

ECHO

COLLANA DI TRADUTTOLOGIA
E DISCIPLINE DELLA MEDIAZIONE LINGUISTICA

7

Direttori

Paolo PROIETTI

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM — Milano

Francesco LAURENTI

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM — Milano

Comitato scientifico

Giuseppe ANTONELLI

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

Laura BRIGNOLI

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano

Tania COLLANI

UHA, Université de Haute-Alsace

Clara PIGNATARO

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM — Milano

Emilia DI MARTINO

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa — Napoli

Declan KIBERD

University of Notre Dame

Enrico MONTI

UHA, Université de Haute-Alsace

Valeria PETROCCHI

Scuola Superiore per Mediatori Linguistici “Carlo Bo” — Roma

Giovanni Antonino PUGLISI

Università degli Studi di Enna “Kore”

Gianluca SORRENTINO

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano

Enrico TERRINONI

Università per stranieri di Perugia

Silvia Teresa ZANGRANDI

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano

Mariateresa FRANZA

Università degli Studi di Salerno

Comitato di redazione

Diletta D'EREDITÀ

Università degli Studi della Tuscia

Federica VINCENZI

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano

Mario MACCHERINI

Scuola Superiore per Mediatori Linguistici “Carlo Bo” — Roma

Carlotta PARLATORE

Università degli Studi Roma Tre

ECHO

COLLANA DI TRADUTTOLOGIA
E DISCIPLINE DELLA MEDIAZIONE LINGUISTICA



Senza la traduzione abiteremmo province confinanti con il silenzio
(George Steiner)

La collana “Echo” prende il nome dalla ninfa oreade, che personificava l’omonimo fenomeno fisico, rievocando così il contatto tra voci, culture e tradizioni diverse e al contempo la ricezione, la ripetizione e la variazione. Nasce col proposito di accogliere al suo interno una serie di monografie e di studi riferiti agli ambiti della traduzione e della mediazione linguistica in senso più ampio.

Caratterizzata da un approccio accademico, la collana si presenta come un funzionale veicolo per la diffusione dei risultati delle ricerche condotte nell’esteso dominio della Teoria e della prassi della traduzione e delle discipline della Mediazione linguistica.

Nella collana si intendono affiancare ai risultati della ricerca anche dei testi che possano rappresentare degli strumenti utili alla didattica della traduzione e dell’interpretariato.

Internazionale per vocazione, “Echo” si propone di ospitare al suo interno testi in lingua italiana, inglese e francese, con l’auspicio di apportare un importante contributo all’attuale indagine internazionale inerente alle discipline in questione.

A garanzia della rilevanza scientifica, della significatività del tema trattato e dell’originalità delle opere pubblicate, la collana adotta un sistema di doppio referaggio anonimo (*double blind peer reviewing*).

Questo volume è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca "Authors-Translators and European Literary Culture" (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano, Dipartimento di Studi Umanistici) ed è stato pubblicato con il finanziamento dell'Institut de Recherche en Langues et Littératures Européennes (Université de Haute-Alsace, Mulhouse).

Tra due rive

Traduzioni letterarie d'autore nella cultura europea

a cura di

Francesco Laurenti

Contributi di

Fabio Barberini

Antonio Bibbò

Laura Brignoli

Marisa Ferrarini

Francesco Laurenti

Elena Liverani

Ludovica Maggi

Enrico Monti

Tatiana Musinova

Valentina Sentsova





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it

info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2658-5

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2020

Indice

- 9 Introduzione. La traduzione e i confini
Antonio Bibbò
- 27 La valise du traducteur : l'idée de traduction selon Marguerite Yourcenar
Laura Brignoli
- 43 Baudelaire tradotto da Raboni
Marisa Ferrarini
- 55 Write in French or Translate into Russian: Elsa Triolet translator of Louis-Ferdinand Céline
Tatiana Musinova
- 69 Ungaretti traducteur de *Phèdre* : entre baroque et hermétisme, l'appropriation transhistorique d'un classique sous le signe de la déchirure
Ludovica Maggi
- 87 Giuseppe Ungaretti's translations of Shakespeare's sonnets and the Petrarchan model
Francesco Laurenti
- 105 Luciano Bianciardi, traduttore–autore, incontra Richard Brautigan
Enrico Monti
- 119 *La verdad sospechosa* nella traduzione di Carlo Emilio Gadda
Elena Liverani

- 137 «Esta espécie de transfusão de sangue perdida, que é sempre o trabalho de tradutor». A margine delle traduzioni lorchiane di Eugénio de Andrade
Fabio Barberini
- 155 La traduzione letterale funzionale di Vladimir Vladimirovich Nabokov come risultato del multilinguismo sensitivo
Valentina Sentsova

Introduzione

La traduzione e i confini

ANTONIO BIBBÒ*

Le traduzioni nei sistemi letterari nazionali

Lo studio della percezione della letteratura e della politica irlandesi in Italia, che ho portato avanti in questi ultimi anni, mi ha spinto a pormi una serie di domande, tra loro connesse.¹ Le domande sono di quelle semplici, ma che generano risposte complesse: attraverso quali canali le letterature straniere si manifestano ai lettori di un determinato sistema culturale? In che modo entrano a far parte del sistema letterario che le accoglie sotto forma di traduzioni o di “rifrazioni” e “riscritture”²? Quando vogliamo valutare lo spazio delle traduzioni nel sistema letterario nazionale, infatti, una prima scoperta che possiamo fare abbastanza facilmente è che le letterature straniere rappresentano, almeno in Italia, una percentuale ingente del mercato librario e uno spazio molto ampio nelle pagine culturali

* Università degli Studi di Trento.

1. Per una discussione più distesa delle possibili articolazioni del rapporto tra letterature comparate e storia della traduzione si rimanda a: A. BIBBÒ, *Comparative Literature and Translation History*, in *The Routledge Handbook on Translation History*, a cura di C. RUNDLE, Routledge, New York, in corso di stampa.

2. Il termine “riscrittura” per indicare un ordine di fenomeni che comprende le traduzioni in senso stretto, ma anche gli adattamenti, le antologie, le sinossi ecc. è stato proposto da André Lefevere negli anni Ottanta in una serie di saggi che hanno spinto i Translation Studies verso la cosiddetta svolta culturale. Inizialmente, Lefevere aveva impiegato il termine “rifrazioni”, che impiego sulla scorta di Maria Tymoczko «because *refraction* suggests more clearly the partial, fragmented, and metonymic nature of all translations and all cultural transfers». (M. TYMOCZKO, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, St. Jerome Publishing, Manchester 2007, p. 81) Di Lefevere, si veda almeno A. LEFEVERE, «Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm», in *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, a cura di T. HERMANS, Croom Helm, Londra 1985, pp. 215-43.

dei quotidiani o nelle riviste e blog che si occupano di letteratura. A questo ruolo così centrale non corrisponde però una uguale centralità (o almeno un ruolo da coprotagonista, per restare nella metafora attoriale) nelle storie letterarie, né tantomeno nei programmi di studio o nei manuali scolastici. Negli strumenti, perciò, che vengono impiegati per definire il sistema letterario nazionale, le letterature straniere, così presenti per il lettore e per il mercato, di punto in bianco scompaiono e tutt'al più fanno capolino qua e là nei riferimenti *dovuti* (Scott per Manzoni, Joyce per Svevo e così via), ma sono rarissimi i manuali che mettono le traduzioni davvero in relazione, in maniera strutturale, con la letteratura che si produce nella lingua nazionale, o con le scelte estetiche degli autori italiani. La traduzione non è perciò assente dalle storie della letteratura nazionale (in questo caso, italiana), ma è perlopiù circoscritta ai casi eclatanti, alle grandi prove autoriali (Monti che traduce Omero, Pavese che traduce gli americani), agli "scrittori tradotti da scrittori", per riprendere il titolo di una fortunata collana Einaudi. E però, per dirla con Baldini, Biagi, De Lucia, Fantappiè e Sisto: «dietro la letteratura cosiddetta straniera che circola in Italia stanno gli stessi attori che fanno la letteratura italiana»³ e in qualche modo di questa diversa forma di autorialità si dovrà rendere conto.

L'impostazione romantica delle storie letterarie, che ancora ne domina la scrittura almeno in Occidente, prevede infatti che la letteratura che si esprime, in origine, nella lingua della nazione stessa ne sia al centro. In questo modo inevitabilmente si omogenizza il sistema, si neutralizzano le differenze linguistiche, si presuppone, tra le altre cose, che il sistema letterario nazionale sia necessariamente monolingue: le storie letterarie di stampo romantico tendono a ridurre il discorso sul plurilinguismo, tendono a non includere elementi che negano la narrazione monologica (e perlopiù monolingue) della rivelazione dello spirito nazionale nella produzione letteraria, nonostante le forze centrifughe che la mettono in discussione a ogni angolo, da Fenoglio alla produzione latina o dialettale degli autori, per fare solo qualche facile esempio di ambito italiano. Le traduzioni vengono cancellate da questo tipo di discorso nazionalista: secondo André Lefevere, la scarsa attenzione alle traduzioni nelle storie letterarie è «another outgrowth of the "monolingualization"»

3. A. BALDINI, D. BIAGI, S. DE LUCIA, I. FANTAPPIÈ, M. SISTO, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 17.

of literary history by Romantic historiographers intent on creating “national” literatures preferably as uncontaminated as possible by foreign influence»⁴.

Includere la letteratura tradotta nell’articolazione del discorso letterario nazionale non vuol dire, o almeno non solo, fare la storia della cosiddetta *fortuna* di un autore (o di una tradizione letteraria) in Italia; non vuol dire occuparsi della ricezione di Rimbaud in Italia e della diffusione delle sue opere, né di quella del romanzo francese o russo, o almeno non solo. Vuol dire soprattutto fare un’operazione di altro tipo: ragionare su come la letteratura straniera in traduzione diventi parte integrante del costruirsi delle identità letterarie dei protagonisti del sistema letterario italiano; in che modo, le letterature straniere vengono usate nel sistema letterario nazionale come *moneta simbolica*, sia di tipo estetico, sia di tipo politico. Gli esempi, nella letteratura italiana, sono numerosi. Da un punto di vista di storia delle poetiche, il ruolo delle traduzioni degli autori della *Neue Sachlichkeit* e del modernismo americano in Italia a partire dalla fine degli anni Venti serviva anche in parte a promuovere un ritorno al romanzo in un paese come l’Italia in cui l’ideale artistico era ancora quello della prosa d’arte rondista. Se invece vogliamo rivolgerci al valore politico assegnato alle opere, la politica delle traduzioni e di mediazione degli intellettuali raccolti intorno a riviste come «Solaria» e «Occidente» nell’Italia degli anni Trenta aveva netti connotati antifascisti: essere solariano, come ricorda Vittorini, voleva dire essere «antifascista, europeista, universalista, antitraduzionista».⁵ In quest’ultimo senso, lo studio delle traduzioni può aiutarci, secondo la prospettiva di Chris Rundle, a capire meglio la storia (in questo caso, del fascismo),⁶ mentre nel primo caso la traduzione e la sua storia possono fornire elementi chiave nell’interpretazione delle relazioni tra i vari sistemi letterari nazionali, individuarne le interconnessioni, le sovrapposizioni e, soprattutto, le differenze di poetica e di prospettiva. Ciò che può essere fruttuoso, nello studio della ricezione internazionale di un autore, di un movimento, di una forma letteraria, è valutarne i connotati sempre diversi che questi

4. A. LEFEVERE, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, New York 1992, p. 39.

5. E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.

6. C. RUNDLE, “Translation as an Approach to History”. *Translation Studies*, vol. 5, no. 2, maggio 2012, pp. 232–40.

assumono a seconda del punto di vista. Ma su questo torneremo dopo.

L'attenzione verso le traduzioni all'interno di un sistema letterario è, senza dubbio, frutto dell'onda lunga di un cambiamento che viene da lontano e che interessa gli studi letterari almeno dagli anni Sessanta; dagli inizi, cioè, di quella che è passata alla storia come la Scuola di Costanza: fu lì e allora che soprattutto a opera di studiosi come Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser si provò a ribaltare l'attenzione dalla produzione dei testi letterari alla loro ricezione, all'atto della lettura. Di questa rivoluzione, l'enfasi sulla storia della ricezione e della traduzione dei testi letterari è in qualche modo figlia. Come la storia della lettura smantellava l'idea di testo unico destinato a una sola codifica corretta per sostituirla con quella più democratica di una varietà di possibili interpretazioni, così la storia della traduzione ci permette di avvicinarci a un'idea della traduzione che lasci da parte l'idea della traduzione corretta e si occupi piuttosto dello studio delle possibili traduzioni come di momenti interpretativi diversi di un testo, rifrazioni, appunto, come diceva Lefevere. In questo senso, bisogna portare alle estreme conseguenze, sull'onda delle riflessioni di Maria Tymoczko, l'idea post-positivista secondo la quale la traduzione va considerata in maniera più flessibile di quanto non sia stato fatto finora, e cioè non in maniera prescrittiva. La traduzione, secondo la studiosa, è frutto di un processo metonimico di scelta necessaria, all'interno del quale i traduttori decidono quali sono gli aspetti dominanti del testo che è importante tradurre e agiscono di conseguenza:⁷ la *agency* dei traduttori è perciò l'elemento cruciale da tenere in considerazione. Nel discorso sul sistema letterario del quale sto provando a rendere conto qui, questa funzione viene condivisa con gli altri mediatori letterari, e cioè editori, direttori di collana, critici e studiosi.

Un altro elemento da tenere in considerazione per il discorso che sto cercando di portare avanti è l'affermazione di Gideon Toury, il capofila dei cosiddetti *Descriptive Translation Studies*, secondo il

7. «Translators cannot transpose everything in a source text to the receptor language and the target text, partly because of anisomorphisms of language and asymmetries of culture, partly because meaning in a text is both open and overdetermined, partly because a text makes contradictory demands that cannot all be simultaneously satisfied (for example, the demands of complex content and spare form), and partly because the information load associated with a source text is excessive. Translation is therefore a metonymic process, and translators must make choices, setting priorities for their translations» (M. TYMOCZKO, *op. cit.*, p. 211).

quale la traduzione è un «fatto del sistema di ricezione»: «any target language text which is presented or regarded as such within the target system itself, on whatever grounds»⁸. Maria Tymoczko ha sottolineato come l'affermazione di Toury dia il via a una specie di rivoluzione copernicana all'interno del mondo dei Translation Studies, perché permette di superare, almeno idealmente, le limitazioni di una definizione eurocentrica di traduzione; grazie al capovolgimento ermeneutico proposto da Toury, la traduzione non è definita da elementi imprescindibili, ma, in maniera molto più inclusiva come ciò che viene percepito come traduzione in un certo sistema letterario. Andrà così ad allargarsi ciò che intendiamo come traduzione, finendo per includere, con perfetto diritto di cittadinanza, anche tutte quelle traduzioni che nel contesto attuale, in Occidente, sembrano viziate da forti elementi di censura o di autocensura, da un eccesso di manipolazione o da un eccesso di presenza del traduttore nel testo tradotto. Ma le conseguenze sono anche altre, ovviamente: in primo luogo, cioè, se la traduzione appartiene innanzitutto al sistema che la ospita, allora il testo tradotto andrà valutato in relazione a quel sistema letterario e perciò il suo significato, o meglio: il suo valore, si definirà in base a ciò che lo circonda nel sistema che l'accoglie: come accennato più su, importare la letteratura americana di Dos Passos e Sinclair Lewis nell'Italia fascista non era perciò solo un modo per introdurre un diverso sistema etico e potenzialmente rivoluzionario, ma anche un modo per proporre una nuova idea di letteratura (il romanzo "obbiettivo" o quello collettivo⁹) in un sistema letterario che ancora non accettava il romanzo come forma letteraria alta.

Vite letterarie transnazionali

Finora ci siamo concentrati sullo studio delle letterature nazionali e sulla resistenza che manifestano verso l'integrazione del discorso sulle traduzioni nella loro storiografia. Lo studio delle traduzioni,

8. G. TOURY. «A Rationale for Descriptive Translation Studies». *Dispositio*, a cura di A. LEFEVERE e K.D. JACKSON, vol. 7, n. 19/21, Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan, Ann Arbor 1982, pp. 23-39 (27).

9. Sul romanzo collettivo italiano è imprescindibile la ricostruzione del dibattito messa a punto da Anna Baldini, «Un editore alla ricerca di un'avanguardia: Valentino Bompiani e la "tenzone del romanzo collettivo"». *Stranieri all'ombra del duce: Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di A. FERNANDO, Franco Angeli, Milano 2019, pp. 198-211.

però, e della circolazione letteraria, può chiarire alcuni meccanismi che si trovano nell'interstizio tra letterature nazionali e letterature comparate anche perché contribuisce a smantellare i rigidi confini pseudo-nazionali che le storie letterarie innalzano. Lo studio della circolazione di un autore può essere di certo utile allo studio tanto del sistema ricettivo quanto del sistema di appartenenza del cosiddetto originale: il recente successo di Elena Ferrante è un fatto che interessa tanto il sistema letterario italiano e il modo in cui viene percepito nel resto del mondo (e in particolare nel mondo anglofono) quanto gli stessi sistemi che hanno contribuito al caso letterario. Il sistema letterario italiano, "dominato" perché economicamente meno influente e culturalmente secondario, viene cambiato dalla consacrazione internazionale e, soprattutto, dalla consacrazione fornita dal sistema letterario "dominante", e cioè quello di lingua inglese. Secondo Pascale Casanova: "Translation then functions as a kind of right to international existence. It allows a writer not only to be recognized as a literary figure outside his or her national borders, but even more importantly it brings into existence an international position, an autonomous position inside the national universe."¹⁰ Un caso simile, sempre in ambito italiano, è il cosiddetto caso Svevo, per cui il passaggio parigino e la conseguente consacrazione, grazie alla traduzione di estratti di *La coscienza di Zenò* da parte di Benjamin Crémieux e all'interessamento di James Joyce, garantì diritto di cittadinanza nel sistema letterario italiano a un autore che ne era rimasto ai margini per i tre decenni precedenti. È solo grazie all'intervento dei protagonisti del sistema letterario internazionale orchestrato a Parigi, capitale della consacrazione, da un irlandese come Joyce fresco emigrato da Trieste, che la posizione di Svevo cambia. Benché il caso Svevo sia una parziale eccezione, presente com'è nelle storie letterarie italiane, è chiaro che è un caso paradigmatico di intreccio di meccanismi transnazionali ed effetti locali.

Una storia letteraria di impostazione transnazionale, che tenga in considerazione la storia delle traduzioni, è in grado di considerare le diverse identità che i singoli autori possono avere se colti sotto luci diverse. Questo è chiaro quando si considera il caso della diversa ricezione di un autore in contesti diversi (ad esempio, Svevo in Italia

10. P. CASANOVA, «Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Unequal Exchange», in *Translation Studies: Critical Concepts in Linguistics*, a cura di M. BAKER, tradotto da S. BROWNLIE, vol. 2, Routledge, New York 2009, pp. 85-107 (p. 96).

e in Francia), ma lo è forse di più nel caso di autori dalla vita transnazionale come James Joyce. Un caso specifico che ci permette di verificare questo assunto perciò è lo studio degli autori che vivono vite a cavallo tra più sistemi letterari e che si presentano in maniera diversa a seconda del punto dal quale li osserviamo. La traduzione, infatti, non cuce gli strappi, non getta ponti, non *porta oltre*, non è una *translatio*, o almeno non solo, ma anzi mette in luce le differenze cruciali tra sistemi letterari e tra culture, tra l'immagine, ad esempio, di un Joyce irlandese e quella di un Joyce italiano. Il caso di Joyce in questo senso è paradigmatico. Giorgio Melchiori ha giustamente dichiarato che Joyce, per gli anni che vanno dal 1907 al 1914, può essere considerato a ragione uno scrittore italiano. Melchiori riprendeva un concetto già espresso da Italo Svevo nella conferenza che questi tenne al Circolo del Convegno, a Milano, l'8 marzo 1927: «S'intende come a noi Triestini sia concesso di amarlo come un poco nostro. E anche come non poco italiano. Nella cultura di Joyce c'è qualche inclinazione decisa italiana, forse più accentuata per il desiderio - vivo in certi periodi della sua vita - di sentirsi meno inglese».¹¹

Negli anni vissuti a Trieste (dal 1904 a subito dopo la Grande Guerra, escluso il periodo della guerra stessa), infatti, Joyce si presenta come uno scrittore molto diverso da quello che conosciamo: con *A Portrait of the Artist as a Young Man* e *Dubliners* ancora inediti, e ben poche pubblicazioni al suo attivo in quegli anni, Joyce concentra la maggior parte della sua attività creativa pubblica nella scrittura di saggi per il quotidiano irredentista triestino «Il Piccolo della Sera» (dal 1907 al 1912), in conferenze alla Scuola Revoltella di Trieste e in traduzioni, in italiano, degli autori teatrali irlandesi Yeats e Synge. In tutti questi casi, il centro del suo interesse sono la politica e la cultura irlandesi, anche quelle del Celtic Revival con il quale in patria aveva avuto un rapporto molto conflittuale. Joyce provò anche a pubblicare i suoi saggi irlandesi presso l'editore genovese Formiggini, nel 1914, sperando che la Grande Guerra risvegliasse l'interesse italiano verso gli sfaceli della politica imperiale inglese; la sua proposta editoriale per un libretto da intitolarsi *L'Irlanda alla sbarra*, tuttavia, non ricevette alcuna risposta. È importante sottolineare che per Joyce non si trattava di un ripiego, ma di una possibile

11. I. SVEVO, «Faccio meglio di restare nell'ombra»: il carteggio inedito con Ferrieri seguito dall'edizione critica della conferenza su Joyce, a cura di G. PALMIERI, Piero Manni, Lecce 1995, p.

carriera che, vista la sfortuna che perseguitava fino ad allora i suoi tentativi letterari, sembrava una possibile via di fuga. Arriverà, infatti, a dire al fratello Stanislaus: «I may not be the Jesus Christ I once fondly imagined myself, but I think I must have a talent for journalism».¹² Una possibile carriera nella quale, peraltro, metteva al centro la sua duplice appartenenza nazionale, la sua condizione di uomo di confine, tanto da firmarsi, nella traduzione inglese di uno dei suoi articoli, comparsa sull'*Evening Telegraph* dell'8 settembre 1909: «Irish-Italian journalist».

Ma c'è dell'altro: Joyce come ambasciatore in Italia della letteratura irlandese, e degli ideali nazionalisti, manifesta un'appartenenza che non gli si conosceva in patria, e al tempo stesso prova a espandere la conoscenza della letteratura irlandese in Italia aggiungendo sfumature e approfondendone gli aspetti politici. Le pagine di Joyce, seppur pubblicate solo in un quotidiano locale, e ben lontano dai centri della cultura italiana come lo era Trieste allora, sono infatti tra le prime in Italia che affrontano in maniera chiara la questione dell'irlandesità di Shaw e Wilde, allora di norma presentati genericamente come "inglesi". È come se Joyce, consapevole di essere un irlandese diverso dai tipi del Revival Celtico – lo scriverà anche a Carlo Linati presentando il suo dramma *Exiles*¹³ – provasse a mostrare al pubblico italiano una versione dell'Irlanda più accogliente e variegata di quella che gli era nota. Ciò che però può essere interessante notare in un'ottica di ricezione internazionale, è che nel momento in cui *Dubliners* e il *Portrait* vengono pubblicati, quasi subito Joyce rinuncia a essere un attore nel campo letterario italiano, se non attraverso le sue opere tradotte. Nella ricezione italiana di Joyce, però, succede qualcosa di, in parte, impreveduto: l'associazione con l'Irlanda viene progressivamente a cadere. L'influsso di Ezra Pound e dei circoli parigini diventa sempre più forte e il legame tra Joyce e la letteratura irlandese si fa sempre più tenue. Non si tratta di una manovra da lui orchestrata. Al contrario, nel contattare il suo futuro traduttore, Carlo Linati, nel 1918, Joyce aveva fatto leva proprio sul fatto che

12. R. ELLMANN, *James Joyce, New and Revised Edition*, Oxford University Press, Oxford 1982, p. 255.

13. «Yeats mi disse che quantunque desiderasse far rappresentare la commedia a Dublino non aveva attori capaci di darla. Si sono troppo specializzati nel genere Synge e Gregory ecc. Però, tipi irlandesi come Berkeley, Sterne, Parnell e Swift sono di tutt'altro stampo». (Joyce, *Lettera a Carlo Linati*, 10 dicembre 1919, in J. JOYCE, *Letters of James Joyce*, a cura di R. Ellmann, vol. 2, Viking Press, New York 1966, p. 456).

quest'ultimo aveva tradotto i drammaturghi irlandesi e, pur sottolineando le differenze tra lui e loro, non se ne distaccherà mai in maniera netta. Sarà Linati che, forse anche influenzato da Pound, propenderà per elidere l'Irlanda dall'immagine di Joyce da presentare ai lettori del «Convegno»¹⁴, la rivista milanese sulla quale saranno pubblicate la maggior parte delle traduzioni joyciane degli anni Venti. Quello di Joyce è un caso senza dubbio estremo e non se ne può fare un esempio generale, ma comparare l'opera di mediazione di Joyce alla ricezione delle sue opere in Italia può essere istruttivo perché permette di vedere come in questo modo ci si trovi davanti a due autori che sembrano in alcuni momenti avere ben pochi tratti in comune. Se il Joyce *giornalista e traduttore italiano* è un ambasciatore della letteratura e della politica irlandese, un socialista che ha a cuore la cultura autoctona della propria nazione, il Joyce *scrittore di letteratura* è un Heimatloss, secondo la definizione di Pound, uno scrittore "spaesato" secondo quella che Linati conierà nel 1920, presentandolo come l'autore di un dramma non a caso intitolato *Esuli*.¹⁵

La storia della circolazione letteraria può perciò aiutare a mettere in discussione l'idea di nazione soprattutto ponendo l'accento su quegli elementi del sistema letterario che sono al tempo stesso parte di più letterature nazionali in modi diversi. Si tratta di singoli scrittori, movimenti, editori, agenzie letterarie o media polifonici e transnazionali come certi periodici letterari. In questo senso, si può vedere la traduzione come un'attività che influenza e cambia tanto il contesto ricevente quanto quello di origine, poiché propone il cosiddetto originale in una varietà di luci e rifrazioni, in una complessa rete di testi (traduzioni, ma anche testi critici e paratesti) che ne costituiscono un elemento irrinunciabile di investigazione. Secondo Rebecca Walkowitz, una simile attenzione alla "wordliness" dei testi letterari sarà inevitabile in futuro, così come confrontarsi con le opere letterarie «as if they exist in several languages, media, and formats and as if they are written, from the get-go, for many audiences».¹⁶

14. Nel 1915, Pound aveva scritto un saggio su Joyce dal titolo inequivocabile: E. POUND, «Affirmations: The non-existence of Ireland». *The New Age*, vol. 16, n. 17, febbraio 1915, p. 452.

15. Non si può di certo esaurire in questa sede il discorso su come l'irlandesità di Joyce influenzasse la ricezione delle sue opere. Per un inquadramento preliminare si rimanda, almeno, a G. LERNOUT, «European Joyce». *A Companion to James Joyce*, a cura di R. BROWN, Wiley-Blackwell, Malden, MA 2008, pp. 93-107.

16. R. WALKOWITZ, "Future Reading", in *Futures of Comparative Literature: ACLA State of the Discipline Report*, a cura di U.K. HEISE, Routledge, New York 2017, pp. 108-111.

Ne deriva che più sappiamo di un'opera (o di autori, movimenti ecc.), più il quadro si complica e una conoscenza completa diventa impossibile: più ci avviciniamo, più l'orizzonte della conoscenza si allontana. Oppure, forse, come scrive Christopher Prendergast, a proposito dell'opera di Victor Segalen, «[we] are never 'closer' to another culture (and hence liberated from the raps of ethnocentrism) than when we fail to understand it, when confronted with the points of blockage to interpretive mastery».¹⁷

La letteratura straniera come moneta di scambio

Considerare la storia letteraria nazionale mettendo in primo piano la traduzione non significa perciò lasciare da parte le opere prodotte in italiano, ma concentrare l'attenzione sul carattere transnazionale del sistema letterario. Come sottolineato da Emma Bond¹⁸ in un seminale articolo sulla necessità di “transnazionalizzare” gli studi di italianistica, e di recente ribadito da Charles Burdett, Nick Havely e Loredana Polezzi:

Placing mobility at the centre of the research map (rather than treating it as a secondary, marginal or accidental feature of an essentially national narrative) brings into focus how labels such as 'Italy' and 'Italian' are at once essential and essentialising, indispensable and insufficient. Just as 'Italian culture' is not a homogeneous entity, so it is not co-extensive with the space of the nation, nor with the Italian language (which, of course, is itself far from a single, standardised and stable object).¹⁹

E così anche le letterature straniere possono entrare a far parte del sistema: sono gli stessi protagonisti del sistema letterario nazionale a suggerirci la possibilità di considerare le letterature straniere, e le traduzioni, come prese di posizioni all'interno del sistema letterario. In questo senso, il caso di Carlo Linati può essere istruttivo. Linati, autore comasco legato alle avanguardie fiorentine di inizio secolo e in seguito alla cosiddetta scuola lombarda che prova a svilupparsi

17. C. PRENDERGAST, «Introduction», in *Debating World Literature*. a cura di Id., Verso, Londra e New York 2004, pp. vii-xiii (p. xi).

18. E. BOND, «Towards a Trans-national Turn in Italian Studies?» *Italian Studies*, vol. 69, n. 3, novembre 2014, pp. 415-24.

19. C. BURDETT, N. HAVELY, L. POLEZZI, «The Transnational/Translational in Italian Studies». *Italian Studies*, vol. 75, n. 2, aprile 2020, pp. 223-36 (p. 231).

sulle orme di Manzoni, Dossi, Cattaneo e, più da presso, di Lucini, è tra i primi a inizio Novecento a impiegare la traduzione come un elemento di innovazione volta a migliorare e ad ammodernare la propria poetica: quando comincia a tradurre le opere dei drammaturghi dell'Abbey Theatre irlandese, Linati non è un traduttore di mestiere, ma un autore relativamente giovane che ha appena mietuto i primi successi (in particolare con *Duccio da bontà* nel 1912) tanto che sarà omaggiato da un capofila dell'avanguardia letteraria come Giovanni Papini, che nel 1917 inserirà un breve profilo linatiano nella raccolta *24 cervelli*²⁰. Negli anni precedenti alla guerra, Linati però scopre il teatro irlandese (grazie al musicista Franco Leoni) e dal 1914 al 1917 si prova nella traduzione dei suoi autori principali: William B. Yeats, Augusta Gregory e John M. Synge, dei quali mette a punto agili volumetti con una scelta di *pièce*²¹. È chiaro fin da subito che l'interesse per la letteratura straniera, in Linati, coincide con una volontà di espandere la propria cassetta degli attrezzi poetici; come affermerà nel 1941, in un breve saggio indicativamente intitolato *Amici oltremontani*:

In fondo al mio pensiero c'era, lo confesso, la lusinga un po' arrogante di poter giungere ad allargare in quel modo i domini emotivi della *mia* letteratura, metterla in contatto con quelle emozioni oltramontane in modo che ne avesse a ricevere incitamento verso nuove forme e audace. Fu quest'ambizione che mentre io abbandonavo volentieri al macello dei traduttori di mestiere gli scrittori popolari, mi indusse a tradurre cose difficili o rare o poco note, nelle cui pagine il gusto della lingua e della poesia giaceva annidato come pimento nel calice di un fiore.²²

Linati perciò è pioneristico non solo nella sua scoperta di una letteratura nazionale come quella irlandese, che fino ad allora aveva ricevuto ben poca attenzione in Italia ed era molto spesso confusa con la letteratura inglese *tout court*; è pioneristico, assieme ai sodali della *Voce* anche nell'affermare come la letteratura straniera potesse essere uno strumento per prendere posizione all'interno del

20. G. PAPINI, *24 cervelli; saggi non critici*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1917.

21. W.B. YEATS, *Tragedie irlandesi*, a cura di C. LINATI, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1914; A. GREGORY, *Commedie irlandesi*, a cura di C. LINATI, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1916; J.M. SYNGE *Il fuffantello dell'Ovest e altri drammi*, a cura di C. LINATI, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1917.

22. C. LINATI, «Amici oltremontani», in Id. *Decadenza del vizio e altri pretesti*, Bompiani, Milano 1941, pp. 23-41 (pp. 25-6).

campo letterario: Linati usa infatti la letteratura irlandese per farsi largo e trovare una collocazione che lo distanzi ancor più di quanto non facessero le sue opere creative tanto dall'avanguardia vociana, provando a fondare una scuola lombarda che si basava anche sulla presunta somiglianza tra Irlanda e Lombardia, quanto dal magistero di D'Annunzio. Nelle prefazioni alle sue versioni irlandesi e negli articoli degli anni della Grande Guerra, infatti, Linati sembra ribadire con sempre maggiore convinzione la distanza che separa la sua poetica da quella di D'Annunzio, e lo fa in un modo molto nuovo per l'epoca: contrapponendo al Vate non tanto (o non solo) sé stesso, quanto gli autori che traduceva; prendendosi così carico delle scelte poetiche degli autori dei quali si era fatto mediatore. Si trattava di un rifiuto della poetica dannunziana che veniva ribadito da Linati sia attraverso più tradizionali dichiarazioni di poetica espresse nei saggi sia in maniere più oblique, come con le pubblicazioni dello Studio Editoriale Lombardo, la casa editrice fondata da Gaetano Facchi della quale però Linati era parte integrante²³. La prima pubblicazione della casa editrice fu, infatti, *Antidannunziana*, di Gian Pietro Lucini, nel 1914, un vero e proprio manifesto. Una presenza significativa negli anni di apprendistato (e soprattutto in *Portovenere* (1910)²⁴, il Vate era divenuto ora un modello ingombrante dal quale distanziarsi. Da allora le opere di Linati si erano fatte ricche di esplicite dichiarazioni d'amore per la prosa secca e pulita, lombarda, di Manzoni contrapposta a quella ricca e sontuosa, eccessiva, di D'Annunzio.²⁵ Al tempo stesso, Linati, sembra distanziare le opere di Yeats, anch'esse pubblicate nel 1914, da quelle di D'Annunzio. Quando Cecchi, ad

23. Si veda per un approfondimento, F. CORRIAS, *Mario Puccini letterato-editore. Prospettive d'archivio e mediazione letteraria tra Italia e Spagna*. Università degli Studi di Cagliari - Universidad Autónoma de Madrid, 2014/15.

24. A. DELLA TORRE, *Carlo Linati*. Pietro Cairoli, Como 1972, pp. 34; 50.

25. «Allora io osservai a Donato che il Manzoni con quella sua dipintura così minuziosa aveva già vinto in potenza coloristica descrittori che vennero dopo di lui, famosissimi, e che poterono usare di tutte le risorse di una tavolozza arricchita da un linguaggio più moderno, nervoso e smagliante. Alludevo al colore del D'Annunzio, del Barrès, del Fogazzaro. Espresso da lui, definitivamente, in un'ottantina di righe, quel paesaggio avrebbe domandato a D'Annunzio poco meno d'una diecina di pagine. Del resto, - io diceva a Donato, - il Manzoni, come lombardo, non poteva essere né un lirico descrittivo, né un colorista. Lo scrittore lombardo è, per sua natura, negato a queste abilità; ama la redazione recisa, gremita di fatti, densa e nodosa. E ti parlo de' veri lombardi, perchè di scrittori meteci n'è piena Milano, i quali poi ci tengono anche a passare per milanesi di zecca». (C. LINATI, *Le tre pievi*. Il Convegno, Milano 1922, pp. 210-1).

esempio, gli scrive che *The Land of Heart's Desire* gli sembra ispirata da *La figlia di Iorio*, Linati non esita a ricordargli che l'opera di Yeats è precedente.²⁶ Similmente, nel libro di memorie del 1929, *Memorie a zig-zag*, racconta l'incontro con Yeats, e ricorda che questi paragonò la poesia di D'Annunzio allo «spennare un passero».²⁷ Anche nell'opera di Linati, Yeats, e poi Synge, prendono il posto che era stato di D'Annunzio. Se nei libri di viaggio dei decenni successivi, lo sguardo di Synge sembra influenzare la prosa linatiana, diversi poemi in prosa della raccolta *I doni della terra* sono direttamente ispirati a quelli che Linati chiamava gli stili villareccio-pagano e magico-druidico di Yeats, con apparizioni del «popolo silvano»²⁸, l'equivalente lombardo dei folletti irlandesi, così come citazioni dirette da *The Land of Heart's Desire*, e riferimenti intertestuali alla sua traduzione dello stesso dramma. Ma è l'intera collezione a essere un omaggio a Yeats e al suo approccio sincretico al mito, nel modo in cui miscela dee pagane, miti cristiani e storie popolari. In questo modo, testimonia il tentativo di Linati di assumere, per così dire, una postura yeatsiana.²⁹ Non sembra un caso, perciò, che Linati non perda occasione per sottolineare la distanza che c'è tra D'Annunzio e Yeats, cosa che fa tanto in privato quanto in interventi pubblici.

Ma c'è dell'altro. Linati traccia una netta divisione tra le opere di Yeats e degli altri irlandesi dell'Abbey Theatre da lui tradotti e quelle del loro connazionale Wilde, attraverso le quali Linati esprimeva un simile rifiuto della poetica degli esteti e di riviste come «Il Marzocco». Nel racconto autobiografico *Barbogeria* (1917), anche esso pubblicato dallo Studio Editoriale Lombardo, Linati rende il legame tra il suo passato *decadente* e Wilde ben chiaro. Adriano, il protagonista autobiografico, confessa il suo amore a Brigida:

I miei nuovi amici si fingevano tutti guasti di stomaco, affranti di membra, vittime di strani morbi spirituali: di più amavano pavoneggiarsi in cammi-

26. S. DUBROVIC, a cura di, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, Vecchiarelli, Roma 2012, p. 23.

27. C. LINATI, *Memorie a zig-zag*, Buratti, Torino 1929, p. 23.

28. ID., *I doni della terra*. Studio Editoriale Lombardo, Milano 1915, p. 63.

29. Linati scrisse anche, all'allora direttore de «La Voce», «Ella conosce le mie versioni dello Yeats? Se non possiede il volume, mi scriva, che avrei caro l'avesse, che quella non è versione pura e semplice ma quasi interpretazione di un autore che per lati di fantasia e di desolazione sentirei [?] affine al mio spirito». (Id., Lettera a De Robertis del 2 aprile 1915. Fondo Giuseppe De Robertis, Serie Corrispondenza, IT ACGV DR.I. 168.11).

nature dinoccolate e farsi dei visi da angeli decaduti. La tragedia del Wilde era nell'aria, ed essi, sempre in busca di ricercatezze nuove, s'eran buttati ad imitarlo adattandosi le più ridicole invenzioni dello snobismo, che si conciliavano assai bene con le loro personcine invetriate e i loro visucci glabri. Affettavano un gusto particolare per la freddura e il quolibet e avevan per vezzo di glorificare la frivolezza, la pigrizia, la viltà e l'incoerenza. Insomma era lor costante premura di mostrare al mondo come il secolo morente avesse adunato in loro le più acri e delicate sfinitezze.³⁰

Nei primi anni del secolo, i discorsi sui comportamenti di Wilde più che sulle sue opere erano comuni, anche tra chi apparteneva a circoli che esaltavano lo scrittore irlandese. Come scrive Elisa Bizzotto, «Wilde's presence permeated Italian aesthetic culture»³¹ e una rivista come «Il Marzocco» è protagonista nella diffusione, in Italia, dei principii di Pater, Ruskin e di Wilde stesso. Negli anni della Guerra, Linati, perciò, tende a distaccarsi sempre più da Wilde e D'Annunzio, quasi per enfatizzare le differenze tra i movimenti dell'estetismo fiorentino *fin de siècle* e i poeti *terrieri* lombardi con i quali sentiva maggiore affinità. Considerata la profonda influenza di Wilde sui circoli degli esteti italiani³², non stupisce che il rifiuto dei due scrittori andasse di pari passo nell'opera di Linati e che si accompagnasse all'abbracciare una poetica più impegnata come quella di Yeats e in seguito più realista come quella di Synge. Linati sembra impiegare Yeats, e il teatro del Revival irlandese più in generale, come simbolo del suo rifiuto dei principi estetici che avevano informato la sua gioventù di scrittore. Wilde, infatti, è uno dei tre scrittori che Linati cita all'inizio della sua prefazione a Yeats come i maggiori drammaturghi irlandesi, nel 1914, assieme a Shaw e allo stesso Yeats. In quella occasione, dopo aver esaltato i tre per aver fatto uscire la letteratura irlandese dal suo stato di minorità, Linati prende le distanze da Wilde perché «quella sua nativa forza d'irrisione e di

30. ID., *Barbogeria*. A cura di Luigi Matt, Oèdipus, Milano 2014, p. 126.

31. E. BIZZOTTO, «"Children of Pleasure": Oscar Wilde and Italian Decadence». *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, a cura di S. EVANGELISTA, Continuum, London 2010, pp. 124-40.

32. Come hanno mostrato Rita Severi ed Elisa Bizzotto, tanto D'Annunzio quanto i suoi accoliti (Ugo Ojetti, Giuseppe Saverio Gargano, Aldo Sorani e Angelo Conti) erano profondamente influenzati dalle teorie estetiche di Wilde e dalla sua postura intellettuale. D'Annunzio possedeva diverse copie delle opere maggiori di Wilde, compresa la prima traduzione francese di *The Picture of Dorian Gray*, del 1895, e copie del *De Profundis* in italiano, sulle quali vi erano «abbondanti note» (E. BIZZOTTO, «"Children of Pleasure": Oscar Wilde and Italian Decadence», cit., p. 129).

sarcasmo finì per subissare in un morboso feticismo estetico che altro poi non era se non l'estrema conclusione dei culti di pura bellezza già consacrati dal Ruskin e dalla Pre-Raphaelite Brotherhood». Al contrario di quella di Wilde, la poesia di Yeats «apparve ricca di un aroma inebriante a chi lo gustava la prima volta, perché vi sentiva dentro tutto il selvatico della terra che l'aveva generata misto alle più sottili fragranze della poesia colta e investigatrice degli ultimi elegi ed erotici»³³. Il canone irlandese di Linati era un canone anti-wildiano e anti-dannunziano: questo complica il lombardismo di Linati perché lo avvicina per certi versi al rifiuto vociano del Vate, ma il fatto che si manifesti in una scelta di testi teatrali, una forma che non era generalmente approvata dagli intellettuali della *Voce*, sottolinea anche come le prese di posizione all'interno del sistema letterario, benché figlie di un simile malcontento, potessero sfociare in diversi risultati.

Un esempio del genere chiarisce come la traduzione non sia solo un modo per riempire i vuoti (come se fosse un pezzo di puzzle mancante), come nella formulazione ormai tradizionale di Even-Zohar e Toury, ma uno strumento polemico. Chiarisce anche come la storia della traduzione può aiutare a considerare la storia letteraria da un punto di vista che non è transnazionale perché privo di riferimenti alla nazione e alla sua letteratura, ma perché la tracima e ne mette continuamente in discussione i confini.

Riferimenti bibliografici

BALDINI A., BIAGI D., DE LUCIA S., FANTAPPIÈ I., SISTO M., *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018.

BALDINI A., «Un editore alla ricerca di un'avanguardia: Valentino Bompiani e la "tenzone del romanzo collettivo"», in *Stranieri all'ombra del duce: Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di A. Fernando, Franco Angeli, Milano 2019, pp. 198-211.

BIZZOTTO E., «"Children of Pleasure": Oscar Wilde and Italian Decadence». *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, a cura di S. Evangelista, Continuum, London 2010, pp. 124-40.

33. W.B. YEATS, *Tragedie irlandesi*, cit., p. x. A Cecchi, Linati scrisse che il sentimentalismo di Yeats è controbalanciato da «un dolore nuovo verso una desolazione più ampia, più brulla, più rassegnata, più infinita». (S. DUBROVIC, a cura di, *Carlo Linati e Emilio Cecchi*, cit., p. 22).

- BOND E., «Towards a Trans-national Turn in Italian Studies?» *Italian Studies*, vol. 69, n. 3, novembre 2014.
- BURDETT C., Havelly N., Polezzi L., «The Transnational/Translational in Italian Studies». *Italian Studies*, vol. 75, n. 2, aprile 2020, pp. 223–36.
- CASANOVA P., «Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Unequal Exchange». *Translation Studies: Critical Concepts in Linguistics*, a cura di M. Baker, tradotto da S. Brownlie, vol. 2, 2009, pp. 85–107.
- CORRIAS F., Mario Puccini letterato-editore. *Prospettive d'archivio e mediazione letteraria tra Italia e Spagna*. Università degli Studi di Cagliari - Universidad Autónoma de Madrid, 2014/15.
- DELLA TORRE A., *Carlo Linati*. Pietro Cairoli, Como 1972.
- DUBROVIC S., a cura di, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, Vecchiarelli, Roma 2012.
- ELLMANN R., *James Joyce, New and Revised Edition*. Oxford University Press, Oxford 1982.
- JOYCE J., *Letters of James Joyce*, a cura di R. Ellmann, vol. 2, Viking Press, New York 1966.
- GREGORY A., *Commedie irlandesi*. Tradotto da Carlo Linati, 1° ed., Studio Editoriale Lombardo, 1916.
- LEFEVERE A., «Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm», *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, a cura di T. Hermans, Croom Helm, Londra 1985, pp. 215–43.
- , *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, New York 1992.
- LERNOUT G., «European Joyce». *A Companion to James Joyce*, a cura di Richard Brown, Blackwell Publishers, 2008, pp. 93–107.
- LINATI C., *I doni della terra*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1915.
- , *Le tre pievi*, «Il Convegno», 1922.
- , *Memorie a zig-zag*, Buratti, Torino 1929.
- , «Amici oltremontani», in *Decadenza del vizio e altri pretesti*, Bompiani, Milano 1941, pp. 23–41.
- , *Barbogeria*, a cura di Luigi Matt, Oèdipus, Milano 2014.
- PAPINI G., *24 cervelli; saggi non critici*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1917.

