

PREMIO CITTÀ DI MONSELICE  
PER UNA  
TRADUZIONE LETTERARIA

---

RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO

\*

ATTI DEL PRIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI  
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

---

2

A CURA DELL'AMMINISTRAZIONE COMUNALE  
MONSELICE 1973

## IL BANDO E LA GIURIA

*L'Amministrazione Comunale di Monselice, desiderosa di incoraggiare nuovi sviluppi della cultura cittadina, e visto il successo della 1ª edizione del Premio "Città di Monselice", ha deciso di elevare a L. 1.000.000 indivisibili il premio per la migliore traduzione letteraria in poesia o in prosa apparsa nell'ultimo biennio.*

*L'attività del tradurre ha sempre rivestito, particolarmente in tempi come il nostro di intensi contatti fra popoli, culture e lingue diverse, una importanza grandissima nella definizione di una civiltà letteraria, e sembra meritare stimoli e dibattiti, che questo premio, unico del suo genere in Italia, si propone di suscitare.*

*Il premio verrà assegnato in occasione delle manifestazioni del "Maggio Monselicense": in concomitanza col premio si terrà un incontro sui problemi della traduzione letteraria.*

*La giuria è composta da CESARE CASES, ELIO CHINOL, CARLO DELLA CORTE, IGINIO DE LUCA, GIANFRANCO FOLENA (presidente), MARIO LUZI, ROBERTO VALANDRO (segretario), VITTORIO ZAMBON. Le opere concorrenti, pubblicate nel biennio 1970-71, dovranno essere inviate in cinque copie entro il 31 marzo p.v. alla Biblioteca Comunale - Premio "Città di Monselice" - Via del Santuario 35043 Monselice (Pd).*

Monselice, gennaio 1972.

*Elenco dei partecipanti al*  
PREMIO "CITTÀ DI MONSELICE"  
PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA  
*Il edizione 1972*

- STEFANO AGOSTI: Paul Valéry, *Varietà*  
Milano, Rizzoli, 1971
- LIVIO BACCHI WILCOCK: Jorge Luis Borges, *Il manoscritto di Brodie*  
Milano, Rizzoli, 1971
- GIOVANNA BEMPORAD: Omero, *Odissea*  
Torino, E.R.I., 1970
- GIUSEPPE BERNETTI: *Saggi e studi sugli scritti di Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II (1405-1464)*  
Firenze, Tipolitografia S.T.I.A.V., 1971
- PIERO BIGONGIARI - LUCIANO ERBA - JACQUELINE RISSET - GIUSEPPE UNGARETTI: Francis Ponge, *Vita del Testo*  
Milano, Mondadori, 1971
- GIOVANNI BOGLIOLO: Albert Camus, *La morte felice*  
Milano, Rizzoli, 1971
- GIOVANNI BOGLIOLO: Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*  
Milano, Rizzoli, 1971
- GIOVANNI BOGLIOLO: Georges Poulet, *Le metamorfosi del cerchio*  
Milano, Rizzoli, 1971
- MASSIMO BONTEPELLI: *Traduzioni dalla Bibbia*  
Milano, Mondadori, 1971
- ELDA BOSSI: A. Prudenzio Clemente, *Inni della giornata*  
Bologna, Zanichelli, 1970
- GIORGIO CAPRONI: André Frénaud, *Non c'è Paradiso (1943-1960)*  
Milano, Rizzoli, 1971
- GIORGIO CAPRONI - RODOLFO WILCOCK: Jean Genet, *Tutto il Teatro*  
Milano, Il Saggiatore, 1971

- NICOLÒ CARANDINI: *Incontro con Seneca. Lettere Morali di Lucio Anneo Seneca a Lucilio*  
Padova, Antenore, 1971
- ATTILIO CARMINATI - EMMA STOJKOVIC MAZZARIOL: François Villon, *Opere*  
Milano, Mondadori, 1971
- GUIDO CERONETTI: D. Giunio Giovenale, *Le Satire*  
Torino, Einaudi, 1971
- ENRICO CICOGNA: Mario Vargas Llosa, *La città e i cani*  
Milano, Feltrinelli, 1967 (fuori concorso)
- ENRICO CICOGNA: Gabriel García Márquez, *Nessuno scrive al Colonnello e otto racconti*  
Milano, Feltrinelli, 1969 (fuori concorso)
- ENRICO CICOGNA: Juan Carlos Onetti, *Raccatta cadaveri*  
Milano, Feltrinelli, 1969 (fuori concorso)
- ENRICO CICOGNA: Salvador Elizondo, *Farabeuf o la cronaca di un istante*  
Milano, Feltrinelli, 1970
- ENRICO CICOGNA: Gabriel García Márquez, *La mala ora*  
Milano, Feltrinelli, 1970
- ENRICO CICOGNA: Luis Martín-Santos, *Tempo di silenzio*  
Milano, Feltrinelli, 1970
- ENRICO CICOGNA: Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*  
Milano, Feltrinelli, 1971
- ENRICO CICOGNA: Mario Vargas Llosa, *Conversazioni nella cattedrale*  
Milano, Feltrinelli, 1971
- SILVIO CIRILLO: Virgilio, *L'Eneide di Virgilio. Versione poetica. IV libro*  
Bari, Resta, 1970
- SILVIO CIRILLO: Virgilio, *L'Eneide di Virgilio. Versione poetica. V libro*  
Bari, Resta, 1970

- SILVIO CIRILLO: Virgilio, *L'Eneide di Virgilio. Versione poetica. VI libro*  
Bari, Resta, 1971
- SILVIO CIRILLO: Catullo, *Lesbia una e tre nel c. 68 di Catullo*  
Bari, Resta, 1970
- SILVIO CIRILLO: *Il c. LXIV di Catullo ovvero della paura di amare*  
Bari, Resta, 1971
- EDOARDA DALA KISFALUDY: Árpád Tóth, *Poesie*  
Parma, 1970
- EDOARDA DALA KISFALUDY: Vörösmarty Mihály, *Csongor és tünde*  
Bologna, 1970
- EDOARDA DALA KISFALUDY: Bari Károly, *Moderni lirici ungheresi*  
Bologna, Edizioni Bolognina, 1971
- EDOARDA DALA KISFALUDY: Marie Under, *Raccolta di poesie*  
Bologna, 1971
- ENZO GIACHINO: John Ford, *Teatro*  
Torino, Einaudi, 1971
- CESARE GREPPI: Luis de Góngora y Argote, *Poesie*  
Torino, Egoletta, 1971
- GABRIELLA LETO: Sesto Propertio, *Elegie*  
Torino, Einaudi, 1970
- ROMEO LUCCHESI: Thomas Merton, *Emblemi di un'età di violenza*  
Milano, Garzanti, 1971
- ENZO MANDRUZZATO: Eschilo, *Le Supplici - Prometeo Incatenato*  
Euripide, *Andromaca - Ione - Ifigenia in Tauride* da "Il teatro greco. Tutte le tragedie"  
Firenze, Sansoni, 1970
- BRUNO ODDERA: Kate Millet, *La politica del sesso*  
Milano, Rizzoli, 1971
- BRUNO ODDERA: William Plomer, *Turbott Wolfe*  
Milano, Longanesi & C., 1971
- LUIGI PELLIZZARI: Roberto Arlt, *I sette pazzi*  
Milano, Bompiani, 1971

- EMILIO PICCO: Peter Hacks, *La battaglia di Lobositz* da "Sipario",  
n. 296, dicembre 1970  
Milano, Bompiani
- EMILIO PICCO: Walter Vogt, *L'uccello sul tavolo*  
Milano, Milano Libri Edizioni, 1970
- ERVINO POCAR: Hugo von Hofmannsthal, *Piccoli drammi*  
Milano, Rusconi, 1971
- PIER FRANCESCO POLI: Hanna Ozogowska, *Un orecchio d'aringa*  
Firenze, Sandron, 1971
- FILIPPO MARIA PONTANI: Giorgio Seferis, *Poesia Prosa*  
Milano, Club degli Editori, 1971
- MARIO RAMOUS: Catullo Virgilio Orazio, *Traduzioni*  
Bologna, Cappelli, 1971
- VALERIO RIVA - ARRIGO STORCHI: José Lezama, *Paradiso*  
Milano, Il Saggiatore, 1971
- ROBERTO SANESI: Archibald Mac Leish, *Conquistador e altre poesie*  
Parma, Guanda, 1970
- ROBERTO SANESI: Percy Bysshe Shelley, *Adonais e altre poesie.*  
Milano, Rusconi, 1971
- CRISTINO G. SANGIGLIO: *Album di poesia greca d'oggi*  
Milano, Ceschina, 1971
- GIAN ROBERTO SCARCIA: *Storia della letteratura turca*  
Milano, Fratelli Fabbri, 1971
- ANTONIO TABUCCHI: *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*  
Torino, Einaudi, 1971
- ROSARIO VIENI: *Tetracordo. Frammenti di Saffo, Alceo e Mimnermo interpretati poeticamente*  
San Giovanni in Fiore, Tip. Alessio, 1970
- ANNA VIVANTI SALMON: BRUNO SCHULZ, *Le botteghe color cannella*  
Torino, Einaudi, 1970
- RODOLFO WILCOCK: Elizabeth Smart, *Sulle fiumane della Gran Central Station mi sono seduta e ho pianto*  
Milano, Il Saggiatore, 1971

## RELAZIONE

La giuria del premio "Città di Monselice" per una traduzione letteraria, composta da CESARE CASES, ELIO CHINOL, CARLO DELLA CORTE, IGINIO DE LUCA, GIANFRANCO FOLENA (presidente), MARIO LUZI, ROBERTO VALANDRO (segretario) e VITTORIO ZAMBON, prese in esame le numerose traduzioni concorrenti al premio – complessivamente cinquantacinque opere tradotte e una quarantina di traduttori – ha rilevato anzitutto con viva soddisfazione che non soltanto il successo di partecipazione della prima edizione del premio è stato confermato dalla seconda, ma che il livello qualitativo delle opere presentate appare quest'anno in generale molto elevato, sí da rendere piú delicata e difficile la selezione. L'iniziativa del Comune di Monselice sembra perciò trovare una rispondenza crescente in tutto un settore vitale e finora trascurato della nostra cultura.

Dopo aver dunque sottolineato che tutti i concorrenti presentano risultati molto apprezzabili e una suggestiva varietà di indirizzi e di esperienze nei diversi campi del tradurre da lingue classiche e moderne, vicine e lontane per struttura e per cultura, la Giuria si è fermata sulla seguente rosa di traduttori, che sono apparsi meritevoli di particolare attenzione per il valore degli esiti particolari e per la loro operosità e la loro fisionomia specifica, offrendo una suggestiva esemplificazione di modi diversi e originali di tradurre:

STEFANO AGOSTI, con *Varietà* di Paul Valéry (Rizzoli '71);

GIOVANNA BEMPORAD, con la scelta di versioni poetiche dall'*Odissea* (E.R.I. '70);

PIERO BIGONCIARI, LUCIANO ERBA, JACQUELINE RISSET, GIUSEPPE UNGARETTI, con *Vita del testo* di Francis Ponge (Mondadori '71);

- MASSIMO BONTEMPELLI, con le *Traduzioni dalla Bibbia* (Mondadori '71);
- GIORGIO CAPRONI, con *Non c'è paradiso* di André Frénaud (Rizzoli '71) e con quattro drammi di Jean Genet, *Tutto il teatro* (Il Saggiatore '71);
- NICOLÒ CARANDINI, con *Incontro con Seneca*. Lettere morali di Lucio Anneo Seneca a Lucilio (Antenore '71);
- GUIDO CERONETTI, con *Le satire* di Giovenale (Einaudi '71);
- ENZO GIACHINO, col *Teatro* di John Ford (Einaudi '71);
- GABRIELLA LETO, con le *Elegie* di Propertio (Einaudi '70);
- ENZO MANDRUZZATO, con *Le supplici* e il *Prometeo incatenato* di Eschilo, *Andromaca, Ione, Ifigenia in Tauride* di Euripide, in *Il teatro greco. Tutte le tragedie* (Sansoni '70);
- EMILIO PICCO, con *La battaglia di Lobositz* di Peter Hacks (Bompiani '70) e *L'uccello sul tavolo* (Milano Libri '70);
- FILIPPO MARIA PONTANI, con *Poesia. Prosa* di Giorgio Seferis (Club degli Editori '71);
- MARIO RAMOUS, con le traduzioni da *Catullo, Virgilio, Orazio* (Cappelli '71);
- ANNA VIVANTI SALMON, con *Le botteghe color cannella* di Bruno Schulz (Einaudi '70).

