

PREMIO CITTÀ DI MONSELICE  
PER LA TRADUZIONE  
LETTERARIA E SCIENTIFICA

---

RELAZIONE DELLA GIURIA E INTERVENTI DEI VINCITORI

\*

ATTI DEL DICIOTTESIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI  
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA

*TRADUZIONI POETICHE NEI VENT'ANNI DEL PREMIO MONSELICE*

---

20

MONSELICE 1990

## COMITATO D'ONORE

- BENIAMIMO BROCCA, *Sottosegretario Pubblica Istruzione*  
GIULIANO ZOSO, *Sottosegretario alla Ricerca Scientifica*  
CARLO ALBERTO TESSERIN, *Assessore Attività Culturali Regione Veneto*  
FRANCESCO REBELLATO, *Assessore all'Istruzione e Cultura Provincia di Padova*  
MARIO BONSEMBIANTE, *Rettore Università di Padova*  
VINCENZO MILANESI, *Preside Facoltà di Lettere Università di Padova*  
PASQUALE SCARPATI, *Provveditore agli Studi di Padova*  
LIONELLO RADICI, *Presidente Cementeria di Monselice S.p.A.*  
ETTORE BENTSIK, *Presidente Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo*  
VITTORINO GNAN, *Presidente Cassa Rurale e Artigiana S. Elena*  
FRANCO COSTA, *Preside della Scuola Media "G. Guinizzelli"*  
LUCIANA PULLIERO, *Preside della Scuola Media "G. Zanellato"*  
PAOLO BERNARDINI, *Preside dell'I.T.C. "J.F. Kennedy"*  
FRANCESCO SALMAZO, *Preside Liceo Scientifico*  
GIOVANNA PERINI, *Preside dell'Istituto "V. Poloni"*  
ALDO LORIGIOLA, *Direttore Centro Studi "D. Tonini"*  
GIANNINO SCANFERLA, *Assessore alla Cultura Comune di Monselice*  
GIANNI BARALDO, *Sindaco di Monselice*

## IL BANDO E LA GIURIA

*L'Amministrazione Comunale di Monselice bandisce per il 1990:*

- «Premio Città di Monselice» per la traduzione, XX edizione, di L. 6.000.000, destinato ad una traduzione letteraria in versi o in prosa, da lingue antiche o moderne, edita dal 1° Gennaio 1988 al 15 Maggio 1990.

*Nella stessa circostanza vengono banditi i seguenti premi:*

- «Premio Internazionale Diego Valeri», di L. 4.000.000, messo a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, destinato ad una traduzione in lingua straniera di opere di Leonardo Sciascia.
- «Premio per la traduzione scientifica "Luigi Radici"», di L. 4.000.000, messo a disposizione dalla Cementeria di Monselice, destinato per il corrente anno alla traduzione di un'opera di fantascienza.
- «Premio Leone Traverso opera prima», di L. 3.000.000, messo a disposizione dalla Cassa Rurale e Artigiana Sant'Elena (Padova), e destinato a un traduttore italiano per la sua opera prima, pubblicata dal 1° Gennaio 1988 al 15 Maggio 1990.
- Premio "Vittorio Zambon", per un concorso di traduzioni da lingue moderne riservato agli studenti delle scuole secondarie di Monselice, col contributo della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo.

*Tutte le opere concorrenti dovranno essere inviate in cinque copie, entro il 15 Maggio 1990, con l'indicazione del Premio al quale concorrono, alla Segreteria del Premio presso la Biblioteca Comunale - Via del Santuario, 3 - 35043 Monselice - Telefono 0429/72628.*

*I premi verranno assegnati Domenica 24 Giugno 1990.*

*Nella stessa occasione si terrà una tavola rotonda sul tema "Vent'anni di traduzione a Monselice".*

*Giuria: GIANFRANCO FOLENA (Presidente), MASSIMILIANO ALOISI, ALDO BUSINARO, CARLO CARENA, CESARE CASES, ELIO CHINOL, GIAMPIETRO DALLA BARBA, CARLO DELLA CORTE, IGINIO DE LUCA, MARIO LUZI, GIAN FELICE PERON, MARIO RICHTER.*

Monselice, 1 Febbraio 1990

*Opere partecipanti al*

«PREMIO CITTÀ DI MONSELICE»

1990

1. BACCHIEGA FRANCA, *Sotto il Quinto Sole. Antologia di poeti cibicani*, Firenze, Passigli Editori, 1990.
2. BOZZA EDI, *Storie da proverbi cinesi*, Milano, Mondadori, 1989.
3. BRINIS HILIA, Paul Bowles. *Il tè nel deserto*, Milano, Garzanti, 1989.
4. BURGHER SCARPA SERENA e SULLI ANGELINI ADRIANA, Arthur Schnitzler. *Giovinetza a Vienna*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989.
5. CACCIAPAGLIA GIACOMO, Rainer Maria Rilke, *Sonetti a Orfeo e Rime sparse*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990.
6. CANALI LUCA, Albio Tibullo, *Elegie*, Milano, Rizzoli, 1989.
7. CANTARELLA EVA, Pierre Louys, *Le canzoni di Bilitis*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
8. CARBONETTO ARTURO, *Poesia d'amore nel mondo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1989.
9. CARBONETTO ARTURO, *Poesia epica della Bibbia*, Roma, Vivere In, 1990.
10. CARPI ANNA MARIA, Gottfried Benn, *Flutto ebbro*, Parma, Guanda, 1989.
11. COCO EMILIO, Luis Alberto de Cuenca, *Amour fou e altre poesie*, Bari, Levante Editori, 1989.
12. CONTE GIUSEPPE, Percy Bysshe Shelley, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1989.
13. CONTE FLAVIA, Jacque Brosse, *L'ordine delle cose*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989.
14. COSTA LUCIANO, Denis Diderot, *Racconti*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989.
15. DE MICHELIS CESARE G., Aleksandr Puškin, *Fiabe in versi*, Venezia, Marsilio Editori, 1990.
16. DE MICHELIS CESARE G., Aleksandr Puškin, *L'ombra di Barkov*, Venezia, Marsilio Editori, 1990.