- POUND E., «Affirmations: The non-existence of Ireland», *The New Age*, vol. 16, n. 17, febbraio 1915, pag. 452.
- PRENDERGAST C., «Introduction», in *Debating World Literature*. a cura di Id., Verso, Londra e New York 2004, pp. vii-xiii.
- RUNDLE C., 'Translation as an Approach to History'. *Translation Studies*, vol. 5, no. 2, maggio 2012, pp. 232-40.
- SVEVO I., «Faccio meglio di restare nell'ombra»: il carteggio inedito con Ferrieri seguito dall'edizione critica della conferenza su Joyce, a cura di Giovanni Palmieri, Piero Manni, Lecce 1995.
- SYNGE J.M., *Il furfantello dell'Ovest e altri drammi*, tradotto da Carlo Linati, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1917.
- TOURY G., «A Rationale for Descriptive Translation Studies», in *Dispositio*, a cura di A. Lefevere e K.D. Jackson, vol. 7, n. 19/21, Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan, Ann Arbor 1982, pp. 23-39
- TYMOCZKO M., *Enlarging Translation, Empowering Translators*, St. Jerome Publishing, Manchester 2007.
- VITTORINI E., *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1957.
- WALKOWITZ R., "Future Reading", in *Futures of Comparative Literature: ACLA State of the Discipline Report*, a cura di U.K. Heise, Routledge, New York 2017, pp. 108-III.
- YEATS W.B., *Tragedie irlandesi*, a cura di C. Linati, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1914.

La valise du traducteur : l'idée de traduction selon Marguerite Yourcenar

LAURA BRIGNOLI*

Les auteurs qui se sont occupés de traduction n'ont pas manqué de réfléchir sur leur travail, et sur ce qui entre en jeu dans cette activité qui requiert une capacité de se tenir en équilibre entre des exigences diverses. Ils manquent aussi rarement d'en donner des définitions subtiles, métaphoriques, souvent justes, en tout cas intéressantes. Ces définitions foisonnent, au point qu'on a pu les recueillir et en faire tout un livre¹ où la richesse et la variété des champs sémantiques évoqués donnent l'idée de l'extrême variété d'une pratique qui reste liée à la personnalité du traducteur, surtout dans les exemples les plus réussis. Il est amusant de lire ce que les traducteurs ont pu dire, et on ne s'étonnera pas d'y trouver les métaphores les plus cocasses² ou les clichés les plus éculés à côté des définitions les plus géniales.

Ce que nous proposons dans cet article, c'est d'entrer en profondeur dans les paratextes d'un auteur–traducteur, pour voir ce qui se cache derrière quelques formules subtiles et des descriptions parfois contradictoires. L'œuvre en question est celle de Marguerite Yourcenar. Plusieurs chercheurs ont déjà analysé ses traductions, en évaluant ses résultats³. Il

* Università IULM, Milano. laura.brignoli@iulm.it.

1. J. DELISLE, *La traduction en citations*, Presses Universitaires d'Ottawa, Ottawa 2007.

2. Delisle, dans l'Avant–propos (*op. cit.*), les énumère par ordre alphabétique.

3. Voir, en particulier : J. DARBELNET, « Marguerite Yourcenar et la traduction littéraire », *Études littéraires*, vol. 12, n. 1, avril 1979, pp. 51–63 ; É. de SAINT-DENIS, « Avec Marguerite Yourcenar: apprendre à traduire », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n. 2, juin, 1982, pp. 207–217 ; L. DESBLACHES, « Marguerite Yourcenar : de la traduction à la création », in *Bulletin SIEY*, 15, 1995, pp. 19–31 ; R. POIGNAULT et J.-P. CASTELLANI (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écriture, Réécriture, Traduction*, Actes du colloque de Tours (20–22 novembre 1997), SIEY, Tours 2000, (en particulier : Ph. BRUNET, « Marguerite Yourcenar traductrice de Sappho », pp. 287–296 ; F. COUNIHAN, « Écriture et autorité

nous reste à considérer tout ce qu'elle a dit pour commenter ce travail et y chercher les motivations qui ont dirigé certains choix, sa conception de la traduction et sa manière de l'exprimer.

L'activité de traduction de Marguerite Yourcenar, numériquement importante au point d'égaliser presque sa production romanesque, a accompagné toute sa vie d'écrivain :

- V. WOOLF, *Les Vagues*, traduction de M. Yourcenar, Stock, Paris 1937.
- H. JAMES, *Ce que savait Maisie*, traduction de M. Yourcenar, préface d'André Maurois, Laffont, coll. Les Pavillons, Paris 1947.
- *Présentation critique de Constantin Cavafy (1863–1933)*, suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes par M. Yourcenar et C. Dimaras, Gallimard, coll. Blanche, Paris 1958.
- *Fleuve profond, sombre rivière : les Negro-spirituals*, commentaire et traduction par M. Yourcenar, Gallimard, Paris 1964.
- *Présentation critique d'Hortense Flexner*, Gallimard, Paris 1969.
- *La Couronne et la Lyre*, Présentation critique et traduction d'un choix de poètes grecs, Gallimard, coll. Blanche, Paris 1979.
- J. BALDWIN, *Le Coin des 'Amens'*, Gallimard, coll. Le Manteau d'Arlequin, Paris 1983.
- *Blues et Gospels*, Album, textes traduits et présentés par Marguerite Yourcenar ; images réunies par Jerry Wilson, Gallimard, Paris 1984.
- Y. MISHIMA, *Cinq Nô modernes*, traduits en collaboration avec Jun Shiragi, avec préf. De M. Yourcenar, Gallimard, Paris 1984, (comprend : *Sotoba Komachi* — *Yoroboshi* — *Le Tambourin de soie* — *Aoi* — *Hanjo*)

dans les traductions de Marguerite Yourcenar », pp. 297–312 ; K. SHIELDS, « Marguerite Yourcenar traductrice de Virginia Woolf », pp. 313–322 ; H. CLICHE, « La réécriture du texte woolfien, *The Waves* (1931), dans la traduction (1937) de Marguerite Yourcenar », pp. 323–332 ; M. ORPHANIDOU-FRÉRIS, « Traduire ou réimaginer Cavafy? », pp. 333–342 ; C.O. PAPADOPOULOS, « Les poèmes de Cavafy traduits par Marguerite Yourcenar », pp. 343–362 ; L. DESBLACHE, « *Fleuve profond, sombre rivière* : un exemple de traduction comme expression de créativité littéraire », pp. 363–375. ; M. BRÉMOND, « Pindare et Yourcenar », in O. HAYASHI, N. HIRAMATSU et R. POIGNAULT (dir.), *Marguerite Yourcenar et L'univers poétique*, Actes du colloque de Tokyo (9–12 septembre 2004), SIEY, Clermont-Ferrand 2008, pp. 145–160 ; ID., « Marguerite Yourcenar, traductrice universelle », in *Traducteurs et traductrices belges*, Université de Mons, éd. C. Gravet, 2013, pp. 421–440 ; ID., « Yourcenar, infatigable traductrice », in *Des Femmes traductrices, Entre altérité et affirmation de soi*, L'Harmattan, Collection "Des idées et des femmes", Paris 2013, pp. 59–76.

- *Le Cheval noir à tête blanche*, contes pour enfants traduits de l'indien, Gallimard, Paris 1985.
- *La Voix des choses*, textes recueillis par Marguerite Yourcenar ; photographies de Jerry Wilson, Gallimard, Paris 1987.

À ces onze œuvres il faut ajouter deux publications non reprises en volume :

« Les sept fugitifs de Frederic Prokosh (traduction d'un fragment) », *Fontaine*, 4, 27–28, 1943, p. 231–256 (ou III–136).

« Amrita Pritam—Poèmes », *La Nouvelle Revue Française*, 365, 1^{er} juin 1983, p. 168–169.

1. Les buts

La constance de cette activité, qui s'égrène tout au long de la vie de l'auteure, en dit long sur sa fréquentation des textes d'autrui, démarche qu'elle estime plus importante que les entrevues en personne⁴. Elle, qui a souvent comparé ses œuvres aux enfants qu'elle n'a pas eus, considère le contact par l'entremise des écrits comme plus précieux et au fond plus essentiel par rapport à quelques simples conversations. La traduction comporte une plus profonde intimité avec l'œuvre et donc une connaissance plus solide.

La lectrice qui apprécie et partage, qui souvent se reconnaît dans l'œuvre d'un autre, aime au point de désirer se l'approprier à travers la traduction. Excepté les deux premières, qu'elle définit « travail alimentaire »⁵, toutes ses traductions sont le fruit d'un choix, d'une rencontre avec des œuvres dans lesquelles elle cueillait la présence de thèmes qu'elle avait à cœur. Et, s'il faut être précis, même la traduction des deux premiers romans a dû lui sembler une aubaine : non certes du

4. Voir ce qu'elle dit à propos de Mishima : « Il fit l'éloge de ce livre [*Mémoires d'Hadrien*] dans l'une de ses dernières entrevues avec un journaliste français, et je garde de ces quelques mots comme entendus à distance l'impression d'un contact qui vaut bien les propos toujours insuffisants d'une rencontre face à face », M. YOURCENAR, *Le Tour de la prison*, Gallimard, Paris 1991, p.136. Cela ne l'empêche pas de critiquer âprement Jean Blot non seulement parce qu'il aurait lu son œuvre de façon très superficielle, mais aussi parce qu'il n'a jamais demandé à la rencontrer : « je ne comprends pas que, tant qu'un être humain dont on s'occupe est en vie, on ne profite pas de la chance de s'en approcher, ou tout au moins de correspondre avec lui », M. YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par M. Sarde et J. Brami, Gallimard, Paris 1995, p.464. Elle l'a fait, à chaque fois, quitte à être déçue.

5. *Les Yeux ouverts*, Le Centurion (livre de poche), Paris 1980, p. 194.

point de vue économique – « les traductions ne sont jamais très bien payées »⁶ – mais parce que c’était un travail intellectuel qui lui a donné la possibilité d’aborder une autre facette de l’écriture, en se glissant dans la forge d’autrui. À plusieurs années de distance, lorsqu’elle se penche à nouveau sur la traduction de *What Maisie knew*, elle insiste sur la traduction en tant qu’« exercice admirable, et d’autant plus utile que l’ouvrage traduit émane d’un tempérament et d’un esprit plus étrangers aux nôtres »⁷. Dans cet essai, qui date de 1980–82, elle relativise l’admiration pour Virginia Woolf telle qu’elle avait exprimée lors de la préface de 1937⁸. Là, à vrai dire, ses réserves étaient bien cachées sous l’appréciation de l’œuvre dans sa complexité, qui aboutit à un des éloges les plus délicats qu’on ait pu écrire sur la romancière anglaise. Elle déclare aussi son but dans la préface aux *Vagues*, où elle se propose de « persuader le lecteur de l’intense sentiment d’humanité qui se dégage » de cette œuvre écrite par une de ces « natures les plus fines, les plus ardemment vivantes, obligées par leur fragilité ou par leur excès de forces à recourir sans cesse aux dures disciplines de l’esprit ». Il s’agissait donc de rétablir une vision plus juste d’une auteure dont l’intellectualisme risquait de masquer l’humanité profonde⁹. Y est-elle parvenue ? peut-être, mais, à croire ce qu’on a pu écrire sur cette traduction, cela a été obtenu au prix d’un remaniement total de l’original à travers une traduction finissant par prêter à Virginia Woolf des traits stylistiques qui appartiennent en propre à la traductrice¹⁰.

Tout autre but avait la traduction des poèmes grecs, parus en 1979 (*La Couronne et la lyre*), mais élaborés au long d’une trentaine d’années : la préface s’ouvre avec un titre — « Une traduction faite pour soi seul » — qui fait singulièrement l’écho à l’œuvre de Virginia Woolf *A Room of one’s own*. Mais les points de contacts ne vont pas plus loin. En effet Yourcenar affirme avoir traduit pour le plaisir, pour s’informer des œuvres que pouvait avoir lues Hadrien, dont elle était en train de composer les *Mémoires*, surtout pour déchiffrer le secret des œuvres anciennes :

6. *Ibid.*

7. « Les charmes de l’innocence, une relecture d’Henry James », in M. YOURCENAR, *En Pèlerin et en étranger*, Gallimard, Paris 1989, p. 210.

8. « En fait, mon admiration très profonde pour le roman de Virginia Woolf se nuançait de réserves », *ivi*, p. 209.

9. « Une femme étincelante et timide, in *En Pèlerin et en étranger*, *cit.*, p. 109.

10. Voir en particulier H. CLICHE, *art. cit.*, *passim*.

à la façon des peintres d'autrefois, dessinant d'après l'antique ou brossant une esquisse d'après des peintures de maîtres antérieurs à eux, pour mieux se pénétrer du secret de leur art, ou encore de celle du compositeur retraillant de temps à autre un passage de Bach ou de Mozart pour en jouir et s'enrichir de lui.¹¹

La direction, comme on peut voir, va dans le sens contraire : non plus compléter une image d'autrui trop partielle, mais enrichir sa propre écriture en se laissant envahir par le rythme et le ton d'une poésie ancienne. La référence à la peinture et à la musique, à première vue rien que des renvois canoniques à l'art, sont en fait plus que cela : vue et son s'unissent, en effet, de façon particulièrement efficace dans la formule « Portrait d'une voix »¹², utilisée pour définir les *Mémoires d'Hadrien* avec une exactitude plus aiguë par rapport aux étiquettes de « roman historique », « biographie », ou « pseudoautobiographie apocryphe ». Dans cette œuvre, selon les intentions de l'auteure, convergent les arts de la peinture (pour dessiner une image stable) et de la musique (qui lui conserve souplesse et harmonie). Et la traduction, de la même manière, est également tributaire de ces deux arts. Elle confirmera explicitement dans plusieurs interviews, à partir de 1979, ce qu'on peut inférer de la coïncidence de ces images, à savoir qu'elle ne fait aucune différence entre l'écriture et la traduction, parce qu'il s'agit dans les deux cas de transposer dans la fixité d'une phrase faite de mots la fluidité de la pensée : l'infidélité est inévitable¹³.

On y reviendra.

Elle explicite aussi le destinataire idéal de cette traduction, qui n'est ni un « philologue », ni un « enseignant » :

J'ai pensé plutôt au lecteur ayant su un peu de grec, mais l'ayant oublié [...] curieux néanmoins de cette poésie d'une autre époque et d'un autre monde, curieux aussi de ce qui a changé ou n'a pas changé entretemps dans la sensibilité humaine.¹⁴

11. *La Couronne et la lyre*, Gallimard, Paris 1979, p. 9.

12. M. YOURCENAR, « Carnets de notes des Mémoires d'Hadrien », in *Œuvres romanesques*, Gallimard, Paris 1982 (2014), p. 527.

13. Elle l'a dit pour la première fois à Bernard Pivot dans l'émission « Apostrophe ». Elle le répète à Josyane Savigneau et à Jean-Pierre Corteggiani : M. YOURCENAR, *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par M. Delcroix, Gallimard, Paris 2002, pp. 254-255 ; 318 ; 400-401.

14. *La Couronne et la lyre*, cit., p. 10.

Ce public a orienté au départ les choix des pièces, qui devaient être « fort connues des connaisseurs »¹⁵. On définirait donc cette traduction « target oriented », dont le but élevé consiste non seulement à former chez le lecteur « une notion plus juste de l'original »¹⁶, mais surtout à le pousser à lire l'original.

Son objectif change encore (et les critères de même) dans le choix des *Negro Spirituals* qu'elle a traduits et commentés dans l'œuvre *Fleuve profond, sombre rivière*. Fascinée par ces chants populaires et par la spiritualité simple et profonde qu'ils contiennent, elle les a recueillis dans un livre où la question des Noirs est affrontée dans sa spécificité, mais surtout pour la valeur universelle de la souffrance humaine qu'ils expriment. Il s'agit de diffuser en France des poèmes « après tout peu connus »¹⁷. La philologue, ici, s'est jointe à la traductrice à cause du travail préliminaire qui l'a mise en condition de devoir « choisir entre les diverses variantes d'un même chant, variantes écrites souvent très nombreuses, variantes orales innombrables »¹⁸. Cette matière magmatique, qui manque d'un texte de référence fiable, et qui ressent de l'inspiration populaire, lui a laissé une plus ample marge de liberté qu'elle reconnaît aussi dans la préface. Là, elle cite en tant qu'exemples deux changements qui me semblent particulièrement significatifs :

Les Noirs « luisant comme des rats » de la *Chanson de la belle récolte* luisent en réalité « comme un chapeau de castor », ce qui est à la fois plus comique et plus gai, et montre le naïf amour du Noir pour le couvre-chef du maître. Le mouchoir de Lula, dans l'original de *Chose, rose*, est un mouchoir tout court et non un mouchoir de soie : il faudra supposer que la négresse de la traduction a reçu cet objet de luxe d'une maîtresse créole.¹⁹

15. M. YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, cit., pp. 91–92.

16. *La Couronne et la lyre*, cit., p. 10. Elle ne dit rien de différent dans une lettre à Jean Ballard qui l'avait accusée d'avoir choisi des pièces trop érotiques : il s'agit de rétablir une image de la poésie grecque qui sache dépasser la « réputation d'enrubannement et de mièvrerie Louis XVI » qu'avaient contribué à former « les traducteurs français de l'Anthologie », entre autres, ce Brasillach qu'elle ne cesse de critiquer. Voir *Lettres à ses amis et quelques autres*, cit., p. 93, et *D'Hadrien à Zénon, Correspondance 1951–1956*, texte établi et annoté par C. Gaudin et R. Poignault avec la collaboration de J. Brami et M. Delcroix ; édition coordonnée par É. Dezon-Jones et M. Sarde ; préface de J. Savigneau, Gallimard, Paris 2004, p. 375.

17. *Persévérer dans l'être. Correspondance 1961–1963 (D'Hadrien à Zénon, III)*, texte établi et annoté par J. Brami et R. Poignault, avec la collaboration de M. Delcroix, C. Gaudin et M. Sarde, préface de J. Brami et M. Sarde, Gallimard, Paris 2011, p. 104.

18. *Lettres à ses amis et quelques autres*, cit., p. 237.

19. *Fleuve profond, sombre rivière : les Negro-spirituals*, commentaire et traduction par M.

On ne peut que remarquer la démarche paradoxale de celle qui apprécie ces « chants de liberté » mais n'oublie pas le rapport d'esclavage au point d'ajouter l'ombre du « maître » ou de la « maîtresse » même là où ils n'étaient même pas mentionnés.

Encore un but semblable a poussé Yourcenar à traduire le corpus complet — du moins jusqu'à la date de sa traduction, 1958 — des œuvres de Cavafy : il lui avait semblé juste de ne pas limiter la réception de cet auteur aux seules pièces réussies. Ombre et lumière peuvent former un tableau plus riche et surtout plus vrai, n'étant pas soumis au choix personnel du traducteur. On voit bien que, comme dans le cas d'Hadrien, elle voudrait disparaître derrière ce qu'elle traduisait, comme devrait faire tout bon traducteur. Tâche d'autant plus difficile que cette traduction a demandé l'intervention d'un intermédiaire : selon Constantin Dimaras, le poète et ami grec qui l'a introduite à la poésie de Cavafy et qui l'a aidée dans la compréhension du grec moderne, cette traduction « ne donne pas vraiment le climat particulier de la poésie de Cavafy. [...] elle demeure plutôt l'œuvre d'une grande styliste française que l'œuvre d'un poète grec »²⁰.

Malgré la longue fréquentation à laquelle donne lieu toute traduction, selon ses critiques il n'y a pas eu de véritable dialogue entre Yourcenar et Cavafy. Certes Yourcenar a dû être sensible à la poésie de Cavafy, mais, comme il arrive toujours chez elle, elle s'en est nourrie et a restitué au public français non pas la richesse d'un dialogue, mais le résultat d'une appropriation.

On dirait un procès digestif : elle assimile le texte et le restitue filtré par sa vision personnelle.

2. Questions de langue

L'attention qu'elle a manifestée pour les lecteurs, la définition précise du public de ses traductions révèle l'attitude d'un traducteur « target

Yourcenar, Gallimard, Paris 1964, p. 64.

20. J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar*, Gallimard, Paris, 1990, p. 119. Voir aussi ce que disent à ce propos M. ORPHANIDOU-FRÉRIS, « Traduire ou réimaginer Cavafy ? », in *Marguerite Yourcenar écriture, réécriture, traduction*, cit., p. 333-342 ; C. PAPADOPOULOS, « L'image de la Grèce dans les présentations de Pindare et de Cavafy de Marguerite Yourcenar : jugements ou préjugés ? », in *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. 2, SIEY, Tours 1995, pp. 59-69 et, de la même, « Les poèmes de Cavafy traduits par Yourcenar », in *Marguerite Yourcenar écriture, réécriture, traduction*, cit., pp. 343-362.

oriented », qui élimine, autant que possible, toute senteur d'étrangeté du texte. Cela est valable aussi bien pour ce qu'elle traduit que pour ses œuvres traduites par d'autres : en écrivant à Lidia Storoni Mazzolani, par exemple, elle se félicite qu'elle adhère à « l'idéal du traducteur » qui, selon elle, est de donner « l'impression que l'ouvrage a été composé dans la langue dans laquelle on traduit »²¹. Elle exerce un contrôle tout aussi bien serré sur la traduction de ses œuvres, et désire toujours entrer en contact avec ses traducteurs : c'est la raison pour laquelle elle se lamentait du mauvais caractère de Maria Luisa Spaziani.

3. Vers ou prose

Traduire des poèmes implique des choix importants du point de vue formel : elle s'est montrée toujours partisane de la prosodie, aussi bien dans la traduction versifiée qu'elle a gardée pour les *Négro spirituals*, et pour les poèmes grecs de *La Couronne et la lyre*, que pour la prose dans laquelle elle a cru nécessaire rendre les poèmes de Cavafy en français. Elle a discuté longuement avec Constantin Dimaras sur ce choix, qu'elle n'a pas manqué de défendre à plusieurs reprises : la traduction versifiée, qui « n'a produit chez nous que des pensums »²², transformerait Cavafy en « un François Coppée saisi par l'érotisme »²³.

La prépondérance du rythme dans la poésie populaire des poèmes nègres a certes déterminé le choix de privilégier la forme par rapport au contenu, comme le montre cette phrase où émergent les éléments formels :

dans l'ensemble, cependant, on s'est efforcé que ces traductions fussent aussi fidèles que le permet la nécessité de tenir compte à la fois du sens, du mouvement, du ton, sans renoncer tout à fait aux équivalences du rythme et de la rime.²⁴

21. *Lettres à ses amis et quelques autres*, cit., p. 169.

22. M. YOURCENAR, *Une Volonté sans fléchissement. Correspondance 1957-1960*, texte établi, annoté et préfacé par J. Brami, M. Delcroix, édition coordonnée par C. Gaudin et R. Poignault avec la collaboration de M. Sarde, Gallimard, Paris 2007, p. 350.

23. *Les Yeux ouverts*, cit., p. 194.

24. Introduction à *Fleuve profond, sombre rivière*, cit., p. 63.

Elle ne manque pas de lier la poésie populaire de ces textes aux rythmes de l'enfance, et dépendre « presque entièrement des syllabes élidés » lui donne « une immense liberté ».

Par contre, le ton des poèmes de Cavafy ne s'obtient pas si facilement, ni le vers français serait à même d'en reproduire la poésie sans le fausser de manière irrémédiable.

La traduction de Cavafy est sans doute celle qui a engagé le plus les ressources de la traductrice, qui s'est vue ensuite souvent confrontée à des discussions concernant l'idée même de traduction. C'est lors d'un de ces échanges qu'elle exprime, en termes métaphoriquement intéressants, deux conceptions de la traduction et en même temps pose sa propre situation traductive. Or, on sait bien, grâce à Berman, que l'explicitation de la position traductive est problématique :

La position traductive n'est pas facile à énoncer, et n'a d'ailleurs aucun besoin de l'être ; mais elle peut aussi être verbalisée, manifestée et se transformer en représentations. Toutefois, ces représentations n'expriment pas toujours la vérité de la position traductive, notamment lorsqu'elles apparaissent dans des textes codés comme les préfaces, ou des prises de parole conventionnelle comme les entretiens. Le traducteur, ici, a tendance à laisser parler en lui la *doxa* ambiante et les *topoi* impersonnels sur la traduction.²⁵

Le passage cité ci-dessous se distingue pourtant de cette catégorie où l'aspect conventionnel est prépondérant, puisqu'il ne s'agit ni d'une préface, ni d'une prise de parole publique, mais il est tiré d'un échange épistolaire, une lettre écrite par Yourcenar à Etienne Coche de la Ferté, le conservateur du Musée du Louvre qui fut aussi historien et traducteur. Avec lui, en 1963, Yourcenar réfléchit sur les principes de la traduction :

Il me semble que parmi les nombreux modes de traduction qu'on peut adopter, et qui tous sont légitimes et défendables, ceux que nous suivons sont pratiquement opposés l'un à l'autre, – le vôtre étant, je crois, le plus fréquemment pratiqué par les traducteurs d'aujourd'hui. (Je ne parle bien entendu que des traducteurs dignes de ce nom, et j'ignore la foule des autres.) Le but semble être de faire percevoir l'œuvre originale telle quelle, vue à travers la langue dans laquelle on traduit *comme à travers une couche d'eau la plus invisible et la moins déformante possible*. Les avantages vont sans dire : spontanéité plus grande (en apparence seulement, bien entendu, car

25. A. BERMAN, *Pour une Critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris 1995, p. 75.

la tâche du traducteur demeure de toute façon malaisée), léger, et utile, dépaysement du lecteur mis en présence de certaines des formes et des tours même de l'original, et en même temps, presque contradictoirement, sentiment très net qu'on a bien affaire à une traduction, obligeant ce même lecteur à faire intelligemment la part de ce qui, dans l'original, reste quand même incommunicable. Le désavantage est que l'eau (le langage dans lequel on traduit) réfracte, et que l'effort même de rester très près de la construction originale introduit dans le texte une imperceptible courbure (les mots et les tours n'étant pas tout à fait ce à quoi on s'attendait qu'ils fussent) qui précisément n'était pas dans l'original. Ma méthode, pour autant que je puisse la systématiser ainsi, consisterait plutôt à donner un équivalent français du poème original, à *le désincarner pour ainsi dire pour le réincarner dans une autre langue*, et tel qu'on peut imaginer que le poète l'eût écrit, s'il avait écrit en français. Dans le premier cas, l'effort va vers une sorte de fluide fidélité, et dans le second, s'applique tant bien que mal à une solide reconstruction.²⁶

La citation de ce long passage s'imposait, parce que c'est là que Yourcenar exprime le plus clairement sa vision de la traduction : elle oppose deux manières de traduire en les véhiculant par des métaphores issues des champs lexicaux de l'eau et de la pierre. Les images répondent à des principes radicalement différents que l'on pourrait tenter de reconduire, en gros, aux deux courants, synthétisés ensuite dans les travaux d'Henri Meschonnic et de Jean-René Ladmiral, qui ont animé les débats autour de la traduction pour de nombreuses années²⁷. La préférence de Yourcenar pour le pôle « target oriented », avec ce qu'il implique de domestication du texte, d'invisibilité du traducteur, de fidélité au fond mais trahison de la lettre émerge clairement de tout ce qu'on vient de voir. Mais ces dichotomies semblent avoir fait leur temps, d'autant plus que ces principes ne restent souvent que des théories : la prétendue disparition du traducteur en est l'exemple le plus éclatant. Plus encore que son positionnement théorique — par ailleurs transgressé par la pratique traductive — il nous semble intéressant de considérer les images qu'elle utilise.

Dans son œuvre, elle utilise les métaphores liées à la pierre là

26. *Persévérer dans l'être*, cit., pp. 445–448, nous soulignons dans tous les cas.

27. Et qui sont bien dépassées aujourd'hui : voir, à ce propos, F. BUFFONI, « Per una teoria soft della traduzione letteraria », *Le parole e le cose.it*, 18 août 2015, <http://www.leparoleelecole.it/?p=20024>. En termes plus philosophiques, S. RAO montre la convergence entre les positions dichotomiques de sourciers et ciblistes : « Sujet et traduction. De la décision de Ladmiral à la pulsion de Berman » *Meta*, vol. 52, n. 3, septembre 2007.

où il s'agit de faire ressortir la partie inaltérable, l'élément éternel, la stabilité, l'immortalité. La pierre parfois concrétise la tentative de s'opposer à l'écoulement du temps, qui ne l'entraîne pas moins dans son cours en lui faisant perdre sa consistance. Le rôle de la pierre est de fixer ce qui risque à tout moment d'être corrompu, transformé. C'est comme si on ne pouvait vraiment saisir quelque chose qu'en l'immobilisant. La traduction n'échappe pas à cette tendance que Yourcenar a manifestée dans ses œuvres.

Écrire, c'est pour elle chercher la stabilité ou, à la rigueur, chercher à dépasser l'impermanence si étroitement liée à l'humain.

On rejoint ici ce qu'on avait cité plus haut, à savoir la coïncidence entre l'écriture et la traduction : comme elle dit à Mathieu Galey²⁸, l'écriture est déjà une forme de traduction puisqu'il faut passer d'une langue personnelle à une langue accessible au public. Dans l'écriture comme dans la traduction proprement dite, pour Yourcenar, il ne s'agit pas d'inventer une langue nouvelle plus adhérente à un original traduit, ou bien à sa propre pensée, comme l'ont fait tant d'autres écrivains, de Boris Vian à Louis-Ferdinand Céline, de Maryse Condé à Andrea Camilleri, mais de transmettre à un public le contenu d'une pensée. Il y a ici une idée de l'écriture qui, pour audacieuse que soit la pensée, n'admet qu'une expression coulée dans les variations d'un phrasé classique. Et même là où tout le contenu converge dans le rythme d'une forme chantée, où la langue perd son émail classique, Yourcenar ne consent à y adhérer que dans la mesure où elle y retrouve la tradition populaire.

De ces comparaisons on comprend que l'écriture qu'elle préfère est celle qui tend à se faire monument, celle qui, au moins pour un temps, offre une forme-sens solide. Certes cela ne doit l'empêcher de « respecter avant tout [...] les nuances et les impondérables » ; mais de quoi ? « de la langue dans laquelle on traduit, sans quoi le principe même de la traduction s'effondre »²⁹. Les « figures dans l'eau » sont les « modulations incroyablement subtiles [...] presque insaisissables »³⁰ qu'elle a dû faire subir à sa langue pour rendre l'essence de la poésie de Cavafy.

Mais en réalité elle voudrait atteindre l'idéal de la traduction, à savoir rendre le poème « tel que le poète l'eût écrit, s'il l'avait écrit

28. *Les Yeux ouverts*, cit., p. 193.

29. M. YOURCENAR, *D'Hadrien à Zénon*, cit., p. 490.

30. Ivi, p. 288.

en français » : s'agit-il pour elle d'effacer toute trace d'étrangeté, d'assimiler le poète à la culture française ? non, parce qu'une bonne traduction littéraire « respecte à la fois le génie des deux langues »³¹. Et malgré cela le résultat, selon Dimaras, est d'« avoir fait un cliché froid et impersonnel dans le gout classique »³².

Pourquoi ce résultat malgré les prémisses prometteuses ? la raison est probablement à rechercher dans l'idée même qu'elle avait de texte littéraire comme — on l'a vu — un produit solide qui résiste au temps. L'idée de « mouvement du langage » telle qu'elle sera théorisée par Friedman Apel, à savoir d'un langage qui, soumis au passage du temps, ne peut que se transformer, n'entre nullement en jeu pour Yourcenar.

Elle se préoccupe certes de préserver le génie de sa langue, même si cela devrait lui coûter la fidélité au poète ; mais il ne s'agit pas de franciser tout court. Il s'agit, pour la plupart des fois, d'imprimer un sceau d'éternité à un texte qu'elle aime, dont la beauté n'est que dans ce qui sait transcender la chronologie, ou d'en faire émerger le fond d'impermanence : cela semble attirer son intérêt bien plus que la spécificité de ce qu'elle traduit³³. Cela est démontré par le recueil de poèmes de Cavafy, qu'elle n'hésite pas à modifier, jusqu'au point d'intervenir pesamment sur le sens, là où elle trouve que tel choix lexical nuit à la perception de l'ensemble :

À deux ou trois reprises, j'ai été gênée, dans le texte des poèmes, par tels termes littéraires ou semi-littéraires importés d'Europe, et qui détonnent dans ce vocabulaire presque toujours si juste comme un médiocre bibelot occidental dans une belle demeure d'Orient ; ils le datent, ce qui n'aurait pas déplu à cet amateur de chronologie ; j'ai toutefois pris sur moi de le remplacer par un équivalent, là où l'intention du poète, pour un lecteur de nos jours, en eût été irrémédiablement faussée.³⁴

Ce qui aurait été « irrémédiablement faussé » c'est en fait l'idée qu'elle s'est faite de la poésie cavafienne, où un terme lié à une époque risquait non pas de trahir la pensée du poète grec, mais l'idée qu'elle s'était faite de ses mérites.

31. Ivi, p. 509.

32. Ivi, p. 380.

33. A Matthieu Galej, qui lui demande quel enseignement elle a tiré de la traduction des Negro-spirituals, elle répond : « D'abord l'unité profonde de la race humaine devant la douleur », *Les Yeux ouverts*, cit., p. 190.

34. *Présentation critique de Constantin Cavafy*, cit., pp. 55-56.

La dernière citation éclaire encore plus ce rapport très étroit entre l'écriture et la traduction :

un traducteur (surtout quand il traduit en vers) ressemble à quelqu'un qui fait sa valise. Elle est ouverte devant lui ; il y met un objet, puis il se dit qu'un autre serait peut-être plus utile, alors il enlève l'objet, puis le remet, parce que, réflexion faite, on ne peut pas s'en passer. En vérité, il y a toujours des choses que la traduction ne laisse pas disparaître, alors que l'art de la traduction serait de ne rien laisser perdre.³⁵

Traduire un texte signifie le faire voyager dans l'espace, le transposer dans un nouveau contexte linguistique et culturel dans lequel il puisse s'intégrer entièrement. Pour que cela arrive, d'après Marguerite Yourcenar le traducteur ne peut qu'utiliser que ce dont il dispose déjà : aucun espace à l'invention, à l'ouverture sur d'autres mondes, à l'enrichissement par la diversité ; il n'a le choix que parmi ce qu'il trouve chez lui, ce qui lui appartient en propre. Et même, pour que sa traduction voyage aussi dans le temps, pour qu'elle s'éloigne le plus possible de la quincaillerie qui ne dure qu'un instant, il faut que le traducteur puise dans ce qu'il y a de plus solide en lui. Seulement alors on aura une traduction peut-être non fidèle, mais certes plus intéressante, comme elle l'exprime par cette boutade un peu cavalière, non exempte de misogynie :

Il en est des traductions comme des femmes : la fidélité, sans autre vertu, ne suffit pas à les rendre supportables.³⁶

Références bibliographiques

BERMAN A., *Pour une Critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris 1995.

———, « La traduction et ses discours », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 34, n. 4, 1989, pp. 672–679.

BRÉMOND M., « Pindare et Yourcenar », in O. HAYASHI, N. HIRAMATSU et R. POIGNAULT (dir.), *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*, Actes du colloque de Tokyo (9–12 septembre 2004), SIEY, Clermont-Ferrand 2008, pp. 145–160.

35. *Les Yeux ouverts*, cit., p. 192.

36. *La Couronne et la lyre*, cit., p. 41.

- , « Marguerite Yourcenar, traductrice universelle », in *Traducteurs et traductrices belges*, Université de Mons, éd. C. Gravet, 2013, pp. 421–440.
- , « Yourcenar, infatigable traductrice », in *Des Femmes traductrices, Entre altérité et affirmation de soi*, L'Harmattan, Collection "Des idées et des femmes", Paris 2013, pp. 59–76.
- BUFFONI F., « Per una teoria soft della traduzione letteraria », *Le parole e le cose.it*, 18 août 2015, <http://www.leparoleelecose.it/?p=20024>.
- DARBELNET J., « Marguerite Yourcenar et la traduction littéraire », in *Études littéraires*, vol. 12, n. 1, avril 1979, pp. 51–63.
- DELISLE J., *La Traduction en citations*, Presses Universitaires d'Ottawa, Ottawa 2007.
- DELLI CASTELLI B., «La corrispondenza imperfetta. Riflessione sulla traduzione letteraria e la traduzione specialistica», in *Traduttologia*, a. III, n. 5–6, luglio 2007– gennaio 2008, pp. 133–152.
- DESBLACHES L., « Marguerite Yourcenar : de la traduction à la création », in *Bulletin SIEY*, n. 15, 1995, pp. 19–31.
- HOEPPFNER B., « L'ombilicalité du traducteur », *Palimpsestes*, n. 23, 2010, <http://palimpsestes.revues.org/538>.
- LANE-MERCIER G., « Entre l'Étranger et le Propre : le travail sur la lettre et le problème du lecteur », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n– 2, 2001, pp. 83–95.
- POIGNAULT R. et CASTELLANI J.-P. (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écriture, Réécriture, Traduction*, Actes du colloque de Tours (20–22 novembre 1997), SIEY, Tours 2000.
- RAO S., « Sujet et traduction. De la décision de Ladmiral à la pulsion de Berman », *Meta: journal des traducteurs*, vol. 52, n. 3, septembre 2007.
- SAINT-DENIS É. de, « Avec Marguerite Yourcenar : apprendre à traduire », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n. 2, juin, 1982, pp. 207–217.
- SAVIGNEAU J., *Marguerite Yourcenar*, Gallimard, Paris 1990.
- VASQUEZ DE PARGA M. J. et POIGNAULT R. (dir.), *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque International de Tenerife tenu en novembre 1993, 2 voll., SIEY, Tours 1995.
- YOURCENAR M., *Les Yeux ouverts*, Le Centurion (livre de poche), Paris 1980.
- , *La Couronne et la lyre*, Gallimard, Paris 1979.
- , *Œuvres romanesques*, Gallimard, Paris 1982 (2014).
- , *En Pèlerin et en étranger*, Gallimard, Paris 1989.

- , *Le Tour de la prison*, Gallimard, Paris 1991.
- , *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952–1987)*, textes réunis, présentés et annotés par M. Delcroix, Gallimard, Paris 2002.
- , *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par M. Sarde et J. Brami, Gallimard, Paris 1995.
- , *D'Hadrien à Zénon, Correspondance 1951–1956*, texte établi et annoté par C. Gaudin et R. Poignault avec la collaboration de J. Brami et M. Delcroix ; édition coordonnée par É. Dezon–Jones et M. Sarde ; préface de J. Savigneau, Gallimard, Paris 2004.
- , *Persévérer dans l'être. Correspondance 1961–1963 (D'Hadrien à Zénon, III)*, texte établi et annoté par J. Brami et R. Poignault, avec la collaboration de M. Delcroix, C. Gaudin et M. Sarde, préface de J. Brami et M. Sarde, Gallimard, Paris 2011.
- , *Une Volonté sans fléchissement. Correspondance 1957–1960*, texte établi, annoté et préfacé par J. Brami, M. Delcroix, édition coordonnée par C. Gaudin et R. Poignault avec la collaboration de M. Sarde, Gallimard, Paris 2007.

Baudelaire tradotto da Raboni

MARISA FERRARINI*

Ho scelto come titolo un endecasillabo perché l'oggetto del discorso è l'incontro *poietico* tra il poeta Giovanni Raboni (1932–2004) e il fondatore della lirica moderna, Charles Baudelaire (1821–1867). Per riprendere le parole di Franco Buffoni, il prodotto «dell'incontro *poietico* tra la poetica del traduttore e la poetica del tradotto» si chiama traduzione¹. Di traduzione di poesia, infatti, intendo occuparmi.

Nel *Preambolo alla traduzione del libro secondo dell'Eneide*, Giacomo Leopardi scriveva: «in leggerlo, senza avvedermene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talora mandando fuori alcuna lacrima. Messomi all'impresa, so ben dirti avere io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta [...]»².

Per il poeta recanatese, «deve crearsi una certa empatia tra il poeta tradotto e il traduttore, deve sussistere la *magia* di un sentire comune che faccia»³ sussultare «e confondere chi legge il testo–fonte e si appresta a tradurlo»⁴. L'«essere poeta» equivale ad avere una sensibilità speciale e acuta, possedere un'anima grande, come lo stesso Leopardi afferma nella lettera al Giordani del 30 aprile 1817: «Però io avea conchiuso tra me che per tradur poesia vi vuole un'anima grande e poetica e mille e mille altre cose»⁵. Tradurre un poeta vuol dire star nel cuore dell'esercizio della poesia, essere

* Università IULM, Milano. marisa.ferrarini@iulm.it.

1. F. BUFFONI, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Interlinea, Novara 2016, p. 251.

2. G. LEOPARDI, *Preambolo alla traduzione del libro secondo dell'Eneide*, in *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Salerno editore, Roma, 1999, pp. 321–322.

3. F. PIRAINO, *La Modernità delle riflessioni di Giacomo Leopardi sulla traduzione*, in www.italianisti.it/upload/userfiles/Piraino%20Floriana.pdf, p.7. Consultato il 15 ottobre 2018.

4. *Ibid.*

5. G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 96.

«en état de poésie» come direbbe il Valéry traduttore delle *Bucoliche* virgiliane.⁶ «Per quanto colui che traduce possa essere lontano, per energia inventiva e intensità lirica, dal poeta che sta traducendo, si tratta comunque ogni volta di vivere un'esperienza di poesia»⁷.

Come si vede, le idee leopardiane sulla traduzione sono modernissime e anticipano certi assunti steineriani di *After Babel*. Steiner ha colto prima di altri, ricorda Buffoni, che «tradurre poesia o prosa poetica non significa trasferire le parole di una lingua in quelle equivalenti di un'altra, bensì rivivere l'atto creativo che ha informato l'originale. E che prima di essere un esercizio formale, la traduzione è un'esperienza esistenziale»⁸.

Per Giovanni Raboni la traduzione è davvero un'esperienza esistenziale: l'attività di traduttore gli permette non solo di vivere (un poeta deve pur mangiare), ma di ampliare ed espandere la propria opera in versi al punto da considerare il tradurre come un'arte «consanguinea a quella dello scrivere in proprio»⁹. Quando sul finire degli anni Sessanta comincia per Mondadori a tradurre le *Fleurs du mal*, Raboni è già un poeta, un critico e un giornalista apprezzato. Come traduttore ha pubblicato per Garzanti *L'Educazione sentimentale* di Flaubert (1966), sta lavorando a *Bianca e l'oblio* di Aragon (Mondadori, 1969) e a *Un adolescente d'altri tempi* di François Mauriac (Mondadori, 1971). Data la sua sensibilità, sembra possedere le doti del buon traduttore che Leopardi nell'Ottocento auspicava. Sa che

la poesia non è né uno stato d'animo a priori né una condizione di privilegio né una realtà a parte né una realtà migliore. È un linguaggio: un linguaggio diverso da quello che usiamo per comunicare nella vita quotidiana e di gran lunga più ricco, più completo, più compiutamente umano; un linguaggio al tempo stesso accuratamente premeditato e profondamente involontario capace di connettere fra loro le cose che si vedono e quelle che non si vedono, di mettere in relazione ciò che sappiamo con ciò che non sappiamo¹⁰.

6. A. PRETE, *Tradurre un classico della poesia. Considerazioni e variazioni*, in *Parola di sé. Le autobiografie linguistiche tra teoria e didattica*, a cura di G. Anfosso, G. Palinari, E. Salvadori, Franco Angeli, Milano 2016, p. 55.

7. *Ibid.*

8. F. BUFFONI, *op. cit.*, p. 21.

9. G. RABONI, *Giudici e Puskin, un confronto in versi*, in «Corriere della Sera», 6 giugno 1999, ora in G. Raboni, *Il libro del giorno 1998–2003*, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2009, p. 117.

10. G. RABONI, *Autoritratto*, in www.giovaniraboni.it/Selfportrait.aspx, consultato il 16/10/2018. È la ripresa dell'*Autoritratto* 2003 che apre il II volume Einaudi di G. Raboni,

È consapevole che «la poesia è in teoria intraducibile», che «si traducono *comunque* delle poesie; si leggono *comunque* delle poesie tradotte; si conoscono *comunque* dei poeti — e dei poeti importanti, indispensabili per la nostra cultura, per la nostra stessa idea della poesia — unicamente attraverso delle traduzioni»¹¹. L'anafora del «comunque» è eloquente. Raboni cede, di fatto, al canto di sirena del suo mentore: «Fu Vittorio Sereni a chiedermi di tradurre Baudelaire per un Meridiano che uscì nel '73. Capitolai per amore di un autore che è l'inizio della poesia moderna»¹².

Prima di Raboni nessun grande poeta italiano si era mai cimentato nel riprodurre interamente in versi la voce di Baudelaire. Ci sono stati echi baudelairiani nella Scapigliatura: si pensi all'Emilio Praga della raccolta *Penombre* (1864) o del *Re orso* (1865), all'Arrigo Boito del *Libro dei versi* (1877), a Giovanni Camerana, l'unico «dotato nello spirito e nello stile»¹³, secondo Giansiro Ferrata, per compiere «il gran passo oltre i limiti caratteristici della Scapigliatura»¹⁴, anche se a lui fu concesso solo di scontarne tutti i sintomi nevrotici. Né Carducci né Pascoli, dato il loro perbenismo cattolico, potevano affrontare un testo dagli effluvi malati. Né un D'Annunzio che, troppo pieno di sé, plagiava per la raccolta *Alcyone* il Rimbaud di *Aube*. «Non Campana, né Rebora né Sbarbaro», per citare le parole di Raboni, «non Montale di cui pure si conoscono straordinarie versioni poetiche; non Ungaretti eccellente traduttore di Mallarmé» si è mai lasciato andare «a un'italianizzazione, completa o per frammenti, del grande libro baudelairiano»¹⁵. Concordo con il critico Raboni quando, nella prefazione alla versione in prosa delle *Fleurs du Mal* per Garzanti (1975) di Attilio Bertolucci, sotto il velo trasparente delle iniziali A. B., in seguito rimosse, afferma:

La poesia italiana degli ultimi cent'anni, che fino a un certo punto — fino a Carducci, e sotto molti aspetti a Pascoli— è sostanzialmente e naturalmente

Tutte le poesie 1949–2004.

11. G. RABONI, *Pasolini senza poesia*, in G. Raboni e A. Cortellessa, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano, 1959–2004*, Garzanti, Milano 2005, pp. 294–295.

12. C. ALTARocca, *Raboni, la mia vita con Baudelaire*, in «La Stampa», 14 febbraio 1999.

13. G. FERRATA, *Del tradurre le "Fleurs du mal"*, in *Baudelaire, poesie e prose*, Mondadori, Milano 1973, p. XLII.

14. *Ibid.*

15. G. RABONI, presentazione, in C. Baudelaire, *I fiori del male*, versione in prosa di A. B., Garzanti, Milano 1975, p. xxi.

pre-baudelairiana a causa di un evidente e (in termini geografico-politici) spiegabilissimo ritardo culturale, diventa poi quasi di colpo (quasi senza soluzione di continuità) post-baudelairiana 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 tra le due guerre)¹⁶.