In una successiva riunione, dopo un esame ampio e circostanziato delle opere selezionate, la Giuria, consapevole della difficoltà di stabilire una graduatoria di valori e tenendo conto della personalità dei singoli traduttori per tutto il complesso della loro produzione, si è arrestata per la scelta del vincitore su quattro fra i traduttori segnalati, e cioè:

su GIORGIO CAPRONI per la traduzione poetica dal francese delle poesie di André Frénaud, *Non c'è paradiso*, che nella sua cristal-



lina precisione lessicale e ritmica non solo restituisce intatta la forza dell'originale ma sembra attualizzarne valori latenti con eccezionali risultati di prolungamento di poesia al di là della lingua; e insieme per la traduzione di quattro drammi di Jean Genet che conservando la violenza poetica del linguaggio non ne sminuisce la forte teatralità;

su NICOLÒ CARANDINI, pensoso e moderno umanista che nell'estremo della sua attività politica e civile ha stabilito, con la sua scelta e traduzione delle lettere a Lucilio di Seneca, che scava con scarsa efficacia nel teso e convulso latino seneciano, un alto colloquio col filosofo antico, colloquio che dopo la recente scomparsa del Carandini acquista il valore di un testamento morale: « Forse proprio quel poco di bravura che mi resta e il mio lento procedere – egli dice esattamente nella introduzione – mi hanno condotto a frugare con più pena, a fondo e con maggior cautela in quello che Seneca strettamente dice... »;

su FILIPPO MARIA PONTANI, per la sua traduzione di *Poesia. Prosa* di Giorgio Seferis che rappresenta l'ultimo frutto di un lavoro intelligente, geniale e appassionato condotto per oltre vent'anni su tutti i testi del grande poeta greco da poco scomparso, e uno dei risultati più insigni di un'originale attività di traduttore dal greco antico e moderno che, sostenuta da una rara esperienza filologica e da una finissima sensibilità di lingua e di poesia, ha infine acquisito stabilmente alla cultura italiana i più alti messaggi di poesia e di libertà della Grecia moderna;

su MARIO RAMOUS, per il suo volume di traduzioni da Catullo, Virgilio e Orazio, che presenta una rara felicità di esiti, particolar-

mente nelle versioni catulliane e oraziane, per la libertà del movimento sintattico e ritmico che ridisegna nitidamente gli originali poetici senza nessun impaccio letterario e classicistico, in una lingua piana e fusa, con una semplicità che è il frutto di un lavoro originale di meditazione, di riduzione e di scavo, come mostra il suggestivo confronto con sue traduzioni precedenti degli stessi testi.

Infine, dopo lunga discussione – nella quale, pur riconoscendosi l'opportunità che il premio annuale "Città di Monselice" resti a norma di bando indivisibile, si è auspicato che l'istituzione di nuovi premi speciali col concorso di enti diversi possa permettere in futuro di fornire in questa sede riconoscimenti più ampi dei valori maggiori nel quadro di una funzione sociale tanto utile e spesso misconosciuta qual è la traduzione – la Giuria unanime ha deciso di conferire il premio "Città di Monselice" per l'anno 1972 a FILIPPO MARIA PONTANI per le sue traduzioni di Seferis, sulla base del seguente giudizio:

Nella sua vasta e appassionata opera di traduttore dal greco, in un arco che va dalla greco arcaica degli inni omerici e dei lirici fino ai neogreci contemporanei, Filippo Maria Pontani unisce una eccezionale perizia linguistica e filologica a una finissima percezione dei valori poetici educata sull'esperienza più moderna della nostra poesia, con una acuta sensibilità agli strati diversi delle due grandi lingue letterarie che gli permette di aderire puntualmente al senso e al tono degli originali dominando insieme la dimensione letteraria e allusiva come quella colloquiale e quotidiana del discorso poetico. Le sue versioni, specialmente quella dei *Lirici greci* (Torino, Einaudi, 1969), in cui fu riconosciuto un momento importante nella storia del tradurre contemporaneo, quelle dai tragici, l'*Orestea* e i *Persiani* di Eschilo, l'*Ecuba* e l'*Oreste* di Euripide, fino a quelle del teatro neoellenico e dei maggiori poeti greci moderni, sono esemplari per la penetrazione ermeneutica

nell'equivalenza sottile dei registri poetici. Alla intelligente mediazione di Pontani si deve soprattutto l'inserimento nella nostra cultura di tre poeti contemporanei di statura europea, tre poeti di generazioni successive con problemi espressivi diversissimi e tutti diversamente legati al rapporto fra un passato mitico e una realtà contemporanea misera o tragica, nella tensione presente dentro la stessa lingua fra *katharèvusa* e *dimotikì*: Costantino Kavafis, di cui il Pontani ha tradotto tutta l'opera poetica (*Poesie*, Milano 1961) con un apparato di preziosissime note, rendendone squisitamente la grazia e la tristezza alessandrina e l'alto simbolismo storico ed esistenziale; Giorgio Seferis da lui "scoperto" e interpretato molti anni prima della sua consacrazione col premio Nobel del '63, tradotto in tutta la sua opera di prosa e di poesia con aderenza e intensità « tale da consentirci spessissimo – come ha scritto Vittorio Sereni – l'illusione di leggere un testo originale » (si vedano ad esempio nella raccolta premiata alcune pagine del *Giornale di Bordo I* e il poemetto *Il tordo*); infine Ghiannis Ritsos, il poeta martire, una delle voci piú alte della poesia civile del nostro tempo, di cui Pontani ha saputo rendere (*Poesie*, Milano, Scheiwiller 1969) l'incontro di tenerezza elegiaca e nostalgia, e di tensione drammatica ed etica. Tradurre è qui per Pontani anche un atto di solidarietà umana e civile, una testimonianza che ci ha aiutato, dopo il tragico aprile del '67, a tener viva l'immagine dell'altra Grecia.

Il premio che oggi si conferisce a Pontani vuol essere dunque un riconoscimento dell'intera sua attività di traduttore e di uomo di cultura. Il fatto poi che gli venga assegnato per queste traduzioni di Giorgio Seferis, scomparso nell'ultima estate poco dopo la pubblicazione di questo volume, vuol significare anche un omaggio al grande poeta greco, che attraverso l'interprete congeniale ha acquistato piena cittadinanza nella nostra poesia, e alla Grecia soffocata ma viva, che in lui trovò l'espressione del suo dramma secolare e attuale.

Non ci resta che rallegrarci ora col vincitore.

LA COMMISSIONE

CESARE CASES

ELIO CHINOL

CARLO DELLA CORTE

IGINIO DE LUCA

GIANFRANCO FOLENA, *Presidente*

MARIO LUZI

ROBERTO VALANDRO, *Segretario*

VITTORIO ZAMBON

Digitized by Google

## CRONACA DELLA MANIFESTAZIONE

Al Premio "Città di Monselice" per una traduzione letteraria è stata dedicata quest'anno una intera giornata.

Nella mattinata di domenica 28 maggio, presso la saletta del Palazzo Strozzi in Arquà Petrarca, si è svolta una tavola rotonda sul tema "Aspetti e problemi della traduzione letteraria". Dopo le comunicazioni dei relatori Cesare Cases, Elio Chinol, Iginio De Luca e Franco Fortini, è seguito un vivace e stimolante dibattito tra i numerosi partecipanti, moderato con la riconosciuta perizia da Gianfranco Folena.

La cerimonia ufficiale della premiazione ha avuto luogo il pomeriggio, nell'ormai consueta cornice dugentesca del Duomo Vecchio di Monselice. Alla presenza di un pubblico folto e molto attento, in cui si notavano personalità del mondo politico e culturale, autorità civili e religiose, ha porto il saluto della Città il sindaco, dott. Mario Balbo, il quale ha sottolineato il lusinghiero successo della manifestazione che va intesa, nell'ambito locale, come stimolo alla soluzione dei più ampi problemi di carattere economico, sociale e culturale.

Hanno preso poi la parola il sen. Fernando De Marzi e l'on. Luigi Gui, confermando la loro piena adesione all'iniziativa che sembra trovare una rispondenza sempre crescente in un settore tanto vitale della nostra cultura.

Particolare commozione ha suscitato l'intervento del poeta Diego Valeri, che ha voluto tributare un fraterno omaggio ai traduttori. Rammentando come non ci sia controversia intorno alla loro fatica, quanto invece consenso profondo, li ha definiti « gli infaticabili portavoce della sapienza del mondo ». Dolci ricordi lo legano alla Città della Rocca, ed ancor più il fatto che vicino a Monselice, visse un grande, indimenticabile traduttore: Leone Traverso.

Gianfranco Folena ha letto successivamente la relazione sull'esito del Premio, che ha confermato pienamente le aspettative sia per il numero di adesioni che per il livello elevato delle opere concorrenti.

Infine, Filippo Maria Pontani, vincitore del Premio "Città di Monselice" edizione 1972, ha letto alcuni brani delle opere di Giorgio Seferis, accompagnandoli con un acuto commento di carattere filologico-estetico.

Ha concluso la festa letteraria un rinfresco offerto dalla Civica Amministrazione, nel salone d'onore della Biblioteca del Castello Cini.

Era presente la Televisione italiana, la quale ha messo in onda alcune fasi della cerimonia della premiazione nella rubrica "Cronache Italiane".



*Tavolo della giuria: da sinistra Carlo della Corte, Roberto Valandro, Vittorio Zambon, dott. Mario Balbo, Alceo Chiesi, Prefetto di Padova, on. Luigi Gui, Diego Valeri, sen. Fernando De Marzi, Elio Chinol.*



*Il dott. Mario Balbo, sindaco di Monselice, consegna il premio al prof. Filippo Maria Pontani.*



## ESPERIENZE D'UN TRADUTTORE DAL GRECO

«Trasfondere da un linguaggio in un altro le creazioni di un poeta è lo stesso che gettare una mammola in un crogiuolo con l'intento di isolare il principio essenziale del suo colore e del suo profumo. Ma la pianta deve nuovamente germogliare dal suo seme o non porterà fiore...». Queste parole, tratte dalla *Difesa della poesia* di Shelley, sono ricordate da Benedetto Croce là dove egli ribadisce quell'intraducibilità della poesia che è poi connotazione intrinseca della poesia stessa. «Con graziosa e assai significativa immagine – nota il Croce – noi italiani chiamiamo le traduzioni del primo genere [cioè quelle subordinate al fine d'un apprendimento approssimativo degli originali] 'brutte fedeli', e quelle del secondo [le così dette traduzioni artistiche] 'belle infedeli'; ma quelle dei traduttori mediocri sono del terzo e non sopportabile genere delle 'brutte infedeli'».

Per quanto irraggiungibile, l'ideale che sorride è ovviamente quello della 'bella fedele'. Ora, a parte tutte le impossibilità, persino ovvie, d'ottenere risultati equivalenti agli originali, la cui espressione è autonoma e una e non soffre versioni di nessun genere, chi persegua, con religiosa attenzione, la 'bella fedele' non potrà prescindere dal sicuro possesso della lingua da cui traduce, nella sua storicità; la sua lettura dei testi dovrà essere innanzi tutto un vaglio ermeneutico dei valori semantici e una penetrante auscultazione di quelli tecnici, un'opera di filologia rigorosa, non eludibile, né surrogabile da qualità, per quanto valide, incongrue. All'impegno della resa, e cioè alla ricerca d'ormeggiare o adombrare, con repliche analogiche o approssimative equivalenze, i valori accertati nella loro lievitazione poetica, occorreranno poi un possesso e un senso storico della lingua in cui si traduce, un orecchio e un gusto ignoti al *purus grammaticus* e pertinenti alla sfera dell'arte.

Il rischio è sempre il salto del limite. Si è in bilico fra un pedissequo ricalco e una sopraffazione. Rischi del ricalco: oltre alla possibile sordità della resa, anche la sua astrattezza, ove per esempio si pretenda di 'imitare' il valore etimologico d'un termine o, magari, la sua iniziale carica metaforica senza valutare la risonanza di quel termine nella coscienza linguistica dei parlanti in quel particolare punto del tempo in cui l'autore lo adoperò, e in cui l'etimo può essere, per avventura, già obliterato, e la creatività primigenia della metafora, decaduta. Rischi della sopraffazione: gl'indiscreti abbandoni a un gusto di linguaggio creativo affatto irrelato, a una suggestività autonoma forse ricca di fascino, ma magari stridente con lo stile del modello, che non è mai esente da connotazioni temporali, e rientra in un 'clima' di gusto immeritevole di falsificazioni più gravi di quelle connesse con la traslazione linguistica.

Ecco dunque come solo un acuto senso storico dei due linguaggi, dell'esemplare e del metafrastico, può garantire dalla dismisura. La sensibilità poetica, la capacità di creare poesia è indispensabile a chi traduca poesia; ma ove il testo non scada a mera sollecitazione per nuove creazioni o variazioni su un tema (col che si esce, magari anche gloriosamente, dall'ambito del tradurre), è del pari indispensabile un'idoneità filologica pienamente scaltrita. La compresenza delle due qualità nella stessa persona si è verificata di rado in questo secolo di animose facilonerie, dove tutti traducono tutto, dove Pasolini, per esempio, ha creduto di poter tradurre Eschilo dal francese di Mazon (per giunta qua e là frainteso, come ha notato, con significativi esempi, il Degani), puntando solo sugli'innegabili talenti carismatici che possiede; e dove già lo stesso Quasimodo, a cui vanno riconosciuti i meriti di reazione al classicismo imperante sottolineati da Anceschi, incorse tuttavia in vistosi equivoci per ignoranza del greco. (Come si sa, tali equivoci furono in parte corretti nelle successive edizioni dei suoi lirici; ma nella prima, del '41, nel celebre fr. 25 D<sup>2</sup> di

Archiloco c'era addirittura un cambio di sesso: « con un ramo di mirto *egli* giocava »: quell'*egli* è in realtà Neobule o un'etera, o Neobule-etera non importa, ma comunque certamente una donna!).