17. DOTOLI GIOVANNI e FIORINO FULVIA, *Viaggiatori Francesi in Puglia nell'Ottocento*, Fasano, Schena Editore, 1989.
18. FARESE GIUSEPPE, Arthur Schnitzler, *Opere*, Milano, Mondadori, 1988.
19. FATICA OTTAVIO, *I narrabondi*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
20. FRASSINETTI AUGUSTO, Béroalde de Verville. *L'arte di fare fortuna*, Torino, Einaudi, 1989.
21. GRASSO GIUSEPPE, Simone de Beauvoir, *Brucciare Sade?*, Roma, Lucarini, 1989.
22. GUIDACCI MARGHERITA, Ruth Feldman, *Perdere la strada nel tempo*, Venezia, Edizioni del Leone, 1989.
23. LANCIANI GIULIA, Jaõ Guimarães Rosa, *Le sponde dell'allegria*, Torino, SEI, 1988.
24. LUISI LUCIANO, *Luna d'amore*, Roma, Newton Compton, 1989.
25. MANCA V. e BARILE G., *El deseio: I misteri dell'eros e della vita nella poesia femminile messicana*. Roma, Datanews, 1989.
26. MAZZONE RENZO, José Sarney, *Cristalli di sale*, Palermo, Ila palma, 1988.
27. MINERVA DANIELA, Margaret Alic, *L'eredità di Ipazia*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
28. MOLESINI ANDREA, Ezra Pound, *La muraglia infinita*, Montebelluna, Edizioni Amadeus, 1989.
29. MUSCHITIELLO NICOLA, Charles Baudelaire, *Piccoli poemi in prosa*, Milano, Rizzoli, 1990.
30. NERONI BRUNILDE, Rabindranath Tagore, *Le pietre maledette*, Parma, Ugo Guanda, 1989.
31. NERONI BRUNILDE e altri, Rabindranath Tagore, *Il canto della vita*, Parma, Ugo Guanda, 1989.
32. PARRONCHI ALESSANDRO, Maurice de Guérin, *Il centauro e altri poemi*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1990.
33. PARRONCHI ALESSANDRO, *Quaderno francese*, Firenze, Vallecchi, 1989.
34. PASQUALI ALDO, C. Pichois e J. Ziegler, *Baudelaire*, Bologna, Il Mulino, 1990.

35. PICCHI MARIO, Marthe Robert, *Il pozzo di Babele*, Roma, Lucarini, 1989.
36. PIN ITALO, Erasmo da Rotterdam, *Sul libero arbitrio*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989.
37. PIN ITALO, Enrico VIII, *Contro Lutero*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989.
38. PISANTI TOMMASO, Ralph Waldo Emerson, *Natura e altri saggi*, Milano, Rizzoli, 1990.
39. PROSPERI LUCIA, Wilhelm Busch, *La farfalla*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989.
40. RICHELMY AGOSTINO, Gustave Flaubert, *La tentazione di sant'Antonio*, Torino, Einaudi, 1990.
41. RIZZARDI BIANCAMARIA, Algernon Charles Swinburne, *Poesie*, Milano, Mursia, 1990.
42. ROMANATO FAUSTO, Peter Lauster, *L'amore è il senso della vita*, Padova, Edizioni GB, 1989.
43. ROSATI GIANPIETRO, Publio Ovidio Nasone, *Lettere di eroine*, Milano, Rizzoli, 1989.
44. SANAVIO PIERO, Henry D. Thoreau, *Walden ovvero Vita nei boschi*, Milano, Rizzoli, 1988.
45. SARACINO MARIA ANTONIETTA, Doris Lessing, *L'erba canta*, Milano, La Tartaruga Edizioni, 1989.
46. SCAMMACCA NAT, Louis Simpson, *Poems*, Palermo, CCC, 1989.
47. SCHIAVO GIOVANNA, Ambrose G. Bierce, *Possono accadere queste cose?*, Roma, Lucarini, 1989.
48. SOBRINO GABRIELLA, Katherine Mansfield, *Poesie*, Montebelluna, Amadeus, 1990.
49. STELLA EMANUELA, Blaise Cendrars, *Hollywood la Mecca del cinema*, Roma, Lucarini, 1989.
50. TAVANI GIUSEPPE, Alfredo Conde, *Il grifone*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
51. TRAINA ALFONSO, Lucio Anneo Seneca, *Medea - Fedra*, Milano, Rizzoli, 1989.
52. ZANATA MARCELLO, Aristotele, *Le categorie*, Milano, Rizzoli, 1989.
53. ZANETELLO ANNA, Jacques Brosse, *Storie e leggende degli alberi*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989.

Opere partecipanti al

PREMIO «LEONE TRAVERSO» - OPERA PRIMA

1. BANZATO DONATA, Goderdzi Čocheli, *L'aragvi nero - Racconti georgiani*, Padova, Edizioni GB, 1990.
2. BARONE CATERINA, Lucio Anneo Seneca, *Lettere a Lucillo*, Milano, Garzanti, 1989.
3. BECK MARCO, Quinto Orazio Flacco, *Odi; Epodi*, Milano, Mursia, 1989.
4. CREPAX MARGHERITA, Andrej Bitov, *La casa di Puškin*, Milano, Serra e Riva Editori, 1988.
5. FOCHI CATUREGLI ANNA, John Keats, *Un'allegoria continua - Lettere scelte*, Pisa, ETS, 1989.
6. GALLI WALTER, *Una vita acsè*, Venezia, Edizioni del Leone, 1989.
7. GIORGINI GIOVANNI, David Ross, *Platone e la teoria delle idee*, Bologna, Il Mulino, 1989.
8. LYSY KATIA, Quentin Bell, *Ruskin*, Roma, Edizione dell'Elefante, 1990.
9. PISANI GIULIANO, Plutarco, *Moralia I*, Pordenone, Ed. Biblioteca dell'Immagine, 1989.
10. RIGHETTI ALDO, *Epigrammi dall'antologia palatina*, Venezia, Edizioni del Leone, 1988.
11. ROMANO EILEEN, Walker Percy, *L'uomo che andava al cinema*, Milano, Mondadori, 1989.
12. SARTONI CLAUDIA, Joseph Roth, *Poesie*, Faenza, Edizioni Moby Dick, 1900.
13. SCRIGNOLI MASSIMO, Franz Kafka, *Relazione per un'accademia e altre meditazioni*, Milano, Book Editore, 1989.
14. TOMMASI DI VIGNANO ANGELO, Heinrich von Ross, *Il destino ha nome Beresina*, Roma, Ellemme, 1989.
15. VARESE FEDERICO, Robert Skidelksy, *John Maynard Keynes: Speranze tradite 1883-1920*, Torino, Boringhieri, 1989.
16. ZUENELI FRANCESCO, David Marshall Lang, *Armeni: Un popolo in esilio*, Bologna, Calderini, 1989.

