l'ipotesi mentale – se non della totalità del senso, che è opzione ermetica – almeno della sospensione del proprio radicale scetticismo²³.

L'“altrove”, ad ogni modo, rientra di diritto nel novero di quelle «immagini-schermo» che a livello psicologico “remunerano” il poeta del suo stato di detrazione, di mancanza²⁴. Quella mancanza attestata, fra l'altro, dalla ben nota ricorrenza dei capi di vestiario nella sua poesia, i quali anziché dare asilo a un'amabile attenzione per il dettaglio borghese, assolvono a una sorta di

perennemente in falsetto”, come ha osservato Aymone, con i suoi stilemi più ricorrenti: i futuri, gli infiniti ottativi, le frequenti esclamative. Ancora un distanziamento del presente vissuto, dunque».

²⁰ Cfr. ad esempio un testo emblematico come *Terra e mare*: «Goletta, gentilissimo legno, svelto / prodigio! se il cuore / sapesse veleggiare come sai / tra gli azzurri arcipelaghi! // ma tornerò alla casa sulla rada / verso le sei, quando la Lenormant / avanza una poltrona sul terrazzo / e si accinge ai lavori di ricamo / per le mense d'altare. // Navigazione blu, estivi giorni / sere dietro una tenda a larghe maglie / come una rete! bottiglie / vascelli tra rocchi di conchiglie / e la lettura di Giordano Bruno / nel salotto di giunco, nominatim / De la Causa Principio e Uno!». Ma si veda anche il registro desiderativo di *Incompatibilità* («potessi volare sulle lunghe ringhiere / varcare porte [...] Partono adesso i crociati / io rimango quassù / come una spia albanese / che fotografa torri e ciminere») e il sandolino “ivre” di *Il miraggio*, in cui il titolo stesso disinnescia la realtà dell'abbandono alla corrente.

²¹ *A me stesso*, v. 4.

²² Cfr. il concetto di “miopia” elaborato dallo stesso Erba in relazione alla poesia barocca in *Vision miope e secentismo in Magia e invenzione: note e ricerche su Cyrano de Bergerac e altri autori del primo Seicento francese*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967, p. 191: «Più di una volta, in tema di letteratura francese del primo Seicento, accade di veder ricorrere con intento caratterizzante la nozione di “miopia”. Se è vero che miopia significa l'incapacità di distinguere gli oggetti posti lontani dall'occhio, *vulgo* cortezza di vista, per scrittore “miope” sembra a noi che debba intendersi, fuori d'ogni traslato, lo scrittore di riferimento portato a rappresentare quanto cade entro il più breve raggio visivo: pertanto piuttosto oggetti piccoli che grandi, o linee, strutture, toni particolari piuttosto che generali. Lo stile di questo scrittore non mancherà di darci l'impressione di una estrema precisione, e lo scrittore stesso di apparirci attentissimo a che nessun particolare, per quanto nascosto o poco significativo, possa sfuggirgli: quasi che la sua vista, applicandosi a un'esigua porzione di reale, vi spenda la stessa somma di potere percettivo richiesta per scrutare entro campi visivi più vasti o vastissimi».

²³ Cfr. anche SILVIO RAMAT, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, pp. 582-583, dove si parla consimilmente di «relativismo dilagante» nella poesia di Erba, ravvisabile nella sua poetica dei minimi frammenti dispiegata in un dettato giocoforza epigrammatico, implicitamente dimidiato: «È ovvio che si tratterà di un essenziale ricavato all'interno di un relativismo dilagante senz'ostacoli, nel raggio di una gratuità che il poeta accoglie e restituisce nella specie del frammento, del lacerto di vita che ha resistito, per puro caso, all'azione di uno “scialo”, già topico in passato e naturale ancora in questo secondo dopoguerra».

²⁴ Il concetto è elaborato magistralmente da Stefano Agosti nel suo determinante saggio *Consuntivo su Erba*, in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 89-103.

“funzione di delega” che compensa l’abrogazione dei corpi, lo “sfilamento” della pelle che occorre talvolta nei suoi testi²⁵: metonimie rovesciate, in altri termini, dove l’unità circoscritta, invece di significare l’insieme, il tutto, significa il nulla. È allora in questo ambito che il viaggio si costituisce come risarcimento, ancorché mascherato, della «nostalgia del narrare»²⁶ – secondo Testa – imputabile all’esautorazione dell’io nelle strategie di ordinamento della realtà. In questo senso Erba, invece di riassimilare nell’unica dimensione della «sfera di Parmenide» le declinazioni dell’alterità, provvede piuttosto ad enfatizzare le strategie di senso dell’ipotesto che autorizzano lo statuto pensato, sognato, evocato del paesaggio²⁷, nella circostanza attuando una sorta di tattica della moltiplicazione. Una tattica, beninteso, orchestrata pur sempre all’interno della cornice semantica messa a punto da Michaux, la cui negatività – anziché essere capovolta nei suoi dati esistenziali dalla rarefazione del paesaggio – è anzi forse accentuata sul versante metafisico da questa astrazione della natura. Lo strumento stilistico adibito da Erba a questo fine è la ripetizione, specie nel sottomultiplo privilegiato dell’anafora. Pur trattandosi di espedienti sovrasfruttati dal poeta milanese, il testo tradotto si muove nondimeno in un perimetro del tutto “legale”, già che agisce su risorse iscritte a pieno titolo nel repertorio espressivo di Michaux²⁸.

Un caso esemplare è quello del già citato sema *nuages*, scomposto da Luzi nella coppia nuvole/nubi, e viceversa reduplicato in addirittura cinque attestazioni

²⁵ Cfr. in questo senso *La mia fatica*, vv. 8-14: «non questo sacco di patate / la juta segna un reticolo sui polsi / mi sfilta la pelle dalle dita / terra arida / ricorda una spiaggia / disabitata». Una funzione per certi versi analoga a quella della juta è assolta dalla «lana sul petto» in *Mea minima cupa*: «Non ho che lana sul petto / per sentire più mia / e più viva la pelle».

²⁶ Cfr. il profilo introduttivo a Luciano Erba redatto da Enrico Testa nell’antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. 119: «I luoghi immaginari o misteriosi, le collocazioni fantastiche, le atmosfere da romanzo o da *feuilleton* [...] ricorrono, come esili fantasmi verbali della nostalgia del narrare, in un a scrittura che opta consapevolmente per una dimensione ormai postuma alla “legenda” e al racconto e che, di quest’ultimo, trattiene, interrogandolo, solo “l’alfabeto delle cose” e i loro fitti cataloghi».

²⁷ Sulla geografia “esotica” di Erba, cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Luciano Erba*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 909: «La geografia di Erba (molto ramificata e apparentemente puntuale) è una geografia internazionale, un po’ da chierico vagante un po’ fantastica, dove Parigi, Londra e Milano si alternano con pure località d’atlante o cifre esotiche come Sasebo o Quelpart o il Gruppo Nord (*Tout se tient*), sicché nella stessa poesia la domestica “Italia orientale” si estrania in una terra misteriosa di cui “non si conosce il fascino”».

²⁸ Di questa non infrequente partizione iterativa è testimonianza eloquente, tra le altre, la poesia immediatamente precedente la *Cordillera, Arrivée à Quito*: «Région de Huygra, noire, noire, noire, / Province du Chimborazo, haute, haute, haute».

da Erba: in un caso come pura serializzazione del dato percepito/pensato («un cratere di nuvole, di nuvole), nell'altro sfruttando una forma di dislocazione patetica in cui il medesimo soggetto si trova non solo a doppiare la propria funzione sintattica, ma anche a occupare la posizione strategica di clausola in due versi consequenziali («Le nuvole / non sono più alte di noi tutte le nuvole»); di fatto appartiene allo stesso ordine di intenzioni la triplicazione del verbo – già doppio – che rinvia alla profusione delle montagne nello spazio («che si stendono, si stendono, si stendono»²⁹). E ancora Erba amplifica l'articolazione di per sé iterativa della seconda strofa, dove la ripetizione di alcuni semi in un breve giro di versi («sol», «nu», «noir») è elevata a norma strutturale attraverso l'anafora («È un suolo» ripetuto tre volte e declinato con «È una terra» e «è un nudo»); notevole, tra l'altro, la riconversione dell'ultimo verso della strofa che da modulo appositivo a ripetizione patetica (appena dissimulato dalla punteggiatura “forte”) diviene autonoma proposizione a nodo verbale. Analogamente il quadrisillabo «senza piante» non ha solo lo scopo di prolungare la frase oltre il confine formale, ma anche quella di impostare un ennesima partitura parallelistica con il primo verso della strofa, la cui segmentazione in emistichi («È un suolo nero, senza gioia») è redistribuita nell'arco di due versi («È un suolo venuto da sotto / senza piante) nel quadro di un'architettura metrica dotata a propria volta di un'evidente coesione interna (5+4, 9, 4). Questa tendenza alla serialità risalta in una successione verbale scandita dall'articolazione “particella riflessiva+trisillabi sdrucchioli alla terza persona plurale” come «si stupiscono, si trattengono, / si ritirano», soprattutto se messa a paragone con i correlativi luziani determinati da un intento di maggiore mobilità («stupiscono, si trattengono, acquietano le loro lingue»). Infine è flagrante l'indebolimento della referenza dell'avverbio di luogo «ici»/«quassù» alla luce del suo reinvestimento come clausola finale “assoluta” («nessuno, o quasi, che rida. Quassù»).

²⁹ Si tratta di un verso che si presta in modo eccellente all'intento di reduplicazione del paesaggio, convergendovi in modo naturale il dato semantico e quello fonico. Il sapiente utilizzo dell'allitterazione messo in funzione da Michaux («Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent») è infatti trasferibile con buona approssimazione nella lingua italiana (le «Ande» che «si stendono»), per di più accentuando l'effetto di dilatazione grazie alla forma sdrucchiola del verbo; è in questo ambito che Erba decide di prolungare il già marcato effetto fonico/visivo aggungendovi un terzo segmento analogo.

Questi due caratteri dell'esecuzione erbiana di Michaux – l'iteratività sul versante stilistico, l'astrazione intellettuale del paesaggio su quello iconico – sono implicitamente ribaditi dal reimpiego citazionistico che Erba fa in *Libro d'ore*, dove l'occorrenza testuale dell'«Ecuador» è ricondotta a una cifra di consistenza puramente nominale, mentre il tic della ripetizione – astraente quanto più si fa cantabile³⁰ – è introdotto in un verso neanche stavolta implicato nella tattica replicativa di Michaux:

Come dice il poeta
chi le nubi non ama
non venga non venga all'Ecuador
[...]
Stanchi sogniamo
di verdi ferrovie lillipuziane
dentro e fuori dei picchi a pan di zucchero.
In città ci lasciamo
tra quarzo e mica di costruzioni
gela la primaluna, noi rientriamo
inseguiti dappresso dalla vita
come da un cane amico che ci raggiunga.

Tornando alla *Cordillera* è solo un'apparente infrazione alle strategie reduplicative di Erba lo smantellamento dell'iterazione sentenziosa dell'ultimo verso – il più “luziano”; piuttosto sembra una scelta fedele alla delega dell'artificio anaforico alla funzione prevalente di dilatare in senso metageografico le componenti fisico-naturalistiche del testo (le nuvole, il suolo, le catene montuose); viceversa infatti al predicato filosofico finale è riservato un diverso dettato argomentativo che – in linea con il tipico “doppio registro” erbiano³¹ – neutralizza le impennate del poeta nell'universo dell'immaginazione,

³⁰ L'astrazione del dettato di Michaux è un intento esplicito di Erba non solo sulla base dell'iterazione di «non venga», ma anche nella fortissima inversione “quasi musicale” di «chi li nubi non ama», e nell'introduzione “metalinguistica” e ironica – sfruttando una formula quasi proverbiale – di «come dice il poeta».

³¹ Sull'argomento cfr. ANGELO JACOMUZZI, *La poesia di Erba: 'Super flumina'*, in *La citazione come procedimento letterario e altri saggi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 124: «[...] è necessario operare una distinzione tra i dati contenutistici e tematici raccolti intorno alla situazione d'idillio e i materiali linguistici attinti in prevalenza al lessico dell'umile e del quotidiano da un lato, e l'effettiva strutturazione stilistica e il punto di vista dell'autore dall'altro, tra la lettera del testo e il codice di interpretazione che gli compete, tra il personaggio ironicamente dimidiato e l'autore. La divaricazione tra l'uno e l'altro livello è lo strumento fondamentale dell'ironia di Erba, che non è edizione rivitalizzata dell'ironia crepuscolare, ma ha la funzione strutturale di collocare al livello almeno tendenzialmente tragico e sublime il punto di vista dell'autore e il codice

implicitamente dichiarando l'inconsistenza dell'ipotesi di un'"altrove" di reale evasione. Entrambi i poeti dunque si può dire che centrino lo stesso bersaglio – quello dell'ontologia negativa dell'essere-nel-mondo – da postazioni opposte, se da una parte Luzi interviene dilatando il "qui" nell'"altrove", e dall'altro continuando Erba a concepire l'"altrove" come spazio mentale da cui ricavare le reintegrazioni psicologiche, per quanto puramente virtuali, alle disfunzioni dell'esistere. Ed è forse anche per questa differente prospettiva, tra assimilazione e desiderio, che *La cordillera delle Ande* si è prestata ad essere per Luzi il terreno propizio a un impianto di materiali linguistici, mentre per Erba l'occasione di un saccheggio³².

effettivo di interpretazione, e al livello elegiaco e umile le situazioni, gli oggetti e i materiali linguistici dell'invenzione poetica».

³² Oltre infatti al prelievo per certi versi parodico di *Libro d'ore*, si veda il reinvestimento di un termine specifico e raro come «brachicefali» a connotare un popolo lontano e fantastico in *Ippogrammi & metaippogrammi del pittore Giovanola*, vv. 34-44: «Giovanola ha varcato i confini / di una terra di uomini longilinei / brachicefali, esperti di metalli / dell'arco e di un tipo di lotta / ben diversa da quella delle Ryu-Kyu. / Nessuno può dire se i cavalieri / immobili in sella ai cavalli / vengano dal mare o dall'altipiano / oppure da un continente sommerso / né quando il loro momento sia stato / né se debba ancora arrivare».

IX

LUCIANO ERBA O DELLA TRADUZIONE SCALATA SU *LES CANAUX DE MILAN* DI FRÉNAUD (E CAPRONI)

I. A dispetto della molteplicità dei domini di forza coinvolti, la traduzione continua a darsi come fenomeno essenzialmente duplice, “incontro di due poetiche”, di due codici linguistici, due testi. Ne è testimonianza eloquente, d'altronde, il folto campo metaforico adibito a descriverne le dinamiche: schermaglia, patteggiamento, scambio, compromesso, scontro, trattativa, contesa, addirittura baratto o riciclaggio... Un'osmosi (o forse un duello) tra autore e traduttore, tra poeta e poeta, destinato a concretizzarsi di volta in volta in proporzioni molto difformi, che svariano da margini risicatissimi di “indiscrezione”, quasi un'ambizione all'eclissi dei traduttori (è la sfida – ovviamente asintotica – delle versioni “filologiche”), a testi così destituiti da ogni stringente ufficio di “mimesi” da sconfinare nel rifacimento¹.

Un ampio spettro di possibilità – a propria volta responsabile di una raggiera quasi infinita di opzioni, registri e stili praticabili – che può essere accertato, e reso quasi esemplare, su due poeti-traduttori d'eccezione del nostro Novecento: da una parte Giorgio Caproni – che forse contende a Sereni e Fortini il primato per numero e qualità degli affondi critici dedicati al *corpus* delle sue versioni – e dall'altra un traduttore quanto meno “anomalo” come Luciano Erba. Può dirsi anomalo, Erba, nella misura in cui mira a collocare le proprie versioni – quasi sradicandone i legami con l'attività e le opere circostanti – al di sopra delle “negoziazioni” fra traduttore e tradotto, per ricavarle uno spazio di sostanziale

¹ Per la distinzione tra traduzione (o transduzione) e rifacimento cfr. JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Les limites du presque-même - variation, réécriture, transduction*, in *D'écrire la traduction*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 182: «Alors que la *transduction* est caractérisée par une relation de signification particulière (expression et contenu) et *bilatérale* à un objet linguistique différent (expression et contenu), on pourrait dire que le *rifacimento* prend comme *prétexte* la signification étrangère et la transforme pour l'expression de son propre contenu. Sa visée est seulement vers le texte d'arrivée, à l'opposé de certaines versions “informatives” (de service) qui prétendent ne restituer que les signifiés du texte de départ».

autonomia in quanto «*tertium* (infine *datur!*)»²; dichiarazione di “terzietà” del tradurre (e, stavolta sì, extraterritorialità, almeno presunta) che beninteso si iscrive nell’ambito di non troppo dissimulati fini polemici contro l’invasione, «la colonizzazione di certa linguistica»³. E nondimeno è un asserto che già stabilisce in linea di massima una distanza tangibile con la politica “inclusiva” di Caproni, che nei suoi scritti sulla traduzione dichiarava di non concepire alcuna differenza di rango fra le varie declinazioni della propria attività in versi⁴. Ecco allora che se Caproni agisce sul filo di un sottilissimo bilancio tra l’immissione di propri materiali stilistici e l’obiettivo di trasferire nel nuovo codice linguistico le strategie formali e di senso dell’ipotesto, Erba predilige invece il momento antitetico, contraddittorio del tradurre, configurando il testo finale nei termini dell’alterità (sia al testo fonte che alla propria poetica), intendendo questa alterità non come tributo scontato fatalmente dal passaggio traduttivo (e quindi, a suo modo, limite implicito all’atto stesso), ma come identità stabilita a livello “intenzionale”, programmatico, prima ancora che empirico.

In effetti pochi traduttori disattendono le aspettative del lettore con l’assiduità di Erba, che fa dell’infrazione, della deroga, dell’inottemperanza, il criterio normativo delle proprie traduzioni. Basta scorrerne infatti la distillata rassegna per accertare la continua revoca ai testi di quella trama di compensazioni e risarcimenti che costituiscono forse il più arduo banco di prova di un traduttore. Piuttosto il vero criterio strutturale è da rintracciarsi in una sorta di procedimento traduttivo per scarto, per sistematica variazione, a quasi tutti i livelli, delle relazioni testuali. Scarto metrico, strofico, lessicale, iconico, semantico, come se il componimento preso in esame rappresentasse più un capitale di materiali linguistici e di spunti figurativi da smontare e ricombinare secondo una logica quasi indipendente – riconducendo l’ipotesto quasi alla stregua di un canovaccio, insomma – piuttosto che il punto di partenza di un’operazione dotata di un proprio

² LUCIANO ERBA, *Dei cristalli naturali e altri versi tradotti*, Milano, Guerini e Associati, 1991, p. 9.

³ Ivi, p. 8.

⁴ GIORGIO CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 60: «Invero, non ho mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell’atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre. In entrambi i casi, per quanto mi concerne, si tratta soltanto di cercar di esprimere me stesso nel modo migliore: nel cercar di far bene qualcosa che valga a esprimer bene quanto ho in animo. L’impegno, per me, resta in entrambi i casi il medesimo e di egual natura, e di diverso non vedo in essi che l’impulso, il movente».

“rigore traduttivo”, orchestrato nell’ambito di una complessa tattica di licenze e contrappesi.

L’unico esemplare che permette il confronto diretto tra la riscrittura “per scarto” di Erba e le abitudini traduttive di Caproni – abilissimo nel dislocare le riserve di senso originarie su nuove interazioni fra gli “strati” del testo – è *Les canaux de Milan* di André Frénaud⁵. Il componimento, datato «Milano 16 settembre 1956», è incluso all’interno della brevissima sezione *Amour d’Italie* nella raccolta *Il n’y a pas de paradis*, uscita da Gallimard nel 1962. La poesia fu innanzitutto tradotta da Erba, come contributo all’omaggio collettivo a Frénaud stampato da Scheiwiller nel 1964; una collocazione, questa, che ne rende indiscutibile la conoscenza da parte di Caproni, anch’egli tra i protagonisti dell’iniziativa promossa dell’editore milanese. E tuttavia, data l’estrema difformità dei due lavori, si tratta di una cognizione che di fatto non influisce in alcun modo sulla successiva traduzione di Caproni, pubblicata a pochi anni di distanza in *Non c’è paradiso* del 1971.

Di seguito, il componimento di Frénaud⁶, dedicato a Elio e Ginetta Vittorini:

Gentil dimanche quotidien au bord de l’eau
d’un ancien quartier encore émergeant,
île de calme si loin de toi, Milan,
parmi ta clameur.

Naviglio grande où de larges dalles
longent l’eau limoneuse,

⁵ La poesia di Frénaud è presa a paradigma dell’attività traduttiva “infedele” di Erba da Giuseppe Sansone nel dibattito tra gli stessi Erba e Sansone con Piero Bigongiari, Enrico Mattioli e Mauro Iannotti trascritto in L. ERBA, *Traduzione come in bricolage*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 142: «A proposito di quello che ha detto Erba, ho la sensazione che si tocchi un punto estremo del codice traduttivo, o della varietà traduttiva. Io non so se tu ami particolarmente Frénaud, ma lo volevi o lo dovevi tradurre, e così hai fatto poesie di Luciano Erba, su idee di Frénaud, che non hanno niente a che vedere con il testo. Il risultato è magnifico e io ti confesso che è molto più bello il tuo testo di quello di Frénaud. Soltanto che siamo in una punta estrema della “bella infedele”, se vogliamo metterla sotto una etichetta».

⁶ Si trascrive in questa sede il testo su cui lavora Caproni dopo il reintegro della punteggiatura operato da Frénaud. Erba infatti traduce il componimento nella sua redazione priva di interpunzione - a parte il punto fermo finale – così come si presenta in *Il n’y a pas de paradis*. Unica ulteriore difformità, la conservazione in Erba di «travaillent» dal v. 23 alla chiusura del precedente: «*Ticinese Ticinese* Tous le chinois travaillent / aujourd’hui dans les bureaux». Si segnala tuttavia anche il v. 13, dove al posto di «sur l’eau sale» il testo riportato da Erba, stavolta in difformità da Frénaud, presenta la forma «dans l’eau sale».

le goudron flottant jusqu'au près de *San Gottardo*.
Eau douce oubliée par le temps et les édiles,
négoce amoindri, navires
porteurs de sable gris et de pierres.

Le pavement menu, les lavandières qui frappent fort,
le battement léger du linge parmi l'air pâle,
et les gamins qui se poursuivent sur l'eau sale
comme des enfants-dieux

Débonnaire dans les jardins, la trattoria ,
avec le jeu de boules et les petits musiciens sous la treille,
la table aux pieds épais, le vin rouge dans les gros verres,
les persiennes au-dessus de la galerie, les lauriers.
La lumière et l'ombre également enjouées
sur le balcon strict où s'accroche
le soleil jaune au soir et disparaît.

Ticinese, Ticinese. Tous les chinois
travaillent aujourd'hui dans les bureaux.
Ils détruiront tout, *Ettore Mezzo*. Le néon
anéantira la clarté antique de l'huile.
Et les autocars vrombiront sur l'autostrade,
où fut autrefois le flot de l'eau étale coulant
pour la simple gaieté devant ses maisons,
du petit peuple travailleur.

Presentato con il sottotitolo di «aquarelle», il testo si articola su cinque strofe di composizione irregolare, così come molto eterogenea è la tastiera metrica messa a punto da Frénaud, fedele alle tessiture “prosastiche” della sua poesia. Il discorso è intonato a un registro spesso esclamativo, ascrivibile all'affollarsi di annotazioni nominali che passano in rassegna gli elementi del paesaggio su cui si appunta lo sguardo del poeta. Un'esclamatività, del resto, funzionale a quell'intento elegiaco dominante sui toni da idillio che si affermano da principio negli affabili scorci trascritti dal poeta; l'ultima strofa del testo infatti è responsabile di una sorta di capovolgimento nelle strategie descrittive di Frénaud, rovesciando la vivacità dei colori tenui o brillanti dei Navigli in un destino di dissolvimento, di perdita; una sorte di cui è garante l'avverbio «autrefois», incaricato di esprimere l'irruzione del tempo nell'immobilità «antique» del dipinto, la rottura dell'integrità del paesaggio.

Il testo non dispiega rime o assonanze se non occasionalmente («verre:lumière», «émergeant:Milan», «pavement:battement», «sale:pâle»,

«coulant:maisons»...); la sua organicità fonica è consegnata piuttosto ad alcuni meccanismi allitterativi che si attivano in punti di particolare evidenza iconica: è il caso, ad esempio, dell'insistenza sulla liquida nella rappresentazione dell'acqua dei Navigli («*Naviglio grande où de larges dalles / longent l'eau limoneuse*»); spicca poi l'avvicinarsi per opposizione del nesso f+r con la fitta serie l+g+r+p, contrappunto in cui transita la dissonanza tra i colpi sui panni delle lavandaie, e la brillantezza nell'aria dei lenzuoli sbattuti («*les lavandières qui frappent fort / le battement léger du linge parmi l'air pâle*»); una tessitura “duplice”, questa, che si replica in seguito, e anzi si amplifica, nel contraddittorio tra la serie di vibranti in cui è trascritto il rombo dei motori sull'autostrada («*Et les autocars vrombiront sur l'autostrade*»), con la sequenza fonica che traduce la musica, l'armonia della natura («*où fut autrefois le flot de l'eau étale coulant*»); subito prima, peraltro, a comporre un brano particolarmente organico sul piano allitterativo, un'altra partitura di nasali aveva presieduto alla “profezia” del poeta sull'imminente fine di quel mondo rurale («*Le néon / anéantira la clarté antique de l'huile*»); come ultima ricorrenza fonica, infine, bisogna mettere a referto almeno l'insistenza sulla sibilante nella rappresentazione, particolarmente intensa nei suoi valori cromatici, del crepuscolo serale («*sur le balcon strict où s'accroche / le soleil jaune au soir et disparaît*»). È pertanto evidente come, a dispetto di un'architettura metrica irregolare, Frénaud provveda a correggere il proprio tipico dettato antimelodico attraverso una trama piuttosto folta di compensazioni foniche, addebitabile forse alla tecnica da paesaggista di cui il poeta si è servito per questo acquerello milanese.

Adesso i testi di Caproni⁷ e Erba⁸:

GIORGIO CAPRONI

Gentile, quotidiana domenica in riva all'acqua
d'un vecchio quartiere ancora a galla,
isola di quiete da te sì lontana, Milano,
fra i tuoi clamori.

Naviglio grande dove larghe lastre
costeggiano l'acqua limacciosa,

⁷ La traduzione di Caproni è contenuta in ANDRÉ FRÉNAUD, *Non c'è paradiso*, traduzione di Giorgio Caproni, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 308-311.

⁸ L. Erba, *Dei cristalli naturali* cit., pp. 90-91.

il catrame ondeggiante fino a sfiorar *San Gottardo*.
Dolce acqua dimenticata dal tempo e dal Comune,
commercio in sordina, barconi
carichi di grigia rena e pietrame.

L'acciottolato minuto, le lavandaie che picchian sodo,
il palpito lieve dei panni nell'aria pallida,
e i monelli che si rincorrono sull'acqua sporca
come i giovani iddii.

Bonaria fra gli orti, la trattoria
col gioco delle bocce e i piccoli sonatori sotto la pergola,
la tavola dai piedi tozzi, i bicchieroni di rosso,
le persiane sul ballatoio, l'alloro.
Luce e ombra egualmente gioviali
sull'angusto balconcino dove s'impiglia
a sera il sole giallo e scompare.

Ticinese, Ticinese. Tutti i cinesi
oggi lavorano negli uffici.
Distrunderanno tutto, *Ettore Mezzo*. Il neon
annienterà l'antico chiarore dell'olio.
E i torpedoni romberanno sull'autostrada
dove un tempo, sulla soglia di casa,
l'acqua stanca scorreva per l'ingenua gioia
del popolino lavoratore.

LUCIANO ERBA

Giorni come domeniche fuori porta
dove il vecchio quartiere
emerge sulle sue acque
gentili giorni di quiete
isola senza città
Naviglio grande di lenta corrente
tra pietre come lastre tombali
trascorri torbido di fango
ma tra le chiese splendi di bitume
Naviglio dolce di dolcissima acqua
ignorata dal tempo e dagli edili
custode a superstiti navigazioni
di zattere di sabbia e di pietrame
Lo schiocco del bucato
riempie l'argine breve
al gesto antico delle lavandaie
l'aria è pallida di un brivido di panni
nell'acqua sudicia sguazzano i monelli
come giovani iddii
La trattoria alla buona in mezzo agli orti
col pergolato e il gioco delle bocce
la tavola massiccia, il vino rosso
nei bicchieri di vetro spesso un dito
le verdi persiane sopra l'andito

gli oleandri, quel gioco d'ombre e luci
 sullo stretto balcone ove s'impiglia
 l'ultimo sole giallo della sera.
 Ticinese... cinese ma i cinesi
 oggi sono impiegati negli uffici
 Distruggeranno tutto, Ettore Mezzo,
 (il neon ha già partita vinta)
 correranno rombanti i torpedoni
 sull'autostrada, là dove fu un tempo
 una pigra corrente d'acque dolci
 per la semplice festa tra le case
 della piccola gente che lavora

Già una prima ricognizione mette in evidenza come i due poeti agiscano in modo molto diverso sull'intreccio fonico di Frénaud. Dal canto suo Erba impone al dettato una regolarità metrica (sia pure non strutturata modularmente) che si fa flusso nella misura in cui assorbe nel proprio svolgersi le partizioni strofiche dell'ipotesto. La sua strumentazione rimane varia, ma a tratti tende a canonizzarsi su una misura endecasillabica, come nel finale. Caproni invece, facendo propria l'eterogeneità del metro, articola una fitta trama di richiami fonici che tendono a infoltirsi, ove possibile, secondo un principio di simmetria al testo di Frénaud. Pertanto questi meccanismi si intensificano presso i vv. 5-6 («*Naviglio grande dove larghe lastre / costeggiano l'acqua limacciosa*»); i vv. 11-12 («*le lavandaie che picchian sodo, / il palpito lieve dei panni nell'aria pallida*»), al prezzo però di smantellare il “contrappunto” fonico francese; i vv. 20-21 («*dove s'impiglia / a sera il sole giallo e scompare*»); i vv. 26-28 («*Il neon / annienterà l'antico chiarore dell'olio. / E i torpedoni romberanno sull'autostrada / dove un tempo, sulla soglia di casa, / l'acqua stanca scorreva per l'ingenua gioia / del popolino lavoratore*»). Tuttavia, in conformità alle sue abituali pratiche traduttive, la tentazione di imbastire un ordito allitterante più fitto della pur ricca articolazione frénaudiana induce Caproni a distribuire nel testo ulteriori sequenze foniche: è il caso, ma piuttosto debole, del v. 8 («*Dolce acqua dimenticata dal tempo e dal Comune*») e soprattutto dei vv. 15-16, in cui sono molto produttive l'unità sillabica *tor* – declinabile in *ort* – sempre accentata, e in minor misura (già che non vi cadono accenti principali) l'unità *ol*, che si costituisce come sottofondo alle traiettorie ritmiche e melodiche portanti («*Bonaria fra gli òrti, la trattòria / col giòco delle bòcce e i piccoli sonatòri sòtto la pergola*»). Notevole infine anche la traduzione

da parte di Caproni del profilo allitterativo della prima strofa, saldamente intraconnessa grazie alla ricorrenza delle nasali:

Gentil dimanche quotidien au bord de l'eau
d'un ancien quartier encore émergeant
île de calme si loin de toi Milan
parmi ta clameur

Spiccano in particolare i richiami interni «quotidien:ancien» e, al contempo, la doppia corrispondenza di «loin» con «toi» da una parte, e con «Milan» dall'altra. Caproni interviene in questo senso disseminando la strofa di un nucleo fonico riconducibile alle unità *an-en-on*, e mettendo a punto una rima interna con accenti principali come “quotidiana:lontana” immediatamente rilanciata dalla parola tematica «Milano»:

Gentile, quotidiàna doménica in riva all'acqua
d'un vecchio quartiere **anc**ora a galla,
isola di quiete da te sì **lont**àna, Milàno,
fra i tuoi clamori.

Ma oltre al piano fonico-musicale, la mano di Caproni si manifesta in modo inconfondibile anche sul versante delle scelte lessicali e retoriche: si vedano ad esempio le classiche apocopi («sfiorar», «picchian»), l'uso generoso dei suffissi («le vin rouge dans les gros verres» → «bicchieron di rosso», «balcon strict» → «balconcino», «petit peuple» → «popolino»), un toscanismo, di cui il poeta è prodigo nelle sue versioni, nella forma monotongata di «sonatori». È insomma piuttosto evidente come *Les canaux de Milan* propizi il ricordarsi spontaneo delle strategie stilistiche tipicamente praticate da Caproni con il tono di affettuoso, amabile descrittivismo messo in atto da Frénaud. Una convergenza tutt'altro che ovvia, dato che i due poeti sono stati in genere così affini sul piano filosofico (soprattutto per un certo stoicismo metafisico), quanto distanti su quello delle rispettive grammatiche formali.

Se *I navigli di Milano* è dunque un testo che si presta a rappresentare un campione esemplare del tradurre caproniano, allo stesso modo vi si rintracciano alcuni denominatori essenziali dell'attività di Erba. Innanzitutto spicca rispetto a

Caproni l'indebolimento del ruolo strutturale dell'allitterazione frénaudiana, di fatto replicata solo occasionalmente: si segnalano, tra gli altri, il mantenimento del meccanismo fonico forse più elementare, relativo all'insistenza della consonante vibrante al v. 26 («correranno rombanti i torpedoni / sull'autostrada»), e la sostituzione della liquida con il nesso t+r ai vv. 5-6 del testo francese («come lastre tombali / trascorri torbido di fango»), decentrando l'interazione fonosimbolica dall'area iconica dello “scorrere” dell'acqua a quello della “limacciosità” del canale. Si attestano però altri espedienti attivi sullo stesso piano, come in particolare la continua “generatività” degli spunti fonici che connettono il folto dettato enumerativo della zona centrale del testo:

La trattoria alla buona in mezzo agli orti
 col pergolato e il gioco delle bocce
 la tavola massiccia, il **vino rosso**
 nei bicchieri di **vetro spesso** un dito
 le **verdi** persiane sopra l'andito
 gli **oleandri**, quel gioco **d'ombre** e luci
 sullo stretto balcone ove s'impiglia
 l'ultimo sole giallo della sera.

Vi si rinviene infatti una serie relativamente nutrita di trasferimenti e dilatazioni sonore, che sfruttano una sorta di staffetta verbale in cui ogni unità eredita alcune caratteristiche dell'elemento precedente, rilanciandone altre al successivo. Si parte dal sintagma «vino rosso» (v+o+r+ss), che si duplica nel verso seguente in una sorta di calco come «vetro spesso» (ve+tr+o+ss); la prima sillaba ribatte subito dopo in «verdi» (ve+rđi), da cui dirama a propria volta – come in una sorta di consonanza rovesciata - «oleandri» (o+ndri), significativamente preferita al caproniano “allori”; da qui, infine, l'ultimo anello di questa catena, rappresentato da «ombre» (o+mbr), che accoglie il precedente inizio vocalico e rilancia il nesso consonantico con vibrante.

Ma al di là di queste articolazioni interne, basta esaminare una soluzione come «Il neon ha già partita vinta», adibito a tradurre «Le néon / anéantira la clarté antique de l'huile», per avere una controprova della tipica traduzione per scarto di Erba: vi si attestano infatti interventi radicali sul piano dell'organizzazione del periodo - per cui la frase da enunciazione “assoluta”

diviene una parentetica - così come sul piano della sintassi, della metrica, della congruenza frase-verso, del lessico, della semantica. Un passaggio che insomma subisce uno “spostamento” integrale, una dislocazione sistematica. La non-occasionalità di questo fenomeno è accertabile in modo esemplare nell’intensa attività di segmentazione e riassetto dei materiali testuali condotta sulle prime strofe di *Canaux de Milan*:

[Gentil] [dimanche] [quotidien] [au bord de l’eau]	[Giorni] [come domeniche] [fuori porta]
1) 2) 3) 4)	3) 2) 9)
[d’un ancien quartier] [émergeant]	[dove il vecchio quartiere]
5) 6)	5)
[île] [de calme] [si loin de toi Milan]	[emerge] [sulle sue acque]
7) 8) 9)	6) 4)
[parmi ta clameur]	[gentili] [giorni] [di quiete]
10)	1) 3) 8)
	[isola] [senza città]
	7) 9)

[<i>Naviglio grande</i>] [où de larges dalles]	[<i>Naviglio grande</i>] [di lenta corrente]
1) 2)	1) 4)
[longent] [l’eau limoneuse]	[tra pietre][come lastre] [tombali]
3) 4)	2) 2) a)
[le goudron] [flottant jusqu’auprès] [de <i>San Gottardo</i>]	[trascorri] [torbido di fango]
5) 6) 7)	3) 4)
[Eau douce] [oubliée par le temps et les édiles]	[ma tra le chiese] [splendi] [di bitume]
8) 9)	7) b) 5)
[négoce amoindri navires]	[<i>Naviglio</i>] [dolce] [di dolcissima acqua]
10)	1) 8) 8)
[porteurs de sable gris et de pierres]	[ignorata dal tempo e dagli edili]
11)	9)
	[custode a superstiti navigazioni]
	10)
	[di zattere di sabbia e di pietrame]
	11)

Queste radicali asimmetrie, che ramificano lungo l’intero componimento, non si organizzano però solo sul criterio dell’inadempienza formale – intesa come (innegabile) *forma mentis* del traduttore – ma si strutturano anche in una divergente strategia di senso; una strategia che fa capo a un decentramento dell’identità pittorico-visiva del testo verso un diverso orizzonte psicologico, relativo all’interiorizzazione del paesaggio milanese. Di particolare rilievo, nella prima strofa appena citata, l’astrazione della “domenicalità” evocata da Frénaud,

ossia la revoca della sua referenza “da calendario” in funzione di un suo reinvestimento come categoria del malinconico (per cui la scena non si svolge più di domenica, ma in «giorni come domeniche»), del tutto in linea con l’universo tematico (crepuscolare?) del poeta. Ma questo trasferimento da un taglio descrittivo a un registro più lirico è attestato anche nella riorganizzazione del periodo: laddove Frénaud metteva a punto un modulo apposito («île de calme») relativo a «quartier émergeant» – vero e proprio baricentro tematico del discorso – , Erba interviene inserendo tra il referente e la sua apposizione (che in un certo qual modo subisce un effetto assolutizzante, dato l’ampio distacco tra i due elementi) un verso che ripete parallelisticamente il sema «giorni», eletto dunque a ordinatore e protagonista (compresa la sua “domenicalità”) delle trame di senso della strofa. Il maggiore lirismo d’altronde affiora anche in altre sedi, come nell’opzione sinestetica di «l’aria è pallida di un brivido di panni», o nel passaggio alla seconda persona dei vv. 6-9, adibiti all’allocuzione al Naviglio stesso, definito – con formula antropomorfizzante – «custode a superstiti navigazioni». Allo stesso ordine di significati può forse ascriversi la scelta che fa Erba di smantellare alcune tra le coordinate topografiche più riconoscibili (Milano e San Gottardo) – compensate (ma non risarcite) dall’anafora di «Naviglio» – come se l’implicitazione a livello nominale degli indicatori di luogo fosse correlativa all’assimilazione del paesaggio, all’adesione a una ben nota geografia sentimentale che rendesse superflua l’esplicazione dei propri termini. D’altra parte sarebbe il giusto contrappeso all’opposta tendenza – criticamente accertata – che presiede all’infoltirsi della nominazione esotica là dove il poeta si relaziona all’ambiente nei termini della lontananza, della privazione, dell’estraneità.

II. Il rifiuto di una metodologia traduttiva unitaria impone a questo punto una ricognizione più capillare del *corpus* erbiano di versioni francesi, allo scopo di isolare alcune ricorrenze significative sul piano della gestione, e quasi della “centrifuga”, dei segmenti del discorso⁹. I testi in cui questi fenomeni si

⁹ L’eccezionalità della traduzione per scarto di Erba non sta nella particolarità delle singole attestazioni, per lo più riscontrabili quasi fatalmente anche in altri traduttori, bensì nel fatto che altrove questi tratti hanno il carattere di espedienti sporadici, spesso di compensazione per bilanciare scelte obbligate; viceversa in Erba queste dislocazioni assumono la dignità di veri e

concentrano con più frequenza risultano quelli di Frénaud, Rodenbach e Michaux¹⁰. Nelle versioni dei poeti barocchi infatti la necessità di replicare la struttura rigorosa dei sonetti fonte in parte ridimensiona (sia pure in modo tutt'altro che tassativo) le spezzature metriche e l'iteratività messe in pratica da Erba, mentre le catene verbali di Cendrars, così destrutturate, non possono prestarsi alle ampie riformulazioni sintattiche orchestrate invece su testi di maggior tenuta discorsiva. Sono dunque da mettere a referto:

a) *elisioni*, che possono riguardare porzioni minime di testo (in *Canaux de Milan*, «gris», «Milan»), sintagmi (in *Canaux de Milan*, «e les petits musiciens»; da Jean de Sponde, in *Mais si mon foible corps*, «d'un invincible effort»; da Rodenbach, in *Dimanches*, «debout dans son orgueil), o interi versi (in *Canaux de Milan*, «parmi ta clameur»).

b) *aggiunte*, funzionali ora a compensare le soppressioni, ora a ristabilire una norma metrica, ora a fini di riformulazione semantica (in *Canaux de Milan*, «splendi», «tombali»; in Jean de Sponde, da *Je meurs*, «acerbi», in *Mais si mon foible corps*, «finissima»; da Rodenbach, in *En des pays* «degli occhi del nord», in *Sur l'horizon confus*, «navate», «ignote»)

c) *sdoppiamenti*, (in *Canaux de Milan*, «loin de toi Milan» genera sia «fuori porta» che «senza città», mentre «dalles» dà vita a «pietre» e «lastre», «eau limoneuse» a «lenta corrente» e «torbido di fango», «navires» a «zattere» e per contiguità fonica a «navigazioni», «battement» a «schiocco» e «brivido»; da Jean de Sponde, in *Mais si mon foible corps*, «effroy» si seria in «sorpresa» e «sgomenti», in *Tout s'enfle contre moy*, «constante» in «assidua» e «tenace»); da Saint-Amant in *L'esté de Rome*, forse l'immagine d'esordio è trainata nella sua fantasiosa cosmografia celeste, dalla «Zône-torrive» del verso

propri "criteri metodologici" (o categorie del non-metodo, per riprendere una definizione "autografa") che informano di sé la quasi totalità delle traduzioni del poeta milanese.