Pare che Baudelaire per gli italiani sia nato fuori tempo, troppo prima o troppo tardi, e non ci sia stato un momento di effettiva contemporaneità. Di rilievo è la prima traduzione completa in prosa di Riccardo Sonzogno (1893), scrittore di scarsa fortuna, che ha comunque saputo capire la poesia di Baudelaire tesa al limite tra il sublime e il grottesco, e che rimane in auge fino al 1910. Seguono poi le traduzioni in versi liberi di Paolo Buzzi (Milano, Barion, 1921) e di Decio Cinti (Milano, Modernissima, 1921). Tra le due guerre si riscontrano tentativi piuttosto deludenti. Negli anni Sessanta ci sono le traduzioni decorose di professori come Luigi de Nardis, di un decoro però che non è mai andato oltre un risultato gradevole¹⁷.

Le traduzioni delle *Fleurs* si concentrano nel giro di pochissimi anni. Del 1967 è la versione in prosa del poeta livornese Giorgio Caproni, che giustifica in modo sbrigativo nella premessa al volume da lui curato di essersi astenuto dalla presunzione di un rifacimento in versi italiani di Baudelaire, tranne che per *Le voyage*, troppo legato a certe avventure personali¹⁸. Dal 1972 al 1975 se ne susseguono almeno quattro: la versione isometrica di Bernard Delmay (Firenze, Sansoni, 1972), quella di Raboni del 1973, quella di Mario Bonfantini (Milano, Mursia, 1974) e quella di Attilio Bertolucci del 1975. Senza spingersi fino a parlare di una baudelairizzazione *après coup* della cultura poetica italiana, ma in fondo suggerendola, la concentrazione di traduzioni si spiega, secondo Raboni, perché «fra gli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta la poesia italiana ha concluso, una ventina d'anni dopo il suo inizio, il processo di esaurimento della sua fase mallarmeana innescato dalla reazione anti-ermetica degli anni Quaranta»¹⁹. L'approdo a Baudelaire, in sostanza ha avuto «la

16. *Ibid.* Le stesse parole sono riprese da G. Raboni in *L'arte della dissonanza*, in C. Baudelaire, *Opere*, Mondadori, Milano 1996, pp. XLII–XLIII, che da ora in poi cito.

17. L. DE NARDIS, Baudelaire, *I fiori del male*, Universale economica Feltrinelli, Milano 1961.

18. C. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione e introduzione di G. Caproni, Curcio, Roma 1967. Il libro è poi stato ripubblicato da Marsilio nel 2008, con diversi poemi tradotti in versi.

19. G. RABONI, *L'arte della dissonanza*, cit. p. XLIII.

stessa portata e quasi lo stesso significato di quel ritorno a Dante [...] che in modo più o meno sotterraneo ha variamente interessato, durante lo stesso periodo, sia i maggiori poeti della generazione di mezzo (Caproni, Luzi Sereni. . .) sia i più attendibili esponenti della cosiddetta avanguardia, da Sanguineti a Porta»²⁰.

Raboni assume davvero sul serio il ruolo di poeta traduttore di Baudelaire. Nell'arco di ventisei anni ci ha lasciato ben cinque versioni (prima Mondadori «Meridiani» 1973, seconda Einaudi «Supercollari» 1987, terza Einaudi «Struzzi» 1992, quarta Mondadori «Meridiani» 1996, quinta Einaudi «ET Classici», 1999). Non si è mai dichiarato soddisfatto del proprio lavoro sul poeta francese, tanto dall'affermare in un'intervista del 2003 di non avere ancora messo mano a «un ennesimo rifacimento», sentendosi mancare il tempo, ma soprattutto perché «restituire il fitto, inestricabile intreccio timbrico e tonale, la peculiare dialettica fra “alto” e “basso”²¹, perfezione e dissonanza, tradizione e innovazione» della pronuncia poetica di Baudelaire è «in sostanza impossibile, e non si può far altro che procedere per approssimazioni successive e ogni volta, parziali, provvisorie, “sperimentali”»²².

Raboni pensa che «il compito di un traduttore di poesia sia un compito infinito, un compito che è lecito immaginare concluso solo in un punto puramente ipotetico posto al di là del tempo», nel punto impossibile in cui due rette parallele s'incontrano²³. Considera, di fatti, le sue traduzioni delle *Fleurs du mal* come «un lavoro in progress»²⁴ e si auspica che il lettore guardi al loro insieme, «all'immagine complessiva e dinamica che diacronicamente ne risulta»²⁵. Sa che ogni traduzione è sottoposta come il testo-fonte al logorio del tempo e cerca di adeguarsi. Quanto ai criteri assunti nel mutare il fare e il rifare il già fatto, due sono le interpretazioni critiche che ha seguito, quella di Thibaudet e di Auerbach. Dal primo, assume il concetto di alleanza tra prosa nuda e poesia pura, che a Proust «faceva l'impres-

20. Ivi, p. XLIV.

21. G. RABONI, *Oververo tradurre per amore*, a cura di A. Dolfi, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, p. 626.

22. *Ibid.*

23. G. RABONI, *L'arte della dissonanza*, cit. p. XLIV.

24. G. RABONI, *Oververo tradurre per amore*, cit. p. 626.

25. G. RABONI *L'arte della dissonanza*, cit. pp. XLIV.

sione di qualcosa di strozzato, come un venir meno del respiro»²⁶, e nella quale Thibaudet «riconosce invece un'arte della dissonanza "più sottile e più delicata che non l'arte della consonanza"»²⁷. Dal secondo, 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"»²⁸

È stato dunque sotto il doppio senso dell'alleanza tra prosa e poesia, ovvero dell'«arte della dissonanza» e dell'assunzione del comico in sublime, che Raboni ha cercato di mantenere il suo interminabile lavoro di «ricostruzione in lingua italiana della poesia di Baudelaire»²⁹. Sin dall'inizio del progetto gli sono sembrati evidenti «sia il rifiuto di un sistematico isometrismo (in particolare, della pretesa di rendere con doppi settenari regolarmente rimati gli alessandrini e le rime dell'originale), sia, all'estremo opposto, quello di una metrica atonale o informale»³⁰. Quanto alla forma, doveva essere ogni volta misurata sul campo, in un incrocio tra verso libero e verso tradizionale. Per le rime, si trattava «di trasformarle da adempimento sonoro fisso in adempimento sonoro saltuario, o meglio in un incrocio [...] fra adempimento e metafora dell'adempimento, alternando rime effettive a rime-fantasma, assonanze, ricorrenze vocaliche, elusioni calcolate»³¹. Infine, il problema del lessico e della sintassi:

Per rappresentare o evocare in termini attuali, voglio dire in termini attualmente percepibili, l'interazione fra «comico» e «sublime» era necessario, a mio modo di sentire, accentuare entrambi i registri, rendendo per così dire in eccelso l'eccelso del linguaggio baudelairiano (a costo di retrodattarlo, di farlo apparire, a tratti, più aulico, «antico») e, per contro, più basso il basso, più grottesco il grottesco, più realistica e più prosastica la componente realistico-prosastica³².

26. La citazione è tratta da M. Proust, *Giornate di Lettura*, trad. di P. Serini, Einaudi, Torino 1958, s.n.p.

27. G. Raboni *L'arte della dissonanza*, cit. p. xlv. Il virgolettato fa riferimento alla *Storia della letteratura francese dal 1789 ai nostri giorni* di Albert Thibaudet, trad. di J. Graziani, Il Saggiatore, Milano 1957, s.n.p.

28. Ivi, p. xlvi. Il virgolettato rimanda al testo di Erich Auerbach, *Da Montaigne a Proust*, trad. di G. Alberti, A. M. Carpi e V. Ruberl, De Donato, Bari 1970, s.n.p.

29. Ivi, p. xlvi.

30. *Ibid.*

31. Ivi, p. xlvi.

32. Ivi, p. xlvi.

Per Raboni, la poesia di Baudelaire deve rimanere per divaricazione, e a forza di enfattizzazione della divaricazione, il canto stonato di cui parla Proust quando la paragona alla musica dell'ultimo Beethoven.

Ma veniamo a qualche esempio, cominciando da un tema tanto caro alla poesia di Raboni, come la morte. Si tratta della *Mort des pauvres*, CXXII poema delle *Fleurs* incastonato tra *La Mort des amants* e *La mort des artistes*.

C'est la mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir;

A travers la tempête, et la neige et le givre,
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir;
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre
Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir;

C'est un ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus;

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!³³

Come si vede, il testo di Baudelaire è costruito graficamente su maiuscole iniziali per ogni verso e l'anafora del «c'est» è ripetuta sette volte, contando «c'est le seul espoir» al v. 2. Ovviamente si a che fare con un sonetto di alessandrini che rimano secondo lo schema ABAB, ABAB, CCD, CCD, in perfetta alternanza tra rime femminili e maschili (in francese sono rime femminili quelle che terminano in e muta). La prima versione di Raboni (1973) recita:

La Morte consola, la Morte, ahimè, fa vivere...
lei scopo della vita, lei speranza
unica, elisir che tonifica e inebria
E ci dà forza d'arrivare a sera;

lei che attraverso il gelo, la neve, la tempesta
fa vibrare di luce l'orizzonte tenebroso;
lei locanda famosa di cui parlano i libri,

33. C. BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, intr. di G. Macchia, trad. di G. Raboni, M. De Angelis, E. Raimondi, Mondadori, Milano 1996, p. 256.

promessa di una sedia, di un letto, di una cena;

lei Angelo che regge con magnetiche dita
il regalo del sonno e l'estasi dei sogni
e rassetta le coperte a chi è povero e nudo,

gloria divina, mistico granaio,
capitale del povero e sua antica
patria — lei, portico che s'apre sul mistero dei Cieli!³⁴

L'anafora del «c'est» diventa un «lei» ripetuto quattro volte. La morte che sin dal primo verso di Baudelaire subisce una personificazione, nella traduzione di Raboni agisce da protagonista grazie all'utilizzo dell'iniziale maiuscola, ripresa in «Angelo» al v. 8. Il legame che unisce le quartine alle terzine è così garantito dall'immagine dell'Angelo della morte biblico, che per una strana associazione d'idee fa subito pensare al ruolo di Helmut Berger nella *Caduta degli dei* (1969) di Luchino Visconti. Non dimentichiamoci che il traduttore è stato anche un critico cinematografico.

La metrica di Raboni alterna il doppio settenario a endecasillabi. Per compensare la mancanza di rima, è inevitabile che egli ricorra ad assonanze come «sonno» «sogni» al v.10.

Nella seconda versione, quella del 1987, si legge invece:

La Morte consola, la Morte, ahimè, fa vivere...
lei scopo della vita, lei unica speranza,
elisir che tonifica, che inebria,
che dà la forza d'arrivare a sera;

lei che attraverso il gelo, la neve, la tempesta
fa vibrare di luce l'orizzonte tenebroso;
lei locanda famosa di cui parlano i libri,
promessa di un sedile, di un letto, di una cena;

lei Angelo che regge con magnetiche dita
il regalo del sonno e l'estasi dei sogni,
e rassetta il giaciglio a chi è povero e nudo;

lei la gloria divina, il mistico granaio,
la ricchezza del povero e la sua patria antica
lei il portico che s'apre sul mistero dei Cieli!³⁵

34. C. BAUDELAIRE, *Poesie e Prose*, a cura di G. Raboni, intr. di G. Macchia, trad. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1973, pp. 257–258.

35. C. BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*, trad. di G. Raboni, Einaudi, Torino 1999, pp. 227–229.

Cambia, di certo, l'enjambement della prima versione tra vv. 2 e 3 («speranza/unica»), compaiono dei «che» pronominali che sembrano insufflare forza al testo originale ai vv. 3 e 4. E il «lei» è ripetuto ben sei volte. Stendo pietoso velo sulla parola «sedile» al v. 8. Raboni aveva risolto bene nella prima versione l'utilizzo del sostantivo al posto degli infiniti di Baudelaire (*manger, dormir, s'asseoir*), ma forse «sedia» stava meglio. Perché non anteporre a questo punto la sedia, alla cena e al letto? Scelte da poeta sulle quali non intervengo, anche se avrei una soluzione da proporre: «un posto, un pasto, un letto per dormire».

Preferisco invece alcuni bellissimi versi di Baudelaire tratti da *Le Cygne* (LXXXIX), lungo poema di tredici quartine di alessandrini a rime alternate, situato nella sezione «Tableaux Parisiens», dedicato a Victor Hugo all'epoca esiliato, e che dipinge in tristi note la scomparsa della vecchia Parigi, a causa dei lavori di rinnovo iniziati dal barone Hausmann nel 1853.

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);
Je ne vois qu'en esprit tout ce camps de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdiss par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.³⁶

La prima versione di Raboni recita:

[...] Parigi,
la vecchia Parigi scompare. Più veloce
del nostro cuore muta una città.

Solo con gli occhi della mente vedo
la distesa delle baracche, capitelli
sbozzati, fusti a mucchi, erbe, massi verdastri per le pozze, il confuso
bric-à-brac che dai vetri riluce.³⁷

La seconda rivoluziona il tutto, anche se incomprensibile pare l'utilizzo dei tre puntini di sospensione tra «capitelli» e «sbozzati» che evidenziano in corsivo.

[...] Parigi,

36. C. BAUDELAIRE, *Opere*, cit. pp. 174-177.

37. C. BAUDELAIRE, *Poesie e prose*, cit., p. 172.

la vecchia Parigi scompare (una città
muta di forma, ahimè!, più veloce d'un cuore);

solo con gli occhi della mente vedo
la distesa delle baracche, *capitelli*... *sbozzati*
e fusti a mucchi, massi verdastri per le pozze,
confuso bric-à-brac rilucente dai vetri.³⁸

L'ultima, infine, accentua il cambiamento che la città ha subito, con la semplice sostituzione dell'indicativo presente con un passato prossimo e la personificazione della mente.

[...] Parigi,
la vecchia Parigi è sparita (più veloce d'un cuore,
ahimè, cambia la forma d'una città), soltanto

la mente adesso vede la distesa
delle baracche, i mucchi di fusti e capitelli
sbozzati, l'erba, i massi che le pozze inverdiscono,
il bric-à-brac confuso che dai vetri riluce.

Cesare Garboli ha definito la poesia di Raboni come «tableaux milanesi sprofondati “nel grave sogno” del traduttore di Baudelaire»³⁹. È innegabile che si crei un cortocircuito tra il Raboni poeta, il Raboni critico, il Raboni traduttore. I versi appena citati di Baudelaire fanno subito pensare all'esordio di *Risanamento* tratto dalla raccolta raboniana *Le case della Vetra*⁴⁰.

Di tutto questo
non c'è più niente (o forse qualcosa
s'indovina, c'è ancora qualche strada
acciottolata a mezzo, un'osteria...)

Misurare quanto l'impatto con Baudelaire abbia influito sulla poetica di Raboni è un compito immane. Posso solo suggerire che la pratica della traduzione dei sonetti ha spinto il poeta milanese ad adottare tale forma fissa in raccolte come *Quare tristis* del 1998.

Non trovo modo migliore per concludere il mio articolo, che citare il sonetto *Sull'acqua* (tratto dalla sezione «Ultimi versi» del Meridiano dedicato a Raboni), in cui mi sembra concretizzarsi tutto

38. C. BAUDELAIRE, *I Fiori del male e altre poesie*, cit., p. 211.

39. C. GARBOLI, *L'impero dei sensi* in «Paragone Letteratura», xxxviii, n°2 (446), pp. 82–90.

40. G. RABONI, *L'Opera poetica*, a cura di R. Zucco, Mondadori, Milano 2006, p. 35.

lo sforzo del tradurre: la lotta impari con la parola, la lettera e la sillaba sottoposte al logorio del tempo.

Scolpite sulla pietra o impresse a fuoco
 su pareti d'acciaio,
 tracciate con il minio o con il sangue,
 tatuate sulla pelle o nel cuore

lettera dopo lettera
 sillaba dopo sillaba
 le parole sbiadiscono, svaniscono,
 perdono senso e suono

secolo dopo secolo
 ritornano tutte a ritroso
 a inesistere insieme

dov'erano in principio, nella mente
 di chi non scrive —tutte tranne quelle
 scritte sull'acqua.⁴¹

Riferimenti bibliografici

- ALTARocca C., *Raboni, la mia vita con Baudelaire*, in «La Stampa», 14 febbraio 1999.
- RABONI G., *Ovvero tradurre per amore*, a cura di A. Dolfi, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 625–628.
- BAUDELAIRE C., *I fiori del male e altre poesie*, trad. di G. Raboni, Einaudi, Torino 1999.
- BAUDELAIRE C., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1996.
- BAUDELAIRE C., *Poesie e Prose*, a cura di G. Raboni, introduzione di G. Macchia, traduzione di G. Raboni, Mondadori, Milano 1973.
- BAUDELAIRE C., *I fiori del male*, traduzione e introduzione di G. Caproni, Curcio, Roma 1967.
- BUFFONI F., *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Interlinea, Novara 2016.
- DE NARDIS L., *Baudelaire, I fiori del male*, Feltrinelli, Milano 1961.
- FERRATA G., *Del tradurre le "Fleurs du mal"*, in *Baudelaire, poesie e prose*, Mondadori, Milano 1973, p. XLII.

41. Ivi, p. 1319.

- GARBOLI C., *L'impero dei sensi* in «Paragone Letteratura», xxxviii, n° 2 (446), pp. 82–90.
- LEOPARDI G., *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- LEOPARDI G., *Preambolo alla traduzione del libro secondo dell'Eneide*, in *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Salerno Editore, Roma 1999, pp. 321–322.
- PIRAINO F., *La Modernità delle riflessioni di Giacomo Leopardi sulla traduzione*, in www.italianisti.it/upload/userfiles/Piraino%20Floriana.pdf, [Consultato il 15 ottobre 2018].
- PRETE A., *Tradurre un classico della poesia. Considerazioni e variazioni*, in *Parola di sé. Le autobiografie linguistiche tra teoria e didattica*, a cura di G. Anfosso, G. Palinari, E. Salvadori, Franco Angeli, Milano 2016, pp. 52–60.
- PROUST M., *Giornate di Lettura*, trad. di P. Serini, Einaudi, Torino 1958.
- RABONI G., *Ovvero tradurre per amore*, a cura di A. Dolfi, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 625–628.
- , *Autoritratto*, in www.giovanniraboni.it/Selfportait.aspx, [consultato il 16/10/2018].
- , *L'Opera poetica*, a cura di R. Zucco, Mondadori, Milano 2006.
- , *Pasolini senza poesia*, in G. Raboni e A. Cortellessa, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano, 1959–2004*, Garzanti, Milano 2005, pp. 294–295.
- , *Giudici e Puskin, un confronto in versi*, in «Corriere della Sera», 6 giugno 1999.
- , “Presentazione”, in C. Baudelaire, *I fiori del male*, versione in prosa di A. B., Garzanti, Milano 1975, p. xxi.

Write in French or Translate into Russian: Elsa Triolet translator of Louis–Ferdinand Céline

TATIANA MUSINOVA*

I. Introduction

“How to translate Céline?” Among all the questions that are raised by the translation of the works of Céline, a French author whose style is often deemed “untranslatable”, and yet translated into dozens of languages, this question remains the most frequent and legitimate, given the originality of Céline’s style.

His stylistic innovation has had a great impact on literary critics, and this as early as his first novel *Voyage au bout de la nuit*, published in France by Denoël in 1932. Behind the text of Céline, filled with Parisian slang, vernacular, humor and neologisms, characteristic syntactic structures and ellipses (the famous “trois points” of Céline), the reader can see a revision of the French working classes. But an introduction of the characters from the working class and their day–to–day life is not enough to make this possible. It is a whole other dimension. In the works of Céline, it refers to a whole linguistic space dedicated and allocated to the French people. According to Céline, language is in and of itself a full picture of the social dimension of France at that time. In order to achieve the desired effect and to show that to each social class belongs a different discourse, Céline goes beyond a simple transcription of the vernacular and Parisian language, but imitates some specific syntactic and lexical characteristics. Thanks to different elements specific to the language and discursive practice of the people, Céline completely renews the way in which the people is

* Université de Haute–Alsace, Mulhouse, France. tatiana.musinova@uha.fr.

depicted in French literature. The linguistic choices, often diverging from conventional French, allow Céline to achieve a realistic effect and to talk about life in a natural, non-standard language. This language becomes at the same time the represented object and the tool of its representation (Musinova 2017: 103–117).

In looking for answers to the question “how to translate Céline”, it must be noted that this question implies an awareness of multiple factors such as the target language, the target culture, the historical context, the ideological and political context of the target country, and, of course, who can translate Céline, as well as their figure and stance. A reflection on these aspects about the translation of the novel *Voyage au bout de la nuit* allowed us to define the field of analysis that will focus on the first Russian translation of the novel written by Céline, published in the USSR by G.I.Kh.L. in 1934. More importantly, this article will focus on the person of Elsa Triolet, French writer of Russian origin that was the first translator of Céline’s works into Russian, the first woman to obtain the Goncourt prize. Thanks to her translation, the Soviet literary elite as well as the regular Soviet reader were introduced to the works of Céline. One of the goals of this work is also to bring to light the censorship and ideological control that surrounded the process of translation as well as the reception of her translation.

2. Elsa Triolet, Suffering from Bilingualism

A quick glance at the biography of Elsa Triolet indicates a life divided between two languages. Elsa Triolet (Ella Yurievna Kagan) was born in 1896 in Moscow from Jewish parents. She grew up with her sister Lili Brik (wife of Ossip Brik, writer of the Russian avant-garde) who in 1920 became the muse of Mayakovsky. Elsa spent time with the intelligentsia and the artistic bourgeoisie composed of poets, painters and philosophers from Moscow. She spent a part of her childhood and adolescence with the thinker Roman Jakobson, who became one of the most influential linguists of the twentieth century and laid the foundations to what will become the structural analysis of language, poetry and art. She was also close to Viktor Shklovsky, writer and literary critic, Russian formalist and founder of the “ОПОЯЗ”¹

1. “ОПОЯЗ” [ОРОЯАЗ]: acronym for “Общество изучения Поэтического

circle. The myth of France growing fast, she learnt French at a young age. The French language took an important place in her life: as early as 12 years old, she started keeping a diary in French where she wrote in French to herself (Triolet 1964: 14) and later to the Soviet artistic bourgeoisie. She left Russia for France in 1918, after she met the French officer André Triolet, stationed in Moscow, whom she married in 1919 and whose family name she kept all her life. Away from Russia, she fell in a deep nostalgia and developed a taste for writing. Noticed first by Shklovsky, it was Gorky, founder of the socialist realism in literature, whom she met in 1923 in Berlin, that gave her a foundation in her life. It was in Russian, her mother tongue, that she wrote her first book *In Tahiti* published in Moscow in 1925, and which she dedicated to her husband who will never read it as he did not understand Russian. In her first book already, Elsa reflected on the writing language. While living in Paris, she chose her native language in order to write her next two novels *Fraise des bois* (1926) and *Camouflage* (1928) as she found it the best suited for the purpose. This was how she justified her choice of her writing language in 1924:

[...] I am difficult to translate, from French into Russian and from Russian into French. So far, I have always refused. My language, you know, is simple. What you may not know is that nothing is random and that its simplicity is always a choice. [...] If I had written *À Tahiti* directly in French, I would have done everything in another way. The clearer a language, the deeper its roots go into the soil of a country, and the more it reflects the complexity of a people's life, therefore the more the translation is difficult. French does not go with the complexion of this *À Tahiti*: simplicity is naivety there, Russian language does not find in French its associations of ideas and feelings² (*Ibid.*: 22)³.

Elsa's relations with her mother tongue experienced, however, an

ЯЗЫКА" [Society for the Study of Poetic Language].

2. Unless otherwise indicated, the following translations are by the author.

3. "[...] je suis difficile à traduire, aussi bien du français en russe que du russe en français. Jusqu'ici, je m'y suis toujours refusée. Ma langue, vous le savez, est simple. Ce que vous ne savez peut-être pas, c'est que rien n'y est hasard et que sa simplicité est un parti pris. [...] Si j'avais écrit *À Tahiti* directement en français, j'aurais fait tout autrement. Plus un langage est net, plus ses racines vont profond dans le sol d'un pays, plus il est le reflet de tout un complexe de la vie d'un peuple, et plus la traduction en est difficile." Le français ne va pas au teint de cet *À Tahiti* : la simplicité s'y fait naïveté, le langage spécifiquement russe ne trouve pas en français ses associations d'idées, de sentiments."

almost complete turnaround in 1928, the very year she met the man she will spend her life with, a young French writer named Louis Aragon. This encounter happened around the same time as when she realised that her mother tongue was not enough to develop her career as a writer.

[...] since the tool I had was useless to communicate with my readers: language! I had no use of my mother tongue anymore. Being language sick is as unbearable as being home sick. [...] In fact, a language must be shared among a people, a country [...] it must be used, otherwise it rusts, withers and dies. [...]

But I didn't have anything to say anymore in that language that I knew deep within myself (*Ibid.*: 26)⁴.

However, 10 years passed before her first book in French was published in 1938 (*Bonsoir, Thérèse*), despite her reluctance and the pain caused by this “literary bilingualism”.

To be honest, I wrote the beginning of the book in Russian and then translated it. But it could not go on like this... I had to switch completely to the French language. It hurt me physically, as if I was wearing a corset of plaster. I was restricted all around, I was surrounded by borders, I did not have enough verbal material, and what I had was as stiff and practical as an old entangled barbed wire (*Ibid.*: 32)⁵.

It is easy to discern in those words written for Louis Aragon how hard and painful it was for Elsa Triolet to switch from one language to the other. The thought that her work could be translated into Russian by someone else, even her mother, was unbearable for Elsa. This is what she wrote her sister Lili in a letter dated July 12, 1938:

4. “[...] puisque l’outil, que je possédais s’avérait inutilisable pour communiquer avec mes lecteurs : la langue ! Ma langue maternelle [...] ne me servait plus à rien. Le mal de la langue est insupportable comme le mal du pays. [...] En réalité, une langue cela se partage avec un peuple, un pays [...] il faut qu’elle s’exerce, il faut s’en servir, sans quoi elle se rouille, s’atrophie et meurt. [...]” Mais je n’avais plus rien à dire en cette langue que je connaissais jusqu’au fin fond de moi-même.”

5. “À vrai dire, le début de ce premier livre en français, je l’ai quand même écrit en russe, puis traduit. Mais cela ne pouvait pas continuer comme ça... Il me fallait plonger dans le français. J’en souffrais physiquement, comme si on m’avait mis un corset de plâtre. J’étais limitée de toute part, il n’y avait autour de moi que des bornes, je manquais de matériaux verbaux, et ceux que je possédais étaient rigides et commodes à manier comme du fil de fer barbelé, enchevêtré.”

Regarding translation: imagine that you had written something in a foreign language and that somebody would translate it into Russian without your being able to do anything about it?! How would you react? Well, for me the mere thought is UNBEARABLE⁶. If translation cannot be avoided, I will do it myself. I am sorry to steal a job from our mother, but I cannot allow that (Robel (ed.) 2000: 126)⁷.

This indignation shows the pain of the bilingual writer who could only assert herself as one of “another language” (Robel 2000: 27) different from her mother tongue.

3. Translation and Reception of the Translation of *Voyage au bout de la nuit* in Soviet Russia

There was another side to Triolet’s bilingualism in the early 30s: she used the two languages for another activity, that was to translate from French into Russian, with her first translation being the novel written by Céline in 1932, *Voyage au bout de la nuit*.

This translation was mainly determined by the socio-political and ideological factors. Indeed, Triolet translated the novel when the activity of translation was encouraged by the Party in order to introduce foreign literature to the Russian readership. In this context the state publishing house *Vsemirnaya Literatura* (World Literature) was created in 1918, at the request and under the supervision of Maxim Gorky, who was politically and intellectually committed to the ideas of Bolshevik revolutionaries. *Vsemirnaya Literatura* was a great undertaking that aimed to collect and spread foreign literature masterpieces throughout the USSR by means of original or revised translations completed under the state control. The goal of *Vsemirnaya Literatura* was to select the most important works of the world literature and publish them in Russian, in order to make this heritage accessible to the Soviet Russian reader.

According to Chtcherbakova, some testimonies suggested that Triolet may have undertaken this translation at the personal request

6. Capital letters of Elsa Triolet.

7. “En ce qui concerne la traduction : imagine-toi que dans des circonstances indépendantes de ta volonté, tu aies écrit quelque chose dans une langue étrangère et que quelqu’un le traduise en russe ?! Comment réagirais-tu à cela ? En tout cas, pour moi, c’est INSUPPORTABLE. S’il est inévitable de traduire, je le ferai moi-même. Je regrette d’ôter un travail à maman, mais je ne peux pas permettre cela.”

of the Bolshevik and Marxist militant Leon Trotsky who was banned from Soviet Russia by the Stalinist regime in 1929 (Chtcherbakova 2009: 79).

In any case, it was not an accident that such a translation was published at that time. In the 20s and 30s, Soviet Russia launched an intensive propaganda campaign in order to show the value and merits of the 1917 October Revolution. Many public figures and scholars were invited to visit the country of the Soviets, and it must be noted that the delegation from France was one of the largest.

Thus, the translation by Triolet was completed in less than a year. The final version of *Putešestvie na kraj noči* went to press in November 1933 and was published in January 1934. The first Congress of Soviet Writers, which was a great achievement of the campaign launched by the Soviet communists in the field of arts and literature after the 1917 Revolution, was held the same year. During this Congress, Céline's book and its Russian translation were introduced. The reception of the book was mainly positive and it had a huge impact on Soviet readership, public opinion and literary critics. Many articles dealing with this novel were published in influential journals, such as *Pravda* (Truth) or *Literaturnaya Gazeta* (Literary Newspaper) and *Novy Mir* (New World). Leon Trotsky appreciated the novel and expressed his admiration for Céline:

Louis–Ferdinand Céline began his literary career in literature as easily as others enter their own home. This mature man has a great sense of observations of a doctor or an artist. He is endowed with a sovereign indifference towards academism, and an exceptional sense of language and life. Céline wrote a book that will always remain, even if he writes others (Trotsky [1935] 1993: 313)⁸.

The attention given to this novel can also be explained by the fact that even Stalin admired Céline's talent as a writer. Soviet writers such as Vladimir Kirshon, Mykola Bazhan, and Maxim Gorky would refer to this book as a sordid depiction of the bourgeois society (Razumova 2012: 54). The translation of the novel by Triolet was published in January 1934 (280 pages) with the print run of 6,000

8. "Louis –Ferdinand Céline est entré dans la grande littérature comme d'autres pénètrent dans leur propre maison. Homme mûr, muni de la vaste provision d'observations du médecin et de l'artiste, avec une souveraine indifférence à l'égard de l'académisme, avec un sens exceptionnel de la vie et de la langue, Céline a écrit un livre qui demeurera, même s'il en écrit d'autres et qui soient au niveau de celui-ci."

copies and republished in December of the same year with the print run of 15,000 copies. In the two years following the publication of the translation, the total circulation of the three editions was more than 60,000 copies.

The first Congress of Soviet Writers influenced the reception of Céline's novel and its Russian translation by Soviet scholars and distinguished personalities. This congress resulted from the suppression of numerous literary associations that existed when Stalin came to power⁹. This trend illustrates the willingness to erase pluralism and progressively establish a totalitarian regime in all fields, literature included. The first Congress of Soviet Writers took place in Moscow, from August 17th to September 1st, 1934, under the chairmanship of Gorky, founder of socialist realism in literature¹⁰. The goal of the meeting was to constitute a new elite of writers. The Congress was attended by the writers from the Soviet republics and some representatives from western countries. The French delegation was made up of 5 writers, among whom were Louis Aragon and André Malraux. At the Congress, *Voyage* and its Russian translation were mentioned numerous times by famous people such as Andrei Zhdanov, Vera Inber and Yury Olesha.

For the first time, Céline and his novel were strongly criticized:

The bourgeois society, as we have well seen, has completely lost all inventiveness. The modern Western literary scholar has been completely deprived of his shadow when he moved away from reality into the nihilism of despair [...]. The hero of this book, Bardamu, has lost his homeland, despises people; [...] he is indifferent to all crimes, and, too ignorant to "join" the revolutionary proletariat, he is ready to accept fascism (Gorky [1934] 1953: 312–313)¹¹.

9. The goal was to build a "literary Magnitogorsk" (a giant steel mill in the Urals) and organize all the artistic activities according to the principles of industrial production, a sort of giant creative factory in the form of a single work that sum up the current situation.

10. "Socialist realism becomes in a way the banner for the Union of Soviet writers. To them, the new proletarian literature must: possess the national nature that includes the understandability of literature for the common people thanks to the use of common elements by the writers; be ideological: it must depict the everyday life of the people and its heroic deeds as well as its progress towards a better socialist way of living for all; the current events must be depicted as the process of historical development in regards to the proletarian ideology; the perception of reality may have changed because of the changes in the life of the proletariat; answer to the goal of the formation and reformation of the people according to the socialist values" (Gorky 1935: 390).

11. "La société bourgeoise, comme nous le voyons bien, a complètement perdu la faculté

Later in the same year, the Russian translation reduced to 55% of its original size would be the cause of the split between Céline and the Aragon–Triolet couple. Céline saddened by the many cuts made to his book would nickname them “Triolette” and “Larengon” in *D'un château l'autre*: “[...] at the time when Triolette and her gastric Larengon translated this beautiful work into Russian [...]” (Céline [1957] 1981: 29)¹². According to Céline, the only person responsible for the cuts was Triolet who wanted to adapt his work to the Soviet editorial style of the 30s and who was forced to let go of some images associated with the central theme of the original version. The French writer would outright refuse to shorten his novel: “I do not want either one part, or one page, or even one line to be cut” (Uyen, Altena 1989: 18)¹³.

In the article *Rien à chiquer pour les coupures. Monstrueux outrage !*, Olga Chtcherbakova (*Op.cit.*: 79–121) tries to list all the omitted sections of the first translation. The analysis of the reduced translation and a comparison with the original text allowed her to show that the cut sections were about:

- *patriotism comedy*, for example, in the talk between Bardamu and Lola, a young American who wants to support France during the Great War and ends up head of the special department of “beignets aux pommes” in the hospitals of Paris;
- *realistic and physiological descriptions* considered to be an unthinkable satire by Russian critics, and as Mikhail Boulgakov would say: “where any satirical writer is a slur on the Soviet regime” (Boulgakov 1990: 162)¹⁴. This type of description did not fit the socialist realism. Indeed, the writers were expected to create “a truthful, historically concrete depiction of reality in its revolutionary development” (Stenographic report

de l'invention. L'homme de lettres de l'Ouest contemporain a également perdu son ombre en émigrant de la réalité dans le nihilisme du désespoir [...]. Bardamu, le héros de ce livre, a perdu sa patrie, méprise les gens ; [...] il est indifférent à tous les crimes, et ne possédant aucune donnée pour « se rallier » au prolétariat révolutionnaire, il est tout à fait mûr pour accepter le fascisme.”

12. “[...] aux temps où Mme Triolette et son gastrique Larengon traduisaient cette belle œuvre en russe [...]”

13. “Je n'en veux pas, ni du quart, ni d'une page, ni d'une ligne”.

14. “Où tout écrivain satirique attende au régime soviétique.”

- of the first Congress of Soviet writers of the whole Union 1934: 716). More precisely, in these excerpts the descriptions dealing with the ageing of the human body or painful clinical depictions were cut to hide a sordid reality;
- *symbolism*, which could have alluded to the communist regime or socialist realism, such as the image of the night in the epigraph and the preface, the description of the Parisian night, the night wandering linked to a crime, or the *descriptions that are too unreal*, like ghosts in the sky of Paris;
 - *excerpts offending the good taste and decorum* of Communism, by being obscene and shocking, such as the boy's perversity, the repulsive prophecies of Bézin, the prostitutes, eroticism and love;
 - *demoralizing thoughts, surprising truths* about the human body and the intimate life;
 - *introspections that do not carry the narrative forward*, such as depictions of secondary characters or any part that make the reader waste his time;
 - *endless speeches* such as those by Parapine, Princharde, Baryton and Bestombes. These cuts represented a strategy to silence Céline characterized as "Balzac of chattering"¹⁵, as Léon Daudet would say (Daudet [1932] 1993: 143).

This is how *Voyage au bout de la nuit* was introduced to Soviet readers in 1934, thanks to Triolet's translation. Céline's conviction that it was Triolet's fault is probably justified, especially when reading the letter she sent her sister on March 26th, 1933:

My dear little Lili, see how skillful I am. I am so used to typewrite all day long that I use the typing machine to write this letter. I have translated 175 pages out of six hundred and thirty. It is not much. I shorten the text as I translate. The novel is remarkable, you will have plenty to read, because you do not like to do it in French (Robel (ed.) 2000: 64)¹⁶.

Or: "[...] I don't mind when a text is somewhat bland. I still

15. "Balzac du papotage".

16. "Ma petite Lili chérie, vois comme je suis habile. Je suis tellement habituée à taper à la machine toute la journée que je t'écris à toi aussi de cette façon. Sur six cent trente pages, j'en ai traduit 175. C'est bien peu. Je traduis en condensant au passage. Le roman est remarquable, tu auras de quoi lire, car tu n'aimes pas le faire en français."

believe that a text where each word is worth its weight in gold is unreadable” (Triolet, *op.cit.*, p. 19–20)¹⁷.

But in this oppressive context of the inter-war period in the USSR, we cannot help but think that Elsa Triolet’s translation choices were not made by accident, and that the cuts mentioned above could have been the result of communist ideological policy endorsed by the *Glavlit*. This Main Administration for Literary and Publishing Affairs created in 1922 by the Sovnarkom (Council of People’s Commissars of the Soviet Union) had at that time the goal to control, censor or destroy everything that didn’t go hand in hand with the fundamental principles of Communism.

Hence, censorship became an integral part of the social and historical context. The publishing changes were unavoidable, even if, for a short period, censorship was more indulgent towards foreign literature translated into Russian than to original Soviet literature. The main principles of the *Glavlit* were the following:

The *Glavlit* forbids the publication of the following types of works: a) those that incite unrest towards the Soviet government; b) those that reveal military and state secrets; c) those that manipulate public opinion; d) those that advocate religious and nationalist fanaticism; e) those that contain pornography (Blum 2000: 32)¹⁸.

The power of the *Glavlit* extended to thousands of people and terrorized publishers. The critics and censors themselves could be laid off and condemned for treason at any time. The Russian translation of *Voyage au bout de la nuit* also went through such a system. For example, the ambiguities in the novel by Céline led the translator Alexander Smirnov, hired in 1933 as a literary critic in the publishing house *Vremya* (Time) in Leningrad, to forbid the publication of the novel. The reasoning was as follows: such a book would be ideologically unacceptable because of its anarchic, individualist, amoral and nihilistic nature; its style made it completely untranslatable, many cuts would have been necessary, which would mean the same as disfiguring the book by removing more than half of its aesthetic

17. “[...] une certaine banalité dans l’expression ne me déplaît pas. Je continue à penser qu’une prose où chaque mot vaut son pesant d’or est illisible.”

18. “Le Glavlit interdit la publication et la diffusion des œuvres suivantes : a) celles qui poussent à l’agitation contre le pouvoir soviétique ; b) celles qui divulguent les secrets militaires et d’État ; c) celles qui manipulent l’opinion publique ; d) celles qui prônent le fanatisme nationaliste et religieux ; e) celles qui contiennent des éléments pornographiques.”

charm; moreover, the book was full of sexual and erotic boldness that would have had to be omitted from the translation (Malikova 2012: 23–54). We can therefore suppose that this editorial cautiousness was the reason why the book was eventually published by the G.I.Kh.L. and that the translation by Triolet suffered from many cuts.

To shorten a text was not surprising at that time. It was even encouraged by most Soviet publishers. What is striking in the reduced Russian version is that it was still too long for the Soviet literary censors (Triolet's translation was 280 pages long). Everything that was not deemed acceptable according to Soviet ideology, or contrary to the morality of the new regime, was therefore taken out. This practice, which was introduced for the good of the Soviet reader, had to be accepted by all: even Céline's foreword was to be brought up to the Marxist standards.

Triolet's testimony reveals these editorial habits and shows her exasperation, pain and heartbreak she felt to her native country and highlights therefore the ever-growing distance between her and her mother tongue: "But my text would be "redacted", as usual in the Soviet Union, it was cut without asking the author or the translator. This made writing detestable, frightening, impossible. I was giving up [...]” (Triolet, *op.cit.*, p. 31)¹⁹.

Or, in the letter to her sister of May 2nd, 1934, where she described her satisfaction about one of her articles published without important cuts or modifications: "If you meet someone from the editorial board, tell them that I am truly grateful for the exact reproduction of the text. For the past two years it hasn't happened to me yet!" (Robel (ed.) 2000: 70)²⁰.

Conclusion

Elsa Triolet can be seen as a bilingual writer–translator whose career, was strongly linked to a feeling that we may call "language sickness".

19. "Mais on me « rédigeait » mon texte, comme c'est l'habitude en Union soviétique, on coupait dedans sans consulter ni l'auteur, ni traducteur. Cela rendait le travail détestable, affolant, impossible. J'abandonnai [...]"

20. "Si tu rencontres quelqu'un de la rédaction, dis-leur que je suis profondément reconnaissante de l'exacte reproduction du texte. Cela ne m'était pas encore arrivé ces deux dernières années!"

As we have seen in this paper, Elsa Triolet was never known as a Russian writer in her native country.

Throughout her life, nobody in Russia remembered that she had started in the early 20s as a Russian writer. Even worse, after the Second World War, she was aware that her works were translated from French into Russian only because she was married to Aragon. To win him over, the Soviets promised to publish Elsa's books because her writings were important to him. Her success as a translator was also limited. In the early 30s, she was excited and enthusiastic to translate into Russian, her mother tongue, and to introduce Céline to her compatriots. At that time, when ideological changes were flourishing, when literary socialist realism was promoting the translation of world literature, translation into her native language was promising. But the cuts and corrections by the *Glavlit* turned Triolet's elation into bitterness and pain. After 1937, she tried to write solely in French in order to be regularly published and to avoid the changing mood of the Soviets: "No, I'll never be able to make a name for myself in Russian! It's over!" (Bouchardeau 2000: 261)²¹. She started to fight publicly against the corrections and cuts made to her translations that were a reflection of the publishing practices of the time: publish quickly and therefore, adapt the text if needed. After a while, she took up the translating activity. But from that moment on, she chose to translate only into French (the poetry by Mayakovsky and the prose by Gogol and Chekhov).

Bibliographical references

- ANISIMOV I., "Predislovie" in CÉLINE, *Putešestvie na kraj noči*, G.I.Kh.L., Moscow–Leningrad 1934. Available at: <http://www.mitin.com/people/celine/cr-anisimov.shtml> [Accessed 30 April 2019].
- BLUM A., "La littérature étrangère et traduite en russe" in *Sovetskaja cenzura total'nogo terrora 1929–1953 (Soviet censorship in the era of totalitarianism 1929–1953)*, Akademičeskij proekt, Saint–Petersburg 2000.
- BOUCHARDEAU H., *Elsa Triolet : écrivain*, Flammarion, Paris 2000.
- BOULGAKOV M., quoted by M. Heller in E. Edkind (ed.), *Histoire de la littérature russe. le XXe siècle. Gels et Dégels*, Fayard, Paris 1990, vol. 3

21. "Non, je n'arriverai jamais à me faire un nom en russe ! C'est fichu !"

- CÉLINE, *D'un château l'autre* [1957] in *Romans II*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1981.
- CHTCHERBAKOVA O., "Rien à chiquer pour les coupures. Monstrueux outrage ! ou Le Voyage en russe dans les années 30" in *Actes du XVII^e colloque international L.-F. Céline 2008* (Milan), *Traduction et transposition*, Société d'Études céliniennes, Paris 2009, pp. 79–121.
- DAUDET L., "L.-F. Céline : *Voyage au bout de la nuit*". [Candide, 22 décembre 1932] in A. Derval (ed.), *Voyage au bout de la nuit de Louis Ferdinand-Céline. Critiques 1932–1935*, IMEC et 10/18, Paris 1993, pp. 143–149.
- GORKY M., "Rapport du Premier congrès des écrivains soviétiques de toute l'Union" [1934] in *Œuvres choisies en 30 volumes*, Moscou 1953, vol. 27.
- GORKY M., *O literature: stat'i i reči*, [About literature: papers and speeches], Goslitizdat, Moskva 1935.
- MALIKOVA M., "Izdanie perevodnoj belletristiki v Sovetskoj Rossii 1920–h godov po materialam vnutrennih izdatel'skih retsenzij: iz arhiva leningradskogo kooperativnogo izdatel'stva *Vremja*" [Publication of translated belles-lettres in Soviet Russia in the 1920s: publishing annotations of the archives of the publishing cooperative *Vremya*] in *Acta Slavica Iaponica*, Tomus 32, 2012, pp. 23–54.
- MUSINOVA T., "Traduction de Céline en russe : de l'époque stalinienne à la chute de l'URSS" in M. Laurent, *Traduction et rupture*, Numilog, Paris 2013, pp. 135–145.
- MUSINOVA T., "La représentation du peuple dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline et dans la traduction russe par Yuriy Korneyev" in X. Dantille, C. Wecksteen–Quinio (eds.), *Ici et Ailleurs dans la Littérature traduite*, Artois Presses Université, Arras 2017, pp. 103–117.
- RAZUMOVA N., "Roman L.–F. Selina *Voyage au bout de la nuit* v russkikh perevodah" [Céline's novel in Russian translations] in *Tekst. Kniga. Knigoizdanie*. [Text. Book. Publishing]. Tomsk State University, Tomsk 2012, n° 1, pp. 52–66.
- ROBEL L. (ed.), *Lili Brik – Elsa Triolet. Correspondance 1921–1970*, Gallimard, NRF, Paris 2000.
- ROBEL L., "Un destin traduit : *La Mise en mots* d'Elsa Triolet" in A. Gaudric–Delfranc (ed.), *Elsa Triolet, un écrivain dans le siècle*, L'Harmattan, Paris 2000, pp. 19–32.
- Stenographic report of the first Congress of Soviet Writers of the whole Union* [Pervyj vsesozjuznyj s'ezd sovetskikh pisatelej (stenografičeskij otčet)], G.I.Kh.L., Moscow 1934.

- TRIOLET E., “Ouverture” in *Œuvres romanesques croisées d’Elsa Triolet et Aragon*, Laffont, Paris 1964, vol. I, pp. 13–45.
- TROTSKY L., “Céline et Poincaré” [1935] in A. Derval (ed.), *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932–1935*, IMEC et 10/18, Paris 1993, pp. 313–326.
- UYEN M., ALTENA P., *Le Questionnaire Sandford précédé de neuf lettres inédites de Céline à J. Sandford*, Librairie Monnier, Paris 1989.