*Opere partecipanti al*

PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»

1. AMBROISE CLAUDE, Leonardo Sciascia, *Portes ouvertes*, Parigi, Fayard, 1989.
2. AMBROISE CLAUDE, Leonardo Sciascia, *1912 + 1*, Parigi, Fayard, 1988.
3. BRANDT INGEBOG, Leonardo Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Vienna, Zsolnay, 1989.
4. CHOTJEWITZ PETER, Leonardo Sciascia, *1912 + 1*, Vienna, Zsolnay, 1989.
5. CHOTJEWITZ PETER, Leonardo Sciascia, *Porte aperte*, Vienna, Zsolnay, 1989.
6. DIERING CAROLA, Leonardo Sciascia, *Nero su nero*, Vienna, Zsolnay, 1988.
7. KLEINER BARBARA, Primo Levi, *Se non ora quando*, Monaco, Carl Hanser Verlag, 1986.
8. NETO SIMONETTA, Leonardo Sciascia, *Todo modo*, Lisbona, DIFEL, 1987.
9. POCHTAR RICARDO, Leonardo Sciascia, *Puertas abiertas*, Barcelona, TusQuets, 1987.
10. POCHTAR RICARDO, Leonardo Sciascia, *El caballero y la muerte*, Barcelona, TusQuets, 1989.
11. RABINOVITCH SACHA, Leonardo Sciascia, *1912 + 1*, Manchester, Carcanet, 1989.
12. IAN THOMSON, Leonardo Sciascia, *Morte dell'inquisitore - Cronachette - La strega e il Capitano*, Manchester, Carcanet, 1986.
13. TUIN JENNY, Leonardo Sciascia, *1912 + 1*, Uitgeverij Kritak, 1988.

*Opere partecipanti al*

PREMIO PER UNA TRADUZIONE SCIENTIFICA

1. ANDREIS GABRIELLA, Bernard Clavel, *Il regno del Nord: Harricana*, Milano, Mursia, 1989.
2. CORBELLA ANNA, Wolfgang e Heike Hohlbein, *La danza degli elfi*, Milano, Luigi Reverdito Editore, 1989.



3. CORBELLA ANNA, Wolfgang Hohlbein, *Il sigillo dei Templari*, Milano, Luigi Reverdito Editore, 1989.
4. FAINI PAOLA, Doris Lessing, *Pianeta 8*, Roma, Lucarini, 1989.
5. GUARNIERI ANNARITA, Orson Scott Card, *I ribelli di Treason*, Milano, Casa Editrice Nord, 1989.
6. PALUSCI ORIANA, Judith Merril, *Il richiamo e altri racconti*, Milano, La Tartaruga Edizioni, 1989.
7. PALUSCI ORIANA, Joanna Russ, *Female man*, Milano, Casa Editrice Nord, 1989.
8. PERCOVICH LUCIANA, Naomi Mitchison, *Diario di una astronauta*, Milano, La Tartaruga Blu, 1988.
9. ZUDDAS GIANLUIGI, Gregory Benford, *Timescape*, Milano, Casa Editrice Nord, 1989.



Giuria e partecipanti alla XX edizione del Premio.



Il Sindaco di Monselice conferisce la cittadinanza onoraria a Gianfranco Folena.

## CRONACA DELLA PREMIAZIONE

Al suo ventesimo anno, il Premio "Monselice" ha avuto forse la sua edizione più ricca e riuscita. La manifestazione si è svolta domenica 7 ottobre 1990, lontano dal consueto periodo – la tarda primavera – in cui si svolgeva gli anni precedenti: questo ritardo è stato causato dall'inagibilità della Biblioteca del Castello Cini, da parecchi anni ormai sede della manifestazione, che necessitava di un restauro. È quindi in una sala rinnovata e particolarmente gradevole che si è tenuto il tradizionale convegno sulla traduzione, dedicato quest'anno alle "Traduzioni poetiche nei vent'anni del 'Premio Monselice'".

Molti sono i poeti che il Premio ha segnalato per la loro attività di traduttori di altri poeti: alcuni di loro purtroppo sono scomparsi, ma altri hanno portato la loro testimonianza di grande valore e di grande suggestione per il pubblico presente, quest'anno particolarmente numeroso.

Mario Luzi ha parlato delle sue traduzioni da Mallarmé e Fortini ha dato conto delle sue scelte e delle soluzioni adottate nella traduzione di una Irica di Rimbaud. Massimo Peri ha ricordato Filippo Maria Pontani leggendo una sua traduzione inedita di una lirica di Kavafis ed esaminando le diverse soluzioni che il traduttore aveva considerate e di cui il manoscritto ha conservato la traccia. Pier Vincenzo Mengaldo ha ricordato due poeti scomparsi, Giorgio Caproni e Vittorio Sereni, e ha analizzato le loro traduzioni da Frenaud e da René Char: felicissima è apparsa, in particolare, la versione adottata da Sereni per *Ebriété* di Char, una vera reinvenzione del testo che vede quasi accresciuti la sua intensità e il suo vigore dalla forma scelta dal traduttore. Gianfranco Folena, infine, ha dato lettura di una comunicazione di Giovanni Giudici, assente da Monselice perché impegnato, come presidente della giuria, nell'assegnazione di un altro Premio letterario. Giudici ha illustrato le proprie traduzioni di testi complessi e suggestivi di Wallace Stevens.

Tutti questi poeti-traduttori sono legati alla storia del Premio "Monselice": Mario Luzi ha fatto parte della giuria in tutti i vent'anni della manifestazione; Fortini, Giudici, Pontani, Caproni e Sereni sono stati i vincitori in edizioni passate.

Nel pomeriggio, sempre nella Biblioteca del Castello Cini, si è svolta la cerimonia di consegna dei premi ai vincitori: cerimonia festosa ed affollata di autorità e di pubblico, che ha avuto un inizio inconsueto. Il sindaco di Monselice, dottor Gianni Baraldo, dopo aver rivolto un indirizzo di saluto alla giuria, al pubblico e ai premiati, ha conferito la cittadinanza onoraria della città di Monselice al professor Folena nella sua qualità di presidente della giuria, di ideatore e di instancabile promotore del Premio nei vent'anni della sua storia. Ringraziando, Gianfranco Folena ha voluto considerare questa espressione di stima come non diretta unicamente alla sua persona ma a tutta la giuria del Premio come riconoscimento della ventennale attività di promozione culturale svolta nella nostra città.