¹⁰ Per l'analisi dei tratti formali della *Cordillera de los Andes* si rinvia al capitolo incentrato sulle traduzioni di Erba e Luzi del componimento di Michaux.

successivo, che sembra impostare il discorso nei termini di una geografia dell'immaginazione («Quelle estrange Chaleur nous vient icy brûler? / Sommes-nous transportez sous la Zône-torride?») → «Da qual plaga del cielo, fuoco, ci colpisci? / In qual torrida zona, sorte, ci hai scagliati?»); da Rodenbach, in *Sur l'horizon confus*, «inscription» è prima tradotto con «geroglifici», e poi suggerisce il successivo «inscritti», così come «éphémère» dà vita a «effimeri» e «labili». In quest'ultimo componimento l'attestazione di «volatilise» innesca il circuito non tautologico ma dinamico di «s'alza e si annulla».

d) *fusioni*, per cui due termini semanticamente contigui convergono in una sola attestazione. Da *Saint-Amant*, in *L'esté de Rome*, «jonc» e «roseaux» si uniformano in «canneti», così come da *Dimanche* di Rodenbach «vide» e «deuil» in «deserta», mentre in *En des pays* «enluminure» e «miniaturée» si sintetizzano nel solo «miniato».

e) *ripetizioni* di termini attestati solo una volta nelle poesie di partenza con conseguente riassetto degli equilibri di senso (in *Canaux de Milan*, oltre al già citato «giorni», «eau douce» → «Naviglio dolce di dolcissima acqua»; da Jean de Sponde, in *Qui seroit dans le ciel*, «Et que cette grandeur nous est toute incongnuë» → «dove immenso più immenso, dove più ignoto?», in *Je meurs* la coppia Dea/Dee, in *Mais si mon foible corps*, «Mais si mon foible corps, qui comme l'eau s'escoule» → «Passano l'acque, e passi tu mia spoglia»; da Rodenbach, in *Les cygnes blancs vont et viennent*, «Et les vet de blancs et doux / De la couleur du badigeon des sacristies» → «bianche piume del bianco / dei muri di certe sacrestie», oppure «O beaux cygnes» → «Cigni, bei cigni»). L'assiduità con cui Erba pratica questa tattica iterativa può essere però misurata con particolare evidenza in alcune folte quartine di *Dimanches*:

1) Des visages de femme ennuyés sont collés
 Aux carreaux, contemplant le vide et le silence,
 Et quelques maigres fleurs, dans une somnolence,
 Achèvent de mourir sur les châssis voilés.

Incollati alle finestre, **visi** di donna annoiata
visi smarriti nel vuoto in infiniti silenzi
visi e fiori, avvizziti poveri **fiori**
anch'essi ai vetri in un sonno di morte

2) Et tous ces vieux hôtels sont vides et sont ternes;
Le moyen âge mort se réfugie en eux!
C'est ainsi que, le soir, le soleil lumineux
Se réfugie aussi dans les tristes lanternes

O lanternes, gardant le souvenir du feu
Le souvenir de la lumière disparue

Vecchie dimore patrizie, asili del passato
simili alle **lanterne** dove il sole splendente
sembra cercare a sera un rifugio notturno
taciturni dimore, taciturne **lanterne**.

Lanterne custodi di una memoria di fuoco
lanterne custodi di una luce smarrita

f) *reinvestimenti*, in particolare di aggettivi dislocati da un termine a un altro (da *Canaux de Milan*, oltre al già citato aggettivo «gentil» delocalizzato dal primo al quarto verso, si segnala lo spostamento di «antique» da «clarté» al “frapper fort” delle lavandaie; in *Sur les horizon confus*, l’aggettivo «molles» è trasferito da «oraisons» a «molli fili di fumo», segmento inserito ex-novo da Erba ad aprire la traduzione della terza strofa di Rodenbach).

g) *sostituzioni* a partire da una contiguità fonica, (oltre al già citato «navires» → «navigazioni», si veda in *Canaux de Milan* come l’omofonia francese tra “verre” e “vert” porti alla compensazione della caduta di «verres» al v. 17 con l’inserzione dell’aggettivo «verdi» riferito alle «persiane» del verso successivo; in Georges Rodenbach, da *Dimanches* la scomparsa di «trottoir» come marciapiede è remunerata sul piano sonoro dall’investimento di una locuzione avverbiale come «in fretta»; nello stesso testo, nel passo citato per intero in precedenza, la rima «ternes:lanternes» dà vita a un sintagma come «taciturne lanterne»).

Sul piano iconico (ma non solo), nel quadro delle integrali riformulazioni erbiane, si segnala un particolare fenomeno riconducibile a una sorta di tendenza dello slittamento metonimico; in questo senso i materiali figurativi del testo-fonte mettono in funzione un meccanismo di “riassestamenti”, in cui la riconfigurazione espressiva non si relaziona nei termini (va da sé, intenzionali) del rispecchiamento, ma si lega all’ipotesto attraverso un nesso di contiguità obliqua, di rapporto scalato rispetto a una lettura “testo a fronte”. Si segnalano dunque, rapidamente inventariati, slittamenti come: dall’individuale a una categoria più generale, «San Gottardo» → «chiese», «Moyen Age» → «passato», ma anche l’estensione dell’aggettivazione dalla parte al tutto «la table aux piéds epais» → «tavola massiccia»; lo stesso fenomeno può verificarsi dal generale al particolare, «vaisseaux» → «trealberi»; e poi spostamenti tra la causa e l’effetto: «le soleil jaune et disparaît» → «l’ultimo sole giallo della sera», «inconsolable» → «per l’eternità»; tra la provenienza e la destinazione: «Béguines revenant des saluts de paroisse» → «beghine che dopo i vespri ritornano a casa». Particolarmente numerosi gli spostamenti in *Sur l’horizon confus*¹¹, dove un’espressione come «au fond du ciel doux» vede la reinterpretazione di “fond” (con le sue implicazioni relative al significato di “termine”, di “fine”) “riciclandosi” – dal piano spaziale a quello temporale – in «tramonto» («sul dolcissimo cielo del tramonto»); poi le «molles oraisons», sia pure impiegate da Rodenbach metaforicamente, sono ancora reinvestite da Erba nella loro determinazione temporale («nel turchino del vespro»); e ancora, nel medesimo componimento, c’è un caso in cui Erba va in vero e proprio controsenso rispetto all’ipotesto, prima declinando appunto «ciel»

¹¹ Proprio in questa traduzione si registra un felicissimo caso di sfruttamento delle potenzialità sopite del testo in un nuovo ordine semantico e figurativo. Là dove Rodenbach conduceva parallelamente il paragone tra il filo di fumo e il ruscello, confluenti l’uno nel cielo, l’altro nel mare, Erba fonde i due sistemi metaforici in un disegno ambiguo, volutamente polisemico: «Vague mélancolie au loin se propageant... / Car, parmi la langueur d’une cloche qui tinte, / On dirait des ruisseaux d’eau pâle voyageant / Des ruisseaux de silence aux rives non précises / Dont le peu d’eau glisse au hasard, d’un cours mal sûr, / En méandres ridés, en courbes indéçises / Et, comme dans la mer, va se perdre en l’azur!» → «Vaghe malinconie / a ignote lontananze avviate! Viaggio di ruscelli / di pallide acque, fra lenti rintocchi di campane / ruscelli di silenzio senza riva, d’incertissimo corso / dove l’acqua corre a caso, con meandri increspanti / in curve indecise per smarrirsi nel cielo come un mare!». «Come un mare» è riferito a «cielo» o al fumo? In effetti quest’ultimo verso sembra inscrivere nel significato primario e più ovvio (il cielo in cui il filo di fumo si perde come in un mare) un supplemento di senso dovuto alla potente immagine dello smarrirsi del fumo come il mare nel cielo, all’insegna di una comunione di valori cromatici immaginata sul filo dell’orizzonte.

con «turchino», poi facendo il percorso inverso, con la traduzione di «azur» con «cielo».

Questi fenomeni attestati sul piano lessicale e iconico si inquadrano poi in vere e proprie rivoluzioni sul piano dell'organizzazione del discorso e della sintassi. Tra le occorrenze più significative, è lecito passare in rassegna certi vettori di base:

a) tendenziale paratassi per asindeto (nella traduzione di *Dimanche* ad esempio si attestano tre sole congiunzioni “e” – di cui una sola adibita a coordinare due frasi – contro le nove del testo di Rodenbach, di cui cinque a inizio verso, mentre in *Canaux de Milan* il rapporto è 6:4.

b) moduli appositivi: da Rodenbach, in *O ville, toi ma sœur*: «Nous sommes tous les deux la ville en deuil qui dort / Et n'a plus des vaisseaux parmi ton port amer» → «Comune lutto è il nostro / derelitta città, preda del sonno / città senza velieri al vecchio porto», in *Sur l'horizon confus*, «Elles que rien n'attache, elles qui vont ailleurs / Et dont les convois blancs emportent nos chimères» → «A nulla legati, altrove sempre sospinti / bianchi convogli delle nostre chimere».

c) nominalismo; alcuni esempi:

1) Jean de Sponde, *Je meurs*;

- Je meurs, et les soucis qui sortent du martyre
Que me donne l'absence, et les jours et le nuicts
Font tant, qu'a tous moment je ne sçay que je suis

- Martirio dell'assenza, acerbo affanno
Dei giorni e delle notti, a tanto estremo
Ch'io non so che sono

2) Jean de Sponde, *Tout s'enfle contre moy*;

- Toute s'enfle contre moy, tout m'assaut, tout me tente,
Et le Monde et la Chair, et l'Ange révolté,
Dont l'onde, dont l'effort, dont la charme inventé
Et m'abysme, Seigneur, et m'esbranle, et m'enchante.

- E tutto m'è minaccia, guerra, lusinga,
Il Mondo, la Carne, il Ribelle,
Ah! il flutto, l'assalto, i sortilegi,

L'aperto abisso, il danno, l'incantesimo.

3) Georges Rodenbach, *Sur l'horizon confus*;

- Sur l'horizon confus des villes, les fumées
Au-dessus des murs gris et des clochers épars
Ondulent, propageant en de muets départs
Les tristesses du soir en elles résumées.
On dirait des aveux aux lèvres des maisons:
Chuchotement de brume, inscription en fuite
Confidence du feu des âtres qui s'ébruite
Dans le ciel et raconte en molles oraisons
L'histoire des foyers où la cendre est éteinte.

- Sinuosità del fumo sulle punte dei campanili
sul grigiore dei tetti, sul confuso orizzonte della città
sinuosità lontane azzurre, partenze mute di tristezze
fili di fumo a sera... forse confidenze di case
di cammino in cammino sussurrate, vaporosi bisbigli
geroglifici in fuga nello spazio
indiscrezioni di focolari ancora caldi di braci
gelosi segreti di famiglie a ogni vento affidati
inscritti con tenerissimi tratti sul turchino del vespro.

4) Georges Rodenbach, *O ville, toi ma sœur* ;

- toi ma sœur douloureuse qui n'as
que du silence et le regret des anciens mâts;
Moi, dont la vie ausi n'est qu'un grand canal mort.

- Per te silenzio e rimpianto di vele
per me la vita
questo lungo canale d'acqua morta!

Emerge da questo inventario una tendenza all'implicitazione per lo più funzionale ai toni esclamativi o interrogativi verso i quali il discorso piega volentieri. Non mancano tuttavia casi opposti – in ossequio al tradurre “scalato” dell'autore – in cui il poeta “appiana” su un livello medio le impennate della poesia-fonte in registri enfatici o interrogativi.

Ma se da una parte Erba disarticola l'enunciato, ne implicita i nessi, riformula i rapporti semantici, smantella gli impianti metrici e rimici, ricombina il lessico, moltiplica i sintagmi, elide interi versi, li sdoppia, dall'altro lato uniforma e compensa questi smottamenti che investono il testo a tutti i suoi livelli imponendo una sintassi di estrema linearità, sia pure, beninteso, senza strutturarsi

su quell'ordito prosastico eluso dalla sua vocazione a una regolarità metrica (è il caso che si è accertato su *Canaux de Milan*). Il lirismo viene piuttosto delegato al tenore evocativo delle immagini o al piano della tematica elegiaca o patetica (ma anche per l'inserimento, qua e là, di verbi di percezione che enfatizzano la "soggettività" del dettato¹²); quasi mai, invece, per strategie formali come l'inversione o l'iperbato, frequenti solo nei testi barocchi dove - avendo più peso il fattore dell'estraneazione formale - s'incaricano al pari delle apocopi o di taluni arcaismi di garantire un tono secentesco alla traduzione. Una conservazione, peraltro, da iscriversi forse in quella tentazione della letterarietà praticata da Erba anche come poeta in proprio, come declinazione di quel registro dell'ironia in cui egli esprime le sue tipiche tendenze "depressive", finalizzate all'"auto-ridimensionamento", da parte di «uno che non si è mai preso troppo sul serio»¹³. A questa tendenza alla linearità e alla chiarezza sintattica collabora infine anche il frequente recupero dei soggetti della frase, funzionali a riordinarne il filo logico allorchè il discorso rischia di ingorgarsi in qualche lungo inciso o in costruzioni del periodo più complesse, come nel caso dei numerosi enunciati a nodo non verbale.

Alla luce di questa rassegna di denominatori dell'attività traduttiva di Erba, di queste ricorrenze del non-metodo, si misura tutta la distanza che lo separa da un traduttore come Caproni, genialmente attento alle ramificazioni più sottili del suono e della musica, a partire dalle quali impone alla propria sintassi «inversioni, chiasmi, dislocazioni e iperbati»¹⁴. E nondimeno - specialmente nel tradurre un poeta affine, sul piano tematico, come Frénaud - la traduzione di Caproni si impegna anche a salvaguardare la "prosa-senso"¹⁵ della poesia-fonte, proprio quel piano lungo il quale Erba si muove con più disinvoltura. D'altronde, si è visto, Erba è un traduttore votato a una sorta di "dissolutezza" antisistemica, di riscrittura scalena; un traduttore insomma che per definizione "disattende", che

¹² È il caso ad esempio dell'inizio della traduzione di *En des pays*: «En des pays de longs canaux et de marais, / Les yeux sont, eux aussi, baignés d'un charme frais» → «So di paesi d'acque e di canali / dove anche gli occhi hanno una grazia freschissima».

¹³ L. ERBA, *Premessa a Poesie 1951-2001*, Milano, Mondadori, 2002, p. XXVII.

¹⁴ ENRICO TESTA, *Introduzione a G. Caproni, Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi, 1998, p. XIX.

¹⁵ G. CAPRONI, *Avvertenza del traduttore*, in *Non c'è paradiso* cit., p. 17: «Nei limiti del possibile, salvo qualche caso, ho cercato di non scostarmi troppo dal senso letterale, e di tenermi sempre sul limitar della prosa, secondo quello che m'è parso lo spirito genuino degli originali».

traduce per «disattenzione», dunque, anche in questa variante – tutt'altro che terza
– del suo repertorio espressivo.

CAPRONI E RISI TRADUCONO DUE POESIE DI FRÉNAUD

J'AI BÂTI L'IDÉALE MAISON E ESPAGNE

I. Nel quadro delle strategie tematico-figurative della poesia di Frénaud, la rappresentanza del motivo della «maison», della casa, è particolarmente folta, connotabile come termine di una dialettica il cui altro estremo è costituito dal campo metaforico dello «château»; una dialettica che si fa testimone del costante scivolare del suo discorso tra il piano dell'esistenza a quello della metafisica, già che lo «château», il “castello”, rappresenta nella sua poesia «le poème comme finalité rêvée, c'est l'inaccessible»¹, che «fait allusion aussi à un monde légendaire et mythique»², il luogo «où on reconnaîtra le secret»³, dove, infine, «le poète saisira pour un instant l'unité du tout»⁴. Viceversa l'«homme choisit sa maison pour établir un bon rapport avec la terre et avec les hommes»⁵, rinvia cioè al dominio della realtà e dell'esistente, più che all'area del possibile, del desiderio. Talora tuttavia le due regioni si sovrappongono, tendono l'una all'altra, scambiano i propri attributi, mostrando in particolare una spiccata vocazione a rappresentare il metapoetico, a dare abito figurativo all'esercizio della scrittura, alla riflessione sulle forme e le finalità della poesia. È il caso di un testo come *J'ai bâti l'idéale maison*, dove la «maison» è al contempo “bâtie” e “proférée”, costruita e dichiarata; una sorta di *mise en abyme* in anticipo sul riconoscimento da parte di Frénaud – nel corso degli anni Cinquanta – della poesia come patria d'elezione⁶, a dispetto della labilità dei luoghi ove si è vissuto, sempre mutevoli e

¹ ANDRÉ FRÉNAUD, *Notre inhabileté fatale. Entretiens avec Bernard Pingaud*, Paris, Gallimard, 1979, p. 164.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ivi, p. 165. La citazione è tratta dalla prosa *Le château et la quête du poème*, datata settembre 1957 e inclusa in A. FRÉNAUD, *Il n'y a pas de paradis*, Paris, Gallimard, 1962, p. 291.

⁵ A. FRÉNAUD, *Notre inhabileté fatale* cit., p. 166.

⁶ Prendendo spunto dalla poesia *Où est mon pays?*, cfr. l'analisi di SERGE GAUBERT, *Où est mon pays? Pays-poème-épitaphe*, in *Lire Frénaud*, présenté par Jean-Yves Debreuille, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, pp. 186-187: «Le poème inclut alors, comme on le ferait de citations, des noms et des images – lieux, moments, sensations – inscrits dans le texte comme dans la mémoire. Lieux-dits, lieux écrits, énumération éclatée, collection de fragments précieux incapable par définition de s'achever sur la découverte d'un lieu fondateur du moi. Au contraire

pertanto irriducibili allo statuto di principi fondatori dell'io e della memoria (si pensi in questo senso, oltre a *Où est mon pays?*, anche a un testo come *Qui possède quoi?*⁷, incluso da Caproni nell'antologia delle proprie traduzioni⁸).

Tra i traduttori italiani di *J'ai bâti l'idéale maison* spiccano due poeti come Giorgio Caproni, che ha incrociato il componimento nella sua versione integrale di *Il n'y a pas de paradis*, e il milanese Nelo Risi, che invece ha condotto le proprie scelte traduttive sulla base di una più mirata selezione (appena un gruzzolo di testi) sul *corpus* del poeta francese. Una selezione che secondo Franco Buffoni si iscrive coerentemente nella seconda fase della vicenda poetica di Risi, quella che va dal 1961 di *Pensieri elementari* al 1970 di *Di certe cose*, «caratterizzata da una poesia civile e dotta, limpida e epigrammatica»⁹. Al contempo questo componimento interseca comunque certe rotte iconiche del più tipico repertorio caproniano: la metafora dell'atto poetico come costruzione di una casa, di un edificio, non è infatti estranea alla nozione – così diffusa anche nel suo idioletto critico – di parola come «laterizio» del poeta, nel quadro di una definizione dell'artista come “artigiano” e della riabilitazione del momento “tecnico” dell'atto creativo.

Il testo di Frénaud:

Je l'ai proférée en pierres sèches ma maison
pour que les petits chats y naissent dans ma maison
pour que les souris s'y plaisent dans ma maison
pour que les pigeons s'y glissent que la mi-heure y mitonne
quand de gros soleils y clignent dans les réduits
pour que les enfants y jouent avec personne
c'est-à-dire avec le vent chaud les marronniers

cette liste littéralement interminable menace l'unité de la personne [...]. A ce pluriel “cosmopolite” et coloré du texte cité, aux lieux dont le poème parle, Frénaud oppose alors le poème comme parole. Une réponse paraît enfin trouvée. La patrie du poète c'est sa voix [...]. Le poète s'est convaincu que son lieu natal est l'écriture, qu'il ne saurait accéder à sa singularité, à sa différence qu'en la faisant advenir, en la tirant au jour, dans sa création».

⁷ Si trascrive di seguito la traduzione di Caproni di questo testo esemplare dell'impossibilità di ricordare l'io e la sua vicenda alla storicità del paesaggio: «Chi possiede, e che cosa, in tutti questi recinti? / Di chi la montagna investita fino alla vetta, / i muri pazienti, le bionde biade, i mandorli? / È forse tua, proprio tua, questa bella tenuta, / la casa, il bacino d'acqua preziosa, / il bimbo che alza un grido sul prato d'erba? / Ahi, chi potrà trattener fra le mani / i muri che cadono, il fiore immutabile, / le eredità smembrate, i pozzi prosciugati? / Delle casate spente chi leggerà più i nomi / sul muschio delle tombe dimenticate? / E il vento, le rupi, e la morte, di chi sono?

⁸ GIORGIO CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998.

⁹ FRANCO BUFFONI, *Introduzione* a Nelo Risi, *Compito di francese e d'altre lingue 1943-1993*, Milano, Guerini e Associati, 1994, p. 7.

C'est pour cela qu'il n'y a pas de toit sur ma maison
 ni de toi ni de moi dans ma maison
 ni de captifs ni de maîtres ni de raisons
 ni des statues ni de paupières ni la peur
 ni des armes ni des larmes ni la religion
 ni d'arbres ni de gros murs ni rien que pour rire
 C'est pour cela qu'elle est si bien bâtie ma maison

Questi versi sono inclusi in *Passage de la visitation* del 1956, dove si raccoglie una serie di poesie scritte tra il 1946 e il 1950 e poi a loro volta confluite in *Il n'y a pas de paradis*. All'interno del libretto il componimento faceva parte di un dittico intitolato *L'idéale maison*, assieme a una poesia "gemella" come *Il y a de quoi dans ma maison*¹⁰, datata «2 avril 1948». *J'ai bâti l'idéale maison* è un testo saldamente strutturato, le cui varie tessere linguistiche e figurative si inscrivono in un intarsio molto rigoroso: entrambe le strofe sono inquadrare da versi di apertura e chiusura che incorniciano folti versi enumerativi e irregolari, già che – come nota Mengaldo - «spesso in Frénaud la struttura insistentemente iterativa è contrastata dalla massima informalità metrica»¹¹. Nella prima strofa questi cinque versi centrali si aprono con la congiunzione finale «pour que» (tranne che nel v. 5, in cui l'enunciato temporale è introdotto da «quand») e si articolano in due emistichi simili rigidamente distinti dall'avverbio «y» (che però al v. 4 compare addirittura due volte, scomponendo il verso in altrettante frasi). La seconda strofa invece scandisce i propri versi centrali in tre parti, introdotte ciascuna dalla congiunzione negativa «ni» (anche qui tuttavia un'eccezione al v. 9). Il dettato fortemente anaforico è irrobustito anche dai versi "lateralmente" della seconda strofa, il primo e l'ultimo, che rilanciano in apertura quello stesso «c'est que» che aveva

¹⁰ Il testo della poesia: «Il y a de quoi boire et de gros biftecks dans ma maison / de quoi rire et de quoi s'aimer et de quoi pas / de quoi passer sa rage et apaiser son temps / de quoi faire attention et de n'y prendre garde / des fenêtrés pour obstruer des portes qui ferment clair / des arbres sans horizon et des beaux, des bêtes à toutes voix // Il y a place pour des animaux anges dans ma maison / pour des anneaux parfaits pour les rêves qui débordent / pour de petits cœurs du genre soupirs de veau / place pour le feu et pour la dent des rats / Il y aura place pour nous y étendre». Le correlazioni e interferenze fra i due testi sono esplicite, e si verificano: a) sul versante tematico, ruotando entrambe intorno al motivo della "casa" e a ciò che in essa viene ospitato; b) sul versante lessicale, visto l'investimento di vocaboli comuni («pierres», «rire», la declinazione «souris»-«rats»); c) nell'articolazione strofica, dato che entrambe le poesie sono basate su due brevi strofe di estensione analoga fra loro, rispettivamente di sette versi nel primo componimento e di sei nel secondo; d) nella tessitura fortemente anaforica e nella segmentazione in due o tre membri di ampie campate di versi.

¹¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Caproni e Sereni: due versioni*, in *La tradizione del Novecento. Quarta Serie*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2000, p. 211.

chiuso la prima stanza; all'anafora fa da contraltare l'uso ossessivo dell'epifora, già che «ma maison» chiude quasi la metà dei versi (6 su 14), oltre ad aprire entrambe le strofe di *Il y a de quoi dans ma maison*.

Il rigore della trama strutturale agisce come contrappeso all'esilità dello spunto tematico, cui sono correlativi un'aggettivazione "facile"¹², del tutto inscrivibile in un registro comune («gros» due volte, «sèches», «petits», «chaud») e in genere un lessico scarsamente determinato in senso letterario. Ecco dunque che in questa cornice, in cui la sintassi è subordinata a un tessuto rigorosamente parallelistico e il dato narrativo è smantellato in un movente descrittivo, la successione iconica è largamente delegata a un criterio sonoro; un criterio che, quasi magmaticamente, si esprime non solo nella declinazione elementare della rima, che pure si attesta copiosamente a supporto dell'epifora ("mitonne:personne", "maison:raisons:religion"), ma più significativamente nella produttività dei segmenti fonici: si segnalano trasferimenti di membri sonori come «ni de paupières ni de la peur», «ni des armes ni des larmes», fino al culmine dell'omofonia ("de toit:de toi"). Un fenomeno, questo, che tra l'altro si infoltisce significativamente in corrispondenza dei passaggi enumerativi del testo, a dimostrazione che il supplemento fonico assolve la funzione di irrobustire i "legamenti" tra vocaboli là dove le giunture semantiche sono più labili. Ma in ottica generale l'orizzonte semantico della poesia si struttura molto regolarmente in due parti (concomitanti alla partizione strofica) articolate in successione sui temi dell'affermazione e della negazione, o meglio della presenza e dell'assenza, di inclusione e di esclusione.

¹² Per quanto riguarda l'aggettivazione praticata nella propria poesia da Frénaud, cfr. FRANÇOIS ROUFFIAT, *Matière de la langue*, in *André Frénaud. «La négation exigeante»*, Colloque de Cerisy (15-21 août 2000), sous la direction de Marie-Claire Bancquart, Paris, Le temps qu'il fait, 2004, pp. 354-355: «Contrairement à la poésie de ses contemporains, dont la tendance générale est à la concision ou au dénuement volontaire, on trouve chez Frénaud un nombre considérable d'adjectifs. Or ceux-ci ne sont pas par leur registre les marques ostensibles d'un style poétique. Au contraire, on les dirait prosaïque, témoignant d'un fonds réaliste retravaillé dans le sens d'un primitivisme. On note en effet la forte présence d'adjectifs courts, le plus souvent monosyllabiques, que l'on peut appeler substantiels. Par leur sémantisme, par l'accent qu'ils portent, ils marquent, qu'ils soient euphoriques ou dysphoriques, un accord exceptionnel chez Frénaud, car toujours compromis, sans cesse remis en question entre les mots et les choses. Ce sont des adjectifs tels que "grand", "gros", "gras", "lourd", "bon" et "beau" exceptionnellement [...], "seul", enfin, puisque, comme il est déclaré dans *Les Rois mages*, "je suis seul"».

Proprio su un testo così saldamente congegnato intorno ai suoi tratti strutturali e fonici si misurano, con scelte sottilmente diverse, Caproni e Risi. Le due traduzioni:

GIORGIO CAPRONI

Ho costruito la casa ideale

L'ho proferita in pietre asciutte, la mia casa,
perché i gattini ci nascano, nella mia casa,
perché i sorci ci si trovino, nella mia casa,
perché i piccioni vi s'infilino, la controra vi crògioli
quando i gran soli vi ammiccano nei cantucci.
Perché i bimbi ci giochino con nessuno,
voglio dir col vento caldo, con gli ippocastani.

Per questo non c'è tetto sulla mia casa,
né tu né io nella mia casa,
né schiavi, né padroni, né ragioni,
né statue, né palpebre, né la paura,
né armi, né lacrime, né la religione,
né alberi, né spesse mura, né altro che per ridere
Per questo è così ben costruita, la mia casa.

NELO RISI

Ho fabbricato la casa ideale

L'ho espressa in pietre secche la mia casa
perché vengano al mondo dei mici in casa mia
perché i topi si piacciono in casa mia
perché i colombi vi s'imbuchino e ci si schiacci il pisolino
quando un bel sole grosso ammicca nei cantucci
perché i bambini vi giochino con niente
come dire col vento caldo e coi castagni

Ecco perché nella mia casa non c'è il tetto
né te né me nella mia casa
né servi né padroni né ragioni
né statue né palpebre né timori
né lacrime né armi o religione
né alberi né spessi muri non c'è posto per nient'altro se non per ridere.
Ecco perché è fatta così bene la mia casa.

Già una prima ricognizione mette in evidenza come Caproni finalizzi la gestione dei “livelli” del testo a replicare il più rigorosamente possibile le trame strutturali della poesia-fonte, attraverso il reinvestimento di anafore ed epifore; una mossa, questa, perfettamente allineata alle abitudini traduttive del poeta, già che –

secondo Testa – tra le «costanti che informano modalità e principi del tradurre [di Caproni] di assoluto rilievo è l’adesione alla compagine formale del testo originale»¹³. Viceversa Risi fa ricorso a un criterio di “ripetizione per scarto” che, sia pure discretamente, rende più mossa, variabile, l’architettura messa a punto da Frénaud. In questa direzione si segnalano: a) la declinazione della formula «la/nella mia casa» – vero e proprio asse iterativo del testo – in «casa mia», con sottile ma decisiva variazione del passo “cantilenante” invece assunto da Caproni, il quale reinveste questa espressione in tutti le sei occorrenze dell’ipotesto, contro le quattro di Risi (vv. 1, 8, 9, 14); b) la deroga di una delle residue attestazioni di «casa mia» alla sua funzione di epifora, a causa del suo trasferimento nel corpo del verso all’inizio della seconda strofa («Ecco perché nella mia casa non c’è il tetto»); c) l’indebolimento del tessuto parallelistico dei versi centrali della prima strofa, tramite la soppressione ai versi 2 e 5 dell’avverbio su cui ruota la segmentazione del verso in membri quasi speculari («perché vengano al mondo dei mici in casa mia», «quando un bel sole grosso ammicca nei cantucci»).

Quest’ultima tendenza della traduzione di Risi si iscrive nella sua generale propensione a ristrutturare il discorso, a scoprirne una sonorità meno disarticolata, una pronuncia più ampia; eloquente in questo senso è il raffronto tra l’opzione per asindeto adoperata da Caproni per tradurre l’ultimo verso della prima strofa («voglio dir col vento caldo, con gli ippocastani»), in cui il verso è scomposto in due parti da una cesura molto netta sottolineata dalla punteggiatura, rispetto alla scelta di Risi di esplicitare la congiunzione che – anticipando la pausa e per via della sinalefe – attribuisce al verso una sorta di maggiore coesione marcata in discesa e sottolineata, peraltro, dai forti “leganti” fonici in allitterazione («come dire *col* vento *caldo* e *coi* castagni »).

Tenendo conto delle caratteristiche più peculiari della scrittura in versi di Caproni, questa poesia di Frénaud esalta tra tutte la slogatura del dettato, la dizione franta, cui peraltro concorre (rispetto alla versione di Risi) l’uso abbondante dell’interpunzione a enfatizzare, tra gli altri, le frequenti dislocazioni a destra. Altre caratteristiche tipiche del tradurre caproniano ne risultano viceversa disinnescate; ad esempio la commistione dei registri lessicali è piuttosto debole, se

¹³ ENRICO TESTA, *Introduzione* a G. Caproni, *Quaderno di traduzioni* cit., p. XVII.

si eccettua una soluzione fortemente espressiva come «sorci» per «souris», di «cantucci» (peraltro anche di Risi) e di una soluzione più “rara” (e allitterante) come «la controra vi crògioli»; al contrario, Risi ricorre generosamente a espressioni più popolari come «vengano al mondo» per «y naissent», il fortemente parafrastico «schiaccino il pisolino» per «la mi-heure y mitonne», e più debolmente «fatta così bene» per «elle est si bien bâtie» (rispetto al meno generico «costruita» caproniano). Analogamente Risi investe forme di registro più popolare nei casi di «mici» rispetto a «gattini», di «castagni» rispetto a «ippocastani», di «espressa» anziché «proferita»; come norma generale si può pertanto asserire che i registri lessicali non divergono “in altezza” o su un piano qualitativo, ma piuttosto nella frequenza con cui certe punte estrinseche al livello medio-discorsivo del testo si accampano nelle rispettive traduzioni.

Il livello medio con punte popolari della traduzione di Risi non contraddice però la ricerca di una partitura più intensamente musicale (soprattutto in punti nevralgici del testo), poiché la foltissima trama di legamenti fonici messa a punto da Frénaud viene evocata dal poeta forse con più costanza rispetto a Caproni. In Caproni infatti, al di là di richiami fonici quasi “obbligati” («né palpebre, né la paura, / né armi, né lacrime»), la serie “padroni:ragioni:religione”, cui aggiungere però la rima “paura:mura”) allestisce una sola sequenza che possa dirsi fortemente coesa: è il caso della già citata partitura allitterante con rima visiva (e peraltro interna al verso) tra «crògioli» e «soli» («la *controra* vi *crògioli* / quando i *gran soli* vi ammiccano nei cantucci»). Nelo Risi invece, pur nell'impossibilità di replicare la generatività “surrealista” dei segmenti fonici sfruttata da Frénaud, articola una tessitura sonora più fitta, in cui spicca una sequenza trasversale alla prima strofa tra «mici» → «piacciano» → «schiacci» → «cantucci», cui aggiungere poco dopo almeno la coppia “niente:vento”¹⁴.

¹⁴ Non è forse irrilevante segnalare come la produttività delle unità sonore sul piano iconico e semantico di una poesia sia un fenomeno tutt'altro che ignoto alla scrittura di Risi. Si veda in questo senso l'analisi condotta da Silvio Ramat su un passo di *Dans le plâtre* di *Polso teso* e contenuto in *Nelo Risi dans le plâtre*, in *Particolari. Undici letture novecentesche*, Milano, Mursia, 1992, p. 169: «E i puntini sui quali, al terzo verso, la premessa-didascalia resta in sospenso possono effettivamente sottintendere – lasciare quindi nel sottinteso – quell'appello oscuro al poeta della *Saison en enfer* (sulla cui vita, nel '71, proprio Risi avrebbe girato un film), una sorta di solidale terrore che cede sull'apice di languorosa dolcezza di un'“ora” della giornata e di una parola (“magnolia”) la quale, più che scòrta dei sensi, sembra spuntare per combinatoria alchimia verbale da un intreccio ineluttabile delle sovrastanti “Marsiglia” e “spagnole” (un po' come, tra i vv. 12-

Ma è la sequenza enumerativa della seconda strofa che stimola nei due traduttori una più sottile ricerca “musicale”; in questa circostanza infatti entrambi i poeti mettono a punto una sorta di falsa quartina, articolata sul sistema di rime (o quasi rime, l’ultima interna) riconducibile a una struttura ABAB:

- a) Giorgio Caproni: né schiavi, né padroni, né **ragioni**,
né statue, né palpebre, né la **paura**,
né armi, né lacrime, né la **religione**,
né alberi, né spesse **mura**
- b) Nelo Risi: né servi né padroni né **ragioni**
né statue né palpebre né **timori**
né lacrime né armi o **religione**
né alberi né spessi **muri**

Ma se le pseudo-architetture strofiche delle due traduzioni sono dunque sovrapponibili, ancora una volta Caproni tende a replicare più rigorosamente le disposizioni strutturali di Frénaud e a indebolirne le qualità musicali, puntando su una tessitura metrica e ritmica irregolare; mentre Risi scommette proprio sulle potenzialità melodiche del testo, mettendo a punto una trama principalmente endecasillabica che ne esalta la vocalità avvalendosi di espedienti come: a) la soppressione degli articoli – che in Caproni assolvono a una funzione “rallentante” del dettato, come d’altronde il dittongo “au” di paura –; b) la conversione dell’ultimo «né» in «o» al v. 12, con conseguente sinalefe; c) l’inversione delle posizioni tra «lacrime» e «armi» rispetto al testo francese, con anticipazione dello sdrucciolo che marca il verso in discesa; d) l’assonanza tra «ragioni» e «timori», oltre alla consonanza tra «ragioni» e «religione».

Forse è proprio questo il punto in cui si misura lo scarto più tangibile tra il rigore strutturale e la slogatura dell’enunciato praticati da Caproni, e l’immissione da parte di Risi nel tessuto iterativo di Frénaud di una dizione più ampia che fa da sponda a quella sorta di “emergenza” musicale in cui dovrebbe esprimersi il tratto peculiare di questo poeta, ossia «la forza e la novità dei suoi

15, “getto” susciterà “sesso”, e anzi “sesso / d’osso” per il tramite di un vocabolo nascosto, “gesso”, non pronunciato nella nostra lingua, però suggerito fin da principio nel suo corrispondente francese “plâtre”»).

versi, di un disordine apparente, quasi un'ubriacatura del linguaggio, di parole che fanno irruzione con impazienza, mosse da una energia interna, vulcanica»¹⁵.

II. Le quattro traduzioni di Risi da poesie di Frénaud incluse nella sua antologia sono tutte prelevate da una sola sezione di *Il n'y a pas de paradis, Passage de la visitation*; una sezione tuttavia che accoglie e organizza testi che prendono avvio da occasioni e spunti anche molto eterogenei: è il caso esemplare, dopo la metafora metapoetica della «maison», del Frénaud “fuori di casa” di *Espagne*. Il componimento, tratto dalla sottosezione *Lieux d'approche*:

Râpée et rose, toute mouchetée
d'yeuses maigres et le sang invisible
sous la craie blanche qui criait,
comme une jument pleine
de force vaine,
et pleine d'un squelette pétrifié. Rien,
Espagne, rien
que mille chiens errants
parmi les ânes, partout, petits amis vaillants.
Je les bâterais avec dedans ma grande âme vaine,
tous nos malheurs, fardeaux si minuscules,
au bord du blason énorme sur la tour,
vaniteux de la gloire.

L'ânon rêve d'un mieux-être, pensif,
et le petit garçon,
cul-nu sur la croupe regarde,
entre ses doigts
à travers le vert violent. Rien.
Tu dors, figée parmi les blasons
gladiolés des parcours anciens.
Et les charrues passent par les sillons,
les araires d'un creusement révolu.

Les châteaux se dressent, squelettes d'aigles,
parmi le vert violent et la pierre. L'aire
où l'on bat le blé insuffisant
resplendit à Zamarramala, vaine.
Les bœufs noirs conduisent les chars de foin. Au soir
les troupeaux moutonnent sur les berges,
ils entrent dans l'eau, dans la ville. La vie.
Et rien, Espagne, rien. Honneur et mourir.

¹⁵ NELO RISI, *Compito di francese e d'altre lingue* cit., p. 85.

Il testo si presenta in modo vistosamente diverso da *J'ai bâti l'idéale maison*; l'«irruption des mots» tipica di tanta poesia di Frénaud sembra in parte defilarsi dalle strategie stilistiche di un testo ampiamente discorsivo, che smantella la precedente partitura fondata sulla congruenza tra frase e verso per dare vita a un periodare molto inarcato. Stando a questi esempi è possibile ipotizzare che là dove un contenuto vitalistico e il continuo rilancio dei segmenti fonici impone come compensazione una saldissima griglia strutturale entro cui questi fenomeni possano inscrivere, in un testo come *Espagne* l'espressione sul livello semantico di un universo immobile e “stagnante” può invece dilatarsi (ma con eccezioni) in una intelaiatura sintattica e versale molto più duttile. Nondimeno, benché i rapporti tra la dizione e la sua configurazione formale siano così sfasati tra le due poesie, anche *Espagne* tende a articolarsi sulla ricorsività di alcuni membri fonici disseminati nel testo; la differenza sta nel fatto che in *Espagne* non si assiste (se non per eccezioni) a una “staffetta” tra unità sonore continuamente rilanciate, quanto piuttosto al ramificare nella poesia di uno-due segmenti facenti capo a vere e proprie parole-chiave che scandiscono il registro del componimento permeandone le strutture foniche: la fitta tessitura delle nasali che attraversa il testo sembra infatti diramare dai due termini – così incandescenti sul piano semantico – a maggior frequenza, cioè «rien» (cinque attestazioni) e «vaine» (tre). Si vedano appunto le seguenti serie, che si costituiscono quasi alla stregua di “assi” foniche su cui si struttura la trama sonora del componimento:

- a) «pleine» (x2) → «vaine» (x3)
- b) «rien» (x5) → «chiens» → «anciens» → «foin»
- c) «blason» (x2) → «ânon» → «garçon» → «sillons»
- d) «sang» → «errants» → «vaillants» → «violents» → «dedans» → «insuffisant» → «creusement»

Nelle spire di questa strategia tatutologica, che privilegia la serialità sulla declinazione, converge l'espressione di quell'universo inalterabile, fatalmente in oscillazione tra il nulla e l'inutilità, che imposta i predominanti sistemi di senso di questa poesia. Un'immobilità – non priva di risonanze funebri («Honneur et mourir») – che sul piano tematico è trascritta in numerosi dati figurativi e

linguistici, come nell'iterata attestazione di «squelette», nel duplice ricorso all'area semantica della pietra («pietrifié», «pierre»), nella “vanità” della forza delle giumente, nella scarsità del grano, e più in generale in un paesaggio evacuato da figure umane, a eccezione del «petit garçon» a dorso di mulo che non detiene in alcun modo una posizione di privilegio nella cornice di animali domestici o da fattoria (somari, cani, buoi, mucche) rappresentati; anzi, la sua nudità per certi versi uniforma la sua condizione a uno statuto animale, coinvolgendolo nel medesimo destino di lavoro, fatica e necessità. Inoltre, un particolare spessore metaforico è assunto dal movimento pendolare dell'aratro, destinato a ripercorrere infinitamente i medesimi solchi di una natura stremata, al di fuori di qualsiasi perimetro di senso che ne legittimi l'esistenza o la funzione, se non la replica meccanica di un rituale arcaico quanto inderogabile: un imperativo la cui tassatività è sanzionata stilisticamente dal dettato perentorio, iterativo e nominale su cui si chiude il componimento.

Le traduzioni di Caproni e Risi:

GIORGIO CAPRONI

Frusta e rosea, tutta maculata
di magri lecci, e il sangue invisibile
sotto la bianca creta che gridava.
Come una giumenta piena
di vana forza,
e piena d'un pietrificato scheletro. Nulla,
Spagna, nulla
se non mille cani randagi
fra gli asini, dappertutto, piccoli intrepidi amici.
Li imbastirò con dentro la mia grande anima vana,
tutti i nostri mali, fardelli così minuscoli,
intorno al blasone enorme sulla torre,
vanitoso della propria gloria.

Il ciuchino sogna vita migliore, assorto,
e il ragazzetto
in groppa col culetto fuori guarda
di fra le dita
per il verde violento. Nulla.
Tu dormi, intostita fra i blasoni
degli antichi percorsi.
E gli aratri passano pei solchi,

gli aratri semplici d'un revoluto scavo.

S'ergono i castelli, scheletri d'aquile,
tra il verde violento, il sasso. L'aia
dove si batte il grano insufficiente
risplende a Zamarramala, vana.
I bovi neri tirano i carri di fieno. A sera
le greggi mareggiano sulle prode,
entrano nell'acqua, nella città. La vita.
E nulla, Spagna, nulla. Onore e morire.

NELO RISI

Rosea e consunta, macchiata tutta
di magri lecci, di un sangue invisibile
sotto la biacca che gridava,
in tutto simile a una giumenta pregna
di vana forza, piena
d'uno scheletro di pietra. Nada,
Spagna, nient'altro
che una muta di cani randagi tra gli asini
un po' dovunque, compagni
piccoli e validi. Io li vorrei
imbastare ficcandoci dentro la mia grossa anima vana
con tutte le nostre disgrazie (fardelli così lievi!)
attorno al blasone enorme, là, sulla torre
tronfio di gloria.