Ungaretti traducteur de *Phèdre* : entre baroque et hermétisme, l'appropriation transhistorique d'un classique sous le signe de la déchirure

LUDOVICA MAGGI*

1. Herméneutique, oralité, temporalité

Notre contribution à la question de recherche explorée dans le présent volume s'inscrit au sein d'une réflexion sur la traduction des classiques en tant qu'acte herméneutique et incarnation d'une relation au passé. Dans ce cadre, nous plaçons le sujet traduisant au centre du processus traductif et imaginons que sa culture individuelle — à son tour reflet et déclinaison de la culture collective de l'espace-temps cible — constitue l'horizon d'interaction avec l'œuvre source. Nous concevons la traduction comme la communication d'un Sens total saisi, qui inclut l'interprétation de l'œuvre toute entière au-delà du sens textuel, ainsi que la perception d'une voix performée et, par ce biais entre autres, d'un ressenti donné de la passéité du classique. Nous recherchons les marques d'une telle démarche dans l'oralité de la traduction, que nous envisageons comme un tissu composite dans lequel les dimensions rythmique (exprimée notamment par l'agencement syntaxique et l'articulation du mètre), linguistique et vocale s'entrecroisent pour construire un discours contemporain sur l'œuvre du passé et le sens de sa traduction¹.

* ISIT, Paris. l.maggi@isit-paris.fr.

1. L. MAGGI, *Herméneutique, oralité, temporalité. L'écriture traductive théâtrale de l'interprétation des classiques à la mise en voix*, thèse de doctorat, La Sorbonne Nouvelle, Paris 2019.

Notre terrain d'enquête est la traduction de *Phèdre* de Racine réalisée par Giuseppe Ungaretti². Nous interrogeons son oralité pour comprendre la lecture, voire l'écoute, interprétative exercée par le poète italien au milieu du XXe siècle sur cette pièce phare du XVIIe, classique par excellence en tant que texte canonique et emblème du Classicisme français.

Nécessairement fondée sur un nombre limité d'exemples³ dans le cadre restreint de cet article de recherche, notre analyse s'articule en deux volets : le premier, descriptif, présente l'écriture traductive ungarettienne à travers les traits de son oralité ; le deuxième, analytique, tâche de préciser, à l'aide de la *Nota* du traducteur, le mouvement herméneutique qui est à l'origine de sa gestion de l'oralité cible.

2. La voix de *Phèdre* pour Ungaretti : écho fragmenté, densité sonore, noblesse et concrétude

L'oralité traductive d'Ungaretti est dominée par la fragmentation : un patron métrique propre trame le texte, évoquant celui de l'original en même temps qu'il le transforme en un battement ardu, souvent à contretemps ; la syntaxe est compliquée, suspendue, disloquée. Sur ce cadre, se greffe une accumulation phonique remarquable, qui ne manque de rappeler les points de concentration des sonorités raciniennes, produisant simultanément un réseau autonome d'aspérités. Le niveau de langue évoque la tradition littéraire et affiche la dureté du réel, témoin d'un tragique noble et troublé.

2.1. *Un rythme brisé*

Marquée par la présence insistante du double heptasyllabe, la proposition métrique d'Ungaretti montre une certaine affinité avec le système du martellien. Or, la régularité qui caractérise ce vers, censé reproduire l'alexandrin par l'association de deux hémistiches isocoles, apparaît manifestement contredite, régulièrement perturbée. Tout d'abord car les doubles septénaires alternent avec des septénaires

2. G. UNGARETTI, *Vita di un uomo VII. Fedra di Jean Racine*, Mondadori, Milano 1950.

3. Pour l'identification des passages choisis, nous choisissons de faire référence à la numérotation établie des vers du texte source, la traduction d'Ungaretti n'étant pas numérotée.

isolés et des hendécasyllabes, les premiers offrant à l'oreille comme des portions tronquées et à la voix comme des moments d'apnée, les deuxièmes détendant le rythme avec la séquence syllabique la plus emblématique de la poésie italienne, perçue de ce fait comme conclue, équilibrée, rassurante. Ensuite, car les heptasyllabes sont eux-mêmes souvent irréguliers, l'un répondant à l'autre avec un nombre de syllabes différent, en vertu du trio de positions alternatives pouvant être occupées par l'accent tonique italien : dernière, pénultième ou antépénultième.

Observons en guise d'exemple les deux couples de vers suivants : « *Lo vidi, ed arrossii, Impallidii vedendolo; / Confusione s'alzò Nell'anima mia scossa* » (vv. 273-274) et « *Venere riconobbi E i suoi fuochi temibili, / A sangue che perseguiti Tormenti inevitabili* » (vv. 276-277)

Dans le premier couple, le deuxième hémistiche du premier vers est hypernuméraire. Il se démarque donc dans la séquence de quatre, générant une accélération qui ne trouve pas d'écho dans l'environnement proche. Dans le deuxième couple, seulement le premier hémistiche compte sept syllabes, tandis que les trois autres sont proparoxytons, s'associant ainsi dans un débit et une cadence similaires qui conduisent à isoler le premier segment, avec l'image qu'il véhicule.

Nous notons par ailleurs que les mots proparoxytons sont très fréquents, aussi bien en fin d'hémistiche qu'au cœur de ce dernier. Seulement dans les quatre vers que nous venons de reprendre, six mots portent l'accent sur l'antépénultième syllabe : « *vedendolo* », « *anima* », « *Venere* », « *temibili* », « *perseguiti* », « *inevitabili* ». La présence de mots proparoxytons accélère le débit, car la prononciation des deux syllabes qui suivent l'accent tend à se faire dans le même temps alloué à la prononciation de la seule syllabe habituellement placée après l'accent. Dans le texte écrit par Ungaretti, ces séquences rapides s'accumulent, mais se trouvent contrecarrées par des concentrations tout aussi fréquentes de ralentis, notamment en correspondance de voyelles rapprochées, en hiatus ou synalèphe seulement métrique. Ainsi, les vers semblent procéder dans une alternance haletante d'*adagio* et de *presto*.

Quant aux hendécasyllabes, nous avons dit qu'ils constituent des moments de repos dans un réseau métrique saccadé. Cela n'est vrai que partiellement, grâce à des vers fluides, bâtis selon la séquence traditionnelle 5+6 syllabes, avec accent sur l'avant-dernière position

de chaque segment. Or, il arrive souvent, dans cette traduction, que les hendécasyllabes soient répartis en sections de longueur non homogène, une longue suivant une courte ou vice-versa, comme dans « Si spezza, e sotto agli occhi nostri vomita, / Un mostro. La sua larga fronte è armata / Con orrore; la terra ne è commossa, / Di corna minaccianti; è ricoperto » (vv. 1515–1518), articulés comme suit : 3+8, 3+8, 4+7, 7+4. À noter : dans le premier vers de la série, la troisième position métrique présente une synalèphe, contredite par une virgule.

L'agencement graphique joue également un rôle dans la définition de la marque rythmique fractionnée de la traduction d'Ungaretti. Dans les doubles septénaires, la césure, rendue visible à travers l'espace blanc, devient en effet partie intégrante du vers, en interrompant son flux. Marquée de la sorte, elle semble inviter à une prononciation en temps distincts, avec une pause plus longue que celle prévue par la césure de l'alexandrin. Si les hémistiches sont le plus souvent des unités conclues, de sorte que la césure morcèle le texte en heptasyllabes juxtaposés, il arrive également que la pause génère des brisures syntaxiques visibles : « Abbia, con compiacenza Vile, nutrito il tossico » (v. 676) ; « Frattanto sopra il dorso Della pianura liquida (v. 1513) ; « Ancora non vi sono Noti tutti i suoi crimini » (v. 1184) ; « Lo ha davanti a me ma Un artificio frivolo » (vv. 1188–1189) ; « No signora, la mano Mia tuffato non ho » (v. 1175). Dans ces vers, la césure sépare respectivement un substantif et son qualificatif, un nom et son complément, une copule et sa partie nominale, une conjonction adversative et le début de la phrase qu'elle introduit, un substantif et l'adjectif possessif correspondant.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer (v. 1515), la ponctuation peut aussi fonctionner comme séparateur — et par là même comme ralentisseur — imposant la prononciation en deux temps d'un seul et même poste métrique ou coupant les vers longs à des endroits inattendus, pour générer des séquences variées court-long ou long-court, à observer aussi en réseau avec les séquences constitutives des vers voisins.

Par ailleurs, à l'intérieur de chaque vers ou hémistiche, les choix traductifs imposent souvent une fragmentation de la phrase, conduisant à l'isolement de certains termes. Nous attirons notamment l'attention sur l'alexandrin 674, hypermètre chez Ungaretti, qui le scinde en un heptasyllabe et un hendécasyllabe commençant à la ligne : « Bene! Conosci dunque / In tutto il suo furore, Fedra. Amo

». Soit, en rétro-traduction : « Bien ! Connais donc / Dans toute sa fureur, Phèdre. J'aime ». L'heptasyllabe constitue ici une sorte d'introduction, suspendue : « Bien, connais donc. . . ». L'objet de la connaissance arrive plus bas, dans un hendécasyllabe, se terminant par le court « Amo », mis en relief après le point et anticipé par rapport à la position, en début du vers suivant, que lui réserve Racine : « Eh bien, connais donc Phèdre et toute sa fureur / J'aime » (v. 674). Dans ce même hendécasyllabe, le mot « Fedra », déplacé après « furore », produit un rapprochement des fricatives et, donc, une intensification de l'effet phonique. Nous remarquons que la mise en saillance d'éléments isolés par des moyens syntaxiques et phoniques est ici renforcée par un expédient métrique. En effet, si la séquence que nous venons d'observer se compose d'un heptasyllabe + un hendécasyllabe, il faut préciser que la virgule entre « furore » et « Fedra » sépare également le vers en deux segments de 7 et 4 syllabes, de sorte qu'il est possible d'entendre le couple de vers comme une suite de deux heptasyllabes (dont l'un est porté à la ligne), complétée d'un surplus métrique de quatre syllabes, à son tour articulé en deux moments : « Fedra / Amo ». C'est ainsi que ces deux mots attirent sur eux-mêmes toute l'attention du public de la traduction.

Dans la même logique d'isolement inattendu d'unités de la phrase, l'hyperbate et l'anastrophe sont fréquents : « Venere riconobbi » (v. 277) ; « Con assidue promessa » (v. 279) ; « Nei loro fianchi frugando » (v. 282) ; « Ippolito adoravo » (v. 286), « Tutto offriro a quel dio » (v. 278), « Ovunque lo evitavo » (v. 279), « Dalle braccia paterne lo strapparono » (v. 296), « d'attenzioni ero prodiga » (v. 300), « A Trezene condotta » (v. 302), « alla luce sottrarre » (v. 310), « sostenere non ho potuto » (v. 311), « ti ho tutto confessato » (v. 312), « di stimolare cessino » (v. 315). Parmi les cas cités, seulement deux inversions se retrouvent dans le texte français : « à Trézène amenée » (v. 302) et « je t'ai tout avoué » (v. 312). Concernant cette dernière, nous notons qu'en italien le pronom « tutto » suit d'habitude le verbe dont il est objet, de sorte que le placer avant le verbe constitue une inversion remarquable. Ainsi, si l'inversion n'est pas absente dans le texte source, Ungaretti l'amplifie et la met en saillance : agissant chez Racine par segments plus amples, généralement correspondants aux hémistiches, qu'il suffirait le plus souvent d'inverser pour retrouver l'ordre courant de la phrase — notamment, « De son fatal hymen je cultivais les fruits » (v. 300), « Par mon époux lui-même à Trézène

amenée » (v. 302), « D'un incurable amour remèdes impuissants » (v. 283) —, l'inversion se fait plus resserrée chez Ungaretti. La lecture en devient plus accidentée.

Le phénomène est exaspéré par l'association de l'inversion à l'hyperbate, soit la séparation entre deux segments d'un seul et même syntagme. Nous attirons l'attention sur deux exemples remarquables : « Nei loro fianchi frugando, la persa / mia ragione cercavo » (lit. « Dans leurs flancs en fouillant, perdue / ma raison je cherchais », v. 282) et « Abbia, con compiacenza Vile, nutrito il tossico » (« J'aie, avec complaisance Lâche, nourri le poison », v. 677). Face à des constructions sources à l'ordre paisible — « Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée » et « ma lâche complaisance ait nourri le poison » —, Ungaretti propose, dans le premier cas, une combinaison de trois inversions et un hyperbate : le verbe « frugando » précédé de son complément circonstanciel ; la suite adjectif-substantif « persa [...] ragione » interrompue par l'insertion de l'adjectif possessif « mia » ; la séquence COD – verbe « ragione [...] cercavo ». Dans le deuxième cas, il met en place un jeu savant de cassures et d'entrecroisements. « Compiacenza » et « vile », qui forment dans la source un syntagme unique (« lâche complaisance »), sont séparés en traduction par le gouffre de l'espace blanc. Ainsi, « vile » n'appartient plus à compiacenza : détaché de son substantif de pertinence et placé en début d'hémistiche, l'adjectif gagne en force, saute aux yeux. Pour le lecteur italien qui ne regarde pas le texte français, « vile » pourrait même faire référence à « io », Phèdre, ou bien — en hyperbate — à « tossico ». Selon les interprétations, le rythme est ternaire (« Abbia – con compiacenza Vile – nutrito il tossico ») ou quaternaire (« Abbia – con compiacenza – Vile – nutrito il tossico »).

2.2. Une sonorité intense, en réverbération

S'agissant de la composante sonore de l'oralité ungarettienne, deux phénomènes majeurs sont à remarquer : l'abandon quasi complet de la rime en fin de vers, à la faveur de la rime interne et imparfaite, et l'intensification de l'itération consonantique, déjà présente dans le texte source. Ces choix traductifs ont pour effet, comme c'est le cas pour la construction rythmique que nous venons d'étudier, d'évoquer les modalités compositionnelles de Racine, tout en construisant un réseau poétique parallèle, à la fois harmonieux et perturbé, qui mise sur l'écho et le corps du verbe.

Concernant le premier phénomène, nous observons à titre d'exemple la traduction des vv. 273–279. D'emblée, s'impose ici la rime interne « arrossii »–« impallidii », en claire assonance avec « je rougis, je pâlis » de la source (v. 273). Dans les vers suivants, cette même rime est explicitement reprise par « sentii » (v. 276), mais aussi rappelée par « mia » (v. 274) et « miei » (v. 275), avec leur accent d'insistance sur la voyelle antérieure, et soutenue en écho par les /i/ de « confusione » (possiblement tonique, en diérèse) et « anima » (atone) (v. 274). En fin de vers, à la rare correspondance « parlare »–« bruciare » (vv. 275–276) fait suite la rime imparfaite « temibili »–« inevitabili » (v. 277–278), renforcée par un effet de rime interne, également imparfaite, avec le mot proparoxyton « perseguiti » en fin d'hémistiche (v. 278).

Le même passage illustre bien la deuxième modalité de gestion des sonorités propre à Ungaretti : sa tendance à densifier l'oralité par des effets de son qui suggèrent les accroches phoniques du texte racinien de manière différée, en conférant au texte traduit un corps si possible plus marqué, et plus âpre. Outre l'écho en /i/, déjà évoqué, nous observons le traitement traductif d'un tissu source où « trouble » et « éperdue » marquent les extrémités d'un seul et même vers (v. 274), avec des sonantes portantes, en guise de prélude à des termes clés tels que « transir », « brûler » (v. 276), « redoutables » (v. 277), « tourments » (v. 278), dont les sonorités se retrouvent aussi dans « corps » (v. 276), « reconnu » (v. 277), et « poursuit » (v. 278). Dans le texte d'Ungaretti les sons /s/ et /k/ de « confusione » et « scossa » (v. 274) remplacent les sonantes, rendant le vers moins vibrant mais plus solide, tandis que l'écho du texte français reprend au vers suivant, avec la suite de labiales explosives « potevo più parlare » (v. 275), précédée par le *più* à la fin d'un hémistiche qu'Ungaretti isole plus haut. En français, le v. 275 présente en effet « plus », « pouvais », « parler ». Par ailleurs, si dans ce même vers voyaient et pouvaient se rappellent en français, l'italien les reflète avec « vedevano » et « potevo », réunis par l'assonance interne en –ev, qui est également un début de rime interne imparfaite, établie entre deux mots au patron accentuel différent, respectivement proparoxyton et oxyton. De plus, dans les deux *più*, puis dans les séquences « gli-occhi » et « miei-e », se produit le son semi-vocalique /j/ qui rappelle yeux et voyaient. La tension phonique se maintient jusqu'à la fin du v. 278 : le triple « et » de Racine est conservé en italien ; la dynamique de retour qui s'instaure entre « transir » et « brûler

», fondée sur le /r/, est reprise et consolidée par la répétition de l'affriquée *tʃ* dans « *agghiacciarsi* » et « *bruciare* » ; « *sangue* » et « *perseguiti* » rappellent « *sang* » et « *poursuit* » avec en plus, en italien, l'assonance gutturale–semi–voyelle *gu* dans « *sangue* » et « *perseguiti* ».

2.3. *Un langue élevée et matérielle*

A côté d'une générale prédisposition à la conservation du lexique racinien, la traduction d'Ungaretti se caractérise d'une part par la recherche de termes particulièrement élevés, évocateurs de la tradition poétique italienne — que l'hyperbate et l'inversion rappellent aussi sur le front structurel —, d'autre part la poursuite d'un ancrage au sol, au concret, à la physicité scabreuse des sentiments.

La première tendance est notamment illustrée par le choix des mots suivants : « *capo* » pour « *tête* » (v. 6), dont le synonyme plus courant « *testa* » aurait également pu être employé ; « *perite* », pour « *périssez* » (v. 136), sciemment calqué sur le français, le verbe « *morire* » étant ici une alternative disponible ; « *smarrire* » pour « *égarer* » (v. 122) ; « *quieti* » pour « *paisibles* » (v. 30) ; « *quiete* » introduit en reformulation pour le verbe « *satisfaire* » (v. 9) ; « *cagione* » pour « *cause* » (v. 37) ; « *dimora* » pour « *séjour* » (v. 31) ; « *anelando* », soit « *désirant* », en reformulation pour « *heureux* » (v. 93) ; « *paventa* » pour « *craint* » (v. 107) ; « *flutto* » pour « *onde* » (v. 1515) ; « *appiè degli altari* » pour « *aux pieds des autels* » (v. 287) ; « *veduto* » pour « *vu* », alors que la forme « *visto* » est aussi disponible (v. 635) Nous attirons également l'attention sur « *speme* » (v. 15, pour « *espoir* »), choisi à la place du plus neutre « *speranza* » et « *rimembranza* », soit « *rémembrance* », en reformulation pour « *souviendrait-il* » (v. 103). Il s'agit là de termes à haute teneur lyrique, notamment présents chez Pétrarque, Leopardi ou Foscolo.

Ce tissu d'évocation poétique accueille, dans la traduction d'Ungaretti, des termes bien concrets, du point de vue tant sémantique que phonique, puisés dans le patrimoine linguistique de la littérature, ou bien empruntés au registre courant et/ou à des stades plus récents de la langue.

A titre d'exemple, nous citons : « *occultandoci* » pour « *nous cachant* » (v. 20), plus précis que « *nascondere* » en ceci qu'il comporte une connotation sombre, mystérieuse, intentionnelle ; « *ravveduto* » pour « *revenu* » (v. 23), qui — malgré l'assonance bluffante — ne

traduit pas exactement un retour, mais une prise de conscience, désignant, par la racine “ved-” de « voire », celui qui a remarqué ses erreurs, qui a été éclairé par la raison ; « trafugata » pour « dérobée » (v. 85), de dérivation latine, évoquant un vol-violation réalisé en secret et suivi par une fuite ; « punta », participe passé de « pungere », pour « atteinte » (v. 45), connotant le mal tel un objet aigu qui pique, qui transperce ; « alveo » pour couche (v. 636), décrivant une cavité, à la fois profonde et accueillante ; « tossico » pour « poison » (v. 676), littéralement « toxique », substantivé.

Nous pensons également à des solutions particulièrement efficaces telles qu’ « ordire nuove trame » pour « former quelques desseins » (v. 47), percutante grâce à ses trois sonantes et très précise dans son évocation métaphorique de l’art textile. Ou encore « ardisci » pour « oses » (v. 66) : ici, le verbe « osi » aurait pu être employé. Or, la traduction aurait perdu en dureté, renonçant à la résonance entre le /r/ d’ « ardisci » et celui de « dire » ; la suite vocalique d’ « amico », au milieu, serait moins efficace dans son rôle de parenthèse apaisante ; l’évocation parétimologique du verbe « ardere » (« brûler »), central dans la pièce, serait perdue. Surtout, « ardisci » est un choix sémantiquement plus dense que « osi », pour la double raison qu’il signifie littéralement une résistance dure et qu’il rappelle très clairement la tradition littéraire.

Il convient enfin de remarquer une série de termes très expressionnistes construits à l’aide des préfixes incohatifs « in- » ou « ad- », adossés à des racines nominales ou verbales reconnaissables et renvoyant à des référents bien concrets. C’est le cas de : « avversione » pour « inimitié » (v. 48) ; « abbacinati » pour « éblouis » (v. 155) ; « attizzando » pour « irritant » (v. 117) ; « indocilire » pour « rendre docile » (v. 132) ; « avvinghiato » pour « attachée » (v. 41) ; « agghiacciarsi » pour « transir » (v. 276), avec renvoi à la glace en opposition à brûler ; « allentato » pour « relâché » (v. 42) ; « ammucciato » pour « assembler » (v. 160) ; « ingiallivano » pour « jaunissantes » (v. 1518).

3. Sur les traces d’une herméneutique : poésie et appropriation, baroque et douleur, temps et mémoire

Après avoir présenté les traits les plus marquants de l’oralité ungarettienne, nous faisons appel au paratexte pour éclairer l’élan herméneutique qui meut l’approche traductive du poète italien.

Dans cette optique, la *Nota* autographe qui précède la traduction nous accompagnera dans une réflexion en trois sections, partiellement perméables : l'identification d'une relation esthétique du traducteur à l'œuvre source, ainsi que d'une continuité entre la création poétique de l'auteur et celle du traducteur ; la recherche de l'interprétation de l'œuvre de Racine qui oriente le traducteur vers l'oralité accidentée décrite plus haut ; l'étude du regard jeté par le traducteur sur *Phèdre* en tant que classique.

3.1. *Un Sens poétique, une « œuvre originale »*

L'oralité rythmique dense que — dans son jeu de fragmentation et dans sa sculpture sonore — Ungaretti insuffle à sa traduction, ainsi que le parti pris de déployer une oralité linguistique à la fois sublime et physique, laissent à la lecture l'impression d'une relation éminemment poétique avec l'œuvre de Racine. Plus précisément, nous nous plaisons à imaginer une rencontre herméneutique placée sous le signe de l'*aisthesis* : l'émotion ; le ressenti physique — sonore, visuel, plastique ; le plaisir ; la vision et la pratique de l'art d'un sujet contextualisé qui rencontre l'œuvre par le filtre sa propre culture poétique.

Au vu du traitement décalé de la matière racinienne, nous nous autorisons également à concevoir le texte d'Ungaretti tel le fruit d'une fusion d'horizons (celui du traducteur d'une part, celui que ce dernier saisit chez son auteur de référence d'autre part) où l'esthétique du sujet traduisant, au sens de vision et pratique de l'art, prend une place non négligeable. De cette sorte, un mouvement herméneutique à la Gadamer⁴ — où le soi est le point de départ incontournable pour la *compréhension* de l'autre — glisserait vers un continuum créatif entre l'œuvre poétique traduite et la *production* du poète traducteur, comme postulé par Bassnett⁵ et prôné par des poètes tels que Fortini, Caproni ou Macri⁶.

Plusieurs passages de la *Nota* semblent corroborer ces hypothèses.

4. H.G. GADAMER, *Vérité et méthode*, Seuil, Paris 1996 (1ère éd. allemande 1960) et H.G. GADAMER, *Herméneutique et philosophie*, Beauchesne, Paris 1999.

5. S. BASSNETT, *Writing and Translatin in The translator as writer*, dirigé par P. Bush, Continuum, London – New York 2006, pp. 173–183.

6. In F. BUFFONI, dirigé par, *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004, pp. 72–77 (1ère ed. Guerini e associati, Milano 1989).

Concernant la rencontre esthétique entre le traducteur et l'œuvre source, il convient tout d'abord de mentionner deux citations. La première est un témoignage attribué à Saint-John Perse, spectateur d'une *Esther* représentée par des élèves d'ethnie Tonga dans une île de la Polynésie. Ayant appris les répliques par cœur sans connaître le français, les jeunes filles la déclament tel un « texte sacré », laissant émerger le « pouvoir magique », le « miracle » de la langue racinienne⁷. La deuxième est la reprise d'une critique formulée par Racine à l'encontre de Perrault, convaincu « que le tour des paroles ne fait rien pour l'éloquence, et qu'on ne doit regarder qu'au sens »⁸. En s'appropriant cette remarque, le poète italien affirme indirectement que *Phèdre* est pour lui une œuvre de parole. Peu après, Ungaretti précise sa conception de la poésie, plaçant cette dernière dans l'espace sémantique de la musique et du secret : « selon la meilleure façon que nous avons de transférer notre émotion et la nouveauté de nos visions dans le déroulement, dans la durée d'une chaîne de mots, ces derniers se voilent d'une musique, qui sera la révélation immédiate de leur qualité poétique, au-delà de toute contrainte de sens » ; « la véritable poésie se présente à nous avant tout dans son caractère secret ». Cela vaut, indique Ungaretti, pour « Racine, ou Perse, ou modestement, moi-même »⁹. Une relation commence ici à se mettre en place entre l'appréhension esthétique de la poésie source, le sens de la poésie pour le traducteur et la (parole) poétique de ce dernier. La suite de ce paragraphe permettra de la préciser.

A cet effet, nous attirons l'attention sur les mots « visioni » (« visions »), « rivelazione » (« révélation ») et « segretezza » (« caractère secret »), évocateurs d'une expérience de la poésie qui n'est pas purement racinienne, dans les termes où la décrivent les théoriciens du classicisme français (notamment Génétiot¹⁰). Plutôt, l'horizon de réception de notre poète traducteur semble se nourrir de la contribution récente du symbolisme et de l'hermétisme à l'histoire collective de la poésie. La carrière poétique d'Ungaretti, dont les débuts s'inscrivent dans le cadre de l'hermétisme, vient ici immédiatement à l'esprit (Levi¹¹, notamment). Par ailleurs, la *Nota* nous apprend que

7. G. UNGARETTI, *op. cit.*, p. 6, c'est nous qui traduisons.

8. Ivi, p. 7, c'est nous qui traduisons.

9. Ivi, p. 8, c'est nous qui traduisons.

10. A. GENETIOT, *Le classicisme*, PUF, Paris 2005.

11. A. LEVI, *Ungaretti Giuseppe in Encyclopédia Universalis* 2018, URL : <https://www.>

le poète a connu la poésie symboliste et hermétique également par le biais de son travail de traducteur, notamment de Saint-John Perse et de Mallarmé : « D'abord Perse, ensuite Mallarmé, avaient mis dans mon âme et dans mon oreille une musique particulière — un sens particulier d'indéfini, un mystère particulier — qui me permit peut-être — aux lecteurs d'en juger —, finalement, de trouver une articulation italienne pour l'alexandrin de Racine, qui a porté à la perfection le langage tragique moderne ; pour cet alexandrin qui, dans la musique et dans la diction prodigieuses de Racine, s'est adapté à tous les mouvements, même les plus infimes, de l'esprit humain et s'est fait le plus plastique, le plus flexible, le plus flexueux, le mieux incarné, le plus dur, comme de l'or, et le plus varié des vers »¹². Nous remarquons ici l'établissement d'un lien de continuité entre les auteurs de la poésie secrète, inspirée, et la lecture, esthétique, des vers raciniens dans le sens d'une matérialité à la fois dure et façonnable. Ces déclarations font pendant avec nos observations sur l'oralité traductive d'Ungaretti, aussi bien au sujet de la décomposition du rythme et de son réagencement accidenté, qu'à propos de la densité sonore et de la concrétude recherchée sur le plan lexical.

Or, l'« *indefinitezza* » (« indéfinitude ») est également mentionnée. Ce terme attire notre attention, car il peut facilement être mis en résonance avec le lexique de registre haut que nous avons signalé plus haut, l'associant à l'aura des grands poètes de la tradition italienne. Ungaretti confirme cette source d'influence, précisant son admiration pour Leopardi — « dès ma lointaine jeunesse, maître absolu »¹³ et attribuant à ce poète le principe fondateur de l'indéfinitude : « il s'agit là de cette même propriété première du langage poétique que Leopardi, en voulant la désigner, qualifiait d'« *indefinitezza* » »¹⁴. De façon intéressante, l'indéfini léopardien est strictement lié, pour Ungaretti, au mystère : « il recourrait ainsi à l'emploi d'un terme dans lequel [...] il lui semblait de dissimuler ce sentiment de mystère, en lui si fort, grâce auquel la parole touche, et en particulier la sienne, désespérée »¹⁵. La mention du désespoir par la formule « *parola disperata* » en relation à la poésie léopardienne précise, il

universalis.fr/encyclopedie/giuseppe--ungaretti/.

12. G. UNGARETTI, *op. cit.*, pp. 7–8, c'est nous qui traduisons.

13. *Ivi*, p. 7, c'est nous qui traduisons.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

nous semble, l'interprétation de *Phèdre* par Ungaretti, faisant converger le tragique avec la poésie des ses maîtres inspireurs. Nous sommes ici face à une expérience traductive de mise en abyme : aux yeux d'Ungaretti traducteur, Racine ne cesse d'être Racine, mais il se teinte également de Leopardi, comme de Mallarmé. Le jeu de miroirs peut être poussé plus loin, jusqu'à la rencontre entre l'interprétation de la poésie de Racine et la poésie propre d'Ungaretti, elle-même hermétique, nous l'avons vu, mais aussi clairement veinée de l'influence des classiques italiens¹⁶.

L'osmose entre l'herméneutique — à caractère esthétique — de l'œuvre source et l'implication poïétique dans la phase scripturale de la traduction émerge d'ailleurs explicitement dans la *Nota*, qui devient en ce sens une revendication d'éthique poétique, dans le sens de Bassnett¹⁷ et Buffoni¹⁸ : « l'art du traducteur, s'il part d'une recherche de langage poétique et aboutit à une expression poétique, mène tout simplement à la poésie »¹⁹. La traduction est un acte de poésie. Plus précisément, « une œuvre originale de poésie », comme l'écrit le poète traducteur dans un essai ultérieur²⁰. Nous n'oublions pas à ce propos qu'Ungaretti « lui-même publiait certaines de ses traductions en les intégrant à son œuvre, qui embrasse le titre général *Vita di un uomo* »²¹. La traduction de *Phèdre* constitue en effet le chapitre VII de cette « vie d'un homme », après quatre recueils de poèmes et deux autres œuvres de traduction.

3.2. Racine « lacerato » : le baroque selon Ungaretti

Nous avons jusqu'ici mis en exergue l'appréhension esthétique et l'appropriation poétique qui caractérisent, de façon générale, la relation d'Ungaretti à la parole de *Phèdre*. Nous souhaitons à présent nous interroger sur l'existence d'une interprétation spécifique de l'œuvre qui pourrait co-déterminer, avec les facteurs évoqués dans

16. A. LEVI, *op. cit.*

17. S. BASSNETT, *op. cit.*

18. F. BUFFONI, *op. cit.*

19. G. UNGARETTI, *op. cit.*, p. 5, c'est nous qui traduisons.

20. G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, dirigé par M. Diacono et L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, p. 739, cité par I. VIOLANTE PICON, *Une œuvre originale de poésie. Giuseppe Ungaretti traducteur*, PUPS, Paris 1998, p. 12.

21. I. VIOLANTE PICON, *op. cit.*, p. 12.

le précédent paragraphe, le traitement traductif fragmenté et vibrant que nous avons appris à connaître.

La *Nota* nous offre une réponse en deux mots-clés : « baroque » et « lacéré ».

Résidant à Rome depuis plusieurs années, à l'époque de sa traduction Ungaretti « respire » le baroque, jusqu'à en absorber « la puissance expressive »²². De ce courant esthétique il développe une vision singulière : tandis que son contemporain Spitzer²³ oppose le baroque au classicisme — en tant qu'expression d'une passion, d'un trouble, d'un mouvement incompressible de l'âme, que le classicisme chercherait à contenir moyennant l'équilibre formel —, pour notre poète traducteur, le baroque a affaire aux ruines du passé (Ungaretti 1950 : 10) et plus précisément à celles du classicisme, ancien, puis italien, tel qu'incarné par Pétrarque. Ungaretti fait du baroque une dérivation décadente du classicisme, un classicisme qui perçoit et exprime sa propre crise : face à l'oblitération du passé classique, Pétrarque a su retrouver l'unité dans la mémoire, la beauté, et l'amour ; dans son idéal de perfection, la Renaissance, l'a érigé en référence canonique ; le siècle du baroque a dû, quant à lui, affronter le vide de la mémoire et l'effritement du décor de l'époque précédente ; continuant à réserver à Pétrarque un rôle de guide, il a essayé de rebâtir la Renaissance, recollant les morceaux d'une façon certes harmonieuse, mais violente²⁴. C'est précisément ce baroque — fait d'« horror vacui, frantumi » (« éclats ») et « violenza di rovina » (« violence des ruines ») — qui génère le néoclassicisme, dont Racine est l'initiateur. C'est dans ce sens qu'Ungaretti parle du « petrarquisme de Racine » comme d'un « pétrarquisme baroque »²⁵.

Si *Phèdre* est baroque au sens ungarettien du terme, c'est parce qu'elle exprime la décadence, la rupture d'un équilibre qui n'est plus : « c'est le moment de crise : c'est le moment de toute tragédie »²⁶. Ainsi, dans la *Phèdre* d'Ungaretti, baroque et tragédie convergent,

22. G. UNGARETTI, *Vita di un uomo VII. Fedra di Jean Racine*, Mondadori, Milano 1950. p. 5, c'est nous qui traduisons.

23. L. SPITZER, *Il "récit de Thérémène"* in J. RACINE, *Fedra*, Marietti, Genova 1999, pp. 17–36 (ière éd. in L. SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari 1954).

24. G. UNGARETTI, *op. cit.*, p. 10, c'est nous qui traduisons.

25. *Ibid.*, c'est nous qui traduisons.

26. G. UNGARETTI, *op. cit.*, p. 11, c'est nous qui traduisons.

dans une déchirure idéique qui justifie l'éclatement rythmique du tissu racinien. « Motif principal » de la traduction²⁷, le chaînon qui les relie dans l'espace commun de la fracture n'est rien d'autre que la « vieillesse »²⁸ : la jeunesse perdue, le trouble face à ce vide, puis la mémoire du temps passé qui seule pourrait refermer la blessure. Or, si la mémoire est douce dans le classicisme de Pétrarque, elle est tragique dans le pétrarquisme baroque de Racine : Phèdre recherche en Hippolyte le Thésée qu'elle a aimée ; Thésée se sent affaibli, menacé par son fils ; la « solution » est la mort de la jeunesse, qui apaise la mémoire, mais laisse un vide²⁹.

Concentré dans l'expression clé *la nostra voce lacerata* (« notre voix lacérée »)³⁰, qui transfère la déchirure sur la voix propre du poète, ce motif thématique se révèle être non seulement le fil conducteur d'une lecture spécifique de la tragédie et du tragique racinien, mais aussi et surtout un lien intime entre l'œuvre et le traducteur. En effet, si Ungaretti ressent le tragique de Racine comme déchirant, c'est qu'il y reconnaît — lui qui en 1950 a vécu 62 ans, deux guerres et la mort d'un fils — sa propre vieillesse et il y retrouve sa propre tragédie humaine, « l'empilement de malheurs que nous avons été contraints de vivre »³¹. Par ailleurs, — comme « *rimembranza* » évoque inmanquablement Leopardi — « *la nostra voce lacerata* », dernier syntagme de la note, ne peut ne pas rappeler, à l'oreille de ceux qui ont lu quelques vers d'Ungaretti, les fragments de sa poésie de guerre et plus particulièrement les « lambeaux de mur », ainsi que le « cœur, pays ravagé » de *San Martino del Carso*³².

3.3. *Le sentiment du temps : un classique de la mémoire, poétique et humaine*

Quelques dernières pensées méritent d'être formulées, en guise de conclusion, au sujet du rapport d'Ungaretti à *Phèdre* en tant que

27. Ivi, p. 9, c'est nous qui traduisons.

28. Ivi, p. 10, c'est nous qui traduisons.

29. Ivi, p. 11, c'est nous qui traduisons.

30. *Ibid.*, c'est nous qui traduisons.

31. *Ibid.*, c'est nous qui traduisons.

32. G. UNGARETTI, *Porto sepolto*, dirigé par C. Ossola, Marsilio, Padova 2001 (1ère éd. Stabilimento tipografico friulano, Udine 1916), c'est nous qui traduisons.

classique et, par là même, de la relation que le traducteur entretient avec le passé.

Lié à *Phèdre* dans la relation intime du continuum poétique, Ungaretti traite son œuvre source comme un classique privé.

Parallèlement, il n'hésite pas à l'ériger en classique universel, bien commun de quiconque souhaite, en tout temps et lieu, bénéficié de l'expérience apaisante de la poésie, en même temps que d'une réflexion sur la condition humaine : « nous avons compris que seule la poésie rattrape l'homme », affirme le poète traducteur, qui se définit lui-même en tant qu'« homme » dans le titre collectif de son œuvre³³.

Enfin, *Phèdre* est pour Ungaretti, sans tabous, un classique transhistorique. A la croisée de la réception et de la création, traversée par la parole poétique de Pétrarque et de Leopardi, de Mallarmé et de Perse, d'Ungaretti lui-même, l'œuvre source se fait, dans sa traduction, exploration diachronique ; voyage dans la tradition poétique du passé des cultures cible et source ; expérience sensible de la mémoire que l'homme conserve de la douleur et de son expression. A ce propos, nous n'oublierons pas que c'est « en sentant couler dans (ses) veines, instant après instant, la longue et glorieuse histoire dérivée de Pétrarque » que l'auteur du *Sentiment du temps* a trouvé l'accent qui convient le plus à la voix de sa *Phèdre*³⁴.

Références bibliographiques

BASSNETT S., *Writing and Translatin in The translator as writer*, dirigé par P. Bush, Continuum, London – New York 2006, pp. 173–183.

BUFFONI F., dirigé par, *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004, pp. 72–77 (1ère ed. Guerini e associati, Milano 1989).

GADAMER H.G., *Vérité et méthode*, Seuil, Paris 1996 (1ère éd. allemande 1960).

———, *Herméneutique et philosophie*, Beauchesne, Paris 1999.

GENETIOT A., *Le classicisme*, PUF, Paris 2005.

33. G. UNGARETTI, *Vita di un uomo VII. Fedra di Jean Racine*, Mondadori, Milano 1950. p. 11, c'est nous qui traduisons.

34. *Ibid.*, c'est nous qui traduisons.

- LEVI A., *Ungaretti Giuseppe* in *Encyclopédia Universalis* 2018, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/giuseppe--ungaretti/>.
- MAGGI L., *Herméneutique, oralité, temporalité. L'écriture traductive théâtrale de l'interprétation des classiques à la mise en voix*, thèse de doctorat, La Sorbonne Nouvelle, Paris 2019.
- RACINE J., *Œuvres complètes*, vol. I, dirigé par G. Forestier, Gallimard, Paris 1999.
- SPITZER L., *Il "récit de Thérémène"* in J. RACINE, *Fedra*, Marietti, Genova 1999, pp. 17–36 (1ère éd. in Spitzer L., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari, 1954).
- UNGARETTI G., *Porto sepolto*, dirigé par C. Ossola, Marsilio, Padova 2001 (1ère éd. Stabilimento tipografico friulano, Udine 1916).
- UNGARETTI G., *Vita di un uomo VII. Fedra di Jean Racine*, Mondadori, Milano 1950.
- , *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, dirigé par M. Diacono et L. Rebay, Mondadori, Milano 1974.
- VIOLANTE PICON I., *Une œuvre originale de poésie. Giuseppe Ungaretti traducteur*, PUPS, Paris 1998.

Giuseppe Ungaretti's translations of Shakespeare's sonnets and the Petrarchan model

FRANCESCO LAURENTI*

The extraordinary response generated in Italy by *Il Porto Sepolto*, and later *Allegria di Naufragi*, is a sign of the particular originality that has characterized Ungaretti's poetry since the very beginning, and its potential for renovation represents an important turning point in modern Italian literary culture.

In the first decades of the twentieth century, Italian writers were driven by the anxiety to overcome models from a more or less recent past which had come to be seen as constraints and as the cause of an impasse in poetic expression that several authors tried to overcome by translating the works of foreign writers.

By virtue of his triple origin (French, Italian and Egyptian) and the distance it gave him from each of those nation's literary "affairs", Ungaretti had a kind of advantage over other Italian poets of his generation.

At the beginning of the last century, Italian literature was experiencing a crisis that seemed impossible to overcome without turning to other nations in search of new models to break from a poetic tradition that for decades had seemed frozen in time.

Ungaretti was both inside and outside of this crisis. Other poets expressed the need to overcome the crisis; it was up to Ungaretti to begin the search for a "canto" that had seemed lost but that could counterbalance the D'Annunzio–Pascoli–Carducci dogma. To do this, Ungaretti felt the need to rediscover a poetic tradition that was not specifically Italian but that had a broader European nature.

For the "nomadic" poet, as he called himself, tradition would mean traveling from one's classical past (Petrarca, Dante and the

* Università IULM, Milano. francesco.laurenti@iulm.it.

Baroque) to a more recent past (Leopardi) while discovering foreign elements that provided a broader lineage: beginning with Petrarch, Ungaretti traced a common poetic *familia* across the European continent and across centuries of “lyrical genealogy”.

In his reflections on literature Ungaretti expressed:

In those years there wasn't anyone who didn't negate the idea that versed poetry was still possible in our modern world. There wasn't a single periodical, not even the best-intentioned, that was not afraid of disgracing itself by publishing it. They wanted prose: poems in prose! To me, memory/remembrance seemed like a lifeline: I humbly reread poets, poets who sing. I wasn't looking for the verse of Jacopone or of Dante or Petrarca or Guittone or Tasso or Cavalcanti or Leopardi: I was looking for their canto. It wasn't the hendecasyllable or the novenario or the settenario that I was looking for; I was looking for the Italian canto, the canto of the Italian language in its consistency through the centuries [. . .]. I wanted the beat of my heart to feel in harmony with that of my elders from this desperately loved land [. . .]. With as much help as I could get from my ears and my soul, I tried to modernize an ancient musical instrument which was then, for better or worse, adopted by all.¹

The encounter with a certain type of poetry, as Ungaretti was aware, implies finding harmony with the past, searching for and not emulating the voices of predecessors, and rediscovering one's own voice through what Ungaretti defined as “memory and “innocence”.

So, there was already an air of change, but Ungaretti took it a step further by giving the originality of his poetry a formative character, one that would stand the test of time and that was more

1. G. UNGARETTI, *Riflessioni sulla Letteratura*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 13 marzo 1935 (“In quegli anni non c'era chi non negasse che fosse ancora possibile, nel nostro mondo moderno una poesia in versi. Non esisteva un periodico, nemmeno il meglio intenzionato, che non temesse, ospitandola, di disonorarsi. Si voleva prosa: poemi in prosa! La memoria a me pareva invece un'ancora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Jacopone, o quello di Dante, o quello del Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tasso, o quello del Cavalcanti, o quello del Leopardi: cercavo il loro canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del talaltro che cercavo: era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli [. . .]: era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia col battito del cuore dei miei maggiori di questa terra disperatamente amata. [. . .] aiutandomi quanto più potevo coll'orecchio e coll'anima, cercai di accordare modernamente un antico strumento musicale che fu in seguito, bene o male, adottato da tutti”). Trans. by the author. Unless otherwise indicated, the following translations are by the author.

anchored to a tradition that he rediscovered and which inspired the poetic language of the new century.

From time to time, Ungaretti would reveal the evolution of his poetry by analyzing it in his parallel work as a literary critic, and his tone of literary criticism made him almost unique to twentieth century tradition. His voice as a “commentator” revealed every conquest of Ungaretti’s poetry, when it was renewed in line with Italian tradition and when it came into contact with foreign models and inspired new paths.

40 *Sonetti di Shakespeare* (Mondadori, 1946) collected in a single volume Ungaretti’s translations of Shakespeare that he had been working on since the 1930s, twenty of which had already been published in journals². This work introduced the Italian public to a part of the English writer’s work that, until then, had been considered less important than his plays³.

The novelty of Ungaretti’s version was mostly due to its style. The poet wanted to provide an interpretation of Shakespeare that would avoid some previous errors, such as the overly emphatic approach of the Romantics or the “gossipy” interpretation of 18th century Italian poets⁴.

As suggested in the introductory *Nota*, Ungaretti began meditating on this work as early as 1931 when his personal expressive, ideological, and technical research led him to make a connection between the poetry of Petrarch and later European poetry⁵.

Ungaretti’s contribution to the Italian tradition was twofold: he was a poet of the Italian tradition, and as a translator, he was a promoter of an opportunity for interaction between different literary canons. And he was aware that he belonged to two different traditions: on one hand, the European tradition of Petrarch, and on

2. G. UNGARETTI, *XXII Sonetti di Shakespeare*, Documento Edit. Librario, Roma 1944; G. UNGARETTI, *Sonetti di Shakespeare*, “Poesia”, 1, 1945, pp. 132–135.

3. In Italy, before Ungaretti, the collection had only been translated in verse by Piero Rèbora (1941), who translated them using language typical of the most conventional Italian sonnet tradition. The result, as indicated in the introductory *Nota* to the Mondadori edition, was an Italian draft Ungaretti considered “a bit too rushed”, though on the whole judged to be “highly useful and laudable” (G. UNGARETTI, *Nota* in G. UNGARETTI, *Vita d’un uomo: 40 Sonetti di Shakespeare*, Mondadori, Milano 1946, p. 24).

4. *Ibid.*, p. 14.

5. G. UNGARETTI, *Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, p. 551.

the other, the “tradition of translation” of Shakespeare⁶.

The long *Nota* reveals the Italian poet’s interest in translation, which he held for more than thirty years from around the time he began composing *Il Dolore* until the publication of *La Terra Promessa* (1946).

As was his habit, Ungaretti annotated the texts with notes that were seemingly more relevant than those on previous translations in which translators explained their work at the foot of the page or in a few paragraphs. Ungaretti, on the other hand, made a point of explaining certain insights or translation methods to readers to sensitize them to certain choices, seeing as it probably would have been their first time reading the *Sonnets* in Italian. Thus, we can say that the *Nota* constitutes a modern essay on translation theory and textual hermeneutics.