Il Presidente ha dato poi lettura della relazione della giuria, nella quale si è sottolineato, con legittimo orgoglio, il ruolo che questa manifestazione, concepita come occasione culturale e non mondana e portata avanti "con modestia, serietà e costanza" per vent'anni, ha assunto nella vita culturale italiana contribuendo a far conoscere in Italia e in Europa il nome di Monselice.

Il Premio "Monselice" 1990 è stato assegnato a una bella figura di traduttore e poeta, il novantenne Agostino Richelmy, per la sua traduzione della *Tentazione di Sant'Antonio* di Gustave Flaubert: impossibilitato ad intervenire personalmente, Richelmy ha inviato una lettera al presidente Folena per ringraziare la giuria e gli abitanti "del sito e della cerchia benedetta di Monselice" che ha rimpianto di non poter rivedere. Ha ritirato il premio, dalle mani del sindaco di Monselice, un amico assai vicino a Richelmy fino dalla giovinezza, lo scrittore e regista Mario Soldati; e un altro amico, Cesare Garboli, chiamato a portare la sua testimonianza sul premiato, ha scelto di leggere, con grande intensità, una lirica di Richelmy per far conoscere al pubblico la voce di questo "finissimo poeta".

Il Premio "Leone Traverso" per una traduzione opera prima è andato a un giovane traduttore padovano, Giuliano Pisani, per la sua versione dal greco dei *Moralia* di Plutarco, della quale si è lodato il garbo nel rendere il periodo ampio e complesso e il tentativo, attuato con misura e con mano felice, di attualizzare il lessico. Giuliano Pisani ha ritirato personalmente il premio, offerto dalla Cassa Rurale ed Artigiana di Sant'Elena, ha tracciato un rapido panorama delle precedenti traduzioni di Plutarco e ha esposto i criteri che l'hanno guidato nel suo lavoro.

Il Premio per la traduzione scientifica, messo a disposizione dalla Cementeria Radici, era quest'anno destinato a testi piuttosto particolari, cioè a opere di fantascienza: è spesso notevole infatti, in questi testi, la quantità e la precisione dell'informazione scientifica. La traduzione premiata, di Luciana Percovich, è quella del romanzo *Diario di una astronauta* di Naomi Mitchison, autrice che è figlia e sorella di noti scienziati. La traduttrice ha illustrato, nel suo breve intervento, le caratteristiche di questo romanzo di fantascienza "al femminile".

Alla traduzione di opere di Leonardo Sciascia, che risulta essere lo scrittore italiano più tradotto nel mondo, è stato dedicato il Premio Internazionale "Diego Valeri", della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, che è andato al traduttore francese Claude Ambroise per la versione di *1912 + 1* e di *Porte aperte*. Nel ritirare il premio, il professor Ambroise ha ricordato come, da ragazzo, fra le prime cose italiane da lui apprese ci fu proprio una poesia di Diego Valeri, cui il premio internazionale di traduzione è intitolato.

Al Premio "Monselice" è da qualche anno legato anche un concorso destinato agli studenti delle scuole medie e superiori di Monselice: al termine della cerimonia l'assessore alla cultura del comune di Monselice ha premiato i migliori fra i giovanissimi traduttori di testi dal francese e dall'inglese.

Un cocktail, servito nel bel cortile del Castello Cini, ha offerto agli intervenuti un momento di riposo e di distensione prima dell'ultimo, piacevole impegno dell'intensa giornata: un concerto del gruppo "Ensemble Vivaldi", un quintetto di fiati dei "Solisti Veneti", che ha eseguito musiche di Haydn, Mozart, Rossini e Danzi.

EMILIANA FABBRI

## RELAZIONE DELLA GIURIA

Venti anni: per un premio letterario e non solo letterario, specie per un premio tutto speciale come il nostro e rimasto per molti anni unico in Italia (ora anche il Ministero dei beni culturali ci fa concorrenza), questa è una età davvero rispettabile, quasi veneranda. Ma noi della Giuria ci ritroviamo qui ad avere vent'anni, o ancor meno, vent'anni di Monselice in questo nobile castello oggi ritrovato o in altri luoghi a noi deputati. Ci sono, è vero, in quest'Italia quotidianamente premiante-premiata, premi più longevi e famosi, il "Viareggio", lo "Strega" ed altri, ma il nostro era nato come un premio "difficile", di natura più culturale che mondana, un premio di natura intimamente internazionale, legato a questo movimento duplice di comunicazione che è la traduzione, dal mondo all'Italia, dall'Italia al mondo. Ricordo che il vecchio Francesco Flora credeva di vedere nel tradurre la realizzazione di una pentecoste dell'umanità; e certo nella babelica molteplicità delle lingue, l'universalità del linguaggio umano ha nel tradurre la sua prima e fondamentale manifestazione: non c'è lingua che non possa esser tradotta, non c'è messaggio di qualsiasi sistema di segni che non possa essere trasposto in lingua.

Credo di non esagerare affermando che il nostro premio ha svolto in questi vent'anni con modestia, serietà e costanza, una funzione importante nella nostra cultura: esso ha contribuito non solo ad arricchire la biblioteca del vostro Centro culturale, a far conoscere il nome, l'iniziativa e i "Quaderni" di Monselice oltre che in patria in Europa e nel mondo, ma soprattutto a rivalutare l'attività del traduttore, a portare maggiore attenzione sulla dignità e sul compito delicatissimo di questo alato messaggero (interlinguistico) di cultura, di scienza e di poesia che è il traduttore, l'*interpretes*, etimologicamente il mediatore, che stabilisce il *pretium*, il valore di una merce.

Eppure, nonostante queste "difficoltà" insite nel Premio, anche se qualche volta è emerso il dubbio che esso non rispondesse alle richieste locali, e anche se, com'è naturale in una cittadinanza vivace, le acque politiche e amministrative non sono sempre state tranquille, tranquilla è stata però la nostra navigazione ventennale; tutti gli scogli sono sempre stati superati di buon accordo e siamo arrivati a questo rispettabile traguardo attraversando molte amministrazioni, sempre in piena indipendenza e con un appoggio crescente. La politica ha mostrato qui un rispetto autentico per l'autonomia della cultura. Di questo, considerando il nostro lungo cammino, siamo particolarmente grati a Monselice e ai suoi Amministratori.