Chi conosce la mia artigianale modestia sa bene che questi rilievi non muovono dalla presunzione d'essere io il poeta-filologo capace d'incarnare la figura del traduttore ideale: essi vogliono solo indicare la tendenza d'un impegno decisamente perseguito in molte esperienze. Dei problemi che l'esperienza mi ha presentato mi permetterò di portare qui qualche esempio, con prevalente riferimento alle versioni da Seferis che hanno avuto l'onore del premio, ma con accenni ad altre mie versioni dal greco perenne. Alludevo alla compresenza di 'strati' linguistici in un testo, o alla necessità di trasferirla in qualche guisa nella versione. Il neogreco offre sempre, a questo riguardo, esempi vistosi. Basti pensare alla diglossia solo in parte risolta, alla grande riserva che è sempre costituita dalla *ħatharèvusa*, di cui la demotica si rinsangua, sia pure reagendo, e modificando, specie sul piano morfologico, i prestiti attinti agli antichi forzieri. Ma parlare di diglossia è schematizzare con una superficialità piuttosto sommaria, non essendo possibile segnare limiti rigorosi e discriminanti fra le due lingue ed essendo ciascuna di esse articolata con margini fluidi sul piano diacronico. Seferis è uno degli scrittori greci piú esemplarmente omogenei; la sua lingua è un modello forse unico di coerenza; ma questa è poi compresenza e unità morfologica e stilistica di lingue diverse.

Nel terzo *Giornale di bordo* c'è una poesia narrativa che rievoca la vicenda di Giovan Visconti: è questi un cortigiano onesto che denuncia al re Piero di Lusignano il tradimento della moglie. I consiglieri, per paura della reazione del sovrano, lo fanno passare per pazzo. Ma il re, conscio della sua vergogna, si vendica violentando, in preda a una feroce lussuria di rappresaglia, tutte le signore di Cipro, fino a che è ucciso. Seferis, che pone a *exergo*

della poesia i versi del *Paradiso* dantesco «... Nicosia e Fama-gosta / per la lor bestia si lamenti e garra», s'ispira alla cronaca di Leonzio Macheràs. Lo stile si bilancia, con grande duttilità, fra l'intonazione ammiccante e quella seria, e il materiale linguistico è attinto al greco colloquiale di oggi non meno che a quello medievale, con un impasto e un gioco scaltro e comunicativo. A un certo punto sono introdotte con naturalezza nel contesto, col loro sapore arcaico-popolare, le parole stesse del cronista. Il traduttore aveva l'obbligo di far sentire in qualche modo la coloritura diversa della "citazione". Ha tentato di farlo così:

*Camminava col « male minore » la Sorte  
così, fino al mattino di Sant'Antonio, mercoledì:  
vennero allora i cavalieri, lo strapparono  
di tra le braccia della druda e lo sgozzarono.  
« et a tergo di tutti lo sargente  
il trovò involto nel su' sangue » scrive  
il cronista « e cacciò lo stocco et a lui mozza  
li bottoni col bischero e gli disse: Hai dato morte  
per cotesti! ».*  
*Per il re Pier, il dèmone  
della lussuria volle questa fine.*

La schiettezza del linguaggio seferiano non umilia mai l'espressione a livelli dialettali e forse nemmeno a veri e propri colloquialismi; tuttavia nessun orpello letterario è in una frase come questa (dell'*Ultima tappa*): *To vrocherò ftinòporo s'afù ti guva / kàkoformizi ti plighi tu kàthenòs mas*. La traduzione tenta di rispondere puntualmente: «È l'autunno piovoso in questo buco / a sdegnare la piaga di ciascuno». "Sdegnare" rischia di non essere panitalico, noi lo diciamo a Roma; ma mi sembra intonato a *kàkoformizi* piú di "esacerbare" o simili; e non saprei trovare di meglio.

Seferis si fa talora creatore di linguaggio; « il miglior fabbro del parlar materno » crea qualche *hapax*. L'esempio piú illustre è il *psichamivòs* del "Tordo", variazione autonoma d'un composto eschileo, *chrisamivòs*, di cui il poeta stesso ha dato una giustificazione brillante. Qui la traduzione fa bancarotta; era impossibile (o a me fu impossibile) trovare un composto italiano adeguato e dovetti ricorrere a una lunga resa parafrastica "Permuta d'anime il dio fa", che salva sí il senso e anche l'effetto della tronca finale (un cupo colpo di tamburo), ma falsa linguisticamente e anche stilisticamente l'originale.

Interessante mi pare, invece, la creazione d'un *hapax* per la resa d'una parola peregrina e, almeno nella forma, non attestata, alla fine di *Poesie segrete* I 7 (*iakismòs keravnú*). *Iakismòs*, qualcosa come "pilotaggio" o simili, venne certamente a Seferis da un frammento di Eraclito (64 D.-K.) *Ta panda iakizi keravnòs* = « Tutto governa il fulmine »: "governa" nel senso di "dirige la barra", pilota come un veicolo per una rotta, col timone. Ho tradotto « governaglio di folgore ». "Governaglio" non c'è nei lessici, ha nell'etimo il *gubernare* latino, nel formante un francesismo, non alieno peraltro dal nostro italiano antico e spesso sepolto (« ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio . . . »). Una creazione analogica a cui non vorrei rinunciare, per sconcertante che sembri.

Ho citato Dante. È un poeta spesso presente nelle mie traduzioni, laddove mi avventuro, con un gusto culto, nell'apparente civetteria dell' "arte allusiva": mi pare talora che un'espressione letteraria precisa, una formulazione definitiva, soccorra alla resa meglio che un tentativo di novità, arricchendo con gli "armonici" della citazione l'aderenza dei toni. Vediamo solo un paio di esempi, da Alcmene. Il poeta affaccia un'identificazione Musa-Sirena. Ho tradotto:

*Canta la nostra Musa  
nostra Sirena nelle dolci tube*

In Alcmane si parla solo di dolcezza di voce; ma mi fu difficile sottrarmi alla suggestione di *Par.* XII 7 sg. «Canto che tanto vince nostre Muse, / nostre Sirene in quelle dolci tube». E una reminiscenza dantesca mi sembrò che impreziosisse la resa dello stupendo partenio di Astimelusa, dello stesso poeta:

*... il desiderio strema: ha l'occhio più struggente  
del sonno e della morte,  
lei non a caso dolce.  
Astimelusa nulla mi risponde,  
ma con la sua corona  
pare una stella che tramuti loco  
nella chiaria del cielo,  
pare un germoglio d'oro,  
una morbida piuma...*

Come si vede la dizione è moderna, persino ermetizzante; ma, nel discorso, quel «pare una stella che tramuti loco» mi pare che s'inserisca naturalmente, è e non è una citazione, forse è un recupero. Si badi che, nella stessa poesia, di Astimelusa si sottolinea il fatale incedere, che turba tutti col fascino struggente della bellezza: questo turbamento generale è tradotto "pubblica cura": forse non immediatamente chiaro a chi non avverta che quell'espressione è la trascrizione d'un adonio oraziano (Orazio lo dice di Barine: *iuvenumque prodis / publica cura*).

Dunque anche al traduttore sono presenti diversi 'strati' linguistici ed egli ne tenta talora un impasto, con disinvolta allusività e con naturalezza. Quest'operazione m'è stata rimproverata, e forse in effetti ne abuso. È chiaro che essa è pienamente valida solo nei casi in cui un'allusività si può già riscontrare nell'espressione del testo. Così, di fronte al magico verso di Kavafis *sa musikí, ti nichta, makrini pu svini*, la vaga eco leopardiana della versione «come musica, a notte, che lontanando muore» (del resto inadeguata per diverse e assai meno sottili articolazioni foniche) ha

bisogno d'essere scusata (e l'ho fatto, in nota). E non piú d'un "compiacimento" si potrà ravvisare nella traduzione di *Poesie segrete* II 3 « Ma sí come di lei bevve la gronda / delle tue labbra nell'estreme foglie », memore di *Par.* XXX 88. Invece, non solo di sicura efficacia, ma, credo, assai pertinente, nella poesia che segue, è la resa « la fanciulla portata dall'onda / veste la pelle della vacca / perché il torello a sua lussuria corra »: cf. *Purg.* XXVI 41-2 « Ne la vacca entra Pasife / perché 'l torello a sua lussuria corra »: un imprestito testuale del traduttore, non alieno questa volta dal greco: questo è solo piú crudo ('perché il torello la monti') ma è quasi certamente tributario di Dante, un poeta, si sa, che fu per Seferis maestro e autore.

Per quanto riguarda gli aspetti squisitamente tecnici, e in particolare i valori fonici, ritmici, metrici d'un testo, io ritengo che il traduttore debba sforzarsi di trasferirli in qualche modo nella versione. È l'impresa spesso piú ardua, ma non giova eluderla ammantando d'alibi pretestuosi la renitenza allo sforzo. L'approssimazione c'è sempre, ci s'invischia in qualche pastoià; ma dove qualche risultato positivo è raggiunto, si ha la gioia d'aver meno tradito.

Devo dire che nei cori tragici sono sempre riuscito a ottenere l'antistrofia, a costruire cioè un ordito strofico per cui il 1° verso della strofe è identico al 1° dell'antistrofe, il 2° al 2° e così di seguito. Qualche volta ho creduto di dover sottolineare non solo col ritmo, ma anche con rime e assonanze, certe rispondenze, per surrogare o per rendere piú evidenti determinati effetti. Ancora: in ogni tragedia greca il dialogo conosce, in certi momenti, una stretta mordente, la "sticomítia", quando la battuta di ciascun personaggio non va oltre la curva d'un verso e i versi s'incalzano e quasi s'incastano l'uno nell'altro nel precipitoso amebeo. Tradurre rispettando la sticomítia non è sempre agevole: qualche cosa occorre sacrificare, qualche zeppa sarà inevitabile; ma tutto dovrà essere sperimentato piuttosto che sbavare la stretta di quelle botte

e risposte. Nelle mie traduzioni dai tragici ho sempre rispettato le sticomítie. Un esempio, dal supremo *agon* fra Clitemestra e Oreste nelle *Coefore*:

CLITEMESTRA *Io ti nutrii: fa' che invecchi con te.*  
ORESTE *Con me, tu, l'assassina di mio padre?*  
CLITEMESTRA *Fu colpa del Destino, figlio mio.*  
ORESTE *E così la tua morte, ora: Destino.*  
CLITEMESTRA *E se una madre, figlio, maledice?*  
ORESTE *Madre, tu! Per gettarmi alla malora!*  
CLITEMESTRA *Io ti gettai? Come? in casa d'un ospite?*  
ORESTE *Non nacqui da uno schiavo, e fui venduto.*  
CLITEMESTRA *E dov'è il prezzo che ne ricavai?*  
ORESTE *Sento vergogna a gettartelo in faccia.*  
CLITEMESTRA *Di' tutto: anche le colpe di tuo padre.*  
ORESTE *Lui alla guerra, tu a casa: non parlare.*  
CLITEMESTRA *Figlio, una donna senza l'uomo soffre.*  
ORESTE *L'uomo fatica e vi mantiene in ozio.*  
CLITEMESTRA *Figlio, vuoi proprio uccidere tua madre?*  
ORESTE *Io? Sarai tu che ucciderai te stessa.*  
CLITEMESTRA *Pensa alle cagne di tua madre: bada!*  
ORESTE *Se cedo, scampo a quelle di mio padre?*  
CLITEMESTRA *Io canto, viva, il mio funereo canto.*  
ORESTE *La sorte di mio padre ti condanna.*  
CLITEMESTRA *Diedi la vita e il latte a questo serpe.*

La resa degli effetti metrici presenta problemi generali di scelte e problemi particolari. Ma anch'essa va cercata in base all'istanza d'un'*aemulatio* che falsi il meno possibile. Oggi è quasi del tutto abbandonata la metrica "barbara", sia alla maniera carducciana (che consiste, com'è noto, nell'ormeggiare con versi accentuativi romanzeschi i versi classici letti con gli accenti tonici), sia alla maniera pascoliana, che cerca l'equivalenza con la lettura ritmica. È inutile sottolineare gl'inconvenienti d'entrambi i metodi, anche del se-



condo, certo piú rigoroso, che urta in taluni casi con la diversa natura dell'italiano rispetto al greco e al latino, soffrendo, per esempio, la nostra lingua, per la scarsità di sdruciole e soprattutto di tronche. Un pentametro « chi le farfalle cerca sotto l'arco di Tito » (2 settenari piani) non rispecchia in nessun modo la cadenza dei due *hemiepe*; ma di pentametri come « ecco desidero che piaccia la cena che do » non è facile farne molti né, facendoli, sfuggire al grottesco. Pentametri barbari ne ho fatti pochissimi. Ho trasferito invece l'esametro in italiano, senza troppe pesantezze, credo, nella traduzione degl'*Inni omerici*. Dall'*Inno a Pan*:

*Egli s'aggira di qua di là nel folto di macchie;  
ora il languido corso di dolci correnti l'ammalia,  
ora invece, vagando su ripide rocce, raggiunge  
l'apice estremo del monte, vedetta di greggi pascenti.  
Spesso percorre catene lunghissime chiare d'argento,  
spesso trascorre convalle, facendo strage di fiere,  
con l'acutissima vista. La sera, fa risonare,  
reduce dalle sue cacce, melodi dolci di canne:  
piú maliosi non sono gli accenti del musico uccello  
che, a primavera fiorita, tra petali e foglie diffonde  
una querela perenne con note di canto soavi.  
Vagano ninfe montane di limpida voce con lui,  
con passettini frequenti, cantando vicino a fontane  
d'acqua bruna, e l'eco recinge la vetta di pianto.  
Danza di qua di là, s'insinua nel coro, con passi  
rapidi, il dio...*

Rendere il tetrametro trocaico col doppio ottonario presenta il rischio d'allineare una serie di versi come « rondinella pellegrina che ti posi in sul veron ». Eppure anche qui, con sapienti elusioni del pestellamento dell'*ictus*, con alternanze, in fine di verso, di sdruciole e tronche, con scivolamenti tra verso e verso ottenibili con accorti *enjambements*, qualche risultato si può ottenere, che non sia repellente. Cito un solo esempio, da Archiloco:

*Glauco, vedi: su dal fondo tutto il mare s'agita,  
va sull'alto delle Gire erto un nembo: un indice  
di tempesta. La paura coglie a un tratto l'anima*

\*

*A deriva sul profondo mare navi rapide  
vanno. Via, s'allenti tutta la tensione delle vele  
e si mollino le scotte. Tu, se vuoi superstite  
il ricordo del tuo nome, cogli il vento e salvaci.  
Tieni lungi dagli scogli la tua barca, non gettarla  
ove piú s'attorce l'onda spaventosa ergendosi  
... oramai provvedi tu.*

Sorvolo sui tentativi, non troppo ardui, di rendere gli anapesti, e preferisco indicare qualche partito forse felice nella resa dei docmi, splendidi ritmi che appaiono in parti liriche o in commi di particolare concitazione emozionale. Cito dal vaticinio di Cassandra dell'*Agamennone*. Ho emulato i ritmi del testo (non solo i docmi), con versi librati da un afflato tragico e aereo; è rispettata l'antistrofia:

CASSANDRA *Ahi ahi, povera me! che sorte misera!  
Parlo di me, di me, colmando il calice.  
Povera me, ma dove m'hai portata?  
E perché? Per morire insieme a te.*

CORO *Tu delirante sei, come invasata, e vai  
gridando di te  
dissoni suoni, come l'usignolo fulvo  
che non si stanca mai di quel suo flebile  
ploro "Ití Ití", sopra una vita che  
di mali pullula.*

CASSANDRA *Ahi ahi, felice lui, l'uccello garrulo!  
Gli dèi gli fecero di piume l'abito,  
e se pur piange, la sua vita è dolce.  
Io... m'attende uno squarcio di mannaia.*

CORO

*Ma quale dio ti dà inani spasimi  
di mali? Perché  
terrificanti voci di funesto suono  
articolando vai, di canti striduli?  
Chi ti segnò la via dei tuoi presagi, che  
mali profetano?*

Per i poeti neogreci, che hanno una metrica accentuativa di tipo romanzo, i problemi sono minori. In particolare Seferis presenta in larga misura articolazioni ritmiche molto libere, riducibili solo in parte a misure tipiche (endecasillabi, decatrisillabi, decapentasilabi), in ogni caso emulabili con libertà. Una libertà naturalmente disciplinata dall'esigenza di conferire, anche là dove non si replicano puntualmente i ritmi dell'originale, il più congruo rilievo alle parole chiave, poste in posizioni spiccanti nel testo greco.

Ma Seferis, specie nella prima fase della sua attività, ma anche nei *Giornali di bordo* e nelle poesie cipriote, non disdegna le forme chiuse e presenta spesso il problema delle rime. Anche qui, io non credo che il traduttore possa sfuggire all'obbligo della rima, se questa è un elemento essenziale dell'espressione originale e della sua suggestione. Le rime potranno essere diverse, ottenute con suoni diversi, ma dovranno apparire a ogni costo. La tradizione italiana soccorre: c'è una larghissima tradizione di poesia rimata, da Dante ad Ariosto a Montale.

Ho fatto di tutto: traducendo gli esempi dell'*Erotòkritos* addotti da Seferis nel saggio su quel poema, ho fatto i distici di decapentasilabi a rime bacciate aderendo al modello. Il risultato più persuasivo credo d'averlo ottenuto traducendo il *Canto d'amore*, una poesia valérianiana, difficile, che purtroppo Sereni non ha voluto includere nel volume oggi premiato. Ne leggo solo il secondo gruppo di quartine:

*I segreti del mare si scordano sul lido  
nella schiuma si scorda la tenebra d'abisso.  
D'improvviso i coralli della memoria ridono  
purpurei. Non turbare... sta con l'orecchio fisso  
al lieve abbrivo... hai steso la tua mano per cogliere  
pomi, hai sfiorato l'albero: il filo guida, addita...  
Cupo brivido nella radice e nelle foglie  
eri tu a riportare forse l'alba smarrita?*

*Nel campo del distacco fioritura di gigli  
sbocciare di maturi giorni, celeste ammanto  
brillio riverberato di quegli occhi fra i cigli  
disegnarsi d'un'anima pura come d'un canto...*

*Ma fu la notte a chiudere gli occhi? Resta una brace  
come, vibrato l'arco, un murmure raccolto:  
è cenere e vertigine nella cala ove tace  
la luce, entro un'ipotesi battito d'ali folto.*

*Tu ci cogliesti, conscia rosa del vento, ignari  
quando il calcolo ergeva ponti, dove, conserte  
le dita, trascorressero le nostre sorti pari  
effondendosi in una luce sommessata, inerte.*

Come si vede, faccio rimare *lido* / *ridono*, *cogliere* / *foglie* (come poi, nel "Tordo", *some* / *òmeri*). Mi soccorre un'astuzia tecnica imparata dai nostri poeti, nessuno escluso (Guido Gozzano c'insegnò a far rimare, all'occorrenza, *Nietzsche* / *camicie*).

Ove non si ceda a pigrizie e nulla si consideri aprioristicamente impossibile, l'impegno può giungere al *tour de force*. Ma il risultato può essere emozionante. Nel mio primo volume seferiano (del '63) non comparivano le poesie più difficili proprio per il gioco delle rime. Nella raccolta dei Fabbri (del '69) ne inserii alcune, bellissime, come *Dintorni di Cerinia*, un dialogo a rime baciate (*rischi* / *whisky* etc.) fra due signore inglesi, suscettibile d'una

esecuzione scenica. Poi volli tradurre tutto, e in un *Omaggio a Seferis* pubblicato a Padova nel '70 per i 70 anni del poeta, diedi i miei piú spericolati esercizi. Tradussi il *Pantum*, un tipo di composizione chiusa, a quartine di rime alterne, dove il 2° verso d'una strofe diviene il 1° della strofe seguente e il 4° verso diviene 3°: un gioco d'alta classe, paragonabile alla reviviscenza della sestina petrarchesca operata da Ungaretti nel recitativo di Palinuro della *Terra promessa*.

*Si muovono gli astri per orbite aliene,  
le navi trascinano fiamme sul mare.  
Affràncati, cuore, dal buio che viene,  
tu, amaro, bruciante, divoto a pregare.*

*Le navi trascinano fiamme sul mare,  
la notte si strema ed è come straniera.  
Tu, amaro, bruciante, divoto a pregare,  
mio cuore, conosci la legge che impera.*

*La notte si strema ed è come straniera,  
nel serico nero la luce si sbianca.  
Mio cuore, conosci la legge che impera,  
che cosa ti resta che cosa ti manca.*

*Nel serico nero la luce si sbianca,  
il sistro solingo del tempo si sente:  
che cosa ti resta che cosa ti manca  
se mai feritoia lampeggi silente?*

*Il sistro solingo del tempo si sente,  
metallica stele nel cruccio che assilla.  
Se mai feritoia lampeggi silente,  
neppure dal sogno una lacrima stilla.*

*Metallica stele nel cruccio che assilla,  
l'istante solleva una lama che svetta.*

*Neppure dal sogno una lacrima stilla  
in questa impalpabile viscida stretta.*

*L'istante solleva una lama che svetta;  
attende: che cosa? che cali bonaccia?  
In questa impalpabile viscida stretta  
né riso di cielo né angelica faccia.*

*Attende: che cosa? che cali bonaccia?  
Per l'uomo che chiuso misura le pene  
né riso di cielo né angelica faccia.  
Si muovono gli astri per orbite aliene.*

Tradussi i Grilli, una poesia in terzine *aaa bbb* etc. fino a *ffg gag a*, basata dunque tutta su effetti fonici:

*La casa s'è empita di grilli:  
aritmici orologi i loro strilli  
ansanti. Sono squilli*

*del tempo in cui di vivere ci tocca  
mentre i giusti non aprono bocca  
(forse non hanno più frecce alla cocca).*

*Li udivo al Pelio, a frotte  
scavare nella notte,  
rapidi, certe grotte.*

*Voltammo il foglio della sorte, poi.  
Ci conosceste e noi  
dagl'Iperborei conoscemmo voi*

*fino ai negri dell'orbe equatoriale,  
corpi privi di forza mentale  
che gridano quando hanno male.*

*Io soffro e voi soffrite  
ma non gridiamo: alle ferite,  
neppure un murmure. Già:  
per l'orrore e il disprezzo non ha,  
né per morte o per vita, tranquilli  
ritmi la ruota che va.*

*La casa s'è empita di grilli.*

Buoni effetti raggiunti, credo, nelle poesie di *Svolta*. Leggo, per finire, *Postille* (rime *aaab cccb*, con *b* sdrucchiola):

*Era già buio sull'altana,  
svolò una fretta, non lontana:  
due confessioni nella tana  
dei cuori, che si bilanciavano.*

*La voce isterili nel fiore,  
sciamava sul labbro l'errore:  
benedizioni ormai, Signore,  
solo dal corpo s'aspettavano.*

*In casa un'ombra che stormiva.  
L'astro di sera ti lambiva  
la chioma, calamita viva.  
Ricorda il Nunzio inattigibile  
con rapide armille crollate  
a un tratto, come sventagliate  
nei pensieri – Scritture decifrate  
con una supplica inscindibile.*

*Donna, che al cuore eri foresta,  
il tuo stupore oggi mi resta,  
bella, diletta donna, in questa  
sera che non ha senso, isterica;*

*e gli occhi, grandi anelli neri,  
notturni brividi leggeri . . .  
Lama dei miei silenzi alteri,  
torna nel fodero, chimerica.*

« Pontani è un prestigiatore » – diceva Seferis, rendendo uno scherzoso omaggio all'abilità. In effetti il poeta aveva trovato soltanto un traduttore coscienzioso, incapace di rinunciare all'impegno, anche arduo, di perseguire, come ogni serio traduttore vuol fare, la "bella fedele".

Mi sia lecito ora, dopo questa sommaria esemplificazione dei miei orientamenti, esprimere la piú viva riconoscenza a coloro che hanno voluto onorare la mia diuturna fedeltà alla filologia e alla poesia. Che l'odierno riconoscimento premi, fra le mie tante traduzioni, proprio un volume seferiano, è un fatto che tocca i miei sentimenti piú segreti e profondi. Nelle lezioni accademiche di quest'anno ho analizzato, col bisturi e il microscopio, quello che a me pare il capolavoro di Seferis, il "Tordo". L'ultimo giorno, i ricordi dei miei personali contatti con quel grande uomo greco, ormai gravati dall'ombra della morte, affluirono come un'onda, spezzarono la mia voce. Avverto ora di nuovo il rischio d'essere sopraffatto dall'emozione e vi prego d'immaginare, senza che io ve ne parli, che cosa ha significato per me quell'incontro e quella presenza, e di quale orfanità io senta ora il peso. Considero il premio conferito all'umile interprete italiano di Seferis un omaggio postumo al Poeta e un omaggio alla Grecia. Non soltanto alla Grecia perenne dei miti e delle statue e della poesia, ma alla Grecia che geme nell'ultima notte di barbarie, con la certezza ostinata dell'alba. « Angelicata e nera / luce . . . ». È la sua vicenda, la nostra. Grazie.