Ungaretti first refers to his reading of the *Sonnets* in 1931, when, in an attempt at renewal, technical problems and “simple inspiration” led him to «analyze in the flesh, as we can do only by translating particular aspects of writers of different origins and temperament»⁷. His approach is clear from the start — he conformed his style and tone to «a tone that in my text seemed to me to have derived the accent, and even the unfolding in the phrasing of the articulations, from Petrarch in his energetic moments»⁸.

So, Ungaretti approaches foreign literature with his own language as well as the *langue* offered by the Italian tradition, thereby creating a complex system of exchanges in which there are many encounters: the translated author meets the translating author; Ungaretti the poet meets Ungaretti the translator; Petrarch meets Shakespeare; Italian tradition meets English tradition; and, as we have already said, the various traditions of the translation of the *Sonnets* meet each other.

Ungaretti was the first person in Italy to feel the dramatic depth

6. In the *Nota* (p. 27) Ungaretti mentions the French version by Charles–Marie Garnier (1927), the “impeccable” version by André Gide, and the “rushed but highly useful” one by the Italian Rebora.

7. *Ibid.*, p. 12, (“Analizzare sul vivo, come si può fare solo traducendo, particolari aspetti di scrittori di diversa indole e origine”).

8. G. UNGARETTI, *Nota*, cit., p. 14 (“un tono che nel testo mi pareva avesse derivato l’accento, e sino lo spiegamento nel periodare delle articolazioni, dal Petrarca degli energici momenti”). English trans. in J. S.D. Blakesley, *Modern Italian Poets: Translators of the Impossible*, Toronto UP, Toronto–Buffalo–London 2014, p. 82.

of Shakespeare's poetry, which was a product of the various political, social, economic and cultural crises that arose from the transition from the reign of Elizabeth I to that of James I, as well as the transition from the Middle Ages to the age of modernity⁹. Thus, it was very fitting that the poems of Shakespeare, a writer from a country recently at war, were translated by a poet like Ungaretti, who also came from a country at war. A translator in a city occupied by foreigners.

In any case, the central theme of 40 *Sonnetti* is clearly Shakespeare's "feeling of time", experienced as if it were a spirit confronting and resisting *devouring time* (XIX)¹⁰; Ungaretti's selection, in fact, begins with the famous sonnet *When forty winters shall besiege thy brow*, and many of the compositions he translated begin with lines that refer to the idea of the "feeling of time". After identifying Petrarch as a source of his translation style, Ungaretti adds: «In the poetry, I invoked as a model the main theme of time and its destruction, and the lesser ones that derive from it, are themes so much connected with the tone that, as I hoped in planning this work, could asking them for advice lead to the final clarification? Of course it could, and more than ever»¹¹.

The Petrarchan model and the literary tradition once again prove to be a source of modes of expression to translate with, and not, as Baldini believed¹², a reason for the difficult translatability of Shakespeare's sonnets into Italian.

Ungaretti translated the sonnets while working on *Il Dolore* (1937–1946) and *La Terra Promessa* (1935–1953), and there is mutual lending and borrowing among the texts.

There are many intertextual elements to be analyzed. Here, we will take a look at a few extracts from these two collections, which were composed at the same time as the translations. From *Il Dolore*, we will look at *Tutto ho perduto* (1937), *Giorno per giorno* (1940–1946),

9. See A. LOMBARDO, *Ungaretti e i Sonetti di Shakespeare*, in AA.VV., *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*. Urbino 3–6 ottobre 1979, 4 Venti, Urbino 1981, p. 492.

10. Cfr. I. VIOLANTE PICON, *Une oeuvre originale de poésie. Giuseppe Ungaretti traducteur*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 1998, pp. 139–142.

11. G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo: 40 Sonetti di Shakespeare*, cit., p. 15 ("nella poesia invocata a modello, quello principale del tempo e delle sue rovine, e i minori che da esso si diramano, sono temi così uniti al tono che, come speravo nel progettare questo lavoro, poteva ora il chiedere ad essi consiglio, condurre al chiarimento conclusivo? Poteva e più che mai").

12. G. BALDINI, *Manualetto Shakespeariano*, Einaudi, Torino 1964, p. 493.

Il tempo è muto (1940–1945) and *I ricordi* (1942–1946). The titles alone recall Shakespeare’s sonnets, which Ungaretti was translating in the very same years.

Let’s take a look at the influence that Shakespeare’s translations had upon the poetry of the poet–translator himself, and look in greater detail at some translated verses alongside Ungaretti’s own verses so as to better understand the reciprocal influence between the two poems:

Devouring Time, blunt thou the lion’s paws
(*O famelico Tempo, la zampa del leone corrodi*) [LXX.1]

E ora *famelica*, l’ora tua matto.
(*E ora famelica*, v. 1, 1966-1968)

And trouble deaf heaven with my bootless cries
(*E accuso il cielo sordo con i miei vani gridi*) [LXXIX, 3]

Ora che sono *vani* gli altri *gridi*
(*Mio fiume anche tu*, v. 3, from *Il Dolore*)
Cielo sordo, che scende senza un soffio
(*Gridasti: soffoco*, v. 60, from *La Terra Promessa*)

And dost him grace when clouds do blot the heaven:
So flatter I the swart-complexion’d night
(*Che grazia gli presti se passano nubi a incipire il cielo:*
Della notte il moro carnato lusingo rivelandogli)
[LXXVIII, 10-11]

Sul *carnato* che muore d’una *nube*
(*Variazioni sul nulla*, v. 4, from *La Terra Promessa*)
Il *carnato* del cielo/sveglia oasi
(*Tramonto*, vv. 1-2, from *L’Allegria*)

Of him, myself, and thee I am forsaken
(*Da lui, da me, da te ora mi vedo abbandonato*) [CXXXIII, 7]

Mi vedo/abbandonato nell’infinito
(*Un’altra notte*, vv. 6-7, from *L’Allegria*)

Translation proves to be a useful way for the writer to practice with certain syntactical choices and constructions previously used in his poetical works. “Ungaretti the translator” borrows these styles from “Ungaretti the poet” who, in turn, re–proposes them in the final versions of some poems in his anthology *Vita d’un Uomo*.

One example can be found in Ungaretti’s periphrastic construction (andare + gerund), which prolongs the action grammatically, extending its duration:

Luna allusiva, *vai turbando* incauta

(*Quale grido*, v. 6, from *Sentimento del tempo*);

Che *va spargendo* sulla terra l’uomo
Dalla clessidra muto e *va posandosi*

(*Mio fiume anche tu*, v. 57, from *Il Dolore*);
(*Variazioni sul nulla*, v. 2, from *La Terra Promessa*);

E nel silenzio *restituendo* *va*

(*Segreto del poeta*, v. 10, from *La Terra Promessa*).

Once translated, the same periphrasis seems to emphasize the meaning of the English verb:

And keep my *drooping* eyelids open wide
(*Tenendo spalancate palpebre che il sonno va prostrandolo*); (XXVII, 7)

For to thy sensual fault I bring in sense
(*Poiché un senso vado trovando ai tuoi falli sensuali*); (XXXV, 9)

Plods dully on, to bear that weight in me
(*Va inciampando inebetita sotto il peso che è in me*); (L, 6)

My grief lies onward, and my joy behind
(*Dinanzi a me il rammarico si estende quanto gioia va dietro a me fuggendo*);
(L, 14)

Since mind at first in character was done
(*Sino da quando in segni va la mente formandosi*); (LIX, 8)

And him as for a map doth Nature store
(*Va conservando lui Natura come opportuna mappa*); (LXVIII, 13)

As we can see from the examples above, for Ungaretti, translating Shakespeare is a new and useful proving ground for the evolution of this and other expressions.

In *Della metrica e del tradurre*, the poet reiterates, among other things, certain arguments mentioned in the *Nota* and goes on to discuss them in depth, stating that there are only three possible ways to translate a poem: “prose version”, free re-elaboration, and proper translation (which is a piece of poetry that aims to respect every word of the original text)¹³.

In order to better appreciate Ungaretti's ability to manage a multitude of voices, let's take a closer look at *Sonnet 73*, which is printed below alongside the original text.

73
That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west;
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.
In me thou see'st the glowing of such fire,
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed, whereon it must expire,
Consum'd with that which it was nourish'd by.

13. See G. UNGARETTI, *Saggi e interventi*, cit., p. 571, and A. FOLCHI, *The Issue of Rhythm, Metre, Rhyme in Poet-Translators: Ungaretti, Montale and Shakespeare's Sonnets*, in “Intralinea: online translation journal”, 13, 2011.

*This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
To love that well, which thou must leave ere long.*

LXXXIII

Quel tempo in me vedere puoi dell'anno
Quando già niuna foglia, o rara gialla in sospeso, rimane
Ai rami che affrontando il freddo tremano,
Cori spogliati rovinati dove gli uccelli cantarono, dolci.
Della giornata vedi in me il crepuscolo
Che dopo sera all'ovest si dilegua;
Portato a gradi via da notte buia
Che pari a morte, tutto nel riposo sigilla.
In me tu vedi d'un fuoco la fiamma
Che sopra le ceneri della gioventù vacilla
Come in letto di morte dovrà spirare,
Consumata da ciò che la nutri.
E di questo t'accorgi, e si fa il tuo amore più forte
Nel bene amare ciò che lasciare dovrai tra breve.

In the close confines of a few verses, we can distinguish just such a pattern of echoes, both of his own and of the other, which taken alone justify the translator's attempt. The general choices underlying the translation of the sonnet have already been analyzed above along with others in the anthology.

By analyzing some of his choices in translations, we can define Ungaretti's approach to the foreign text and very clearly trace the dense fabric of echoes in a single composition back to the European tradition. The translator does, in fact, refer to his previous translations of Blake and to the vocabulary in Petrarch's *Trionfi* and *Canzoniere* as well as images taken from his own work (*L'Allegria*) and symbols which, filtered through Mallarmé's *Fauno*, across this tradition are reversed in Ungaretti's next works, *Il Dolore* (1947), *La Terra Promessa* (1950), *Il Tacchino del vecchio* (1960), *Dialogo* (1968). He also refers to some of the various compositions he was writing during those years. Let's take another look at *Sonnet 73* (vv.I-4).

*That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang*

*Upon those boughs which shake against the
cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds
sang.*

Quel tempo in me vedere puoi dell'anno
Quando già niuna foglia, o rara gialla in
sospeso, rimane

Ai rami che affrontando il freddo tremano,
Cori spogliati rovinati dove gli uccelli
cantarono, dolci.

The sonnet opens with a reference to the seasons, to a moment between autumn and winter. The themes of nature and the exploration of time found here call to mind Ungaretti's description from the *Notes of La Terra Promessa* where, in illustrating a fundamental evolution in his own poetry (from a consideration of nature in its historical value to a consideration of nature in its mythical meaning), thereby adopting a metaphysical meditation¹⁴, the poet indirectly reiterates the influence that his familiarity with Shakespeare has had on his own poetry. In the *Notes*, the words of *Canzone* in the opening of *La Terra Promessa*, a moment of poetic realization composed in conjunction with the translations, seem to refer indirectly to *Sonnet 73*, with which *Canzone* is itself infused, and Ungaretti suggests one function of symbols, which shows us the value of translating Shakespeare regarding knowledge of symbols and imagery that he might draw on, but above all because it reveals Shakespeare's use of symbols, which creates new opportunities for Ungaretti's poetry¹⁵.

Let's examine *Canzone* from Ungaretti's *La Terra Promessa* with the sonnet that he translated around the same time (mid-1940s):

Quando già niuna foglia, o rara gialla in sospeso, rimane (LXXXIII, v.2)

dove foglia non nasce o cade o sverna, / Dove nessuna cosa pena o aggrada
(*Canzone*, vv.6-7)

Dove lo spazio mai non si degrada / Per la luce o per tenebra, o altro tempo
(*Canzone*, vv.40-41)

In the translation we see a syntactical reorganization of the original verse: the chain of commas and disjunctives is lightened, the distinction between "yellow leaves" or "few" in "*rara gialla*" is condensed, and the sense of suspension at the end of the verse is stressed. It includes a literary and archaic form ("niuna") that was most likely drawn from the 19th century version by Sanfelice ("C'àn foglie gialle, o niuna, o poche ancora")¹⁶.

14. G. UNGARETTI, *Tutte le poesie* a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1969, p. 549.

15. *Ibid.*, p. 550 ("Si parte sempre da qualcosa che è nella natura e che è spettacolo offerto dalla natura che tutti gli occhi degli uomini possono contemplare: lo spettacolo che si svolge nelle ventiquattro ore di ciascuna giornata o nel ciclo delle stagioni. Si parte da qualche cosa di molto reale, e questo qualche cosa di molto reale presta al poeta i simboli che gli serviranno a esprimere cose che sono per lui urgenti").

16. See E. SANFELICE, *154 Sonetti di G. Shakespeare tradotti in sonetti italiani*, Lizzini, Velletri 1898.

The atmosphere and syntactical chain in question are repeated in *Canzone* (“dove foglia non nasce o cade o sverna, / Dove nessuna cosa pena o aggrada”; “Dove lo spazio mai non si degrada / Per la luce o per tenebra, o altro tempo”); Shakespeare’s “when” is replaced by the “dove” from *Canzone* which conveys the same sense of temporal suspension. As in Shakespeare’s sonnet, stress is placed on the idea of time as a cycle linked to the seasons (“sverna”) and to the day. Even the “degradare” of the light recalls the central paradigm of Shakespeare’s sonnet with the light blocking out¹⁷. The image of the light blocking out or dissolving the dark assumed importance in Ungaretti’s poetry and was reiterated by the poet himself employing the same vocabulary, just as in the *Cori descrittivi dello stato d’animo di Didone*:

Dileguandosi l’ombra / / in lontananza d’anni (vv.1–2)
 Ma potrà, mute lotte / sopite *dileguarsi* da età, notte? (vv.13–14)
 La sera si *prolunga* / per un *sospeso fuoco* (vv.15–16)

The poet reuses literally what he had explored in the translation: after studying the “southern” light which blinds and transforms everything, whence began his contact with Mallarmé and impressionism, it was here that he reuses Shakespeare’s twilight (“the twilight of such day / As after sunset fadeth in the west”), in the Italian translation, “dopo sera all’Ovest si dilegua; / portato a gradi via da notte buia” (vv.6–7).

In the *Cori* of *La Terra Promessa* Ungaretti again deals with the correct rendering of the “degrees” of light. He intended to describe the sense of suspension that signals the passage of day into night and vice versa. Shakespeare offers him the opportunity to lexically explore this ‘moment’, which becomes one of the most powerful symbols in Ungaretti’s poetry. Thus, the “sospeso fuoco” of Ungaretti’s sunset recalls the “fuoco vacillante” (“d’un fuoco la fiamma / Che sopra le ceneri della gioventù vacilla”) from *Sonnet 73* and the suspension we have mentioned.

The English poet’s influence can also be seen in the corrections Ungaretti made to his own poetry while he was working on the *Sonetti*. A good example is the opening verse of the *Cori di Didone*

17. A. SERPIERI, *I sonetti dell’immortalità, il problema dell’arte e della nominazione in Shakespeare*, Bompiani, Milano 1975, p. 73.

which reached its final form, (“Dileguandosi l’ombra / / in lontananza d’anni”), in 1954 after the following versions¹⁸:

Tra la fuga dell’ombra
[fra il ritrarsi dell’ombra]
in lontananza d’anni
quando ancora non lacerano affanni
(“Frammenti” per la Terra Promessa, 1945)

in lontananza d’anni

quando ancora non lacerano affanni

(*La Terra Promessa*, 1946)

Initially, the shadow is “in fuga”, then in the handwritten corrections “si ritrae”, then there is no further mention of it until it reappears as “dileguarsi” in the final version (“*Dileguandosi l’ombra / / in lontananza d’anni*”): it is Shakespeare who appears years later in Ungaretti’s poetry.

Let us move onto a rereading of the image of the leaves which, in the English sonnet, “do hang/upon those boughs” (v. 2) and study how Ungaretti treated this element. Firstly, the English plural form of “leaves” is replaced by the Italian singular which is closer to the ‘individual’ idea of a single “foglia” which, “in sospenso, rimane/ Ai rami”, forms an enjambement, as in the original.

Quando già niuna foglia, o rara gialla in sospenso, rimane
Ai rami che affrontando il freddo tremano,

(*When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold*)

Ungaretti himself had already experimented with this kind of syntactical and lexical pattern. This is the case with the closing couplet of *Nostalgia* (1916) where he wrote, “E come portati via/ si rimane”. This demonstrates that some Shakespearean images and symbols were already in Ungaretti’s poems before he began the translations and that these permitted him to reuse some patterns and images which were already there, as in the celebrated *Soldati* (1918) where

18. “Frammenti” per la Terra Promessa in “Concilium Lithographicum”, 6, 1945, (the brackets are in the lithography of Ungaretti’s corrected autograph version); *La Terra Promessa* in “Campi Elisi”, 1, 1946.

the sense of suspension between life and death, between one season and another, is conveyed by the syntax and the image which becomes a poem in and of itself (“Si sta come / d’autunno / sugli alberi / le foglie”). In the translation in question, the fragility of the state of suspension is stressed and “upon those boughs” in the original text is translated as “ai rami” to suggest, via the Italian preposition, a greater sense of detachment. Therefore, where the translation seems to have lost some elements (“upon those”) by accentuating the sense of detachment via the preposition “ai”, the image is actually charged with meaning, demonstrating itself to be tighter than the original.

The poet expresses this same sense of detachment more than a decade later in his *Ultimi cori per la Terra Promessa* from *Il taccuino del Vecchio* (“da te lontano più non odo ai rami / i bisbigli che prodigano le foglie”)¹⁹.

The English “shake against” is conveyed with the two verbs “affrontando” e “tremano” (a present gerund and a present indicative). The first verb translates the preposition “against” and emphasizes the idea of duration, an idea that Ungaretti had learnt well how to convey through the use of frequent gerunds which adorn his work from a certain point onwards. The double verb, as opposed to the prepositional phrase (characteristic of the English language), highlights the sense of resistance and of its duration in time, as well as suspension. The strong sense of resistance expressed in the English version is not lost, and neither is the focus on the word “cold” (“Upon those boughs which shake against the cold”). “Il freddo” (“Ai rami che affrontando il freddo tremano”), having been repositioned in the verse, sticks between the two verbs in question and leaves its place in the syntactical chain of the verse at “tremano”, there for its consonance with “rimane” in the preceding verse.

In the translation of “Bare ruin’d choirs, where late the sweet birds sang” (v. 4) we note the disappearance of the word “late”, perhaps for purposes of meter, but the “recent” sweetness of the stanza is equally evoked by the Italian “dolce” at the end of the verse, which would otherwise be too verbose. Since the adjective “sweet” is known to be one of the most difficult adjectives to manage in poetry, this choice of Shakespeare’s has been criticized elsewhere²⁰. How is the poet–translator to handle the word “sweet”? He immediately

19. G. UNGARETTI, *Tutte le poesie*, cit., p. 277.

20. See L.E.W. SMITH, *Twelve poems considered*, Methuen, London 1963.

recognizes its Petrarchan descent and keeps in mind the fact that Shakespeare knew *Canzoniere* well, as it had been introduced into England by the poet and translator to the Court of Henry VIII, Sir Thomas Wyatt. Ungaretti, therefore, looked to Petrarch for inspiration on how to convey the idea of the word “sweet”. Ungaretti admitted that the “tone of voice” was also inspired by Petrarch²¹ and that rereading *Canzoniere* was helpful in translating the adjective.

In fact, Petrarch provides the Italian translator (he had already “helped” Ungaretti the poet in the past) with many examples of adjective use. The poet looks at the adjective “dolce” as it refers to a sound, like a song or a voice, in places where it is linked to images that seem suited to the translation of Shakespeare’s verses:

e ‘l *rosigniuol* che *dolcemente* all’ombra
tutte le notti si lamenta et piagne (*Canzoniere*, 10)

vo empiedo l’aere, che sí *dolce sona*. (*Canzoniere*, 97)

Qui *cantò dolcemente*, et qui s’assise (*Canzoniere*, 112)

Ella si sta com’aspr’alpe a l’aura
dolce, la qual ben move *frondi* et fiori (*Canzoniere*, 239)

Quel *rosignol*, che sí soave piagne,
forse suoi figli, o sua cara consorte,
di *dolcezza* empie il cielo. . . (*Canzoniere*, 311)

Da’ be’ *rami* scendea
(*dolce* ne la memoria) (*Canzoniere*, 126)

Amor, Senno, Valor, Pietate, et Doglia
facean piangendo un piú *dolce concerto*
d’ogni altro che nel mondo udir si soglia;
ed era il cielo a l’armonia sí intento
che non se vedea *in ramo mover foglia*,
tanta *dolcezza* avea pien l’aere e ‘l vento (*Canzoniere*, 156)

sedersi in parte, et *cantar dolcemente* (*Canzoniere*, 225)

It seems no accident that Ungaretti, who systematically mentions Petrarch’s name in *Significato dei sonetti di Shakespeare*, would quote

21. G. UNGARETTI, *Nota*, cit., p. 14.

Sonnet 73 as an example of “Petrarchesque delicacy of sentiment”²².

Despite having already appeared in several of Ungaretti’s previous verses (“*Trema dolce inquieto come un piccione*”)²³, the image of the first quatrain of *Sonnet 73*, which was pulled from Petrarch and used in the translation of Shakespeare, reappeared in a new form after this rereading:

Non *trema* in nuvole di rami / come passeri di mattina
(*La pietà*, from *Sentimento del Tempo*, vv.56–57) 1928

Tanti *gridi* di *passeri* / tante danze *nei rami*
(*Senza più peso*, from *Sentimento del Tempo*, vv. 2–3)

Once again, the same semantic fields of the sonnet are explored with many lexical repetitions that signal the reciprocal influence among Ungaretti’s earlier poetry, what he wrote while translating, and Shakespeare’s sonnets.

Ungaretti’s experience translating Blake also brought him to examine similar images, which influenced the voice of Shakespeare in Italy:

aggrappatici a radici d’alberi, *rimanemmo sospesi* sopra quell’immensità
(*Memorabile apparizione*, v. 16)

Now let us read the second quatrain, whose naturalness of expression is striking in both versions, even more so in English thanks to the miracle of rhyme (vv. 5–8):

In me thou see’st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west;
Which by and by black night doth take away,
Death’s second self, that seals up all in rest.

Della giornata vedi in me il crepuscolo
Che dopo sera all’ovest si dilegua;
Portato a gradi via da notte buia
Che pari a morte, tutto nel riposo sigilla.

Ungaretti’s sense of freedom is made clear by how he renders the syntax, following from a general adherence to the letter of the

22. ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 559.

23. *Levante*, (da *L’Allegria*, vv. 7–8) in G. UNGARETTI, *Tutte le poesie*, cit., p.7.

original, and by the compensation mechanisms that weave in and out of the entire sonnet. "Of such day", which, in the seasons of life, is youth, is translated with "della giornata" where "such" is rendered with the Italian article "la" to emphasize the definiteness of the day in question, *the* day. Ungaretti translates "day" as "giornata", i.e., the entire period from morning to evening. This connotes duration, not only a moment but a period, which is more closely linked to the reality of man: even a noun can help express the sense of duration that the poet wanted to convey in his own poetry.

Shakespeare's "west", associated with an absence of the sun, was to be reworked into Ungaretti's poetry:

*L'Ovest all'incupita spalla sente
macchie di sangue che si fanno larghe
Che, dal fondo di notti di memoria (Ultimi cori per la terra Promessa 12, vv.
1-3)*

The verb "si dilegua", which translates the English "fadeth" (v. 6), was used again in *La Terra Promessa* (ed. 1954), as we have seen above, once again in reference to shadow, night and age ("Dileguandosi l'ombra / in lontananza d'anni"; "Ma potrà, mute lotte / sopite dileguarsi da età, notte?").

In the Italian translation, because of the passive form "è portato", which gives an idea of duration and the prolonging of the action, the sunset seems unshakeably bound to the night and to the inevitability of fate. In these terms, Ungaretti had already tried the verb "portare" on other occasions, such as in 1928 ("O foglie secche, / Anima portata qua e là", *La pietà*, vv. 14-15), or in *Si porta* (1918), where the verb 'portare' connotes the inevitability of a cyclically renewing destiny, as in Shakespeare's work. This verb is used once again in the translation of *Sonnet* 73. "Death's second self" thus refers to the night. Ungaretti chooses to translate it as "pari", preferring to reveal the English metaphor by giving it a more obvious similitude that would include the sense of word play with "black night" (night *as* death).

The main idea of the third quatrain is time — time that is even briefer than a suffocated fire, as if it were on a death-bed of its own ashes:

"Such fire" is translated as "*un* fuoco". Like before, "such" corresponds to an article, but in this case, the poet-translator opts for the indefinite form, almost as if to stress the difference between "*la giornata*", which is unique and alone, and "*un*" moment during

<p><i>In me thou see'st the glowing of such fire, That on the ashes of his youth doth lie, As the death-bed, whereon it must expire, Consum'd with that which it was nourish'd by;</i></p>	<p>In me tu vedi d'un fuoco la fiamma Che sopra le ceneri della gioventù vacilla Come in letto di morte dovrà spirare, Consumata da ciò che la nutrí.</p>
--	---

the day, which is represented metaphorically by fire. Ungaretti then decides to translate “glowing” with “fiamma” in order to take advantage, once again, of the Petrarchesque lexicon of “energici momenti” from *Canzoniere*²⁴. In Ungaretti’s version, this “fiamma” of youth and love, which in the original “doth lie”, does not “giace” but is literally more uncertain and, intimating the end, “vacilla” as in *Leda*, written earlier in 1925 (“La salma stringo colle braccia fredde, / Calda ancora, / che già tutta vacilla”, vv. 5–7).

We could never image a corpse that would “vacillare” (totter/waver), but the verb in question carries the force of the moment which precedes night, death, eternal rest, and Ungaretti draws it out to the “letto di morte” (deathbed) and almost beyond death itself. By now it has been “consumata” (“Consumata da ciò che la nutrí”) and again seems to recall Petrarch’s *Canzoniere* (“che mi consuma, et parte diletta”, CCIX) or *Sonnet* 279 where he feels Laura as if she were still alive and imagines her question to him (“Deh, perché inanzi ‘l tempo ti consume?”).

However, the image which most recalls Shakespeare and which has certainly dictated to Ungaretti’s translation is that of the Petrarchesque *Trionfo*, in which the body of the recently deceased Laura is remembered. This image is also referenced by Ungaretti in the *Secondo discorso su Leopardi*²⁵, demonstrating that these verses were well known to the Italian poet:

Non come *fiamma* che per forza è spenta,
Ma che *per sé medesima* si consume,
Se n’andò in pace l’anima contenta,
A guisa d’un soave e chiaro lume
Cui nutrimento a poco a poco manca (*Trionfo della Morte*, I, vv. 160–164)

To confirm the influence of the colloquial tone of *Sonnet* 76 on Ungaretti’s poetry, we shall look once more at one of the most intense parts of *Dolore*:

24. ID., *Nota*, cit., p. 14.

25. G. UNGARETTI, *Saggi e interventi*, cit., p. 464.

Azzurra, ogni parete *si dilegua*
 Fa *dolce* e forse qui vicino passi
 Dicendo: «Questo sole e tanto spazio
 Ti calmino. *Nel puro vento udire*
Puoi il tempo camminare e la mia voce.
 Ho in me raccolto *a poco a poco e chiuso*
 Lo slancio muto della tua speranza.
 Sono per te l'aurora e intatto giorno». (*Giorno per giorno*, XVI–XVII)

As well as for Shakespeare, and indeed *via* Shakespeare, Petrarch reappears once again, to be led towards an “original work of poetry” in the sense that can be deduced from the declaration that follows in its entirety, as a conclusion, because it sheds light on Ungaretti’s work as translator and, in a wider sense, on translation of poetry in every language. «Poetry is individual and inimitable to such a degree that it is untranslatable. Translation is the crucial test of how much it is individual and inimitable. The rhythm is not translatable [...]. The syllabic quality is not translatable [...]. The content is not translatable since each content is animated and involved in the secret of a personality, as is, fatally, every human person. [...] At last neither the form nor the style is translatable. [...] So, why do I translate? Simply to make an original work of poetry»²⁶.

Petrarch — and especially his lesson that was rediscovered throughout the centuries — and the European poets for whom his poetic voice was fundamental serve as models for Ungaretti. It is in this discovery that we see Ungaretti’s interest in the practice of translation, an interest that accompanied him constantly from the very beginning to the writing of his last poetry collections while establishing a complementary relationship with its practice.

Ungaretti the translator worked in response to the “concerns” of the poet or when he experienced moments of *impasse* in his own writing in order to address his own formal, technical and thematic concerns.

26. *Ibid.*, p. 734. (“È a tal punto individuale e inimitabile la poesia ch’essa è intraducibile. La traduzione è la prova del fuoco di quanto essa sia individuale e inimitabile. Non è traducibile il ritmo[...]. Non è traducibile la qualità sillabica [...]. Non è traducibile il contenuto poiché ogni contenuto è animato e coinvolto nel segreto d’una personalità [...]. Non è traducibile infine né la forma né lo stile [...]. Perché io stesso traduco? Semplicemente per fare opera originale di poesia”). English trans. in J. S.D. Blakesley, *op. cit.*, p. 82.

Bibliographical references

- BALDINI G., *Manualetto Shakespeariano*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1964.
- BLAKESLEY J.S.D., *Modern Italian Poets. Translators of the Impossible*, Toronto UP, Toronto–Buffalo–London 2014.
- CROCE B., *Shakespeare e la critica shakespeariana*, «La Critica», 17, 1919 pp. 129–222.
- FOLCHI A., *The Issue of Rhythm, Metre, Rhyme in Poet–Translators. Ungaretti, Montale and Shakespeare’s Sonnets*, «Intralinea: online translation journal», 13, 2011.
- LOMBARDO A., *Ungaretti e i Sonetti di Shakespeare*, in AA.VV., *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti. Urbino 3–6 ottobre 1979*, 4 Venti, Urbino 1981, pp. 483–496.
- OSSOLA C., *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1982.
- PELLIZZI C., *Ungaretti traduttore* in «La Fiera Letteraria», 1, 26, 1946 p. 1.
- SANFELICE E., *154 Sonetti di G. Shakespeare tradotti in sonetti italiani*, Lizzini, Velletri 1898.
- SERPIERI A., *I sonetti dell’immortalità, il problema dell’arte e della nominazione in Shakespeare*, Bompiani, Milano 1975.
- SMITH L.E.W., *Twelve poems considered*, Methuen, London 1963.
- UNGARETTI G., *Riflessioni sulla Letteratura*, in «Gazzetta del Popolo», 13 marzo 1935.
- , *Nota* in G. Ungaretti, *Vita d’un uomo: 40 Sonetti di Shakespeare*, Mondadori, Milano 1946.
- , *Vita d’un uomo. 40 Sonetti di Shakespeare*, Mondadori, Milano 1946.
- , *Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1969.
- , *Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974.
- VIOLANTE PICON I., *Une oeuvre originale de poésie. Giuseppe Ungaretti traducteur*, Presses de l’Université Paris–Sorbonne, Paris 1998.

Luciano Bianciardi, traduttore–autore, incontra Richard Brautigan

ENRICO MONTI*

Uno dei pionieri degli studi sulla traduzione, Peter Newmark, che nessuno cita quasi più oggi, ma che è stato una delle figure tutelari degli esordi della disciplina, ha scritto: «*Those who can, write; those who cannot, translate; those who cannot translate, write about translation*»¹. L'affermazione, autoironica, di Newmark, rielabora un motto di spirito di G. B. Shaw secondo il quale, «*Those who can't do, teach*». Che si tratti di Newmark o Shaw, l'insegnamento e la teoria della traduzione ne escono piuttosto male. A onor del vero, va detto che Newmark nel seguito della citazione precisa che ci sono stati, nella storia, esempi onorevolissimi, come Goethe, che hanno saputo fare le tre cose: scrivere, tradurre e scrivere di traduzione. E uno di questi casi, pur meno altisonante che i classici citati più spesso in questo senso, è stato Luciano Bianciardi.

1. Luciano Bianciardi, traduttore–autore

Traduttore, scrittore, giornalista, Luciano Bianciardi (1922–1971) è stato una voce fortemente critica dell'Italia della ricostruzione e del boom economico. La sua fama è legata in primo luogo a *La vita agra*, un romanzo del 1962 in cui si narrano le vicende di un “arrabbiato” che cerca di venire a patti con la dura Milano del boom economico. Trasposto al cinema due anni dopo da Carlo Lizzani, con Ugo Tognazzi nel ruolo dell'alter–ego dell'autore, il romanzo proietta Bianciardi sulla ribalta della scena culturale di quegli anni. Tra le altre sue opere si ricordano il saggio *Il lavoro culturale* (1957)

* ILLE, Université de Haute–Alsace. enrico.monti@uha.fr.

1. P. NEWMARK, *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford 1988, p. ix.

e una serie di romanzi di ispirazione risorgimentale, tra cui *La battaglia soda* (1964) e *Aprire il fuoco* (1969). L'opera omnia di Luciano Bianciardi, che include anche una produzione giornalistica ingente, è stata raccolta nei due volumi de *L'Antimeridiano*, apparsi per Isbn edizioni tra il 2005 e il 2008².

“Autori–traduttori” è il termine che dà il titolo a questo volume di saggi, ma nel caso di Bianciardi sarebbe più giusto invertire i termini della questione e parlare di un traduttore–autore, in quanto Bianciardi è stato in primo luogo traduttore. È un traduttore estremamente prolifico, se si considera che al suo attivo si stimano oltre 100 opere³: traduzioni dall'inglese perlopiù, e dal francese in minor misura, che spaziano dalla letteratura alla saggistica divulgativa. Di questa produzione ingente, la letteratura americana costituisce il fulcro essenziale.

Bianciardi traduce a ritmi forsennati per l'epoca, con 50 traduzioni apparse tra il 1959 e il 1961⁴, alla vigilia de *La vita agra*. Traduce grandi autori come Stephen Crane, Steinbeck, London, Kerouac, Henry Miller, Faulkner, Vidal, Mailer, Barth. Ma — e questa è la prima particolarità di Bianciardi — di ognuno di loro, mai più di uno o due testi⁵. A renderlo un traduttore–autore, più che un autore–traduttore, è anche il fatto che non sceglie quasi mai i propri autori, che gli vengono regolarmente proposti dalle case editrici con cui collabora, Feltrinelli e Rizzoli in particolar modo. Gli autori “prestati” alla traduzione o cresciuti con la traduzione hanno operato molto spesso delle scelte precise, o orientando il gusto delle case editrici con cui hanno collaborato, o comunque limitandosi a tradurre testi di un certo spessore storico–letterario, o ancora coltivando un autore attraverso diverse traduzioni. Bianciardi non fa nessuna di queste

2. L. BIANCIARDI, *L'antimeridiano, Tutte le opere*, vol. I, *Saggi e romanzi, racconti, diari giovanili*, a cura di Luciana Bianciardi, Massimo Coppola, Alberto Piccinini, Isbn/Ex Cogita, Milano 2005. Luciano BIANCIARDI, *L'antimeridiano, Tutte le opere*, vol. II, *Scritti giornalistici*, a cura di Luciana Bianciardi, Massimo Coppola, Alberto Piccinini, Isbn/Ex Cogita, Milano 2008.

3. I. GAMBACORTI, *Luciano Bianciardi: Bibliografia 1948–1998*, Società editrice fiorentina, Firenze 2000.

4. I ritmi di lavoro che s'impone — così come sono narrati ne *La vita agra* (Bompiani, Milano 2001, p. 132) — sono di venti cartelle di duemila battute al giorno, un ritmo forsennato per i mezzi dell'epoca (pur coadiuvato dalla compagna “Anna” che batte a macchina le sue dettature).

5. Con la notevole eccezione dei 9 tomi de *L'Histoire du monde* di Jean Duché, apparsi tra il 1959 e il 1971.

cose. Il suo credo, articolato nella *persona* letteraria del protagonista de *La vita agra*, è “non rifiutare mai nessun lavoro”⁶. Il che lo porta a tradurre, accanto ai numi della letteratura americana, una fitta serie di titoli di saggistica divulgativa, dalla *Storia della ghigliottina a Sesso e società*, a *Fisica del neutrone*, fino a *L'arte di sviluppare la propria personalità scoprendo ed utilizzando il proprio segreto potere emotivo*. Se alla base di questo credo figura senz'altro una necessità “alimentare”, non si possono escludere in questa postura una certa curiosità enciclopedica, unita al gusto per i fenomeni della cultura di massa che analizza in maniera acuta nei suoi scritti giornalistici.

Che tipo di traduttore era Bianciardi? Come si può immaginare, era un traduttore che valorizzava la scrittura nell'attività di traduzione e che sapeva riflettere sulla sua attività (nei romanzi e in alcuni brevi saggi)⁷. In questa pagina tratta dal capitolo VIII de *La vita agra*, una delle più riuscite “finzionalizzazioni” della traduzione in Italia, Bianciardi si lascia andare a una difesa della traduzione come volgarizzazione, anticipando i termini della questione posta, in maniera più estesa e erudita, da Gianfranco Folena alcuni anni dopo.

Tradurre, comunemente, si dice oggi. Ma nel Trecento dicevasi volgarizzare, perché la voce tradurre sapeva troppo di latino, e allora scansavansi i latinismi, come poi li cercarono nel Quattrocento, e taluni li cercano ancor oggi; si perché que' buoni traduttori facevano le cose per farle, e trasportando da lingue ignote il pensiero in lingua nota, intendevano renderle intelligibili a' più.

Ma adesso le più delle traduzioni non si potrebbero, se non per ironia, nominare volgarizzamenti, dacché recano da lingua foresta, che per sé è chiarissima e popolare, in linguaggio mezzo morto, che non è di popolo alcuno; e la loro traduzione avrebbe bisogno d'un nuovo volgarizzamento⁸.

Volgarizzare è da intendersi per Bianciardi come istinto vitale nel condurre un testo verso nuovi orizzonti di lettura. Tradurre è per lui infondere vita a un testo e restituirlo più che mai vivo ai lettori. Tradurre è quindi un'attività rivolta essenzialmente verso il pubblico d'arrivo, meno attenta alle origini che al futuro del testo. Come lascia intendere anche questa riflessione in apertura de *Il*

6. L. BIANCIARDI, *La vita agra*, op. cit., p. 131.

7. In particolare si ricordano gli articoli “L'esperienza del traduttore” e “Il traduttore”, ma soprattutto le riflessioni sul mestiere di traduttore editoriale ne *La vita agra*.

8. L. BIANCIARDI, *La vita agra*, op. cit., p. 123. Il testo di Gianfranco Folena sul concetto di traduzione nel Medioevo, *Volgarizzare e tradurre*, è del 1973 (prima edizione).

lavoro culturale (1957), che pur non riferendosi alla traduzione, a questa sembra potersi applicare, smantellando il mito dell'originalità alla base della crisi identitaria della traduzione:

Il problema delle origini ha sempre sedotto e affaticato la mente di saggi, sapienti e intellettuali: origini dell'uomo, delle specie, della società; origini del male e della disuguaglianza. Dalle origini di una città o di una religione si son calcolati gli anni, e dire "originale" significa riconoscere un merito. Insomma pare – e chissà poi per quale ragione – che alla gente importi più del passato, del remoto passato, incapace ormai di far male ad alcuno, che dell'avvenire, del prossimo avvenire, sempre, come ben sappiamo, minaccioso e incombente⁹.

A Bianciardi interessa l'avvenire incombente, e il presente, su cui intende intervenire in quanto divulgatore di testi. In questa "vivificazione" del testo tradotto, Bianciardi rivela uno dei tratti ricorrenti dell'autore-traduttore, vale a dire quella tendenza all'"incremento connotativo", come la definisce Felice Rappazzo in un suo studio sull'opera di Bianciardi traduttore, che è secondo lo studioso un "automatismo linguistico-letterario da italiano colto"¹⁰. Salvo precisare comunque che l'analisi comparata di testi tradotti e testi scritti da Bianciardi rivelano immancabilmente una scrittura più conservativa nella traduzione: una tendenza deformante (per dirla con le parole di Berman) a cui nemmeno un traduttore-autore del suo calibro sembra riuscire a sfuggire.

Questo anche perché la traduzione resta sempre e comunque per Bianciardi un lavoro: «I giorni di lavoro, io lavoro, e lavorare per me significa tradurre»¹¹. E si tratta di un lavoro di fatica, da "sterratore", come dice lui stesso stabilendo un'analogia con i lavoratori della sua terra, a cui si sente intimamente legato. Profondamente diverso, in quanto dovere quotidiano, dalla ricreazione "vacanziera" della scrittura:

Tradurre è oltre tutto una fatica fisica e psicologica da sterratore. E senza neanche i *motor scrapers* del mio giovane amico ingegnere. I 'movimenti di terra' il traduttore li fa con la vanga e la barella, come i terrazzieri delle mie parti quando lavorano al fossone.

9. Id., *Il lavoro culturale* [1957], Feltrinelli, Milano 1997, p. 5.

10. L. BIANCIARDI (a cura di), *Carte su carte di ribaltatura: Luciano Bianciardi traduttore*, Giunti, Firenze 2000, p. 50.

11. L. BIANCIARDI, in M. C. ANGELINI, *Luciano Bianciardi*, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 74.

[...] Continuo a sterrare, cartella dopo cartella, libro dopo libro, e a volte, la domenica, col fiasco del vino davanti, mi diverto a cantare una vecchia storia, a inventare un 'dispetto'. Ma solo la domenica, per riposarsi, uno scrive un libro suo¹².

2. Bianciardi e Brautigan: un incontro censurato

Nell'impossibilità di parlare della vastissima attività di traduttore di Bianciardi, su cui peraltro esistono già diversi studi¹³, ho scelto di concentrarmi su Richard Brautigan, un autore che mi interessa particolarmente e che è stato finora poco analizzato nella sua opera.

Di Brautigan Bianciardi è stato il primo traduttore italiano. Nel 1967 traduce infatti il suo romanzo d'esordio, *A Confederate General from Big Sur* (1964), apparso in Italia per i tipi di Rizzoli con il titolo di *Il generale immaginario*. O almeno questo è quello su cui tutti concordano oggi, a partire dai suoi biografi, che annoverano immanicabilmente Brautigan tra gli autori da lui tradotti. Resta il fatto che il volume apparso per Rizzoli nel 1967 non reca alcuna indicazione sulla traduzione e sull'autore della stessa. Non è peraltro l'unico caso; studiosi dell'opera di Bianciardi hanno riscontrato traduzioni notoriamente sue apparse con indicazioni contrastanti: "Anonimo" per i *Sotterranei* di Kerouac (a causa del rifiuto di Bianciardi di firmare una traduzione pesantemente rivista)¹⁴, "Maria Heller" per un testo di Françoise Sagan da lui tradotto senz'ombra di dubbio.

In questo caso non c'è nel volume alcuna indicazione sulla traduzione e va precisato che questa non era la prassi editoriale di Rizzoli in quegli anni, ancor meno quando il traduttore era un autore di punta della casa editrice. Il nome di Bianciardi figura tuttavia come autore della quarta di copertina, un breve paragrafo in cui presenta Brautigan in questi termini: «La letteratura che chiamiamo beat ha trovato il suo umorista»¹⁵. L'ipotesi che avanzo per l'assenza del nome del traduttore è emersa curando, alcuni anni fa, una nuova

12. Ivi, p. 12.

13. Si veda soprattutto l'eccellente raccolta di saggi *Carte su carte di ribaltatura: Luciano Bianciardi traduttore*, op. cit.

14. I. GAMBACORTI in *Carte su carte di ribaltatura*, op. cit., p. 164. La bibliografia di Bianciardi lascia intendere che ci siano diversi altri titoli da lui tradotti ma non registrati a suo nome.

15. L. BIANCIARDI, "Quarta di copertina", in Richard BRAUTIGAN, *Il generale immaginario*, Rizzoli, Milano 1967.

edizione de *Il Generale immaginario* per le edizioni Isbn. L'analisi di quella traduzione lascia infatti presagire che Bianciardi abbia deciso di non firmarla a causa della censura operata dalla casa editrice sul romanzo.

Siamo nel 1967, l'estate della *Summer of Love*, l'esplosione della cultura hippy a San Francisco, che avrà il suo libro culto in un'opera onirica di Brautigan, *Trout Fishing in America*. L'Italia non è certo San Francisco e forse è anche per questo che la censura morale interviene persino su un testo tutto sommato abbastanza casto; senz'altro molto più casto dei *Tropici* di Henry Miller, che lo stesso Bianciardi aveva tradotto alcuni anni prima (ma per l'editore Feltrinelli, che oltretutto li aveva fatti apparire clandestinamente).

Fatto sta che ogni riferimento sessuale vagamente esplicito ne *Il generale immaginario* è oggetto di censura sistematica da parte dell'editore. Dico dell'editore, perché è impensabile che Luciano Bianciardi possa essersi fatto carico di un tale pudore, lui che scriveva racconti erotici e collaborava con settimanali maschili come *Le ore* o *Playmen*, dove scriveva «è il principio della censura che dobbiamo combattere» (1968) o ancora articoli dal titolo *Non dire membro se no te lo tagliano* (1971), lamentando il pudore di certe platee televisive, o ancora articoli in cui prendeva nettamente posizione in difesa della pornografia:

Io sono del parere che bisognerebbe liberalizzare la pornografia, assumerla come genere letterario, alla stessa stregua del giallo o del rosa. In qualsiasi modo si speculi sul sesso, io sono contrario: vorrei che se ne parlasse così com'è, senza trasformismi¹⁶.

La questione del perbenismo e della censura era di estrema attualità nei suoi scritti polemici e risulta per questo incomprensibile che possa aver deciso di censurare nella traduzione passaggi tutt'altro che sconvolgenti. Per capire la portata di questi interventi e la loro sistematicità, riporto di seguito una scelta di esempi decontestualizzati ma illuminanti per capire il tipo di intervento operato nella traduzione. Per ogni esempio riporto nell'ordine il testo di Brautigan del 1964, la traduzione apparsa nel 1967 e quella del 2009 in cui sottolineo il passaggio censurato. L'intervento censorio è di una tale

16. L. BIANCIARDI (1971), in *L'antimeridiano* vol. II, pp. 1691—1692. Le due citazioni precedenti si trovano alle pagine 1534 e 1633.

evidenza in questi esempi (e non sono gli unici) da poter far pensare senz'ombra di dubbio a una volontà precisa dell'editore italiano.