E questa gratitudine, a nome della Giuria, voglio esprimere a Lei, Si-

gnor Sindaco, e alla Giunta comunale, e insieme, oggi, a tutti i Sindaci, con le relative Giunte, che l'hanno preceduta in questi vent'anni, a cominciare dal dott. Mario Balbo col quale nell'autunno del '70, insieme con Iginio De Luca e col compianto Vittorio Zambon, si posero le prime basi del premio. Insieme ringraziamo tutti i preziosi collaboratori locali. Ed esprimiamo la nostra piena riconoscenza a quanti, Enti pubblici e privati cittadini, hanno dato sostanziali contributi per la vita e l'incremento del Premio nelle sue molteplici articolazioni.

Ancora, a titolo personale ma anche collettivo, vorrei dire grazie ai colleghi della Giuria che ho avuto ed ho il piacere di presiedere, la Giuria più assidua, appassionata, disinteressata che io abbia mai incontrato: per noi Monselice è divenuto un luogo di amicizia, di ripetuti incontri annuali, di discussioni, spesso di confronto di pareri diversi; non ci sono mai stati ombre né contrasti.

Abbiamo voluto che questo ventesimo premio fosse specialmente dedicato ai poeti, che hanno avuto nella nostra storia una parte così luminosa, se non certo esclusiva: i poeti traducono sempre per una loro scelta, per un segreto colloquio con altri poeti e altre lingue poetiche. Stamani si è tenuta una memorabile tavola rotonda dedicata a poeti traduttori di poeti, col commento di loro versioni poetiche talora inedite; l'ha aperta Mario Luzi, la cui presenza onora il nostro premio, o meglio ne è l'anima poetica, fin dall'inizio. Con lui cinque vincitori del premio, Franco Fortini che aprì i nostri fasti con la sua traduzione del *Faust* nel '71 e Giovanni Giudici (1977), e tre scomparsi, Filippo Maria Pontani, vincitore nel '72, traduttore-poeta di greci antichi e moderni, – fu poi per molti anni animatore indimenticabile delle nostre riunioni e curatore dei nostri quaderni – la cui voce di traduttore di Kavafis è stata fatta rivivere in un inedito dal suo scolaro Massimo Peri, il cui nome figura pure negli annali del Premio; e poi Vittorio Sereni, che fu a noi così vicino dopo aver vinto nel '76 e Giorgio Caproni, vincitore della III edizione del '73, il cui travaglio e felicità di traduttore di poesia sono stati interpretati così acutamente e vivamente da P.V. Mengaldo.

Caproni è scomparso, in silenzio, anche nel silenzio quasi totale della nostra cultura, all'inizio di quest'anno: è stato uno dei poeti italiani maggiori del secolo che volge alla fine: ne ricordiamo qui la natura pensosa e indipendente, l'intrepida purezza del carattere.

Altra perdita recente per noi è stata quella fulminea e prematura di Giorgio Manganelli, nome caro ai nostri annali: ci sta davanti in questa sala il suo lucidissimo argomentare, il suo *humour* malinconico eppur scintillante, quando, vincitore per la sua traduzione dei racconti di Poe, improvvisò per noi uno straordinario incantevole discorso, che purtroppo si è perduta con la sua voce e resta solo nel nostro ricordo.

Ma veniamo al verbale delle decisioni della Giuria.

Per la prima volta nella nostra storia i premi vengono assegnati fuori



della stagione consueta, la primavera avanzata. Dal Maggio monselicenses eravamo già da qualche tempo passati al Giugno: quest'anno siamo stati "rinviiati" a Ottobre, dalla primavera all'autunno, per motivi amministrativi e architettonici, essendo allora in corso lo splendido restauro della biblioteca, nostra sede naturale, del cui compimento ci rallegriamo coi promotori ed artefici. Anche per noi questo ritardo è risultato opportuno.

Ci siamo dunque riuniti due volte prima dell'estate, sempre al completo o quasi, in maggio e in giugno, e una volta dopo l'estate, il 15 settembre, per le decisioni ultime. La quantità e la varietà delle situazioni linguistiche e culturali sono subito apparse notevoli ed equilibrate: 53 opere presentate per il premio maggiore, 16 per il premio Traverso, 9 per la traduzione scientifica, o piuttosto fantascientifica, essendo quest'anno tale premio destinato a opere di fantascienza. Per il premio internazionale "Valeri" riservato a traduzioni straniere di opere di Leonardo Sciascia, essendo nei termini stabiliti giunte solo due traduzioni non sufficientemente significative, il rinvio ci ha permesso ulteriori indagini e accessioni, altre 9 traduzioni ben significative della intensa fortuna europea dello scrittore siciliano. In tutti i casi, tranne che per la fantascienza, la notevole qualità e la forte varietà delle opere pervenute, ha reso delicato il lavoro della giuria e difficili le decisioni finali.

#### PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE» PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA

Per il Premio "Città di Monselice", una prima selezione, pur lasciando fuori molte traduzioni degne di nota, ha compreso i seguenti traduttori:

1. FRANCA BACCHIEGA per l'*Antologia di poeti cibicani* intitolata *Sotto il Quinto Sole*, Firenze, Passigli, 1990.
2. EVA CANTARELLA, per la versione delle *Canzoni di Bilitis* di Pierre Louys, Roma, Ed. Riuniti, 1989.
3. LUCIANO COSTA, trad. di Denis Diderot, *Racconti*, Pordenone, St. Tesi, 1989.
4. CESARE G. DE MICHELIS, trad. di Puškin, *Fiabe in versi*, Venezia, Marsilio, 1990.
5. GIUSEPPE FARESE, trad. Arthur Schnitzler, *Opere*, Milano, Mondadori, 1989.
6. MARGHERITA GUIDACCI, trad. Ruth Feldman, *Perdere la strada nel tempo*, Venezia, Ed. del Leone, 1989.
7. GIULIA LANCIANI, trad. di João Guimarães Rosa, *La sponde dell'allegria*, Torino, SEI, 1988.

8. ALESSANDRO PARRONCHI, *Quaderno francese*, Firenze, Vallecchi, 1989, e trad. di Maurice de Guérin, *Il centauro e altri poemi*, Firenze, Le Lettere, 1990.