L'asinello che sogna pensa al meglio
e il bimbetto in groppa a culo nudo
lascia che gli fili via tra le dita
il verde intenso che traguarda. Nada.
Tu dormi, scolpita nei blasoni
gladiolati dei tuoi antichi giorni.
E gli aratri vanno su e giù da solco a solco
i vomeri degli scavi d'un tempo.

Carcasse d'aquile, i castelli alti
tra il verde intenso e la pietra. L'aia
dove si batte il poco grano splende
vana, a Zamarramala. Dei buoi neri
tirano i carri di fieno. Le mandrie
a sera sciamano lungo gli argini
entrano nell'acqua, nella città. La vita.
E nada, Spagna, nada. Onore e morire

Nonostante la grande diversità strutturale tra *Espagne* e *J'ai bâti l'idéale maison*, uno sguardo d'insieme testimonia il persistere di alcune tendenze generali nei due traduttori. In primo luogo il lessico di Caproni sembra includere ancora punte più elevate, rispetto alla predilezione più sistematica di Risi per vocaboli estratti da un registro medio¹⁶: «râpée» / «frusto» / «consunto»; «mouchetée» / «maculata» / «macchiata»; «berges» / «prode» / «argini»; «revolu» / «revoluto» / «d'un tempo». Un'importante eccezione a questa norma è la scelta di «gladiolati» di Risi a tradurre il «gladiolés» di Frénaud, lasciato cadere invece da Caproni nella sua traduzione; ma l'adozione di termini più rari da parte del poeta toscano ha lo scopo – come d'altronde gli è consueto¹⁷ – di accordare il dettato (più che a un tono alto) a un universo lessicale molto mosso ed eterogeneo, che non esita a lasciare interferire questi registri selettivi con forme o espressioni di estrazione più popolari o arcaiche o toscane come «bovi» o «di fra le dita».

In secondo luogo, come nel componimento precedente, Caproni si mantiene prossimo all'architettura del testo di Frénaud, non introducendovi inarcature supplementari né intervenendo sulla partizione strofica; al contrario, Risi si muove con molta più libertà lungo la poesia, ad esempio attraverso la redistribuzione sul metro dei materiali della frase ai vv. 8-10, in cui in particolare il verso «parmi les ânes, partout, petits amis vaillants» è ripartito con il verso precedente (a cui Risi riaggancia il sintagma «tra gli asini») e con il successivo, cui sono demandati gli attributi «piccoli e validi». Viceversa, nella seconda strofa Risi accorpa due versi come «et le petit garçon, / cul-nu sur la croupe regarde» in «e il bimbetto in groppa a culo nudo» (rimandando il solo «traguarda» al verso seguente); da questi trattamenti del verso derivano, rispettivamente, un allungamento e una scorciatoia delle prime due strofe. Ma nel quadro di questa

¹⁶ Le sequenze lessicali successive presentano in prima posizione l'attestazione frénaudiana, e di seguito rispettivamente le traduzioni di Caproni e Risi.

¹⁷ Cfr. ancora P. V. MENGALDO, *Caproni e Sereni: due versioni* cit., p. 212, relativamente alla trama lessicale della traduzione di *Bord de la mer et schistes à Collioure* di Frénaud, rispetto a quella messa a punto da Sergio Solmi: «Al v. 2 sembra essere Caproni ad aulicizzare di più: *crinita* contro *chiomata*, e soprattutto, contro *spessore*, *densore*, che stando al Battaglia è inesistente in italiano e io interpreterei semmai come uno pseudofrancesismo (il francese non ha *denseur*). Ma non credo si tratti di scelta letteraria: *crinita* è ancora una volta più mosso e irregolare, meno statico-neoclassico di *chiomata*, e soprattutto l'ardito astratto *densore*, col suo sapore arcaico, rafforza il senso di compattezza secolare della materia e di rocciosità metafisica che percorre il testo di Frénaud».

inclinazione di Risi a intervenire sui dati strutturali del testo fonte, si potrebbe mettere a referto anche la coniazione *ex novo* di una rottura tra frase e metro come «dei buoi neri / tirano i carri di fieno».

Questa maggiore disponibilità alla riformulazione dell'“intelaiatura” dell'ipotesto è solo una declinazione di una tendenza più generale di Risi traduttore; in effetti il poeta lombardo agisce in modo tangibile, molto più spesso di Caproni, anche su altri piani:

a) sull'organizzazione della frase, nel momento in cui non esita a enfatizzare un modulo appositivo in una parentetica esclamativa - «tous nos malheurs, fardeaux si minuscules» → «con tutte le nostre disgrazie (fardelli così lievi!) – sia nell'allestire un enunciato nominale in contraddizione con la discorsività descrittiva dell'ipotesto («Les châteaux se dressent, squelettes d'aigles, / parmi le vert violent et la pierre» → «Carcasse d'aquile, i castelli alti / tra il verde intenso e la pietra»). In entrambi i casi invece Caproni si mantiene in linea al dettato di Frénaud: «tutti i nostri mali, fardelli così minuscoli» e «S'ergono i castelli, scheletri d'aquile / tra il verde violento, il sasso», appena introducendo una congiunzione per asindeto.

b) sul piano metaforico, laddove Frénaud si serve di una metafora equorea per designare il passaggio serale delle mandrie («Au soir / les troupeaux moutonnent sur les berges»), regolarmente recuperata da Caproni («A sera, le greggi mareggiano sulle prode»), e invece declinata da Risi sulla base dell'area iconica della “sciamare” («Le mandrie / a sera sciamano lungo gli argini»); analogamente Risi preferisce “disciplinare” i «mille chiens» di Frénaud (che restano «mille cani» nella traduzione di Caproni) correggendoli in «una muta di cani».

c) su un piano che potremmo definire di prospettiva della narrazione, nel caso in cui Risi capovolge il dato implicitamente narrativo del «petit garçon» che «regarde, / entre ses doigts / à travers le vert violent» in una condizione di maggiore passività in cui il «bimbetto [...] lascia che gli fili via tra le dita / il verde intenso che traguarda». Un rovesciamento prospettico dunque del tutto estraneo a Caproni, che – anche in questo caso – si mantiene nel solco

dell'immagine frénaudiana («il ragazzetto [...] guarda / di fra le dita / per il verde violento»).

d) sul versante lessicale, già che Risi ricorre molto più frequentemente a una più o meno forte escursione semantica (con il caso esemplare del calco fonico di «vaillants» con «validi», anziché il più corretto «intrepidi» caproniano). Gli altri casi più eclatanti si possono riassumere come segue (facendo ancora seguire al termine frénaudiano prima la proposta di Caproni, poi quella di Risi): «craie blanche» / «bianca creta» / «biacca»; «pleine» / «piena» / «pregna»; «minuscules» / «minuscoli» / «lievi»; «vaniteux» / «vanitoso» / «tronfio»; «squelletes» / «scheletri» / «carcasse»; «insuffisant» / «insufficiente» / «poco». Il dato più clamoroso rimane tuttavia la scelta di Risi di servirsi dello spagnolo «Nada» per tradurre quel «rien» che, si è visto, imposta i sistemi tematici e fonici del testo.

Siamo allora in presenza di due tattiche traduttive radicalmente diverse, che affidano a principi stilistici ben particolari la funzione di accogliere, e – per quanto possibile – rilanciare, l'intenzione semantica dell'ipotesto. In questa nuova organizzazione gerarchica, solo marginalmente i due poeti puntano a trascrivere nei nuovi componimenti la trama fonica di Frénaud. La sola rima messa a punto da Caproni infatti è quella tra «ragazzetto» e «culetto», mentre si segnalano consonanze e allitterazioni interne tra «nulla» e «mille», «greggi» e «mareggiano», o il rintocco dell'accento sulla vocale “e” nell'attestazione «insufficiente / risplende»; un po' più folta l'intelaiatura della traduzione di Risi – sia pure in nulla simile a quella sorta di “ingorgo” o paralisi fonica che è nel testo di Frénaud – grazie ad espedienti come il richiamo sdrucchiolo tra «simile» e «invisibile», l'allitterazione (che trascrive la lentezza del transito dei buoi) di «a sera sciamano», la ripercussione quasi schioccante tra «macchiata» e «biacca», le sequenze intensamente allitteranti di «via tra le dita / il verde intenso che traguarda. Nada», oppure «attorno al blasone enorme, là, sulla torre / tronfio di gloria». Interessante poi, sempre in Risi, è la triangolazione fra «piena», «scheletro» e «pietra», in cui l'ultimo sema si costituisce come fusione di membri fonici prelevati dai primi due («piena di uno scheletro di pietra»); un simile “gioco di sponda” tuttavia si trova anche in Caproni, che però ne indebolisce le

corrispondenze interne tramite un'attestazione come «pietrificato», che riassimila nel corpo della parola (ossia in una posizione strategicamente meno rilevante rispetto a quella finale) il nesso immediatamente rilanciato da «scheletro» («e piena d'un pietrificato scheletro»).

Se la dilatazione e quasi la voluta prolissità di poche unità sonore viene di fatto disinnescata nel suo movimento a spirale, l'orizzonte di significati di *Espagne* viene dislocato dai due traduttori su altri livelli. Caproni opta per una soluzione del tutto estranea alle sistematiche “variazioni” di Risi, enfatizzando – tra le caratteristiche peculiari del dettato di Frénaud – la sua intrinseca iteratività. In *Espagne* la stagnazione dei segmenti fonici si accompagna al tornare di Frénaud, a breve o lunga distanza, sui medesimi vocaboli e sintagmi (oltre ai già citati «rien», «vaine», «pleine», «squelette»..., si segnalano anche «Espagne», che recupera due volte nel testo il titolo del componimento, e «vert violent»). In questo senso Caproni non solo accoglie pienamente questo criterio iterativo, ma addirittura lo rilancia investendone un'ulteriore attestazione; le ripetizioni infatti non solo fanno capo a «nulla» (cinque volte), «vana» (tre volte), «blasone/i», «scheletro/i», «piena», «verde violento», ma uniformano anche la coppia frénaudiana tra «charrues» e «araires» (un tipo di aratro arcaico, quasi primitivo, «semplice», appunto) facendola convergere sotto l'unica attestazione di «aratri».

Per contro Risi smantella, fin dove è possibile, la tessitura iterativa del poesia, introducendo al posto dei parallelismi linguistici coppie lessicali come «pregna»/«piena», «nada»/«nient'altro», «aratri»/«vomeri», «scheletro»/«carcas-se». I suoi interventi “compensativi” agiscono piuttosto su altri livelli, con particolare riferimento all'ordine semantico del testo. La tattica traduttiva di Risi culmina in tal senso su due punti decisivi: la dilatazione (ma con effetto statico) dello spessore temporale da un lato e dall'altro la radicalizzazione del contrasto tra la passività del paesaggio e l'io del poeta che sotteraneamente se ne dissocia. Il primo punto fa capo in particolare alla seconda strofa, là dove il poeta: a) di disloca un dato iconico dal piano condiviso dello spazio e del tempo a quello unicamente del tempo (per cui i «parcours anciens» diventano gli «antichi giorni»); b) risolve la possibile “ambiguità” semantica di «creusement revol», espressione che assimila due significati inscrivibili da una parte nella

dichiarazione della ritualità antica del gesto (o almeno della sua ripetitività) e dall'altra nell'allusione al ritornare, al rinvenire su se stessi dei solchi dissodati; mentre Caproni decide di mantenere la duplicità della formula investendo una espressione rara come «revoluto scavo» e delegando all'iterazione di «aratri» il senso di un ritorno, e quasi di un avvolgersi del percorso dei «charrues», Risi smembra questa espressione nelle sue componenti evocando prima il cammino «su e giù da solco a solco» degli aratri, e poi privilegiandone (anche per la posizione strategica in fine di strofa) il fattore più propriamente temporale traducendo «scavi d'un tempo». Ne deriva una sottile ma sostanziale modifica dell'assetto metaforico del testo, già che il rapporto frénaudiano tra l'inerzia della natura (estrinseca) e l'immutabilità del tempo (tendenzialmente implicita) su cui si regge il "paesaggismo" di *Espagne* viene scomposto e ricombinato in termini più esibiti; si realizza in questo modo una sorta di transito, per così dire, da una rappresentazione (prevalentemente) orizzontale e metaforica a un discorso più verticale e non-mediato: quindi più tangibile nel suo portato diacronico.

Il secondo intervento di Risi presuppone innanzitutto un'attenuazione dei contrasti tonali del paesaggio, secondo la stessa intenzione semantica che aveva presieduto al rovesciamento prospettico messo in atto nella seconda strofa e volto a enfatizzare la condizione, lo statuto di passività del «petit garçon»; una linea traduttiva, questa, che si esprime segnatamente sul piano dell'aggettivazione, in rapporto alla quale Risi tende a agire in senso "depressivo", indebolendo la plasticità degli attributi che eccedono dal registro medio del testo. È infatti il caso della traduzione di «minuscules» con «lievi», e soprattutto – perché relativa alla connotazione del paesaggio – della doppia resa di «vert violent» con un più "contemplativo" «verde intenso». Un ideale riallineamento del paesaggio all'universo semantico della poesia (con i suoi caratteri di inerzia, indolenza, fatalità) funzionale a innescare più drammaticamente lo stato di conflittualità del soggetto nei suoi confronti; uno stato, o meglio l'augurio di un intervento attivo su questa natura refrattaria sotteraneamente dichiarato dal poeta quando scriveva: «Je les bâterais avec dedans ma grande âme vaine / tous nos malheurs, fardeaux si minuscules». Dunque l'intenzione ottativa di Frénaud si traduce in Risi in un gesto di rottura e quasi di liberazione, se incorniciato nella sfinitezza e immobilità

del circostante (nella traduzione ancor più che nell'ipotesto), col ricorso a un verbo di movimento espressivo – e di una plasticità quasi popolare – come «ficcare», che trascrive la volontà (effimera) dell'io di sovvertire il “nulla” che sovrasta i rituali svuotati di una Spagna che anche sotto un profilo puramente verbale potrebbe definirsi “sotto assedio” («Rien, Espagne, rien»): «Io li vorrei / imbastare ficcandoci dentro la mia grossa anima vana / con tutte le nostre disgrazie (fardelli così lievi!)»; in questo gesto converge forse il desiderio di dare rilievo all'esile partitura dialettica dell'opera, evocata da Frénaud – al di sotto del torpore del paesaggio – nel «sang invisible / sous la craie blanche qui criait». È un'irruzione del soggetto nelle trame narrative della poesia che, per quanto precaria, è subito irrobustita da Risi tramite l'investimento di un avverbio di luogo come «là», che stipula un rapporto esplicito di lontananza tra la funzione-io (a questo modo implicitamente riconvocata a livello “diegetico”) e il «blasone enorme, là, sulla torre / tronfio di gloria»; forse un'inclusione dell'io – ma per stacco o chiaroscuro – che trascrive a livello testuale il drastico dissociarsi del poeta – ancor più radicale di quanto non accada in Frénaud – dall'immobilismo (anche politico?) in cui affonda la Spagna del dopoguerra.

APPENDICE

Si trascrivono di seguito gli indici delle principali raccolte di traduzioni di poesia francese, e straniera in genere nel caso di antologie miste, distinguendole in tre categorie: a) antologie personali del traduttore; b) antologie miscellanee di poesia straniera; c) antologie di traduzioni “monografiche”.

ANTOLOGIE PERSONALI

LEONE TRAVERSO, *Poesia moderna straniera*, Roma, Edizioni di Prospettive, 1942.

Introduzione [pp. XIII-XIX].

FRIEDRICH HOELDERLIN, *Mnemosyne, Età della vita, Metà della vita, Frammento, E nessuno sa, Grecia, Come uccelli passano lenti, Maturi sono, immersi nel fuoco, arsi, Ma quando hanno i Celesti, Ricordo, Migrazione, Quando il succo del tralcio, I titani, Abbozzo di un Inno alla Madonna, L'Aquila*;

CHARLES ALGERNON SWINBURNE, *Il giardino di Proserpina*;

GEROG TRAKL, *A primavera, Canto dell'ora, Canto del dipartito, Declino d'estate, Elis, Al fanciullo Elis, Paesaggio, La sera, In un album antico, Seguendo ancora l'azzurro lamento della sera, A sera risuonano le foreste autunnali*;

RAINER MARIA RILKE, *Orfeo – Euridice – Ermete*; dai *SONETTI A ORFEO: Dove, in quali giardini felici perennemente irrigati, Bocca che doni e mormori una sola, Salute, o mai dal mio cuore lontani, E una fanciulla quasi dall'accordo, Calmo amico delle lontananze, Ma te ora voglio, te ch'io ho conosciuta, Oh vieni e va. Nell'attimo componi; Donna allo specchio, Apollo precoce, Delle fontane, La cortigiana, L'unicorno*; da *ULTIME POESIE: Musica: respiro delle statue forse, O perduta anzi tempo, Non mi verrà il futuro? Debbo solo ancora indugiare?, Come il vento serale alle falci sugli omeri dei mietitori, Dietro gli alberi innocenti; Per Alma Johanna Koenig, La morte, Cena funebre, Orcio di lacrime*;

WILLIAM BUTLER YEATS, *Ephemera, L'isola del lago d'Innisfree, Affanno d'amore, Gli uccelli bianchi, Io odo i cavalli dell'ombra, le lunghe criniere agitate, Ho sognato; io stavo nel mezzo d'una valle in sospiri, I Magi, I cigni selvaggi a Coole, Sogni infranti, Morte di signora, Navigando verso Bisanzio, Vidi sorgere attonita una vergine, In pietà pel torbido pensiero, La purezza della lune senza nubi, Olio e sangue, Bisanzio*;

JAMES JOYCE, *Chamber music*;

RUDOLPH BINDING, *Com'è lieve il mio cuore che tu levi, Verrai tu che m'aiuti anche lontana, Amore, Sonno*;

THOMAS STEARNS ELIOT: da *LA TERRA DESOLATA*;

GOTTFRIED BENN, *Vedi le prede di luce, Quanto ancora, poi cade, La Danese I e II, Scendere non può più buio, Sposa di negro, Lungo la spiaggia tanto e nella barca;*
 PAUL ÉLUARD, *Le speranze sono vinte, L'avventura pende al collo del rivale, Tristezza a onde di pietra, La fronte ai vetri come chi veglia l'angoscia, Simmetrica dignità vita ben divisa, I tuoi capelli arancia nel vuoto del mondo, Su questi rottami di cielo, su questi vetri d'acqua dolce, Ella era, sconosciuta, la mia forma prediletta, Vivere;*
 JOSEPH WEINHEBER, *La bagnante, Canto senza tempo;*
 WALTER JAMES TURNER, *Estasi;*
 INA SEIDEL, *Cacciatore e ninfa, Piccoli preludi, Addio, Vita, Il padre perduto (frammento);*
 AGNES MIEGEL, *Settembre, Johanni, Cranz, Leda, Luna di primavera, Canzoncina cinese;*
 JUÀN RAMÒN JIMÈNEZ, *Elegia, Al mare crepuscolare, Sogno, Ottobre;*
 EZRA POUND, *Erat hora, Atteone, La tomba d'Akr Caar, XVII dei Cantos;*
 MICHAEL ROBERTS, *L'onda, Sonno;*
 LASSO DE LA VEGA MARQUÈS DE VILLANOVA, *Imitazione del Settembre, Rondò felice del bel giorno, Terra, Autunno, Lussemburgo.*
 Nota bibliografica (pp. 165-168).

BENIAMINO DAL FABBRO, *La sera armoniosa*, Milano, Rosa e Ballo, 1944.

CHARLES BAUDELAIRE, *La sera armoniosa, Fleurs du mal: XXV, CII, CIII;*
 PAUL VERLAINE, *Arietta, Acquerello, Soli calanti, Green, Falsa impressione, Il fauno, Frammenti;*
 ARTHUR RIMBAUD, *Le bateau ivre, I poeti di sette anni, La caccia ai pidocchi, Vocali, Quartina, Testa di fauno;*
 STEPHANE MALLARMÉ, *Il pomeriggio d'un fauno, Erodiade: Frammenti dalla scena, Il cantico di San Giovanni, La tomba di Edgar Allan Poe, Omaggio, Alla sola brama di viaggio, Un riassunto dell'anima, Foglio d'album, Santa, Brezza marina, Apparizione, Sospiro;*
 PAUL VALÉRY, *Il cimitero marino, Al platano, I passi, Interno, Aria di Semiramide;*
 LUIS GÒNGORA, *Sopra il sepolcro di tre fanciullette;*
 EDGAR ALLAN POE, *A Zante, Eldorado;*
 RAINER MARIA RILKE, *Gli angeli amano, Tu sei il povero;*
 SERGEI ESSENIN, *Lettera alla madre, Inno;*
 GEORGES RODENBACH, *Il regno del silenzio, Interni, Il cuore dell'acqua, Vecchi quais;*

JULES LAFORGUE, *Il mistero dei tre corni*;
MAURICE ROLLINAT, *La lavandaia del paradiso*;
GUILLAUME APOLLINAIRE, *I colchici*, *La partenza*;
IVAN GOLL, *Notti romane*;
ANDRÈ GIDE, *Preludio*;
JEAN MORÉAS, *Proserpina*;
JULES SUPERVIELLE, *Figure*, *Prendere*, *La vita*, *Preghiera allo sconosciuto*;
MARCEL PROUST, *Risveglio in ferrovia*.
Del tradurre (pp. 149-158).

Antologia dei poeti maledetti, versioni metriche di Vittorio Pagano, s.l., Edizioni dell'albero, 1957.

Avvertenza (pp. XIII-XX).

GÉRARD DE NERVAL: *El desdichado*, *Myrtho*, *Horus*, *Anteros*, *Delfica*, *Artemide*, *Eritrea*, *La testa armata*, *Versi aurei*, *Il Cristo agli olivi*, *Cambio dei cavalli*, *Nei boschi*, *Aprile*, *Fantasia*, *Le farfalle*, *Il punto nero*, *Le «cydalises»*, *Coro sotterraneo*, *La serenata*, *Il re di Tule*, *Abbozzo di un'odicina*, *Stanze elegiache*, *Romanza*, *Il sogno di Carlo VI*, *Sovrana e mia signora*, *Epitaffio*;

CHARLES BAUDELAIRE, *La vita anteriore*, *Don Giovanni all'inferno*, *Una carogna*, *Il gatto*, *Reversibilità*, *Confessione*, *L'alba spirituale*, *L'invito al viaggio*, *Spleen*, *L'irrimediabile*, *Sepoltura*, *Donne dannate*, *Abele e Caino*, *Le litanie di Satana*, *Inno alla bellezza*, *Un fantasma*, *Ossessione*, *Alchimia del dolore*, *Orrore simpatico*, *Lo scheletro sterratore*, *L'amore della menzogna*, *Il viaggio*, *Lola di Valenza*, *Madrigale triste*, *L'esame di mezzanotte*;

PAUL VERLAINE, *I saturnini*, *Arte poetica*, *L'ora del pastore*, *Canzone d'autunno*, *Delle voci d'un dì*, *Un pianto nel mio cuore*, *nella vallata piena*, *Bianca la luna*, *Notturmo parigino*, *I grotteschi*, *Ho il furore d'amare*, *Angoscia*, *Sul balcone*, *Allegoria*, *Impressione falsa*, *Never more*, *Passeggiata sentimentale*, *Mistico fui*, *Prologo*, *Canzone per le belle*, *Frammento*, *Oh triste, triste...*, *Spleen*, *A poor young shepherd*, *Green*, *Elegia*, *Le mani*, *Altre mani*, *Il nemico*, *Reversibilità*, *L'azzurrità del cielo*, *Epilogo*, *Quell'angoletto*, *Il buon discepolo*, *L'Angelus di mezzogiorno*, *Dialogo mistico*, *Ai piedi di Cristo*;

ARTHUR RIMBAUD, *Sensazione*, *Ofelia*, *Gl'imbambolati*, *Romanzo*, *La mia vita randagia*, *I corvi*, *I vecchi assisi*, *Testa di fauno*, *Quartina*, *Accovacciamenti*, *Vocali*, *Il giusto*, *Le cercatrici di pidocchi*, *Il cuore rubato*, *Il battello ebbro*, *Lacrima*, *Il fiume di Cassis*,

Bandiere di maggio, Canzone della più alta torre, L'eternità, Feste della fame, Commedia della sete, Gridava il lupo, Onta;

TRISTAN CORBIÈRE, *Parigi, Insonnia, Paesaggio tristo, La fine, Il rospo, Buona fortuna e fortuna, La pipa del poeta, Natura morta, Sonetto notturno, l poeta contumace, La menestrella foranea e il Perdono di Sant'Anna, Sotto un ritratto di Corbière fatto da lui a colori nel 1868;*

STÉPHANE MALLARMÉ, *Il castello della speranza, Mysticis umbraculis, Una negra, Erodiade, Angoscia, Primavera, Il campanaro, La disdetta, Il pagliaccio castigato, Fuggito invito, Il pomeriggio di un fauno;*

MAURICE ROLLINAT, *I due solitari, Gelosia felina, Madamina scheletretta, I brividi, Il gran capo dei lupi, I corvi, I tredici sogni.*

PIERO BIGONGIARI, *Il vento d'ottobre: da Alcmene a Dylan Thomas, Milano, Mondadori, 1961.*

ALCMANE: *Frammento 58;*

PINDARO: dalla *IPITICA, A Iερωσι Αιτναϊωι αρματι / A Ierone Etneo vincitore col carro;*

BACCHILIDE: *Ode XVII. Θησευς / Teseo;*

GREGORIO NAZIANZENO: dai *CARMINA, I, 2: Carme XIV;*

MAURICE SCEVE: dalla *DELIE: Dizain LII / LII, Dizain CCCLV / CCCLV, Dizain CCCLXVII / CCCLXVII;*

JOACHIM DU BELLAY: da *L'OLIVE: Sonnet LXXXIII / Sonetto LXXXIII;*

PIERRE DE RONSARD: dal primo libro degli *AMOURS: Sonnet XC / Sonetto XC, Sonnet CXLIV / Sonetto CXLIV, Sonnet CCXXVII / Sonetto CCXXVII;* dal secondo libro degli *AMOURS: Sonnet XCVII / Sonetto XCVII;* dal secondo libro dei *SONNETS POUR HELENE: Sonnet XXIII / Sonetto XXIII, Sonnet XXX / Sonetto XXX;*

STEPHANE MALLARME: *Tristesse d'été / Tristezza d'estate (prima redazione, 1862), Tristesse d'été / Tristezza d'estate (redazione definitiva, 1864), L'après-midi d'un faune / Il pomeriggio di un fauno (1865-1876);*

PIERRE REVERDY: da *LES ARDOISES DU TOIT: Campagne / Campagna;* da *LA GUITARE ENDORMIE: Filet d'astres / Rete d'astri;* da *GRANDE NATURE: Fausse joie / Falsa allegria, Celui qui attend / Colui che attende, Je tenais à tout / Tenevo a tutto;* da *SOURCES DU VENT: Chemin tournant / Strada che svolta, Le sang plus clair / Il sangue più chiaro, Espace / Spazio;* da *PIERRES BLANCHES: Mémoire / Memoria;* da *LE CHANT DES MORTS: Longue portée / Tiro lungo;*

PAUL ÉLUARD: da *REPETITIONS*: *Nul / Nessuno, L'unique / L'unica*; da *MOURIR DE NE PAS MOURIR*: *L'amoureuse / L'innamorata, Avec tes yeux / Coi tuoi occhi, Elle se refuse toujours / Ella si rifiuta sempre, Sur ce ciel délabré... / Su questo cielo spezzato...*; da *CAPITALE DE LA DOULEUR*: *Une / Una, Revenir dans une ville... / Ritornare in una città..., Ta chevelure d'oranges... / I tuoi capelli d'arancia..., Ta bouche aux lèvres d'or... / La tua bocca dalle labbra d'oro..., Le grand jour / Giorno pieno, La courbe de tes yeux... / La curva dei tuoi occhi..., Celle de toujours, toute / Quella di sempre, tutta*; da *L'AMOUR LA POESIE*: *Révolte de la neige / Rivista della neve, Au premier éclat... / Al primo bagliore...*; da *AU RENDEZ-VOUS ALLEMAND*: *Avis / Ordinanza*;

FRANCIS PONGE: *La nouvelle araignée / Il nuovo regno*;

RENE CHAR: *Nous avons / Noi abbiamo*;

GARCILASO DE LA VEGA: dai *SONETOS*: *Soneto X / Sonetto X (1533)*;

JORGE GUILLÉN: da *CANTICO*: *Chiudo gli occhi, Estate del tramonto, Notte planetaria*; da *HISTORIA NATURAL*: *Visto e evocato*;

RAFAEL ALBERTI: da *MARINERO EN TIERRA*: *Malva-luna-di-gelo*;

HART CRANE: da *WHITE BUILDINGS*: *Per le nozze di Faustus ed Elena (parte prima)*;

DYLAN THOMAS: da *EIGHTEEN POEMS*: *Ten / Decima poesia*; da *TWENTY-FIVE POEMS*: *Out of the sighs / Dai sospiri, Ears in the turrets hear / Orecchie nelle torricelle ascoltano, And death shall have no dominion / E morte non regnerà*; da *DEATHS AND ENTRANCES*: *The conversation of prayer / Il colloquio della preghiera (1945), Poem in october / Poesia in ottobre (1944), This side of the truth / Questo lato della verità, In my craft of sullen art –Nel mio mestiere o arte ostinata, Among those killed in the dawn raid was a man aged a hundred / Fra le vittime dell'incursione all'alba c'era un uomo che aveva cent'anni, Lie still, sleep becalmed / Non muoverti, dormi in bonaccia*, da *Vision and prayer / Visione e preghiera*;

GIUSEPPE UNGARETTI: da *L'ALLEGRIA*: *Mattina / Matin (1917)*;

PIERO BIGONGIARI: *Pour ce rêve*.

Note ai testi (pp. 349-386).

BENIAMINO DAL FABBRO, *La sera armoniosa*, Milano, Rizzoli, 1966.

Poesia e traduzione di poesia (pp. 9-17);

LOUIS BERTRAND: *Chèvremorte, Il pazzo, La caccia, Ondina, I Raitri, Scarbo, Il patibolo*;

CHARLES BAUDELAIRE: *La sera armoniosa*, “*Io ti vagheggio al pari della volta notturna*”, *La casa del ricordo*, “*La serva di buon cuore che t’ingelosiva*”, *Don Giovanni all’Inferno*, *La fiamma*, “*Angelo pieno di beltà, conosci*”, *Lola di Valenza*;

PAUL VERLAINE: *Arietta*, *Acquerello*, *Soli calanti*, *Green*, *Falsa impressione*, *Il fauno*, *Il sognatore*, *Il cembalo*, “*Com’era il cielo tenero e turchino*”;

ARTHUR RIMBAUD: *Le bateau ivre*, *I poeti di sette anni*, *Cercando i pidocchi*, *Le vocali*, *Testa di fauno*, *Alba parigina*, *Quartina*, “*O pigra gioventù, schiava di tutto*”;

STEPHANE MALLARMÉ: *Il pomeriggio d’un fauno*; *Erodiade*: I. *Frammenti dalla scena*, II. *Il cantico di San Giovanni*; *Toast funebre*, *La tomba di Edgar Allan Poe*, *Omaggio*, “*Un riassunto dell’anima*”, *Brezza marina*, *Sospiro*, *Apparizione*, *Santa*, *Foglio d’album*; *Versi di circostanza*: *Lo stradino*, *Il mercante d’aglio e di cipolle*, *Epitaffio*, *Ventaglio*, *Il bicchiere*, *La Biblioteca*, *Dedica del “fauno”*, *Di se stesso*; *L’albero di Natale*, *Il fenomeno futuro*, *Lamento d’autunno*, *Brivido d’inverno*, *Il demone dell’analogia*, *La pipa*, *Reminiscenza*, *L’ecclesiastico*;

PAUL VALÉRY: *Il cimitero marino*; *Poesia brutta*: *Al sole*, *Alla vita*, *Finale*; *Il bagno*, *Iscrizione*;

RAINER MARIA RILKE: *Le rose*: I. “*Se di tanta freschezza, o tu felice*”, II. “*Rosa, ti vedo libro semiaperto*”, III. “*Rosa, tu più completa d’ogni altra*”, IV. “*Noi stessi, noi abbiamo domandato*”, V. “*Abbandono recinto d’abbandono*”, VI. “*Un’unica rosa è tutte le rose*”, VII. “*Posando, chiara fresca*”, VIII. “*Troppo colma del tuo sogno*”, IX. “*Rosa, rosa ardente e insieme chiara*”, X. “*Amica d’ore in cui nessuno resta*”, XI. “*Tanto io so di te, rosa completa*”, XII. “*Contro chi, rosa*”, XIII. “*Dei trasporti attuali eleggi, rosa*”, XIV. “*Coetaneo delle rose esser d’estate*”, XV. “*Solo, copioso fiore*”, XVI. “*Non parliamo di te, sei ineffabile*”, XVII. “*Sei tu che in te prepari*”, XVIII. “*Di quanto ci commuove sei partecipe*”, XIX. “*Di te stessa è un esempio che proponi?*”, XX. “*Dimmi, rosa, onde viene*”, XXI. “*Non ti dà la vertigine girare*”, XXII. “*E ancora tu nasci*”, XXIII. “*Rosa tardi venuta, che fermano*”, XXIV. “*Rosa, bisognava lasciarti*”; *Il povero*, *Gli angeli amano*;

GEORGES RODENBACH: *Il regno del silenzio*, *Interni*, *Il cuore dell’acqua*, *Vecchie rive*;

MARCEL PROUST: *Tuileries*, *Versailles*, *Passeggiata*, *Vento di mare in campagna*, *I castagni*, *Come al chiaro di luna*, *Le perle*, *Vele in porto*, *Risveglio in ferrovia*;

“VECCHIO NATALE INGLESE”: *Ben venuto Natale*, *Non v’ha rosa*, *Il pargoletto*, *Balulalow*, *Il bambinello*, *Nella notte di ghiado*, *Qual rugiada in aprile*, *Canto di primavera*, *Deo gratias*;

ALBUM DI TRADUZIONI DA POETI DIVERSI: LUIS GÒNGORA, *Sopra il sepolcro delle tre figlie del Duca di Feria*; CLÉMENT MAROT, *La neve ardente, Anna alla spinetta*; PIERRE DE RONSARD, *Stanze, Bacio*; EDGAR ALLAN POE, *A Zante, Eldorado*; EMILY DICKINSON, *Colloquio*; PERCY B. SHELLEY, *Song, Canta il vento, Il sepolcro della memoria*; FRÉDÉRIC MISTRAL, *Il bastimento*; COMTE DE LAUTRÉAMONT, *L'ermafrodito*; JEAN MORÉAS, *Proserpina*; O. V. DE L. MILOSZ, *I morti di Lofoten, Alla luna*; ALBERT SAMAIN, *Le vergini del crepuscolo*; MAURICE ROLLINAT, *La lavandaia del paradiso*; JULES LAFORGUE, *Il tramonto, Il pianoforte in provincia*; JULES SUPERVIELLE, *Figure, Prendere, La vita*; GUILLAUME APOLLINAIRE, *I colchici, La partenza*; ALECSANDER PUSCKIN, *Il Requiem di Mozart, Insonnia di Mazepa*; SERGHIEI ESSENIN, *Lettera alla madre, Mai come oggi*; ANNA ACHMATOVA, *Primavera d'autunno a Pietroburgo*; IVAN GOLL, *Notti romane*; SAINT-JOHN PERSE, *Scritto sulla porta*; ANDRÈ GIDE, *Postludio*;
 Note (pp. 187-189).

MARIO LUZI, *Francamente (versi dal francese)*, Firenze, Vallecchi, 1980.

PIERRE DE RONSARD: *Sur la mort de Marie / Copia da Ronsard (per la morte di Maria)*;
 CHARLES AUGUSTIN DE SAINTE-BEUVE: *Les rayons jaunes / Riflessi gialli*;
 CHARLES BAUDELAIRE: *La vie antérieure / La vita anteriore*;
 STEPHANE MALLARME: *Le vierge, le vivace... / Il vivido, l'intatto, Le chevelure vol d'une flamme / Un volo la capigliatura una fiammata, Extrait de L'après-midi d'un faune / Il pomeriggio d'un fauno (vv. 13-25 e 67-76)*;
 ARTHUR RIMBAUD: *Tête de faune / Testa di fauno*;
 PAUL VALÉRY: *Cantique des colonnes / Cantico delle colonne*;
 JULES SUPERVIELLE: *San Bernardino / San Bernardino, Tiges / Fusti, Cœur / Cuore, Le chevaux du temps / I cavalli del tempo, Le regret de la terre / Il rimpianto della terra*;
 HENRI MICHAUX: *La cordillera de los Andes / La cordigliera delle Ande, Nausée ou c'est la mort qui vient? / Nausea o è la morte?, Sur le chemin de la mort / Sulla strada della morte, Mais toi, quand viendras-tu? / Ma tu quando verrai?*;
 ANDRÉ FRENAUD: *Il n'y a pas de paradis / Non c'è paradiso*;
 RENE GUY CADOU: *La nuit surtout / La notte specialmente, Pour plus tard / Per dopo, Lied / Lied, Tout amour / Ogni amore*.
 Informazione bibliografica (p. 95).

VITTORIO SERENI, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981.

Premessa (pp. V-IX). Nota bibliografica (pp. XI-XII).

ORPHÉE NOIR: *Il sont venus ce soir / Sono venuti quella sera, En file indienne / In fila indiana, Fumées... / Fumi ..., Chant XXII / Canto XXII,*

EZRA POUND: *The Study in Aesthetics / Studio d'estetica, In a Station of a Metro / In una stazione del métro;* da *IMPRESSIONS OF FRANÇOIS-MARIE AROUET (DE VOLTAIRE) / MOMENTI DI FRANÇOIS-MARIE AROUET (VOLTAIRE): III. To Madame Lullin / III. A Madame Lullin;*

RENE CHAR: da *FEUILLETS D'HYPNOS / FOGLI D'IPNOS: 138, 146, 175, 221, 222;*

WILLIAM CARLOS WILLIAMS: *Dedication for a Plot of Ground / Dedicazione per un pezzo di terra, The Lonely Street / La strada solitaria, Adam / Adamo, These / Queste sono, A Flowing River / Corrente;* da *THE CLOUDS / LE NUVOLE: IV; A Unison / Unisono, New Mexico / Nuovo Messico,* da *THE DESERT MUSIC / LA MUSICA DEL DESERTO;*

ANDRE FRENAUD: *Ancienne mémoire / Antica memoria;*

ancora da RENE CHAR: *Déclarer son nom / Dire il proprio nome, Tracé sur le gouffre / Tracciato sul baratro, Aux portes d'Aerea / Alle porte di Aerea, Le mur d'enceinte et la rivière / Il muro di cinta e il rio, Dansons aux Baronnières / Ballo alle Baronie, Yvonne / Yvonne, Le banc d'ocre / Il banco d'ocra, Faim rouge / Fame rossa, Le gaucher / Il mancino, Rémanence / Permanenza, Cours des argiles / Corso delle argille, L'abri rudoyé / Il sito sconvolto, Cérémonie murmurée / Cerimonia di murmuri, Éprouvante simplicité / Struggente semplicità, Relief et louange / Scultura e elogio, Sommeil aux Lupercales / Sonno ai Lupercali, Ébriété / Ebrezza, Rodin / Rodin;*

GUILLAUME APOLLINAIRE: *Le Pont Mirabeau / Il Ponte Mirabeau, Le voyageur / Il viaggiatore, La porte / La porta, Cors de chasse / Corni da caccia, Le musicien de Saint-Merry / Il musicante di Saint-Merry, La petite auto / La piccola auto, La boucle retrouvée / La ciocca ritrovata, Désir / Voglia, Carte postale / Cartolina postale, Un oiseau chante / Un uccello canta;*

ALBERT CAMUS: *Le taureau enfonce... / Il toro affonda...;*

FERNANDO BANDINI: *Sacrum hiemale / Festa d'inverno;*

PIERRE CORNEILLE: da *L'ILLUSION COMIQUE / L'ILLUSIONE TEATRALE: Acte I Scène III, Acte II Scène II e IV, Acte III Scène IV e VII, Act IV Scène II e IV, Acte V Scène V.*

FRANCO FORTINI, *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, Torino, Einaudi, 1982.

Premessa (pp. V-IX). Nota bibliografica (pp. XI-XIII).

JOHN MILTON: *Lycidas / Lícida;*

ANONIMO TEDESCO: *Es ist ein Schnitter / C'è uno che miete*;

JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Ein zärtlich jugendlicher Kummer / Una sottile pena giovanile, Mignon / Mignon*; da *FAUST I: Zueignung / Dedicà, Studierzimmer / Studio* (vv. 1447-1505), *Studierzimmer / Studio* (vv. 1583-1606), *Abend / Sera* (vv. 2759-2782); da *FAUST II: Erster Akt / Atto primo* (vv. 4679-1727), *Dritter Akt / Atto terzo* (vv. 9526-9561), *Vierter Akt / Atto quarto* (vv. 10725-10782), *Fünfter / Akt* (11298-11339); *Nun weiss man erst / E che cosa è una rosa*;

HEINRICH HEINE: *Wenn ich an deinem Hause / Come sono contento*;

RAINER MARIA RILKE: *Immer wieder, ob wir / E ancora, benché si conosca*;

KARL KRAUS: *Sonntag / Domenica dopo la guerra*;

BERTOLT BRECHT: *Einst / Un tempo, Die Liebenden / Gli amanti, An die Nachgeborenen / A coloro che verranno, Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration / Leggenda sull'origine del libro Taoteking dettato da Laotse sulla via dell'emigrazione*; da *DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE / SANTA GIOVANNA DEI MACELLI: Vor der Viehbörse / Davanti alla Borsa Bestiame, Tod und Kanonisierung der heiligen Johanna / Morte e beatificazione di Santa Giovanna dei Macelli; Vier Aufforderungen an einen Mann von verschiedenen Seiten zu verschiedenen Zeiten / Quattro inviti a un uomo da parti diverse in tempi diversi, Der Anstreicher spricht von kommenden grossen Zeiten / L'imbianchino parla di grandi tempi a venire, Der Kirschdieb / Il ladro di ciliege, Schwierige Zeiten / Tempi duri, Ach, wie sollen wir die kleine Rose buchen / Come schedarla, la piccola rosa*;

PETER HUCHEL: *Der Gartem des Theophrast / Il giardino di Teofrasto*;

HANS MAGNUS ENZENSBERGER: *Die werschwundenen / Gli scomparsi*;

ATTILA JÓSEF: *Coscienza, Talpa antica porta peste*;

CHARLES BAUDELAIRE: da *LES FLEURS DU MAL / I FIORI DEL MALE: Je te donne ces vers afin que si mon nom / A te do questi versi; Le Crépuscule du soir / La sera, Le Crépuscule du matin / L'alba*;

ARTHUR RIMBAUD: da *MEMOIRE: Jouet de cet œil d'eau morne / Illuso da quest'orbita; Bonne pensée du matin / Buona ispirazione del mattino*;

MARCEL PROUST: da *LA FUGITIVE / LA FUGGITIVA*;

ALFRED JARRY: *Bardes et cordes / Bardi e corde*;

MAX JACOB: *Avenue du Maine / Avenue du Maine*;

PAUL ÉLUARD: *Pour vivre ici / Per vivere qui, Premièrement / Primamente, Avec tes yeux / Al lume dei tuoi occhi, Nous avons fait la nuit / Abbiamo fatta la notte, Pour un orgueil*

meilleur / Per un orgoglio migliore, Toute la vie / Tutta la vita, La dernière nuit / L'ultima notte, Le mur / Il muro;

ANTONIN ARTAUD: *La momie attachée / La mummia appesa;*

ANDRE FRENAUD: da *AGONIE DU GENERAL KRIVITSKI / AGONIA DEL GENERALE KRIVITSKI, Autoportrait / Autoritratto,*

RAYMOND QUENEAU: *Tant de sueur humaine / Tanto sudore umano, L'explication des métaphores / La spiegazione delle metafore.*

MARIO LUZI, *La Cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983.