Don't let her tan your balls and make a wallet out of them. (1964, p. 55)
 Attento che non ti conci la pelle per farsene un portafogli. (1967, p. 50)
 Attento che non ti conci **le palle** per farsi un portafogli. (2009, p. 41)¹⁷

Elaine put her hand down the back of my pants and then slipped her fingers down past my shorts and let her hand go on down to the crack of my ass, and there her hand did rest like a bird upon the branch of a tree. (p. 93)

Elaine mi mise la mano addosso. Riposò accanto a me come un uccello su un ramo d'albero. (p. 84)
 Elaine mi fece scivolare una mano dentro i pantaloni e poi **infilò le dita sotto gli slip e scese con la mano fino alla fessura del culo e lì restò** come un uccello sul ramo di un albero. (p. 70)

[...] *The sight of her butt renewed my faith in evolution.* (p. 107)
 [...] la vista del suo profilo rinnovò la mia fede nell'evoluzione. (p. 91)
 [...] la vista del suo **sedere** rinnovò la mia fede nell'evoluzione. (p. 79)

Elaine suddenly put her arms about me and kissed me very hard on the mouth and she put her hand between my legs. (p. 154)
 Elaine all'improvviso mi abbracciò e mi baciò molto forte sulla bocca. (p. 141)
 Elaine mi abbracciò e mi baciò molto forte sulla bocca e **mi mise una mano tra le gambe.** (p. 112)

[...] *The flies kept landing on me and Elaine took off my shoes, and then she took off my pants and she noticed that I didn't have an erection.*
 «We'll get something down there» she said. «Right away». *She took off my shorts.* (p. 154)
 [...] Le mosche mi venivano addosso ed Elaine mi tolse le scarpe.
 «Fermiamoci un momento, laggiù» disse. «Subito». Mi tolse il vestito. (p. 141)
 [...] Le mosche mi venivano addosso e Elaine mi tolse le scarpe, e poi mi tolse i pantaloni e **notò che non avevo un'erezione.**
 «Ora rimediamo» disse. «Subito». Mi tolse gli slip. (p. 112)

Her breasts tensed up at the shock of the cold. Her nipples hardened like stones in the mind. (p. 155)
 [omissis]
I suoi seni s'irrigidirono per lo choc del freddo. I capezzoli le si indurirono come sassi nella mia testa. (p. 113)

17. Le fonti delle citazioni, nell'ordine: R. BRAUTIGAN, *A Confederate General from Big Sur, Dreaming of Babylon, The Hawkline Monster: Three books in the manner of their original editions*, Houghton Mifflin, Boston 1991. R. BRAUTIGAN, *Il generale immaginario*, Rizzoli, Milano 1967. R. BRAUTIGAN, *Il generale immaginario*, a cura di E. Monti, Isbn, Milano 2009.

3. Brautigan nell'opera di Bianciardi: *Aprire il fuoco* e "Il prigioniero di Bull Run"

L'altra questione che è lecito porsi nell'analizzare l'opera di un autore-traduttore, e ancor più di un traduttore-autore, è il lascito delle traduzioni nell'opera di scrittura. Come è prevedibile, sono diversi gli studiosi che si sono interessati agli apporti venuti a Bianciardi dagli autori che ha tradotto. Molti hanno parlato di Henry Miller, da lui stesso citato come modello. Altri di Stephen Crane, Mailer, Bellow, Behan¹⁸. A Brautigan hanno accennato solo due studi, un breve articolo di Mark Pietralunga¹⁹ e un capitolo dello studio di Alessandra de Nicola su Bianciardi traduttore, *Le fatiche di un uomo solo*²⁰. Cosa ha tratto Bianciardi da Brautigan, semmai ne ha tratto qualcosa?

Uno sguardo alla cronologia delle sue opere e alle tematiche affrontate fornisce un primo elemento di riflessione: la traduzione del romanzo di Brautigan è del 1967 e Bianciardi scrive nel 1968 un'opera che tratta del tema a lui molto caro del Risorgimento, *Aprire il fuoco*, apparsa nel 1969.

L'analogia tematica è evidente: Brautigan propone in *A Confederate General from Big Sur* una commistione umoristica della guerra di Secessione americana (1861-1865) e del presente, con il generale del titolo (Lee Mellon) che si crede discendente di un generale dell'esercito confederato. In *Aprire il fuoco* c'è un vero e proprio cortocircuito tra due secoli, tra la Milano del 1859, dell'insurrezione armata contro l'"oppressore austriaco", e quella del 1959, in un'anelata insurrezione di popolo contro il miracolo economico.

In entrambi i romanzi si ritrova un senso di rassegnazione, di tragicomica futilità. Brautigan non è uno degli "*angry young men*" della raccolta beat del 1958 (che Bianciardi aveva tradotto nel 1961); è un umorista che ha ben chiaro il senso di fallimento del sogno americano.

18. Si vedano in particolare gli studi raccolti in *Carte su carte di ribaltatura*, op. cit.. A un romanzo di Brendan Behan, tradotto da Bianciardi nel 1960 (*Il ragazzo del Borstal*), Gian Paolo Serino attribuisce l'ispirazione della trama de *La vita agra* (Gian Paolo SERINO, *Luciano Bianciardi, il precario esistenziale*, Clichy, Firenze 2015, p. 39).

19. M. PIETRALUNGA, "Luciano Bianciardi Translates Richard Brautigan: Rebellion at Big Sur", *Romance Languages Annual*, 10:1, 1998, p. 345-349.

20. A. DE NICOLA, *La fatica di un uomo solo: sondaggi nell'opera di Luciano Bianciardi traduttore*, Società editrice fiorentina, Firenze 2007.

I paralleli con Bianciardi non mancano, tanto a livello biografico che tematico. Più giovane di lui, Brautigan (1935–1984) conoscerà come Bianciardi una fine tragica, distrutto dall'alcol e morto suicida — per Bianciardi non si parla di suicidio, anche se in molti vedono nei suoi ultimi anni un'autodistruzione programmata, destinata a concludersi “*not with a bang*” come per Brautigan, ma piuttosto “*a whimper*”. Per entrambi, singolare coincidenza, a 49 anni. In entrambe le opere, l'alcool è il miglior compagno dei protagonisti (whiskey in un caso, grappa nell'altro). L'ambientazione è simile: Big Sur (ritiro di Henry Miller) sulla costa californiana per Brautigan, Nesci (*alias* Rapallo) sulla costa ligure per Bianciardi; il generale immaginario Lee Mellon guarda le balene, l'io narrante di *Aprire il fuoco* i delfini; il senso di inutile attesa e rassegnazione è lo stesso.

In entrambi i casi c'è una guerra civile in atto, rievocata attraverso la prospettiva e le citazioni di alcune memorie storiche: le memorie del conte Giovanni Visconti Venosta per il Risorgimento, i *Generals in Grey* di Ezra J. Warner per la guerra di Secessione. In entrambi i casi si tratta di una guerra che lascia strascichi irrisolti tra Nord e Sud del paese. Bianciardi ha sempre denunciato nella sua lettura dei moti risorgimentali l'irrisolta questione meridionale soffocata nella retorica unitaria del 1861, e negli Stati Uniti come in Italia gli strascichi riaffiorano ancora oggi.

Bianciardi riprende qui un parallelo tra America e Italia ricorrente nella sua opera²¹, in questo caso tra la guerra di Secessione («*the last good time this country ever had*», secondo Brautigan)²² e il Risorgimento, tanto decantato da Bianciardi per quello slancio vitale e rivoluzionario che vede scemare sotto l'ascesa dell'arrivismo e dell'economia al potere. Si avverte un senso di sconfitta in due opere che tendono a schiacciare su se stesso un secolo di storia, mescolando passato e presente, confondendo rivoluzione e rassegnazione.

Un altro punto di convergenza è la sessualità divenuta meccanica, svogliata e talvolta impossibile, bisogno fisiologico sempre più privo di slanci, come si può evincere da alcuni dei passaggi censurati citati più sopra o nel rituale “*appartarsi*” del protagonista di *Aprire il fuoco*

21. Un parallelo che si ritrova a più riprese nella sua opera, a partire dal parallelo tra Kansas City e Grosseto tracciato ne *Il lavoro culturale*, all'interno di quella “provincia [che] doveva essere un po' tutta così, fosse America, Russia o la nostra città” (L. BIANCIARDI, *Il lavoro culturale*, op. cit., p. 19).

22. R. BRAUTIGAN, *A Confederate General from Big Sur*, op. cit., p. 147.

con la padrona di casa («Vuole che ci appartiamo?», *L'antimeridiano*, vol. 1, p. 953). Il tutto inframmezzato da dialoghi vuoti:

“Buongiorno, dottore”.

“Ha dormito bene?” chiedo io. Glielo chiedo tutte le mattine e la risposta è sempre così:

“Così così. E lei come ha dormito?”.

“Bene, grazie, signora. Come si sente signora?”

“Non c'è male. Lei sta bene?”

“Abbastanza bene, signora. Ha visto che bella giornata oggi?”

“Sì, davvero, proprio bella.” (p. 949)

[“It's a little low,” he said to Elaine.

“Yes, it is,” I said.

“You'll get used to it,” Lee Mellon said to Elaine.

“I'm certain she will,” I said.

“I will,” she said. (p. 98)

A livello della lingua, un parallelo si può rintracciare in quella che Maria Antonietta Grignani in *Novecento plurale* definisce la lingua “agra” di Bianciardi²³. Una lingua che gioca con il pastiche linguistico, la commistione delle voci, tanto in prospettiva diacronica quanto in prospettiva diatopica. Troviamo in *Aprire il fuoco* la lingua dell'800 a fianco di quella odierna, ma anche il sardo, il toscano, il milanese, il veneziano. Troviamo, qui come in Brautigan, una pletora di citazioni, più o meno evidenti, e di personaggi letterari e della cultura popolare: da John Donne a Hemingway (in Brautigan), da Manzoni a Enzo Jannacci (in Bianciardi), con Shakespeare e Henry Miller che fanno capolino in entrambi. E troviamo in questo romanzo di Bianciardi, più che negli altri, una giocosità sperimentale, un gusto per la digressione vagamente inutile e le associazioni di pensiero e di parola, che sono la cifra stilistica di Brautigan. Eccone un esempio, in cui Bianciardi cita Miller (italianizzato) e inserisce in una filastrocca per bambini Silone, Pavese e una serie di autori da lui tradotti: Steinbeck, Somerset Maugham, Bellow, Mary Renault.

Però quanti libri escono! Escono, accidenti, sì, e allora io te li sbatto fuori [...] Se vogliamo, mettiamoci pure il canchero e il capricorno del Molinari di New York voltato in lingua toscana per opera e impensa dello scrivente, e poi via via tutti gli altri, a scavalcarsi, a giocare al saltacerro, al filago, alla bella insalatina sempre fresca e tenerina.

23. M. A. GRIGNANI, *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Liguori, Napoli 2007.

Cincin tre fiaschi di vin, anzi di pane e vin, una la luna, la luna è tramontata,
la luna e i falò, la luna e sei soldi, due il bue, tre un bacino alla figlia del re,
il re, s'intende, della pioggia, oppure quello che deve morire.

C'è infine nella produzione di Bianciardi un aspetto che nessuno studio ha ancora rilevato: un racconto, "Il prigioniero di Bull Run", in cui Bianciardi fa incontrare questi due mondi rivoluzionari. Un racconto scritto non a caso nel 1967, anno della pubblicazione de *Il generale immaginario*, e che è senz'altro un riflesso del lavoro su Brautigan e della sua riflessione su quel periodo storico. La battaglia di Bull Run, primo violento scontro della guerra di Secessione, è del 1861, anno dell'unità d'Italia. Bianciardi immagina un volontario di Piombino finito nell'esercito nordista e fatto prigioniero dai confederati, usciti vincitori dalla battaglia. Liberato in seguito a uno scambio di prigionieri, il volontario viene condotto di fronte a Abraham Lincoln in persona, che vorrebbe essere messo in contatto con Garibaldi per chiedere il suo intervento. In realtà si è trattato di uno scambio di persona e il protagonista del racconto non ha alcun contatto con l'eroe dei due mondi. Rintracciata la persona giusta, il contatto è infine stabilito, salvo che «Garibaldi rispose picche, perché aveva già altri impegni»²⁴. Segno che forse il tanto anelato contatto fra i due mondi non è davvero destinato a compiersi.

4. Conclusione

Alla luce di queste considerazioni, vorrei concludere con le parole di Bianciardi sul suo presunto debito nei confronti degli autori tradotti e sul rapporto tra scrittura e traduzione.

Scrissi il mio libro *La vita agra* dopo aver tradotto i due romanzi di Miller, *Tropico del Cancro* e *Tropico del Capricorno*. . . Ora, chi esce da un simile tornado stilistico e psicologico non può non risentirne: almeno un raffreddore lo prendi. [. . .] Le influenze in questo senso, sono moltissime, tante quanti i libri che il mio personaggio ha tradotti. Ottanta²⁵.

Come abbiamo potuto osservare, le metafore che usa per descrivere l'atto del tradurre sono lontane dalle immagini positive e

24. L. BIANCIARDI, "Il prigioniero di Bull Run" (1967), in *L'antimeridiano* vol. 1, op. cit., p. 1802.

25. "Settimo giorno", 1/10/1963, *Le domande di Silori*, cit. in M.C. ANGELINI, *Luciano Bianciardi*, op. cit., p. 11.

incoraggianti di trasporto e arricchimento a cui siamo soliti associare la traduzione. Ci parlano di un lavoro fisico e intellettuale, uno sforzo, financo una malattia, come sembra suggerire, seppur ancora bonariamente, qui. Per un traduttore-autore come lui la traduzione è una sedimentazione di stili e motivi; il tempo passato a spostare terra ti lascia le sue tracce, e cicatrici che riaffiorano qua e là. Tradurre lascia strascichi, ti fa ammalare, l'influenza sembra soprattutto un virus contro cui combattere. Quando non ti uccide, come nel caso dell'amico Bruno Tasso, che ricorda così:

Vedi, non tutti se ne rendono conto, ma tradurre è un mestiere micidiale. È un mestiere che ti costringe ore e ore attaccato alla macchina da scrivere a cercare parole che poi tu presti a altri e spesso sono parole prestate a persone e libri inutili e questo a poco a poco logora e uccide²⁶.

Le questioni che questo volume solleva sono plurime, a partire dal rapporto tra scrittura e traduzione, lungamente dibattuto. I teorici della traduzione sono perlopiù inclini a vedere la traduzione come (ri)scrittura (sulla scia della definizione di André Lefevere), che tra le molte definizioni che sono state date del lavoro di traduzione è forse quella che più la libera dalle pastoie dell'ancillarismo e della dipendenza, per non dire sudditanza, dal testo di partenza. Se il traduttore è un ri-scrittore, la differenza fra i due ruoli porta meno sul loro valore intrinseco, che su un intrinseco scarto temporale, non scevro comunque di un alone di secondarietà.

Bianciardi aveva ben chiara la distinzione tra i due ruoli di traduttore e scrittore (il dovere e il piacere, per lui) e non sentiva la necessità di elevare il ruolo sociale del traduttore assimilandolo a quello dell'autore. Quello che invocava però era la necessità di traduzioni "vive", contro la lingua "mezza morta" di molte traduzioni. E la sua vivacità traduttiva, quando non è censurata, ne è un esempio.

Pur nella separazione dei due ruoli di traduttore e autore, la contaminazione resta inevitabile ed è accettata come tale da Bianciardi, per cui la traduzione era certo un mezzo di sostentamento, ma anche uno strumento di costruzione di un sapere enciclopedico, un "lavoro culturale" di ricerca e approfondimento. In questo saggio ho cercato di ricostruire le possibili influenze che la traduzione di Brautigan può avere avuto nelle sue opere più tardive, nella consapevolezza che siamo ben lontani da una pedissequa riproposizione di motivi

26. M. COPPOLA, *Bianciardi!*, DVD, Milano, Isbn, 2008.

o stilemi importati. È innegabile per esempio che il Risorgimento e il parallelo con la situazione americana accompagnino gran parte della sua opera e che la guerra di Secessione Bianciardi l'avesse già "rivissuta" nella traduzione, del 1964, de *Il segno rosso del coraggio* di Stephen Crane. Tuttavia, sembra altresì innegabile ritrovare una singolare consonanza tra alcuni momenti della produzione tardiva di Bianciardi e quell'opera così originale e tragicomica che è *A Confederate General from Big Sur*, che sembra offrirgli lo spunto per spingersi un passo oltre sulla via della sperimentazione linguistica e della commistione tra passato e presente.

Riferimenti bibliografici

- ANGELINI, M. C., *Luciano Bianciardi*, La Nuova Italia, Firenze 1980.
- BIANCIARDI, L., *L'antimeridiano, Tutte le opere, vol. II, Scritti giornalistici*, a cura di L. Bianciardi, M. Coppola, A. Piccinini, Isbn/Ex Cogita, Milano 2008.
- BIANCIARDI, L., *L'antimeridiano, Tutte le opere, vol. I, Saggi e romanzi, racconti, diari giovanili*, a cura di L. Bianciardi, M. Coppola, A. Piccinini, Isbn/Ex Cogita, Milano 2005.
- BIANCIARDI, L. (a cura di), *Carte su carte di ribaltatura: Luciano Bianciardi traduttore*, Giunti, Firenze 2000.
- BIANCIARDI, L., *Il lavoro culturale* [1957], Feltrinelli, Milano 1997.
- BIANCIARDI, L., *La vita agra* [1962], Bompiani, Milano 1991.
- BRAUTIGAN, R., *Il generale immaginario*, a cura di E. Monti, Isbn, Milano 2009.
- BRAUTIGAN, R., *A Confederate General from Big Sur, Dreaming of Babylon, The Hawkline Monster: Three books in the manner of their original editions*, Houghton Mifflin, Boston 1991.
- BRAUTIGAN, R., *Il generale immaginario*, Rizzoli, Milano 1967.
- COPPOLA, M., *Bianciardi!* [DVD], Isbn, Milano 2008.
- DE NICOLA, A., *La fatica di un uomo solo: sondaggi nell'opera di Luciano Bianciardi traduttore*, Società editrice fiorentina, Firenze 2007.
- GAMBACORTI, I., *Luciano Bianciardi: Bibliografia 1948-1998*, Società editrice fiorentina, Firenze 2000.
- GRIGNANI, M. A., *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Liguori, Napoli 2007.

NEWMARK, P., *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford 1988.

PIETRALUNGA, M., “Luciano Bianciardi Translates Richard Brautigan: Rebellion at Big Sur”, *Romance Languages Annual*, 10:1, 1998, p. 345–349.

SERINO, G. P., *Luciano Bianciardi, il precario esistenziale*, Clichy, Firenze 2015.

La verdad sospechosa nella traduzione di Carlo Emilio Gadda

ELENA LIVERANI*

La convinzione, ereditata dai *Translations Studies*, che le traduzioni esistenti possano e debbano essere il primo oggetto d'osservazione, di descrizione e d'analisi da parte di chi si occupa di traduttologia apre un vasto campo di indagine qualora si intendano studiare testi ascrivibili al genere delle rese d'autore. In questo caso, infatti, il progetto traduttivo può fungere da cartina al tornasole non solo della relazione che si stabilisce con il sistema letterario della lingua d'arrivo, ma anche dei rapporti che intesse con la produzione letteraria di chi affronta la resa. Se la traduzione è già in sé da considerarsi una forma di scrittura — «anche se si tratta, indubbiamente, di una forma di scrittura più vincolata di quella che non prende le mosse da altri testi»¹ —, nel caso di un grande autore che si cimenta con un classico gli echi e le prospettive di studio si moltiplicano inevitabilmente. In questa occasione, tenendo conto che è già stato studiato il tema di Gadda traduttore della letteratura spagnola secentesca — di due opere narrative e di una teatrale —, ci limiteremo a offrire qualche elemento di riflessione che permetta di distinguere con maggior precisione i tre lavori di traduzione a cui l'ingegnere milanese si dedicò. In particolare, isoleremo l'esperienza di riscrittura della commedia aurisecolare *La verdad sospechosa* di Juan Ruiz de Alarcón all'interno di questo circoscritto corpus, perché presenta evidenti peculiarità. Già il confronto tra gli originali spagnoli e le traduzioni — nel caso dei due testi narrativi — offre infatti, e in maniera differenziale, spunti d'analisi per la comprensione della poetica di Gadda e di quella traduttiva vigente negli anni in cui opera. Il caso della *comedia*, invece, sia per la natura del testo fonte, sia per i

* Università IULM, Milano. elena.liverani@iulm.it.

1. M. MORINI, *Tradurre l'inglese*, Il Mulino, Bologna 2016, p. 11.

rigidi vincoli che vennero imposti per la sua tradizione a stampa, rappresenta un'esperienza più complessa; che certamente conferma il tratto di estrema creatività nella riscrittura, mettendo anche in luce una particolare sensibilità da parte di Gadda nel suo farsi interprete ed esegeta del testo.

Come si accennava, la produzione di Gadda–traduttore è un tema che è già stato indagato, ma vale la pena di ricordare che i contributi non sono numerosissimi e spesso sono stati condotti sostanzialmente nella prospettiva del testo d'arrivo². Forse è anche per tale ragione che non sempre è stata sottolineata quella sorta di eccentricità caratteristica della *pieza* alarconiana, che per molti aspetti esula dai paradigmi del teatro barocco spagnolo.

Gli studi dedicati alle traduzioni di Gadda fanno invariabilmente riferimento a due edizioni che raccolgono le tre prove. La prima è costituita da un volume del 1977, a cura di Manuela Benuzzi Billeter — per i tipi Bompiani, nella collana Nuova Corona diretta da Maria Corti — intitolato *La verità sospetta*³; dopo una densa introduzione di una trentina di pagine, la studiosa propone nel seguente ordine le tre traduzioni: Il *Sueño* di Francisco de Quevedo y Villegas, *El mundo por de dentro* reso in *Il mondo com'è*; la favola di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo *La peregrinación sabia* che diventa *Il viaggio di saggezza*; e infine il testo di Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa* tradotto come *La verità sospetta*⁴. La seconda edizione a cui ci riferivamo è quella contenuta nel quinto volume delle opere di Gadda per “I libri della spiga”, intitolato *Scritti vari e postumi*, pubblicato da Garzanti

2. Cfr., ad esempio, il saggio introduttivo di M. BENUZZI BILLETER a *Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*, Bompiani, Milano 1977, pp. 5–30; G. SORIGA, «Lo stupendo idioma». *Carlo Emilio Gadda: le traduzioni, gli anni in Argentina e lo spagnolo della «Cognizione del dolore»*; M. RICO DOMÍNGUEZ, *Gadda neobarocco. Corrispondenze tra Barocco storico e Barocco moderno*. Compiuti invece da ispanisti sono i seguenti studi: S. CATTANEO, “*La peregrinación sabia*” di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo e il “*Viaggio di saggezza*” di Carlo Emilio Gadda: un dialogo a distanza, in «Tintas», n. 31, 2007, pp. 69–86; P. MILDONIAN, *Menzogne trasparenti e verità sospette: Carlo Emilio Gadda e l'ermeneutica della traduzione*, in *Del tradurre*, Bulzoni, Roma 1992, vol. I, pp. 147–160. In particolare, per quanto riguarda l'oggetto di queste pagine, si segnala il lavoro, completo e ricco di indicazioni di M. I. MININNI, *Gadda traduttore del barocco spagnolo: una “Verità sospetta”*, in P. CALEF, F. ESTÉVEZ, A. FOURNIER (a cura di), *Hora fecunda. Scritti in onore di Giancarlo Deprezis*, Nuova Trauben, Torino 2015, pp. 193–207. esi dottorale disponibile in <http://amsdottorato.unibo.it/5516/1/Rico.Dominguez.Marcos.tesi.pdf>.

3. Sintagma talmente gaddiano da essere stato scelto come titolo anche per lo studio di F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, Torino 2001.

4. Nel presente lavoro citeremo sempre da questa edizione con la sigla LVS 1977.

nel 1993, che propone le tre prove nel medesimo ordine con minime variazioni rispetto al volume sopraccitato.

Come si diceva, a prescindere dalla veste editoriale in cui l'opera oggetto della nostra attenzione viene consultata, riteniamo che la traduzione della *comedia* vada ritenuta un'esperienza a sé, sia perché l'ipotesto è una commedia piuttosto anomala — come del resto lo è il suo autore — all'interno della ricca produzione dei testi teatrali aurisecolari, sia perché si tratta di un'opera in versi — versi altamente codificati nel teatro seicentesco spagnolo, che nell'alternanza metrica offriva precise informazioni a un pubblico perfettamente in grado di decifrarle —; ma soprattutto perché, nella sua stesura, Gadda dovette attenersi a cogenti vincoli extratestuali. Tali circostanze, come vedremo, rappresentano un indizio eloquente di un certo modo di volgere in italiano i classici in quegli anni; una spia, peraltro, assai conservativa e forse poco sintonica con l'esuberanza creativa di Gadda.

La critica unanimemente ha segnalato che i progetti traduttivi condotti dall'ingegnere milanese — o di 'trascrizione' sarebbe meglio dire, per ricorrere al termine da lui stesso usato⁵ — si configurano come rivisitazioni talmente libere e personali da non poter fornire elementi precisi circa la prassi in traduzione nel contesto letterario della cultura d'arrivo di quei decenni della prima metà del Novecento. Nelle rese di Gadda, si assiste, infatti, a una sostanziale riappropriazione degli originali spagnoli, che diventano opportunità sia per esaltare la sua scrittura dalla cifra stilistica originalissima, sia pretesto per agglutinare e rendere del tutto suo un materiale per tematiche a lui congeniale che finisce così per acquisire una vita propria, consentendo ai lettori, come si diceva, più che di evincere i paradigmi su cui fonda l'atto traslativo, di accedere a un osservatorio privilegiato nel suo laboratorio di creazione.

Sporadici e occasionali, del resto, sono anche stati gli interventi del nostro autore sulla prassi traduttiva: qualche riflessione sulla resa di Gino Cecchi del testo di Ramón Pérez de Ayala *Luna de hiel, luna de miel*⁶, e — certo più interessante per le nostre riflessioni —

5. Cfr. l'introduzione di M. BENUZZI BILLETER, *Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 22: «Già nel termine *trascrizione* si legge il rifiuto del processo traduttivo e la libertà della rielaborazione, e infatti la sua premura più grande, comune denominatore delle tre trascrizioni, sarà quella di calare il testo in una dimensione attuale, di articolare la frase su *moduli reali* e di usare un italiano parlato».

6. Cfr. G. SORIGA, «*Lo stupendo idioma*». *Carlo Emilio Gadda: le traduzioni, gli anni in*

qualche proposta su come rappresentare la *Celestina* nell'ambito di una recensione alla traduzione di Corrado Alvaro⁷. Ed è peraltro proprio alle riflessioni di Gadda che Luca Ronconi si ispirerà per l'allestimento della tragicommedia di Fernando de Rojas del 2014 accogliendo l'invito esplicito ad attualizzare la lingua ricorrendo a piene mani al parlato.

Non è certamente casuale che gli studi che si sono accostati al tema di Gadda traduttore abbiano quasi sempre preso le mosse da un celebre saggio di Gianfranco Contini dei primi anni Quaranta in cui lodava l'eccentricità del suo procedere, «la spregiudicatezza in presenza dell'originale, inaudita»⁸ tanto da portarlo ad affermare che nelle traduzioni si ritrovava «il livello più alto di Gadda»⁹, unico degli scrittori italiani a lui contemporanei da potersi pregiare del predicato 'espressionista'. Gadda, ci suggerisce Contini, alleggerito «dall'impegno immaginativo»¹⁰, sembrerebbe dare i suoi migliori risultati, varcando creativamente i limiti imposti dalla presenza di un prototesto. In tal senso, Gadda rappresenterebbe dunque «un esemplare, anzi il caso limite di una certa possibilità di traduzione». Nelle poche pagine di questo celebre saggio, Contini ci parla della tensione verso la deformazione linguistica, di «composito impasto», di vari strati di lingua che «cozzano in una sarabanda virtuosistica» di manipolazioni lessicali e di riformulazioni sintattiche consone alla sua cifra. In sostanza, delle caratteristiche precipue della sua poetica che tutta la critica successivamente non ha mai mancato di sottolineare.

In realtà i lavori di Gadda a cui Contini fa riferimento sono solo le due traduzioni che Carlo Bo inserì nell'ampio volume *Narratori*

Argentina e lo spagnolo della «Cognizione del dolore», cit., pp. 13–14.

7. Il saggio "Rappresentare la *Celestina*?", fu pubblicato nel 1945 sulla rivista «Il Mondo» e poi riproposto all'interno di altri volumi, tra i quali *Opere di Carlo Emilio Gadda* (a cura di Dante Isella), *Scritti Vari e postumi*, vol. V, pp. 534–538. Per la bibliografia relativa alle opere di Gadda si segnala la preziosa pagina web <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/biblioprimary.php>.

8. G. CONTINI, *Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 303–307. L'articolo uscì sul primo fascicolo (1942/43) della rivista di Zurigo «Trivium».

9. *Ibid.*

10. Recentemente, il passo di Contini citato è stato ripreso e commentato anche da Enza Biagini nel volume che raccoglie molte delle sue ultime ricerche: *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, Firenze, University Press, 2016. Così afferma la studiosa: «In tal senso basta ricordare solo l'importanza che la cosiddetta 'funzione Gadda' finirà per assumere nella storicizzazione continiana della geografia dell'espressionismo letterario» (p. 71).

spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni, pubblicato da Bompiani nel 1941; più precisamente, come si anticipava poc'anzi, la resa di uno dei più noti *Sueños* di Quevedo e la traduzione del testo di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo *La peregrinación sabia*. Nel resto della raccolta, pur ampia e animata da grandi penne del periodo, Contini non vi vedeva che «inevitabile uniformità e grigiore linguistico»¹¹.

Come ricorda Antonio Porta, riferendosi alle traduzioni di Gadda per quella «preziosa antologia di letteratura spagnola che fu il 'Pantheon' di Bompiani», i due testi narrativi sono «traduzioni non servili che Gadda, dunque, eleggeva e non subiva dall'editore» che rimarcano «l'interna corrispondenza tra Gadda e il barocco del *Siglo de Oro*»¹². Un barocco non formale, ma esistenziale che, come puntualizzò l'ingegnere, era da riferire al mondo più che a sé stesso¹³. Soprattutto in Quevedo probabilmente Gadda sapeva leggere una delle espressioni più compiute del barocco spagnolo, ampiamente sintetizzato in coppie oppostive che fungevano da assi nella dialettica realtà/disinganno, declinata in modo così caustico nei *Sueños*, di cui, non a caso, pare che Gadda volesse cimentarsi in una traduzione integrale¹⁴. Sappiamo che Gadda conosceva bene la lingua spagnola — «lo stupendo idioma parecido a una luz, a una llama»¹⁵ imparato nel breve periodo, intorno al 1922, in cui risiedette a Buenos Aires per esercitare come ingegnere chimico presso la Compañía General de Fósforos — della cui presenza è disseminata *La Cognizione del dolore*.

11. G. CONTINI, *art. cit.*, p. 303.

12. A. PORTA, «Baroccaggine del mondo, una spregiudicatezza che oltrepassa il puro esercizio di stile», «Il Giorno», 23 novembre, 1977, p. 3. Si tratta di una recensione al volume Bompiani ripubblicata in: <https://criticaimpura.wordpress.com/2015/06/11/baroccaggine-del-mondo-una-spregiudicatezza-che-oltrepassa-il-puro-esercizio-di-stile-gadda-secondo-antonio-porta/>.

13. «Barocco è il mondo e il Gadda ne ha percepito e ritratto la baroccaggine» in GADDA C. E., «L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore», in *Opere di Carlo Emilio Gadda* (edizione diretta da Dante Isella), *Romanzi e racconti*, vol. I, Garzanti, Milano 1988, p. 760.

14. Cfr. C. VELA, «Note alla traduzione» in C.E. GADDA, *Opere di Carlo Emilio Gadda* (edizione diretta da Dante Isella). *Scritti vari e postumi*, Garzanti, Milano 1993, pp. 1229–30.

15. «Gli erre, come corde di guitarra, vibrano in tutta la loro violenza acerba: lo stupendo idioma, parecido a una luz, a una llama, esalava dal fremito, dal calore dei labbri. I denti facevano pensare d'una purità feroce, lontana, verso le nevi della Sierra. Gli occhi malinconici — (era, sui barattoli di tutte le pomate, il tramonto) — luccicarono di una straordinaria speranza». C. E. GADDA, *La cognizione del dolore* in *Opere di Carlo Emilio Gadda, Romanzi e racconti* (edizione diretta da Dante Isella) vol. I., Garzanti, Milano 1988, p. 702.

Ed è un dato noto, anche grazie allo spoglio della sua biblioteca¹⁶, che conosceva bene la letteratura spagnola e in particolare quella dei Siglos de Oro. Come pure è ormai consolidata l'opinione che la sua sensibilità — il suo essere intimamente 'barocco', categoria che tanto la critica ha sottolineato¹⁷ — trovava una precisa consonanza in molti dei capolavori spagnoli. Tuttavia, per tornare al testo al centro del nostro interesse, sembrerebbero non esserci tracce precise del fatto che Gadda avesse scelto spontaneamente di occuparsi della resa di una *comedia* in una certa misura sui generis come quella di Alarcón. Al proposito si ha solo la testimonianza di Adriano Magli, compagno di stanza del nostro negli studi della Rai:

Riuscii a convincere Gadda a questa impresa, perché l'opera gli era congeniale, e lo riportava con la mente al suo Quevedo, e ad altri spagnoli dell'epoca; inoltre, scritta com'era in un linguaggio barocco¹⁸ e piena, anche in rapporto all'argomento (il primo grande bugiardo della storia del teatro moderno)¹⁹ di dimensioni e variazioni spropositate, si prestava a sempre nuove divagazioni, e voli di ingegno. . . . [. . .] Gadda si mise al lavoro con un certo compiacimento²⁰

Il nostro testo, dunque, che ora si conosce come parte di un tritico, non è affatto assimilabile alle due traduzioni del 1941. Anzitutto è un lavoro più tardo, a cui non si può applicare a tutto tondo il giudizio di Contini reiterato successivamente dalla critica, e presenta una genesi del tutto peculiare che è stata ricostruita con dovizia di particolari da Claudio Vela. *La verdad sospechosa* venne tradotta nel 1954, quando Gadda già lavorava presso la Rai, e la sua riduzione radiofonica venne trasmessa il 10 dicembre di quell'anno. Tre anni

16. Cfr. G. SORIGA, «*Lo stupendo idioma*». *Carlo Emilio Gadda: le traduzioni, gli anni in Argentina e lo spagnolo della «Cognizione del dolore»*, cit., p. 13, nota 20.

17. Cfr. R.S. DOMBROSKI, *Gadda e il barocco*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002. «Le traduzioni dei testi barocchi spagnoli sono un altro aspetto del rapporto di Gadda col Barocco. Queste due traduzioni — che nelle mani di Gadda sono diventati testi assolutamente gaddiani — sono un'altra piega all'interno della sua scrittura: dentro di quel continuo ripiegarsi all'infinito che è l'opera di Gadda. Possono leggersi come riscrittura del barocco, come la piega e l'eccesso della propria scrittura neobarocca di Gadda» (M. RICO DOMÍNGUEZ, *Gadda neobarocco. Corrispondenze tra Barocco storico e Barocco moderno*, cit. p. 132).

18. Come si vedrà, quest'affermazione pare oggi piuttosto discutibile.

19. A proposito del prototipo del bugiardo e delle sue declinazioni, cfr. M. BETTETINI, *Breve storia della bugia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001.

20. C. VELA, "Note alla traduzione" in C.E. GADDA, *Opere di Carlo Emilio Gadda* (edizione diretta da Dante Isella) cit., p. 1244.

dopo, nel 1957, la versione italiana della commedia venne pubblicata all'interno del volume *Teatro spagnolo del secolo d'oro* (nella collana "La Spiga", stampata a Torino per le Edizioni Radio Italiana ERI Rai), un progetto editoriale a cura di Angelo Monteverdi che riuniva i copioni delle trasmissioni radiofoniche. Ma la versione licenziata per la stampa differiva notevolmente da quella recitata per i radioascoltatori nel 1954. Sempre grazie alla testimonianza di Magli, raccolta da Vela, veniamo a sapere che fu Angelo Monteverdi a obbligare Gadda a una sorta di epurazione e di riduzione della sua versione:

Costui, tenendo a fronte il testo originale della *Verità sospetta*, invitò il bizzarro traduttore, con l'autorità di lunghi studi ispanistici, a togliere le sue aggiunte, soprattutto dalla "grande bugia" che è al centro della commedia, e che gli era apparsa gremita, sia pure sotto il segno di molta indulgenza, di alcune digressioni impudiche, forse poco controriformiste. Gadda, brontolando, dovette piegarsi²¹.

Ed è questa versione, riveduta e corretta dallo stesso Gadda, a essere stata successivamente ripubblicata, come si diceva, nel 1977 per Bompiani, e poi nel 1993 nel quinto volume della collana Garzanti, a cura di Claudio Vela.

Il recupero dei nastri magnetici della messa in onda ha permesso altresì allo studioso di pubblicare nel 1993 per Einaudi, in un volume che si inserisce nella prestigiosissima collana "Scrittori tradotti da scrittori", una 'trascrizione' del testo orale²² che, stando alle parole di Vela, rappresenterebbe a tutti gli effetti un caso di «varianti coatte, frutto di una censura non tanto moralistica, come tende a interpretare Magli, quanto culturale, per una malintesa istanza di rispetto del testo originale da parte di Angelo Monteverdi, in quest'occasione purtroppo vestitosi dei panni di una filologia castrante e sorda alle prepotenti ragioni creative e ricreative di Gadda.»²³

21. Ivi, p. 1246.

22. C. VELA, "Nota al testo" in GADDA, C. E., *La verità sospetta di Juan Ruiz de Alarcón nella traduzione di Carlo Emilio Gadda* (ed. di C. Vela), Einaudi, Torino 1993, pp. 141-145. Citeremo da questa edizione con la sigla LVS 1993. Precisa lo studioso: «Un testo geneticamente 'orale', quindi di resa scritta solo virtuale, in quanto frutto di contaminazione tra una sostanza testuale certamente di Gadda e una sua fissazione sulla pagina costretta nelle maglie inevitabili di un sistema esterno, non d'autore». (ID, "Note alla traduzione" in C.E. GADDA, *Opere di Carlo Emilio Gadda* (edizione diretta da Dante Isella). *Scritti vari e postumi*, cit., p. 1251.

23. ID., "Note alla traduzione", cit., p. 1250. Vela prosegue parlando di "grigiore", prendendo a prestito il sostantivo che Contini riferiva alle traduzioni degli altri collaboratori di Bo.

Le parti che Gadda stesso cassò sono davvero numerose come dimostra questa comparazione condotta dallo studioso che si è cimentato nella trascrizione. Il frammento è estrapolato da una delle scene portanti, quella in cui il protagonista dà inizio a una progressione geometrica di menzogne, a un'ininterrotta teoria di bugie²⁴:

Crebbero, i suoi favori altrettanto *fino a dischiudermi la sua camera. Oh, una meravigliosa ansia m'introdusse e la benignità della notte*. Le mie ardenti pretese, ormai, sollecitavano la fin della pena, stavano già per avere ragione d'ogni suo più ascoso pudore, allorché sento **qualcuno che arriva. Dei passi, nel silenzio delle stanze. La maniglia dell'uscio è tentata dal di fuori...** Il padre... *Deb, fu la disdetta a chiamarlo proprio quella notte. Non bussava mai dalla figlia. Sancha è sconvolta ma deliberata, pallida* ma piena di coraggio — donna, infine! — **mi butta a spinte e sponte giù**, nasconde sotto il letto *un... un cadavere, il mio*. Entra il babbo; la figliola si professa lieta della visita, *pur di celare la faccia, che da livida stava rimontando al colore, abbraccia con ogni tenerezza il babbo, il suo adorato babbione che era venuto per proporle un casamento, sì, un matrimonio. S'erano seduti l'una accanto all'altro intanto sulla sponda del letto. Un matrimonio ma di quelli... con un Figueroa de la Serna, imparentato ai duchi di Medina... no, cosa dico, di Medinaceli, di Medina Sidonia*. Lei *Sancha*, altrettanto onesta che *sveglia*, risponde in modo *da tenere a bada il paparino* e da non di scontentare neppure me che *ero lì, spiacciato a quattro zampe sotto il letto a udire icché l'andava dicendo. Salva capra e cavoli, insomma. Al fine se la sbrogliarono*. Si abbracciano. Si baciano. Si lavano i piedi, si riabbracciano, si ribaciano. Il vecchio con le lacrime agli occhi dalla commozione è già arrivato all'uscio **e sta per togliersi definitivamente dalle scarpe quando... trrrr... tin, tin, tin... quel mio cipollone d'un orologio, sai... quello del primo premio di scherma, sai bene, no?... tin, tin...** *Principia a dare in tutta la mezzanotte del demonio... dodici tonfi, quel cretino!... che pareva un morto ridesto*.

Questo passaggio, adattato da Vela allo scopo di mettere in evidenza le variazioni²⁵ ma soprattutto le numerose espunzioni a cui Gadda sottopose il testo originario, mostra porzioni linguistiche tutte densamente costellate degli stilemi tipici della prosa di Gadda, quelli peraltro abbondantemente rinvenibili anche nelle altre due traduzioni: non solo procedimenti di attualizzazione linguistica, densamente segnati dall'irrompere del registro colloquiale, ma anche

«Varianti per lo più consistenti proprio nell'espunzione di quelle aggiunte all'originale che più avrebbero connotato la traduzione come rifacimento 'gaddiano' (e infatti ne è risultato il testo forse meno riconoscibile dell'autore, per 'grigiore stilistico')».

24. Ivi, p. 1248.

25. In grassetto le parti successivamente soppresse e in corsivo quelle oggetto di modifica.

voci onomatopeiche, un chiaro predominio della paratassi, un ritmo franto; in sostanza un arsenale di soluzioni linguistiche che dovevano essere parse troppo sovversive a Monteverdi.

La collazione tra la prima stesura (del 1954) e quella rivista per la stampa (1957) evidenzia che tali fenomeni, macroscopici nella sezione proposta da Vela, punteggiano invero tutta la resa di Gadda, anche in momenti dello sviluppo diegetico meno centrali rispetto a quello citato. Basti confrontare l'originale spagnolo e le due redazioni nella seconda scena del primo atto²⁶, quando il padre Don Beltrán viene a sapere dal Letrado che il figlio ha un unico difetto, quello di non dire sempre la verità, inclinazione che, secondo il precettore, la vita a Madrid, nei pressi della corte, potrà certamente correggere²⁷:

Letrado:

Mas en la Corte mejor
Su enmienda esperar podemos
Donde tan validas vemos
Las escuelas del honor.

Don Beltrán:

Casi me mueve a reír
ver cuán ignorante está
en la Corte; ¿luego acá
no hay quien le enseñe a mentir?
En la Corte, aunque haya sido
Un extremo don García,
hay quien le dé cada día
mil mentiras de partido.²⁸

[ed. 1957]:

Precettore: E tanto più qui a Madrid, dove ha sede la Corte, dove le scuole dell'onore sono così felicemente operanti, possiamo sperare che si raddrizzi.

Don Beltrano: Le scuole dell'onore? Perché a Madrid, secondo voi, non si troverebbe quello che gli insegni a dir bugie? A Madrid c'è chi potrebbe dargli, ogni mattina, mille e mille bugie di vantaggio e vincere ancora la partita.²⁹

[ed. radiofonica 1954]:

26. La suddivisione in scene riguarda solo il testo in italiano.

27. Citiamo dall'originale di J. RUIZ DE ALARCÓN nell'edizione di A. EBERSOLE (a cura di) *La verdad sospechosa*, Cátedra, Madrid 1990. Evidenzieremo anche noi in grassetto i passi poi cassati, e in corsivo le variazioni.

28. J. RUIZ DE ALARCÓN, *La verdad sospechosa*, cit., p. 50.

29. LVS 1977, p. 225.

Precettore: E tanto più qui a Madrid, dove ha sede il governo, dove le scuole dell'onore sono così felicemente operanti... *dobbiamo pur credere che anche don García guarirà del suo viziuccio.*

Don Beltrano: Le scuole dell'onore? Perché a Madrid, secondo voi, non si troverebbe quello che gli insegni a dir bugie? A Madrid, **caro professore, un bugiardone di tre cotte diventa un bugiardo da due soldi. Date retta, a Madrid c'è chi potrebbe dargli, ogni mattina, mille e mille bugie di vantaggio e vincere ancora la partita.**³⁰

Per accostarsi al testo del 1957 della *Verità sospetta* — perché è al testo licenziato da Gadda cui bisogna fare riferimento — è necessario quindi tenere presenti queste particolari circostanze, cui si aggiunge il fatto che, a dispetto di quanto approssimativamente sostenuto, la *comedia* di Alarcón, sotto molti punti di vista — certamente quello linguistico — non è ascrivibile ai consueti topici e ai canoni sulla letteratura barocca spagnola. Tuttavia, ne *La verità sospetta* — che pur è la traduzione meno 'gaddiana' perché più controllata rispetto alle altre per quanto riguarda la distorsione e i meccanismi di deformazione e amplificazione — non solo sono comunque ben presenti tratti specifici e ricorrenti, quali la necessità di attualizzare la lingua in un'efficace mescolazione di registri, ma risulta evidente la profonda comprensione di una commedia spesso etichettata in modo sommario e liquidata come ennesima declinazione dei paradigmi del teatro barocco spagnolo.

Se dunque ne *La verità sospetta* il campo d'azione di Gadda per una riappropriazione del testo pare decisamente più ridotto, in filigrana si legge bene la sua esperienza di profondo conoscitore dei meccanismi dell'oralità e della performatività. Una circostanza che non deve stupire, perché oltre alle sue dichiarazioni d'intenti rispetto all'uso della lingua di cui fu sempre piuttosto prodigo³¹, di Gadda sono anche le indicazioni che la Rai consegnava ai suoi collaboratori; quelle "Norme per la redazione di un testo radiofonico" (da poco

30. LVS 1993, p. 9.

31. Si veda ad esempio la seguente dichiarazione: «Il mio lavoro letterario [...] ha derivato dagli urti, dalle disavventure, dalle guerre vittoriose o catastrofiche, il carattere discontinuo e l'apparenza e forse la tonalità del frammento. A parte ciò, il mio scrivere palesa, purtroppo, una insofferenza delle formulazioni espressive che mi sono via via ritrovato nelle camere timpaniche e la costante ricerca d'una espressione a mio giudizio adeguata ed esatta: sciolta, comunque, dagli ancoraggi di ogni petizione di principio» (C. E. GADDA, "Per favore, mi lasci nell'ombra" (a cura di C. Vela) Adelphi, Milano 1993, p. 52).

ripubblicate da Adelphi)³² che permettono di cogliere nella sua piechezza quanto Gadda fosse consapevole e avvertito circa le specificità della parola scritta per essere recitata e non solo letta. La necessaria soppressione dei versi — che come si accennava, nel teatro aurisecolare avevano una funzione centrale³³ — sembra aver portato Gadda a supplire a questo sistema di segni convenzionali con altre strategie, a lui proprie, di ordine sintattico ma soprattutto lessicale.