9. AGOSTINO RICHELMY, trad. Gustavo Flaubert, *La tentazione di Sant'Antonio*, Torino, Einaudi, 1990.

10. M. ANTONIETTA SARACINO, trad. Doris Lessing, *L'erba canta*, Milano, La Tartaruga Edizioni, 1989.

11. GIUSEPPE TAVANI, trad. Alfredo Conde, *Il grifone*, Roma, Ed. Riuniti, 1989.

12. ALFONSO TRAINA, trad. di L.A. Seneca, *Medea - Fedra*, Milano, Rizzoli, 1989.

13. ANNA ZANETTELLO, trad. di Jacques Brosse, *Storie e leggende degli alberi*, Pordenone, St. Tesi, 1989.

Una successiva votazione nella seduta del 10 giugno ha determinato una rosa di quattro nomi, FRANCA BACCHIEGA, ALESSANDRO PARRONCHI, AGOSTINO RICHELMY, ANNA ZANETTELLO. Ne diamo le motivazioni lasciando da parte la relazione sul vincitore:

FRANCA BACCHIEGA, già vincitrice nel '78 del premio "Traverso" con la sua splendida traduzione del poema *Cawdor* di Robinson Jeffers, ha ora affrontato con forte interesse antropologico e sociale oltre che letterario, la vasta e a noi pressoché ignota produzione poetica dei *Chicanos* del Sud-ovest degli Stati Uniti, detti anche *Spanish-, Latin-,* o *Mexican-Americans*, portatori di tradizioni etniche e folcloriche particolarissime, di risorgenti e mistioni profonde che varcano il confine fra le due lingue, spagnolo e inglese d'America, spesso mescolandole. L'ardua resa italiana di questi testi versipelli, pieni di colore popolare e di espressioni colloquiali e basse, raggiunge risultati molto suggestivi per il vivo senso del ritmo poetico popolare e l'aderenza all'espressionismo linguistico degli originali.

ALESSANDRO PARRONCHI è fra i poeti della generazione ermetica uno dei più puri e solitari nella sua lunga meditazione poetica (recentissima è la raccolta delle poesie degli ultimi anni, *Climax*), traduttore per affinità elettiva: "Coi poeti che ho scelto, egli scrive, s'è aperto come un dialogo che, stringendosi, ha condotto all'operazione del tradurre. Non altro". Ciò è vero per i due volumi di traduzioni dal francese che egli ci offre ora, il *Quaderno francese*, risultato di un diuturno lavoro di scavo nella parola poetica specie di romantici e simbolisti, che tocca il suo culmine nelle versioni poetiche dell'*Après-midi d'un faune* di Mallarmé nelle successive stesure; e le traduzioni dei "poemi in prosa" di Maurice de Guérin, raccolte nel volume *Il centauro e altri poemi*, una versione in cui la "voce dell'

ebrezza cosmica” di Guérin è auscultata con assoluta purezza di lingua e di disegno.

Il libro di Jacques Brosse, *Storie e leggende degli alberi*, ha conservato nella traduzione di ANNA ZANETELLO la precisione scientifica delle descrizioni e l'estrema ricchezza della terminologia tecnica. Ne è risultata una prosa italiana limpida e ferma, specchio fedele dell'eleganza misurata che per molti aspetti è riuscita a raggiungere, nell'originale, un felice punto d'incontro fra il respiro di un Buffon e la purezza compositiva di un Ponge.

Nella votazione finale, avvenuta nella riunione del 15 settembre, la maggioranza della Giuria ha infine designato vincitore del XX premio “Città di Monselice” Agostino Richelmy per la sua traduzione della *Tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert, edita quest'anno da Einaudi nella collana “Scrittori tradotti da scrittori”. La motivazione, formulata da Mario Richter, è la seguente:

*La Tentazione di Sant'Antonio* è sicuramente, fra i capolavori flaubertiani, il più complesso e immaginativo, il più fecondo di suggestioni profonde. Il decadentismo se ne nutrì nei modi più diversi. Il suo stesso autore ne aveva una particolare predilezione, considerandola l'“opera della sua vita”. Paul Valéry puntò su di essa il riflettore di una critica che tendeva a illuminare di preferenza romanzi come *Madame Bovary* e *Salambò*.

Il valore più durevole della *Tentazione* (a dispetto di Croce che la giudicò “un caos”) risiede senza dubbio nella straordinaria invenzione delle scene fantastiche, nella drammaticità di rapporti, di visioni e di dialoghi. Il controllo “realistico” del Flaubert più noto al grande pubblico è servito, nella *Tentazione*, a dare realtà a un mondo intimamente legato ai fantasmi suscitati dalla psiche di un uomo reale assalito dai dubbi più atroci, messo alla prova dai problemi più insolubili, minacciato nel suo ascetismo e nella sua fede da nostalgie, sogni e speranze terrene. Uno stile molto controllato, preciso e fermo ha sfidato le avventurose libertà, le spericolate e morbose curiosità dell'immaginazione, ha dato forma a visioni allettanti e mostruose in un complesso contesto di riflessioni filosofiche, religiose e morali. Simultaneamente opera drammatica, filosofica, religiosa, lirica e narrativa, la *Tentazione* trova nel suo particolare linguaggio l'incontro di piani diversi e spesso divergenti.

Agostino Richelmy è riuscito a trasferire nella lingua italiana tutti questi valori complessi. La straordinaria ricchezza e la varietà linguistica dell'originale, congiunte con una liricità densa di colori e di sfumature, non hanno perso nulla nella traduzione di Richelmy. Il discorso non diventa mai opaco, faticoso o innaturale. Il lettore italiano non si accor-

ge mai di trovarsi di fronte a una traduzione. Il maggiore merito del lavoro di Richelmy sta nell'energia e nel ritmo della prosa, nelle accelerazioni e nei rallentamenti di uno stile prevalentemente lirico. In particolare, i dialoghi si sviluppano con la più riuscita incisività, confortati da scelte lessicali e espressioni assolutamente felici e sempre perfettamente aderenti allo spirito della scrittura flaubertiana.

Mi sia lecito aggiungere ancora qualche parola prima della consegna del premio. Questa che premiamo, compiuta verso i novant'anni, non è la sola traduzione di Richelmy. Egli ha al suo attivo numerose e importanti traduzioni di poesia latina (Virgilio, *Georgiche* 1955, *Bucoliche* 1970, Fedro, *Favole*, 1959), di prosa-poesia francese, *Commedie e proverbi* di de Musset, 1952, uno dei "Millenni" einaudiani, e anche dal suo dialetto piemontese, *Proverbi piemontesi*, 1967. Ed è un finissimo poeta: le sue raccolte più note di poesia hanno titoli fantasiosi e strani (e misteriosi): *L'arrotino appassionato*, Einaudi 1965; *La lettrice di Isasca*, Garzanti 1986: Isasca è un comune di montagna all'ingresso della val Varaita in quel di Cuneo, nell'ultimo censimento contava 73 abitanti, fra i quali certo quella lettrice, una pastorella che badando alle pecore leggeva un libro accanto al piccolo camposanto. Fra le sue poesie ci sono alcune imitazioni-traduzioni di poeti francesi, da Villon a Jammes.