Premessa o confidenza (pp. V-IX). Nota bibliografica (pp. XI-XII).

PIERRE DE RONSARD: da *AMOURS / AMORI: Sur la mort de Marie / Copia da Ronsard (per la morte di Maria);*

LOUISE LABÉ: da *EUVRES / OPERE: Sonnet XIV / Sonetto XIV, Sonnet XVI / Sonetto XVI, Sonnet XX / Sonetto XX;*

CHARLES AUGUSTIN DE SAINTE-BEUVE: da *VIE, POÉSIES, PENSÉES DE JOSEPH DELORME / VITA, POESIE, PENSIERI DI JOSPEH DELORME: Les rayons jaunes / Riflessi gialli;*

CHARLES BAUDELAIRE: da *LES FLEURS DU MAL / I FIORI DEL MALE: La vie antérieure / La vita anteriore;*

STÉPHANE MALLARMÉ: da *PLUSIEURS SONNETS / ALCUNI SONETTI: Le vierge, le vivace... / Il vivido, l'intatto; da AUTRES POÈMES / ALTRE POESIE: Le chevelure vol d'une flamme / Un volo la capigliatura una fiammata; da PLUSIEURS SONNETS / ALCUNI SONETTI: Victorieusement fui le suicide beau / Vittoriosamente fuggito il suicidio splendido, Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx / Le pure unghie di lei elevando il loro onice; da L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE / IL POMERIGGIO D'UN FAUNO;*

ARTHUR RIMBAUD: da *POÉSIES / POESIE: Tête de faune / Testa di fauno;*

PAUL VALÉRY: da *CHARMES / INCANTI: Cantique des colonnes / Cantico delle colonne;*

JULES SUPERVIELLE: *San Bernardino / San Bernardino;* da *GRAVITATIONS / GRAVITAZIONI: Tiges / Fusti,* da *LE FORÇAT INNOCENT / IL FORZATO INNOCENTE: Cœur / Cuore;* da *LES AMIS INCONNUS / GLI AMICI SCONOSCIUTI: Le chevaux du temps / I cavalli del tempo;* da *LES VEUVES / LE VEDOVE: Le regret de la terre / Il rimpianto della terra;*

HENRI MICHAUX: da *ECUADOR / ECUADOR: La cordillera de los Andes / La cordigliera delle Ande, Nausée ou c'est la mort qui vient? / Nausea o è la morte?;* da *PLUME / PENNA: Sur le chemin de la mort / Sulla strada della morte, Mais toi, quand viendras-tu? / Ma tu quando verrai?;*

ANDRÉ FRÉNAUD: da *IL N'Y A PAS DE PARADIS / NON C'È PARADISO: Il n'y a pas de paradis / Non c'è paradiso*;

RENÉ GUY CADOU: da *LE DIABLE ET SON TRAIN / IL DIAVOLO E IL SUO TRENO: La nuit surtout / La notte specialmente*; da *L'HÉRITAGE FABULEUX / L'EREDITÀ FAVOLOSA: Pour plus tard / Per dopo*, da *LES BIENS DE CE MONDE / I BENI DI QUESTO MONDO: Lied / Lied*; da *TOUT AMOUR / OGNI AMORE: Tout amour / Ogni amore*.

JEAN RACINE: da *ANDROMAQUE / ANDROMACA: Acte I Scène II / Atto I Scena II, Acte II Scène V / Atto II Scena V, Acte III Scène I / Atto III Scena I, Acte III Scène IV / Atto III Scena IV, Acte III Scène VII / Atto III Scena VII, Acte III Scène VIII / Atto III Scena VIII, Acte IV Scène II / Atto IV Scena II, Acte IV Scène III / Atto IV Scena III, Acte V Scène I / Atto V Scena I*.

JORGE GUILLÉN: da *LA FUENTE / LA FONTE, I / I, II / II, III / III*.

Informazione bibliografica (p. 95).

LUCIANO ERBA, *Quadernetto di traduzioni in Il tranviere metafisico, Milano, Scheiwiller, 1987.*

Il tranviere metafisico (pp. 9-30).

JEAN DE SPONDE: *Chi dall'alto del ciel, Passano l'acque*;

BLAISE CENDRARS: *Costruzione*;

PIERRE REVERDY: *Natale a Parigi*;

HENRI MICHAUX: *La cordillera de los Andes*;

FRANCIS PONGE: *La capra*;

ANDRÉ FRÉNAUD: *I navigli di Milano*;

THOM GUNN: *Nevicata*.

Riferimenti bibliografici (p. 66). *Autoritratto* (p. 67). *Notizia* (pp. 69-70).

ALESSANDRO PARRONCHI, *Quaderno francese. Poesie tradotte con alcuni commenti, Firenze, Vallecchi, 1989.*

Introduzione (pp. 5-6).

TRISTAN L'HERMITE: da *LE PROMENOIR DES AMANTS / SENTIERO DEI DUE AMANTI*; da *LA MER / TEMPESTA DI MARE: Consolation à Idalie sur la mort d'un parent / Consolazione a Idalia, per la morte d'un parente; Sonnet / Sonetto*;

JEAN RACINE: da *BRITANNICUS / BRITANNICUS: Acte II Scène II / Atto II Scena II, Acte V Scène VIII / Atto V Scena VIII*;

GÉRARD DE NERVAL: dai SONNETS / SONETTI: *La tête armée / La testa armata, À Hélène de Mecklembourg / A Elena di Mecklembourg, À Madame Sand / Alla signora Sand, À Madame Ida Dumas / Alla signora Ida Dumas, Érythrée / Eritrea*; da LES CHIMÈRES / LE CHIMERE: *El desdichado / El desdichado, Myrtho / Myrtho, Horus / Horus, Antéros / Anteros, Delfica / Delfica / Delfica (riduzione), Artémis / Artemide, Le Christ aux oliviers / Il Cristo agli ulivi, Vers dorés / Versi aurei*;

CHARLES BAUDELAIRE: da LES FLEURS DU MAL / I FIORI DEL MALE: *Le poison / Il veleno, La vie antérieure / La vita anteriore, Horreur sympathique / Orrore simpatico, À una passante / A una passante, Les yeux de Berthe / Gli occhi di Berta, L'horloge / L'orologio, Le crépuscule du matin / Crepuscolo della mattina, La servante au grand cœur / La serva dal grande cuore*;

STÉPHANE MALLARMÉ: *Dialogue des Nymphes / Dialogo delle Ninfe, Monologue d'un faune / Monologo d'un fauno, 2e Monologue / Secondo Monologo, Improvisation d'un faune / Improvviso d'un fauno, L'après-Midi d'un faune. Eglogue / Il pomeriggio d'un fauno. Egloga, Toast funèbre / Brindisi funebre, Brise marine / Brezza marina, Cantique de Saint Jean / Cantico di San Giovanni*;

ARTHUR RIMBAUD: da POÈSIES / POESIE: *Les corbeaux / I corvi, da Les premières communions / Le prime comunioni, Voyelles / Vocali, Michel et Christine / Michele e Cristina, Le bateau ivre / Il battello ebbro*; da UNE SAISON À L'ENFER / UNA STAGIONE ALL'INFERNO: *Larme / Lacrima, Bonne pensée du matin / Pio pensiero mattutino, Chanson de la plus haute tour / Dalla torre più alta, canzone, Faim / Fame*; da LES ILLUMINATIONS / LE ILLUMINAZIONI: *Le pauvre songe / Il povero sogna, Bannières de mai / Stendardi di maggio*;

GERMAIN NOUVEAU: da *Les cathédrales / Le cattedrali*;

MAX JACOB: *Il se peut / Può darsi, Vie et marée / Vita e marea, 1914 / 1914, Quelquefois un poisson nageant / Talvolta un pesce nuotando, Cela / Questo, La balle / La palla*;

LÉON-PAUL FARGUE: *La gare / La stazione, Postface / In ultimo*;

JEAN COCTEAU: *Le dimanche matin / La domenica mattina...; Apparition d'un bras dans une rue de Paris / Apparizione d'un braccio in una via di Parigi*;

RAYMOND RADIGUET: *Septentrion, dieu de l'amour / Settentrione, dio d'amore, Un cygne mort / Un cigno morto, L'étoile de Vénus / La stella di Venere, Automne / Autunno*;

PAUL ÉLUARD: *Défense de savoir / Proibito sapere*;

ANDRÉ FRÉNAUD: *Il n'y a pas de paradis / Non c'è paradiso, Une fumée / Fumata, Pour boire aux amis / Alla salute degli amici*.

ATTILIO BERTOLUCCI, Traduzioni e imitazioni in *Le Poesie*, Milano, Garzanti, 1990.

WILLIAM SHAKESPEARE: da *Come vi piace: Atto II, scena prima*;

JOHN MILTON: dal *PARADISO PERDUTO: libro XII*;

THOMAS HARDY: *Fieri canterini, Climi, Al tempo dello «sfacelo delle nazioni», Il vento e la pioggia, Quando partii per Lyonesse (1870), Romanza da chiesa (Mellstock: circa 1835), Coloro che non si guardavano, Bellezze di un tempo*;

RUDYARD KIPLING: *Epitaffi di guerra*;

ROBERT FROST: *La vacca al tempo delle mele, L'ospite di novembre, Polvere di neve*;

EZRA POUND: *Lo zingaro*;

JOHN CROWE RANSOM: *Visione a Sweetwater, Ragazze azzurre, Qui giace una signora*;

EDWARD THOMAS: *La semina, Il disgelo, Le ortiche, Adlestrop*;

MARIANNE MOORE: *Critici e conoscitori, Silenzio*;

HERBERT READ: *Fuochi di settembre*;

ROBERT GRAVES: *Lamento per Pasifae*;

CECIL DAY LEWIS: *L'allodola*;

LOUIS MAC NEICE: da *Fuori quadro*;

DAVID GASCOYNE: *Un turbine improvviso*;

ANDRÉ FRÉNAUD: *Paese ritrovato*.

LUCIANO ERBA, *Dei cristalli naturali e altri versi tradotti (1950-1990)*, Milano, Guerini e Associati, 1991.

Introduzione (pp. 7-10). Nota bibliografica (pp. 11-12)

JEAN DE SPONDE: *Qui seroit dans le cieux / Chi dall'alto del ciel, Je meurs / Martirio dell'assenza, Mais si mon foible corps / Passano l'acque, Qui sont, qui cont ceux-là / Chi son dunque costoro, Tout s'enfle contre moy / E tutto m'è minaccia*;

SAINT-AMANT: *L'esté de Rome / L'estate romana*;

GEORGES RODENBACH: *Dimanches / Domeniche, O ville, toi ma sœur / Città sorella, Sur l'horizon confus / Sinuosità del fumo, En des pays / So di paesi, Les cygnes blancs vont et viennent / Sul canale vengono e vanno*;

ANTONIO MACHADO: *La plaza y los naranjos / Mi sorride la piazza*;

BLAISE CENDRARS: *Journal / Giornale, Ma danse / La mia danza, Aux 5 coins / Quarta dimensione, Natures mortes / Nature morte, La tête / La testa, Construction / Costruzione*;

HENRI MICHAUX, *La Cordillera de los Andes / La Cordillera de los Andes*;

FRANCIS PONGE, *Des cristaux naturels / Dei cristalli naturali, Le feu / Il fuoco, Bords de mers / Rive di mare, La forme du monde / La forma del mondo, La chèvre / La capra*;
ANDRÉ FRÉNAUD: *Canaux de Milan / Navigli di Milano*;
THOM GUNN: *Touch / Tatto, Breakfast / Prima colazione, Taylor Street / Taylor Street, Dryads / Driadi, Snowfall / Nevicata, The Girl of Live Marle / La fanciulla di marmo vivo, The Produce District / I mercati generali, Back to Life / Di ritorno alla vita*.

ATTILIO BERTOLUCCI, *Imitazioni*, Milano, Scheiwiller, 1994.

WILLIAM SHAKESPEARE: da *COME VI PIACE: Atto II, scena prima*;
JOHN MILTON: dal *PARADISO PERDUTO: Libro XII*;
WILLIAM WORDSWORTH: *La valle di Airey-Force, Per nocchie, dal Preludio, da L'escursione*;
WALTER SAVAGE LANDOR: *Autunno, Jante, Su Catullo, Ultime foglie*;
CHARLES BAUDELAIRE: da *I FIORI DEL MALE: 99, 100, 103. Crepuscolo del mattino*;
THOMAS HARDY: *Fieri canterini, Climi, Bellezze di un tempo, Al tempo dello «sfacelo delle nazioni», Il vento e la pioggia, «Quando partii per Lyonnaise» (1870), Romanza da chiesa (Mellstock: circa 1835), Coloro che non si guardavano, Giacendo da svegli*;
RUDYARD KIPLING: *Epitaffi di guerra*;
ROBERT FROST: *La vacca al tempo delle mele, Polvere di neve*;
CARL SANDBURG: *Il rapido, Salmo per coloro che escono prima che sia giorno*;
EDWARD THOMAS: *La semina, Il disgelo, Le ortiche, Adlestrop*;
EZRA POUND: *Lo zingaro*;
MARIANNE MOORE: *Critici e conoscitori, Silenzio*;
THOMAS STEARN ELIOT: *Il viaggio dei Re Magi*;
JOHN CROWE RANSOM: *Visione a Sweetwater, Ragazze azzurre, Qui giace una signora*;
ARCHIBALD MACLEISH: *Pioggia sui morti*;
HERBERT READ: *Fuochi di settembre*;
ROBERT GRAVES: *Lamento per Pasifae*;
CECIL DAY LEWIS: *L'allodola*;
ANDRÉ FRÉNAUD: *Paese ritrovato*.
LOUIS MACNEICE: da *Fuori quadro*;
DAVID GASCOYNE: *Un turbine improvviso*;
Nota bibliografica (pp. 123-125).

NELO RISI, *Compito di francese e d'altre lingue*, introduzione di Franco Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1994.

Introduzione (pp. 7-9).

JACQUES PRÉVERT: *Compositio française / Compito di francese*;

GÉRARD DE NERVAL: *Le réveil en voiture / Il risveglio in carrozza, Le relais / La stazione di posta, Le point noir / Il punto nero, Delfica / Delfica*;

ROBERT DESNOS: *Deshabille-toi / Spogliati, Tu prends la première rue à droite / Tu prendi la prima strada a destra, Ombres des arbres dans l'eau / Ombre d'alberi sull'acqua, Je touche au fond / Tocco il fondo, Le dernier poème / L'ultimo poema*;

SANDOR PÉTOFI: *Etelkéhez / A Etelke*;

JULES SUPERVIELLE: *Ordre / Ordine, À Lauréamont / A Lauréamont, Pointe de flamme / Punta di fiamma, Une voix dit / Ecco una voce che dice*;

GUILLAUME APOLLINAIRE: *Le départ / La partenza, La blanche neige / La bianca neve, Les colchiques / I colchici, Les trois faux rois mages / I falsi re magi*;

MAX JACOB: *Noël / Natale, Noël breton / Natale bretone*;

RAYMOND QUENEAU: *L'instant fatal / L'istante fatale*;

PIERRE JEAN JOUVE: *Arianes / Arianna, Le cœur a son compte / Il cuore ha quello che si merita, Le retour de l'Épouse / Il ritorno della Sposa, Les adieux d'Orphée / Gli addi di Orfeo, Adieu I II III / Addio I II III*;

COSTANTINOS KAVAFIS: *Ἀπολείπειν ὁ Θεός Αντόνιον / Il dio abbandona Antonio, Τά βήματα / I passi, Ρωτοῦσε για τήν ποιότητα / S'informava della qualità, Μιά νύχτα / Una notte, Θυμήσου, σώμα / Ricordati mio corpo*;

ANDRÉ FRÉNAUD: *Pour boire aux amis / Levando il bicchiere agli amici, Une fumée / Un fumo, J'ai bâti l'idéale maison / Ho fabbricato la casa ideale, Espagne / Spagna*;

MIKLOS RADNÓTI: *Arckép / Ritratto, Csodálkozol barátném / Amica tu ti meravigli, Téli kòrus / Coro invernale, Hetedik ecloga / Settima egloga, Zsivajgò pàlmafàn / Palma vociderante, Szentkiràlyszabadja / Scritto fra le montagne*;

HENRI MICHAUX: *Contre! / Contro!, Mon sang / Il mio sangue, Sur le chemin de la mort / Lungo il cammino della morte*;

VLADIMIR MAJAKOVSKIJ: *Флейта-позвоночник, Пролог I II III / Il flauto di vertebre, Prologo I II III*.

GIORGIO CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998.

Premessa (pp. V-XI). Introduzione (pp. XIII-XXII). Nota al testo (pp. XXIII-L).

GUILLAUME APOLLINAIRE: da *LE BESTIAIRE*: *L'écrevisse / Il gambero*; da *ALCOOLS*, *Zone / Zona*, *Les colchiques / I colchici*, *Marizibill / Marizibill*, *La voyageur / Il viaggiatore*, *La blanche neige / La bianca neve*, *Nuit rhénane / Notte renana*, *Les cloches / Le campane*, *Cors de chasse / Corni da caccia*; da *CALLIGRAMMES*: *Ombre / Ombra*, *C'est Lou qu'on la nommait / La chiamavano Lu*, *Exercice / Esercizio*, *Chevaux de frise / Cavalli di Frisia*, *L'avenir / L'avvenire*, *La jolie rousse / La rossina*; da *IL YA*,: *Le pont / Il ponte*, *Allons plus vite / Andiamo più svelti*, *Fagnes de Wallonie / Torbiere di Vallonia*, *Onirocritique / Onirocritica*; da *POÈMES À LOU*: *En allant chercher des obus / Andando in cerca di granate*; da *LE GUETTEUR MÉLANCOLIQUE*: *Et toi mon cœur pourquoi bats-tu / E tu mio cuore perché batti*; da *POÈMES A MADELEINE*: *La tranchée / La trincea*.

RENÉ CHAR: da *POÈMES ET PROSE CHOISIS*: *Congé au vent / Addio al vento*, *La compagne du vannier / La compagnia del cestaio*, *Le loriot / Il rigogolo*, *Gravité (L'emmuré) / Gravità (Il murato vivo)*, *Conduite / Condotta*, *Le Visage nuptial / Il Volto nuziale*, *Evadné / Evadné*, *Les trois sœurs / Le tre sorelle*, *Biens égaux / Beni eguali*, *Donnerbach Mühle... / Donnerbach Mühle...*, *Les inventeurs / Gli inventori*, *A la désespérade / Disperatamente*, *Pleinement / Pienamente*, *Pourquoi se rendre? / Perché arrendersi?*, *A*** / A****;

ANDRÉ FRÉNAUD, da *IL SILENZIO DI GENOVA E ALTRE POESIE*: *Épitaphe / Epitaffio*, *Maison à vendre / Casa da vendere*, *Les Rois Mages / I Re Magi*, *Noël au chemin de fer / Natale ferroviario*, *Les rues de Naples / Le strade di Napoli*; da *IL N'Y A PAS DE PARADIS*: *Qui possède quoi / Chi possiede, e che cosa?*, *Il n'y a pas de paradis / Non c'è paradiso*, *La vie, le vent / La vita, il vento*, *Machine inutile / Macchina inutile*, *Le prisonnier radieux / Il radioso prigioniero*, *Plainte du dernier restanquère / Lamento dell'ultimo terrazzatore*, *Requiescat / Requiescat*;

JACQUES PRÉVERT: da *PAROLES*: *L'épopée / l'epopea*, *Rue de Seine / Rue de Seine*, *Chez la fleuriste / Dalla fioraia*, *Familiale / Quadretto domestico*; da *SPECTALE*: *En été comme en hiver / D'estate come d'inverno*; da *PAROLES*: *Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France / Tentativo di descrizione d'un pranzo di teste di cartapesta a Parigi-Francia*;

PAUL VERLAINE: da *ROMANCES SANS PAROLES*: *O triste, triste était mon âme / Oh triste, triste era il mio cuore*, da *FÊTES GALANTES*: *Le coquillages / Le conchiglie*; da *ROMANCES SANS PAROLES*: *C'est l'extase langoureuse / È un'estasi di languore*; da *POÈME SATURNIENS*: *Un dahlia / Una dalia*, *Il bacio / Il bacio*;

RENÉ GUY CADOU: da *HÉLÈNE OU LE RÈGNE VÉGÉTAL*: *La tristesse / La tristezza*;

HENRI THOMAS: *Le village, l'arbre / Il villaggio, l'albero, Hammersmith, hiver / Hammersmith, inverno;*

FEDERICO GARCÍA LORCA: da *CANCIONES: Arbolé, arbolé / Arbolé, arbolé;* da *ROMANCERO GITANO: La casada infiel / La sposa infedele, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías / Pianto per Ignacio Sánchez Mejías;* da *EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA: Acto I Escena IV / Atto I Scena IV, Acto II Escena III / Atto II Scena III, Acto II Escena VI / Atto II scena VI;*

MANUEL MACHADO: da *POESIAS: Los dias sin sol / I giorni senza sole, Dice la guitarra / Dice la chitarra, Cualquiera canta un cantar... / Una canta una canzone, La lluvia / La pioggia, La pena / La pena, Alegrías / Alegrías;*

THÉOPHILE DE VIAU: *Stances / Stanze;*

VICTOR HUGO: da *LES CONTEMPLATIONS: Elle était déchaussée, elle était décoiffée / S'era tolta le scarpe, e, spettinata;*

CHARLES BAUDELAIRE: da *LES FLEURS DU MAL: Le voyage / Il viaggio, Les litanies de Satan / Le litania di Satana, Les petites vieilles / Le vecchine.*

Note (pp. 311-314).

ANTOLOGIE MISCELLANEE

Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Porzio, Milano, Il Balcone, 1945.

Presentazione (pp. 9-20);

GIUSEPPE UNGARETTI: da Shakespeare, *Sonnet XXVIII, Sonnet XXVIII*; da Gongora, *A una dama que habiéndola conocido hermosa niña, la viò después hermosísima mujer / A una signora, conosciuta graziosa bambina, riveduta donna bella, Il poeta, sull'anno climaterico della sua vita; Sul sepolcro di Domenico Greco, eccellente pittore, Frammenti: XXIII, XXIV*; da Blake, *The tiger / La tigre, Il bimbetto nero, Canzone ridente, Episodio della creazione del sesso*; da Essenin, *Requiem, Le navi delle cavalle*;

EUGENIO MONTALE: da Shakespeare, *Sonnet XXII, Motivo, Sonnet XXXII, Motivo*; da Dickinson, *Tempesta*; da Melville, *Billy in catene*; da Eliot, *“La figlia che piange”, La figlia che piange, Canto di Simeone*; da Guillen, *I giardini, Albero autunnale, Rama d'autunno, Avvenimento, Presagio, Il cigno*; da Milosz, *Berlina alla fermata di notte*;

CAMILLO SBARBARO: dall'*Antigone* di Sofocle, *Secondo stasimo*;

SALVATORE QUASIMODO: *Odisseo – libro XXIV – onori funebri ad Achille*; da Saffo, *Sulla tenera erba appena nata*; da Alceo, *La conchiglia marina*; da Erinna, *Sul sepolcro di Bauci in Telos*; da Eschilo, *Le Coefore – esodo (testo greco) – Le Coefore*; dalle *Georgiche* di Virgilio, *libro III, vv. 349-379 (testo latino) – libro III, vv. 349-379*; dalle *Metamorfosi* di Ovidio, *Polifemo e Galatea*; da Catullo, *LXVIII:LXVIII*;

SERGIO SOLMI: da Machado, *Nuevas Canciones, Tre paesaggi*, da Cocteau, *Les cheveux gris quand jeunesse les porte / Il grigio crine*;

BENIAMINO DAL FABBRO: da Gongora, *Sopra il sepolcro di tre fanciullette*; da Bertrand, *Chèvremorte, Il pazzo, La caccia*; da Rimbaud, *Les chercheuses de poux / La caccia ai pidocchi*, da Mallarmé, *Il pomeriggio di un fauno, La pipa*; da Apollinaire, *I colchici*; da Valéry, *Palme / Palma, Aurora*;

GIORGIO VIGOLO: da Hölderlin, *Pane e vino, Patmos*;

ATTILIO BERTOLUCCI: da Landor, *Autumn / Autunno, Janthe / Jante, On Catullus / Su Catullo, Late leaves / Ultime foglie*, da McLeish, *Pioggia sui morti*;

MARIO LUZI: da Ronsard, *Per la morte di Maria*;

PIERO BIGONGIARI: da Du Bellay, *Dall'oliva – LXXXIII*, da Ronsard, *Primo libro degli amori XC, CXLIV / CXLIV, CCXXVII / CCXXVII, Secondo libro degli amori XCVII, Secondo libro dei sonetti per Elena XXIII, XXX*;

Appendice: *Intelligenza della tecnica* (UNGARETTI); *Del tradurre i versi* (SOLMI); *Traduzione dei classici* (QUASIMODO); *Del tradurre* (DAL FABBRO).

Antologia di scrittori stranieri, a cura di Carlo Bo, Tommaso Landolfi e Leone Traverso, Firenze, Marzocco, 1946.

Introduzione (pp. 1-20) [Carlo Bo];

I. IL MEDIOEVO: da Beowulf, *La gara di nuoto* [F. Oliviero], da *Lamento di Deor* [Aldo Ricci]; da *Canto d'Ildebrando* [Gustavo Balsamo Crivelli]; da *I Nibelunghi, La morte di Sigfrido* [Luigi di San Giusto]; *Gudrun* [Gustavo Balsamo Crivelli]; da *Canzone di Orlando, La morte del Conte Orlando* [Giovanni Pascoli]; Maria di Francia, *I due innamorati* [Ferdinando Neri]; Chrétien de Troyes, da *Ivano o il Cavaliere del Leone* [Diego Valeri]; da *Aucassin et Nicolette, Cantafavola di Alcassino e Nicoletta* [D. Valeri]; Poeti provenzali: Jaufré Rudel, *Amore lontano* [traduttore incerto]; Bertrando dal Bornio, *Sirventese guerresco* [U. A. Canello]; Bertrando di Ventadorn, *Tutte vengono dal core* [F. Venini]; Gherardo di Borneill, *O Re del Ciel* [U.A. Canello]; Walther Von Der Vogelweide, *Elegia* [Giuseppe Zamboni], *Sotto il tiglio* [G. Zamboni]; da *Poema del cid, Il passo di Roncisvalle* [ricompota da Giosué Carducci su diverse redazioni di romanze spagnole e portoghesi]; dal *Romancero: I sette infanti di Lara* [Giovanni Berchet], *La mora ingannata dal cristiano* [G. Berchet]; Cronisti francesi: Joinville, da *La Storia di San Luigi, Partenza della flotta crociata* [Renato Arienta]; Geoffrey Chaucer, *Il cantare di sir Thopas* [C. Chiarini]; François Villon, *Ballata degli impiccati* [Guido Mazzoni].

II. DAL RINASCIMENTO ALL'ILLUMINISMO: Martin Luther, *Canto religioso* [G. Fissore]; da *La Celestina, Sala in casa di Calisto* [Corrado Alvaro]; François Rabelais, da *Gargantua e Pantagruel, Come qualmente Pantagruelle, essendo a Parigi, ricevette lettera dal padre Gargantua, e la copia di essa* [Gildo Passini]; Garcilasio de la Vega, dall'*Egloga terza, Poeta, Tirrenio, Alcino* [G.F. Masdeu]; Joachim du Bellay, *Un vagliatore di grano ai venti* [Gino Regini]; Pierre de Ronsard, *Per la morte di Maria* [MARIO LUZI]; Michel de Montaigne, dagli *Essais, Montaigne scrittore* [Irene Riboni]; Lazarillo de Tormes, *Come Lazarillo si mise al servizio d'un mercante di bolle pontifice e ciò che successe* [F. Carlesi]; Miguel de Cervantes, *Il matrimonio truffaldino* [Eugenio Montale]; Juan de la Cruz, *Canzoni fra l'anima e lo sposo* [Giuseppe De Luca]; Luis de Góngora, *Mentre per emulare i tuoi capelli* [LEONE TRAVERSO], *O Licio, in questa occidentale china* [L. TRAVERSO], *Della brevità ingannevole della vita* [L. TRAVERSO]; Lope de Vega, da *Fuenteovejuna, Campagna di Ciudad Real e Campagna di Fuenteovejuna* [A.R. Ferrarin]; Christophe Marlowe, da *L'ebreo di Malta, Una via*

dinanzi alla casa di Barabba [Giorgio Melchiori]; William Shakespeare, da *Amleto*, *Atto secondo* [E. Montale], *Motivo* [E. Montale], *Motivo* [E. Montale], *Motivo* [E. Montale]; René Descartes, *Lettera a Elisabetta di Boemia* [Renato Arienta]; Calderòn de la Barca, da *La terza giornata, L'Alcaide di Zalamea* [Sergio Solmi]; Pierre Corneille, da *Cinna, Atto secondo, Scena Quarta* [Attilio Castellani]; John Milton, *Il penseroso* [Lauro Roberti Fletcher]; François de la Rochefoucauld, *Irriducibilità dell'amor proprio* [Fausto M. Bongioanni]; Jean de la Fontaine, *Il leone e il pittore* [E. De Marchi], *La donna annegata* [E. De Marchi]; Molière, dall'*Avaro, Atto I scena terza* [Icilio Giannini]; Blaise Pascal, *I tre ordini di grandezze* [Giulio Preti]; Jean Racine, da *Fedra, Atto IV scena sesta* [Mario Giobbe]; Jean de la Bruyère, *Un personaggio pieno d'importanza* [Fausto M. Bongioanni]; Johann Jacob Christoph Grimmelshausen, *L'avventuroso semplicissimo* [Rodolfo Paoli].

III. IL SETTECENTO: Alexander Pope, *Il cristiano morente all'anima* [L. Carnevali]; Voltaire, da *Candide ou de l'optimisme, Come Candido venne educato in un bel castello, e in che modo ne fu discacciato* [L. Montano]; Jean-Jacques Rousseau, dalle *Confessioni, Il concerto di Losanna* [Augusto Garsia]; Denis Diderot, *Jacques il fatalista* [Gluco Natoli]; Laurence Sterne, *Viaggio sentimentale di Yorick – Su la via e La rimessa – Calais* [Ugo Foscolo]; Friedrich Gottlieb Klopstock, *Tombe precoci* [Giosuè Carducci], *Notte d'estate* [G. Carducci]; Thomas Gray, *Elegia scritta in un cimitero campestre* [Lauro Roberti-Fletcher]; Gotthold Ephraim Lessing, da *Natan il Savio, Atto III scene quinta-settima* [traduttore sconosciuto con ritocchi]; Johann Wolfgang von Goethe, dal *Werther* [Luisa Graziani], *La missione teatrale di Guglielmo Meister* [Silvio Benco], da *Le affinità elettive* [Massimo Mila], da *Torquato Tasso* [L. TRAVERSO]; Friedrich Schiller, da *La morte di Wallenstein, Atto III scene diciassettesima-ventesima* [Lionello Vincenti]; Friedrich Hoelderlin, *Migrazione* [L. TRAVERSO], *Quando il succo del tralcio* [L. TRAVERSO]; Jean Paul Friedrich Richter, *Il sogno di Cristo orfano* [Giansiro Ferrata]; Benjamin Constant, *Ritratto di Giulia* [Enrico Emanuelli]; William Wordsworth, *Lucia* [Eduardo Tagliatela], *La mietitrice solitaria* [E. Tagliatela].

IV. PREROMANTICI E ROMANTICI: Samuel Taylor Coleridge, *Kubla Khan* [M. LUZI]; Chateaubriand, *Vita di Rancé* [Giuseppe Aveni]; Novalis, *Astralis* [L. TRAVERSO], da *Enrico d'Ofterdingen* [Augusto Hermet]; Heinrich von Kleist, da *Kaethchen di Heilbronn, Atto III scene uno-sette* [Giaime Pintor]; Clemens Maria Brentano, *Echi di musica beethoveniana* [L. TRAVERSO], Achim Von Arnim, *La fanciulla invisibile* [G. Pintor]; Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *La principessa Brambilla* [Alberto Spainini], Stendhal, da *Lamiel* [E. Emanuelli]; George Byron, *Le tenebre* [C. Bini]; Alphonse de

Lamartine, *Tristezza* [E. Toci]; Franz Grillparzer, da *Saffo*, *Atto III scena prima* [Vincenzo Errante]; Percy Bysshe Shelley, *La nuvola*, [G. Chiarini], *Il tempo che fu* [G. Pascoli], *Dal Prometeo liberato*, *Atto II scena prima* [L. TRAVERSO], John Keats, *Ode su un'urna greca* [Raffaele Piccoli], da *Iperione* [L. TRAVERSO]; Adalbert Stifter, *La morte di Ditta* [Gabriella Bemporad]; Friedrich Hebbel, *Giuditta e Oloferne* [Scipio Slataper]; Heinrich Heine, da *I bagni di Lucca* [Vittorio Trettenero]; Alfred de Vigny, *La morte del lupo* [Filippo Ampola]; Aleksandr Puskin, *Cantico del presidente* [RENATO POGGIOLI], *Il becchino* [Leone Ginzburg]; Honoré de Balzac, *El verdugo* [Alessandro Pellegrini]; Victor Hugo, *Booz addormentato* [Gabrele D'Annunzio]; Eduard Mörike, *Erinna a Saffo* [Vittoria Guerrini], *A primavera* [V. Guerrini]; Nathaniel Hawthorne, *Storia di David Swan* [Luigi Berti]; Gérard de Nerval, *Delfica* [ALESSANDRO PARRONCHI], *Versi aurei* [A. PARRONCHI]; Nicolaj Gogol, *Il giornale di un pazzo* [Tommaso Landolfi]; Charles Dickens, da *Negoziò di antichità*, *La morte di Nell* [Ada Salvatore]; Edgar Allan Poe, *Ulalume* [Luigi Siciliani];

V. DAL ROMANTICISMO AI NOSTRI GIORNI: Gottfried Keller, *La vergine e il demonio* [Ervino Pocar]; Ivan Turgenev, *Il mio vicino Radilov* [Raissa Olkienizkaia-Naldi]; Hermann Melville, da *Benito Cereno* [Cesare Pavese]; Fedor Dosoevskij, da *I demoni* [Maria Racovska e Ettore Fabietti]; Gustave Flaubert, da *Madame Bovary* [Diego Valeri]; Charles Baudelaire, *Reversibilità* [V. Aganoor]; *La bellezza* [M. LUZI], *La vita anteriore* [M. LUZI], *La sera armoniosa* [BENIAMINO DAL FABBRO]; Lev Tolstoj, *La felicità domestica* [Clemente Reborà]; Henrik Ibsen, *Quando noi morti ci destiamo*, *Atto terzo* [Giannini e Zoia]; Emily Dickinson, *Tempesta* [Marta Bini]; Émile Zola, da *La fortuna dei Rougon* [L. Rocco]; Stéphane Mallarmé, da *Pomeriggio di un fauno* [Giuseppe Ungaretti], *Brezza marina* [A. PARRONCHI]; Henry James, da *La belva nella giungla* [Carlo Izzo]; Paul Verlaine, *Arietta* [B. DAL FABBRO], *Soli calanti* [B. DAL FABBRO]; Jens Peter Jacobsen, *Là dovevano esserci le rose* [Ervino Pocar]; Guy de Maupassant, *La confessione* [Rubino Rubini]; Arthur Rimbaud, *Il fiume di Cassis* [A. PARRONCHI], *Testa di fauno* [M. LUZI]; Anton Cecov, *Il tifo* [Giovanni Faccioli]; Stefan George, *Anniversario* [L. TRAVERSO], da *Il settimo cerchio* [L. TRAVERSO], da *L'anno dell'anima* [L. TRAVERSO]; Paul Claudel, *Cantico di Mesa* [Piero Jahier]; André Gide, *Il rimprovero del padre al figliuol prodigo* [R. Arienta]; Paul Valéry, *Il cimitero marino* [RENATO POGGIOLI]; Marcel Proust, *La confessione di una ragazza* [Marise Ferro]; Hugo Von Hofmannsthal, *Labilità* [L. TRAVERSO], *Alcuni devono laggiù morire* [L. TRAVERSO]; Thomas Mann, da *Tonio Kröger* [L. Castellani]; Antonio Machado, *Il limone sospende in abbandono* [ORESTE MACRÍ], *Chi mise fra le rocce cenerognole* [O. MACRÍ]; Rainer

Maria Rilke, da *Sonetti a Orfeo* [G. Pintor], *Delle fontane* [L. TRAVERSO]; Juan Ramón Jiménez, *Elegia* [L. TRAVERSO], *Al mare crepuscolare* [L. TRAVERSO]; James Joyce, da *Dedalo* [Cesare Pavese]; Franz Kafka, *Un incrocio* [Anita Rho]; Thomas Stearn Eliot, *Il canto di Simeone* [E. Montale], *La figlia che piange* [E. Montale], da *La terra desolata* [L. TRAVERSO]; Sergei Esenin, *La Russia sovietica* [R. POGGIOLI]; Paul Éluard, *La fronte ai vetri come che veglia l'angoscia* [L. TRAVERSO], *Il tuoi capelli arancia nel vuoto del mondo* [L. TRAVERSO]; Federico García Lorca, *Cacciatore* [CARLO BO], *Arbolé, arbolé* [C. BO].

Festa d'amore. Le più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi, a cura di Carlo Betocchi, Firenze, Vallecchi, 1952.

Al lettore (pp. VII-XXIII).

DANTE ALIGHIERI, *Amor che ne la mente mi ragiona*;

LA BELLEZZA E LA VIRTÙ, LA GIOIA E L'INCANTO D'AMORE: [...] Pietro Ronsard, *La sera che l'amore vi fece in sala scendere* (PIERO BIGONGIARI), [...] Luis Góngora, *Là dove un lauro schiva al sole ardente* (Mario Socrate), *Fin che per emulare i tuoi capelli* (LEONE TRAVERSO), [...] Carlo Baudelaire, *All'angelo, all'idolo eterno* (Carlo Betocchi), Paul Verlaine, *E' un'estasi di languore* (GIORGIO CAPRONI), [...] Rainer Maria Rilke, *Come droghe in un filtro sonnolento* (L. TRAVERSO), Paul Valéry, *Quali segreti ardono nel cuore* (BENIAMINO DAL FABBRO), Guillaume Apollinaire, *Al ponte Mirabeau scorre la Senna* (Giorgio Luti e Francesco Mazzoni), [...];

AMOR VISIONARIO E MEDITANTE. AFFANI E PIETÀ AMOROSA: [...] Rainer Maria Rilke, *E tu, che sai? – nell'amante tu seducevi* (L. TRAVERSO) [...], Guillaume Butler Yeats, *Gli occhi tuoi insaziati un giorno ai miei* (L. TRAVERSO) [...], Vincenzo Alexandre, *Si amavano* (Vittorio Bodini), Paul Éluard, *I tuoi capelli arancia nel vuoto del mondo* (L. TRAVERSO), Federico García Lorca, *Ah che fatica mi costa* (Carlo Bo) [...];

VENERE, AMORE E IMENEO. LA VERGINE E LA DONNA: [...], Federico Hölderlin, *Quando il succo del tralcio* (L. TRAVERSO) [...], Stéphane Mallarmé, da *Erodiade: Desolata fiorisco per me sola* (Luigi Fallacara), Rainer Maria Rilke, *E una fanciulla quasi all'accordo* (L. TRAVERSO), Paul Valéry, *Nella sera prescelta da colombe sublimi* (Ugo Fasolo) [...], Antonio Machado, *Vergine altera, o mia compagna, t'arde* (ORESTE MACRÍ) [...], Guillaume Butler Yeats, *Il garrito d'un passero alle gronde* (L. TRAVERSO) [...];

PETRARCA: [...];

LAMENTO DI LONTANANZA E INVITO ALL'AMORE: [...], Paolo Verlaine, *Oh, triste, triste era il mio cuore* (G. CAPRONI) [...], Guglielmo Apollinaire, *Ho colto questo stelo di brughiera* (G. Luti e F. Mazzoni), Federico García Lorca, *Il mare non ha aranci* (C. Bo) [...];

IL SOGNO, L'OBLIO, LA MORTE: [...], Francesco Villon, *Morte, ti accuso del rigore* (Diego Valeri), Muarizio Scève, *Come corpo morto, al largo, nel mare* (C. Betocchi) [...], Pietro Ronsard, *Queste lunghe notti d'inverno...* (P. BIGONGIARI) [...], Carlo Baudelaire, *O vello, o flutto sull'incollatura!* (Carlo Betocchi), Stefano Mallarmé, *Il sole, se poi dormi, sulla sabbia* (P. BIGONGIARI), Paolo Valéry, *Sulla tomba incantevole umilmente* (BENIAMINO DAL FABBRO) [...];

DESIDERIO, PASSIONE, VOLUTTÀ: [...], Luisa Labé, *Baciarmi ancora, baciarmi, ribaciarmi* (C. Betocchi), Teofilo de Viau, *Quando veder ti è dato* (G. CAPRONI) [...], Victor Hugo, *S'era tolta le scarpe, e, spettinata* (G. CAPRONI) [...], Carlo Baudelaire, *Sorella mia, creatura* (C. Betocchi), Paolo Verlaine, *Cortigiana dal seno duro, dall'occhio opaco* (G. CAPRONI), *Bacio! Malva-di-rosa dov'è in fior la carezza* (G. CAPRONI), *Ogni conchiglia incrostata* (G. CAPRONI) [...], Agnes Miegel, *Annidata giaceva* (L. TRAVERSO) [...], Federico García Lorca, *E io che me la portai al fiume* (C. Bo);

MELANCONIA, MEMORIA, E LA SCOMPARSA DELL'OGGETTO D'AMORE: Francesco Villon, *Ditemi dove, in quale contrada* (D. Valeri) [...], Gerardo de Nerval, *Io sono il tenebroso, - il vedovo, - lo sconsolato* (ALESSANDRO PARRONCHI), Arturo Rimbaud, *Stavolta è la donna che ho vista in città...* (C. Betocchi), Giulio Laforgue, *Notti nostalgiche estive, sospiro* (C. Betocchi), Stefano Mallarmé, *Triste è la voluttà: la carne stanca* (L. Fallacara), *Quelle ninfe le farò eterne* (A. PARRONCHI), Paolo Valéry, *Una schiava dai lunghi occhi gravi* (B. DAL FABBRO), Rainer Maria Rilke, *O perduta anzi tempo* (L. TRAVERSO), Alessandro Blok, *Turbini di neve* (Renato Poggioli) [...], Giovanni Ramòn Jimènez, *Ore è qui, come* (Francesco Tentori), *Si allontana* (F. Tentori), *Andava, chiara e soave* (F. Tentori), Pedro Salinas, *Che corpi leggeri, sottili* (Carlo Bo) [...];

CAPRICCIO, SORTE, COSTUME D'AMORE: [...], Michele Kuzmin, *Essere abbandonato, che gran bene!* (Renato Poggioli), Boris Pasternak, *Leccherà il pianoforte la sua bava* (R. Poggioli) [...], Ezra Pound, *Grazie, qualunque cosa avvenga - E volta* (L. TRAVERSO) [...], Giovanni Ramòn Jimènez, *Adesso! Il sole è al tramonto* (F. Tentori) [...];

Dante Alighieri: ... *Io vidi già nel cominciar del giorno*;

Indice degli autori (pp. 437-441). Indice dei traduttori (pp. 443-446)

Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955 [s.t. a fronte].