FILIPPO MARIA PONTANI



ATTI DEL PRIMO CONVEGNO  
SUI PROBLEMI  
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

WALTER BENJAMIN  
TEORICO DELLA TRADUZIONE

Ciò che segue ha il carattere di una pura presentazione ed esposizione di un saggio quanto mai difficile ma estremamente suggestivo, e quindi sempre preso come punto di riferimento per una determinata concezione dell'arte del tradurre.

Il saggio di Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers* (*Il compito del traduttore*) apparve nel 1923 come prefazione alla sua traduzione tedesca dei *Tableaux parisiens* di Baudelaire, ma era stato scritto prima (l'autore ne parla come di cosa già scritta da tempo in una lettera a Scholem del 27 novembre 1921) e si ricollega agli studi di filosofia del linguaggio e in particolare al saggio (rimasto allora inedito) *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (*Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*), che ne è il naturale antecedente. Secondo la teoria platonizzante svolta in questo saggio sulla lingua, «l'essenza linguistica dell'uomo è di nominare le cose» (p. 54).<sup>1</sup> Ma a chi le comunica? Benjamin distingue la falsa teoria "borghese" della lingua – dove "borghese" ha ancora una connotazione più culturale che sociologica e corrisponde pressappoco a "positivistico" –, secondo cui «il mezzo della comunicazione è la parola, il suo oggetto la cosa, il suo destinatario l'uomo» dalla teoria vera, che afferma: «nel nome l'essere spirituale dell'uomo si comunica a Dio». E aggiunge: «La creazione di Dio si completa quando le cose ricevono il loro nome dall'uomo, da cui nel nome parla solo la lingua» (p. 55). Così accade infatti nella Bibbia (*Gen. 2, 19*). Tale concezione è però distinta da quella che Benjamin chiama la "teoria mistica del linguaggio", per cui l'essere spirituale si identifica interamente con l'essere linguistico: il nome è l'essenza spirituale della cosa denominata. Questo significherebbe che

non vi è nulla di inesprimibile, che anzi un'essenza è tanto piú esprimibile quanto è piú profonda: è quello che accade di fatto nella rivelazione religiosa, poiché la rivelazione rivela l'inesprimibile e lo chiama per nome. Ma ciò che vale nell'ambito religioso non vale per l'arte, che si fonda sul linguaggio umano, il quale comunica dell'essere spirituale solo il suo essere linguistico, cioè solo quanto in esso è comunicabile. Quindi l'essere linguistico non esaurisce tutto l'essere spirituale, non si identifica con esso. Questa identificazione è « il grande abisso in cui rischia di cadere ogni teoria del linguaggio », mentre essa deve tenersi librata « su di esso, giusto su di esso » (p. 52) senza caderci dentro. L'identificazione di essere spirituale ed essere linguistico che si è vista nel doppio senso della parola λόγος vale per Benjamin — si potrebbe dire — solo per il logo divino.

*Il compito del traduttore* parte da un'uguale opposizione tra concezione metafisica e concezione "borghese", ed è tipico per l'andamento platonizzante del pensiero di Benjamin che egli non cominci enunciando la concezione invalsa della traduzione per confutarla, ma enunci dei princípi generali mostrando poi come quella concezione sia incompatibile con essi. Né egli parte, come farebbe un linguista (p. es. Jakobson nel suo noto saggio sulla traduzione) dal linguaggio, bensí dall'idea dell'arte, della forma artistica, e questa gli sembra escludere il rapporto con il ricettore: « . . . nessuna poesia è rivolta al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori » (p. 37). Quello che per il linguista è un caso limite del linguaggio, cioè un linguaggio che non tende alla comunicazione, per Benjamin è il punto di partenza. Di qui egli muove lancia in resta contro l'idea che la traduzione sia fatta per i lettori che non comprendono l'originale. Se è fatta per costoro essa non può mediare che la comunicazione del senso — « cioè qualche cosa di inessenziale ». Questo sarebbe il connotato della cattiva traduzione, e siccome si ha la coscienza che ciò non basta, che la comunicazione non è l'essen-



Da sinistra: Iginio De Luca, Franco Fortini, Gianfranco Folena, Elio  
Chinol, Cesare Cases.

ziale, si immagina che il traduttore debba poetare in proprio per reintrodurre il cosiddetto elemento poetico che è andato perduto. Questa contraddizione viene a cadere se si nega che la traduzione sia destinata al lettore. Se ciò fosse, anche l'originale gli dovrebbe essere destinato, ma sappiamo che ciò non è. Quindi anche la questione della traducibilità dell'opera va staccata dal riferimento ai lettori: la traducibilità deve inerire a certe opere anche se non ci fosse alcun lettore, così come è lecito parlare di una vita o di un istante indimenticabile anche se nessuno li ricordasse, poiché potrebbero essere ricordati in Dio.

A questo punto non sarà inutile accennare che, con una delle oscillazioni polari che lo caratterizzano, Benjamin, che qui esclude recisamente il momento della ricezione, doveva poi diventare un teorico in scritti come *Der Autor als Produzent* (1937)<sup>2</sup>. C'è tuttavia un elemento in comune, cioè che anche nel Benjamin marxista la ricezione che conta non è quella dei contemporanei, bensì quella dei posteri: il realizzarsi dell'opera d'arte nella sua sopravvivenza. In questa consapevolezza egli vedrà, nel saggio su Eduard Fuchs<sup>3</sup>, la differenza radicale tra il materialismo storico e lo storicismo. Ora è questo il motivo che segue immediatamente – certo con linguaggio assai diverso, metafisico e non sociologico – nel *Compito del traduttore*. Se la traducibilità, si dice qui, « inerisce essenzialmente a certe opere », è perché essa è dovuta non già alla loro vita, che non ha bisogno di traduzioni, ma alla loro sopravvivenza. « Traduzioni che sono più di semplici trasmissioni sorgono quando un'opera ha raggiunto, nella sua sopravvivenza, l'epoca della sua gloria. Per cui non tanto servono alla sua gloria, come i cattivi traduttori affermano del loro lavoro, quanto piuttosto le devono la loro esistenza » (p. 39). Ma la sopravvivenza, come la vita, ha una finalità che sta al di fuori di essa, e in particolare la traduzione « tende in definitiva alla espressione del rapporto più intimo delle lingue tra loro ». Poiché le lingue « non sono esterne fra loro, ma a priori, e a pre-

scindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire (*meinen*)» (p. 40).

Qui tocchiamo il centro della filosofia benjaminiana del linguaggio. Per Benjamin tutte le lingue convergono in quanto « in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: *la pura lingua* » (p. 42). In altre parole: le lingue divergono e si escludono nel *meinen*, nel modo d'intendere, ma non nell'inteso (*das Gemeinte*). Questo inteso nelle lingue singole è « in un continuo divenire, in attesa di affiorare come la pura lingua da tutti questi modi di intendere ». Questa pura lingua si avrà solo alla "fine messianica" della storia delle lingue singole, ma la traduzione, che « si accende all'eterna sopravvivenza delle opere e all'infinita reviviscenza delle lingue » dà la riprova « di quella sacra evoluzione o crescita » delle lingue stesse (pp. 42-43). La diversità delle lingue deriva dunque dalla impossibilità di cogliere con un solo atto linguistico tutte le dimensioni dell'essenza spirituale di una cosa, di trovare la parola che abbia un rapporto di absolutezza con la cosa stessa, sia pure nei limiti che conosciamo dal saggio sulla lingua, e cioè tenendo presente che l'essenza spirituale coincide con l'essenza linguistica solo in quanto è comunicabile. Questa parola assoluta la dà solo la lingua pura. Nel saggio sulla lingua tale lingua pura era collocata nel passato, era la lingua adamitica, anteriore alla torre di Babele, dopo la quale, dice Benjamin altrove, l'unica lingua comune agli uomini è rimasta la musica. Invece qui la lingua pura è proiettata nel futuro, è la fine messianica della storia delle lingue. La traduzione rileva la sua dignità dal fatto che dà mano a questo processo: a differenza dell'arte, essa non può pretendere che le sue creazioni abbiano durata, tuttavia essa « non nasconde la sua tendenza a uno stadio ultimo, definitivo e decisivo di ogni formazione linguistica », e in essa « l'originale trapassa, per così

dire, in una zona superiore e piú pura della lingua », o per lo meno accenna ad essa « come al regno predestinato ». Di qui per Benjamin l'impossibilità di tradurre una traduzione. « Ciò a cui mirava il vero lavoro del traduttore (cioè ciò che non è pura comunicazione) non si lascia trasferire a sua volta come il verbo poetico dell'originale, poiché il rapporto del contenuto alla lingua è affatto diverso nell'originale e nella traduzione. Se essi formano, nel primo, una certa unità come il frutto e la scorza, la lingua della traduzione avvolge il suo contenuto come un mantello reale in ampie pieghe. Poiché essa significa una lingua superiore a quella che essa è, e resta quindi inadeguata al suo contenuto, possente ed estranea » (p. 43). Questo panneggio, questo mantello regale, è piú consistente della scorza: si potrebbe dire che lo spessore linguistico della traduzione è maggiore di quello dell'originale. Tale dignità della traduzione è stata riconosciuta dai romantici tedeschi, ma Benjamin rimprovera loro di averla posposta alla critica, che è anch'essa un momento della sopravvivenza, ma un momento minore. Tuttavia la loro opera di traduttori presupponeva la coscienza di questa importanza, né è vero, per Benjamin, che questa coscienza sia piú forte nel poeta, anzi spesso lo è in lui meno che in altri. Lutero, Voss, W. A. Schlegel furono grandi traduttori e mediocri poeti.

Se il compito del traduttore si è rivelato essere quello « di far maturare nella traduzione il germe della pura lingua », ciò significa che « la riproduzione del significato cessa di essere determinante », quindi anche il binomio fedeltà/libertà. Benjamin lo recupera integrandolo nella sua teoria. Invece di « assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente... ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per fare apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua piú grande ». Per far questo deve « prescindere dall'idea di comunicare alcunché, dal senso, e l'originale le è essenziale, in questo, solo in quanto ha già libe-

rato il traduttore e la sua opera dalla fatica e dall'ordine della comunicazione » (p. 46). Anche qui abbiamo un'inversione paradossale: quello che per la concezione volgare è il fine della traduzione, per Benjamin ne è il presupposto, la condizione che permette al traduttore di passare al suo vero compito. Non meno radicale è il rovesciamento del concetto di libertà. Questa non deve servire a riprodurre il senso (che sappiamo essere inessenziale), ma è libertà di agire, in nome della pura lingua, sulla propria, in modo che l'originale nella lingua straniera serva da stimolo ad allargarne i confini. È quello che fanno i grandi traduttori: Lutero, Voss, Hölderlin, George. Qui Benjamin cita un passo di Rudolf Pannwitz in cui si sostiene che non si tratta di germanizzare (*verdeutschen*) le lingue straniere, bensì di indianizzare, grecizzare, anglicizzare il tedesco. Il traduttore ha spesso un rispetto reverenziale per lo stato presente della propria lingua, mentre egli dovrebbe « lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera ». E siccome quest'opera è promossa dall'originale, questo ha tanta più forza di promuoverla, cioè è tanto più traducibile, quanto è più elevato di rango. Così tutta la linea contro corrente del saggio sfocia in un ultimo paradosso, poiché di solito si pensa il contrario, e cioè che un'opera sia tanto meno traducibile quanto più alta. Ma alla luce di quanto è stato detto, il paradosso appare legittimo: esso scaturisce direttamente dall'inessenzialità del significato e dal primato del linguaggio. L'esempio massimo di traduzione restano per Benjamin quelle holderliniane da Sofocle. Esse rivelano però « il pericolo terribile e originario di ogni traduzione: che le porte di una lingua così estesa e dominata si chiudano – e chiudano il traduttore nel silenzio, poiché in esse « il senso precipita di abisso in abisso, fino a rischiare di perdersi in profondità linguistiche senza fondo ». C'è un arresto possibile, ma solo nel testo sacro, « in cui il senso ha cessato di essere lo spartiacque tra il fiume della lingua e quello della rivelazione » in quanto appartiene in sé e per sé



« alla vera lingua, alla verità o alla dottrina ». Il testo sacro è quindi l'unico assolutamente traducibile, e più precisamente in forma di versione interlineare, la quale « è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione » (pp. 49-50).

Torniamo così alla realizzazione adamitica della lingua pura che era alla base del saggio sulla lingua. Si rivela qui una contraddizione su cui Benjamin come pochi altri ha saputo mettere il dito anche attraverso le sue oscillazioni. L'utopia, in questo caso quella della lingua pura, può essere situata sia nel passato che nel futuro. Se la si colloca nel passato c'è il pericolo che lo sforzo di recuperarla si areni nello sconforto per la consapevolezza della corrotturela postbabelica e cada nel puro misticismo cabalistico, nell'evocazione del Nome. Se la si colloca nel futuro, c'è il rischio che la dilatazione dei limiti della lingua esca dalle colonne d'Ercole di ciò che è storicamente possibile e approdi alla follia. È il caso di Hölderlin, che anche in questo si rivela quel giacobino, impenitente fino alla follia, che ci è stato recentemente riproposto da Pierre Bertaux e da Peter Weiss. Di fronte a questo rischio, Benjamin evocava l'appiglio della lingua sacra. Il nichilismo è in lui ancora drammaticamente oscillante tra i poli del paradiso terrestre e dell'utopia avvenire. Un nichilismo consolidato e soddisfatto, come quello di Maurice Blanchot, che ha scritto un articolo su questo saggio,<sup>4</sup> arriverà invece alla conclusione che in realtà Hölderlin è il caso estremo di una situazione generale, poiché il traduttore, in quanto vuole unificare l'inunificabile, compie sempre un'operazione « qui est, en fin de compte, folie ».