Come si diceva, se esiste un caso Gadda, esiste anche un caso Alarcón. Messicano, affetto da deformità fisiche³⁴, caratteristiche che nel clima dell'epoca lo rendono oggetto di pesantissime burle e scherni — uno dei più velenosi fu proprio Quevedo che lo derise in modo salace³⁵ — a lungo Alarcón è stato etichettato come autore moralista, meno immaginifico rispetto ai contemporanei e meno prolifico: peraltro, a differenza dei drammaturghi a lui coevi non è né sacerdote, né uomo d'armi, il connubio tipico per i letterati di quell'epoca in cui il teatro era una passione condivisa da tutti gli strati sociali. Alarcón era avvocato e si avvicinò solo in un secondo tempo alla letteratura, altra particolarità che lo avvicina al nostro scrittore. A lungo il suo moralismo è stato considerato una conseguenza del risentimento nutrito nei confronti di quella società spagnola che non l'aveva saputo accogliere. E nonostante il grande interesse da parte degli studiosi messicani e americani di primo Novecento, Alarcón successivamente sembra aver risvegliato solo in modo marginale gli entusiasmi della critica.

32. C. E. GADDA, *Norme per la redazione di un testo radiofonico* (a cura di M. Bricchi), Adelphi, Milano 2018.

33. Il pubblico di qualsiasi estrazione era ben addestrato ad attribuire a ogni forma metrica un valore preciso, distinguendo gli interventi diegetici dai versi mimetici.

34. «Alarcón era chico de cuerpo, barbitaheño, corcovado de pecho y espalda». (A. CASTRO LEAL, *Don Juan Ruiz de Alarcón*, in «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», vol. I, n. 4, 1939, p. 27). José Fradejas precisa: «Su mediana estatura y su ruin figura — es pequeño — [...] era de pálido color, flaco y con mal aliento» (J. FRADEJAS., *Don Juan Ruiz de Alarcón: un novohispano en Madrid*, in «Anales de literatura hispanoamericana», n. 22, 1993, p. 27).

35. Riproduciamo parzialmente la sintesi offerta José Fradejas: «Quizás el más famoso ataque sea la irónica letrilla quevedesca: *¿Quién es el poetajuanetes?*, que tiene por estilo *Corcovilla*. Pero creo que es de notar que estas burlas no son hirientes a pesar de lo numerosas. Don Alfonso Reyes las resume así: Góngora le habla de «la que, adelante y atrás/ genuina concha te viste». Don Antonio de Mendoza le llama «zambo de los poetas» y «sátiro de las musas». Montalbán lo describe como «un hombre que de embrión/ parece que no ha salido». Tirso, «don Cohombrode Alarcón/ un poeta entre dos platos». Salas Barbadillo le dice «que él tiene para rodar/ una bola de cada lado». (*Ibid.*).

Effettivamente il suo teatro (*de capa y espada* o *de enredo* per usare i sintagmi usuali nella tassonomia del teatro seicentesco) o ‘teatro di caratteri e costumi’, se lo si vuole proiettare in avanti e avvicinarlo ad Agustín Moreto o alle commedie tardosettecentesche di Moratín, costituisce un’eccezione, soprattutto a livello formale. La critica, in questo caso concorde, ha sempre sottolineato il suo gusto per la misura, la scarsa inclinazione per le metafore ardite, la propensione per uno stile sorvegliato. In sostanza, come già affermava Del Río, nelle sue opere si rinviene un linguaggio più logico che poetico³⁶ e una chiara predisposizione a esprimersi in una lingua svuotata da «hojarasca, hinchazón e rebuscamiento»³⁷. Caratteristiche che restituiscono l’immagine di un autore decisamente poco barocco nell’espressione linguistica, ma che godette comunque di molta fortuna; e infatti *La verdad sospechosa*, allestita nel 1624, venne attribuita a Lope de Vega e il fatto che il Fénix non si fosse peritato di disconoscerla è segno implicito del suo valore. Tale dato, inoltre, è corroborato dal fatto che anche Corneille, che la riprese, la attribuì a Lope e che dopo di lui anche Goldoni ne offrì una sua versione.

In questa *comedia* Alarcón, come era tipico del suo poetare, costruisce un testo drammatico sull’incarnazione di un vizio (in questo caso la menzogna) ambientandolo nell’improduttiva e festaiola Madrid, ai tempi sede della corte. La vicenda narrata è semplice: Don García è l’incarnazione del prototipo del bugiardo, ma l’inclinazione alla menzogna lo porterà — dopo una serie d’intrecci — a sposare la donna che non ama (Lucrecia) solo a causa dell’equivoco che riguarda il nome di lei. Anche quando sosteneva d’amare (Jacinta), Don García non veniva dunque creduto perché, in bocca di un bugiardo, la verità è sospetta.

Tracciate sommariamente tali coordinate, è lecito chiedersi cosa avesse dunque potuto attirare l’attenzione di Gadda in un testo apparentemente così poco polidimensionale, privo di slanci e funambolismi concettisti, al contrario, lineare e regolato. Soprattutto alla luce del fatto che, sovente, come si accennava, l’opera è stata interpretata come monito moralista in cui Ruiz de Alarcón infierisce sul protagonista riservandogli la meritata punizione per un comportamento censurabile. In realtà, a un’analisi più approfondita — condotta solo in tempi successivi agli anni in cui opera Gadda —

36. Á. DEL RÍO, *Historia de la literatura española*, Bruguera, Barcelona 1985, p. 580.

37. F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español*, vol. I, Alianza, Madrid 1967, p. 214.

emerge che tra le istanze perseguite da Alarcón ci fosse anche una sottile critica alla doppia morale dell'oziosa classe nobile dell'epoca — quella per cui vigeva un distinguo netto tra l'essere e l'apparire — impersonificata sia dal burbero padre, la cui etica appunto non è esemplare perché declinabile a seconda del contesto, come pure dalla donna amata, una Jacinta in realtà molto calcolatrice e ossequiosa dei mondani, quanto artificiosi usi della corte. Come ha avuto modo di sostenere Fothergill–Payne³⁸, non può quindi essere considerato un castigo per don García l'obbligo di sposare Lucrecia, avvenente, nobile e dai sentimenti sinceri. E dunque non è affatto da scartare l'ipotesi che Gadda, da fine lettore quale era, abbia saputo cogliere bene tra le pieghe dell'opera la possibilità di questa duplice lettura e abbia saputo intercettare una morale più articolata e meno manichea; e tale complessità potrebbe forse giustificare l'interesse che la commedia suscitò in lui. Perché in fondo *La verdad sospechosa* è una pièce che censura l'opportunismo e in cui il protagonista, a dispetto di tutto, nel suo vorticoso ordire e imbastire menzogne, sempre nuove, risulta simpatico. Come si è detto, don García non può infatti essere considerato solo e semplicemente un bugiardo; egli è più che altro un «autentico artista de la mentira»³⁹ e l'inesauribile inventiva e l'ingegnosità con cui tesse le menzogne dal punto di vista della parola scenica risultano estremamente godibili ed efficaci. Come ha ricordato Paola Mildonian, «la menzogna è agire verbale, produce un piacere che viene dalla parola»⁴⁰ ed è probabile che in questa cifra — quella dell'azione verbale, della performatività della parola, appunto — Gadda abbia trovato la motivazione per cimentarsi nel corpo a corpo con la commedia.

Rispetto alle precedenti prove traduttive, come si è detto, qui Gadda è più vincolato, sia dalle contingenze interne, sia da quelle esterne. Cionondimeno, pur attenendosi anche lui a una sorta di

38. L. FOTHERGILL–PAYNE, *La justicia poética de "La verdad sospechosa"*, in F. RICO (a cura di) *Historia y crítica de la literature Española. Siglos de Oro: Barroco*, Editorial Crítica, Barcelona 1983, vol. 3, pp. 884–888.

39. F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español*, cit., p. 217. Cfr. anche E. URBINA, «*La razón de más fuerza*»: triple juego en «*La verdad sospechosa*» in «*Hispania*», vol. 70, n. 4, 1987, p. 724 e P. MILDONIAN, *Menzogne trasparenti e verità sospette: Carlo Emilio Gadda e l'ermeneutica della traduzione*, in *Del tradurre*, Bulzoni, Roma 1992, vol. I, p. 150.

40. *Ibid.* Cfr. anche A. SCANNAPIECO, *Il bugiardo moltiplicato. Rappresentazione della menzogna sulla scena goldoniana* in M. G. PROFETI (a cura di) *La menzogna*, Alinea, Firenze 2008, pp. 301–315.

misura, non riesce a resistere alla tentazione di aggiungere qualcosa; soprattutto nella direzione della *variatio*, dell'espandersi della sinonimia lessicale (i famosi dopponi e triploni di cui parlava in "Lingua letteraria e lingua dell'uso", nel 1942)⁴¹ per affondare il coltello nello spietato ritratto di questa nobiltà che dei conflitti barocchi tra essere e non essere sembra cogliere solo la circostanza.

Ed ecco che le bugie, le *mentiras*, diventano «panzane, frottole fole, bubbole!»; il *favor* diventa una «seggiolina», le *honras del mundo*, «cariche e onori»⁴². La richiesta di Don Beltrano al Precettore che gli si parli senza *lisonja* si espande in «senz'ambagi, senz'ombra di piaggeria o di lusinga»⁴³; e il sostantivo *vicio*, ripetuto varie volte nelle *redondillas*⁴⁴ si attenua in «inclinazioni», «abitudini», quasi a mitigare l'ombra di un dettato censorio di matrice troppo moralistica.

Segnaliamo altresì che anche nella relazione tra il protagonista e il *criado* Tristán, cui già nell'originale era demandato il tradizionale ruolo di alleggerimento, si potenzia la dimensione ludica e beffarda: le *pretensiones* di Tristán in bocca di Don Garsia diventano un riduttivo «impieguccio»⁴⁵ e sempre nel dialogo con il servo, l'invito a non usargli *lisonjas* ora si trasforma in un imperativo, efficace e diretto, «Lascia stare il violino»⁴⁶. Il gusto per il registro colloquiale e fraseologico fa sovente capolino nella traduzione di Gadda, come si apprezza in un passaggio di poco successivo, dove Tristano rende la battuta dell'originale *El cochero hizo su oficio* con «Il cocchiere ha cantato»⁴⁷. E ancora: la sua spiccata sensibilità teatrale porta Gadda a

41. «I dopponi li voglio, tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezza: e voglio anche i triploni, e i quadruplioni, sebbene il Re Cattolico non li abbia ancora monetati: e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegate accezioni e sfumature, d'uso corrente, o d'uso raro rarissimo. Sicché do palla nera alla proposta del sommo e venerato Alessandro, che vorrebbe nientedimeno potare, ecc. ecc.: per unificare e codificare: «d'entro le leggi, trassi il troppo e 'l vano». Non esistono il troppo né il vano per una lingua. Le variazioni lessicali (sinonimi) e le varianti ortoepiche (riescire e riuscire; adacquare e dacquare, in aferesi) mi vengono buone secondo collocazione per varare al meglio o per varare all'ottimo la clausola prosodica» (GADDA C. E., *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, «La ruota» n. 3-4, 1942, ripubblicato in <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/lingualetterariauso.php>).

42. Per l'analisi di questi fenomeni si rimanda all'introduzione di M. BENUZZI BILLETER, *La verità sospetta. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*, cit.

43. LVS 1977, p. 221.

44. *Ibid.* Nell'originale, versi 103-115 (edizione di Ebersole, cit., p. 48).

45. Ivi, p. 235.

46. *Ibid.*

47. Ivi, p. 241.

intervenire con molta accuratezza nelle zone testuali (gli a parte) in cui l'attore si rivolge direttamente al pubblico; negli spazi dunque programmaticamente deputati all'enunciazione della verità in virtù del patto siglato tra spettatore e attore in ogni rappresentazione. Nella scena quinta del I atto, ad esempio, è Tristán ad ascoltare insieme a noi il crescendo delle bugie del suo padrone, che nel corteggiamento di Jacinta arriva a dichiarare di amarla da più d'un anno, da quando è giunto dalle terre americane, mentre in realtà è arrivato a Madrid da Salamanca solo il giorno prima. La funzione di smascheramento viene qui incisivamente stigmatizzata da Gadda con un piccolo accorgimento che consiste nell'amplificare la semplice interrogativa di Tristán *¿Indiano?* in «Adesso è diventato peruviano. . . ».⁴⁸

Molti sono gli esempi che si potrebbero addurre per rendere conto dell'originale riscrittura di Gadda, che anche nella versione 'epurata' costella la traduzione di soluzioni personalissime ed efficaci dal punto di vista dell'economia scenica. Pur nei limiti che gli vennero imposti, l'ingegnere seppe dunque ricavarci tutto lo spazio per rendere una *comedia* stilisticamente così poco barocca un vero *pastiche* gaddiano.

Riferimenti bibliografici

- BETTETINI M.T., *Breve storia della bugia*, Raffello Cortina Editore, Milano 2001.
- BENUZZI BILLETER M., "Introduzione" a *Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*, Bompiani, Milano 1977, pp. 5–30.
- (a cura di), *La verità sospetta. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*, Bompiani, Milano 1977 (2005).
- , *Spregiudicatezza e caricatura in Gadda traduttore*, ADAG, Zürich 1980.
- BERTONI F., *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, Torino 2001.
- BIAGINI E., *L'interprete e il traduttore*, Firenze University Press, Firenze 2016.
- BO C. (a cura di), *Narratori spagnoli. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 1941.

48. Ivi, p. 243.

- CANONICA E., *Cara y cruz de la verdad en el teatro europeo de los siglos XVII y XVIII: desde "La verdad sospechosa" de Ruiz de Alarcón hasta "Il bugiardo" di Goldoni, pasando por "Le menteur de Corneille"*, in «Voz y letra», XXII/2, 2011, pp. 75–95.
- CASTRO LEAL A., *Don Juan Ruiz de Alarcón*, in «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», vol I, n. 4, 1939, pp. 23–29.
- CATTANEO S., «*La peregrinación sabia*» di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo e il «*Viaggio di saggezza*» di Carlo Emilio Gadda: un dialogo a distanza, in «Tintas», n. 31, 2007, pp. 69–86.
- CONTINI G., *Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 303–307.
- DEL RÍO Á., *Historia de la literatura española*, Bruguera, Barcelona 1985.
- DOMBROSKI, R.S., *Gadda e il barocco*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- FOTHERGILL-PAYNE L., *La justicia poética de "La verdad sospechosa"*, in F. RICO (a cura di) *Historia y crítica de la literature Española. Siglos de Oro: Barroco*, Editorial Crítica, Barcelona 1983, vol. 3, pp. 884–888.
- FRADEJAS J., *Don Juan Ruiz de Alarcón: un novohispano en Madrid*, in «Anales de literatura hispanoamericana», n. 22, 1993, pp. 25–47.
- GADDA C. E., *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, «La ruota» n. 3–4, 1942, ripubblicato in <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/lingualetterariauso.php>.
- , *Norme per la redazione di un testo radiofonico* (a cura di M. Bricchi), Adelphi, Milano 2018.
- , «*La verità sospetta*» di Juan Ruiz de Alarcón nella traduzione di Carlo Emilio Gadda (ed. di C. Vela), Einaudi, Torino 1993 (LVS 1993).
- , «*Per favore, mi lasci nell'ombra*» (a cura di C. Vela), Adelphi, Milano 1993.
- , *La cognizione del dolore* in *Opere di Carlo Emilio Gadda* (edizione diretta da D. Isella), *Romanzi e racconti* vol. I., Garzanti, Milano 1988.
- , «L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore», in *Opere di Carlo Emilio Gadda* (edizione diretta da D. Isella), *Romanzi e racconti*, vol. I, Garzanti, Milano 1988, p. 759–766.
- , *Rappresentare la «Celestina»?*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda* (edizione diretta da D. Isella), *Scritti Vari e postumi*, vol. V, Garzanti, Milano 1988. pp. 534–538.
- , *La verità sospetta. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda* (a cura di M. Benuzzi Billeter), Bompiani, Milano 1977 (LVS 1977).

- JOSA L., *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Reichenberger, Kassel 2002.
- KING W. F., *Las ciudades españolas de Ruiz de Alarcón*, in F. Rico (a cura di) *Historia y crítica de la literature Española. Siglos de Oro: Barroco* (a cura di A. Egido), Editorial Crítica, Barcelona 1992, vol. 3/1, pp. 476–482.
- MILDONIAN P., *Menzogne trasparenti e verità sospette: Carlo Emilio Gadda e l'ermeneutica della traduzione*, in *Del tradurre*, Bulzoni, Roma 1992, vol. i, pp. 147–160.
- MININNI M. I., *Gadda traduttore del barocco spagnolo: una "Verità sospetta"*, in P. CALEF, F. ESTÉVEZ, A. FOURNIER (a cura di), *Hora fecunda. Scritti in onore di Giancarlo Deprezis*, Nuova Trauben, Torino 2015, pp. 193–207.
- MORINI M., *Tradurre l'inglese*, Il Mulino, Bologna 2016.
- PORTA A., "Barocaggine del mondo, una spregiudicatezza che oltrepassa il puro esercizio di stile", «Il Giorno», 23 novembre, 1977, p. 3. Ripubblicato in: <https://criticaimpura.wordpress.com>
- PROFETI M. G., (a cura di) *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- RIBBANS G., "La verdad sospechosa": *lying and dramatic structure one more*, in «Rilce», 26.1, 2010, pp. 139–156.
- RICO DOMÍNGUEZ M., *Gadda neobarocco. Corrispondenze tra Barocco storico e Barocco moderno*. Tesi dottorale disponibile in http://amsdottorato.uni-bo.it/5516/1/Rico_Domínguez_Marcos.tesi.pdf.
- RUIZ RAMÓN, F. *Historia del teatro español*, Alianza, Madrid 1967.
- RUIZ DE ALARCÓN J., *La verdad sospechosa*, edizione di A. EBERSOLE, Cátedra, Madrid 1990.
- SORIGA G., «Lo stupendo idioma». *Carlo Emilio Gadda: le traduzioni, gli anni in Argentina e lo spagnolo della «Cognizione del dolore»*. Tesi dottorale disponibile in: <http://dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/2124/1/Lostupendoidioma-TesididottoratodiGiovannapaolaSoriga.pdf>.
- SCANNAPIECO A., *Il bugiardo moltiplicato. Rappresentazione della menzogna sulla scena goldoniana* in M. G. PROFETI (a cura di) *La menzogna*, Alinea, Firenze 2008 pp. 301–315.
- URBINA E., "La razón de más fuerça": triple juego en "La verdad sospechosa" in «Hispania», vol. 70, n. 4, 1987, pp. 724–730.
- VALBUENA PRAT Á., *Historia de la literatura española*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1950.

VELA C., "Note alla traduzione" in C.E. GADDA, *Opere di Carlo Emilio Gadda* (edizione diretta da D. Isella). *Scritti vari e postumi*, Garzanti, Milano 1993, pp. 1242–1253.

———, "Nota al testo" in GADDA, C. E., *'La verità sospetta' di Juan Ruiz de Alarcón nella traduzione di Carlo Emilio Gadda* (ed. di C. Vela), Einaudi, Torino 1993, pp. 141–145.

«Esta espécie de transfução de sangue perdida, que é sempre o trabalho de tradutor». A margine delle traduzioni lorchiane di Eugénio de Andrade

FABIO BARBERINI*

Una premessa imprescindibile allo studio dei testi di Federico García Lorca tradotti da Eugénio de Andrade dovrebbe essere – e dico *dovrebbe*, perché in questa direzione fino ad oggi si è fatto molto poco – la collazione sistematica, con gli strumenti di quella disciplina che i francesi chiamano *critique génétique*, delle cinque antologie lorchiane che il poeta portoghese allestisce, nell’arco di quasi cinquant’anni, tra il 1946 e il 1990¹. Ogni edizione è, infatti, il risultato d’un radicale processo di revisione che modifica il titolo della silloge, ne altera la planimetria, sopprime traduzioni già pubblicate e ne aggiunge di nuove, ma soprattutto interviene costantemente sul testo delle traduzioni con un intenso esteso *labor limae* paragonabile, per quantità e qualità degli interventi, solo all’instancabile revisione e riscrittura che Eugénio de Andrade pratica sulla sua propria produzione poetica e che, con le sue stesse parole, si compendia nel tornito motto «persigo o poema como um cão até as últimas provas. E mesmo de edição em edição»². Eugénio de Andrade ha impiegato, insomma, molto tempo nella selezione e nel “montaggio” dei testi di Federico

* Universidade Nova de Lisboa, fbobarb@gmail.com / fbarberini@fcs.unl.pt.

1. Si tratta, nell’ordine di pubblicazione, di: F. GARCÍA LORCA, *Antologia Poética*, selecção e tradução de E. de Andrade com um estudo de A. Crabbé Rocha e um poema de M. Torga, Coimbra Editora, Coimbra 1946; ID., *Trinta e Seis Poemas e uma Aleluia Erótica*, tradução de E. de Andrade, Editorial Inova, Porto 1968 e 1970; E. DE ANDRADE, *Poemas de García Lorca*, Editorial Limiar, Porto 1979; ID., *Poemas de García Lorca*, in ID., *Poesia e Prosa*, Editorial Limiar, Porto 1990, vol. II, pp. 39-92.

2. E. DE ANDRADE, *Rosto Precário*, in ID., *Poesia e Prosa*, Editorial Limiar, Porto 1990, vol. II, pp. 271-401, a p. 308.

García Lorca. Molto tempo e sguardi ripetuti e incrociati occorrono a noi per mettere a fuoco le ragioni di tali scelte, nonché per decifrare le linee di senso, spesso plurime e non sempre immediatamente percepibili, che ne scaturiscono.

Un'indagine di questo tipo non è tuttavia possibile in questa sede, sia perché porterebbe il discorso troppo lontano dagli obiettivi più circoscritti che mi propongo, sia (e soprattutto) perché lo scrutinio delle varianti d'autore rischierebbe di risultare eccessivamente unilaterale, relegando così in secondo piano proprio quello speciale rapporto tra poeta tradotto e poeta-traduttore che costituisce uno dei capisaldi più peculiari e importanti dei *Translation Studies*. Ciò non toglie, però, che sondaggi circostanziati su singoli testi possano portare a risultati di peso nell'esame di queste traduzioni e contribuire quindi anche a una più attenta lettura della poesia di Eugénio de Andrade. Sono convinto che cinque diverse antologie – spesso allestite in anni cruciali per l'evoluzione della poetica di Eugénio de Andrade – e, dunque, quarantaquattro anni di riflessione sulla poesia di Lorca – riflessione condotta, in prima istanza, proprio per mezzo del complesso lavoro del traduttore – siano prova sufficiente per affermare che l'influenza del poeta andaluso non fu soltanto la conseguenza di un'infatuazione giovanile – come da tempo risulta dai troppi e troppo superficiali giudizi liquidatori sulla questione³ –, ma costituì invece un punto di riferimento decisivo, non solo per gli anni di apprendistato giovanile di Eugénio de Andrade, ma anche e soprattutto per l'evoluzione della sua attività poetica, almeno nella misura in cui le scelte del poeta-traduttore consentono di mettere a fuoco con maggior precisione, non la funzione di Lorca come serbatoio di materiali poetici da imitare (secondo i canoni dell'intertestualità di più stretta osservanza), ma il suo statuto, al tempo stesso, di “varco” che permette l'accesso all'intera tradizione lirica iberica, non solo castigliana, e di “crogiolo” che permette di tenere insieme e far interagire esperienze poetiche cronologicamente e linguisticamente differenti⁴.

3. Cfr. C. V. CATTANEO, *Introduzione a E. de Andrade, Ostinato Rigore*, scelta, traduzione e introduzione di C.V.C., Edizioni Abete, Roma 1975, pp. 9-45, a p. 11 e, più di recente, F. BERTOLAZZI, *Entre génese e representação. Estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, Aracne, Roma 2007, pp. 100-102. Un più equilibrato *status questionis* è in A. SARAIVA, *Eugénio de Andrade e a Espanha*, in Id., *O génio de Andrade*, Edições A3, Porto 2014, pp. 39-49, alle pp. 43-45 e cfr. i contributi citati nella nota seguente.

4. Questa la tesi che ho cercato di argomentare in F. BARBERINI, «Os grandes encontros

Vorrei allora proporre un piccolo esercizio di analisi dei testi – mi soffermerò solo su un paio di poesie – che cerchi di tenere insieme la prospettiva sincronica (rapporto tra originale e traduzione) e la prospettiva diacronica (varianti d'autore delle traduzioni).

Il primo testo sul quale vorrei soffermarmi è la traduzione di *Adelina de paseo*, dalle *Canciones* del 1927⁵. Avverto che non si tratta d'uno dei componimenti più rappresentativi del poeta andaluso, ancorché vi si rintraccino elementi peculiari della poetica lorchiana, tuttavia, proprio il suo carattere di “testo minore”, al riparo quindi dalla complessità di altre poesie (come il difficile *Romance sonámbulo* o la controversa *Oda a Walt Whitman*, che hanno già fatto scorrere fiumi d'inchiostro e le cui traduzioni richiederebbero contributi autonomi), consente di mettere da parte le questioni esegetiche per concentrare l'analisi solo sulle soluzioni adottate nella traduzione. Questa, la versione pubblicata nell'*Antologia Poética* del 1946:

	<i>Adelina de paseo*</i>	<i>Adelina a passeio**</i>
1	La mar no tiene naranjas,	Não tem laranjas o mar,
2	ni Sevilla tiene amor.	nem Sevilha tem amor.
3	Morena, qué luz de fuego.	Morena, que luz de fogo!
4	Préstame tu quitasol.	Empresta-me o guarda-sol.
5	Me pondrá la cara verde	Por-me-á a cara verde
6	– zumo de lima y limón –.	– sumo de lima e limão.
7	Tus palabras – pececillos –	Tuas palavras – peixinhos –
8	nadarán alrededor.	virão nadar em redor.
9	La mar no tiene naranjas.	Não tem laranjas o mar.
10	¡Ay amor!	Ai amor!
11	¡Ni Sevilla tiene amor!	Nem Sevilha tem amor!

são sempre encontros de juventude». Eugénio de Andrade traducteur de Federico García Lorca, in *Traduire en poète, études réunies* par G. Henrot Sostero – S. Pollicino, Artois Presses Université, Arras 2017, pp. 74-90 e in Id., “*Capercucita roja*” e la “*Princesa no laranja!*” (*Federico García Lorca in due versi di Eugénio de Andrade?*), in «*Artifara*», 17 (2017), pp. 115-130.

5. La raccolta fu elaborata tra il 1921 e il 1924. La prima edizione fu stampata a Madrid (Ediciones Litoral) nel 1927, seguita due anni dopo da una seconda ristampa apparsa nella *Revista de Occidente* (1929).

* La composizione del testo risale al 1923. Lorca lo trascrive in una lettera inviata a José de Ciriá y Escalante datata 30 luglio 1923; questa versione contiene alcune varianti nei versi conclusivi (cfr. F. GARCÍA LORCA, *Cartas, Postales, Poemas y Dibujos*, edición, introducción y notas de A. Gallego Morell, Moneda y Crédito, Madrid 1968, p. 129). André Belamich dà notizia di un secondo autografo, datato 19 luglio 1924, depositato nella "Fundación Federico García Lorca" di Granada [cfr. F. GARCÍA LORCA, *Œuvres Complètes*, édition établie par A. Belamich, Gallimard, Paris 1981 (vol. I)-1990 (vol. II), vol. I, p. 1366]. ** *Antología Poética*, cit., pp. 30 (testo castigliano a fronte)-31 (traduzione portoghese). Per i testi di Lorca, Eugénio de Andrade utilizza (cf. ivi, p. 157) F. GARCÍA LORCA, *Obras completas*, Editorial Losada, Buenos Aires 1945.

Al v. 1, Eugénio de Andrade inverte la sequenza soggetto-verbo dell'originale. Rispetto al ritmo lorchiano, tutto proiettato in avanti («La már no tiéne naránjas»), il verso portoghese introduce all'inizio dell'enunciato una leggera sospensione attivata dai primi due monosillabi («Não tem»), entrambi con accento forte e ambedue con vocali nasali. L'effetto più interessante di questa inversione si registra però nell'intreccio di assonanze e consonanze che la fine del primo verso («o mar») intreccia con la fine del verso successivo («amor»), tanto che le due parole risultano l'una anagramma dell'altra. La traduzione portoghese elabora quindi una duplice serie di parallelismi assenti nel componimento di Lorca:

*Não tem laranjas o mar,
nem Sevilha tem amor*

L'avvio di entrambi i versi si fonda sull'anafora delle negazioni («não» / «nem») – e la vocale nasale di «nem» (pronuncia /'nẽĩ/) richiama, a mo' di eco, il dittongo nasale di «não» (pronuncia /'nẽĩ/)⁶ –; la conclusione di entrambi i versi attiva un gioco di parole («o mar» / «amor») che sarebbe impossibile sia nel testo originale, dove Lorca utilizza *mar* al femminile, sia nella lingua di partenza laddove è comunque ammesso per *mar* anche il genere maschile, *el mar*. Lo stesso effetto anagrammatico ritorna poi nel tristico finale, ulteriormente intensificato dall'allocuzione vocativa del v. 10, che ripete, come nell'originale, «amor».

Non escluderei che nell'elaborazione di questo sistema parallelistico, segnatamente nel risalto dato a «o mar» / «amor» in fine verso – un *calembour*, per altro, di lunghissima tradizione –, possa aver interferito a livello di memoria poetica un intertesto d'altro

6. Per la trascrizione fonetica del portoghese mi attengo ai criteri di A. EMILIANO, *Fonética do português europeu: descrição e transcrição*, Edições Guimaraes, Lisboa 2009.

tipo, da ricercare nelle *cantigas d'amigo* galego-portoghese, una delle passioni più antiche e durature di Eugénio de Andrade⁷: «disse [...] um dia que a minha poesia vinha de longe, que mergulhava as raízes em Pêro Meogo, Martim Codax e João Zorro»⁸ e ancora «eu gosto daquelas baladas, dos romances portugueses. Gosto, é bonito. Há uma música ali fácil, que corre, de sete sílabas, e gosto muito disso. Mas na verdade gosto, por outro lado, muito daquelas canções breves que aparecem nos nossos cancioneros medievais, das cantigas de amigo sobretudo, de que eu sempre gostei muito»⁹. «Mar» e (in questo caso) «amar» si rincorrono, in effetti, proprio nei versi d'una *cantiga d'amigo* di Martim Codax, il cantore del «mar de Vigo», che Eugénio de Andrade cinquant'anni più tardi accoglierà nella sua raffinata *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*:

Quantas sabedes *amar* amigo
treides comig'a lo mar de Vigo
e banhar-nos-emos nas ondas!

Quantas sabedes *amar* amado
treides comig'a lo mar levado
e banhar-nos-emos nas ondas!¹⁰

Il riscontro può sembrare tenue ma, sia detto chiaramente a scanso d'equivoci, non si vuole stabilire un rapporto intertestuale diretto fra la traduzione e la *cantiga* di Martin Codax, ma solo suggerire che nella ricodificazione portoghese del testo di Lorca possano aver interferito anche altre memorie poetiche, particolarmente care al poeta-traduttore. E l'ipotesi appare plausibile se si considera che, negli stessi anni in cui Eugénio de Andrade lavora alle prime traduzioni

7. Cfr. N. TALAN, *O Neotrovadorismo na Poesia de Eugénio de Andrade*, in «Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia», 38 (1993), pp. 91-119 e 40 (1995), pp. 105-131, non sempre condivisibile nell'interpretazione dei dati, a cominciare da quell'etichetta di "neotrovadorismo" che, a mio avviso, non è applicabile al poeta portoghese, cfr. F. BARBERINI, «*numa clara homenagem aos nossos cancioneros*». *Eugénio de Andrade e la lirica galego-portoghese*, in I. TOMASSETTI (COORD.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, 2 vols., Cilengua, San Millán de la Cogolla 2019, vol. I, pp. 329-339.

8. E. DE ANDRADE, *Da Palavra ao Silêncio*, in ID., *Poesia e Prosa*, cit., p. 289.

9. A. SARAIVA – E. DE ANDRADE, *A última entrevista*, in A. SARAIVA, *O génio de Andrade*, cit., pp. 50-58, a p. 52

10. E. DE ANDRADE, *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*, Campo das Letras, Porto 1999, p. 21, vv. 1-6 (testo stabilito da Elsa Gonçalves); mio il corsivo. La predilezione per il settore *d'amigo* è poi evidente nella selezione dei testi: su 21 componimenti antologizzati, 19 sono *cantigas d'amigo* (pp. 11-43).

di Lorca, l'innesto di elementi desunti dalla lirica galego-portoghese su spunti lorchiani si riscontra proprio in uno dei componimenti di *Pureza* (1945): nel *Poema do amor provinciano*¹¹, Eugénio de Andrade rielabora l'eco lorchiana di *Encuentro* (dal *Poema del Cante Jondo*)¹² armonizzandola con richiami, risemantizzati, di una *cantiga d'escarnho* di *Airas Perez Vuituron*¹³.

Al v. 4, Eugénio de Andrade sceglie di mantenere inalterati lessico e sintassi dell'originale. Ad avvio di verso, e proprio per peculiarità irriducibili del lessico portoghese – *prestar* esiste, ma ha altro significato rispetto all'omografo spagnolo –, il problema che gli si presenta è un aumento sillabico che provoca l'avanzamento dell'accento principale: «Préstame» / «Emprésta-me». Nel prosieguo, quindi, le soluzioni disponibili erano sostanzialmente di tre tipi: «Empresta-me» 1) *o teu guarda-sol*, che in certa misura è una traduzione grammaticale “di grado zero” (a differenza del castigliano, il portoghese ammette l'articolo davanti al possessivo); 2) *teu guarda-sol*, perfettamente ammissibile in portoghese e, di fatto, traduzione letterale (anche se con leggera dilatazione ritmica rispetto all'originale); 3) *o guarda-sol*, che sostituisce l'articolo determinativo al possessivo. La scelta della terza opzione è dovuta, con tutta evidenza, alla duplice necessità di attenuare l'effetto dell'aumento sillabico della prima parte del verso («Emprésta-me») e di mantenere inalterato il ritmo della seconda parte:

Préstame / tu quítasól

Emprésta-me / o guárda-sól.

Al primo verso della seconda quartina (v. 5), il ritmo di Lorca, tutto proiettato in avanti, non ammette pause («Me pondrá la cara verde»). Eugénio de Andrade decide di conservare la struttura sintattica e il lessico dell'originale, ma la mesoclisi lo obbliga a tradurre «Me pondrá» in «Por-me-á»: «Por-me-á a cara verde». L'accento

11. Poi ripubblicato nei *Primeiros Poemas* del 1977 con il titolo *Província* e lievi ritocchi alla struttura metrica; cfr. E. DE ANDRADE, *Poesia*, Fundação Eugénio de Andrade, Porto 1999, p. 13 e F. BERTOLAZZI, *Entre génese e representação*, cit., pp. 80-82.

12. La poesia è tradotta anche nell'*Antologia* del 1946; cfr. *Antologia Poética*, cit., pp. 86-89.

13. Cfr. F. BARBERINI, «Os grandes encontros», cit., pp. 79-84 (per la traduzione di *Encuentro* nell'*Antologia* del 1946 e il modello secondario della *cantiga* di Airas Perez Vuituron) e In., «*numa clara homenagem*», cit.; pp. 337-339 (per l'approfondimento dei rapporti tra *Província* e la *cantiga* medioevale).

principale resta nella stessa sede, la desinenza verbale, ma nel contesto fonetico l'arretramento del pronome personale, inglobato tra la radice e la desinenza del verbo, provoca il contatto di due vocali identiche, una con accento forte – *-á*, desinenza della 3^a pers. sing. del futuro indicativo –, una con accento più debole – *a*, articolo determinativo femminile – e la voce, per articolare entrambe, è costretta a una lieve sospensione – «Por-me-á / a cara verde» – che comporta, di conseguenza, un leggero rallentamento del ritmo.

Al v. 8, Eugénio de Andrade sostituisce il futuro organico dell'originale – «nadarán alrededor» – con un futuro perifrastico: «virão nadar em redor»). Prescindendo dalle sottili sfumature semantiche che implicano, in entrambe le lingue, le due strutture verbali, anche qui la soluzione è dettata da ragioni principalmente ritmiche. L'adozione d'un futuro organico, *nadarão*, non avrebbe comportato alcuna modifica nella prima parte del verso, ma la trasposizione di «alrededor» con il corrispettivo «em redor» decurtava l'avverbio originale di una sillaba: il futuro perifrastico permette di recuperare nella prima parte del verso la sillaba che si perde nella seconda

na-da-rán / al-re-de-dor

vi-rão na-dar / em re-dor

e di mantenere quasi inalterato il ritmo dell'originale.

La traduzione pubblicata nell'*Antologia* del 1946 supera quasi indenne le revisioni successive. Nei *Trinta e Seis Poemas* (edizioni del 1968 e del 1970), Eugénio de Andrade ritocca soltanto la punteggiatura della seconda quartina

	1946*	1968/1970**
5	Por-me-á a cara verde	Por-me-á a cara verde
6	– sumo de lima e limão.	– sumo de lima e limão –,
7	Tuas palavras – peixinhos –	tuas palavras – peixinhos –
8	virão nadar em redor	virão nadar em redor

* *Antologia Poética*, cit., p. 31.

** *Trinta e Seis Poemas*, cit., p. 55. A partire dalle traduzioni del 1968, Eugénio de Andrade utilizza (cf. ivi, p. 167) F. GARCÍA LORCA, *Obras completas*, Editorial Aguilar, Madrid 1955.

Al v. 6, le traduzioni del 1968/1970 sopprimono la pausa forte dell'originale, sostituita con una virgola, e rendono più scorrevoli sintassi e ritmo. La modifica è mantenuta anche nelle traduzioni del 1979¹⁴, mentre l'edizione del 1990 ripristina l'interpunzione del 1946¹⁵. Nell'ultima antologia lorchiana, inoltre, Eugénio de Andrade sostituisce con un punto fermo, «Morena, que luz de fogo.»¹⁶, il punto esclamativo del v. 3 («Morena, que luz de fogo!») che, non presente nell'originale, era stato introdotto nel 1946 e si era mantenuto fino al 1979. La variante coincide con il progressivo diradamento delle esclamative che Eugénio de Andrade applica anche alla sua propria poesia: solitamente i punti esclamativi delle redazioni più antiche tendono a scomparire in quelle più recenti¹⁷.

Tradurre da una lingua di partenza molto simile, ma non totalmente sovrapponibile, a quella d'arrivo può essere o un esercizio molto facile – ma difficilmente si raggiungono risultati di rilievo impostando il problema in questi termini –, oppure una sfida molto difficile. Nella generale “fedeltà” – concetto di per sé sfuggente e molto complesso – alla sintassi e al lessico di Lorca, Eugénio de Andrade compie una scelta di tipo ritmico che, come sappiamo, è una delle possibili scelte a disposizione del traduttore. Ed è una scelta attuata con grande coerenza: le “deviazioni” dall'originale tendono a mantenere, nei limiti del possibile, il ritmo lorchiano e sono collocate in punti strategici del componimento, il verso iniziale (vv. 1 e 5) e il verso conclusivo (vv. 4 e 8) delle due quartine e il primo verso della terzina, quasi a marcare come in una sonata da camera la partitura di ciascun movimento.

Il testo di partenza (ripeto) non è un esempio di grande poesia, è piuttosto un dignitoso prodotto d'artigianato, ma proprio per questa ragione è forse più facile smontarlo e osservare il funzionamento di certi meccanismi, e questo vale anche per la sua traduzione. Quello che importa rilevare, allora, è che attraverso la poesia di Lorca il giovane Eugénio de Andrade – ventitré anni nel 1946, quando lavora contemporaneamente alle prime traduzioni lorchiane e alla

14. Cfr. *Poemas*, cit., p. 15.

15. Cfr. *Poemas*, cit., pp. 40-41.

16. Ivi, p. 40.

17. Cfr. le varianti dei testi selezionati per le sette edizioni dell'*Antologia Breve* (1972-1999) schedate in F. BARBERINI, *Formazione, evoluzione e struttura dell'“Antologia Breve” di Eugénio de Andrade*, Aracne, Roma 2012 pp. 208-226.

composizione di *As Mãos e os Frutos* – assimila e mette in pratica una lezione essenzialmente ritmica. E proprio il ritmo sarà una delle peculiarità imprescindibili del suo *ofício* di poeta:

escrever não é um processo límpido. A maior parte das vezes tenho a sensação de entrar num laberinto levado por um ritmo, de perseguir qualquer coisa que me foge e amo desesperadamente, e desesperadamente quero possuir, numa luta corpo a corpo, em que o ser se joga inteiro. Mas sobre isso não tenho ideias claras, e não é por se falar muito numa coisa que ela se torna transparente. Vou às cegas para o poema, como certos animais por instinto caminham para a morte. As palavras aí estão, amorfas, ainda. A mão com infinita paciência, vai-as aproximando, criam-se tenções entre algumas, outras fundem-se para a eternidade, e assim vai nascendo o poema. Ritmo, palavras, imagens, e a ordem dos factores *não* é arbitrária. Um pequeno organismo começa a respirar, a exigir atenção¹⁸.

“Ritmo, parole, immagini, e l’ordine dei fattori non è arbitrario”. Si tratta d’un modo di comporre, e quindi di tradurre, fondamentalemente musicale

uma das mais recuadas imagens dos meus dias é uma mulher a cantar. Com a sua voz antiquíssima e branca, aquela mulher, à distância de mais de cinquenta anos, continua a embalar-me o coração. As palavras eram de um romance popular, sumarentas, cheias de sol, falavam de amor e de morte, de paz e de guerra, de coisas que não sabia exactamente o que fossem, mas que permaneciam em mim como pequenos nós de sombra ou breves manchas luminosas. O tecido da vida deveria ter a transparência daquelas palavras, já que o pulsar do universo não podia deixar de ser idêntico àquele ritmo amplo e seguro, em perpétua expansão. [...] Acabo de falar do nascimento da poesia e da música, como se ambas jorrassem da mesma fonte; acabo de falar da arte do desejo, embora só alguns anos mais tarde viesse à pedir àquelas águas o que outros pedem ao amor: que me matasse a sede de alegria¹⁹.

Ed è per questa ragione che le scelte di Eugénio de Andrade si muovono principalmente in direzione del ritmo, ancorché va precisato (e vengo così al secondo esempio) che la supremazia del ritmo non implica in alcun modo minore attenzione alla scelta delle parole e, di conseguenza, delle immagini che si dipingono con le parole.

Un caso interessante, nell’ambito delle sue traduzioni lorchiane, è *Preludio*, un altro componimento tratto dalle *Canciones* del 1927.

18. E. DE ANDRADE, *Do Silêncio à Palavra*, in ID., *Rosto Precário*, cit., p. 333. Corsivo dell’autore.

19. E. DE ANDRADE, *Nascimento da Música*, in ID., *Rosto Precário*, cit., p. 278.

	<i>Preludio</i>	<i>Prelúdio*</i>
1	Las alamedas se van,	Partem as alamedas
2	pero dejan su reflejo.	mas deixam o reflexo.
3	Las alamedas se van,	Partem as alamedas
4	pero nos dejan el viento.	mas deixam-nos o vento.
5	Pero han dejado flotando	Porém, deixam os ecos
6	sobre los ríos, sus ecos.	flutuando à flor dos rios.
7	El mundo de las luciérnagas	Um mundo de pirilampos
8	ha invadido mis recuerdos.	invadiu minha lembrança.
9	Y un corazón diminuto	E um coração pequeno
10	me va brotando en los dedos.	vai-me nascendo nos dedos.

* *Antología Poética*, cit., pp. 36 (testo castigliano a fronte)-37 (traduzione portoghese).
Per i testi di Lorca, Eugénio de Andrade utilizza l'edizione Losada (cfr. p. 142).

Il testo castigliano è letto nell'edizione Losada del 1945 (cfr. nota **) che, pur riprendendo la seconda edizione delle *Canciones* (1929), omette tuttavia, per disattenzione tipografica, un distico dopo i vv. 3-4 e interviene arbitrariamente sulla lezione del v. 5 (cfr. *infra*). La traduzione del 1946 sembra obbedire, in parte, agli stessi principi osservati in *Adelina de paseo*. Oltre a preservare, sia pure con minime variazioni, il ritmo dell'originale, Eugénio de Andrade lavora però anche sull'intensificazione delle immagini – mai separabili dalla struttura ritmica – e, in rapporto alla lingua di partenza, cerca anche di trarre il massimo profitto dalle peculiarità fonetiche del portoghese.

Nei primi due distici (vv. 1-2 e 3-4), il poeta-traduttore antepone il verbo al soggetto, «Partem as alamedas», e modifica la qualità semantica dell'azione: *ir* describe, in entrambe le lingue, il muoversi generico da un luogo a un altro, a prescindere dalla distanza percorsa e dalla possibilità di tornare indietro; *partir*, al contrario, pone l'accento sul momento in cui ci si mette in cammino, suggerendo un'idea di distacco più forte di quella soggiacente al verbo impiegato da Lorca. La scelta del traduttore ha fondamentalmente due funzioni: in primo luogo, mantiene il ritmo dell'originale – «las alamedas se van» –, che sarebbe stato completamente stravolto da una traduzione più letterale (*as alamedas vão-se*); in secondo luogo tenta di riprodurre, non a livello lessicale ma fonetico – iterazione

dei suoni *p* e *r*-, l'effetto dell'anafora della congiunzione avversativa «pero» ai vv. 2, 4 e 5 dell'originale: «partem» / «partem» / «porém»; con ulteriore assonanza innescata dalla vocale nasale e con un più rigoroso parallelismo ottenuto con la collocazione di questi suoni sempre all'inizio del primo verso dei primi tre distici (vv. 1, 3, 5).

Il terzo distico (vv. 5-6) opta per una distribuzione del materiale lessicale in parte diversa rispetto alla struttura dell'originale, con conseguente alterazione dell'andamento ritmico. Nel testo di Lorca, non c'è soluzione di continuità tra le sensazioni visive e uditive *in praesentia* (vista dei pioppi, fruscio delle fronde agitate dal vento) e le sensazioni visive *in absentia* (fronde dei pioppi il cui fruscio è evocato dall'eco prodotto dal vento). Le uniche pause, introdotte dall'iterazione di «pero», non rallentano il ritmo, che è invece tutto proiettato in avanti, come risulta evidente proprio nel terzo distico, laddove l'anafora della congiunzione avversativa crea un legame molto stretto con il distico precedente, mentre il fortissimo *enjambement* – «Pero han dejado flotando / sobre los ríos, sus ecos» – imprime all'enunciato un'accelerazione che diminuisce soltanto, *et pour cause*, alla fine del secondo verso, quando una sospensione sintattica mette in risalto «los ecos», il fulcro concettuale del discorso (v. 6).