Del tradurre i versi (p. 5) [Sergio Solmi].

PAUL CLAUDEL, dal *Partage de Midi*. Atto secondo (Piero Jahier), *Magnificat* (Diego Valeri);

PAUL VALÉRY, *Le melagrane* (Corrado Pavolini), *Neve* (BENIAMINO DAL FABBRO);

CHARLES PÉGUY, da *La tapisserie de Notre Dame* (Carlo Betocchi);

MAX JACOB, *La partenza* (Luigi Bartolini);

O.V. DE L. MILOSZ, *Berlina ferma nella notte* (Eugenio Montale);

LÉON-PAUL FARGUE, *Albe* (Liberio de Libero);

GUILLAUME APOLLINAIRE, *I colchici* (B. DAL FABBRO), *Un uccello canta* (D. Valeri);

VALÉRY LARBAUD, *Centomani* (Leonardo Sinisgalli);

JEAN PAULHAN, *Il sarto cinese* (Giuseppe Ungaretti);

JULES SUPERVIELLE, *Nel bosco senza ore* (Camillo Sbarbaro);

BLAISE CENDRARS, *Osare e fare rumore* (Raffaele Carrieri);

PIERRE JEAN JOUVE, *Una colomba* (NELO RISI);

ST.-J. PERSE, *Canzone* (G. Ungaretti);

JEAN COCTEAU, *Il grigio crine...* (S. Solmi);

PIERRE REVERDY, *Il senso del vuoto* (Luigi Fallacara);

PAUL ÉLUARD, *Morire* (Curzio Malaparte), *Andarsene* (Corrado Pavolini);

ANTONIN ARTAUD, *** (N. RISI);

TRISTAN TZARA, *La confidenza* (N. RISI);

PHILIPPE SOUPAULT, *Ballata di ritorno* (L. De Libero);

LOUIS ARAGON, *Le lacrime si somigliano* (FRANCO FORTINI);

HENRI MICHAUX, *La Cordillera de los Andes* (LUCIANO ERBA);

JACQUES PRÉVERT, *D'estate come d'inverno* (GIORGIO CAPRONI);

RAYMOND RADIGUET, *Autunno* (ALESSANDRO PARRONCHI);

ANDRÉ FRÉNAUD, *Levando il bicchiere agli amici* (N. RISI);

RENÉ GUY CADOU, *La notte specialmente* (MARIO LUZI);

ANTONIO MACHADO, *Siesta* (S. Solmi);

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Il viaggio definitivo* (Francesco Tentori);

JOSÉ MORENO VILLA, *Osservazioni a Giacinta* (S. Solmi);

LASSO DE LA VEGA MARQUÉS DE VILLANOVA, *Autunno* (LEONE TRAVERSO);

PEDRO SALINAS, *Un'anima tu avevi* (Vittorio Bodini);

JORGE GUILLÉN, *Albero autunnale* (E. Montale);

GERARDO DIEGO, *Distanza* (F. Tentori);

FEDERICO GARCÌA LORCA, *Canzone della piccola morte* (Roberto Rebora);

VICENTE ALEXANDRE, *A Fray Luìs de Leòn* (V. Bodini);

LUÌS CERNUDA, *Durango* (V. Bodini);

RAFAEL ALBERTI, *Malva-luna-di-gelo* (PIERO BIGONGIARI), *L'autunno e l'Ebro* (S. Solmi);

JOAN MARAGALL, *Il "Cant Espiritual"* (E. Montale);

GABRIELA MISTRAL, *La straniera* (Margherita Guidacci),

PABLO NERUDA, *Corpo di donna* (Salvatore Quasimodo);

STEFAN GEORGE, *Solo i giorni più cupi alzai la voce* (L. TRAVERSO);

CHRISTIAN MORGENSTERN, *Mattino sulla spiaggia* (D. Valeri);

HUGO VON HOFMANNSTHAL, *In verità più d'uno...* (Vittoria Guerrini);

RAINER MARIA RILKE, *Un dio lo può. Ma un uomo, dimmi, come* (Giaime Pintor), *Le rose* (B. DAL FABBRO);

HERMANN HESSE, *Natura Madre* (D. Valeri);

HANS CAROSSA, *Per un bimbo* (D. Valeri), *Oh dimentica il tempo* (Luciano Budigna);

GEORG TRAKL, *Al fanciullo Elis* (L. TRAVERSO);

GOTTFRIED BENN, *Asteri* (L. TRAVERSO);

HANS LEIFHELM, *Con la falcata luna, con la stella* (D. Valeri);

STEFAN ANDRES, *Alla Morte* (D. Valeri);

ALESSANDRO BLOK, dalle *Danze macabre* (Renato Poggioli), *M.I.B.* (Giacomo Prampolini);

ANNA ACHMATOVA, *Primavera d'autunno a Pietroburgo* (B. DAL FABBRO);

VLADIMIRO MAJAKOVSKIJ, da *Il flauto delle vertebre* (Giovanni Ketoff e N. RISI);

SERGIO ESENIN, *Frammento da "Requiem"* (Maria Miloslawsky, Franz Hellens e Giuseppe Ungaretti), *L'acero antico* (R. Poggioli);

BORIS PASTERNAK, *Variazione N. 3* (R. Poggioli), *Pioggia* (G. Prampolini);

THOMAS HARDY, *Vecchia panchina* (Eugenio Montale);

W.B. YEATS, *L'indiano all'amata* (E. Montale);

JAMES JOYCE, *Per un fiore dato alla mia bambina* (E. Montale);

D.H. LAWRENCE, *Gente del popolo* (Emilio Cecchi);

EDITH SITWELL, *Una vecchia* (Maria Luisa Spaziani);

HERBERT READ, *Fuochi di settembre* (ATTILIO BERTOLUCCI);

LOUIS MACNEICE, *Ora che figure di nebbia* (A. BERTOLUCCI);

CECIL DAY LEWIS, *Allodola, allodola, tu lanci* (A. BERTOLUCCI);

W.H. AUDEN, *Da ultimo il segreto vien fuori* (Sergio Solmi);
 STEPHEN SPENDER, *La stanza sulla piazza* (S. Solmi);
 DYLAN THOMAS, *Quinta poesia* (E. Montale);
 EDGAR LEE MASTERS, *Mary McNeely* (P. Jahier);
 EDWIN ARLINGTON ROBINSON, *Sirene veterane* (G. Prampolini);
 ROBERT FROST, *Albero alla finestra* (Margherita Guidacci);
 CARL SANDBURG, *Gente costretta* (G. Prampolini);
 WALLACE STEVENS, *L'uomo di neve* (R. Poggioli);
 W.C. WILLIAMS, *Dedica per un pezzo di terra* (VITTORIO SERENI);
 EZRA POUND, *Canzone* (Giuseppe Ungaretti), *Motivo* (Salvatore Quasimodo), *La soffitta*
 (P. Jahier), *Studio d'estetica* (V. SERENI); da *Ode pour l'élection de son sepulcre*, IV
 (Giovanni Giudici), V (E. Montale);
 Hilda Doolittle, *Lete* (M. Guidacci);
 MARIANNE MOORE, *Talismano* (Emilio Cecchi);
 T.S. ELIOT, *La figlia che piange* (E. Montale), *Alle quattro su il vento si levò* (Giorgio
 Bassani);
 CONRAD AIKEN, *IV* (S. Quasimodo);
 ARCHIBALD MACLEISH, *... & 42^a Strada* (M. Guidacci), *e. e. cummings* (S. Quasimodo);
 EMANUEL CARNEVALI, *Le ragazze di Milano* (G. Prampolini);
 HARTE CRANE, *III* (G. Giudici);
 LEONIE ADAMS, *Ninna-nanna* (E. Montale);
 ROBERTO LOWELL, (G. Giudici).

Poesia straniera del Novecento, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958.

Nota introduttiva (pp. VII-XII)

I. POESIA FRANCESE: Paul Jean Toulet, *Coples / Coples* (Giorgio Bassani); Paul Claudel,
Gloria Patri / Gloria Patri (VITTORIO PAGANO); Jacques Rivière / Jacques Rivière
 (VITTORIO PAGANO); *Chanson d'automne / Canzone d'autunno* (V. PAGANO); Paul
 Valéry, *Le cimetière marin / Il cimitero marino* (V. PAGANO), *Palme / Palma* (V.
 PAGANO), *L'abeille / L'ape* (V. PAGANO); Charles Péguy, *Adieu, Meuse / Addio alla*
Mosa (Carlo Betocchi), *Présentation de la Beauce à Notre Dame de Chartres / La*
Beauce offerta alla Madonna di Chartres (C. Betocchi); Max Jacob, *Il se peut / Può darsi*
 (ALESSANDRO PARRONCHI), *Vie et marée / Vita e marea* (A. PARRONCHI), *1914 / 1914*
 (A. PARRONCHI), *Quelquefois un poisson nageant / Talvolta un pesce nuotando* (A.

PARRONCHI), *Cela / Questo* (A. PARRONCHI), *La balle / La palla* (A. PARRONCHI); Léon-Paul Fargue, *La gare / La stazione* (A. PARRONCHI), *Postface / In ultimo* (A. PARRONCHI); Guillaume Apollinaire, *L'adieu / L'addio* (GIORGIO CAPRONI), *Les cloches / Le campane* (G. CAPRONI), *Marizibill / Marizibill* (G. CAPRONI), *Cors de chasse / Corni da caccia* (G. CAPRONI), *Le pont Mirabeau / Il ponte Mirabeau* (G. CAPRONI), *C'est Lou qu'on la nommait / La chiamavano Lu* (G. CAPRONI); Valéry Larbaud, *Ode / Ode* (Romeo Lucchese), *Europe: IX – X – XI / Europa IX – X – XI* (R. Lucchese); Jules Supervielle, *San Bernardino / San Bernardino* (MARIO LUZI), *Tiges / Fusti* (M. LUZI), *Cœur / Cuore* (M. LUZI), *Les chevaux du temps / I cavalli del tempo* (M. LUZI), *Le regret de la Terre / Il rimpianto della terra* (M. LUZI); Roger Allard, *Histoire d'Yvonne / Storia di Yvonne* (PIER PAOLO PASOLINI); Jean Pellerin, *La romance du retour / La romanza del ritorno* (PIER PAOLO PASOLINI); Saint-John Perse, *Anabase V / Anabasi V* (Giuseppe Ungaretti), *Anabase VII / Anabasi VII* (G. Ungaretti), *Anabase: chanson / Anabasi: canzone* (G. Ungaretti); Blaise Cendrars, *Aube / Alba* (R. Lucchese); Pierre Jean Jouve, *Hymne / Inno* (R. Lucchese), *Magie / Magia* (R. Lucchese); Jean Cocteau, *Les voleurs d'enfants / I ladri di fanciulli* (Alberto Bevilacqua), *Le dimanche matin / La domenica mattina* (A. PARRONCHI), *Apparition d'un bras dans une rue de Paris / Apparizione d'un braccio in una via di Parigi* (A. PARRONCHI); Pierre Reverdy, *Campagne / Campagna* (PIERO BIGONGIARI), *Filet d'astres / Rete d'astri* (P. BIGONGIARI), *Fausse joie / Falsa allegria* (P. BIGONGIARI), *Celui qui attend / Colui che attende* (P. BIGONGIARI), *Je tenais à tout / Tenevo a tutto* (P. BIGONGIARI), *Espace / Spazio* (P. BIGONGIARI); Paul Éluard, *L'unique / L'unica* (P. BIGONGIARI), *Elle se refuse toujours / Ella si rifiuta sempre* (P. BIGONGIARI), *Sur ce ciel délabré / Su questo cielo spezzato* (P. BIGONGIARI), *Ta bouche aux lèvres d'or / La tua bocca dalle labbra d'oro* (P. BIGONGIARI), *Défense de savoir / Proibito sapere* (A. PARRONCHI), *La courbe de tes yeux / La curva dei tuoi occhi* (P. BIGONGIARI), *Révolte de la neige / Rivolta della neve* (P. BIGONGIARI), *Avis / Ordinanza* (P. BIGONGIARI); Louis Aragon, *Elsa au miroir / Elsa allo specchio* (R. Lucchese); Henri Michaux, *La cordillera de los Andes / La cordigliera delle Ande* (M. LUZI), *Nausée ou c'est la Mort qui vient? / Nausea o è la Morte?* (M. LUZI), *Sur le chemin de la Mort / Sulla strada della Morte* (M. LUZI), *Mas Toi, quand viendras-tu / Ma Tu quando verrai?* (M. LUZI); Francis Ponge, *La nouvelle araignée / Il nuovo ragno* (P. BIGONGIARI); Jacques Prévert, *L'épopée / L'epopea* (G. CAPRONI), *Rue de Seine Rue de Seine* (G. CAPRONI), *Chez la fleuriste / Dalla fioraia* (G. CAPRONI), *Familiale / Quadretto domestico* (G. CAPRONI), *En été comme en hiver / D'estate come d'inverno* (G. CAPRONI); Raymond Radiguet, *Septentrion, dieu de l'amour / Settentrione, dio d'amore*

(A. PARRONCHI), *Un cygne mort / Un cigno morto* (A. PARRONCHI), *L'étoile de Venus / La stella di Venere* (A. PARRONCHI); René Char, *Pour qu'une forêt / Perché una foresta* (G. Bassani), *La vérité vous rendra libres / La verità vi renderà liberi* (G. Bassani), *Cet amour a tous retiré / Amore nascosto* (G. Bassani), *Sur le livre d'une auberge / Sul libro di un albergo* (G. Bassani), *Les inventeurs / Gli inventori* (G. Bassani), *Jacques se peint / Jacques parla di sé* (G. Bassani); André Frénaud, *Pour boire aux amis / Alla salute degli amici* (A. PARRONCHI); Henri Thomas, *Le village, l'arbre / Il villaggio, l'albero* (G. CAPRONI), *Hammersmith, hiver / Hammersmith, inverno* (G. CAPRONI); Pierre Emmanuel, *Connaissance de Dieu / Conoscenza di Dio* (R. Lucchese), *Le siège de la Mort / L'assedio della Morte* (R. Lucchese); René Guy Cadou, *La nuit surtout / La notte specialmente* (M. LUZI), *Pour plus tard / Per dopo* (M. LUZI), *Lied / Lied* (M. LUZI), *Tout amour / Ogni amore* (M. LUZI).

II. POESIA TEDESCA: Stefan George, *Juli-schwermet / Tristezza di luglio* (LEONE TRAVERSO), *Nun säume nicht die Gaben / Cogli i doni del fasto* (L. TRAVERSO), *Du schlank und rein / Tu snello e puro* (L. TRAVERSO), *Danksagung / Ringraziamento* (L. TRAVERSO), *Ihr tratet zu dem Herde / Veniste al focolare* (L. TRAVERSO); Christian Morgenstern, *Unter Schwarzkünstlern / Storie di negromanti* (Giorgio Cusatelli), *Das ästhetische Wiesel / Un puro esteta* (G. Cusatelli), *Das Knie / Il ginocchio* (G. Cusatelli), *Der Würfel / Il cubo* (G. Cusatelli); Hugo Von Hofmannsthal, *Lebenslied / Canto di vita* (L. TRAVERSO), *Erlebnis / Esperienza* (L. TRAVERSO), *Ballade des äusseren Lebens / Ballata della vita apparente* (L. TRAVERSO); Rainer Maria Rilke, *Aus den Sonetten an Orpheus: I,2 – I,10 – II,15 / Dai Sonetti a Orfeo: I,2 – I, 10 – II,15* (Giaime Pintor), *Die siebente Elegie / La settima elegia* (L. TRAVERSO), *Durch den plötzlich schönen Garten / Attraverso giardini* (Umberto Marvardi); Gottfried Benn, *In memoriam Höhe 317 / In memoriam Quota 317* (L. TRAVERSO), *Mittelmeerisch / Mediterranea* (L. TRAVERSO), *Alle die Gräber / Tutte le fosse* (L. TRAVERSO), *Dann / Poi* (L. TRAVERSO), *Auferlegt / Quello ch'Egli ci impone* (L. TRAVERSO), *Liebe / Amore* (L. TRAVERSO); Georg Trakl, *Landschaft / Paesaggio* (L. TRAVERSO), *Grodek / Grodek* (L. TRAVERSO), *Sommersneige / Declino dell'estate* (L. TRAVERSO); Bertolt Brecht, *Der Rauch / Un fumo* (G. Cusatelli), *Der Blumengarten / Il giardino sempre fiorito* (G. Cusatelli), *Der Pflaumenbaum / Il susino* (Vittorio Sermonti), *Abbau des Schiffes Oskawa durch die Mannschaft / Demolizione del mercantile Oskawa da parte dell'equipaggio* (G. Cusatelli).

III POESIA INGLESE: Thomas Hardy, *Proud songsters / Cantano i tordi* (ATTILIO BERTOLUCCI), *A church romance / Romanza da chiesa* (A. BERTOLUCCI), *At Casterbridge fair / Alla fiera di Casterbridge* (A. BERTOLUCCI); Alfred Edward

Housman, *Epitaph on an army of mercenaries / Epitaffio per un esercito di mercenari* (Roberto Sanesi), *Tell me not here / Qui non mi dite* (R. Sanesi); Rudyard Kipling, *War epitaphs: Common form – The refined man – Equality of sacrifice – The coward / Epitaffi di guerra: Fossa comune – Il raffinato – Uguaglianza nel sacrificio – Il codardo* (A. BERTOLUCCI); William Butler Yeats, *Coole Park, 1929 / Coole Park, 1929* (Augusto Guidi), *Sailing to Byzantium / Navigando verso Bisanzio* (L. TRAVERSO), *The living beauty / La bellezza vivente* (L. TRAVERSO), *Easter 1916 / Pasqua 1916* (A. Guidi), *Among school children / Tra le scolare* (A. Guidi); Walter de la Mare, *The listeners / Gli ascoltatori* (Franco Giovannelli); Edward Thomas, *Sowing / La semina* (A. BERTOLUCCI), *Thaw / Il disgelo* (A. BERTOLUCCI), *Tall nettles / Le ortiche* (A. BERTOLUCCI), *Adlestrop / Adlestrop* (A. BERTOLUCCI); James Joyce, *Watching the needleboats at San Sabba / Guardando i canottieri di San Saba* (Eugenio Montale); Edith Sitwell, *Colonel Fantock / Il colonnello Fantock* (A. Guidi), *The youth with red-gold hair / Il giovane coi capelli d'oro rosso* (A. Guidi); Thomas Stearns Eliot, *La figlia che piange / La figlia che piange* (E. Montale), *A song for Simeon / Canto di Simeone* (E. Montale), *Animula / Animula* (E. Montale), *Journey of the Magi / Il viaggio dei Re Magi* (A. BERTOLUCCI), *New Hampshire / New Hampshire* (Cristina Campo), *Eyes that last I saw in tears / Occhi che vidi ultimamente in piano* (C. Campo), *East Coker / East Coker* (Emilio Cecchi); Herbert Read, *To a conscript of 1940 / A un coscritto del 1940* (Domenico Porzio), *September fires / Fuochi di settembre* (A. BERTOLUCCI); Wilfred Owen, *Strange meeting / Strano incontro* (M. Guidacci); Robert Graves, *Lament for Pasiphae / Lamento per Pasifae* (A. BERTOLUCCI); Cecil Day Lewis, *The lark / L'allodola* (A. BERTOLUCCI), *After the storm / Dopo la tempesta* (M. Guidacci); Wystan Hugh Auden, *In memory of W.B. Yeats / In memoria di W.B. Yeats* (Augusto Guidi), *As I walked out one evening / Passeggiavo una sera* (A. Guidi), *Musée des Beaux-Arts / Musée des Beaux-Arts* (A. Guidi), *Their lonely betters / I loro solitari superiori* (A. Guidi), *Poem / Poesia* (A. Guidi); Louise Mac Neice, *Prayer before birth / preghiera prima di nascere* (D. Porzio), *Extract form «Out of the picture» / da «Fuori quadro»* (A. BERTOLUCCI); Stephen Spender, *In railway halls / Sotto le pensiline* (D. Porzio), *The double shame / La duplice onta* (M. Guidacci); George Barker, *To my mother / A mia madre* (M. Guidacci); Dylan Thomas, *Out of the sighs / Dai sospiri* (P. BIGONGIARI), *Ears in the turrets hear / Orecchie nelle torricelle ascoltano* (P. BIGONGIARI), *And death shall have no dominion / E morte non regnerà* (P. BIGONGIARI), *The conversation of prayer / Il colloquio della preghiera* (P. BIGONGIARI), *Poem in october / Poesia in ottobre* (P. BIGONGIARI), *Among those killed in the dawn*

raid was a man aged a hundred (P. BIGONGIARI); David Gascoyne, *A sudden squall / Un turbine improvviso* (A. BERTOLUCCI), *Spring 1940 / Primavera 1940* (M. Guidacci).

IV. POESIA NORD-AMERICANA: Edwin Arlington Robinson, *Mr. Flood's party / Il brindisi di mastro Monta* (Carlo Emilio Gadda), *Many are called* (C. E. Gadda); Robert Frost, *The cow in apple time / La vacca al tempo delle mele* (A. BERTOLUCCI), *Birches / Betulle* (R. Poggioli), *My november guest / L'ospite di novembre* (A. BERTOLUCCI), *Dust of snow / Polvere di neve* (A. BERTOLUCCI); Carl Sandburg, *Limited / Il rapido* (A. BERTOLUCCI), *Psalm of those who go forth before daylight / Salmo per coloro che escono prima che sia giorno* (A. BERTOLUCCI); Wallace Stevens, *Sunday morning / Mattino domenicale* (A. Guidi), *For an old philosopher in Rome / A un vecchio filosofo in Roma* (A. Guidi), *Two at Norfolk / Due a Norfolk* (A. Guidi); William Carlos William, *Paterson: the falls / Paterson: le cascate* (VITTORIO SERENI), *Adam / Adamo* (V. SERENI), *These / Queste sono* (V. SERENI), *Dedication for a plot of ground / Dedicazione per un pezzo di terra* (V. SERENI); Ezra Pound, *A girl / ragazza* (A. Guidi), *The river-merchant's wife: a letter / La moglie del mercante del fiume: lettera* (A. Guidi), *E.P. Ode pour l'élection de son sépulcre / E.P. Ode pour l'élection de son sépulcre* (A. Guidi), *The gipsy / Lo zingaro* (A. BERTOLUCCI), *Cantos: XVII / Cantos XVII* (L. TRAVERSO), *Cantos XLV / Cantos XLV* (A. Guidi); Marianne Moore, *Silence / Silenzio* (A. BERTOLUCCI), *Critics and connoisseurs / Critici e conoscitori* (A. BERTOLUCCI); Robinson Jeffers, *Where I? / Dove sarò* (R. Lucchese), *Credo / Credo* (R. Lucchese); John Crow Ransom, *Vision by Sweetwater / Visione a Sweetwater* (A. BERTOLUCCI), *Blue girls / Ragazze azzurre* (A. BERTOLUCCI), *Here lies a lady / Qui giace una signora* (A. BERTOLUCCI); Archibald Mac Leish, *Ars poetica / Ars poetica* (R. POGGIOLI), *From «Bernal Diaz preface to this book» / Dalla «Prefazione di Bernal Diaz al suo libro»* (E. Cecchi); Edward Estlin Cummings, *My girl's tall / La mia ragazza è alta* (Salvatore Quasimodo); Hart Crane, *For the marriage of Faustus and Helen / Per le nozze di Faustus ed Elena* (P. BIGONGIARI), *At Melville's tomb / Alla tomba di Melville* (R. POGGIOLI), *Chaplinesque / Chapliniana* (Gabriele Baldini), *Behind my father's cannery / Dietro il magazzino di mio padre* (R. Lucchese); Allen Tate, *Ode to the confederate dead / Ode ai morti confederati* (Alfredo Rizzadi); Theodore Roethke, *The shape of the fire / La forma del fuoco* (M. Guidacci); Robert Lowell, *As a plane tree by the water / Come un platano presso l'acqua* (Rolando Anzilotti), *After the surprising conversions / Dopo le sorprendenti conversioni* (R. Anzilotti), *Dea Roma / Dea Roma* (R. Anzilotti).

V. POESIA SPAGNOLA: Antonio Machado, *A José Maria Palacio / A José Maria Palacio* (Francesco Tentori), *Desde el umbral de un sueño / Dalla soglia di un sogno* (F. Tentori),

Desgarrada la nube / Lacerata la nube (F. Tentori), *Y ha de morir contigo / E morirà con te* (F. Tentori), *Eran ayer mis dolores / Eran ieri i miei dolori* (F. Tentori), *El iris y el balcón / L'arcobaleno e il balcone* (F. Tentori); Juan Ramón Jiménez, *Convalecencia / Convalescenza* (F. Tentori), *Guipúzcoa / Guipúzcoa* (F. Tentori), *A mi alma / Alla mia anima* (F. Tentori), *Oberòn a marzo / Oberòn a marzo* (F. Tentori); Jorge Guillen, *Profundo anochecer / profundo annottare*, *Un niño y la noche en el campo / Un bimbo e la notte nel campo* (F. Tentori), *Desnudo / Nudo* (R. Poggioli), *Eros cerros* (F. Tentori), *Aridez / Aridità* (E. Montale), *Rama del otoño / Ramo d'autunno* (E. Montale), *Advenimiento / Avvenimento* (E. Montale); Gerardo Diego, *Y tu infancia, dime / E la tua infanzia...* (Vittorio Bodini), *Otoño / Autunno* (V. Bodini), *Primavera / Primavera* (V. Bodini); Federico García Lorca, *Arbolé, arbolé / Arbolé, arbolé* (G. CAPRONI), *La casada infiel / La sposa infedele* (G. CAPRONI), *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías / Pianto per Ignacio Sánchez Mejías* (G. CAPRONI), *Elegía / Elegia* (M. Guidacci), Vicente Aleixandre, *La ventana / La finestra* (V. Bodini), *Se querían / Si amavano* (V. Bodini); Rafael Alberti, *Invitación al arpa / Invito all'arpa* (V. Bodini), *Los àngeles muertos / Gli angeli morti* (V. Bodini); Luis Cernuda, *Como el viento / Come il vento* (V. Bodini), *Tierra nativa / Terra natia* (V. Bodini).

VI. POESIA ISPANO-AMERICANA: Rubén Darío, *La dulzura del àngelus / La dolcezza dell'angelus* (F. Tentori), *La espiga / La spiga* (F. Tentori), *De otoño / D'autunno* (F. Tentori), *Allà lejos / Lontano* (F. Tentori), *Nocturno / Notturmo* (F. Tentori); Gabriela Mistral, *Recado a Lolita Arriaga, en Mexico / Messaggio a Lolita Arriaga, in Messico* (F. Tentori); César Vallejo, *Y si después de tantas palabras / E se dopo tante parole* (F. Tentori), *Despedida recordando un adiòs / Commiato ricordando un addio* (F. Tentori), *Las personas mayores / I grandi* (F. Tentori); Alfonso Cortés, *El silencio / Il silenzio* (F. Tentori), *Ventana / Finestra* (F. Tentori), *Aire / Aria* (F. Tentori); Pablo Neruda, *Arte poética / Arte poetica* (F. Tentori), *Quiero volver al sur / Voglio tornare al sud* (F. Tentori), *Débil del alba / Debole dell'alba* (F. Tentori), *Trabajo frìo / Lavoro freddo* (F. Tentori).

VII. POESIA DANESE: Sophus Claussen, *Il letto / Il letto* (A. Guidi), *Parken og Staden / Il parco e la città* (A. Guidi)

VIII. POESIA RUSSA: Aleksàndr Blok, *Ночная Фиалка / La violetta notturna* (R. POGGIOLI), *Все на Земле утрем / Tutto tuore al mondo* (R. POGGIOLI), *Болотный nonuk / Il piccolo prete dello stagno* (R. POGGIOLI); Anna Achmàtova, *Милому / All'amato* (Angelo Maria Ripellino), *Я науцилась жить / Io ho appreso a vivere* (A. M. Ripellino), *Вечером / Di sera* (A. M. Ripellino); Osip Mandel'Stàm, *В Петербурге / A*

Pietroburgo (A. M. Ripellino), *Природа-Тот же Рим / La natura è la stessa Roma* (A. M. Ripellino); Vladimir Majakovskij, *Война Объявлена / La guerra è dichiarata* (A. M. Ripellino), *Скрипка и немножко нервно / Viola e un poco nervosamente* (A. M. Ripellino), *Послушайте! / Ascoltate!* (A. M. Ripellino), *Прошанье / Congedo* (A. M. Ripellino), *Мелкая философия на глубоких месмах / Filosofia spicciola su luoghi profondi* (A. M. Ripellino); Borìs Pasternàk, *Ты в ветре / Nel vento* (A. M. Ripellino), *Ты здесь / Tu sei qui* (A. M. Ripellino), *Когда-нибудь / Quando un giorno* (A. M. Ripellino); Serghej Esènin, *Песнь о собаке / Canzone canina* (R. POGGIOLI), *Корова / La vacca* (R. POGGIOLI), *Хулцган / Malandrino* (R. POGGIOLI), *Зеленая прическа / O seno di fanciulla* (R. Poggioli), *Сорокоуст: I, II, III, IV / Requiem: I, II, III, IV* (R. Poggioli), *Кобыльи корабли: I, II, III, IV, V / Le navi delle caravelle I, II, III, IV, V* (Maria Miloslawsky, Franz Hellens e Giuseppe Ungaretti).

IX. POESIA CECOSLOVACCA: Josef Hora, *Zavrat' / Vertigine* (A. M. Ripellino), *Praha ve snu / Praga in sogno* (A. M. Ripellino); František Halas, *Dešt' v listopadu / Pioggia a novembre* (A. M. Ripellino), *Nic vic / Nient'altro* (A. M. Ripellino), *Podzim na jaře / Autunno in primavera* (A. M. Ripellino); Jaroslav Seifert, *Praha / Praga* (A. M. Ripellino), *Mokrý obraz / Un quadro ancora umido* (A. M. Ripellino);

X. POESIA POLACCA: Jean Lechoń, *B-mol / Si minore* (A. M. Ripellino), *Nokturn / notturno* (A. M. Ripellino); Konstanty Ildefons Galczyński, *Pochwalone niech beda ptaki / Lodati siano gli uccelli* (A. M. Ripellino), *Na smierć Esteriny deportowanej przez hitlerowców wenejanki / In morte di Esterina veneziana deportata dai nazisti* (A. M. Ripellino); Julian Tuwim, *Akwarium / Acquario* (A. M. Ripellino), *Historia / Storia* (A. M. Ripellino), *Lekcja / Lezione* (A. M. Ripellino);

XI. POESIA UNGHERESE: Endre Ady, *Kisvárosok őszi vasárnapjai / Domeniche d'autunno* (M. De Micheli), *Álmodik a nyomor / La miseria sogna* (M. De Micheli); Attila József, *Anyám / Mia madre* (M. De Micheli), *Ime, hát megleltem hazámat / Ho trovato la patria, Talán eltűnök hirtelen / A un tratto scomparirò* (M. De Micheli), *A bánat / Il dolore* (M. De Micheli);

XII. POESIA GRECA: Costantino Cavafis, *Περιμένοντας τούς βαρβάρους / Aspettando i barbari* (F.M. Pontani), *Ἐν πόλει τῆς Ὀσροηνῆς / Città dell'Osroene* (F.M. Pontani), *Ἰασή τάφος / Tomba di Iasis* (F.M. Pontani), *Ἐν ἑσπέρα / Di sera* (F.M. Pontani); Giorgio Seferis, *Ο τόπος μας / La nostra terra* (F.M. Pontani), *Ὁ βασιλιάς τῆς Ἀσίνης / il re d'Asìne* (F.M. Pontani).

Brevi profili dei poeti (pp. 795-851)

FRANCO FORTINI, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1959.

Nota introduttiva (p. 5). I. Difficoltà di una definizione (pp. 7-11). II. Cronologia del movimento (pp. 12-20). Surrealismo e politica (pp. 21-30). Contraddizioni e limiti del surrealismo (pp. 31-39). Conclusioni (pp. 40-49).

I. I PRECURSORI: Rimbaud, *Lettera a Paul Démeny*; Lautréamont, da *I Canti di Maldoror* (Fabrizio Onofri); da *Poësis*; Jarry, *Bardi e corde*, *Racconti di Roboamo*; Apollinaire, da *Onirocritica*, da *Il poeta assassinato*, *La foca*; Jacob, *Avenue du Maine*, *Notturmo delle esitazioni familiari*, *Un po' di teosofia imprevista ma non imprevedibile*; Vaché, *Due lettere*; Rigaud, *Il suicidio*, Reverdy, *All'angolo dell'aria*, *Memoria*, Roussel, *Impressioni d'Africa*;

II. MANIFESTI E DOCUMENTI DEL SURREALISMO: dal primo *Manifesto del surrealismo*, *Lettera a Paul Claudel*, *A tavola*, *Lettera al Partito Comunista Francese*, *Il cinquantenario dell'isteria*, dal *Secondo manifesto del surrealismo*, *La barca dell'amore si è spezzata contro la vita di ogni giorno*, *L'età dell'oro*, *Da leggere – Da non leggere*, *Non visitate l'esposizione coloniale*, *Al fuoco!*, *Il fronte rosso*, *Renault è molto addolorato*, *L'Angelus*, di Millet, *Il pianeta senza visti*, *Dall'intervento di Breton al Congresso per la difesa della cultura (1935)*, da *Al tempo che i surrealisti avevano ragione*, *Neutralità? Stoltezza, delitto e tradimento!*, *L'evidenza poetica*, *La verità sul processo di Mosca*, dai *Prolegomeni ad un terzo manifesto del surrealismo o no* (Franco Fortini e Roberto Ortolani);

III. I POETI SURREALISTI: Breton, *Saggio di simulazione della paralisi generale* (in collaborazione con P. Éluard), *Un uomo e una donna assolutamente bianchi*, da *Gli Stati generali*; Éluard, *Le Gertrude Hoffmann Girls*, *Ella è...*, *Lo specchio d'un istante*, *La dama di quadri*, *Primamente*, *Critica della poesia*, *Quel che dice l'uomo di pena è sempre fuori luogo*; Tzara, *Disgusto dadaista*, da *L'uomo approssimativo*, da *Dove bevono i lupi*, *Aneddoto*; Artaud, *La mummia appesa*, da *Il pesa-nervi*, *La conquista del Messico*; Aragon, *Le realtà*, *Il parco delle Buttes-Chaumont*, *Le donne...*, *L'umor surrealista*; Char, *Mi volevo evento...*, *Perché una selva*, *Omaggio e privazione*, *Saluto al vento*; Queneau, *La spiegazione delle metafore*, *Saturnino filosofo*; Tardieu, *Signore signore*; Césaire, *All'Africa*;

IV. ALCUNI GIUDIZI SUL SURREALISMO: Jacques Rivière, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Theodor W. Adorno;

Nota bibliografica (pp. 204-205).

MARIO LUZI, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959.

Introduzione (pp. 5-26).

I. PROLEGOMENI: Johann Georg Hamann, da *Le ultime volontà del cavaliere di Rosencreuz sull'origine divina e umana del linguaggio*, da *Frammenti di estetica* (Sergio Lupi); Franz Von Baader, *Sulla analogia dell'impulso conoscitivo e generativo* (Rodolfo Paoli); Novalis, da *Frammenti* (Ervinio Pocar), *Astralis* (LEONE TRAVERSO); Gotthilf von Schubert, da *Simbolica del sogno* (MARIO LUZI); Friedrich Hölderlin, *Cenno per la descrizione e il linguaggio* (Gigliola Pasquinelli), *Metà della vita* (L. TRAVERSO);

II. IL CAMMINO DEL SIMBOLISMO: Samuel Taylor Coleridge, da *Saggi sulle belle arti, Kubla Khan, Gelo a mezzanotte* (M. LUZI); William Wordsworth, da *L'escursione* (ATTILIO BERTOLUCCI); Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Riflessi gialli* (M. LUZI); A. Bertrand, *L'alchimista, Il mio bisavolo* (Dina Lanfredini); Gérard de Nerval, *Eritrea, El desdichado, Delfica* (ALESSANDRO PARRONCHI); Edgar Allan Poe, da *Filosofia della composizione* (Elio Chinol), *Il corvo* (Ettore Serra); Charles Baudelaire, da *L'arte romantica* (M. LUZI), *Corrispondenze* (Enrico Vito Pannunzio), *Il gabbiano* (Diego Valeri), *Elevazione* (D. Valeri), *La vita anteriore* (M. LUZI); Teodor Tjutčev, *La santa notte è sorta all'orizzonte, V'è un'ora grave di rivelazione* (Renato Poggioli); Robert Browning, da *Trascendentalismo* (Nello Baccetti); Gustavo Adolfo Bécquer, da *Rime* (ORESTE MACRÍ);

III. I MAESTRI DEL SIMBOLISMO: Paul Verlaine, *Un'estasi di languore, Nero un sonno s'avanza, Vanno le siepi e l'erbe, Arte poetica* (Romano Palatroni); Auguste de Villiers de l'Isle-Adams, da *Axël* (Giulio De Angelis); Stéphane Mallarmé, *Lettera a Cazalis* (G. De Angelis), da *Erodiade* (VITTORIO PAGANO), da *Igitur* (Renato Mucci), *Brindisi funebre* (Alceste Angelini); Arthur Rimbaud, da *Una stagione all'inferno: Deliri* (A. PARRONCHI); Tristan Corbière, *Il poeta contumace* (V. PAGANO);

IV. PARALLELO INGLESE: Coventry Patmore, *Deliciae sapientiae de amore* (Augusto Guidi); Charles Algernon Swinburne, *Il giardino di Proserpina* (L. TRAVERSO); Gerard Manley Hopkins, *La lanterna fuori di casa, La notte stellata* (A. Guidi); Francis Thompson, *La donna della visione* (Federico Olivero);

V. L'EPOCA SIMBOLISTA: In Francia – Francis Viéél-Griffin, *Il simbolo* (G. De Angelis); Stuart Merrill, *Credo* (G. De Angelis); Jules Laforgue, *Domeniche, La nostra piccola campagna* (V. PAGANO); Émile Verhaeren, *La folla, San Giorgio* (V. PAGANO); Georges Rodenbach, *Ah mie sorelle siete..., Vecchi lungofiume* (V. PAGANO); Albert Samain, *Sera, Elegia* (V. PAGANO); Maurice Maeterlinck, *Anima di notte, Tre piccole fanciulle, da Pelléas et Mélisande* (V. PAGANO); Francis Jammes, *Elegia terza, Le colombelle...* (V. PAGANO); Paul Claudel, *Gloria Patri* (V. PAGANO); Paul Valéry, *La poesia pura* (M.

LUZI), *Il cimitero sul mare* (Diego Valeri); Oscar Vladislav Milosz, *Berlina ferma nella notte* (E. Montale); in Russia – Valerij Brjusov, *Ispirazione, Alta marea della sera* (A. M. Ripellino); Konstantin Bal'mont, *Gigli palustri* (A. M. Ripellino); Vjaceslav Ivanov, *Correnti* (A. M. Ripellino); Alexander Blok, *Notte* (A. M. Ripellino); in lingua inglese: William Butler Yeats, *Le facce nuove, Bisanzio* (L. TRAVERSO); Thomas Stearns Eliot, *Mercoledì delle Ceneri* (Sergio Baldi); in Germania: Stephan George, *Il signore dell'isola, Il romito, Tristi come la via del cimitero, Camminiamo nel vivo bagliore* (L. TRAVERSO); Hugo von Hoffmansthal, *Alcuni laggiù devono morire* (L. TRAVERSO); Rainer Maria Rilke, *Settima elegia* (L. TRAVERSO); Gottfried Benn, *Asteri* (L. TRAVERSO); in Italia: Giovanni Pascoli, *Il gelsomino notturno, Digitale purpurea*; Gabriele D'Annunzio, *Hortus conclusus, Il novilunio*; Arturo Onofri, *Le penombre di mammola, nei caldi, Le mistiche fanfare dell'aurora, Simili melodie rapprese in mondo*; Dino Campana, *L'invetriata, Immagini del viaggio e della montagna*; in lingua spagnola: Ruben Darò, «*Ama il tuo ritmo*» (O. MACRÍ); Antonio Machado, *Il limone sospende in abbandono, Creare feste d'amori* (O. MACRÍ); Juan Ramón Jiménez, *Elegie, Ottobre* (L. TRAVERSO), «*Il mio libro, vorrei*», *A un poeta per un libro non scritto* (O. MACRÍ); in Grecia: Còstas Chatzopoulos, *Venisti, Tristezza, Tu passasti ed avevi sul capo...*, *Quando giunga primavera* (Bruno Lavagnini).

Umoristi del novecento: con alcuni singolari precursori del secolo precedente, a cura di Giambattista Vicari, prefazione di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1959.

Nota introduttiva (pp. 7-12) [Attilio Bertolucci].

ITALIANI: Gandolin (Luigi Arnaldo Vassallo), *De-Tappetti in villeggiatura*; Ernesto Ragazzoni, *I dolori del giovane Werther, Elegia del verme solitario*; Oronzo E. Marginati (Luigi Lucatelli), *Coso Così uomo politico*; Ettore Petrolini, *I salamini, Amleto, Gastone*; Achille Campanile, *Un incontro di pugilato, La tosse, Tragedia in due battute: Bestie, Nostalgia*; Carlo Emilio Gadda, *Favole*; Anton Germano Rossi, *Lo sfizio, Sesta giornata, Quei vecchietti*; Carlo Manzoni, *Porcaloca, Il signor Veneranda*; Cesare Zavattini, *La gara*; Giuseppe Marotta, *Buono per un pranzo*; Leo Longanesi, *Note di diario*; Dino Buzzati, *Il capitano Pic*; Giovanni Guareschi, *Oscuramento, Gli amici, Pippermint, Infortunio sul lavoro*; Giovanni Mosca, *Il morto simpatico*; Niccolò Tucci, *Il sogno rubato*; Augusto Frassinetti, *Misteri dei Ministeri*; Italo Calvino, *La signora Paulatim*.