Richelmy è nato a Torino nel 1900. È ancora lucido e attivo, ma non ha potuto muoversi. Ci ha mandato un messaggio, indirizzato a me ma rivolto a tutti; e per lui a ritirare il premio son venuti due ambasciatori d'eccezione, uno scrittore e uomo di cinema a tutti noto e caro come Mario Soldati, che con toccante sollecitudine è voluto venire qui a rappresentare e onorare l'amico carissimo fin dalla prima giovinezza, pur essendo molto provato dalla perdita recentissima di un altro più giovane amico, Alberto Moravia (che al suo "tradurre" dalla narrativa al cinema ha ispirato forse il suo capolavoro di regia, *La Provinciale* del 1953). Tanto più gli siamo grati di essere oggi qui. E insieme a lui un critico-scrittore come Cesare Garboli, discreto e sicuro *arbiter litterarum*. Do prima lettura del messaggio di Richelmy:

#### *Confiteor al professor Folena*

Il racconto flaubertiano incomincia con i normali precetti di un avvertimento teatrale, che non mancherà anche poi per l'intero scrivere; e "l'alta croce" sarà la visione finale, che, cito ancora, "raggia il volto di Cristo".

Tutto qui il motivo della mia religiosa scelta di questa traduzione. E forse anche tale fu di Gustavo Flaubert il movente, dopo tutte le sue figurazioni mondane.

È, Gustavo Flaubert, il massimo poeta ottocentesco dei sentimenti difettosi? Se sì, *La tentazione di Sant'Antonio*, così abbondante di per-

sonaggi e di occasioni del dire, ne è la prima prova. Già nel secondo capitolo o seconda parte del racconto – stavo per dire nel secondo atto – appare, splendida di bellezza e di attenzione mondana, la regina di Saba; nella terza parte sorge il potente contrastatore Ilarione, e così via le comparse inanimate fino alla settima parte... È possibile, in questa varietà di episodi allettanti, un richiamo alla visione cinematografica? o è solo il compito di una lettura ammirabile? o è questo il perché commosso e devoto della mia traduzione, quale ho indicato all'inizio, e condotta con il sentimento che senza colpa mi è rimasto in una lingua viva?

Ringrazio dunque gli abitanti del sito e della cerchia benedetta di Monselice, che non mi è concesso di rivedere. Pazienza e intelligenza, modeste nella mia traduzione, sono preziose e grandi nella fantasia; e ciò che piacque al Presidente dei giudici, ai diligenti osservatori, ai lettori monseliciani, è certo il nerbo dello spettacolo presentato da Flaubert, frutto robusto del suo scrivere.

Grazie, perciò, professor Folena e perspicaci selettori dell'esimio premio internazionale di Monselice.

Agostino Richelmy

Collegno, 22 settembre 1990

Preghiamo ora Mario Soldati di venire a ritirare dalle mani del sindaco il Premio Città di Monselice per la traduzione 1990 attribuito al novantenne Richelmy, premio che festeggia la poesia e la fresca e saggia longevità.

#### PREMIO «LEONE TRAVERSO» - OPERA PRIMA

Per il Premio «Leone Traverso - opera prima» si è presentata alla Giuria una situazione ugualmente difficile per molteplicità e varietà qualitativa di valori. Sono apparse subito degne di considerazione e di segnalazione le seguenti traduzioni:

1. DONATA BANZATO per la trad. dal georgiano di Goderdzi Čocheli, *L'aragvi nero. Racconti georgiani*, Introd. di Luigi Magarotto, Padova, Edizioni GB, 1990.

2. CATERINA BARONE, trad. L.A. Seneca, *Lettere a Lucilio*, Milano, Garzanti, 1989.

3. MARGHERITA CREPAX, Andrej Bitov, *La casa di Puškin*, Milano, Serra e Riva, 1989.

4. ANNA FOCHI CATUREGLI, trad. John Keats, *Un'allegoria continua. Lettere scelte*, Pisa, ETS, 1989.

5. GIOVANNI GIORGINI, trad. David Ross, *Platone e la teoria delle idee*, Bologna, Il Mulino, 1989.

6. KATYA LYSY, trad. di Quentin Bell, *Ruskin*, Roma, Ed. dell'Elefante, 1990.

7. GIULIANO PISANI, Plutarco, *Moralia I*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1989.

8. FEDERICO VARESE, trad. Robert Skidelsky, *John Maynard Keynes: speranze tradite 1883-1920*, Torino, Boringhieri, 1989.

Una votazione successiva ha indicato una rosa di tre nomi, DONATA BANZATO, MARGHERITA CREPAX e GIULIANO PISANI. Diamo le motivazioni, lasciando per ultima la relazione sul vincitore:

DONATA BANZATO, Goderdzi Čocheli, *L'Aragvi nero*.

Goderdzi Čocheli è tra i più originali scrittori della recente letteratura della Georgia sovietica. In un breve profilo autobiografico l'autore ci dà il vero significato di questi racconti. "Probabilmente molti non sanno neppure che in Georgia esiste un angolino di terra chiamato Gudamakari. Ma il mio libro è proprio su quell'angolino. Scrivo di quelle persone che hanno riempito la mia anima e che mi hanno dato quello che hanno potuto: tristezza, gioia, bene e felicità". Lo scrittore attinge alle tradizioni popolari della sua terra, ma non si esaurisce in una pura rappresentazione folclorica. Il taglio della scrittura si accende di vibrazioni profonde, aperta a scarti stilistici e fantastici diversi, dal paradosso all'assurdo, dalla pietà all'angoscia, al centro di una natura crudele e allucinata. La traduzione di Donata Banzato conserva la grazia miracolosa del testo.

MARGHERITA CREPAX, Andrej Bitov, *La casa di Puškin*.

Sulla linea della grande narrativa russa promossa da Puškin, Andrej Bitov è uno dei rappresentanti più validi della letteratura sovietica contemporanea. Distante da ogni conformismo ideologico in senso stretto (l'autore si è laureato in geologia a Leningrado nel 1962), Bitov ci dà un ritratto di un giovane intellettuale del suo tempo, arrovellato tra passato e presente, stretto nella morsa di eventi che hanno il sapore della tragedia. Non è un romanzo di amena lettura. In pagine compatte si delineano personaggi, atmosfere, giochi della memoria, tensioni delle coscienze, in urti e strappi anche sperimentali di strutture narrative. È un'opera di un forte spessore creativo. La traduzione di Margherita Crepax aderisce ai modi dell'originale, in un registro espressivo preciso, arricchito di puntuali note illustrative.