CESARE CASES

---

<sup>1</sup> Citiamo i saggi sulla lingua e sulla traduzione nella versione di RENATO SOLMI, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino 1962.

<sup>2</sup> Raccolto in *Versuche über Brecht*, Frankfurt a.M. 1966.

<sup>3</sup> *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, trad. it. in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966, pp. 79 sgg.

<sup>4</sup> Raccolto in *L'amitié*, Paris 1971, pp. 69 sgg.

## TRADUCENDO IL MACBETH

In un volume intitolato 'Caleidoscopio shakespeareano', apparso nel 1969 presso l'Adriatica Editrice di Bari, Mario Praz ha raccolto fra l'altro vari saggi e articoli dedicati al problema delle traduzioni italiane del massimo drammaturgo inglese. In questi egli mostra di rendersi perfettamente conto di come una puntigliosa fedeltà alla lettera dei testi scespiriani possa spesso portare (uso parole sue) « all'astruso » e al « grottesco », e cita come esempio la seguente immagine dell' *Amleto* nella traduzione di Raffaello Piccoli:

« Che la lingua candita lecchi la stravagante pompa e curvi i pregnanti cardini del ginocchio dove il profitto possa seguire la piaggeria ».

Il linguaggio scespiriano è a volte arditamente e preziosamente barocco, ma certo in una traduzione come questa appare solo stravagante e ridicolo. Non si può non essere d'accordo con Praz. Praz tuttavia, anche se respinge una così pedestre fedeltà letterale, non intende però neanche concedere molto alla libertà del traduttore. E insiste infatti sull'accuratezza filologica, sul rispetto del significato del testo, sulla necessità di rendere, al limite del possibile, le peculiarità del suo tessuto verbale.

« Il fine che si dovrebbe proporre ogni traduttore di Shakespeare », scrive, è di « conservare l'originalità della frase shakespeareana, con le sue ardite transizioni dal figurato al pedestre ». E quindi condanna in particolare la tendenza, che gli sembra molto diffusa, a semplificare e a rendere più intelligibili i testi a scopo teatrale. « La preoccupazione », scrive ancora, « di vedere la propria versione accettata dai teatranti è più o meno onnipresente in tutte le traduzioni moderne, che appiattiscono il testo, convertono in spiccioli una moneta pregiata ».

Perché preoccuparsi dell'oscurità? Dopo tutto anche gli originali sono spesso oscuri. Bernard Berenson, per esempio, ha affermato che «Shakespeare ha bisogno di una riduzione in prosa: di tre frasi, una non si riesce a capirla, sfido qualunque inglese a capirla, ma le altre due mi fanno trasecolare». Berenson, come tutti gli spiriti brillanti, amava le battute, e qui egli si spinge certamente ai limiti dell'assurdo, ma d'altro canto nessuno vorrà negare che Shakespeare riesca spesso difficile, oscuro o ambiguo. Basta a provarlo l'enorme lavoro di annotazione e commento che si è fatto e si continua a fare sui suoi testi. È naturalmente da dubitare che quei testi riuscissero altrettanto ambigui ai suoi contemporanei, ma oggi essi certamente lo sono. La lingua è cambiata, molte parole sono arcaiche, molte immagini e metafore, per riuscire comprensibili al lettore d'oggi, devono essere postillate e spiegate.

Illustrerò quest'ultimo punto con un esempio tratto dall'Atto I, sc. vii, vv. 59-60, del 'Macbeth', dove Lady Macbeth cerca di vincere le esitazioni del marito e di indurlo all'assassinio di Duncan.

*Macbeth.* If we should fail?

*Lady M.* We fail?

But screw your courage to the sticking-place,  
And we'll not fail.

Nella mia traduzione:

*Macbeth.* E se non dovessimo riuscire?

*Lady M.* Non riuscire?

Ma tendi l'arco del tuo coraggio,  
E certo riusciremo.

La difficoltà sta in quel «screw your courage to the sticking-place». L'immagine, come spiegano i commentatori, può essere derivata dall'azione di tendere le corde di una viola, o più pro-

babilmente da quella di un soldato che tende la corda della sua balestra o del suo arco. La traduzione di Cino Chiarini (raccolta nelle opere di Shakespeare curate da Praz per Sansoni) suona così:

« Sol che voi vogliate stringer la corda del vostro coraggio al suo posto di fermezza, noi non falliremo ».

Gabriele Baldini invece traduce:

« Ma avvita il tuo coraggio a un valido sostegno, e riusciremo ».

Quasimodo, chiaramente, lo segue da presso:

« Ma fissate il vostro coraggio a un saldo sostegno e riusciremo! ».

Discuterei la legittimità di queste traduzioni anche dal punto di vista letterale, ma ciò che mi interessa sottolineare è che esse risultano comunque incomprensibili. Si potrà obiettare che anche l'originale, se non proprio indecifrabile, può riuscire difficile, ambiguo, per lo meno di non immediata comprensione. E allora: oscurità per oscurità, che male c'è? Così almeno si sarà evitato il misfatto, lamentato da Praz, di « convertire in spiccioli una moneta pregiata ».

Ma il problema non è, come mostra di credere Praz, quello di semplificare il linguaggio scespiriano per far piacere ai teatranti. Il punto fondamentale è che, anche ammessane l'oscurità, un verso come

But screw your courage to the sticking-place

è un verso perfetto, che suona giusto, che ha una straordinaria intensità e forza poetica, mentre

« Ma avvita il tuo coraggio a un valido sostegno »

è soltanto una frase goffa, opaca, incomprensibile, priva di ritmo. Praz dice anche che la « stranezza » poco comprensibile di certe espressioni scespiriane « suona ormai familiare, naturale ». Ma

perché ormai vi ci siamo abituati? Come ci si abitua a fumare o a mangiar ciliege? No, io credo che una spiegazione ci sia e la spiegazione sta nel fatto che, per "strane" che possano sembrare, quelle espressioni *suonano* giuste, cioè hanno un ritmo, entrano in un preciso disegno musicale e poetico. Spogliatele del loro ritmo, come avviene di regola nelle traduzioni filologiche, e allora sí che vi appariranno in tutta la loro stranezza.

Farò un altro esempio.

Praz critica Baldini per la traduzione di una battuta di Laerte nell' 'Amleto', Atto IV, sc. vii, vv. 25-29, dove Laerte lamenta la perdita del padre, Polonio, e la follia della sorella, Ofelia, per manifestare infine i suoi propositi di vendetta:

*Laertes.* And so have I a noble father lost;  
A sister driven into desperate terms,  
Whose worth, if praises may go back again,  
Stood challenger on mount of all the age  
For her perfections. But my revenge will come.

Baldini traduce così l'immagine relativa alla sorella:

« Una mia sorella, i cui pregi — se la lode può applicarsi al passato — esaltati al di sopra di tutti quelli del suo tempo, sfidavano chiunque ad eguagliare la sua perfezione ».

Praz afferma ancora una volta che questo « è come convertire in spiccioli una moneta pregiata » e propone la seguente alternativa: « Una sorella il cui pregio, se le lodi posson fare il cammino a ritroso, lanciava la sfida sul vertice di tutta la nostra età per le sue perfezioni ».

Ma, francamente, questa non mi sembra moneta piú pregiata di quella offerta da Baldini. Il fatto è che sia nell'uno sia nell'altro caso un'immagine che ha l'intensità, la concentrazione e il ritmo della poesia è stata diluita in prosa mediocre e per di piú scarsa-

mente comprensibile (specie a teatro, dove non c'è tempo di indugiare sulle battute come consente la lettura).

Ora, anche l'immagine dell'originale può riuscire oscura,<sup>1</sup> ma non è inerte. E ciò perché la poesia ha la capacità di comunicare un'emozione anche quando non si afferra o si afferra solo imperfettamente il suo significato. E qui sta appunto la differenza fra il linguaggio e l'oscurità di Shakespeare e quelli dei suoi traduttori. Credere di poter colmare tale abisso con una traduzione filologicamente accurata è solo un'illusione.

Da tutto questo allora emerge che c'è un problema più importante di quello di « conservare l'originalità della frase shakespeariana », e questo è il problema del ritmo, cioè del suono, delle cadenze, della musica del verso di Shakespeare. La sua magia — come la magia di tutta la più alta poesia — sta appunto lì.

Ma è possibile rifare in una traduzione il ritmo dell'originale? Trasportare un sistema di suoni di una lingua in quello di un'altra? Credo che, da un punto di vista teorico, a queste domande si debba rispondere negativamente. Ma non per questo si dovrà rinunciare a compiere almeno uno sforzo di approssimazione. La traduzione, al limite, può ben essere impossibile, tuttavia si continua a tradurre. E allora converrà almeno porsi il problema nei suoi giusti termini, cioè accostarsi ai testi scespiriani affrontando in primo luogo questo problema fondamentale del ritmo e subordinare ad esso ogni altra considerazione. Il ritmo della traduzione non sarà quello dell'originale, ma essa potrà conservarne, idealmente, almeno un'eco; e in ogni modo anche la traduzione, se

---

<sup>1</sup> In quel "on mount of all the age" si è voluto vedere fra l'altro un'allusione alla « cerimonia dell'incoronazione dell'Imperatore di Germania a re d'Ungheria, quando sul Monte della Sfida, a Presburgo, egli sfoderava l'antica spada di stato e agitandola verso nord, sud, est e ovest sfidava i quattro angoli della terra a contestare il suo diritto alla corona ». Moberly citato da Kittridge, *Sixteen Plays of Shakespeare*, Boston 1946, p. 1090.

aspira ad essere qualcosa di piú di un rozzo canovaccio, dovrà avere un ritmo, un disegno musicale e poetico.

Perciò appunto nella nota aggiunta alla mia traduzione del 'Macbeth' io ho affermato che il criterio fondamentale al quale avevo inteso attenermi era quello del ritmo, che cioè « il ritmo andava sostenuto a qualsiasi costo ». Ne derivava quasi come corollario « che il testo (idealmente) non doveva mai essere parafrasato, o, che è lo stesso, diluito ». Non c'è dubbio che, per restare fedele a questi principi, in alcuni punti (ma davvero non molti) io ho semplificato il dettato scespiriano. In compenso credo che la mia traduzione, che è in versi liberi, abbia un ritmo (che risulta chiaramente anche alla recitazione in teatro) e un'economia di linguaggio che non si riscontrano in nessuno dei miei predecessori. E credo anche che stia appunto in questo l'unica forma possibile di fedeltà a Shakespeare.

ELIO CHINOL

## NOTERELLA SULLA TRADUZIONE LETTERARIA E POETICA

La linguistica contemporanea e in particolare quella che orienta le proprie indagini sulle strutture del linguaggio letterario, cioè la poetica e anche la semiotica poetica, aiutano, spesso in modo determinante, a una corretta intelligenza dei testi poetici e quindi a meglio chiarire i complessi problemi della traduzione letteraria. La linguistica contemporanea può aiutare a eliminare numerosi pregiudizi o equivoci che proprio sulla traduzione si sono sviluppati nel tempo. Tra questi pregiudizi il piú radicato è quello che si riassume nel dilemma: brutta fedele o bella infedele? Un dilemma mal posto, prodotto da una visione arcaica dei problemi della traduzione letteraria e non di rado da una lettura superficiale di testi obbligatori di riferimento.

Dante dice nel *Convivio* (I VII 14-15): « E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno ». Dante (che riecheggia, come è noto, S. Girolamo), dichiarando la "cagione" della impossibilità della traduzione (*transmutazione*) di un testo poetico, indica la qualità specifica della poesia, cioè la "dolcezza di musica", l'"armonia", il "legame musaico" (cioè musicale, secondo il significato proposto da P. V. Mengaldo). Dante insiste non tanto sui valori strettamente semantici della poesia quanto su quelli fonici o prosodici, esaltati dal movimento (il "legame musaico"), su quella che I. A.



Richards chiamerà la "dinamica contestuale delle parole". Dante, dichiarando l'impossibilità di una traduzione di poesia, più che negare la traduzione poetica perché impossibile, rifiuta il peggiore surrogato (*Ersatz*) del testo poetico, cioè la traduzione *ad litteram*, che agonizza nell'inerzia delle parole, rinunciando a ogni armonia.