FRANCESI: Charles Cros, *L'aringa affumicata* (NELO RISI), *Il capitalista* (Aldo Camerino); Alphonse Allais, *Il capitano Cap* (Enrico Piceni); Georges Courteline (G. Victor-Marcel Moinaux), *L'arte di annerire la pipa* (Carlo E. Gadda); Jules Renard, *Note di diario* (Leo Longanesi); Clément Vautel (Clément Vaulet), *Il lancio di un giovane scrittore* (Piero Del Giudice); Guillaume Apollinaire: *Roba da poco* (N. RISI), *Nel giardino di Anna* (N. RISI), *Annie* (N. RISI); Henri Cami: *Un assassino delicato* (P. Del Giudice), *Un uomo incorreggibile* (P. Del Giudice); Henri Michaux: *Il segreto della situazione politica* (N. RISI), *Fette di sapere* (N. RISI); Jacques Prévert: *Pranzo di teste a Paris-France* (GIORGIO CAPRONI), *Compito di francese* (N. RISI), *La carriola o le grandi invenzioni* (N. RISI), *Le belle famiglie* (N. RISI); Marcel Aymé, *Garù-Garù Passamuri* (Fiore Pucci); Raymond Queneau: *Nell'ora...* (N. RISI), *Nello spazio* (N. RISI), *Monumenti* (N. RISI); Eugène Ionesco, *La ragazza da marito* (F. Pucci); Pierre Daninos, *Il caso del conte de la Chasselière* (Camilla Cederna), *40 milioni di sportivi* (C. Cederna), *Le diaboliche invenzioni dei francesi* (C. Cederna).

SPAGNOLI: Julio Camba: *Chi sono io?* (L. Cipriani Panunzio), *L'aggettivo* (L. Cipriani Panunzio), *L'alcool moralmente considerato* (L. Cipriani Panunzio), *La cucina antropofaga* (L. Cipriani Panunzio); Wenceslao Fernández Florez: *Viaggi* (L. Cipriani Panunzio), *La tragedia della chiave* (L. Cipriani Panunzio), *La vecchia lotta con la valigia* (L. Cipriani Panunzio); Ramón Gómez de la Serna: *Greguerías* (L. Cipriani Panunzio), *Le scatole di sardine* (L. Cipriani Panunzio), *La scala* (L. Cipriani Panunzio); Enrique Jardiel Poncela: *Ingresso nel "gran mondo"* (L. Cipriani Panunzio); José López Rubio: *La benda sugli occhi* (L. Cipriani Panunzio); Miguel Mihura: *La donna col busto* (L. Cipriani Panunzio), *La vera storia di Don Cecilio Álvarez, torero* (L. Cipriani Panunzio); Tono (Antonio de Lara): *L'operazione* (L. Cipriani Panunzio).

INGLESI: Edward Lear: *Rime stravaganti* (Carlo Izzo); Lewis Carroll (Charles L. Dodgson): *La conferenza* (Ugo Bosco), *Il cappellaio matto* (Mario Benzi); Jerome K. Jerome: *Sull'essere sfaccendati* (Domenico Pastorino); William Jacobs: *Salviamo le apparenze* (N.G.); Dane Chandos: *Abbie allo zoo* (Isabella Leonetti); Saki (Hector H. Munro): *La caduta* (Liana Macellari); P. Grenville Wodehouse: *La vispa Clementina* (Alberto Tedeschi); A. Alexander Milne: *Su per la gugia Naples* (I. Leonetti); Evelyn Waugh: *Adamo e il Colonnello Blount* (I. Leonetti); H. Francis Ellis: *Uomini in grembiule* (I. Leonetti); Nicolas Bentley: *Il mistero del cappello napoleonico* (I. Leonetti); Georges Mikes: *Virtù degli italiani* (N.G.), *Delle presentazioni* (Carlo Manzoni), *Il tempo* (C. Manzoni); Edward Hyams, *Il forno* (Liana Macellari).

AMERICANI: Mark Twain (Samuel L. Clemens): *L'angelo del protocollo* (M. Celletti Marzano); Bret Harte: *La donna* (Stefania Piccinato); Max Adeler (Charles Heber Clark): *Un'invenzione molto pericolosa* (L. Macellari); Ambrose Bierce: *Il raccontino* (U. Bosco), *Favole fantastiche* (A. Camerino); O. Henry (W. Sidney Porter): *Un ragazzo a modo suo* (N.G.); Stephen Butler Leacock: *Vita di John Smith* (U. Bosco), *La pillola* (U. Bosco), *Un manuale per tutti* (U. Bosco); Don Marquis: *Archy* (Alfredo Giuliani); Damon Runyon: *Terremoto* (Marcella Hannau Pavolini); Ring Lardner: *Cura di sole* (M. Hannau Pavolini); Robert Benchley: *Come, non c'è Budapest?* (U. Bosco); Dorothy Parker: *Le ore piccole* (Eugenio Montale); James Thurber: *L'età degli scrittori* (P.F. Paolini), *L'unicorno nel giardino* (L. Macellari), *Il più grande eroe del mondo* (Giorgio Manganelli); Elwyn B. White: *La famiglia che viveva appartata* (Elena Cerrai); John Collier: *L'antidoto* (L. Macellari); Wolcott Gibbs: *Morte sullo strapuntino* (L. Macellari); Ogden Nash: *Poesie* (G. Cusatelli); Moss Hart e George Kaufman: *Quel signore che venne a pranzo* (N.G.); F. Chase Taylor: *Qualche invenzione* (U. Bosco); S. Joseph Perelman: *Il dentista* (N.G.); St. Clair McKelvey: *Un suffisso per uccelli* (Elena Cerrai)

TEDESCHI: Wilhelm Busch: *La figlia del mugnaio e i tre briganti* (G. Cusatelli), *Una lettera d'amore* (G. Cusatelli), *Segreti nuovi della caccia* (Christa Giese), *Fatica vana* (C. Giese); Christian Morgenstern: *Poesie* (G. Cusatelli), *Inserzioni da un giornale del 2407* (G. Cusatelli); Roda Roda (S. Rosenfeld): *La vita in campagna* (M. Necco); Alfred Polgar: *Punti di vista* (M. Necco), *Il meccanismo della bontà* (M. Necco); Thomas Mann: *Nello specchio* (M. Necco); Walter Foitzick: *La panne* (M. Necco); Kurt Tucholsky: *L'animale* (M. Necco); Klabund (Alfred Henschke): *Richiamo soto le armi* (M. Necco); Bertolt Brecht: *Storielle del signor Keuner* (P. Corazza); Erich Kästner: *Una piacevole serata* (M. Necco); Hermann Kesten: *Il dottor Schatte* (M. Necco);

CECOSLOVACCHI: Karel Capek: *Truffe matrimoniali* (D.D. di Sarra), *Un uomo che vola* (D.D. di Sarra); Jaroslav Hasek: *Una speculazione sbagliata* (L.C.).

RUSSI: Anton Cecov, *Il sottufficiale Prisibejev* (Silvio Bernardini), Ilja Erenburg: *A Roma* (S. Bernardini); Mikhail Zoscenko: *Il fiammifero* (S. Bernardini), *La fotografia* (D.D. di Sarra), *Un caso letterario* (D.D. di Sarra); Ilja Ilf e Evghenij Petrov: *Un Robinson sovietico* (S. Bernardini); Leonid Lench: *La confessione* (S. Bernardini); Vladimir Poliakov, *Una storia fantastica* (S. Bernardini).

Brevi profili degli autori (pp. 617-647). Fonti bibliografiche (pp. 649-651). Fonti delle illustrazioni (p. 652)

**GLI UMORISTI MODERNI, A CURA DI ATTILIO BERTOLUCCI E PIETRO CITATI,
MILANO, GARZANTI, 1961.**

Introduzione (pp. 5-10)

PARTE PRIMA. I. UN ANTENATO: STERNE: *La novella di Slawkenbergius* (Antonio De Meo);

II. TRE MAESTRI: DOSTOEVSKIJ, CARROLL, LAUTRÉAMONT: Fëdor Michailovic Dostoevskij, *Il cocodrillo: avvenimento straordinario* (Assia Nobiloni); Lewis Carrol, *Il cappellaio matto* (Mario Benzi), *Alice nel paese alla rovescia* (Ida Omboni); Lautréamont: *I magazzini di via Vivienne* (Fabrizio Onofri), *Mi sono accorto di non avere che un occhio* (F. Onofri);

III. DAL «NONSENSE» AL FUMISMO: LEAR, CROS, ALLAIS, JARRY, JACOB: Edward Lear, *Rime stravaganti* (Carlo Izzo); Charles Cros, *L'aringa affumicata* (NELO RISI), *L'uomo coi piedi rovesciati* (N. RISI); Alphonse Allais, *Il capitano Cap* (Enrico Piceni); Alfred Jarry, *Costumanze degli annegati* (Carlo Emilio Gadda), *Bardi e corde* (FRANCO FORTINI), Max Jacob, da *Il bussolotto per giocare a dadi* (GIORGIO CAPRONI);

IV. Nella colonia penale: Cechov, Kafka: Anton Pavlovic Cechov, *L'uomo nell'astuccio* (Giuseppe Zamponi); Franz Kafka, da *Descrizione di una battaglia* (Ervin Pocar e Rodolfo Paoli).

PARTE SECONDA. I. UN MIMO E I SUOI EREDI: PETROLINI, CAMPANILE, ZAVATTINI: Ettore Petrolini, *I salamini, Amleto, Gastone*; Achille Campanile, *Un incontro di pugilato*; Cesare Zavattini, *La gara*;

II. GIOCHI COL NULLA: PRÉVERT, QUENEAU, IONESCO: Jacques Prévert, *Tentativo di descrizione d'un pranzo di teste di cartapesta a Parigi – Francia* (G. CAPRONI); Raymond Queneau, dagli *Esercizi di stile* (G. CAPRONI); Eugène Ionesco, *La lezione* (Gian Renzo Morteo);

III. LE NEBBIE DEL TAMIGI: BEERBOHM, CHANDOS: Max Beerbohm, *Quegli infami pompieri* (Lydia Nahmias); Dane Chandos, *Abbie allo zoo* (Isabella Leonetti);

IV. I TEMPI DEL «NEW YORKER»: PARKER, THURBER, GIBBS, MCKELWAY: Dorothy Parker, *Le ore piccole* (Eugenio Montale); James Grover Thurber, *L'età degli scrittori* (P. F. Paolini); Walcott Gibbs, *Morte sullo strapuntino* (Liana Macellari); St. Clair McKelway, *Un suffisso per uccelli* (Elena Cerrai).

Nota bibliografica (p. 257).

Il Natale, a cura di Mary de Rachewiltz e Vanni Scheiwiller, Strenna del pesce d'oro per il 1962, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961.

LUCA, II, 1-8 (Diego Valeri); ARTHUR RIMBAUD, da *Une saison en enfer*; VICENTE ALEXANDRE, *La Navidad preferida (Belén malagueño) / Il Natale preferito (Betlemme e Malaga)* (Margherita Guidacci); GUILLAUME APOLLINAIRE, *Les trois faux rois mages / I falsi Re Magi* (NELO RISI); W.H. AUDEN, *Advent / Avvento* (CARLO IZZO); CARLO BETOCCHI, *Io sono se Natale è, A se stesso, di sera, la vigilia di Natale*; FRANCESCO CANGIULLO FUTURISTA, *Pasqua Natale e viceversa*; HANS CAROSSA, *An ein kind / Per un bimbo* (D. Valeri); PAUL CLAUDEL, *L'enfant Jésus de Prague / Il bambino Gesù di Praga* (Piero Jahier); JEAN COCTEAU, *C'est dans la cheminée*; E. E. CUMMINGS, *little tree / alberello* (Mary de Rachewiltz); GERARDO DIEGO, *Canción al Niño Jesús*; SALVATORE DI GIACOMO, *Buon Natale!, Nuttata 'e Natale*; T. S. ELIOT, *The cultivation of Christmas Trees / La coltivazione degli alberi di Natale* (Giovanni Giudici); ANDRÉ FRÉNAUD, *Noël modeste / Natale modesto* (GIORGIO CAPRONI), *Noël au chemin de fer / Natale ferroviario* (G. CAPRONI); ALFONSO GATTO, *Natale al caffè Florian*; BIAGIO MARIN, *Nadal*; JORGE GUILLÉN, *Navidad / Natività* (M. Guidacci); THOMAS HARDY, *The oxen / I buoi* (C. Izzo), *Christmas 1924 / Natale 1924* (M. de Rachewiltz); FORD MADDOX HUEFFER, *The Christina and Katharine at Christmas / A Cristina e Caterina per Natale* (M. de Rachewiltz); MAX JACOB, *Noël / Natale* (N. RISI); ROBERT LOWELL, *Christmas Eve under Hooker's Statue / Vigilia di Natale* (Rolando Anzilotti); MURILO MENDES, *Natal 1961 / Natale 1961* (Luciana Stegagno Picchio); EUGENIO MONTALE, *Frammento da "Carnevale di Gerti", Di un Natale metropolitano*; GERMAIN NOUVEAU, *Idylle / da Idillio* (ALESSANDRO PARRONCHI); GIORGIO ORELLI, *Natale 1944*; PIER PAOLO PASOLINI, *L'annunciazione*; CHARLES PÉGUY *Ève / Eva* (Giuseppe Ricca); FERNANDO PESSOA, *Natal / Natale* (Mario Gasparini); EZRA POUND, *A prologue / Un prologo* (M. de Rachewiltz); CLEMENTE REBORA, *Gesù il Fedele (Il Natale)*; PIERRE REVERDY, *Paris – Noël / Natale a Parigi* (LUCIANO ERBA); Rainer Maria Rilke, *Geburt Christi / La nascita di Gesù* (Rina Virgillito); CAMILLO SBARBARO, da *Trucioli*; VITTORIO SERENI, *Nel bicchiere di frodo*; MIGUEL DE UNAMUNO, *Estaba la Virgen María / Stava la Vergine Maria* (Vanni Scheiwiller); GIUSEPPE UNGARETTI, *Natale*; DIEGO VALERI, *Notte di Natale*; MARQUÉS DE VILLANOVA, *Los Tres Reyes / I Tre Re* (Anna Bonetti); C. W. WILLIAMS, from *Burning the Christmas greens / da Bruciando il verde natalizio* (V. SERENI); WILLIAM BUTLER YEATS, *The Magi / I Magi* (M. de Rachewiltz), *Her friends bring her a Christmas tree / Gli amici le portano un albero di Natale* (M. de Rachewiltz); RICCARDO BACCHELLI, *Anno nuovo*.

Fonti bibliografiche (pp. 125-129). Nota dell'editore (p. 131). Indice dei poeti e dei traduttori (pp. 133-134). Indice delle illustrazioni (p. 135).

ANTOLOGIE MONOGRAFICHE¹

PAUL VALÉRY, *Incanti*, traduzione di Beniamino Dal Fabbro, Milano, Bompiani, 1942.

Introduzione (pp. 5-21). Notizia biografica (pp. 23-25)

Aurora, Al platano, Cantico delle colonne, L'ape, Poesia, I passi, La cintura, La dormiente, Frammenti del Narciso, La Pitia, Il silfo, L'insinuante, La falsa morta, Disegno di un serpente, Le melagrane, Il vino perduto, Interno, Il cimitero marino, Ode segreta, Il Rematore, Palma.

Nota (p. 155).

GERMAIN NOUVEAU, *Poesie di Humilis* [traduzione di Alessandro Parronchi], Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1945.

Introduzione (pp. 7-10).

Immensità, Alle donne, Le mani, Il corpo e l'anima, Le cattedrali, La povertà, Umiltà (San Benedetto Labre), da Idillio, L'amore dell'amore;

Nota (p. 45).

STÉPHANE MALLARMÉ, *L'après-Midi d'un faune*, preceduto dalla *Genesi de L'après-Midi d'un faune* di Charles Guyot, traduzione con testo a fronte di Alessandro Parronchi, Firenze, Il Fiore, 1945.

La genesi dell'Après-midi d'un faune (pp. 5-26). Nota (p. 27).

L'après midi d'un faune. Eglogue / Pomeriggio d'un fauno. Egloga.

STÉPHANE MALLARMÉ, *Il pomeriggio d'un fauno*, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze, Fussi, 1946.

La genesi dell'Après-midi d'un faune (pp. 9-29) [Charles Guyot].

L'Après-midi d'un faune / Il pomeriggio d'un fauno.

Nota (pp. 47-52).

BENIAMINO DAL FABBRO, *Discorso e ode in morte di Paul Valéry. Instants*,

¹ Nella rassegna delle pubblicazioni monografiche non sono state incluse le traduzioni di Caproni e Bertolucci delle *Fleurs du mal* di Baudelaire, avendo giudicato superfluo indicizzare le versioni integrali di un'opera così nota.

traduzioni, studi per un saggio, Milano, IEL, 1946.

Discorso (pp. 7-16). Ode (pp. 17-21). *Instants* di Paul Valéry (pp. 23-40). Traduzioni: *La filatrice*, *La selva amica*, *Narciso parla*, *Episodio*, *Estate*, *Tre frammenti da "La Jeune Parque"*, *Iscrizione rifiutata per la nuova fabbrica del Trocadero*, *Sinistro*, *La ballerina socratica*. Studi per un saggio su Valéry: Poesia e poetica di "Charmes", Mallarmé e Valéry, Un profilo, Degas Danse Dessain, Per il "Cantico delle colonne", Per il "Cimitero marino".

GÉRARD DE NERVAL, *Le chimere*, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze, Fussi, 1946.

Introduzione (p. 9-21).

ALCUNI SONETTI: *La tête armée / La testa armata*, *À Hélène de Mecklembourg / A Elena di Mecklembourg*, *À Madame Sand / Alla signora Sand*, *À Madame Ida Dumas / Alla signora Ida Dumas*, *Érythrée / Eritrea*;

LES CHIMÈRES: *El desdichado / El desdichado*, *Myrtho / Myrtho*, *Horus / Horus*, *Antéros / Anteros*, *Delfica / Delfica / Delfica (riduzione)*, *Artémis / Artemide*, *Le Christ aux oliviers / Il Cristo agli ulivi*, *Vers dorés / Versi aurei*;

Note (pp. 61-96).

PAUL ÉLUARD, *Poesia ininterrotta*, traduzione di Franco Fortini, illustrazioni di Bruno Cassinari, Torino, Einaudi, 1948 [stampata 1947].

Poésie ininterrompue / Poesia ininterrotta, *Moralité du sommeil / Moralità del sonno*, *Le travail du poète / Il lavoro del poeta*, *La travail du peintre / Il lavoro del pittore*, *À l'échelle animale / Alla misura animale*, *L'âge de la vie / Età della vita*.

ORESTE MACRÌ, *Il Cimitero Marino di Paul Valéry: studio critico, testo, versione metrica, commento*, Firenze, G.C. Sansoni, 1947.

In morte di Paul Valéry (pp. 1-3). *Metrica e metafisica nel «Cimetière marin»* (pp. 5-16); *Due prose di Paul Valéry: Ispirazioni mediterranee* (pp. 19-38). *Intorno al «Cimetière marin»* (pp. 39-53); *Le cimetière marin / Il cimitero marino*, *Commento* (pp. 69-104), *Nota* (pp. 105-108), *Nota bibliografica e giustificazione* (pp. 109-114).

RAINER MARIA RILKE, *Poesie francesi*, a cura di Giorgio Zampa e Piero Bigongiari, Milano, Cederna, 1948.

VERGERS / VERZIERI: *Ce soir mon cœur fait chanter / Fa cantare stasera il mio cuore, Lampe du soir, ma calme confidente / Lampada della sera, calma confidente, Reste tranquille, si soudain / Resta tranquillo, se a un tratto, Combien a-t-on fait aux fleurs / Quante si fanno a un fiore, Tout se passe à peu près comme / Tutto, quasi, è come se tu, Nul se sait, combien ce qu'il refuse / Tu non lo sai come stretto ti tiene, Paume / Palma, Notre avant-dernier mot / La parola penultima, Si l'on chante un dieu / Quando tu canti un dio, C'est la Centaure qui a raison / Ha ragione il Centauro se attraversa, Corne d'abondance / Cornucopia, Comme un verre de Venise / Come un calice veneziano, Fragment d'ivoire / Frammento d'avorio, La passante d'été / La passante d'estate, Sur le soupir de l'amie / A un sospiro dell'amata, Petit Ange en porcelaine / Se l'occhio s'incanta, puttino, Qui vient finir le temple de l'amour? / Chi ha distrutto il tempio dell'amore?, Eau qui se presse, qui court, - eau oublieuse / Acqua che corri, affannosa, smemorata; Éros / Eros: I O toi, centre du jeu / I Tu, o centro di quel giuoco, II O faisons tout pour cacher son visage / II Con un gesto timido e arrischiato, III Là, sous la treille, parmi le feuillage / III Sotto la pergola, tra i pampini, IV Ce n'est pas la justice qui tient la balance précise / IV Non la giustizia regge l'esatta bilancia; Que le dieu se contente de nous / Il dio sia contento di noi; Dans la multiple rencontre / A tutto si dia la sua parte; Les Anges, sont-ils devenus discrets / Gli Angeli, diventano discreti?, Combien le pape au fond de son faste / Quanto il Papa, dall'alto del suo fasto, C'est qu'il nous faut consentir / Devi, lo sai, consentire, On a si bien oublié / Gli iddii contrari e i loro, La fontaine / La fontana, Qu'il est doux parfois d'être de ton avis / Com'è dolce talvolta acconsentirti, La déesse / La dea; Verger / Verziere: I Peut-être que si j'ai osé t'écrire / I Forse per altro non ho osato scriverti, II Vers quel soleil gravitent / II Verso che sole inclinano, III Jamais la terre n'est plus réelle / III Mai la terra è tanto reale, IV De leur grâce, que font-ils / IV Della loro grazia questi, V Ai-je des souvenir, ai-je des espérances / V Desti forse ricordi, forse desti speranze, VI N'était-il pas, ce verger, tout entier / VI Non era la tua veste chiara, intorno, VII Heureux verger, tout tendu à parfaire / VII O felice verziere, al compimento; Toutes les joie des aïeux / Tutte le gioie degli avi, Portrait intérieur / Ritratto interiore, Comment encore reconnaître / Come ancora ravvisare, Le sublime est un départ / Il sublime è una partenza, Combien de ports pourtant, et dans ces ports / Quanti porti, tuttavia, e in questi porti, N'est pas triste que nos yeux se ferment? / Non è triste che gli occhi ci si chiudano?, Puisque tout passe, faisons / Tutto passa: e allora, Souvent au-devant de nous / Spesso davanti a noi, Vues des anges, les cimes des arbres peut-être / Viste dagli angeli, forse, le cime degli alberi, O mes amis, vous tous, je ne renie / Amici, di voi non rinnego, Un cygne avance sur l'eau / Un cigno va sull'acqua,*

O nostalgie des lieux qui n'étaient point / O nostalgia dei luoghi non amati, Ce soir quelque chose dans l'air a passé / Qualcosa stasera è passato, Tel cheval qui boit à la fontaine / Un cavallo che beve alla fontana; Printemps / Primavera: I O mélodie de la sève / I Melodia della linfa, II Tout se prépare et va / II Lo vedi, tutto è pronto, III Montée des sèves dans les capillaires / III La linfa quando assale i capillari, IV C'est la sève qui tue / IV È la linfa che uccide, V Que vaudrait la douceur / V Che sarebbe dolcezza, VI En hiver, la mort meurtrière / VI D'inverno la morte assassina, VII C'est de la côte d'Adam / VII Eva fu ricavata; Cette lumière peut-elle / Questa luce può forse, Dans la blondeur du jour / Nel giorno fatto biondo, Le silence uni de l'hiver / Il silenzio compatto dell'inverno, Entre le masque de brume / Tra le maschere opposte della nebbia, Le drapeau / La bandiera; La fenêtre / La finestra: I N'es-tu pas notre géométrie / I Non sei la nostra geometria, finestra, II Fenêtre, toi, ô mesure d'attente / II Finestra, tu, misura dell'attesa, III Assiette verticale qui nous sert / III Piatto verticale ricolmo; A la bougie éteinte / Spenta la candela, la stanza, C'est le paysage longtemps, c'est une cloche / Il paesaggio, a lungo, una campana, On arrange et on compose / Tu sai disporre e ordinare, J'ai vu dans l'oeil animal / Ho visto nell'occhio animale, Faut-il vraiment tant de danger / Deve un'aria sempre arrischiata, La dormeuse / La dormiente, La biche / La cerva, Arrêtons-nous un peu, causons / Fermiamoci un poco, parliamo, Tous mes adieux sont faits. Tant de départs / Ho lasciato i miei addii. Tante partenze;

LES QUATRAINS VALAISANS / LE QUARTINE VALLESANE: Petite cascade / Cascatella, Pays, arrête à mi-chemin / Paese fermo a mezza costa, Rose de lumière, un mur qui s'effrite / Rosa di luce, un muro che si sgretola, Contrée ancienne, aux tours qui insistent / Contrada antica, torri che persistono, Douce courbe le long du lierre / Tenera curva segnata dall'edera, Pays silencieux dont les prophètes se taisent / Paese silenzioso dai profeti, Vois-tu, là-haut, ces alpages des anges / Vedi lassù quei pascoli degli angeli, O bonheur de l'été: le carillon tinte / È felice l'estate, le campane, C'est presque l'invisible qui luit / È quasi l'invisible che splende, O ces autels où l'on mettait des fruits / Oh quegli altari dove si posavano, Portons quand même à ce sanctuaire / E portiamo lo stesso al santuario, Le clocher chante / Il campanile, L'année tourne autour du pivot / L'annata gira intorno al perno, Un rose mauve dans des hautes herbes / Una rosa malva e tutt'intorno un'erba, Tout ici chante la vie de naguère / Qui tutto canta la vita d'un tempo, Quel calme nocturne, quel calme / Che calma notturna, che calma, Avant que vous comptiez dix / Da uno a dieci, e tutto, Chemin qui tourne et joue / Sentiero che gira e gioca, Tant de noir sérieux / Tanto austero nero, La petite clématite se jette / La piccola climatide si getta, Après une journée de vent / Caduto il vento, d'un tratto, Comme tel qui

parle de sa mère / Come colui che parla di sua madre, Ici la terre est entourée / Fascia la terra quanto, Voici encore de l'heure qui s'argente / Ecco ancora dell'ora che s'argenta, Le long du chemin poussiéreux / Lungo la via polverosa, Fier abandon de ces tours / Fiero abbandono delle torri, Les tours, les chaumières, les murs / Torri, capanne, mura, Pays qui chante en travaillant / Paese che canta lavorando, Vent qui prend ce pays comme l'artisan / Vento che a questo paese si accosta come l'artigiano, Au lieu de s'évader / Non evade, consente, Chemins qui ne mènent nulle part / Sentieri tra due prati, che non vanno, Quelle déesse, quel dieu / Quale dea, quale dio, Ce ciel qu'avaient contemplé / Questo cielo contemplato, Mais non seulement le regard / Ma non soltanto lo sguardo, Au ciel, plein d'attention / Al cielo attento, Beau papillon près du sol / Bella farfalla che sfiorando il suolo;

Appendice (dalle lettere da Muzot): Ad Arthur Fischer-Colbrie (pp. 135-139). Al dott. Eduard Korrodi (pp. 140-144). Nota dei traduttori (pp. 145-146).

ARTHUR RIMBAUD, *Una stagione all'Inferno*, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze, Fussi, 1949.

Introduzione (pp. 7-14).

Une saison en Enfer / Una stagione all'Inferno

STÉPHANE MALLARMÉ, *Il monologo, l'Improvisato e Il pomeriggio d'un fauno*, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze, Fussi, 1951.

Monologue d'un faune (1865) / Monologo d'un fauno; Improvisation d'un faune (1875) / Improvisato d'un fauno, L'après-midi d'un faune. Églogue (1876) / Il pomeriggio d'un fauno. Egloga; Nota (pp. 49-67); Dialogue des nymphes (1865) / Dialogo delle ninfe; 2^e Monologue (1865) / Secondo Monologo.

PAUL ÉLUARD, *Poesie, con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, introduzione e traduzione di Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1955.

Introduzione (pp. 15-63). Bibliografia delle opere di Paul Éluard (pp. 65-72)

da LE DEVOIR ET L'INQUIETUDE: *Anxieux / Ansioso, Me souciant / In pena, Fidèle / Fedele;*

da POEMES POUR LA PAIX / POESIE PER LA PACE: *I Toutes le femmes... / I Tutte le donne..., II Splendide, la poitrine... / II Splendida, il seno..., VII J'ai eu longtemps... / VII Per molto tempo..., X Je rêve de toutes le belles... / X Sogno di tutte le belle..., XI Toute la fleur... / XI Tutto il fiore...;*

da POUR VIVRE ICI: *Pour vivre ici / Per vivere qui*;

da LES ANIMAUX E LEURS HOMMES: *Poisson / Pesce, Mouillé / Liquido, Patte / Zampa*;

da LES NECESSITES DE LA VIE ET LES CONSEQUENCES DES REVES: *Modèle / Modello, Le grand jour / La grande luce, Baigneuse du clair au sombre / Bagnante da chiaro a buio*;

da REPETITIONS: *Max Ernst / Max Ernst*;

da MOURIR DE NE PAS MOURIR: *L'amoureuse / L'innamorata, Sans rancune / Senza rancore*; Nudité de la vérité / Nudità della verità: *La désespoir n'a pas d'ailes... / La disperazione è senz'ali..., Le monstre de la fuite... / Il mostro della fuga..., Sur ce ciel délabré... / Su questo cielo, Inconnue, elle était... / Ignota...*;

da CAPITALE DE LA DOULEUR: *Première du monde / Prima al mondo, Les Gertrude Hoffmann girls / Le Gertrude Hoffmann girls, Leurs yeux toujours purs / I loro occhi sempre puri, Ta chevelure d'oranges... / Quei tuoi capelli d'arance..., Elle est – mais elle n'est pas... / Ella è..., Ta bouche aux lèvres d'or... / Bocca di labbra d'oro..., La courbe de tes yeux... / La curva dei tuoi occhi..., Le miroir d'un moment / Lo specchio d'un istante*;

da LES DESSOUS D'UNE VIE OU LA PYRAMIDE HUMAINE: *La dame de carreau / La dama di quadri, Le cendres vivantes / Le ceneri vive, À la fenêtre / Alla finestra*;

da L'AMOUR LA POESIE: *Premièrement / Primamente*;

da À TOUTE EPREUVE: *L'univers-solitude / L'universo-solitudine: Une chanson de porcelaine... / Una canzone di porcellana*;

da LA VIE IMMEDIATE: *Belle et ressemblante / Bella e somigliante, Le mal / Il male, Nuits partagées / Notti condivise, La facilité en personne / La facilità in persona, Nusch / Nusch, Critique de la poésie / Critica della poesia, Oser et l'espoir / Osare e la speranza*;

da LA ROSE PUBLIQUE: *Comme deux gouttes d'eau / Come due gocce d'acqua: De tout ce que j'ai dit... / Di quanto ho detto..., Filles de rien... / Ragazze da nulla...; Une personnalité toujours nouvelle... / Una personalità sempre nuova..., Ce que dit l'homme de peine... / Quel che dice l'uomo di pena..., Je ne cesse... / Non smetto mai...*;

da FACILE: *Tu te lèves... / Ti levi... , L'entente / L'intesa, Nous avons fait la nuit... / Abbiam fatta la notte*;

da LES YEUX FERTILES: *On ne peut me connaître / Nessuno può conoscermi, Être / Essere, La tête contre les murs / La testa contro i muri, À Pablo Picasso / A Pablo Picasso, Intimes / Intime*;

da LES MAINS LIBRES: *Belle main / Bella mano, La liberté / La libertà*;

da COURS NATUREL: *Sans âge / Senza età, Quelques-uns des mots qui, jusqu'ici, m'étaient mystérieusement interdits / Alcune delle parole che, finora, mi erano*

misteriosamente vietate, Une pour toutes / Una per tutte, Paroles peintes / Parole dipinte, Entre autres ombres / Fra altre ombre, Pour un orgueil meilleur / Per un orgoglio migliore, Novembre 1936 / Novembre 1936, La victoire de Guernica / La vittoria di Guernica, Ténèbres de janvier / Tenebre di gennaio, Les veillées perpétuelles / Le veglie perpetue;

da CHANSON COMPLETE: *Nous sommes / Noi siamo, Fin d'un monstre / Fine di un mostro, Les vainqueurs d'hier périront / I vincitori di ieri morranno;*

da MEDIEUSES: *Je ne suis pas seul / Non sono solo, Médieuses / Médieuses;*

da LE LIVRE OUVERT I: *«Je veux qu'elle soit reine!» / «Voglio che sia regina!», Vivre / Vivere, Crier / Gridare, Justice / Giustizia, Mourir / Morire, Mourir / Morire; Règnes / Regni: I Tôt sur la terre... / Subito al mondo...;*

da LE LIVRE OUVERT II: *Mes heures / Le mie ore, Moralité du sommeil / Moralità del sonno, Toute la vie / Tutta la vita, Le droit le devoir de vivre / Il diritto il dovere di vivere;*

da POESIE ET VERITE: *Sur les pentes inférieures / Sui declivi inferiori, Première marche la voix d'un autre / Primo gradino la voce d'un altro, La halte des heures / La sosta delle ore, Un loup / Un lupo, Du dedans / Dall'interno, Liberté / Libertà, Dimanche après-midi / Domenica pomeriggio, Doubter du crime / Dubitare del delitto, La dernière nuit / L'ultima notte;*

da AU RENDEZ-VOUS ALLEMAND: *Avis / Ordinanza, «Un petit nombre d'intellectuels...» / «Alcuni intellettuali...», Le sept poèmes d'amour en guerre / Le sette poesie d'amore in guerra, Comprenne qui voudra / Lo capisca chi può, Gabriel Péri / Gabriel Péri, Faire vivre / Far vivere;*

da LE LIT LA TABLE: *L'aube dissout les montres / L'alba dissolve i mostri, Critique de la poésie / Critica della poesia, Le mur / Il muro;*

da POESIE ININTERROMPUE: *Poésie ininterrompue / Poesia ininterrotta: Tous les mots se reflètent... / Ogni parola..., Si nous montions... / Se volessimo...; Le travail du poète / Il lavoro del poeta: VII Je sais... / Lo so...; L'âge de la vie / L'età della vita: VII En dépit des pierres... / Malgrado le pietre...;*

da LE DUR DESIR DE DURER: *Nous n'irons pas au but... / Non verremo alla meta;*

da POEMES POLITIQUES: *De l'horizon d'un homme à l'horizon de tous / Dall'orizzonte di un uomo all'orizzonte di tutti, Égolios / Egolios, «La poésie doit avoir pour but la vérité pratique / «La poesia deve avere quale suo fine la verità pratica», En Espagne / In Spagna, Aujourd'hui / Oggi, Sœurs d'espérance / Sorella di speranza;*

da UNE LEÇON DE MORALE: *Camarades mineurs... / Compagni minatori..., Sans rire /*

Senza ridere, Le langage des couleurs / Il linguaggio dei colori, Grèce ma rose de raison / Grecia rosa di ragione: I Le soir recule / La sera indietreggia;
 da TOUT DIRE: *Bonne justice / Buona giustizia, Tout dire / Dir tutto;*
 da LE PHENIX: *La mort l'amour la vie / La morte l'amore la vita;*
 da POESIE ININTERROMPUE II: *Épithaphes / Epitaffi: Arrête-toi... / Fermati ora..., Ceux qui m'ont mis à mort... / Coloro che morte mi han data.*
 Appendice. Prose: Fisica della poesia (pp. 505-509). L'evidenza poetica (pp. 510-519).
 Lo specchio di Baudelaire (pp. 520-522). Una lezione di morale (pp. 523-527).
 Prefazione alla *Prima antologia vivente della poesia del passato* (pp. 528-535). Da *La poesia è contagiosa* (pp. 536-540). Da *La poesia di circostanza* (pp. 541-555)

In viaggio con Supervielle, versioni di Nelo Risi da Jules Supervielle, disegni di Mitty Risi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956.

Introduzione (pp. 5-6).

Pointe de flamme / Punta di fiamma, Cœur / Cuore, Le portrait / Il ritratto, La revenante / Il fantasma, Tiges / Steli, Vertige / Vertigine, Ordre / Ordine, Le survivant / Lo scampato, A Lautreámont / A Lautreámont, Une voix dit: «C'est pour bientôt» / Ecco una voce che dice: «Ci siamo»;

Nota bibliografica (p. 60).

PIERRE JEAN JOUVE, *Poesie*, a cura di Nelo Risi, con una presentazione di Giuseppe Ungaretti, Roma, Carucci, 1957.

Presentazione (pp. VII-IX) [G.U.]. Prefazione (pp. XI-XXXIV) [N.R.].

Da LE PARADIS PERDU: *L'arbre et la main / L'albero e la mano, Le donneur de conseil / Il consigliere, Actus / Actus, Premier amour / Primo amore, Elle revient / Il ritorno, La faute / La colpa, Les ceintures / Le cinture, ...Sous le pleur de la nuit / ...Sotto il pianto della notte;*

da LES NOCES: *Ces femmes soyeuses des théâtres d'argent / Queste seriche donne da mercato, Brûle ces cœurs ce sont des silex / Questi cuori sono selci, La mélancolie d'une belle journée / La malinconia di una bella giornata; Une colombe / Una colomba, Lombes de satin / Lombi di raso; Géants / Giganti, Autres géants / Altri giganti, Voyageurs dans un paysage / Viaggiatori nel paesaggio, Larmes / Lacrime;*

da SUEUR DE SANG: *La tache / La macchia, Par contre, paysage / In compenso, paesaggio, Arianes / Ariane, La fourrure de la fille / La pelliccia della fanciulla, O Pandore / O Pandora, La reine de Saba / La regina di Saba, Sur la pente / La china;*

da MATIERE CELESTE: *À l'autre monde / All'altro mondo, Une seule femme endormie / Una sola donna addormentata, Pays d'Hélène / Paese di Elena, Thème d'Hélène / Tema di Elena;*

da KYRIE: *J'ai payé par des actes de douleur / Ho pagato con atti di dolore, Cheval roux / Cavallo rosso, Cheval noir / Cavallo nero;*

da LA VIERGE DE PARIS: *Je ne vous parlerai pas d'ombre / Non vi parlerò dell'ombra, Le vent hurle à la mort / Il vento urla in morte, Elles ne sont plus les montagnes bleues / Addio ai monti blu, Comme je suis sortie nue sous mon voile triste / Nuda sotto il mio velo triste;*

da HYMNE: *Plaine des renards / Piana delle volpi, Va vivre, Liberté / Vivi, Libertà, Myrrha / Mirra, Fin du monde / Fine del mondo, Sur trois manuscrits incendies / Su tre manoscritti dati alle fiamme, Le retour de l'épouse / Il ritorno della sposa, Sac de froment / Sacco di frumento, Le baiser du soir / Il bacio della sera, Car la beauté / Perché il bello, Vaugirard / Vaugirard, L'art qui parle de Dieu / Langue di Dio, C'est une chose dure que ton âme / La tua anima;*

da DIADEME: *Le passage / Il passaggio, Abrahm / Abramo;*

da ODE: *Furieux / Iroso;*

da LANGUE: *Dès profondeurs du pays sans nom / Dal profondo del sito senza nome, Le cœur a son compte / Il cuore ha quello che si merita, D'où venus? D'où venus? / Da dove, da dove venuti?*

Bibliografia essenziale (pp. 177-179)

BLAISE CENDRARS, *Poesie*, a cura di Luciano Erba, Milano, Nuova Accademia, 1961².

Introduzione alla poesia di Cendrars (pp. 7-31). Calendario di Blaise Cendrars (pp. 33-38). Nota bibliografica (pp. 39-48). Nota bibliografica (pp. 39-42).

DAL MONDO INTERO / DU MONDE ENTIER: *Pasqua a New York / Les Pâques à New York, Prosa della Transiberiana e della piccola Jeanne de France / Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France, Panama ovvero le avventure dei miei sette zii / Le Panama ou les aventures de mes sept oncles;*

Dalle DICIANNOVE POESIE ELASTICHE / DIX-NEUF POÈME ELASTIQUES: *I. Giornale / I Journal, 3 Contrasti / 3 Contrastes, 4: I. Ritratto / 4 I. Portrait, II Atelier / II Atelier, 5 La mia danza / 5 Ma danse, 10 Ultima ora / 10 Dernière heure, 11 Bombay Express / 11*

² I testi originale non sono a fronte ma posti in coda all'insieme delle traduzioni. Per comodità in questa sede i titoli sono giustapposti immediatamente di seguito a quelli delle versioni.

Bombay Express, 12 F.I.A.T. / 12 F.I.A.T., 13 Quarta dimensione / 13 Aux 5 coins, 14 Nature morte / Natures mortes, 15 Fantômas / 15 Fantômas, 17 Me too buggi / 17 Me too buggi, 18 La testa / 18 La tête, 19 Costruzione / 19 Construction;

Dai DOCUMENTARI / DOCUMENTAIRES: *WEST, I Roof-Garden / I Roof-Garden, III Anfitrione / III Amphitryon, VI Giovin Signore / VI Jeune homme, VII Lavoro / VII Travail; FAR-WEST: V Club / V Club, VII La Ville-de-Frisco / VII Ville-de-Frisco;*

MENU / MENUS;

Dalle NOTE DI VIAGGIO / FEUILLE DE ROUTE: *Sei più bella del cielo e del mare / Tu es plus belle que le ciel et la mer, Lettera / Lettre, Verso Dakar / En route pour Dakar, Gli avvoltoi / Les charognards, Tramonti / Couchers de soleil, Completo bianco / Complet blanc, Orione / Orion, Rio de Janeiro / Rio de Janeiro, San Paolo / Saint-Paul, Svelato l'incognito / Incognito dévoilé, Vita pericolosa / Vie dangereuse, Errori / Coquilles, Hic haec hoc / Hic Haec hoc, Il carpentiere / Le charpentier, L'avevo detto / Je l'avais bien dit, Cristoforo Colombo / Christophe Colomb, Picco / Pic, Perché / Pourquoi, Ballo / Bal;*

da DONNE DEL SUDAMERICA E DALLE POESIE DIVERSE / SUD-AMERICAINES ET POEME DIVERS: *Donne del Sudamerica I / Sud-americanes I, Omaggio a Guillaume Apollinaire / Hommage a Guillaume Apollinaire;*

da NEL CUORE DEL MONDO / AU CŒUR DU MONDE: *Questo cielo di Parigi / Ce ciel de Paris, Albergo Notre-Dame / Hotel Notre-Dame, A un tratto mugghiano le sirene / Soudain les sirènes mugissent, Sono in piedi sul marciapiedi / Je suis debout le trottoir, Siccome era al completo / Comme elle était au complet, Hôtel des étrangers / Hôtel des étrangers.*

Note (pp. 171-176). Testi originali (pp. 177-248).