Eugénio de Andrade dà anche a questa traduzione un andamento sinfonico. Ai primi due “movimenti” (vv. 1-2 e 3-4), costruiti sulle sensazioni innescate dai pioppi, ne segue un terzo (vv. 5-6) isolato dai precedenti: «porém» (dovuto anche alle ragioni esposte poco sopra) ha un significato avversativo molto più forte rispetto al «mas», corrispettivo letterale del «pero» castigliano dei vv. 2 e 4, e introduce una pausa sintattica e ritmica rilevante. Nella traduzione dei vv. 5-6 il ritmo dell'originale risulta complessivamente rallentato: 1) «porém» funziona come un accordo musicale qualitativamente diverso dai suoni orchestrati in precedenza e da un lato sottolinea la sparizione dei pioppi dal campo visivo, dall'altro introduce il residuo acustico che di essi rimane; 2) l'*enjambement* dell'originale è attenuato, «deixam os ecos / flutuando à flor dos rios», e 3) proprio l'elegante traduzione di «flotando / sobre los rios» in «flutuando à flor dos rios», combinata con la ristrutturazione generale del distico, tende a riprodurre a livello fonetico la sovrapposizione dell'eco prodotto dal vento allo sciabordio del fiume, effetto ottenuto con l'intensificazione tonale di sibilanti e fricative, opportunamente collocate in fine verso, quindi in corrispondenza responsiva, e rafforzate, in «rios», dalla particolare vibrante dorso-uvulare del portoghese:

[...] deixando os ecos (pronuncia: /dejãdu ɔz ecuf/)
 [...] à flor dos rios (pronuncia: /a fɔr dɔʃ riuf/).

Per un verso quindi, e come nella traduzione di *Adelina*, Eugénio de Andrade aggira il possibile ostacolo delle somiglianze lessicali di spagnolo e portoghese con una cura specialissima dedicata agli elementi ritmici – cura che, almeno in questo caso, non sempre ha come obiettivo la riproduzione fedele del ritmo originale –; per l'altro, ristruttura il testo di Lorca con parallelismi più rigorosi e, a tal riguardo, occorre non dimenticare la grande lezione che Eugénio de Andrade apprende dalla lirica galego-portoghese, nella quale le strutture parallelistiche costituiscono, com'è noto, uno degli strumenti metrico-retorici più peculiari. All'anafora dei primi tre distici – lessicale ai vv. 1 e 3 («partem»); fonetica ai vv. 1, 3 e 5 (suoni *p*, *r* e vocale nasale) – corrisponde, infatti, l'iterazione parallelistica (con leggera variazione) delle forme verbali ai vv. 2, 4, e 5 – «deixam» / «deixam-nos» / «deixam» – e, al v. 5, il parallelismo è realizzato con la sostituzione dell'indicativo presente, «deixam», al *pretérito perfecto compuesto* del testo spagnolo, «han dejado».

La traduzione del 1946 subisce importanti modifiche nei *Trinta e Seis Poemas* del 1968/1970, che rileggono il componimento nell'edizione Aguilar (1955) e ripristinano dopo i vv. 3-4 il distico che era caduto nell'edizione Losada (cfr. *supra*); in corsivo, nel testo portoghese, le differenze rispetto all'originale e alla traduzione del 1946:

	<i>Preludio*</i>	<i>Prelúdio**</i>
1	Las alamedas se van,	Partem os altos choupos,
2	pero dejan su reflejo.	mas deixam o seu reflexo.
3	Las alamedas se van,	Partem os altos choupos,
4	pero nos dejan el viento.	<i>deixando apenas</i> o vento.
5	El viento está amortajado	O vento na sua mortalha
6	a lo largo bajo el cielo.	jaz debaixo do céu.
7	Pero ha dejado flotando	<i>Mas não levou os seus ecos</i>
8	sobre los ríos, sus ecos.	<i>que flutuam sobre os rios.</i>
9	El mundo de las luciérnagas	<i>O mundo dos pirilampos</i>

	<i>Prelúdio*</i>	<i>Prelúdio**</i>
10	ha invadido mis recuerdos.	invadiu minha lembrança.
11	Y un corazón diminuto	E um coração pequeno
12	me va brotando en los dedos.	vai-me brotando nos dedos.

* F. GARCÍA LORCA, *Obras Completas* (Aguilar), cit., vol. I, p. 376.

** *Trinta e Seis Poemas*, cit., pp. 57-58.

Le traduzioni del 1968/1970 coincidono con un periodo particolarmente delicato per la poetica di Eugénio de Andrade. Nel 1964, la pubblicazione di *Ostinato Rigore* – libro molto complesso, come non mancò di riconoscere lo stesso autore, rimproverando però le letture affrettate di cui era stato oggetto²⁰ – apre una crisi profonda che si protrae per sette anni, fino alla stampa nel 1971 di *Obscuro Domínio*, seguito nel 1973 da *Véspera da Água* e nel 1975 da *Limiar dos Pássaros*, le raccolte più ermetiche e difficili della produzione lirica dell'autore²¹:

Véspera da Água é um livro que vem depois de *Obscuro Domínio*, livro este de crise, em vários sentidos. Antes dele estivera alguns anos sem escrever, cansado da minha própria linguagem, situação que ameaça repetir-se a todo momento. Nesse livro, o erotismo exasperado de *Obscuro Domínio* transforma-se numa meditação sobre o tempo em que «as amoras sangram». Nos seus melhores momentos, a sua escrita quase se reduz a «un no sé qué que queda balbuciendo». De *Véspera da Água*, e com mais razão de *Limiar dos Pássaros*, longo poema que escrevi imediatamente a seguir, poderia dizer, como Mallarmé, que a destruição foi a minha Beatriz. Isto mostra a que distância esses livros se encontram dos outros²².

La versione 1968/1970 di *Preludio* è dunque influenzata dalla – e, a sua volta, influenza la – riflessione complessiva che il poeta portoghese conduce sul proprio linguaggio poetico. Il ritmo dell'originale sembra adesso meno vincolante. Eugénio de Andrade dà alle parole di Lorca il ritmo che darebbe ai suoi propri versi e non lavora

20. Alla domanda «A sua poesia mais recente, sobretudo a partir de *Ostinato Rigore*, é considerada difícil. Qual é a sua opinião?», Eugénio de Andrade risponde: «Não creio que qualquer explicação minha possa tornar os poemas mais acessíveis, se realmente o não são. Mas eu penso ser essa uma opinião de leitor apressado o preguiçoso ou, simplesmente, sem a preparação mínima que toda a criação exigente requer» (E. DE ANDRADE, *Da Palavra ao Silêncio*, cit., p. 293).

21. Cfr. F. BARBERINI, *Formazione, evoluzione e struttura*, cit., pp. 71-78.

22. E. DE ANDRADE, *Rosto Precário*, cit., pp. 309-310.

soltanto, intensificandola, sulla combinazione dei suoni (come era stato nel 1946), ma interviene anche sulle immagini. Nei primi due distici (vv. 1-2 e 3-4), il traduttore scompone le «alamedas» del testo castigliano restituendone l'ondeggiare dei loro elementi costitutivi, i “pioppi” («choupos»), che è l'altro nome lusitano – in castigliano *chopos* – degli *álamos*. Il ritmo dell'originale si dilata, non solo nei vv. 1 e 3 – che si ripetono uguali, «Partem os altos choupos» –, ma anche al v. 2, dove il possessivo castigliano, «pero dejan *su* reflejo», è reso in portoghese con articolo determinativo + aggettivo possessivo, «mas deixam *o seu* reflexo», e al v. 4, dove la struttura sintattica dell'originale, «pero nos *dejan* el viento», è modificata dall'impiego d'un gerundio e dall'aggiunta, tutt'altro che neutra, dell'avverbio «apenas»: «*deixando apenas* o vento».

Gli interventi ai vv. 2 e 4 obbediscono a motivazioni profonde. Il recupero dell'attuale terzo distico (vv. 5-6) rompe la simmetria che caratterizzava i primi sei versi della traduzione del 1946: l'idea del parallelismo è mantenuta – del resto, è già nell'originale –, ma è ristretta ora solo ai primi due distici. Eugénio de Andrade, inoltre, e in accordo con elementi propri della sua stessa produzione poetica, introduce una variazione nelle forme verbali, «deixam» (v. 2) / «deixando» (v. 4). L'inserimento di «apenas» pone in risalto la sensazione uditiva: se nel distico esordiale lo sguardo di chi osserva era riuscito a trattenere il riflesso dei pioppi, oltrepassata l'*alameda*, l'occhio non conserva più alcuna immagine e ciò che rimane è *soltanto* il vento (vv. 5-6) e poi l'eco che produce (vv. 7-8).

Ai vv. 5-6, Lorca fa reagire l'idea dell'immobilità insita nella forma verbale «está amortajado» (v. 5), letteralmente “è avvolto nel lenzuolo funebre”, con l'idea del movimento – quasi sinestetica nel contesto – suggerita dalla perifrasi avverbiale del v. 6, «a lo largo», da riferire al vagare dello sguardo, che all'orizzonte insegue le tracce del vento. Eugénio de Andrade, invece, seleziona e amplifica soltanto la prima idea, eliminando totalmente la seconda. Il predicato castigliano, che avrebbe il suo corrispettivo portoghese in *amortalhar*, è reso con la perifrasi «na sua mortalha» (“nel suo lenzuolo di morte”), mentre il vento «jaz» (“giace”) – verbo che automaticamente evoca la morte e il sudario – «debaixo do céu». Ogni movimento dello sguardo è dunque precluso e la traduzione intensifica l'ineluttabilità della morte e dei suoi paralizzanti effetti, tema per altro assai caro alla poetica lorchiiana, ma alquanto marginale, almeno in questa formulazione, nella poesia di Eugénio de Andrade.

Il distico quarto (vv. 7-8) è profondamente rimaneggiato. Le corrispondenze fonetiche in fine verso già osservate nella traduzione del 1946 – «[...] os seus ecos / [...] sobre os rios» –, restano pressoché invariate, ma il traduttore riprende e amplifica in maniera speculare rispetto ai vv. 5-6, che si caratterizzano nella traduzione per l'assenza di suono e di movimento – «O vento na sua mortalha / jaz debaixo do céu» –, le sensazioni uditive dei vv. 3-4, «Partem os altos choupos, / deixando apenas o vento». Nel secondo distico (vv. 3-4), al venir meno dell'immagine dei pioppi, rimane “*soltanto* il vento”; nel quarto distico (vv. 7-8), al venir meno del vento, rimane *soltanto* l'eco, o più precisamente, il vento non ha portato (non è riuscito a portare ?) via l'eco.

Nei *Poemas* del 1979, non tutte le innovazioni introdotte nella traduzione del 1968/1970 passano indenni la revisione; i corsivi indicano le varianti delle due redazioni:

	1968/1970*	1979**
1	Partem <i>os altos choupos,</i>	Partem <i>as alamedas,</i>
2	mas deixam o seu reflexo.	mas deixam o seu reflexo.
3	Partem <i>os altos choupos,</i>	Partem <i>as alamedas,</i>
4	deixando apenas o vento.	deixando apenas o vento.
5	O vento <i>na sua mortalha</i>	O vento, <i>em sua mortalha,</i>
6	jaz debaixo do céu.	jaz debaixo do céu.
7	<i>Mas não levou os seus ecos</i>	<i>Deixou, porém, flutuando</i>
8	<i>que flutuam sobre os rios.</i>	<i>os ecos à flor dos rios.</i>
9	O mundo dos pirilampos	O mundo dos pirilampos
10	invadiu minha lembrança.	invadiu minha lembrança.
11	E um coração pequeno	E um coração pequeno
12	vai-me brotando nos dedos.	vai-me brotando nos dedos.

* *Trinta e Seis Poemas*, cit., pp. 57-58.

** *Poemas*, cit., p. 18.

Trascorsi trentatré anni dalle prime traduzioni lorchiane, Eugénio de Andrade sembra aver trovato il giusto compromesso tra le caratteristiche peculiari del ritmo lorchiano e le proprie personali esigenze

ritmiche. Ciò risulta evidente sia laddove le deviazioni più vistose rispetto all'originale castigliano, almeno a livello di lessico, sono soppresse per ripristinare le scelte compiute nel 1946 – come nel primo verso dei primi due distici, dove i “pioppi” della traduzione del 1968/1970 tornano a ricomporsi in «alamedas» (vv. 1 e 3) –, sia laddove sono mantenute le immagini che la traduzione portoghese elabora a partire dal testo originale, come ai vv. 5-6, dove il traduttore conferma il risultato raggiunto nella versione precedente e ne intensifica l'effetto con una leggera sospensione parentetica che mette in risalto «em sua mortalha»: «O vento, *em sua mortalha*, / jaz debaixo do céu».

Rilevante la nuova traduzione del quarto distico (vv. 7-8). Se la versione del 1968/1970 – «Mas não levou os seus ecos / que flutuam sobre os rios» – aveva completamente stravolto l'originale – «Pero ha dejado flotando / sobre los ríos, sus ecos» –, la versione del 1979 è un esempio emblematico di come, quasi al termine del suo percorso di traduttore lorchiano, Eugénio de Andrade riesca a far convivere la propria sensibilità poetica e ritmica con la lezione di Lorca:

– al v. 7 si recupera: 1) il «porém» della traduzione del 1946, dislocato ora in seconda posizione e messo in risalto da una leggera pausa, 2) la struttura concettuale del testo castigliano, pertanto, non «não levou os seus ecos», come nella traduzione del 1968/1970, ma «Deixou [...] os ecos», 3) il gerundio dell'originale. Il ritmo, nell'insieme, riecheggia senza eccessiva variazione quello del testo di Lorca;

– al v. 8 si inverte la sequenza lorchiana e, rispetto alla traduzione del 1968/1970, è qui interamente concentrata l'intensificazione tonale di sibilanti e fricative già rilevata, in corrispondenza responsiva, alla fine dei vv. 7-8. L'eco del vento e il rumore dell'acqua sono riprodotti mimeticamente con la distribuzione delle sibilanti nella prima parte del v. 8 e delle fricative nella seconda parte dello stesso verso, «os ecos à flor dos rios» (pronuncia /ɔz ecuz a flor dɔʃ riuʃ/).

Le varianti introdotte nella traduzione del 1979 passano poi indenni nei *Poemas* lorchiani del 1990.

Alla fine del percorso, il ritmo del poeta tradotto convive con il ritmo del poeta-traduttore. Questa simbiosi, unita a immagini personali elaborate a partire dagli spunti del testo di partenza, è uno dei capisaldi fondamentali dell'attività di traduttore di Eugénio de Andrade, che riguardo alla traduzione poetica si esprime in questi termini: «na tradução de um poema, parece-me fundamental

que o resultado seja outro poema. Só a partir daí se pode falar em tradução»²³.

A metà degli anni '60, Eugénio de Andrade riservò alle sue traduzioni lorchiane del 1946 un giudizio piuttosto severo:

Jurara a mim próprio não voltar a esta espécie de transfusão de sangue perdida, que é sempre o trabalho de tradutor [...] É que nunca conseguira esquecer a insipiência de umas traduções feitas há vários anos e que, a pesar de terem sido fruto de um encontro apaixonado, patentearam defeitos vários, provenientes quase todos de uma aprendizagem do «castelhano» com os camponeses de Monfortinho²⁴.

Molto si potrebbe, e si dovrebbe, dire su quell'auto-valutazione di «insipiência», soprattutto se, nei casi esaminati, le soluzioni elaborate nel 1946 o restano invariate in tutte le traduzioni successive, come nel caso di *Adelina de paseo*, o sono in parte recuperate nelle ultime antologie, come nel caso di *Preludio*. È evidente, però, che il campione è troppo esiguo e ancora incipienti sono le ricerche su Eugénio de Andrade traduttore di Lorca. In attesa che un esame approfondito delle cinque antologie lorchiane permetta di serializzare i dati, è opportuno per il momento ribadire che, contrariamente a quanto sostenuto a lungo dalla vulgata critica, la poesia di Lorca non rimase ferma alle soglie della giovinezza poetica del suo primo traduttore portoghese.

In definitiva, le traduzioni lorchiane del 1946 hanno rappresentato per Eugénio de Andrade un sintomatico tirocinio tra la piena assimilazione della poesia di Lorca e il raggiungimento della propria personale maturità poetica. Ben oltre la possibilità di produrre riscontri intertestuali – e d'altra parte, nel caso di Eugénio de Andrade, l'intertestualità non sempre risulta efficace, dato il sistematico «occultamento delle fonti» che costituisce una delle cifre essenziali del poeta portoghese²⁵ –, mi sembra che ormai non sia più possibile mettere in discussione il fatto che Lorca sia stato un punto di riferimento costante e imprescindibile per la lunga prolifica attività poetica di Eugénio de Andrade.

23. E. DE ANDRADE, *Rosto Precário*, cit., p. 323.

24. E. DE ANDRADE, *Lembrança de Lorca para Pepe Montes*, in ID. *Os Afluentes do Silêncio* (1^a ed. 1968), cito da ID., *Poesia e Prosa*, cit., vol. II, pp. 205-206 *passim*.

25. Ne ho parlato in F. BARBERINI, «*Caperucita roja*», cit. e ID., «*numa clara homenagem*» cit.

La traduzione letterale funzionale di Vladimir Vladimirovich Nabokov come risultato del multilinguismo sensitivo

VALENTINA SENTSOVA*

La creatività letteraria e traduttiva di Vladimir Nabokov rappresenta un unico mondo multilinguistico e non trova casi analoghi nella storia della letteratura mondiale: lo scrittore è infatti conosciuto come romanziere, poeta, drammaturgo e critico. Diventa famoso in tutto il mondo dopo la pubblicazione del suo romanzo *Lolita*, di grande successo commerciale anche in virtù dell'argomento, per l'epoca, molto provocatorio.

Vladimir Vladimirovich Nabokov nasce nel 1899 nella famiglia di Vladimir Dmitrievich Nabokov, uno dei *leader* del partito democratico costituzionale. La provenienza aristocratica e l'educazione multiculturale hanno un ruolo fondamentale nella formazione del multilinguismo dello scrittore, che padroneggia la lingua russa, quella inglese e quella francese allo stesso livello. Così parlava Vladimir Nabokov, in una delle interviste con Olvin Toffler che risale al marzo 1963, delle sue opere preferite in età scolastica, e lette in originale:

Tra i dieci e i quindici anni d'età, a San Pietroburgo, penso di aver letto, probabilmente, più narrativa e poesia – inglese, russa, francese – che in qualsiasi altro periodo di analoga durata nella mia vita. Soprattutto mi piacevano le opere di Wells, Poe, Browning, Keats, Flaubert, Verlaine, Rimbaud, Cechov, Tolstoj e Aleksandr Blok. I miei personaggi preferiti erano Scarlet Pimpernel, Phileas Fogg, Sherlock Holmes. In altre parole, ero un normalissimo bambino trilingue in una famiglia con una grande biblioteca¹.

* Università IULM, Milano. valentina.sentsova
@iulm.it.

1. N.G. MELNIKOVA, *О Nabokove и прочем: интервью, рецензии, эссе*, Независимая газета, Москва 2002, p. 154 (T.d.A. Le traduzioni dei testi, se non diversamente indicato, sono dell'autore).

Il passo spiega abbastanza bene i motivi del plurilinguismo e del multiculturalismo che accompagneranno lo scrittore per tutta la vita. Nabokov scriveva benissimo in tutte le lingue che conosceva, ma le sue lingue principali erano il russo e l'inglese. Z. A. Shahovskaja sostiene, a tale proposito, che «la storia della letteratura non conosce un altro esempio di scrittore che abbia raggiunto l'eccellenza e che abbia elaborato uno stile personale e un ritmo particolare in due lingue»². La fortuna di conoscere la letteratura, di diverse lingue, in versione originale, fornì una consistente risorsa per lo sviluppo creativo di Nabokov.

La singolarità della coscienza linguistica di Vladimir Nabokov proviene dalla sua educazione plurilingue e dalla sinestesia. A partire dall'età di due anni, infatti, lo scrittore esperì una forte percezione del colore: percepiva la musica attraverso i colori. Il fenomeno è descritto da Elisabet Costly Bozhur che, basandosi su osservazioni di neuropsicologi, collega la forza delle percezioni di Nabokov al suo bilinguismo e alla sua "sinestesia": «Un bambino bilingue (o trilingue) in generale, secondo gli psicologi, è un essere piuttosto sensibile e non proprio comune»³.

La particolarità della percezione del mondo attraverso lingue diverse da un lato, e attraverso la sinestesia dall'altro, viene trasmessa da Nabokov anche alle proprie traduzioni. Secondo l'autore, uno dei modi principali per collegare e unire tutto il mondo era la trasmissione di contenuti importanti, sul piano storico e culturale, attraverso la traduzione delle opere letterarie, curate nelle minime particolarità e nei dettagli del testo originale. Il plurilinguismo di Nabokov e la sua visione multiculturale del mondo rappresentano lo strumento e la base principale della sua creatività, sia come scrittore che come traduttore.

A Nabokov spesso veniva chiesto in quale lingua pensasse: lo scrittore rispose sempre che pensava per immagini. Pensare per immagini è una particolarità specifica di un bilingue naturale – non verbale, perché «le immagini sono prive di parole, ma poi arrivò la verbalizzazione delle immagini»⁴ e, come disse Nabokov, «im-

2. Z.A. ШАХОВСКАЯ, *В поисках Nabokova. Отражения*, Книга, Москва 1991, p. 48 [N.d.T].

3. B. NOSIK, *Мир и дар Владимира Nabokova*, Пенаты, Москва 1995, p. 47 [N.d.T].

4. N.G. MELNIKOVA, *op. cit.*, p. 418 [N.d.T].

provvisamente un film muto inizia a parlare, e Io riconosco la sua lingua»⁵.

A causa della Rivoluzione russa la famiglia di Nabokov decide di trasferirsi prima in Europa occidentale (Parigi e Berlino) dove Nabokov si forma come scrittore, e poi in America. All'estero, lo scrittore termina il racconto *Mashen'ka* nel 1926, iniziato già in Russia, e scrive altre numerose opere.

Dopo il trasferimento in America, a partire dal 1940, Nabokov abbandona la lingua russa e scrive prevalentemente in inglese. Il processo di cambiamento non fu difficile dal punto di vista linguistico ma lo fu maggiormente dal punto di vista emotivo, al punto da essere definibile come una vera e propria tragedia per lo scrittore: «La mia tragedia personale, che non può e non deve essere la preoccupazione di qualcun altro, consiste nella necessità di abbandonare la mia lingua madre, il mio amato dialetto, la mia ricca lingua russa estremamente ricca e malleabile, per il mediocre inglese»⁶.

Nonostante infatti ricorresse attivamente alla lingua inglese, persino per scrivere le proprie opere, Vladimir Nabokov affermava che, secondo lui, la lingua inglese era più povera del russo: «La differenza tra queste è più o meno come quella tra una casa per due famiglie e un podere famigliare, tra un confort ben percepibile e un lusso immenso»⁷. La lingua russa viene paragonata a una grande ricchezza e malleabilità, la lingua inglese, invece, dava la sensazione della comodità, anche se lo scrittore la trovava molto limitata dalle sue caratteristiche generali, considerate abbastanza povere.

Troviamo molto interessanti le considerazioni di Vladimir Nabokov sulle differenze strutturali e lessicali tra lingua russa e inglese:

In merito alla quantità delle parole, la lingua inglese è molto più ricca del russo: risulta particolarmente evidente tramite esempi di sostantivi e di aggettivi. La mancanza, la scarsa chiarezza e la goffaggine dei termini tecnici rappresentano invece una delle caratteristiche più scomode della lingua russa. Per esempio, *to park a car* dal russo avrebbe questa traduzione: *lasciare ferma la macchina per un periodo lungo*. La lingua russa, almeno la sua forma educata, è più ufficiale rispetto alla forma gentile della lingua inglese⁸.

5. Ivi, p. 418 [N.d.T.].

6. Ivi, p.122 [N.d.T.].

7. V.V. НАВОКОВ, *Полное собрание сочинений Набокова американского периода в 5-ти томах*, Симпозиум, Санкт-Петербург 2000, vol. 3, p. 395 [N.d.T.].

8. N.G. MELNIKOVA, *op. cit.*, p. 146 [N.d.T.].

Nello stesso tempo Vladimir Nabokov presenta la lingua russa come una lingua efficace dal punto di vista dei suoi mezzi descrittivi e dei numerosissimi suffissi, che permettono di modificare il significato delle parole, cambiandone le sfumature:

D'altra parte, la lingua russa è più ricca di mezzi espressivi che descrivono determinate particolarità dei movimenti, dei gesti umani, delle emozioni. Così, cambiando la parte iniziale dei verbi (e, per farlo, in lingua russa esistono tantissimi prefissi da scegliere), è possibile riuscire a descrivere sfumature particolarmente precise della durata e dell'intensità dell'azione. Sintatticamente, la lingua inglese è un mezzo estremamente flessibile ma, in lingua russa, risultano accessibili sfumature e variazioni ancora più sottili⁹.

Preparando il suo corso di letteratura russa in America, Nabokov scopre che ci sono poche traduzioni dei classici russi e quelle che si trovano sono, secondo lui, di scarsa qualità. Traducendo molte delle più famose opere letterarie russe Vladimir Nabokov crea le basi della sua teoria della traduzione.

Durante la sua carriera, lo scrittore accumulò un'esperienza personale di traduttore: tale esperienza gli fece mutare prospettiva sulla teoria della traduzione, sui principali obiettivi di essa e sul ruolo del traduttore. Nabokov traduttore parte da un'interpretazione libera del testo e arriva a una traduzione letteraria e straordinariamente fedele al testo originale. Parlando delle sue prime traduzioni in lingua inglese, Vladimir Nabokov afferma:

La traduzione letterale è sempre insensata e il traduttore deve prendere in considerazione "i legami tra le parole", la non conformità dei fili semantici nelle diverse lingue; inoltre, il traduttore deve tenere presente quando le tre parole principali nella riga formano un'unione talmente forte che porta alla nascita di un nuovo significato, e nessuna tra queste parole usate separatamente o in un'altra combinazione ha lo stesso significato¹⁰.

Nell'articolo *The Art of Translation*, del 1941, lo scrittore descrive il proprio punto di vista sul problema della traduzione e determina le caratteristiche di un bravo traduttore:

Innanzitutto deve essere tanto talentuoso come lo scrittore scelto da lui, oppure i loro talenti devono avere la stessa natura. In questo senso, Bau-

9. Ivi, p. 147 [N.d.T.].

10. В. В. НАВОКОВ, *Лекции по русской литературе*, Независимая Газета, Москва 1999, pp. 396–397 [N.d.T.].

delaire e Poe oppure Zhukovsky e Schiller si adattano molto bene uno all'altro. Come seconda caratteristica, il traduttore deve conoscere benissimo entrambi i popoli, entrambe le lingue, tutti i dettagli dello stile e del metodo dell'autore, la provenienza delle parole e la formazione delle parole, le allusioni storiche. Qui ci avviciniamo alla terza caratteristica importante: insieme al talento e alla cultura, lo scrittore deve avere una capacità di mimetizzazione, di agire in tal modo come se fosse lui il vero autore, riproducendo la modalità di discorso e di comportamento, le abitudini e il modo di pensare dell'autore, con la massima verosimiglianza¹¹.

Gli errori più comuni e più gravi delle traduzioni, secondo Vladimir Nabokov, sono la scelta di parole sbagliate e non appropriate, le omissioni delle parti poco chiare per il traduttore e il tentativo di migliorare il testo originale. Al centro dell'attenzione di Nabokov ci sono lo stile e l'immaginazione del traduttore, le sue capacità interpretative. Non è perdonabile per un traduttore lasciare i punti poco chiari dell'originale privi di traduzione, senza i necessari tentativi di capire e di interpretare le parti oscure del testo. Gli errori di questo tipo sono «ridicoli e suonano malissimo, però qui non c'è nessuna cattiveria, e nella maggior parte dei casi la frase conclusa in fretta conserva il suo significato iniziale nel contesto intero»¹².

Uno dei tratti più caratteristici e noti di Vladimir Nabokov è la sua descrizione molto dettagliata del mondo. Il dovere del traduttore, come afferma lo scrittore, consiste nella riproduzione in inglese di ogni particolarità, con la massima precisione a tutti i costi, correndo a volte il rischio di essere persino noiosi o ripetitivi. Le parole devono essere tradotte e riportate nella traduzione «con tutta la pedanteria possibile, anche se deprimente, con la quale le incontriamo nel testo russo»¹³.

Ogni minimo dettaglio assume un ruolo importantissimo nelle traduzioni secondo Vladimir Nabokov. Così nella sua lezione dedicata al racconto di Kafka *La metamorfosi*, egli analizza molto scrupolosamente il tipo di insetto in cui si è trasformato il protagonista. Nella maggior parte delle traduzioni appare la parola «scarafaggio», ma Nabokov rifiuta questa traduzione. Appassionato di entomologia sin dall'infanzia, lo scrittore applica le proprie conoscenze e sottolinea che lo scarafaggio è un insetto piatto con le zampe abbastanza

11. Ivi, p. 395 [N.d.T.].

12. V.V. НАВОКОВ, *op. cit.*, p. 389 [N.d.T.].

13. V.V. НАВОКОВ, *Полное собрание сочинений Набокова американского периода в 5-ти томах*, Симпозиум, Санкт-Петербург 2000, vol. I, p. 532 [N.d.T.].

grandi. Gregor, però, non è per niente piatto e assomiglia a uno scarafaggio solo per il color marrone; inoltre ha elitre e piccole ali sotto le elitre, secondo la tipica caratteristica di uno scarabeo: «È curioso che lo scarabeo Gregor non abbia mai saputo che, sotto lo strato duro sulla schiena, ha le ali. È una osservazione molto sottile da parte mia. . . Alcuni “Gregor”, alcuni “John” e “Genni” non sanno di avere le ali»¹⁴.

In *Заметки переводчика I Nabokov* si avvicina al concetto di traduzione letterale:

Se per tradurre *Onegin* e non fare il riassunto con cattivi versetti in inglese serve una traduzione massimamente precisa, interlineare, letterale, per questa traduzione ero felice di sacrificare la “scorrevolezza” (è del diavolo), l’eleganza, la chiarezza idiomatica, il numero dei piedi nel verso, la rima e persino, nei casi estremi, la sintassi. L’unica cosa che sono riuscito a salvare è il gambo, anche perché presto si sono rese evidenti due circostanze: in primo luogo, che questa piccola difficoltà ritmica in realtà non è un ostacolo. Al contrario, essa serve come una vite indispensabile per fissare il senso letterale. In secondo luogo, in qualche modo la diversa lunghezza dei versi diventa un elemento della melodia ed è come se sostituisse quella varietà sonora che, in ogni caso, non sarebbe stato possibile ottenere con la micidiale, per l’orecchio inglese, giusta distribuzione delle rime maschili e femminili¹⁵

In *Заметки переводчика II*⁶, Nabokov continua a riflettere sulla traduzione letterale, sottolineando il fatto che lui stesso ha cercato di tradurre molte opere del poeta A.S. Pushkin e di F.I. Tjutchev, tentando di evitare la traduzione letterale attraverso “l’interpretazione delle immagini”. Però, secondo lui, tale approccio non è adatto alla traduzione di *Evgenij Onegin*, dove è matematicamente impossibile salvare lo schema della rima, senza rischiare di cadere in incertezze, di saltare parti del testo o di aggiungere troppo e, di conseguenza, di fare inevitabilmente tutto ciò che Nabokov definiva come “compiere un reato”.

In effetti, nonostante la preferenza per la traduzione letterale, Vladimir Nabokov ogni volta cercava di trovare una strategia specifica in base al genere del testo e al livello della sua difficoltà interpretativa, oppure in base al destinatario del testo. Il tipo di testo rappresentava

14. В.В. НАВОКОВ, *Лекции по зарубежной литературе*, Независимая Газета, Москва 2000, p. 335. [N.d.T]

15. <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/zametki-perevodchika-i.htm>.

16. <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/zametki-perevodchika-ii.htm>.

uno dei fattori principali per la scelta della tecnica e della strategia traduttiva.

La traduzione di Vladimir Nabokov di *Alice nel paese delle meraviglie* non fu percepita dal lettore come la traduzione da una lingua straniera grazie all'alto livello dell'adattamento del testo della fiaba inglese alla realtà russa, dove la protagonista Alice diventa Anna. Invece, nella traduzione dei testi classici russi, Nabokov cerca sempre di conservare il più possibile la specificità nazionale e culturale del testo. Nell'elaborazione degli effetti stilistici, lo scrittore si sentiva come uno sportivo che gioca a tennis in maniera virtuosa: «... turn his English inside out and slice, chop, twist, volley, smash, kill, drive, half-volley, lob and place perfectly every word»¹⁷.

Finalmente, nel 1964, la traduzione di Nabokov del romanzo in versi *Evgenij Onegin* di Pushkin viene pubblicata da Bollingen Foundation a New York. Il testo è corredato da una lunga introduzione e da numerosissimi commenti del traduttore. Il lavoro ha ricevuto numerose critiche, che riguardavano l'utilizzo di forme arcaiche e poetiche, la vicinanza esagerata all'originale e, di conseguenza, la traduzione eccessivamente letterale.

Durante un'intervista alla BBC, Nabokov spiega che la scelta di tradurre *Evgenij Onegin* con una prosa ritmica e letterale va messa in relazione all'obiettivo di poter avvicinarsi e avvicinare al massimo il lettore straniero al mondo reale di A.S. Pushkin. Nabokov sottolineava che il suo lavoro decennale rappresentava la creazione di una traduzione scrupolosa, interlineare, assolutamente letterale con numerosissimi commenti puntuali, al punto che il numero di questi ultimi superava le dimensioni del poema stesso. Vladimir Nabokov in un certo senso era consapevole della goffaggine e della pesantezza di una traduzione simile ma, nello stesso tempo, insisteva sul fatto che aveva agito in modo onesto e fedele, come un servo nei confronti del testo originale. Nei commenti, l'autore cercava di analizzare con cura la melodia originale del testo e anche la sua completa interpretazione.

Dopo il 1966 Nabokov pubblica l'articolo *La risposta ai miei critici*, dove specifica che l'utilizzo delle forme arcaiche inglesi era dovuto non solo alla necessità di trovare un corrispettivo valido alle forme e alle espressioni arcaiche russe, ma anche all'importanza di suscitare

17. D. NABOKOV, M.J. BRUCCOLI, *Selected Letters. 1940 - 1977*, Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark Layman, New York 1989, p. 42.

sfumature di significato conservate nella lingua russa, ma perdute nella lingua inglese. Alcune forme arcaiche servivano per attirare l'attenzione dei lettori verso i vocaboli prediletti da A.S. Pushkin, oppure per rendere percepibile l'influenza della lingua francese su alcuni modi di dire e su alcune espressioni russe. Nabokov invita i critici a studiare bene il suo metodo anziché cercarvi stranezze o imprecisioni: «Non mi preoccupa se la parola è arcaica, oppure dialettale, oppure gergale. . . l'importante è che sia giusta. Il mio metodo potrà essere anche sbagliato, ma è un metodo, e l'obiettivo di un vero critico deve essere lo studio di questo metodo anziché il ritrovamento nel mio lavoro di alcune stranezze che ho inserito lì appositamente»¹⁸ [N.d.T.].

La maggior parte del suo articolo è dedicata alla spiegazione e alla giustificazione della “deviazione dalla norma” (termine usato dai critici della traduzione di Nabokov). Così, nel capitolo 4 dell'opera di Pushkin, incontriamo l'espressione “семейственной картиной”. Secondo Vladimir Nabokov, la traduzione attuale di questa forma sarebbe “family life”; egli, però, sceglie appositamente la parola più rara “familistic”, in quanto parola estremamente adeguata alla restituzione della scelta espressiva del testo originale, nonostante il fatto che “familistic” non si trovi nei dizionari inglesi e rappresenti una creazione di Nabokov stesso, ideata proprio per la traduzione.

Un altro obiettivo importante, secondo Nabokov, era la conservazione dell'influenza fortissima della lingua francese sullo stile e sul vocabolario di Pushkin. Sempre nel capitolo 4 di *Evgenij Onegin* troviamo l'espressione “привычкой жизни избалован”. Vladimir Nabokov decide di non tradurre questa frase letteralmente, cioè “spoiled by a habit of life” oppure “life's habit”, ma preferisce la sola parola “habitude”.

La parola “mollitude” per la traduzione dal russo “нега” ha suscitato molte critiche e domande. Nabokov spiega che l'utilizzo di questa parola era dovuto al tentativo di trovare un “sostia” inglese della parola francese “mollesse”; lo stesso riguarda anche la scelta della variante francese “sapajou” al posto della parola “monkey” per la traduzione della frase originale “достойно старых обезьян”. Nabokov ha giustificato questa scelta con la necessità di comunicare

18. V.V. НАВОКОВ, *Лекции по русской литературе*, Независимая Газета, Москва 1999, p. 252.

al lettore il significato indiretto di questa frase, dove “обезьяна” si riferisce a persone buffe, cattive e dissolute, e la parola francese rispondeva perfettamente a tale immagine.

Per la traduzione di *Evgenij Onegin* Vladimir Nabokov ha creato numerosi neologismi che rappresentavano uno dei suoi maggiori motivi d'orgoglio. Tra le parole create da Vladimir Nabokov c'è “scrab”, per la traduzione della frase dal capitolo 1 “бедняжку цапцарап”. Nabokov ha notato che Pushkin aveva utilizzato l'intenzione verbale nel suo testo, presupponendo l'esistenza del verbo artificiale in russo “цапцарапать”, che unisce le parole di tipo umoristico e onomatopoeico – “цапать” (*to snatch*) e “царапать” (*to scratch*). In base a questa logica, Nabokov crea la parola “scrab”, che unisce le parole inglesi “grab” e “scratch”, con lo stesso significato delle parole russe usate da Pushkin per creare la sua parola in *Evgenij Onegin*.

Nonostante le molte critiche, Nabokov è rimasto sempre fedele al suo desiderio di avvicinare il lettore all'originale attraverso la traduzione, consapevole di fungere da guida dei lettori verso l'autore del testo originale e cercando di non adattare la traduzione alle preferenze e ai gusti letterari del pubblico.

Vladimir Nabokov rifiutava l'idea che la traduzione non dovesse essere considerata dal lettore come una rappresentazione di una cultura straniera: la facilità della lettura del testo tradotto non era, pertanto, uno degli obiettivi principali di Nabokov traduttore. Egli dichiara infatti: «se si leggerà facilmente, dipenderà dall'originale, e non dalla copia fatta da esso»¹⁹. Il paragone della traduzione con la copia perfetta dall'originale esprime uno dei concetti principali di Nabokov.

Secondo lo scrittore, tutte le particolarità dell'originale, comprese le incertezze, gli errori e i difetti, devono essere riprodotte dal traduttore con lo scopo di conservare la specificità nazionale delle opere letterarie e dello stile dell'autore, mettendo al primo posto la verità e l'esattezza anziché la bellezza della frase tradotta: «Lavorare in questo modo con un testo è un compito onesto e piacevole, quando il testo è un capolavoro riconosciuto, dove ogni dettaglio deve essere

19. V.V. НАВОКОВ, *Полное собрание сочинений Набокова американского периода в 5-ти томах*, Симпозиум, Санкт-Петербург, 2000, vol. I, p. 531 [N.d.T.].

tradotto in maniera esatta in inglese»²⁰ [N.d.T.].

Nelle sue traduzioni Nabokov presenta Pushkin non solo come un tipico poeta nazionale, ma riesce ad inserirlo nel contesto della letteratura mondiale. Come sappiamo, la traduzione letterale si utilizzava generalmente per la traduzione dei testi sacri, con lo scopo di mantenerli il più possibile vicini al testo della Bibbia. Per Nabokov, i testi russi che traduceva rappresentavano un valore culturale talmente grande che, in un certo senso, venivano paragonati ai testi sacri. Come tali, non potevano essere ritoccati o modificati dal traduttore in nessun modo, pena il rischio di rovinare la loro bellezza e la loro paradossale perfezione dell'imperfetto.

Nonostante ciò, Nabokov rifiutava la traduzione letterale nel suo significato più comune, cioè la pura sostituzione formale degli elementi originali, senza prestare attenzione al significato o al sistema delle immagini, delle idee e dei concetti. Nel cuore della teoria di Vladimir Nabokov, infatti, troviamo il principio dell'equivalenza semantica, ottenuta attraverso la riproduzione la più precisa possibile delle particolarità sintattiche e associative del testo originale, persino della sua intonazione:

Innanzitutto “la traduzione letterale” presuppone la fedeltà non solo al significato diretto della parola e della frase, ma anche al significato sottinteso; è una interpretazione semantica esatta, e non per forza lessicale (che corrisponde al significato della parola fuori dal contesto) oppure strutturale (che viene sottoposta all'ordine grammaticale delle parole nel testo). In altre parole, la traduzione può rappresentare, e spesso rappresenta, l'unione delle traduzioni sia lessicali che strutturali, ma è letterale solo nel caso in cui sia contestualmente giusta, e quando le sfumature più piccole e le intonazioni del testo vengono trasmesse²¹ [N.d.T.].

Indubbiamente la traduzione letterale di Vladimir Nabokov è innanzitutto una traduzione letterale funzionale, che prevede una combinazione tra precisione e complessiva trasmissione dell'impressione estetica ricevuta dal traduttore durante la lettura dell'originale. Le sue traduzioni vengono percepite come un mezzo di comunicazione interlinguistica e culturale. Lo scrittore, nelle sue riflessioni, non mette a confronto la traduzione letterale con l'interpretazione libera del testo originale ma propone, nella sua teoria della tradu-

20. V. НАВОКОВ, *Poems and Problems*, McGraw-Hill Education, New York 1971, p. 13.

21. V. НАВОКОВ, *Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*, Искусство – СПб, Санкт-Петербург 1998, p. 555.

zione, una sintesi tra entrambe le tipologie di traduzione. Ad esse va unita una particolare attenzione all'unione dell'ispirazione del traduttore con quella del suo autore; il bagaglio culturale e il talento di chi traduce vanno uniti allo studio profondo del testo e del contesto dell'originale. Come affermava Nabokov stesso, la sua teoria della traduzione non è priva di imperfezioni ma, nonostante questo, egli ha dato un contributo importante alla storia degli studi sulla traduzione.

Riferimenti bibliografici

- ANASTASJEV N.A., *Феномен Набокова*, Советский писатель, Москва 1992.
- BOYD B., *Vladimir Nabokov: the American Years*, Princeton UP, Princeton 1993.
- , *Vladimir Nabokov: the Russian Years*, Princeton UP, Princeton, New Jersey 1990.
- GRANOVSKAJA L.M., *Русский язык в “рассеянии”*: Очерки по языку русской эмиграции первой волны, Москва, Москва 1995.
- MELNIKOVA N.G., *О Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе*, Независимая Газета, Москва 2002.
- НАВОКОВ D., BRUCCOLI M.J., *Selected Letters. 1940–1977*, Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark Layman, New York 1989.
- НАВОКОВ V.V., *Другие берега*, Chekhov Publishing House, New York 1954.
- , *Полное собрание сочинений Набокова американского периода в 5-ти томах*, vol. 1, Симпозиум, Санкт-Петербург 2000.
- , *Полное собрание сочинений Набокова американского периода в 5-ти томах*, vol. 3, Симпозиум, Санкт-Петербург 2000.
- , *Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»*, Искусство — СПб, Санкт-Петербург, 1998.
- , *Лекции по русской литературе*, Независимая Газета, Москва 1999.
- , *Poems and Problems*, McGraw – Hill Education, New York 1969.

- , *Набоков: pro et contra*, vol. 1, РХГИ, Санкт – Петербург 1997.
- , *Лекции по зарубежной литературе*, Независимая Газета, Москва 2000.
- , *Strong Opinions*, McGraw – Hill Book Company, New York 1973.
- NOSIK B., *Мир и дар Владимира Набокова*, Пенаты, Москва 1995.
- , «Набоков – переводчик и переводчики Набокова», in *Иностранная литература*, II, 1993, pp. 86–99.
- PARKER S.J., *Understanding Vladimir Nabokov*, South Carolina UP, South Carolina 1987.
- PUSHKIN A.S., *Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin*, translation with commentary by Vladimir Nabokov, Princeton UP, Princeton 1975.
- , *Евгений Онегин*, Наука, Ленинград, 1977–1979.
- ШАНОВСКАЈА Z.A., *В поисках Набокова. Отражения*, Книга, Москва 1991.
- ШУЛРЈАКОВ G., Точная рифма к «Онегину», in *Новый мир*, II, 1999, pp. 227–231.

Riferimenti sitografici

- <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/zametki-perevodchika-i.htm>.
- <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/zametki-perevodchika-i.htm>.

ECHO

COLLANA DI TRADUTTOLOGIA E DISCIPLINE DELLA MEDIAZIONE LINGUISTICA

1. Francesco Laurenti, Paolo Proietti (a cura di)
Le professioni del traduttore. Tendenze attuali e prospettive future di una professione
ISBN 978-88-548-9896-7, formato 14 × 21 cm, 188 pagine, 14 euro
2. Mikaela Cordisco, Emilia Di Martino, Fabio Regattin (a cura di)
Exploring Creativity in Translation across Cultures
ISBN 978-88-255-0960-1, formato 14 × 21 cm, 360 pagine, 36 euro
3. Clara Pignataro
Mediare, comunicare, interpretare. Dalla teoria alla pratica
ISBN 978-88-255-1330-1, formato 14 × 21 cm, 136 pagine, 12 euro
4. Marina Manfredi
Translating Science Journalism
ISBN 978-88-255-1353-0, formato 14 × 21 cm, 212 pagine, 12 euro
5. Ana Pano Alamán, Fabio Regattin (a cura di)
Giochi di parole e traduzione nelle lingue europee
ISBN 978-88-255-1743-9, formato 14 × 21 cm, 140 pagine, 10 euro
6. Laura Gilli
Percorsi della mediazione tra la letteratura e le altre arti. Metodologie e modelli di analisi
ISBN 978-88-255-3260-9, formato 14 × 21 cm, 224 pagine, 13 euro
7. Francesco Laurenti (a cura di)
Tra due rive. Traduzioni letterarie d'autore nella cultura europea
ISBN 978-88-255-2658-5, formato 14 × 21 cm, 168 pagine, 15 euro

Finito di stampare nel mese di novembre del 2020
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»
00156 Roma – via Tiburtina, 912
per conto della «Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale» di Canterano (RM)