Roman Jakobson, mettendo in risalto gli elementi ritmici o musicali della poesia (« Il verso implica sempre la funzione poetica »), porta innanzi il discorso di Dante: « La poesia è intraducibile per definizione. È possibile soltanto la trasposizione creatrice: all'interno di una data lingua (da una forma poetica ad un'altra), o tra lingue diverse ». Jakobson ha dietro di sé e con sé le ricerche preziose dei formalisti russi (Tynjanov), che indagano specialmente sulla semantica dei suoni, sull'armonia del verso, guardando in particolare a Puškin. Le equazioni del dilemma (brutta fedele / bella infedele) vanno capovolte paradossalmente nelle seguenti: brutta infedele / bella fedele. E il dilemma si risolve naturalmente nella scelta della bella fedele, cioè nell'equivalenza della trasposizione creatrice. Il concetto di fedeltà implica dei chiarimenti.

Il Leopardi opportunamente distingue in una traduzione esattezza da fedeltà. (« L'esattezza non importa la fedeltà », *Zib.* I 1226, ed. Flora). Nell'ansia di accostarsi il più possibile al supremo ideale poetico (obiettivamente inattuabile) dei greci, il Leopardi si trova a meditare costantemente (come ci testimoniano appunti vari dello *Zibaldone*) sull'indole (o "struttura", come dice, anche se con significato diverso da quello degli odierni strutturalisti) della lingua dei greci. I greci sono sommi in poesia perché, oltre tutto, hanno una varietà di strumenti linguistici. Il Leopardi esalta il plurilinguismo dei greci. L'italiano, tra tutte le lingue moderne, si avvicina alla situazione privilegiata del greco. Come il greco, « è piuttosto un complesso di lingue che una lingua sola ». Per questo, meglio delle altre lingue moderne (e meglio anche del latino) può tradurre i greci (e i moderni). Nelle traduzioni (afferma sempre il

Leopardi) l'italiano può essere nello stesso tempo esatto e fedele. Il tedesco può essere solo esatto, non fedele. Il francese non riesce né esatto né fedele. Tra le lingue moderne, il francese, nella sua unicità e astratta "geometria", è la lingua meno poetica, meno buona alle traduzioni di poesia.

Il Leopardi, se patisce, sul piano della società civile, della mancanza di unità linguistica in Italia, sul piano della poesia ne celebra i vantaggi. È in un certo senso (in teoria) su posizioni più avanzate (contrariamente alle apparenze) di quelle linguistiche del Manzoni, dell'ultimo Manzoni che, con la mente all'ideale unitario del francese, propone un'astratta e impossibile unità della lingua basata sul fiorentino. È su posizioni più avanzate rispetto a quelle di certi piagnoni di oggi, che si lamentano della miseria espressiva dell'italiano.

« La lingua italiana (dice Leopardi), che in ciò chiamo unica fra le vive, può nel tradurre, conservare il carattere di ciascun autore in modo ch'egli sia tutto insieme forestiero e italiano. Nel che consiste la perfezione ideale di una traduzione e dell'arte di tradurre. Ma ciò non lo consegue con la minuta esattezza del tedesco, benché sia capace di molta esattezza essa pure (come si può veder nell' *Iliade* del Monti); bensì coll'infinita pieghevolezza e versatilità della sua indole, e che costituisce la sua indole » (*Zib.* I 1226-27, ed. cit.).

Qui il Leopardi ci dà una definizione assoluta dell'ideale della traduzione poetica, dell'arte di tradurre. E stimola pure a riaprire il discorso sulla *Iliade* del Monti, su un discusso problema particolarmente difficile della traduzione che è comune a altri traduttori del suo tempo: Pope in Inghilterra, Zukovskij in Russia. Tutti e due ignari del greco come il Monti e per circostanze straordinarie insuperati traduttori di Omero nei loro paesi.

Il Leopardi definisce con maggiore esattezza l'essenza della traduzione come imitazione: « La piena e perfetta imitazione è ciò che costituisce l'essenza della perfetta traduzione » (*Zib.* I 1244,

ed. cit.). E poi l'imitazione risolve in espressione: « Il buono imitatore deve aver come raccolto e immedesimo in se stesso quello che imita, sicché la vera imitazione non sia propriamente imitazione, facendosi d'appresso se medesimo, ma espressione » (*Zib.* II 779, ed. cit.). Siamo giunti così alla « trasposizione creatrice » di Jakobson. La fedeltà all'originale si riduce nella fedeltà al *priëm*, al procedimento artistico del traduttore. Coerentemente con la sua concezione del tradurre il Leopardi inserisce l'unica sua traduzione dal moderno, dal francese di Arnault, nei *Canti*, come un canto proprio, e col titolo mutato: *La feuille* in *Imitazione*. Questa traduzione del Leopardi (dicono) è cosa diversa dall'originale; è in fondo una bella infedele. Si ritorna all'equivoco iniziale. È, se mai (se proprio vogliamo servirci della formula tradizionale ma capovolta), una bella fedele. E Leopardi abbiamo visto come da parte sua chiarisce il concetto di fedeltà attraverso il concetto di imitazione e di espressione. L'originale (dicono) diventa per il Leopardi un semplice pretesto per fare una sua poesia, che si risolve in un fare poetico arbitrario. Questo il Leopardi non dice, non giustifica e non fa. Anzi sappiamo quanto egli sia severo con le libertà prese dal Cesarotti nella sua traduzione ammodernata o rifacimento dell'*Iliade*, dove persino il titolo è mutato in *La morte di Ettore*.

Il principio della fedeltà per il Leopardi, nel modo come l'intende lui (che è poi l'unico modo possibile di intenderlo correttamente in una traduzione poetica), resta un punto fermo. Si capisce che la traduzione del Leopardi è altra cosa dall'originale. E non può essere diversamente. Una equivalenza esatta di un messaggio in una traduzione (e non soltanto in quella poetica, in cui la semantica dei suoni ha una funzione decisiva) anche al livello della traduzione endolingua è impossibile. Il concetto di « situazione » esposto da L. Bloomfield ha chiarito il problema in modo convincente. Quel che conta per la riuscita di una traduzione letteraria è il *priëm*, cioè la coerenza dei procedimenti

espressivi. Come accade in ogni vero traduttore, anche se con risultati diversi e idee o norme diverse (le norme petrarchesche di Ungaretti o quelle antipolisillabiche di Montale). Proprio perché il tradurre è un'arte (come dice Leopardi) o trasposizione creatrice (come dice Jakobson), il traduttore dinanzi al testo da tradurre si comporta in due modi differenti (come diceva l'anno scorso Fortini), con umiltà e con orgoglio. Con l'umiltà di servire il suo poeta, e con l'orgoglio di gareggiare con lui.

Il traduttore cerca di cogliere gli elementi piú significativi della organizzazione paradigmatica del discorso poetico, sia sul piano del contenuto che su quello della forma. Parole-chiave, immagini, sinestesie, allitterazioni, assonanze, ritmi, rime, ecc. La rima per se stessa comporta problemi vari, non di natura fonica soltanto, come hanno chiarito i formalisti russi. La rima (non soltanto alla fine dei versi) è per Majakovskij l'elemento di coagulo della poesia. « Senza rima la poesia si dissolve. La rima vi rimanda al verso precedente, costringe a ricordarlo, costringe tutti i versi che esprimono un'idea a reggersi insieme » (*Kak delat' stichi?* - Come fare i versi?). Ogni traduttore sceglie alcuni elementi del discorso poetico, punta sulla resa di certe isotopie a ogni livello (fonologico, sintattico, semantico), nel movimento del suo procedimento (*priëm*), organizzativo di un equivalente discorso poetico. Una analisi strutturale dei due testi (originale e traduzione), condotta parallelamente e dialetticamente sui vari piani (fonici, grammaticali, semantici, prosodici, ecc.), potrà nel confronto mettere in rilievo la misura e il senso di questa equivalenza.

Di tutti gli aspetti del discorso poetico il traduttore non può non privilegiare il movimento. « L'armonia, il moto, ed il colorito delle parole fanno risultare lo *stile* », dice il Foscolo (*Intendimento del traduttore, premesso all'Esperimento di traduzione della Iliade del 1807*). Sul movimento poco o nulla e in modo indiretto ci è stato detto dai linguisti, dagli studiosi di poetica e di semiotica poetica.

Il movimento costituisce l'elemento decisivo di ogni creazione poetica e quindi di ogni traduzione letteraria. Ad esso si richiama Flaubert, ossessionato dal suo ideale di perfezione stilistica. Dice in una lettera a Louise Colet, 16 gennaio 1852: « Jamais je ne retrouverai des éperdûments de style comme je m'en suis donné là pendant dix-huit grands mois. Comme je taillais avec cœur les perles de mon collier! Je n'y ai oublié qu'une chose, c'est le fil ». E prima: « Les causes sont montrées, les résultats aussi; mais l'enchaînement de la cause à l'effet ne l'est point. Voilà le vice du livre ».

Al movimento allude Čechov, avvertendo il pericolo dell'inerzia nei suoi racconti lunghi (cfr. lettera a D. V. Grigorovič, 12 gennaio 1888). E Čechov, proprio per certi aspetti della ricerca stilistica, per lo studio affilato della costruzione della frase è vicino a Flaubert. « La frase si deve costruire, in ciò è l'arte. Bisogna eliminare il superfluo... badare alla musicalità », dice in una lettera a Lidija A. Avilova, 3 novembre 1897. E alla stessa Avilova consiglia non di scrivere, ma di « ricamare sulla carta » (lettera del 15 febbraio 1895). Anche se l'atteggiamento di Čechov di fronte alla carta è esattamente l'opposto di quello di Flaubert. Per Flaubert mancano sempre troppe cose (« il y manque trop de choses et c'est toujours par l'absence qu'un livre est faible », lettera a Louise Colet, cit.). Per Čechov ci sono sempre troppe cose. Il suo problema così si riassume: « Scrivere non cinque pagine al mese ma una pagina ogni cinque mesi » (lettera a Aleksěj S. Suvòrin, 18-23 dicembre 1889). Si capisce come il « ricamare sulla carta » sia l'opposto di quel manierismo che Čechov non può tollerare neppure in Turgenev. Il « ricamare sulla carta » è la ricerca del movimento essenziale attraverso l'armonia delle parole. E Čechov ha la mente a Puškin. Non a caso L. N. Tolstòj, per la costruzione musicale della frase, dice di Čechov: « È un Puškin in prosa ».

Sophie Laffitte (che conobbe bene Čechov in Francia) ha notato nella sua prosa la ricorrenza di frasi liriche ternarie, scritte piú

per essere cantate che lette. (« Elles procèdent certainement de reminiscences du temps de sa jeunesse, où il chantait à l'église l'office des morts modulé sur trois tons »). Dove l'armonia delle parole, piú che un risultato strettamente letterario (come forse in Flaubert), viene a essere un prodotto di traduzione intersemiotica oltre che un fatto letterario. Čechov stesso ci indica lo scatto dell'operazione creativa proprio nel movimento della realtà in cui siamo immersi, in uno scarto di traduzione intersemiotica. « In compagnia... Sdraiato su un divano dopo una grande bevuta, si dicono sciocchezze con gli amici, e tac! qualcosa scatta nella testa... » (lettera a Nicolaj A. Lėjkin, 25 luglio 1884). Čechov potrebbe suggerirci, tra le innumerevoli altre, anche la definizione dell'arte come traduzione intersemiotica.

I problemi della traduzione letteraria sono complessi; per questo essa è oggi al centro di ogni indagine linguistica. La traduzione letteraria raggruppa in una fitta rete di rapporti i vari aspetti dei diversi tipi di traduzione (endolinguistica, interlinguistica, intersemiotica). In essa, oltre la conoscenza delle lingue, l'elemento creativo è determinante (come indica Leopardi e conferma Jakobson). Per questo la struttura del suo discorso viene a essere a tutti i livelli equivalente alla struttura del discorso originale.

Ancora Čechov sottolinea, nella ricerca stilistica, il processo creativo della traduzione letteraria: « Perché non conosco le lingue? Mi sembra che sarei un eccellente traduttore di opere letterarie; quando leggo traduzioni altrui, eseguisco nel mio cervello mutamenti e trasposizioni di parole, e ne risulta qualcosa di leggero, di etereo come merletti » (lettera a Aleksėj S. Suvòrin, 10 maggio 1891).

Il *computer* può essere prezioso nei procedimenti della traduzione, non solo al livello dell'informazione. Esso va sempre piú aggredendo in modo matematico e scientifico anche l'oggetto poetico. È difficile dire a quali risultati potrà giungere nel dominio proprio della poesia. In ogni caso aiuterà a liberarci da molti pregiudizi, a

porre i problemi in termini sempre piú corretti, a cogliere la realtà obiettiva del fare poetico, fuori da miracolose formule risolutive, prodotte dalla vanità di uno sterile teorizzare. Potrà chiarire il significato delle parole di Majakovskij (*Kak delat' stichi?*): « La poesia è costruzione. La piú difficile e complessa, ma costruzione ». Potrà aiutare a salvarci dal pericolo, denunciato ancora da Majakovskij, di « circondare l'arte di un culto artistico-religioso per speculare ». E qui pensiamo a Rilke (e anche a Benjamin).