NELO RISI, *Dal paradiso perduto di Pierre Jean Jouve, con un disegno di Renato Birolli, Bologna, Edizioni della Lanterna, 1961.*

PROLOGUE / PROLOGO: *Les Nombres / I Numeri, Mouvement / Movimento, Nataniel et la Chute / Nataniele e la Caduta, Désir et Chagrin / Desiderio e rimpianto;*

LE PARADIS / IL PARADISO: *Le double Adam / Il doppio Adamo, L'Arbre et la Main / L'Albero e la Mano, Le Donneur de Conseil / Il Consigliere, Actus / Actus, Premier Amour / Primo Amore, Elle revient / Il ritorno, La Faute / La Colpa, Conscience / Coscienza, Les Ceintures / Le Cinture;*

LES SENTENCES / LE SENTENZE: *Les Sentences / Le Sentenze, Destruction / Distruzione, Les Chérubins du Ciel / I Cherubini del Cielo;*

Nota all'Opera (pp. 67-68). Nota (p. 69). Bibliografia (pp. 71-73)

PAUL VALÉRY, *Poesie*, traduzione in versi di Beniamino Dal Fabbro, Milano, Feltrinelli, 1962.

Prefazione (pp. 5-19).

Album di versi giovanili: *La filatrice, Elena, Orfeo, Nascita di Venere, Fantasia, La stessa Fantasia, La bagnante, L'addormentata nel bosco, Cesare, La selva amica, Le vane ballerine, Le vane ballerine, Una nitida fiamma..., Narciso parla, Episodio, Veduta, Valvins, Estate, Estate, Profusione della sera (poema incompiuto), Anna, Aria di Semiramide, L'appassionato di poesia;*

La giovane Parca;

Gli Incanti: *Aurora, Al Platano, Cantico delle colonne, L'ape, Poesia, I passi, La cintura, La dormiente, Frammenti del Narciso, La Pitia, Il silfo, L'insinuante, La falsa morta, Disegno d'un Serpente, Le melagrane, Il vino perduto, Interno, Il cimitero marino, Ode segreta, Il rematore, Palma;*

Poesie varie d'ogni epoca: *Neve, Sinistro, Colloquio (per due flauti), La distratta, Insinuante II, Crudel uccello, All'aurora, La carezza, Equinozio, Elegia, Canzone intima;*

Nota (pp. 161-164).

RENÉ CHAR, *Poesia e prosa* [traduzioni di Giorgio Caproni e Vittorio Sereni], Milano, Feltrinelli, 1962.

Prefazione (pp. 7-14) [g.c.]

Les poings serrés / I pugni stretti, Congé au vent / Addio al vento, La compagne du vannier / La compagna del cestaio, Envoutement à la Renardière / Malia alla Renardière, Le loriot / Il rigogolo, L'absent / L'assente, Le devoir / Il dovere, L'épi de cristal égrène dans les herbes sa moisson transparente / La spiga di cristallo sgrana fra l'erbe la trasparente messe; NEUF POÈMES POUR VAINCRE / NOVE POESIE PER VINCERE: Chant du refus (Début du partisan) / Canto del rifiuto (Esordio del partigiano), Vivre avec de tels hommes / Vivere con uomini tali, Ne s'entend pas / Non s'ode, Carte du 8 novembre / Carta dell'8 novembre, Louis Curel de la Sorgue / Louis Curel de la Sorgue, Le bouge de l'historien / Il bugigattolo dello storico, Plissement / Avvallamento, Hommage et famine / Omaggio e fame, La liberté / La libertà; Gravité / Gravità, Conduite / Condotta, Le Visage nuptial / Il volto nuziale, Évadné / Évadné, Post-scriptum / Post scriptum; Feuilletts d'Hypnos / Fogli d'Ipnos; Les trois sœurs / Le tre sorelle, Biens

*égaux / Beni eguali, Donnerbach Muhle / Donnerbach Mühle, Hymne a voix basse / Inno sottovoce, J'habite une douleur / Io abito un dolore, L'extravagant / Lo stravagante, Seuil / Soglia, Le requin et la mouette / Lo squalo e il gabbiano, Le bulletin des Baux / Il bollettino dei Baux, Jacquemard et Julia / Jacquemard e Julia, Marthe / Marta, Suzerain / Suzerain, Affres, détonation, silence / Spasimo, scarica, silenzio, A la santé du serpent / Alla salute del serpente, Chanson du velours à côtes / Canzone del velluto a coste, Lyre / Lira, Sur la nappe d'un étang glacé / Sulla tovaglia d'uno stagno gelato, Madeleine à la veilleuse par Georges de la Tour / La Maddalena del lumino di Georges de la Tour, Fastes / Fasti, Á une ferveur belliqueuse / A un bellicoso fervore, Les premiers instants / I primi istanti, La Sorgue. Chanson pour Yvonne / La Sorga. Canzone per Yvonne, Le martinet / Il rondone, Allégeance / Obbligo di fedeltà, Le Thor / Il Thor, Pénombre / Penombra, Cur secessisti? / Cur secessisti?, Cette fumée qui nous portait / Quel fumo che ci sosteneva, Redonnez-leur... / Ridate loro..., Dis... / Di'..., Prière rogue / Preghiera arrogante, Georges Braque intra-muros / Georges Braque intra-muros, Un oiseau... / Un uccello..., Crayon du prisonnier / Matita del prigioniero, Débris mortels et Mozart / Rottami mortali e Mozart, A une enfant / A una bambina, Auxiliaires / Ausiliari, Compagnie de l'écolière / Compagnia della scolara, Corail / Corallo, Complainte du lézard amoureux / Lamentazione della lucertola innamorata, Fête des arbres et du chasseur / Sagra degli alberi e del cacciatore, Les Transparents / I Trasparenti, Huis de la mort salutaire (L'interrogatoire total) / Uscio della morte salutare (L'interrogatorio totale), Qu'il vive! / Che viva!, Pyrénées / Pirenei, Hermétiques ouvriers... / Ermetici operai..., Dédale / Labirinto, Le tout ensemble / Tutto insieme, Le carreau / Il vetro della finestra, Les nuits justes / Le notti giuste, L'adolescent souffleté / L'adolescente schiaffeggiato, L'amoureuse en secret / L'innamorata in segreto, Les lichens / I licheni, Recours au ruisseau / Ricorso al ruscello, Centon / Centone, Joue et dors... / Gioca e dormi, Les inventeurs / Gli inventori, Le masque funèbre / La maschera funebre, Montagne déchirée / La montagna dilaniata, Anoukis et plus tard Jeanne / Anoukis e poco dopo Jeanne, Les seigneurs de Maussane / I signori di Maussane, Á la désespérade / Disperatamente, Pleinement / Pienamente, Pourquoi se rendre? / Perché arrendersi?, A*** / A***, LA PAROI ET LA PRAIRIE. LASCAUX / LA PARETE E IL PRATO. LASCAUX: Homme-oiseau mort et Bison mourant / Uomo-uccello morto e Bisonte morente, Les Cerfs noirs / Cervi neri, La Bête innommable / La Bestia innominabile, Jeune cheval à la crinière vaporeuse / Cavallino dalla vaporosa criniera; Transir / Intirizzare, QUATRE FASCINANTS / QUATTRO CREATURE AFFASCINANTI: Le Taureau / Il Toro, La Truite / La Trota, Le Serpent / Il Serpente, L'Alouette / L'Allodola; La minutieuse / La minuziosa, L'une et l'autre /*

L'una e l'altra, Épitaphe / Epitaffio, Neuf merci / Nove ringraziamenti, Chant d'insomnie / Canto d'insonnia, Le deuil des Névens / Il lutto dei Nevons, L'inoffensif / L'inoffensivo, Le mortel partenaire / Il mortale compagno di gioco, Front de la rose / Fronte della rosa, La double tresse / La doppia treccia, Le vipéreau / Il viperotto, Bonne grâce d'un temps d'avril (La passante de Sceaux) / Garbo d'una giornata d'aprile (La passante di Sceaux), Vermillon / Vermiglione, Marmonnement / Borbottio, La chambre dans l'espace / La stanza nello spazio, Rapport de marée / Rapporto di marea, Invitation / Invito, Le risque et le pendule / Il rischio e il pendolo, Victoire éclair / Vittoria lampo, Le bois de l'Epte / Il bosco dell'Epte, Toute vie... / Ogni vita..., Tu es pressé d'écrire... / Hai premura di scrivere..., Partage formel / Spartizione formale, Argument / Argomento, Rougeur des matinaux / Rossore dei mattinieri, De moment en moment / Di momento in momento, Á une sérénité crispée / A una serenità contratta, Le rempart de brindilles / Il bastione di fuscilli, La bibliothèque est en feu / La biblioteca è in fiamme, Les compagnons dans le jardin / I compagni nel giardino, Sur une nuit sans ornement / Su una notte senza ornamento, Heureuse la magie... / Felice la magia..., Nous resterons attachés... / Resteremo avvinti..., Remise / Rinvio.

ANDRÉ FRÉNAUD, *L'agonia del generale Krivitski*, traduzione di Franco Fortini, Milano , Il Saggiatore, 1962.

Nota (pp. 9-10).

Agonie du Général Krivitski / L'agonia del generale Krivitski

PIERRE JEAN JOUVE, *Poesie*, traduzione, introduzione, bio-bibliografia a cura di Nelo Risi, Milano, Lerici, 1963.

Introduzione (pp. 9-31). Biografia (pp. 33-37). Bibliografia (pp. 39-42).

Da LES NOCES / LE NOZZE: *Chant de reconnaissance / Canto di riconoscenza, Cynthia / Cinzia, Des Désert / Deserti, La Mélancolie d'une belle journée / La Malinconia di una bella giornata, Jeune Mort / Giovane Morta, Géants / Giganti, Autres géants / Altri giganti, Voyageurs dans un paysage / Viaggiatori in un paesaggio, Larmes / Lacrime;*
 da SUEUR DE SANG / SUDORE DI SANGUE: *Crachats / Sputi, La Tache / La Macchia, Destruction / Distruzione, Par contre, paysage / In compenso, paesaggio, Arbre nu dévorant, ô mère et terre et mort / Nudo albero che divora, Où as-tu mis l'odeur de tes nobles navires? / Dove l'hai messo, Arianes / Arianne, La fourrure de la fille et encor plus bas / La pelliccia della ragazza e più già ancora, Combats des Yeux / Occhio per Occhio, O Pandore, il n'y a que chaleur dans tes membres / O Pandora, non hai che*

calore nelle membra, Cerf de la Nuit / Cervo della Notte, Le cerf naît de l'action la plus claire / Il cervo nasce dall'azione più chiara, Lamentation au Cerf / Lamento per il Cervo, Le Cristal / Il Cristallo, La reine de Saba porte un vert diadème / La regina di Saba porta un verde diadema, Sur la pente / In discesa;

da MATIERE CELESTE / CELESTE MATERIA: *À l'autre Monde / All'altro Mondo, Une seule femme endormie / Una sola donna addormentata, Pays d'Hélène / Paese di Elena, Nada / Nada, Thème d'Hélène / Tema di Elena, La Chasse / La Caccia, Fugue / Fuga, La langue et les murs / La lingua e i muri, La putain de Barcelone / La puttana di Barcellona, Catastrophe / Catastrofe, À une Créature / A una Creatura, Front / Fronte, Les adieux d'Orphée / Gli addii di Orfeo;*

da KYRIE / KYRIE: *La nuit / La notte, J'ai payé par des actes de douleur / Ho pagato con atti di dolore, con atti, Mozart dans la fosse commune / Mozart nella fossa comune, Nous avons étonné par nos grandes souffrances / Il nostro soffrir molto finì per smuovere, Nos derniers cris / Gli ultimi gridi, Cheval blanc / Cavallo bianco, Cheval roux / Cavallo rosso, Cheval noir / Cavallo nero, Cheval jaune / Cavallo giallo, Le Cheval noir que tu as envoyé / Il nero Cavallo che inviasti, Alors on attendait la pluie / La pioggia, com'era attesa!, Je te prends je te laisse / Ti prendo ti lascio, Tes mains regardent / Le tue mani guardano, La nuit s'étend par delà mes tombeaux / La notte va oltre le mie tombe, Adieu / Addio;*

da LA VIERGE DE PARIS / LA VERGINE DI PARIGI: *Glorieux accident, mort / Morte glorioso accidente, Nuits des Saints / Notte dei Santi, Je ne vous parlerai pas d'ombre / Non vi parlo dell'ombra, Le vent hurle / Il vento urla, Elles ne sont plus les montagnes bleues / Addio ai monti blu, Comme je suis sortie nue sous mon voile / Nuda sotto il mio velo, A une Soie / A una Seta, Le Bois des Pauvres / Il Bosco dei Poveri: I / I, II / II, III / III, IV / IV; Ma nuit / La mia notte, Rue Saint-Sulpice / Rue Saint-Sulpice, Rue de Rivoli / Rue de Rivoli;*

HYMNE / INNO: *Plaine des Renards / Pian delle Volpi, Va vivre, Liberté / Vivi, Libertà, Fin du monde / Fine del mondo, Le retour de l'Épouse / Il ritorno della Sposa, L'art qui parle de Dieu ne gémit / Langue di Dio l'arte, C'est une chose dure que ton âme / La tua anima, dura cosa!;*

DIADEME / DIADEMA: *Des profondeurs du pays sans nom / Dal profondo del sito senza nome, Le cœur a son compte / Il cuore ha quello che si merita, Les actes du poète aussi lourds et douteux / Gli atti del poeta, incerti e duri, Et d'où vient l'étendue de votre île / E da dove viene quest'estensione d'isola, Les abysses de la sirène / Gli abissi della sirena, Dans cette saison où muait le monde / Nella stagione in cui l'attuale mondo, J'ai connu*

la plus humble fille / Ho incontrato la più umile ragazza, D'où venus? d'où venus? / Da dove da dove venuti?;

LYRIQUE / LIRICO: *Phénix / Fenice: I / I, II / II, III / III, IV / IV, V / V; Invention sur un thème / Invenzione su un tema, Le mystère engendrant / Il mistero che genera, Cette épaisse douleur / Questo dolore folto, Sur un mystère / Dentro un mistero, Notre créance sur l'inconnu / Il nostro credito sull'ignoto, Comment vivrait-il ce Chant / Che vita mai può avere questo Canto, O Beauté, inaltérable inexplicable / O Bellezza, insensata immuable, Et chargé de ses biens / E carico dei suoi beni, J'ai rêvé d'un cœur de la pierre / Ho sognato di un cuore;*

MELODRAME / MELODRAMMA: *Voyageur / Viaggiatore, Le Voyageur arrive / Arrivo del viaggiatore, Adieu: I / I, II / II, III / III;*

INVENTIONS / INVENZIONI: *Sente / Sentiero, Nuages / Nuvole, Dans le nu souvenir / Nel ricordo puro, Les cheveux étaient blonds / I capelli erano biondi, Rien n'a changé / Non è cambiato niente, Dès lors il n'y eut-plus / Dopodiché niente più, J'ignore / Io ignoro, Or il disait / Ergo, diceva, Et chargé de ses biens / E carico dei suoi beni: Dans un temple de ruine / In un tempio di rovina, Elle tremble parfois / Nei suoi deliri di pece, Et chargé de ses biens / E carico dei suoi beni, Que tout ceci peine avec joie / Che tuttociò si affatichi con gioia;*

Moires / Destini: *Disjecta membra / Disjecta membra, Le travail est abîme / Il lavoro è baratro, Portrait / Ritratto;*

Indice delle illustrazioni (pp. 329)

André Frénaud tradotto da Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Luciano Erba, Franco Fortini, Mario Luzi, Giorgio Orelli, Alessandro Parronchi, Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Vittorio Sereni, Sergio Solmi, Maria Luisa Spaziani, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Elio Vittorini, Andrea Zanzotto con un ritratto di Ottone Rosai, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964.

Sans amour / Senza amore [g.o.], Exhortation aux pauvres / Esortazione ai poveri [p.p.p.], Haineusement mon amour la poésie / Rabbiosamente l'amore mio la poesia [a.z.], Air du colporteur / Aria del venditore ambulante (d.v.), Autoportrait / Autoritratto (f.f.), Il n'y a pas de paradis / Non c'è paradiso (m.l.), Le Tholonet-Cézanne / Il Tholonet-Cézanne (m.l.s.), Perplexité à propos d'une étoile chaude / Perplexità su di una stella calda (n.r.), J'ai bâti l'idéale maison / Ho costruito la casa ideale (s.s.), Bord de la mer et schistes à Collioure / Riva del mare e schisti a Collioure (s.s.), Une fumée / Fumata (a.p.), Epitaphe / Tutto sarà in ordine (g.u.), Canaux de Milan / Navigli di

Milano (l.e.), *Ancienne mémoire / Antica memoria* (v.s.), *Pays retrouvé / Paese ritrovato* (a.b.), *Les rues de Naples / Le strade di Napoli* (g.c.), *À propos de Mantegna / A proposito di Mantegna* (e.v.)

Biographie (p. 63). Bibliographie (pp. 65-66).

ANDRÉ FRÉNAUD, *Il silenzio di Genova e altre poesie*, traduzione di Giorgio Caproni, Torino, Einaudi, 1967.

Introduzione (pp. 5-9) [Guido Neri]. Nota bio-bibliografica (pp. 10-11)

Le silence de Genova / Il silenzio di Genova, Epitaphe / Epitaffio, Paysage / Paesaggio, Le petite fille / La fanciullina, La mort du fils prodigue / La morte del figliol prodigo, Femme déserte / Donna deserta, La chasse / La caccia, La nouvelle pâte / La nuova pasta, La création de soi / La creazione di sé, L'honneur de vivre / L'onore di vivere, Maison a vendre / Casa da vendere, Sur la mer des Caraïbes / Sul mar dei Caraibi, Les Rois Mages / I Re Magi, Noël au chemin de fer / Natale ferroviario, Tombeau de mon père / «Tombeau» di mio padre, À la grâce / Alla grazia, Port du canal à Montceau-les-Mines / Porto sul canale a Montceau-les-Mines, Les rues de Naples / Le strade di Napoli, Echos en Sicile / Echi in Sicilia, Où est mon pays / Dov'è il mio paese?, Qui possède quoi? / Chi possiede, e che?, Le lieu commun des morts / La dimora comune dei morti, C'est pour moi la mer / È per me il mare, Dans les lointains parages / Nei remoti paesaggi, Les saisons / Le stagioni.

RENÉ CHAR, *Fogli d'Ipnos 1943-1944*, prefazione e traduzione di Vittorio Sereni, Torino, Einaudi, 1968.

Prefazione (pp. 5-18). Nota bibliografica (pp. 18-19).

Feuillets d'Hypnos 1943-1944 / Fogli d'Ipnos 1943-1944. La rose de chêne / La rosa di quercia.

FRANCIS PONGE, *Vita del testo*, a cura e con un'introduzione di Piero Bigongiari, traduzioni di Piero Bigongiari, Luciano Erba, Jacqueline Risset, Giuseppe Ungaretti, Milano, Mondadori, 1971³.

Introduzione (pp. 5-37) [Piero Bigongiari]

I. Da TOME PREMIER / LIBRO PRIMO. Brani da *Le parti pris des choses / Il partito preso delle cose: Le pain / Il pane* [l.e.], *Le feu / Il fuoco* [l.e.], *Bords de mer / Rive di mare*

³ Di seguito a ogni titolo si riportano le iniziali del traduttore del singolo brano.

[l.e.], *Le galet / Il ciottolo* [j.r.]; brani da *Proèmes / Proemi: La forme du monde / La forma del mondo* [l.e.], *De la modification des choses par la parole / Della modificazione delle cose attraverso la parola* [l.e.], *Justification nihiliste de l'art / Giustificazione nichilista dell'arte* [l.e.], *Natare piscem docet / Natare piscem docet* [l.e.], *L'aigle commun / L'aquila comune* [l.e.], *L'imparfait ou les poissons-volants / L'imperfetto o i pesci volanti* [l.e.], *Notes d'un poème / Appunti di un poema* [j.r.], *Des raisons d'écrire / Delle ragioni di scrivere* [j.r.], *Raisons de vivre heureux / Ragioni di vivere felici* [j.r.], *Introduction au galet / Introduzione al ciottolo* [j.r.]; brani da *La rage de l'expression / La rabbia dell'espressione: La guêpe / La vespa* [j.r.].

II. Da LA GRAND RECUEIL / LA GRANDE RACCOLTA. Brani dal vol. II *Méthodes / Metodi: Le verre d'eau (Note première) / Il bicchiere d'acqua (Nota prima)* [j.r.], *Le monde muet est notre seule patrie / Il mondo muto è la nostra sola patria* [l.e.], *Des cristaux naturels / Dei cristalli naturali* [l.e.]; brani dal vol. III *Pièces / Pièces: Le platane / Il platano* [j.r.], *La métamorphose / La metamorfosi* [l.e.], *Ébauche d'un poisson / Abbozzo di un pesce* [l.e.], *L'araignée / Il ragno* [j.r.], *Première ébauche d'une main / Mano di primo getto, Le soleil placé en abîme / Il sole messo in abisso* [j.r.] [*Le nous quant au soleil. Initiation à l'objeu / Il noi rispetto al sole. Iniziazione all'oggiuoco, Le soleil toupie à fouetter (I) / Il sole trottola da sferzare (I), Le soleil lu à la radio / Il sole letto alla radio, Le soleil toupie à fouetter (II) / Il sole trottola da sferzare (II), Le soleil fleur fastigiée / Il sole fiore fastigiato, Le soleil toupie à fouetter (III) / Il sole trottola da sferzare (III), Scellés par le soleil... / Sigilli dal sole..., Le soleil titre la nature / Il sole titola la natura, Le nuit baroque / La notte barocca, Le soleil se levant sur la littérature / Il sole si alza sulla letteratura*], *Les hirondelles / Le rondini* [j.r.], *La nouvelle araignée / Il nuovo ragno* [p.b.], *La chèvre / La capra* [l.e.].

III. Da POUR UN MALHERBE / PER UN MALHERBE [j.r.].

IV. Da NOUVEAU RECUEIL / NUOVA RACCOLTA: *Proème / Proemio* [j.r.], *L'objet, c'est la poétique / L'oggetto, è la poetica* [j.r.], *Le pré / Il prato* [g.u.], *Nouvelles notes sur Fautrier, crayonnées hâtivement depuis sa mort / Nuove note su Fautrier, in fretta segnate a matita dopo la sua morte* [g.u.].

ANDRÉ FRÉNAUD, *Non c'è paradiso*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione di Stefano Agosti, Milano, Rizzoli, 1971.

Campi e funzioni della metafora in Frénaud (pp. 5-15) [s.a.]. Avvertenza del traduttore (p. 16).

I. SOLEIL IRREDUCTIBLE / SOLE IRRIDUCIBILE. BIENVEILLANCE: *Astres de la nuit / Astri*

della notte, *Une lumière acropole / Una luce acropoli, La vie dans le temps / La vita nel tempo, La vie, le vent / La vita, il vento, Bienveillance / Benevolenza, Je tue le temps / Ammazzo il tempo, Il n'importe / Non importa, Comme si quoi? / Come se che cosa?;* MALAMOUR / MALAMORE: *Je ne t'ai jamais oubliée / Non t'ho mai dimenticata, Malchance / Sfortuna, Viens dans mon lit / Vieni nel mio letto, Pour attirer dans mon rire / Per attirar nel mio riso, Le drame / Il dramma, Invitation galante / Invito galante;* SUITE DE PARIS / SUITE PARIGINA: *Paris / Parigi, L'argent de l'épicier ou Défense du capital / I quattrini del bottegaio ovvero difesa del capitale; 14 juillet / 14 luglio, Les mystères de Paris / I misteri di Parigi.*

II. ENORME FIGURE DE LA DEESSE RAISON / IMMANE FIGURA DELLA DEA RAGIONE.

III. SOURCE ENTIERE / SORGENTE INTERA. TROIS ELEGIES EN PROLOGUE / TRE ELEGIE A MO' DI PROLOGO: *Veille / Vigilia, Dans l'île / Nell'isola, Aube / Alba;* NOËL POUR CHRISTIANE / NATALE PER CHRISTIANE; *BELLE ANNEE / BELL'ANNATA;* L'AMOUR NOUS ANNULE / L'AMORE CI ANNULA: *À force de s'aimer / A furia d'amarci, L'avenir / L'avvenire, Promesse / Promessa, Le lieu miraculeux de l'amour / Il luogo miracoloso dell'amore, L'amour réconcilié / L'amore riconciliato, L'amour simplement / L'amore semplicemente;* POUR RECONCILIER / PER RICONCILIARE; SOURCE TOTALE / SORGENTE TOTALE; ARMOIRIES POUR UNE ARRIVEE LE JOUR DE LA FETE DES ROIS / STEMMA PER UN ARRIVO NEL GIORNO DELL'EPIFANIA.

IV. LES PAYSANS / I CONTADINI.

V. PASSAGE DE LA VISITATION / PASSAGE DE LA VISITATION. MACHINE INUTILE / MACCHINA INUTILE: *Il n'y a pas de paradis / Non c'è paradiso, Une fumée / Fumo, Inutile nature / Inutile natura, Machine inutile / Macchina inutile, Pour boire aux amis / Per bere alla salute degli amici;* LE PRISONNIER RADIEUX / IL RADIO SO PRIGIONIERO; L'IDEALE MAISON / LA CASA IDEALE: *J'ai bâti l'idéale maison / Ho costruito la casa ideale, Il y a de quoi dans ma maison / C'è di che scegliere nella mia casa;* LIEUX D'APPROCHE / LUOGHI D'APPROCCIO: *Bord de la mer et schistes à Collioure / Riva del mare e scisti a Collioure, Le souvenir vivant de Joseph F. pêcheur de Collioure / Ricordo vivente di Joseph F. pescatore di Collioure, Blason d'Oxford / Blasone d'Oxford, Espagne / Spagna, Passage de la Visitation / Passage de la Visitation;* ENFANCE / INFANZIA: *La maison de Sennecey-le-Grand / La casa di Sennecey-le-Grand, Le jardin Rajaud / Il giardino Rajaud, Saint-Vallerin / Saint-Vallerin;* L'AUBERGE DANS LE SANCTUAIRE / LA LOCANDA NEL SANTUARIO; LA NUIT DES PRESTIGES / LA NOTTE DEI PRESTIGI.

VI. CHEMINS DU VAIN ESPOIR / SENTIERI DELLA VANA SPERANZA. SANS AVANCER / SENZA

AVANZARE.

VII. OU EST MON PAYS? / DOV'È IL MIO PAESE: *Ancienne mémoire / Antica memoria, Silence en Bourgogne / Silenzio in Borgogna, La maison en Ré / La casa in ré, Pays retrouvé / Paese ritrovato, Campagne / Campagna, Derrière le village / Dietro il villaggio, Qui possède quoi? / Chi possiede, e che cosa?, Dans l'arbre ténébreux / Nell'albero tenebroso, Epitaphe / Epitaffio;*

VIII. MENERBES / MENERBES.

IX. PETITS AIRS DU MILIEU DE L'ARBRE / ARIETTE DAL FOLTO DELL'ALBERO: *L'heure de l'enfant / L'ora del bambino, Noël modeste / Natale modesto, Plainte du dernier restanquère / Lamento dell'ultimo terrazzatore, Petit portrait de Jacques / Ritrattino di Jacques, Les yeux bleu / Gli occhi azzurri.*

X. PARMIS LES SAISONS DE L'AMOUR SUIVI DE FEMME DESERTE / IN SENO ALLE STAGIONI DELL'AMORE SEGUITO DA DONNA DESERTA: *Les fils bleus du temps / Gli azzurri figli del tempo, L'amour comme / L'amore come, Cœur mal fléché / Cuore mal frecciato, Sans amour / Senza amore, Dans l'île Barbe / Nell'isola Barbe, Sur les remparts / Sui bastioni, Quand le désert menace / Quando il deserto minaccia, Morte l'année / Morto l'anno, Si l'amour fut / Se l'amore fu, Maison éteinte / Casa spenta, Perdue / Perduta, S'il s'était / Se si era, Patricia / Patricia, Deux épigrammes pour une épitaphe tue / Due epigrammi per un taciuto epitaffio, Dannemarie / Dannemarie; FEMME DESERTE / DONNA DESERTA: *Une fois encore / Ancora una volta, Si j'avais pitié de moi / Se io avessi pietà di me, Vœu / Voto.**

XI. POUR L'OFFICE DES MORTS / PER L'UFFIZIO DEI DEFUNTI: *Parole du prêtre / Parola del sacerdote, Murmure du mort / Bisbiglio del defunto, Requiescat / Requiescat.*

XII. NOËL INTERDIT / NATALE PRECLUSO;

XIII. L'AMOUR D'ITALIE / AMOR D'ITALIA: *Les canaux de Milan / I Navigli di Milano, Le Turc à Venise / Il Turco a Venezia.*

XIV. NON PAS UN TEMPLE / NON GIÀ UN TEMPIO.

XV. LE CHATEAU ET LA QUÊTE DU POÈME / IL CASTELLO E LA CERCA DEL POEMA. XVI. PAUVRES PETITS ENFANTS / POVERI PICCINI.

Note (pp. 331-335). Notizie bio-bibliografiche (pp. 337-341).

PIERRE JEAN JOUVE, *Paradiso perduto*, introduzione e traduzione di Nelo Risi, Torino, Einaudi, 1972.

Il grande fantasma delle origini (pp. 5-8). La vita e l'opera di Pierre Jean Jouve (p. 9). Bibliografia (pp. 11-12).

PROLOGO: *Les Nombres / I Numeri, Les anges aux cheveux blancs / Gli angeli dai capelli bianchi, Mouvement / Movimento, L'invention de la douleur / L'invenzione del dolore, Nataniel et la chute / Nataniele e la Caduta, Désir et Chagrin / Desiderio e rimpianto;*

LIBRO PRIMO: *Le Paradis / Il Paradiso, Le vent et la prière / Il vento e la preghiera, Le double Adam / Il doppio Adamo, Du sentier et de la femme / Il sentiero e la donna, Les deux plus grands de tous les arbres / I due alberi più grandi di tutti, Furtif / Furtivo, L'Arbre et la Main / L'Albero e la Mano, Le Donneur de Conseil / Il Consigliere, Actus / Actus, Premier Amour / Primo Amore, Elle revient / Il ritorno, La faute / La colpa, Conscience / Coscienza, Les Ceintures / Le Cinture;*

LIBRO SECONDO: *Les Sentences / Le Sentenze, Destruction / Distruzione, Coup de force / Colpo di forza, Le Paradis revient / Ritorna il Paradiso, Les Chérubins du Ciel / I Cherubini del Cielo.*

RENÉ CHAR, *Ritorno sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, con un saggio di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1974.

René Char e la definizione del poema (pp. 7-28) [j.s].

I. Da L'ÂGE CASSANT / L'ETÀ SQUASSANTE.

II. RETOUR AMONT / RITORNO SOPRAMONTE: *Sept parcelles de Luberon (I-II) / Sette schegge del Luberon, Tracé sur le gouffre / Tracciato sul baratro, Effacement du peuplier / Annullarsi del pioppo, Chérir Thouzon / Cara Thouzon, Mirage des aiguilles / Veduta sulle guglie, Aux portes d'Aerea / Alle porte di Aerea, Devancier / Predecessore, Venasque / Venasque, Pause au Château Cloaque / Sosta al Castello Cloaca, Le mur d'enceinte et la rivière / Il muro di cinta e il rio, Les parages d'Alsace / I paraggi d'Alsazia, Dansons aux Baronnie / Ballo alle Baronie, Faction du muet / Scolta silenziosa, Convergence des multiples / Convergenza dei molteplici, Yvonne / Yvonne, Le nu perdu / Il nudo perduto, Célébrer Giacometti / Per Giacometti, Septentrion / Settentrione, Lied du figuier / Lied del fico, Aiguevive / Aiguevive, Le village vertical / Il villaggio verticale, Le jugement d'octobre / Il giudizio di ottobre, Lenteur de l'avenir / Lentezza del futuro, Le banc d'ocre / Il banco d'ocra, Faim rouge / Fame rossa, Servante / Ancella, Lutteurs / Lottatori, Déshérence / Senza eredi, Dernière marche / Ultima marcia, Bout des solennités / Termine delle solennità, Le gaucher / Il mancino, L'ouest derrière soi perdu / L'occidente dietro sé perduto.*

III. Da DANS LA PLUIE GIBOYEUSE / NELLA PIOGGIA DOVIZIOSA: *Buveuse / Bevitrice,*

D'un même lien / Di uno stesso legame, Le terme épars / Il termine sparso, Le ramier / Il colombo, Floraison successive / Fioritura successiva, Sortie / Uscita, Possessions extérieures / Possedimenti remoti, Tradition du météore / Tradizione della meteora [trad. di Piero Bigongiari], Sur un même axe (I-II) / Sullo stesso asse (I-II), Jeu muet / Tacito gioco, Rémanence / Permanenza, Cours des argiles / Corso delle argille, Redoublement / Raddoppio, L'abri rudoyé / Il sito sconvolto, Ni éternel ni temporel / Né temporale né eterno.

IV. Da LE CHIEN DE CŒUR / IL CANE DEL CUORE: *Crible / Crivello, Encart / Insetto, Les apparitions dédaignées / Le apparizioni disdegnate, Même si... / Anche se..., Le baiser / Il bacio, En cette fin des Temps... / In quella fine dei tempi...*;

V. Da L'EFFROI LA JOIE / LO SPAVENTO LA GIOIA: *Hôte et possédant / Ospite e possessore, Aversions / Avversioni, Bons voisins / Buoni vicini, Aliénés / Alienati;*

VI. CONTRE UNE MAISON SECHE / IN UNA CASA MURATA A SECCO;

VII. Da LA NUIT TALISMANIQUE / LA NOTTE TALISMANICA: *Vétérance / Anzianità, Cérémonie murmurée / Cerimonia di murmuri, L'anneau de la Licorne / L'anello del liocorno, Epreuve simplicité / Struggente semplicità, Relief et louange / Scultura e elogio, Sommeil aux Lupercales / Sonno ai Lurpecali, Hirondelle, active ménagère / Rondine, massaia affaticata.*

VIII. Da AROMATES CHASSEURS / AROMI CACCIATORI: *Ebriété / Ebbrezza, Rodin / Rodin.*

Note al testo (pp. 211-219). Appunti del traduttore (pp 221-229).

GUILLAUME APOLLINAIRE, *Poesie*, traduzione di Giorgio Caproni, Introduzione e note di Enrico Guaraldo, Milano, Rizzoli, 1979.

Introduzione (pp. 5-33). Giudizi critici (pp. 35-51). Bibliografia essenziale (pp. 53-64). Illustrazioni (pp. 65-75).

Da LE BESTIARE: *L'écrevisse / Il gambero;*

da ALCOOLS: *Zone / Zona, Le pont Mirabeau / Il ponte Mirabeau, La chanson du mal aimé / La canzone del maleamato, Les colchiques / I colchici, La maison des morts / La casa dei morti, Marizibill / Marizibill, Le voyageur / Il viaggiatore, La blanche neige / La bianca neve, L'adieu / L'addio, Nuit rhénane / Notte renana, Les fiançailles / Il fidanzamento, Cors de chasse / Corni da caccia;*

da CALLIGRAMMES: *Arbre / Albero, Lundi rue Christine / Lunedì in Rue Christine, Un fantôme de nuées / Un fantasma di nuvole, Ombre / Ombra, C'est Lou qu'on la nommait / La chiamavano Lu, Saillant / Saliente, Toujours / Sempre, L'adieu du cavalier / L'addio*

del cavaliere, Potographie / Fotografia, L'inscription anglaise / La scritta inglese, Désir / Desiderio, Merveille de la guerre / Meraviglia della guerra, Exercice / Esercizio, Le chant d'amour / Il canto d'amore, L'avenir / L'avvenire, Chevaux de Frise / Cavalli di Frisia, Chef de section / Caposezione, La jolie rousse / La rossina;

da IL Y A: *Montparnasse / Montparnasse, Le pont / Le pont, Fusée-signal / Razzo di segnalazione, Allons plus vite / Andiamo più svelti, Fagnes de Wallonie / Torbiere di Vallonia, Onirocritique / Onirocritica;*

da POÈMES À LOU: *En allant chercher des obus / Andando in cerca di granate;*

da LE GUETTEUR MÉLANCOLIQUE: *Et toi mon cœur pourquoi bats-tu? / E tu mio cuore perché batti?, La chaste Lise . La casta Lisa;*

da POÈMES À MADELEINE: *La tranchée / La trincea;*

da POÈMES RETROUVÉS: *L'assassin / L'assassino.*

GUILLAUME APOLLINAIRE, *Da Alcools*, a cura di Sergio Zoppi, versioni a fronte di Giovanni Raboni e Vittorio Sereni, Milano, Il Saggiatore, 1981.

Introduzione (pp. 7-17) [s.z.]. Cronologia (pp. 18-20).

Zona / Zone [g.r.], *Il Pont Mirabeau / Le Pont Mirabeau* [v.s.], *Corni da caccia / Cors de chasse* [v.s.], *Vendemmiaio / Vendemiaire* [v.s.].

Bibliografia (pp. 88-90). Bibliografia critica essenziale (pp. 91-93).

MARCEL PROUST, *Poesie*, traduzione di Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1983.

Nota del traduttore (V).

LE INTERMITTENZE DEL CUORE: *Je contemple souvent le ciel de ma mémoire / Guardo spesso il cielo della memoria, J'eus en ma tête un souffreteux oiseau bizarre / Ebbi in testa un uccello cagionevole strano, Sur une Damoiselle / Su di una signorina, Madame il se peut que j'oublie / Può darsi che io dimentichi, Signora, Comme en la claire cour de l'exquise monastère / Come nel chiostro chiaro dell'eremo soave, Sonnet / Sonetto, Si las d'avoir souffert, plus las d'avoir aimé / Stanco di aver sofferto e, più, di avere amato, Laissez pleurer mon cœur entre vos mains fermées / Che fra le vostra palme chiuse il mio cuore lacrimi, Acrostiche inachevé / Acrostico incompiuto, Sur ce coteau normand établis ta retraite / Su questo poggio normanno, eleggi il tuo ritiro, Si la femme stupide ou détestable est belle / Se la donna stupida o odiosa è bella;*

RITRATTI DI PITTORI E DI MUSICISTI: *Albert Cuyp I / Albert Cuyp I, Albert Cuyp II / Albert Cuyp II, Paulus Potter / Paulus Potter, Antoine Watteau / Antoine Watteau, Anton Van*

Dyck / Anton Van Dick, Chopin / Chopin, Gluck / Gluck, Schumann / Schumann, Mozart / Mozart;

MELANGES: Le ciel est d'un violet sombre / Il cielo è viola cupo, Pâles, ainsi qu'on voit aux rares porcelaines / Pallide, come si vede nelle porcellane preziose, Magda / Magda, Sans doute Sévigné, Saint-Simon et Voltaire / Certo, Sévigné, Saint-Simon Voltaire, Tu verras, signe indéchiffrable et familier / Segno consueto indecifrabile vedrai; Mensonges / Menzogne: Si le bleu de l'opale est tendre / Se l'opale dell'azzurro è tenero, Lundi à une heure / Luned' ore una; Pour l'Album de Mélancolie / Per l'Album di Mélancolie: Nouveaux lieds de Macédoine / Nuovi Lieder di Macedonia, Nouveau lied de France / Nuovo Lied di Francia; Dordrecht / Dordrecht: Ton ciel toujours un peu bleu / Il tuo cielo sempre un po' azzurro, Le pâtissier sur la place / La pasticceria sulla piazza, Épitaphe pour un chien / Epitaffio per un cane, Donc si vous le voulez sans être trop loquace / Se lo volete dunque, senza essere troppo loquace, Note à Nicolas / Appunto a Nicolas, J'écris un opusculé / Scrivo un libro molto breve;

PASTICHES: Petit pastiche de Mme de Noailles / Piccolo pastiche di Mme de Noailles, Adresses / Indirizzi, Prière du Marquis de Clermont-Tonnerre / Preghiera del Marchese di Clermont-Tonnerre, Écho / Eco;

VERSI BURLESCHI E SATIRICI: Vandal, exquis, répand son sel / Vandal, sottile, dissemina sale, Des gigolos mondains il est – dis tu – le chef / Dei gigolò mondani il capo è lui, tu dici, [...] n'a pas inventé / La poudre / [...] non ha inventato la polvere da sparo, Chanson / Canzone, Hélas quand ton triomphe, énorme, mondial / Ahi, quando il tuo trionfo, enorme, mondiale, Maure, balzacien, d'une marche pressé / Maure, balzacchiano, si affretta per via, Du silence des d'A... / Del silenzio dei d'A..., On prétend qu'un Russe, digne que Dieu le garde / Dicono che un di Moscovia, brav'uomo, Iddio lo guardi, Jeunes filles en fleur / Fanciulle in fiore;

POESIE A...: À Reynaldo Hahn / A Reynaldo Hahn: Tu veux que ton basset soit misérable et souffre / Tu vuoi che il tuo bassotto faccia pietà e patisca, Sur le temps pluvieux / Sul tempo piovoso, Le vieil hidalgo / Del vecchio hidalgo di Este Modena o di Parma, Petit projet de gentil vitrail / Piccolo progetto di graziosa vetrata, Ni tenir une épée, un lys, une colombe / Né stringere una spada, un giglio, una colomba, Noël! Noël! / Natale! Natale!, En remerciement d'une réponse admirable / Ringraziando per una splendida risposta, L'infini raisonneur dit à Kant: entendes-tu? / L'infinito ragionatore dice a Kant: "Hai sentito?", Ô Reynaldo je te dirai lansgage / Il mio sermone, o Reynaldo, ascoltalolo!, De tourner la fenêtre, de dépister l'issue / Aggirare la finestra, rintracciare l'uscita, Chanteur, pardonne-moi d'ici te déranger / Cantore, perdonami se ti disturbo,

Mais non, Reboux l'emporte et la faveur du Buncht / Ma no, vince Reboux e l'appoggio del Buncht, Plutôt qu'à ce rêveur, cet amoureux d'abeilles / Invece che a questo sognatore, a questo innamorato delle api, Hélas seul de tant d'illustres. Duc et rustres / Ahi che solo fra tanti illustri duchi e zotici, Air du Pont des Soupirs / Aria del Ponte dei Sospiri, Tandis qu'assis dans un bac / Mentre, seduto in una vasca, Sonnet. Envoi / Sonetto "envoi", Ô toi qui m'as mené chez la de Castellane / O tu che mi hai portato dalla de Castellane, À Wafflard, Bracke o Collardeau / A Wafflard, Bracke o Collardeau, Quatrains pour Guninuls / Quartine per Guninuls, J'étais seul, j'attendais auprès de la fenêtre / Ero solo, aspettavo accanto alla finestra, Abords du Palais (partie opposée de l'île) / Dalle parti del Palais, parte opposta dell'isola, Plutôt que d'aimer un meschant / Piuttosto che amare un tristo; À Daniel Halévy / A Daniel Halévy: Sonnet / Sonetto; À Robert de Billy / A Robert de Billy: Ton esprit, divin chrysanthème / Divino crisantemo, la tua mente, Chanson sur Robert / Canzone su Robert; À Madeleine Lemaire / A Madeleine Lemaire: Quel trop subtil voleur coupa dans les vergers / Chi fu il ladro troppo agile che colse nei frutteti, Au Convive / Al Convitato; À Marie Nordlinger / A Marie Nordlinger: Ta main qui, comme l'eau, reflète les nuages / La tua mano che, come l'acqua, riflette le nuvole; À Louisa de Mornand / A Louisa de Mornand: (Le ciel de lit couleur de ciel, l'ange du lit couleur de rose) / (Il cielo del letto color di cielo l'angelo del letto color di rosa); À Antoine Bibesco / A Antoine Bibesco: C'est là: la mer sans cesse aux rochers de porphyre / È là: incessante il mare alle rocce di porfido, Acrostiche / Acrostico, La "Lutte" avait été très chaude... / La "Lutte" era stata calorosa..., Mon cœur plus qu'au rosier la tenace cétoine / Più che al roseto la tenace cetonia il mio cuore; À Emmanuel Bibesco / A Emmanuel Bibesco: Épître en vers burlesques / Epistola in versi burleschi; À Bertrand de Fénelon / A Bertrand de Fénelon, Eusses-tu la valeur dont s'illustre Enguerrand / Anche avessi il valore che dà fama a Enguerrand, Fais fermenter ce soir la vigne ou le houblon / Il luppolo e la vigna fermentino stasera, Que le repas soit bref; poulet froid et melon / Breve sia il pranzo: pollo freddo e popone; En passant Avenue Malakoff / Passando per l'Avenue Malakoff; À Louis d'Albufera / A Louis d'Albufera: Marcel s'est demandé: qu'est-ce qu'Albu fera? / Marcel si è domandato: che mai Albu farà?; Au comte Greffhule / Al conte Greffhule: Hélas il partira demain pour Boisboudran / Domani partirà, ahimé, per Boisboudran; À la comtesse Greffhule / Alla contessa Greffhule: Hélas Élisabeth de Caraman-Chimay / Purtroppo, Elisabeth de Caraman-Chiamay; À Jean Cocteau / A Jean Cocteau: Dans ton Midi pour ces raisons je t'écris, Jean / Jean, per questi motivi ti scrivo nel tuo Sud, Afin de me couvrir de fourrure et de moire / Onde coprimi di pelliccia e seta; À Armand de

Gramont / A Armand de Gramont: *Au duc de Guiche impromptu généalogique pour Mirliton* / *Al duce di Guiche impromptu genealogico per Canzonetta, Ici demeure Armand de Gramont, duc de Guiche* / *Qui Armand de Gramont, duca di Guiche, risiede*; À Céleste / A Celeste: *Grande, fine, belle, un peu maigre* / *Alta sottile bella, un po' magra, Sombres chagrins des ciels coutumièrement gris* / *Pena cupa di cieli abitualmente grigi*; À Paul Morand / A Paul Morand: *Ode à Paul Morand* / *Ode a Paul Morand*.
Note (pp. 237-247) . Indice dei nomi (pp. 249-256).

GUILLAUME APOLLINAIRE, *La chiamavano Lù e altre poesie*, tradotte da Giovanni Raboni e Vittorio Sereni, introduzione di Alfredo Giuliani, Milano, Mondadori, 1984.

Introduzione (pp. 5-9). Nota dell'editore (pp. 10-12). Nota bibliografica (pp. 13-14).

Da ALCOOL: *Zone-Zona* (g.r.), *Le pont Mirabeau* / *Il Pont Mirabeau* (v.s.), *Les colchiques* / *Il colchici* (v.s.), *Le voyageur* / *Il viaggiatore* (v.s.), *L'adieu* / *L'addio* (v.s.), *La porte* / *La porta* (v.s.), *Rhénane d'automne* / *Renana d'autunno* (g.r.), LES FIANÇAILLES / FIDANZAMENTO: *Le printemps laisse errer les fiancés parjures* / *I fidanzati spergiuri la primavera lascia errare, Mes amis m'ont enfin avoué leur mépris* / *Gli amici alla fine l'han confessato mi disprezzano, Je n'ai plus même pitié de moi* / *Non mi faccio nemmeno più pietà, J'ai eu le courage de regarder en arrière* / *Ho preso il coraggio a due mani mi son guardato indietro, Pardonnez-moi mon ignorance* / *Perdonatemi la mia ignoranza, J'observe le repos du dimanche* / *Di domenica osservo il riposo, À la fin les mensonges ne me font plus peur* / *Alla fine le menzogne non mi fan più paura, Au tournant d'une rue je vis des matelots* / *A un angolo di strada vidi marinai, Templiers flamboyants je brûle parmi vous* / *Brucio nel vostro numero fiammeggianti templari* (g.r.); À LA SANTE / ALLA SANTE: I. *Avant d'entrer dans ma cellule* / I. *Prima di entrare dentro la cella*, II. *Non je ne me sens plus là* / II. *Non che qui dentro*, III. *Dans une fosse comme un ours* / III. *Come un orso in una fossa*, IV. *Que je m'ennuie entre ces murs tout nus* / IV. *Che noia è mai la mia tra questi muri*, V. *Que lentement passent les heures* / V. *Passano lente così le ore*, VI. *J'écoute les bruits de la ville* / VI. *Ascolto i suoni della città*; *Cors de chasse* / *Corni da caccia* (v.s.), *Vendémiaire* / *Vendemmiario* (v.s.);

VITAM IMPENDERE AMORI: *L'amour est mort entre tes bras* / *Fra le tue braccia amore è morto, Dans le crépuscule fané* / *Nel crepuscolo che tanti, Tu n'as pas surpris mon secret* / *Il mio segreto non hai vinto, Le soir tombe et dans le jardin* / *Cade nel giardino la sera, Tu descendais dans l'eau si claire* / *Scendevi in acque così chiare, O ma jeunesse abandonnée* / *Mia giovinezza abbandonata* (g.r.);

da CALLIGRAMMI: *Les fenêtres / Le finestre* (g.r.), *La petite auto / La piccola auto* (v.s.), *Ombre / Ombra* (g.r.), *C'est Lou qu'on la nommait / La chiamavano Lu* (v.s.), *La boucle retrouvée / La ciocca ritrovata* (v.s.), *Désir / Voglia* (v.s.), *Exercice / Esercizio* (g.r.), *Carte postale / Cartolina postale* (v.s.), *Un oiseau chante / Un uccello canta* (v.s.), *La jolie rousse / La bella rossa* (v.s.).

RENÉ CHAR – VITTORIO SERENI, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite, con una presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Elisa Donzelli, Roma, Donzelli, 2010.*

Presentazione (pp. IX-XII) [p.v.m.]. Nota ai testi (pp. XIII-XIV). *Il mio lavoro su Char* (pp. 3-7) [v.s.].

Da L'AGE CASSANT / L'ETA SQUASSANTE: II, III, V, VI, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXIV, XXV, XXVII, XXVIII, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXV, XXXVI, XXXVII, XL, XLI;

da DANS LA PLUIE GIBOYEUSE / NELLA PIOGGIA DOVIZIOSA: *Plein emploi / Pieno impiego, Maurice Blanchot, nous n'eussions aimé répondre... / Avessimo, Maurice Blanchot, voluto rispondere solo..., Tables de longévité / Tabella di longevità, Cotes / Quote, À M. H. / Per M. H., La scie rêveuse / La sega trasognata, Dyne / Dine, Bienvenue / Il benvenuto, Permanent invisible / Permanente invisibile;*

da LE CHIEN DU CŒUR / IL CANE DEL CUORE: *Dans la nuit du 3 au 4 mai / Nella notte tra il 3 e il 4 maggio;*

da L'EFFROI LA JOIE / LO SPAVENTO LA GIOIA: *Enchemisé dans les violences de sa nuit / Avviluppato nelle violenze della sua notte, Couche / Giaciglio, À l'heure où les routes mettent en pièces leur tendre don / Nell'ora che le strade frantumano il loro tenero dono, Fossile sanguinaire / Fossile sanguinario, Joie / Gioia;*

da AROMATES CHASSEURS II / AROMI CACCIATORI II: *Pontonnières / Pontonieri, Orion iroquois / Orione irochese;*

Postfazione (e.d.). Apparato critico (a cura di e.d. con la collaborazione di Barbara Colli).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

La precedente indicizzazione svolge anche la funzione di bibliografia delle antologie poetiche individuali e collettive, nonché delle principali traduzioni “monografiche” prese in considerazione. I seguenti riferimenti bibliografici ne integrano la rassegna; non si propongono tuttavia di formulare un riepilogo della sterminata bibliografia degli studi sulla traduzione, si limitano a dare conto dei soli contributi critici effettivamente citati nel testo o strettamente pertinenti al presente studio.

La bibliografia è suddivisa in quattro sezioni: a) scritti critici sui singoli protagonisti, sia relativamente alla loro attività traduttiva – che ad ogni modo ha uno spazio prevalente – che alla loro opera “in proprio”; b) scritti sul tema generale della traduzione, o comunque riferibile a questa area di argomenti; c) testi critici sulla letteratura francese e gli autori tradotti; d) contributi vari, segnatamente relativi alla letteratura italiana, utili alla stesura e alla comprensione della tesi.

A) STUDI SUI SINGOLI TRADUTTORI

► SU LEONE TRAVERSO:

AA.VV., *Convegno in memoria di Leone Traverso* (Villa Garzoni, Pontecasale, 28 ottobre 1972), Urbino, Argalia, 1972.

G. FOLENA, *Per Diego Valeri e Leone Traverso*, in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, Atti del quinto Convegno sui problemi della traduzione letteraria, 7, a cura dell'amministrazione comunale di Monselice, Monselice, 1977, pp. 1-5.

M. LUZI, *Nota introduttiva alle poesie di Leone Traverso*, in «Studi Urbinati», XLV, B, 1-2, 1971, tomo I, pp. 60-62.

G. ORELLI, *Su alcune versioni d'una poesia di Hölderlin*, in «Studi Urbinati», XLV, B, 1-2, 1971, tomo II, pp. 727-747.

V. VIVARELLI, *L'incipit di «Patmos» nelle versioni di Jean Jouve, Errante, Traverso e Vigolo*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 421-431.

► SU BENIAMINO DAL FABBRO:

Beniamino Dal Fabbro scrittore, Atti della giornata di studi (Belluno, 29 ottobre 2010), a cura di Rodolfo Zucco, Firenze, Olschki, 2011.

C. CANTINI, *Beniamino Dal Fabbro traduttore di Valéry*, in «Paragone», n. 30-31-32, agosto-dicembre 2000, pp. 162-185.

► SU VITTORIO PAGANO:

D. VALLI, *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*, Lecce, Milella, 1985, p. 185.

ID., *Poeti salentini. Comi, Bodini, Pagano*, Fasano, Schena, 2000.

► SU GIORGIO CAPRONI:

E. BRICCO, *Il laboratorio del traduttore: Giorgio Caproni e la poesia francese*, in “Resine”, 67, 1996, pp. 17-34.

ID., *Giorgio Caproni: poeta-traduttore-poeta*, in AA.VV., *Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997, pp. 39-46.

V. COLETTI, *Note su Caproni traduttore*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982.

A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992.

A. DOLFI, ‘*Le coeur bat dans le centre de Paris*’. *Sul Caproni di «Erba francese»*, in *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento cit.*, pp. 373-388.

ID., «*Trascrivere per violino*». *Caproni e un’antologia di Apollinaire*, in *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Roma, Bulzoni, 2011.

J. LINDENBERG, *Le "Quaderno di traduzioni" de Giorgio Caproni*, in «Chroniques Italiennes», Anno 2003 - N.2-3 - Pag. 45-57.

A. LODA, *Da Frénaud a Caproni: implicazioni metrico-stilistiche nella traduzione italiana di “Il n’y a pas de paradis”*, in «Bollettino di Italianistica», 1, 2001, pp. 123-136 .

P. V. MENGALDO, *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)*, in *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma, 1989, poi in *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 175-194.

ID., *Caproni e Sereni: due versioni*, in *La tradizione del Novecento. Quarta Serie*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2000.

- G. SCAGLIONE, *Le vicinanze di René Char. Giorgio Caproni e Vittorio Sereni traduttori di A****, in «Studi Novecenteschi», 1, gennaio-giugno 2009, pp. 137-150.
- S. ZOICO, *Per un'analisi contrastiva. Valeri, Caproni, Sereni traduttori di Apollinaire*, in «Studi novecenteschi», XXII, 49, giugno 1995, Pisa, pp. 85-108.
- SU VITTORIO SERENI:
- A. BANDA, *Celan e Sereni traduttori di Char*, «Studi novecenteschi», 41, 1991, pp. 123-51.
- L. BARILE, *Traduzione e metamorfosi: Sereni traduttore di René Char*, «Allegoria», 18, 1994, pp. 152-163.
- M. COPPO, *Sereni traduttore di Williams*, in «Studi Novecenteschi», 1, gennaio-giugno 2009, pp. 151-176.
- E. DONZELLI, *Nell'officina di Sereni e Char. Le varianti redazionali di "Ritorno Sopramonte"*, in «Filologia e critica», 3, 2008, pp. 391-422.
- ID., *Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica nel carteggio tra Sereni e Char*, Torino, Aragno, 2009.
- F. FORTINI, «*Il Musicante di Saint Merry*», in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 164-169.
- P. V. MENGALDO, *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)* cit.
- ID., *Caproni e Sereni: due versioni*, cit.
- ID., *Tempo e memoria in Sereni*, ivi, pp. 220-238.
- B. MEO, *Tre poeti e la traduzione (Fortini, Giudici, Sereni)*, in *Tradurre poesia*, a cura di Rosita Copioli, Brescia, Paideia, 1983, pp. 367-374.
- G. ORELLI, *Un accertamento su Char e Sereni*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti* (Luino, 25-26 maggio 1991), a cura di Dante Isella, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1992, pp. 65-79.
- L. PREVITERA, *La trasposizione creatrice in Sereni*, in *Quattro studi sul tradurre*, «Secondo quaderno veronese di filologia e letteratura italiana», Verona, 1983, pp. 81-101.

- ID., *A modo mio, René Char*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno, Milano, Librex, 1985, pp. 146-153.
- ID., *Tradurre assimilando: Sereni e Apollinaire*, in «Otto/Novecento», XI, 5-6, settembre-dicembre 1987, pp. 29-42.
- G. RABONI, *René Char tradotto da Sereni*, in «Rinascita», XXXI, 48, 6 dicembre 1974, p. 29, poi con il titolo *Char di Sereni* in *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 262-266, poi in *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, pp. 464-468.
- G. SCAGLIONE, *Le vicinanze di René Char* cit.
- J. C. VEGLIANTE, *Traduceva Char*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti* cit., pp. 155-159.
- S. ZOICO, *Per un'analisi contrastiva* cit.
- ID., *Come è fatto il Musicante di Saint-Merry di Vittorio Sereni*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Tina Matarrese, Marco Praloran e Paolo Trovato, Padova, Antenore, 1997.
- SU PIERO BIGONGIARI:
- P. BIGONGIARI, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001.
- E. BIAGINI, *Il poeta, l'interprete, il traduttore. Piero Bigongiari e Antoine Fongaro*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* cit., pp. 703-737.
- M. C. PAPINI, *Bibliografia di Piero Bigongiari: marzo 1933-aprile 1986 e cinque saggi su Piero Bigongiari*, Firenze, Opus Libri, 1986.
- C. PIROZZI, *Incontrando B. lungo il nastro di Möebius. Dialoghi con Piero Bigongiari*, Roma, Bulzoni, 2007.
- G. QUIRICONI, *Piero Bigongiari*, in *I miraggi, le tracce. Per una storia della poesia contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 199-234..
- S. RAMAT, *Introduzione alla lettura di Bigongiari*, Milano, Mursia, 1979.
- ID., *Bigongiari fra le «terre emerse»: i lari, l'arca, il limo e l'alluvione del 1966*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino*, tomo

II, a cura di E. Candela, Napoli, Liguori, 2009, poi in *Il lungo amore del secolo breve. Saggi sulla poesia novecentesca*, Firenze, Franco Cesati, 2010, pp. 309-320.

A. ROSSI, *Bigongiari traduttore*, in «Approdo Letterario», 17-18, gennaio-giugno 1962.

► SU MARIO LUZI:

R. CARIFI, *Riscrivere la ferita. Luzi e il tradurre*, in *Tradurre poesia* cit., pp. 298-302.

G. FONTANA, *Il teorema e il testo. Appunti su Luzi traduttore di Mallarmé*, in «Strumenti critici», X, n. 79, settembre 1995, pp. 417-453.

M. LANDI, *La metafisica imperfetta. Baudelaire e il primo Luzi*, in «Semicerchio», XXVI-XXVI, 2002.

P. V. MENGALDO, *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)* cit.

G. PERON, *Luzi e la traduzione*, in *Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica*, a cura di Gianfelice Peron, Monselice, Il Poligrafo, 2008, pp. 75-89.

G. QUIRICONI, *Allegati su Luzi* in *I miraggi, le tracce* cit., pp. 165-197.

S. RAMAT, «*La conoscenza per ardore o il buio*». *La poesia di Mario Luzi*, in *Sentieri poetici del Novecento*, a cura di Giuliano Ladolfi, Novara, Interlinea, 2000.

G. RABONI, *Nelle poesie di Luzi la Commedia del '900*, in «Corriere della Sera», 24 novembre 1998, poi con il titolo *Luzi, conoscenza per ardore* in *La poesia che si fa: cronaca e storia del Novecento poetico italiano*, Milano, Garzanti, 2005.

P. RENARD, *Mario Luzi: Frammenti e totalità. Saggio su Per il battesimo dei nostri frammenti*, Roma, Bulzoni, 1995.

M. RICHTER, *Luzi traduttore di Ronsard e Baudelaire*, in *Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica* cit., pp. 91-100.

F. TENTORI, *Luzi: tradurre poesia*, in «Testo a Fronte», II, 3, II semestre 1990, pp. 101-104.

L. TOPPAN, *L'intraducibile mallarmeano. Il «Fauno» di Luzi*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* cit., pp 573-590.

ID., *Le chinois. Luzi critico e traduttore di Mallarmé*, Pesaro, Metauro, 2006.

S. VERDINO, *Introduzione a M. LUZI, L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998.

M. VERONESI, *Luzi interprete di Mallarmé (In margine a "Vero e verso" e "Mallarmé" di Mario Luzi)*, in «Testo», 46, luglio-dicembre 2003, pp. 137-140.

► SU ALESSANDRO PARRONCHI:

«*Il mappamondo volubile*». *Bibliografia degli scritti di Alessandro Parronchi*, a cura di Eleonora Bassi, con un saggio di Miklòs Bockovits, premessa di Luca Lenzi, Fiesole, Cadmo, 2004.

Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982), a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004.

A. CIOCE, *Parronchi e Ungaretti traduttori di Mallarmé. Tra interpretazione e riscrittura*, in «La Nuova Ricerca», 14-16, 2005-2007, pp. 221-235.

M. FANFANI, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, in *Per Alessandro Parronchi*, Atti della giornata di studio (Firenze, 10 febbraio 1995), a cura di Isabella Bigazzi e Giovanni Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 61-101.

L. LENZINI, *Sulla poesia di Parronchi*, Arezzo, Edizioni degli amici, 2005.

O. MACRÍ, *Il «sensibile» di Parronchi*, in *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento, con una conclusione sul metodo comparatistico e un'appendice di aggiunte al «Manzoni iberico»*, Ravenna, Longo, 1980.

L. MANIGRASSO, «*Una lingua viva oltre la morte*». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Firenze, SEF, 2011.

S. RAMAT, *Parronchi e "I giorni sensibili"*, in *Per Alessandro Parronchi* cit., pp. 33-48.

► SU FRANCO FORTINI:

A. BERARDINELLI, *Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

- M. BOAGLIO, *La casa in rovina. Fortini e la "funzione-Brecht"*, in «Critica Letteraria», 1, 2008, pp. 61-88.
- F. FORTINI – P. JACHIA, *Fortini leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi, 1993.
- P. JACHIA – L. LENZINI – R. NICCOLUCCI, *Bibliografia degli scritti di Franco Fortini (1935-1991)*, Siena, Dipartimento di filologia e critica della letteratura – Università degli Studi di Siena, 1992.
- L. LENZINI, *Il tempo della traduzione. Su Fortini*, in *Quattro studi sul tradurre* cit., pp. 105-129.
- ID., *Il poeta di nome Fortini: saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999.
- G. MAGRINI, *Tra impersonale e personale, tra Éluard e Fortini*, in *Per Fortini*, in «L'ospite ingrato», IV-V, 2001-2002, pp. 181-200.
- A. MANFREDI, *Fortini traduttore di Éluard*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992.
- P. V. MENGALDO, *Introduzione a Franco Fortini, Poesie scelte (1938-1973)*, Milano, Mondadori, 1974.
- B. MEO, *Tre poeti e la traduzione* cit. [cfr. bibliografia Sereni]
- E. PASSANNANTI, *Realtà e paradosso della traduzione poetica. Un excursus nella teoria della traduzione poetica di Franco Fortini*, Italia, E-book, 2004.
- F. RAPPAZZO, *'Situazioni' baudelairiane in Fortini*, in «Allegoria», 44, maggio-agosto 2003, pp. 86-97.

► SU LUCIANO ERBA:

- Bibliografia sommaria di Luciano Erba*, in Luciano Erba, *Magia e invenzione: studi su Cyrano de Bergerac e il primo Seicento francese*, Milano, Vita e pensiero, 2000.
- Per gli ottanta anni di Luciano Erba*, in «Poesia», 165, 2002, pp. 24-35.
- S. AGOSTI, *Consuntivo su Erba*, in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Bompiani, 1995.
- M. DEGUY, *A Erba*, in «Testo a Fronte», VI, 10, I semestre 1994, pp. 65-71.
- A. JACOMUZZI, *La poesia di Erba: 'Super flumina'*, in *La citazione come procedimento letterario e altri saggi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- S. PRANDI, *Uno sguardo «nei dintorni nel nulla»: la poesia di Luciano Erba*, in Luciano Erba, *Poesie 1951-2001*, Milano, Mondadori, 2002.

S. VERDINO, *Luciano Erba: un poeta vestito*, in «Resine», 95, 2003, pp. 35-39.

► SU ANDREA ZANZOTTO:

S. AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. VII-XLIX.

ID., *Il sogno del testo*, in *Cinque analisi: Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 105-123.

F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., pp. LI-XCIV.

S. BASSI, *Un «giardiniere e botanico delle lingue». Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, tesi di dottorato a.a. 2009-2010, Università Ca' Foscari di Venezia, tutor. prof.ssa Silvana Tamiozzo Goldmann.

L. CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, Marsilio, 1984.

G. GRATA, *Andrea Zanzotto e la Francia: le traduzioni di Philippe Di Meo*, in «Testo a Fronte», XVII, 33, dicembre 2005, pp. 101-132.

P. VINCENZO MENGALDO, *Andrea Zanzotto*, in *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 71-76.

G. NUVOLI, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

C. OSSOLA, «*Un œil immense artificiel*»: il sogno «pineale» della scrittura. (Da *Baudelaire a D'Annunzio e a Zanzotto*), in *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 143-171.

► SU NELO RISI:

M. CUCCHI, *L'utilità della poesia*, in N. RISI, *Di certe cose (poesie 1953-2005)*, introduzione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 2006.

G. MACRÍ, *Kavafis tradotto dai poeti. I contributi di Nelo Risi-Margherita Dalmati e di Guido Ceronetti*, in «Semicerchio», 32-33, 2005, pp. 51-57

G. RABONI, *Introduzione a N. RISI, Poesie scelte (1943-1975)*, Milano, Mondadori, 1977, poi in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento*

poetico italiano 1959-2004, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp 269-278.

S. RAMAT, *Nelo Risi dans le plâtre*, in *Particolari. Undici letture novecentesche*, Milano, Mursia, 1992.

ID., *Nelo Risi. Ancora tra il "bello" e il vero*, in «Poesia», 184, 2004, pp. 2-12.

B) SCRITTI SULLA TRADUZIONE

Teorie contemporanee della traduzione, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995.

L. ANCESCHI, *I poeti traducono poeti*, in *Tradurre poesia cit.*, pp. 15-19.

M. L. BELLELI, *Diego Valeri traduttore e poeta in francese*, in *Gli studi francesi in Italia fra le due guerre*, Atti del XIV Convegno della Società Universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (Urbino, 15-17 maggio 1986), Urbino, Quattroventi, 1987.

E. BIAGINI, *L'interprete e il traduttore*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento cit.*, pp 53-68.

G. CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996.

J. COHEN, *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, 1974 [1966].

M. CUCCHI, *Sulla deperibilità del testo poetico tradotto*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 301-304.

L. DE NARDIS, *Mallarmé in Italia*, Milano-Roma, Società Dante Alighieri, 1957.

A. DI MARCANTONIO, «*Esistere poeticamente accanto*». *Luigi De Nardis traduttore di Mallarmé*, in *Interpretare e tradurre. Studi in onore di Luigi De Nardis*, a cura di Vito Carofiglio, Alberto Castoldi, Maria Teresa Giaveri, Giovanni Saverio Santangelo, Gabriella Violato, Napoli, Bibliopolis, 2000, pp. 483-495.

A. DOLFI, *Una comparatistica fatta prassi. traduzione e vocazione europea nella terza generazione*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento cit.*, pp. 13-30.

- ID., *Una generazione dalla vocazione europea (appunti informali per avviare il progetto di un libro che non c'è)*, in *ivi*, pp. 367-371.
- U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.
- L. ERBA, *Traduzione come in bricolage*, in *La traduzione del testo poetico cit.*, pp. 138-142.
- M. FORTI, *Tradurre Baudelaire*, in «Paragone Letteratura», 294, agosto 1974 poi in *Il Novecento in versi. Studi, indagini, ricerche*, Milano, Il Saggiatore, 2004, pp. 357-362.
- F. FORTINI, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974.
- ID., *Una traduzione da Baudelaire*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- ID., *Il Rilke di Giaime Pintor*, in Raine Maria Rilke, *Poesie*, tradotte da Giaime Pintor, Torino, Einaudi, 1995.
- ID., *Realtà e paradosso della traduzione poetica*, Seminario sulla teoria e pratica del tradurre (Istituto di Studi Filosofici, Napoli, 1988-1989), a cura di Erminia Passannanti, No Profit E-book, 2009, p. 34.
- ID., *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, premessa di Luca Lenzini, Macerata, Quodlibet, 2011.
- G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 [1982].
- C. GUBERT, *Le belle infedeli: omaggio a Frénaud de «L'Europa Letteraria*, in *Frammenti di Europa. Riviste e traduttori del Novecento*, a cura di Carla Gubert, Pesaro, Metauro, 2003
- G. LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 144-163.
- M. LUZI, *Circostanze di traduzione: il teatro*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria*, Atti del secondo convegno sui problemi della traduzione letteraria, 3, a cura dell'amministrazione comunale, Monselice, 1974, pp. 61-62.
- ID., *Riflessioni sulla traduzione*, in *La traduzione del testo poetico cit.*, pp. 48-53.

- O. MACRÍ, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002.
- E. MATTIOLI, *La traduzione letteraria*, in *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, a cura di Franco Buffoni, Roma, Istituto Poligrafico e zecca dello Stato, 2005.
- ID., *Poeti antichi e moderni tradotti da "Lirici Nuovi"*, in «Testo a Fronte», 38, settembre 2008, poi in *L'etica del tradurre e altri scritti*, Modena, Mucchi, 2009, pp. 85-88.
- P. V. MENGALDO, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 307-356.
- ID., *Per (o contro) Ceronetti traduttore*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie cit.*, pp. 221-226.
- ID., *Ricordo di Diego Valeri*, in *La tradizione del Novecento. Quarta Serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 41-46.
- A. PRETE, *Traduzione come esegesi*, in , in *La traduzione del testo poetico cit.*, pp. 230-233.
- G. RABONI, *L'arte della dissonanza*, in Charles Baudelaire, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1996.
- M. RICHTER, *Tre casi di traduzione "impossibile" (Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire)*, in *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica: 28-29-30*, a cura di Gianfelice Peron, Monselice, Il poligrafo, 2003.
- G. STEINER, *Dopo Babele* [1972, 1994], Milano, Garzanti, 2004.
- L. TRAVERSO, *Poeti traduttori*, in «La Nazione», Firenze, 6 gennaio 1940, poi in «Studi Urbinati», XLV, B, 1-2. 1971, tomo I, pp. 231-235.
- N. TRENTINI, *Fra divulgazione e teoria della letteratura. Le antologie tra Italia e Spagna*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento cit.*, pp. 203-252.
- G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di Carlo Ossola e Giulia Radin, saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2010.
- J. C. VEGLIANTE, *D'écrire la traduction*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

- ID., *Traduzione e studi letterari: una proposta quasi teorica*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* cit., pp. 33-52.
- A. VELEZ, *Apollinaire e Éluard nelle versioni di Luigi De Nardis*, in *Interpretare e tradurre* cit., pp. 521-526.
- V. ZAMBON, *Diego Valeri traduttore-poeta*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria 1974* cit., pp. 63-81.
- A. ZANZOTTO, *Europa, melograno di lingue*, Venezia, Società Dante Alighieri – Università degli studi di Venezia, 1995, poi in *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1347-1365.
- ID., *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, , in *La traduzione del testo poetico* cit., pp. 127-137.

C) CONTRIBUTI D LETTERATURA FRANCESE

- S. AGOSTI, *Strutture della comparazione nella poesia di Baudelaire*, in *Baudelaire poeta e critico*, Atti del VII Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Como, 6-7 ottobre 1978), Bologna, Pàtron, 1981.
- ID., *Figure profonde e figure di superficie nella poesia di René Char*, in *Canti della Balandrane seguirono da Sfilacciatura del sacco di iuta*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Mondadori, 1993
- C. BATAILLE, *Pour un animisme poétique : Tête de faune*, in «Parade sauvage», 17-18, Août 2001.
- A. BÉGUIN, *Gérard de Nerval*, Paris, Librairie Corti, 1945.
- P. BIGONGIARI, *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968.
- ID., *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972.
- ID., *L'evento immobile*, Milano, Jaca Book, 1985.
- C. BO, *Nuova poesia francese*, Parma, Guanda, 1952.
- ID., *BILANCIO DEL SURREALISMO*, Padova, Cedam, 1994, poi in *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski, testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 869-930.
- E. BRICCO, *André Frénaud e l'Italia: una scrittura poetica*, Fasano, Schena, 1999.

- G. CONTINI, «*Sans rythme*», in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1983, pp. 481-496.
- M. J. DURRY, *Gérard de Nerval et le mythe*, Paris, Flmmarion, 1956.
- L. ERBA, *Vision miope e secentismo in Magia e invenzione: note e ricerche su Cyrano de Bergerac e altri autori del primo Seicento francese*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967.
- M. FORTI, *La poesia di Mallarmé in Italia*, in «Millelibri», 52, ottobre 1992, poi in *Il Novecento in versi* cit.
- A. FRÉNAUD, *Notre inhabileté fatale. Entretiens avec Bernard Pingaud*, Paris, Gallimard, 1979.
- S. GAUBERT, *Où est mon pays? Pays-poème-épitaphe*, in *Lire Frénaud*, présenté par Jean-Yves Debreulle, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- M. LUZI, *Nel cuore dell'orfanità*, in A. Rimbaud, *Opere complete*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992, poi in *Naturalizza del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995
- S. MURPHY, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon-Paris, Presses Universitaires de Lyon-Édition du CNRS, 1991 [1990].
- F. MUZZIOLI, *Éluard*, La Nuova Italia, Firenze, 1977
- F. ORLANDO, *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire*, in *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- A. PARRONCHI, *Il dualismo di Nerval* in «La Chimera», II, 14, maggio 1955.
- J. ROUDAUT, *Les Territoires de René Char*, in R. CHAR, *Œuvres complètes*, introduction par Jean Roudaut, Paris, Gallimard, 1983, pp. IX-LXI.
- F. ROUFFIAT, *Matière de la langue*, in *André Frénaud. «La négation exigeante»*, Colloque de Cerisy (15-21 août 2000), sous la direction de Marie-Claire Bancquart, Paris, Le temps qu'il fait, 2004.
- W. RUOPOLO, *Pierre Jean Jouve et l'Italie, une rencontre passionnée: documents inédits et entretiens avec Mario Luzi, André Orsini, Nelo Risi, Dianella Selvatico Estense, Christiane Blot-Labarrère*, textes réunis et présentés par Christiane Blot-Labarrère, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.

- J. STAROBINSKI, *Renè Char e la definizione del poema* in *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, con un saggio di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1974.
- D. VALERI, *Il Simbolismo francese. Da Nerval a De Régnier*, Padova, Liviana, 1954.
- ID., *Lirici francesi*, Milano, Mondadori, 1960.
- G. VANHÈSE, *Tivoli dans la poésie de Gérard de Nerval*, in *L'imaginaire nervalien. L'espace de l'Italie*, textes recueillis et présentés par Monique Streiff Moretti, Napoli, ESI, 1988.
- A. ZANZOTTO, *Ricordo di Paul Éluard*, «Terzo programma. Quaderni trimestrali», n. 1., 1963, pp. 237-249.
- ID., *Éluard dopo dieci anni*, in «Questo e altro», 3, marzo 1963, poi in *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, poi in *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 115-121.

D) ALTRI TESTI CONSULTATI

- G. L. BECCARIA, *La poesia del Novecento: figure metrico-sintattiche*, in *La sintassi dell'italiano letterario*, a cura di Maurizio Dardano e Pietro Trifone, Roma, Bulzoni, 1995.
- P. BIGONGIARI, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Fabbri, 1960.
- C. BO, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in «L'Approdo letterario», 46, aprile-giugno 1969, poi in *Letteratura come vita cit.*, pp. 182-196.
- V. COLETTI, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro – Pianissimo 1914*, Roma, Bulzoni, 1997.
- A. DOLFI, «*Campo di Marte*»: *un'esperienza generazionale*, in *Alfonso Gatto «nel segno di ogni cosa»*, a cura di Anna Dolfi, Atti di seminario (Firenze, 18-19 dicembre 2006), Roma, Bulzoni, 2007.
- ID., *Leopardismo e terza generazione*, in *Leopardi e il Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2009.
- F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977.
- R. JACOBBI, «*Campo di Marte*» *trent'anni dopo: 1938-1968*, Firenze, Vallecchi, 1969.

- O. MACRÍ, *Teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Franco Cesati Editore, 1995
- P. V. MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, Milano, Vita e pensiero, 1989, pp. 1-25, poi in *La tradizione del Novecento. Terza serie cit.*, pp. 131-157.
- A. PARRONCHI, *«Il computar» e altri studi leopardiani*, Firenze, Le Lettere, 1998.
- S. RAMAT, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- ID., *Crisi e coscienza critica (da «Campo di Marte» a «La Chimera» e oltre)*, in *La pianta della poesia*, Firenze, Vallecchi, 1972.
- ID., *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976.
- ID., *La poesia italiana 1909-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997.
- G. TABANELLI, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, Milano, Garzanti, 1986.
- E. TESTA, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

ABSTRACT

Il dott. Leonardo Manigrasso ha focalizzato la sua tesi sulla storia della traduzione di poesia francese ad opera di poeti nati tra il secondo decennio e i primissimi anni Venti del secolo. L'obiettivo è quello di sondare in primo luogo le forme del tradurre ermetico tra gli anni Trenta e Quaranta, poi la storia del suo declino almeno fino alla metà del decennio seguente, e infine il successivo imporsi di strategie traduttive non più inscritte in una *koiné*, ma anzi in linea di massima liberate dai codici formali più stringenti. Il perimetro di indagine è nella fattispecie circoscritto alla categoria dei poeti-traduttori di terza e quarta generazione nati tra il 1910 e il 1922, salvaguardando nondimeno il diritto, quando è il caso, di derogare ai questi confini mobilitando voci rappresentative di altre generazioni, quali ad esempio Diego Valeri o Giovanni Raboni.

Il metodo critico adottato è quello comparatistico, basato sul raffronto di diverse traduzioni di uno stesso testo-fonte (le cosiddette "varianti inter-autoriali", da un minimo di due a un massimo di quattro per volta) al fine di mettere in maggior rilievo le dissonanze, gli espedienti tecnici e, eventualmente, le analogie tra le opzioni messe in pratica dai vari poeti. A questo scopo ho indagato: a) una figura "di frontiera" come Beniamino Dal Fabbro, le cui traduzioni da Rimbaud e Baudelaire – poste a confronto con quelle di Luzi e Parronchi – consentono di collocarlo subito al di fuori della più stretta cerchia di traduttori dell'universo ermetico; b) le traduzioni "intergenerazionali" di *Delfica* di Nerval da parte di Valeri, Parronchi e Risi, piattaforma ideale per indagare le opzioni aperte dalla gerarchizzazione dei livelli che l'atto traduttivo fatalmente comporta, tra gli estremi della scelta del criterio rimico-metrico di Valeri e quello letterale-semanticamente di Parronchi: particolare attenzione poi è stata rivolta alle declinazioni, i prestiti e i prelievi che la mitopoiesi nervaliana ha intrattenuto con le opere in versi dei traduttori; c) le versioni di *Le crépuscule du matin* di Baudelaire messe a punto da Parronchi e Fortini, che permettono di verificare come diversissime concezioni del rapporto tra il nuovo testo e i codici formali della tradizione approdino a una stessa contestazione della società contemporanea; d) le versioni di *Ta chevelure d'oranges* di Éluard prima di Bigongiari e Fortini, portavoci l'una di una via ermetica all'esperienza del tradurre, basata sul tema dell'assolutezza della memoria, e l'altra di senso opposto in quanto fondata sul principio dell'antagonismo soggiacente tra immaginazione e realtà, e poi le traduzioni dallo stesso testo di Traverso e Zanzotto, sulle quali accertare due modalità diverse di ricorso al lessico petrarchesco; e) le versioni di Bigongiari e Sereni di *Septentrion* di Char, dove è possibile testare l'influenza sulle strategie del tradurre della prossimità o distanza della propria poetica da quella dell'autore tradotto; f) le cinque traduzioni di *La vie antérieure* ancora di Baudelaire allestite da Luzi, Parronchi, Pagano e Raboni (due stesure), attraverso le quali mettere a referto l'irreversibile indebolimento tra gli anni Quaranta e Novanta delle istituzioni formali del codice d'arrivo in favore di sempre più complesse tattiche di remunerazione distribuite lungo i vari livelli del testo; g) le versioni di *La cordillera de los Andes* di Henri Michaux operate da Luzi e Erba in anni quasi concomitanti, in cui confluiscono due diverse poetiche relative alla determinazione metageografica e psicologica del "qui" e dell' "altrove", da

inserirsi (soprattutto per Luzi) nel quadro della consumata dissoluzione della *koinè* ermetica; h) le versioni di Erba e Caproni di *Les canaux de Milan* di Frénaud, volte a stabilire la distanza tra una concezione dell'atto traduttivo come ricerca del compromesso ideale tra le aspettative del piano semantico e quello fonico dell'ipotesto e, al contrario, la rivendicazione da parte del poeta del diritto al rifacimento; i) la comparazione tra le versioni, ancora di Frénaud, di *J'ai bâti l'idéale maison* e *Espagne* di Risi e Caproni, sulle quali sperimentare come il diverso trattamento delle partiture iterative del testo di partenza implichi decisive conseguenze sul piano semantico.

Queste campionature esemplari sono poi corredate e inquadrare da un lato dagli *Appunti per una storia della traduzione dall'ermetismo in poi*, una rassegna delle principali traduzioni di questi poeti – in rivista e in volume – all'interno di un bilancio generale della storia del tradurre poesia a partire dagli anni Quaranta; dall'altra da una indicizzazione dei principali volumi di interesse traduttivo di questi autori, tra antologie personali dei traduttori, antologie miscelanee di poesia straniera e antologie di traduzioni “monografiche”, dedicate ai singoli autori francesi.

Leonardo Manigrasso has focused his thesis on the history of French poetry translations made by poets born between the second decade and the early twenties of the 20th century. The aim is to explore uppermost the typologies of the first hermetic translations between the thirties and forties, secondly the history of their decline until the middle of the next decade, and finally the subsequent rise of translating strategies no longer inscribed in a *koinè*, but rather substantially freed from formal codes more stringent. The scope of investigation in this case is limited to the category of third and fourth generation of poets-translators born between 1910 and 1922, safeguarding, however, the right, when appropriate, to derogate from these boundaries mobilizing representative voices of other generations, such as for example, Diego Valeri and Giovanni Raboni.

For this paper it was developed a comparative critical method, based on the comparison of different translations of the same source text (the so-called “inter-authorial variants”, from a minimum of two to a maximum of four variants at a time) in order to emphasize the dissonance, the technical experiments and, possibly, the similarities between the options chosen by each poet. For this purpose, the candidate has investigated: a) a “border” figure like Beniamino Dal Fabbro, whose translations of Rimbaud and Baudelaire - in comparison to those produced by Luzi and Parronchi - allow us to place him just outside the narrow circle of the hermetic translators universe; b) the “intergenerational” translations of the Nerval's *Delfica* made by Valeri, Parronchi and Risi, that are an ideal platform to investigate the options opened up by the hierarchy of levels that the practice of translation inevitably involves, in between the boundaries of choice from the rhythmic-metric criterion elected by Valeri to the literal-semantic one chosen by Parronchi: special care was then directed to the declinations, loans and withdrawals that the Nerval's mythopoiesis had with the translators poems; c) the different versions of Baudelaire's *Le crépuscule du matin* developed by Parronchi and Fortini, which allow us to see how different conceptions of the relationship between the new text and the tradition of formal codes are ending up in the same

challenge of contemporary ideologies; d) the two versions of Éluard's *Ta chevelure d'oranges* before Bigongiari and Fortini, both mouthpieces, the former of a hermetic way of the translating experience, based on the absoluteness of memory, and the second, as opposed to the first because founded on the principle underlying the antagonism between imagination and reality, and then the translations of the same text developed by Traverso and Zanzotto, on which we can observe two different modes of using the Petrarchan lexicon; e) Bigongiari and Sereni's versions of *Septentrion* by Char, where we can test the influence of the proximity or distance from their own poetry from the translated author over the strategies of translation; f) the five translations of Baudelaire's *La vie antérieure* arranged by Luzi, Parronchi, Pagano and Raboni (two versions), by which we can see the irreversible weakening - between the forties and nineties - of the formal institutions of the arrival code of in the interest of some increasingly complex tactics of remuneration distributed along the various levels of text; g) the translations of Henri Michaux's *La cordillera de los Andes* made by Luzi and Erba almost in the same period, including two different poetics related to the psychological and metageographic determination of the "here" and the "elsewhere", which must be inscribed (especially for Luzi) into the frame of the consumed dissolution of the hermetic *koinè*; h) the versions of Erba and Caproni of *Les canaux de Milan* by Frénaud, in order to establish the distance between a conception of the translation act as a research for the ideal compromise between the expectations of the semantic and the phonic level of the hypotext and, the other hand, the poet's claim to the right to restoration; i) the comparison between the Risi and Caproni's versions of Frénaud's *J'ai bâti l'idéale maison* and *Espagne*, on which it can be experienced how the different treatment of the of the iterative scores source text involving tangible consequences at the semantic level.

These samplings are also accompanied by the work *Appunti per una storia della traduzione dall'ermetismo in poi*, a survey of the main translations of these poets - in journal and volume - within a general overview of the poetry translations history from the beginnings of the forties; on the other hand, they are enhanced by an index of the major volumes representing the translation interest of these authors, among personal translators' anthologies, miscellanies anthologies of foreign poetry and anthologies of "monographic" translations, dedicated to specific French authors.