IGINIO DE LUCA

## CINQUE PARAGRAFI SUL TRADURRE

§ 1. Si può supporre che la traduzione letteraria sia stata e continui ad essere un modo economico per assumere una identità diversa dalla propria. L'uso letterario del linguaggio implica di per sé uno sdoppiamento del parlante o scrivente. Nella misura in cui il linguaggio diviene oggetto a se stesso, l'unità e l'identità certa del locutore (e del destinatario) vengono messe in dubbio. Non si tratta soltanto della identificazione patetica con i contenuti del testo, di un "uscir di sé"; ma piuttosto della relazione che l'identità del lettore stabilisce con la figura globale, col sistema linguistico che chiamiamo opera. La identità, per così dire, di partenza si trova a doversi misurare con un corpo fantasmatico – l'opera nella sua globalità e pienezza; della quale, in quanto lettore, sperimenta i particolari – e lo abita o ne è abitata. Essere lettore (e critico) è la risultante della tensione fra quel che veniva avvertito come appartenente alla sfera attuale della coscienza e il nuovo ospite. Ebbene, nell'opera del traduttore, la risultante della tensione è la registrazione scritta, il protocollo, di un particolare grado di lettura, ossia di trasformazione dei due termini del rapporto. Come in certi trattamenti termici dove, a seconda del punto al quale venga arrestato il processo chimico si ottengono prodotti di qualità diversissime, così è della lettura che, ad un dato grado di restituzione verbale del proprio processo, è traduzione e ad un altro grado è critica; con moltissime possibilità intermedie.

§ 2. Croce ha parlato, per la traduzione, di « voce che risuona dentro un'altra voce », di « nostalgia dell'originale ». Per quest'ultima, meglio si dovrebbe parlare di tensione tra la memoria dell'originale e l'apprensione del nuovo 'originale' ossia della traduzione. D'altronde, qualunque innovazione gioca su di un ef-



fetto d'eco, sulla « voce che risuona dentro un'altra voce ». Ma non si può avere nostalgia senza riferimento; e la frase di Croce è spia dell'atteggiamento signorile di chi legge in traduzione solo dalle lingue che potrebbe anche leggere in originale; e della persuasione che tradurre è invero tradurre dal greco o dal latino.

Va aggiunto poi che la « voce », di cui Croce parla, non necessariamente è quella dell'autore dell'originale, o di quello specifico originale, come per chi, udendo la traduzione di una celebre ode di Orazio, se ne ridica i versi latini nella memoria. Può, nel nostro caso, esser quella di tutta la poesia oraziana o della poesia latina dell'età aurea o della intera latinità; e così via. L'evocazione e la 'nostalgia' possono quindi essere indotte nel lettore dai piú vari livelli della comunicazione. A gradi diversi di conoscenza e di ignoranza corrisponderanno gradi vari di 'nostalgia'. Mi pare che qui possa prendere avvio una teoria della imitazione e della parodia: *l'imitazione, la parodia, il rifacimento*, è ovvio, si rendono possibili a partire dalla sopravvivenza, nei destinatari, di alcunché di quel che è imitato, parodiato, rifatto. Il piacere che generano è quello di una variazione per entro una ripetizione. Per successivi gradi, tradurre può essere scrivere alla maniera di un autore o riprodurne in altra chiave un singolo elemento: come grado di legittimità si equivalgono una traduzione che trasferisse in una struttura sintattica e metrica affatto diversa la medesima sequenza di contenuti comunicativi e una traduzione che ad un contenuto discorsivo diverso facesse corrispondere, ad esempio, una 'riproduzione' delle strutture sintattiche e ritmiche; in tutti e due i casi avremmo a che fare con due nostalgie dell'originale o con due nuovi originali.

§ 3. Quando si affronta, per la traduzione, un testo la cui materiale durata non può essere colta in una unità di tempo; quando, per'cosí dire, non si possa arare mentalmente piú di un jugero, alla

ripresa del lavoro corrisponde spesso una differenza di tono, come fra l'una e l'altra giornata dell'affresco. C'è talvolta fin dall'inizio del testo di partenza (ma ancora più frequentemente in quella d'arrivo) un modo, una locuzione che il traduttore avverte come gravata di referenze e echi non desiderati e incongruenti. Quell'elemento, se accolto, potrà comandare duramente la tonalità in cui "eseguire" quanto gli segue.

Se nel canto alterno della Notte di Valpurga accada che

*(« Wie sie scharchen, wie sie blasen!*

*Durch die Steine, durch die Rasen*

*Eilet Bach und Bächlein nieder . . . » vv. 3880-3883)*

si imbrocchi il classico "ansimano" e il novecentesco "rivolo" non non ci sarà più alcun modo di recuperare direttamente l'antropomorfica (e quindi popolar-veristica) figura del *Bach* seguito, come una mucca dal suo vitellino, dal proprio *Bächlein* che s'affretta verso il basso; indirettamente forse, con un 'lesti' e con un 'saltano':

*Come russano, come ansimano!*

*Tra le pietre, tra le erbe*

*Saltano lesti i rivoli.*

Ma, così, il motivo è suonato un'ottava sopra il vero. E inevitabilmente nei venti versi che seguono, « *Die Sage | alter Zeit* » diventerà una « *Saga | d'evi remoti* » e grandineranno non solo nobilitanti proparossitone (« *rettili* », « *radiche* », « *torcono* », « *protendono* », « *tentacoli* », « *eriche* », « *luciole* », « *disolvano* » ...) ma rare presenze come i « *vanelli* », le « *ghiandaie* », le « *arene* », l'aggettivo « *screziate* ». « *Aus belebten, derben Masern* », i due aggettivi – l'un dei quali corrisponde al latino *vivax* e il secondo è caro a Goethe per esprimere energia e oltranza, con una venatura di

sfida – inducono il traduttore a ricordare un verso del Poliziano troppo caro al De Robertis (« Cresce l'abeto *schietto*, e senza nocchi »). Ma il guaio è stato fatto all'inizio, a partire da quel « rivo », e il traduttore non potrà recuperare che sulla distanza.

§ 4. Il processo della traduzione letteraria dall'età romantica a oggi (o meglio: a ieri) ha potuto essere descritto da Mounin come un rifiuto sempre più motivato delle 'infedeli': gli strumenti sempre più perfezionati che l'indagine storica, linguistica, etnografica è venuta e viene tuttavia porgendo alla traduzione hanno reso possibile l'ipotesi di una traduzione 'scientifica'. Quanto più si è fatta aguzza la sensibilità storica tanto più è cresciuto il senso delle diversità, mentre nella traduzione preromantica prevaleva il momento della riduzione alla lingua, alla cultura, al contesto di 'arrivo'. Nondimeno, lungo lo scorso secolo e il nostro, questo momento ha continuato a prevalere, quanto più la traduzione si faceva, come si è detto, scientifica (anzi quanto più si veniva confondendo con la interpretazione e la nota a piè di pagina) nella cosiddetta traduzione d'arte, erede delle 'belle infedeli', orgogliosa della sua indifferenza alle esigenze filologiche o storiche. Ecco quindi che la traduzione letteraria o di poesia è giunta oggi ad una situazione paradossale e contraddittoria: per un verso, la traduzione tendenzialmente totale, (volta cioè a mettere in rilievo tanto le differenze dall'originale quanto le contiguità) accresce la propria quota di implicita o esplicita informazione critica, fino a trasformarsi in parafrasi critica; per un altro verso, la traduzione cosiddetta d'arte, dove e quando sussista, tende a rendersi sempre più indipendente dal testo di partenza e a portarsi nella zona del *rifacimento*. Fra questi due estremi stanno le traduzioni letterarie correnti, nate dal diverso dosaggio dei due elementi. Ma non si tratta del riprodursi, nella nostra età, di una situazione polare che nella storia della traduzione è già chiara in età classica, fra 'lettera' e 'spirito'. È invece l'annuncio d'una di-

varicazione maggiore e molto grave, molto gravemente legata a taluni aspetti della nostra società; quelli che sono stati chiamati, con ottimistica metafora, medievali. Per un verso abbiamo in prospettiva il trionfo della esegesi, onde la traduzione si fa glossa; per un altro il trionfo della ricreazione parodica, ossia l'estensione a tutta la letteratura di quei criteri di 'rifacimento' che la letteratura teatrale ha da sempre conosciuti.

§ 5. Non conosco testo letterario nel quale la funzione 'vicaria' della traduzione sia meglio rappresentata che nel primo *Faust*, scena dello studio, quando il protagonista si accinge a tradurre le prime parole del vangelo di San Giovanni. Faust è tornato dalla passeggiata di Pasqua e il suo monologo è di chi torna a se stesso dopo una dispersione: la notte *in uns die bessre Seele weckt*, « rideda l'anima nostra migliore », il cuore *sich selber kennt*, « conosce se stesso » e la speranza riprende a fiorire, eccetera. L'animo di Faust è preso da « sante armonie »; ma *der tierische Laut*, « il ringhio di bestia » del Cane Barbone si oppone a quelle, la 'seconda anima' di Faust sembra esprimersi in quel ringhio: « siamo avvezzi a sentire – dice Faust – che gli uomini deridono / quello che non intendono / e di fronte a bellezza e bontà / infastiditi, spesso brontolano », *murren*. La conseguenza è – ben nota alla psicologia mistica e a quella della creazione letteraria – della 'aridità' (*im Durste liegen*) e del 'vuoto', della 'carenza' (*dieser Mangel*).

A questo punto l'idea della traduzione si presenta a Faust. Dapprima si tratta del piú immediato soccorso, quello della Rivelazione, della Scrittura come fonte di verità. Ma subito dopo qualcosa di impersonale *mich drängt* (« qualcosa mi spinge »), non piú solo alla lettura ma alla traduzione del *Grundtext*: « a tradurre / il sacro originale / nella mia cara lingua tedesca ».

Nella *Spaltung* o dissociazione, su cui si fonda il personaggio Faust, 'tradurre' significa assumere o riassumere quella figura di spiri-

tuale umanista che, con autocompiacimento, egli si era riconosciuta, nel silenzio del suo gabinetto di lavoro, dopo la fantasticheria sul 'volo', il desiderio del 'mantello incantato' (vv. 1074 e 1122; e si noti che è proprio nelle immediate vicinanze di quei desideri che – v. 1112 – Faust pronuncia il famoso verso *Zwei Seelen wohnen, ach!, in meiner Brust*, « dentro il cuore, ah, mi vivono due anime ») che Wagner interpreta, con lucidità, come indiretta evocazione del demònico (*Berufe nicht*. « Non adunarli », v. 1126). Nella 'aridità', parla la voce della Bestia; nel silenzio della notte Faust aveva potuto illudersi che gli elementi istintuali si fossero placati (*Entschlafen sind nun wilde Triebe / Mit jedem ungestümen Tun*, « Dormono gli impeti veementi / ora e le azioni scatenate »): ecco perché la traduzione, il 'trasferimento' (il *transfert?*), gli appare l'ancora di salvezza; mentre è solo un inganno supplementare. La pressione dell'inconscio è troppo forte e rompe le fragili difese filologiche del Faust 'spirituale'; di qui il motivo delle quattro varianti di interpretazione dell'evangelico *Logos* (*Wort*, « parola »; *Sinn*, « pensiero »; *Kraft*, « forza »; *Tat*, « azione »). In quelle condizioni, Faust doveva finire col tradurre *male*. Altro che « aiuto dello Spirito! ». Il greco *Logos* gli diventa *Tat*: ossia, e proprio, quell'agire che poco prima aveva creduto esorcizzato dalla pace notturna. Tutto è pronto ormai a che i *wilde Triebe*, « gli impeti veementi » prendano corpo, per trasparenti metafore libidiche, nell'enfiarsi del Cane a *Nilpferd*, a « ippopotamo ». L'esperimento di traduzione è fallito: *Welch ein Gespenst brach ich ins Haus!* « Che spettro mi sono portato qua dentro ». E, naturalmente, lo spettro è nel cuore di Faust e di Goethe.

FRANCO FORTINI

## INDICE

### RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO

Comitato d'onore

Il bando e la giuria

Elenco dei partecipanti al Premio "Città di Monselice" per una traduzione letteraria (2 <sup>a</sup> ediz. 1972) . . . . .	9
Relazione . . . . .	13
Cronaca della manifestazione . . . . .	19
FILIPPO MARIA PONTANI, <i>Esperienze d'un traduttore dal greco</i> . . . . .	21

\*

### ATTI DEL PRIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

CESARE CASES, <i>Walter Benjamin teorico della traduzione</i> . . . . .	39
ELIO CHINOL, <i>Traducendo il Macbeth</i> . . . . .	46
IGINIO DE LUCA, <i>Noterella sulla traduzione letteraria e poetica</i> . . . . .	52
FRANCO FORTINI, <i>Cinque paragrafi sul tradurre</i> . . . . .	60