La votazione finale del 15 settembre ha indicato all'unanimità come vincitore del Premio "Leone Traverso - Opera prima" per il 1990 GIULIANO PISANI per la traduzione dal greco dei *Moralia* di Plutarco. Ecco la relazione stesa dal nostro Carlo Carena, plutarquista benemerito, traduttore delle *Vite parallele*:

I *Moralia* di Plutarco non hanno goduto una fortuna di lettori e di traduttori pari a quella delle *Vite parallele*, ispiratrici e istruttrici di Montaigne e dell'Alfieri. Si può capirlo: mancano del fascino narrativo

e drammatico, sono opera di filosofia, di scienza, di riflessione ed erudizione; ancor più, forse, sono opera di mole ulteriormente estesa rispetto alla già immensa raccolta di biografie dei politici e dei condottieri; per cui non ne esistono versioni italiane complete e recenti da due secoli in qua, anche se gli esempi precedenti sono di buon nome: non forse il Tarcagnotta, edito in Venezia dal Tramezino nel 1543, ma certo quello del Domenichi.

Tuttavia il risveglio di Plutarco a cui si assiste, dopo gli anni Cinquanta, in questi ultimi, mostra accanto alla ripresa di traduzioni delle *Vite parallele* uno sforzo analogo e, per le ragioni che si diceva sopra, più impegnativo per le *Operette morali*. Iniziative sparse, sporadiche o organiche, presso Adelphi, presso la salernitana Palladio, presso Verifiche; e infine, con maggior ambizione e serietà di propositi, presso la Biblioteca dell'Immagine. Questo almeno il pronostico che si può tranquillamente fare sulla base del primo volume dei *Moralia*, che raggruppa dodici opuscoli tematicamente collegati, come dice il sottotitolo, dalla "terapia dell'anima". Se n'è aggiunto ora un secondo che raccoglie tutti gli scritti sulla "Educazione dei ragazzi".

Traduttore e curatore è il professor Giuliano Pisani, che ha corredato il volume di introduzioni generali e particolari, di note e di indici, ed ha affiancato al testo greco ripreso dall'edizione "Belles Lettres" una sua versione intesa a rendere, com'è detto nella prefazione, "in una espressione naturale per il lettore italiano le immagini e le sfumature concettuali del greco. Alla serietà dell'impianto complessivo dell'opera e di questo proposito, ci sembra abbia corrisposto lodevolmente la versione accurata, chiara e ricca di garbo.

Prendiamo non a caso, ma per malizia insidiosa, una pagina ad ampi, caratteristici periodi, in cui il filosofo-compiler addensa pensieri, richiami, citazioni, tropi. Il Pisani non ricorre a spezzature; tenta e riesce a mantenere in sesto quella carretta non traballante ma sul punto di vacillare per il troppo carico o per la via tortuosa, mantenendo evidente il contenuto, i nessi e l'andamento del ragionamento, persino un'aria brillante nel lessico e nelle figure, con misurata attualità nel discorrere.

È un brano dell'opuscolo sulla tranquillità dell'animo, che può anche far bene ascoltare:

«Non si deve assolutamente umiliare o screditare la nostra natura, come se non avesse nulla di forte, di stabile e di superiore alla Fortuna; al contrario, coscienti del fatto che ciò che è corruttibile e caduco non è che una piccola parte dell'uomo, esposta ai colpi della sorte, ma che siamo noi i padroni della parte migliore di noi stessi, quella in cui risiedono i beni più grandi, e cioè le opinioni giuste, le conoscenze, i ragionamenti che sfociano nella virtù e che possiedono una natura inalienabile e incorruttibile, dobbiamo mostrarci imperturbabili e coraggiosi di fronte al futuro, dicendo alla fortuna ciò che Socrate diceva ai suoi giu-

dici, anche se dava a vedere di rivolgersi ai suoi accusatori, e cioè che Anito e Meleto potevano sì ucciderlo, ma non fargli del male. La Fortuna può farci ammalare, privarci degli averi, calunniarci agli occhi del popolo o del tiranno, ma non può far sì che un uomo buono, coraggioso e magnanimo diventi malvagio, vile, abietto, volgare e invidioso, non può privarlo di quella disposizione interiore, la cui costante presenza è più utile di fronte alla vita di quella di un pilota di fronte al mare».

Nelle righe che precedono il brano avremmo preferito una distinzione nella traduzione della coppia di verbi di Plutarco *leelatoùses* e *perai-roumènes*, e di quella immediatamente seguente di Omero, dove invece il Pisani, probabilmente attratto dalla cronaca amara usa “strappato e rapinato”, quindi ancora “saccheggiare o rapinare”. Tuttavia nel brano che abbiamo riferito si sarà notato l’uso non urtante di “screditare”, di “i ragionamenti che sfociano”, di “inalienabile e incorruttibile”, di “rivolgersi” per il greco *léghein*, di “volgare” e “abietto” e infine di quella “disposizione interiore” una delle infinite croci dei traduttori dal greco, quella di *diàthesis*.

Per il coraggio non avventato dell’impresa, e per la sua valente realizzazione, il Pisani è senz’altro da premiare.

#### PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»

Le traduzioni di opere di Leonardo Sciascia pervenute a Monselice dopo il supplemento d’informazione del quale ho detto, in tutto 13 (4 tedesche, 2 francesi e altrettanti inglesi e spagnole, e 1 rispettivamente olandese, portoghese, ebraica), offrono un campione sufficientemente ricco e significativo della fortuna internazionale e specialmente europea del nostro scrittore, che è oggi lo scrittore italiano più tradotto nel mondo.

Fra le traduzioni tedesche, tutte pubblicate dall’editore Zsolnay di Vienna, merita particolare segnalazione la eccellente traduzione di *Nero su nero* eseguita da Carola Diering (Vienna 1988), particolarmente ardua in quanto il libro tocca tutti i toni dell’autore ed esige dal traduttore interessi e conoscenze enciclopediche dello stesso genere. Di notevole valore sono le traduzioni di Peter Chotjewitz di *1912+1* e di *Porte aperte*, nuove testimonianze dell’operosità di questo scrittore benemerito per le sue numerose traduzioni dall’italiano. Si segnala anche la versione del *Caso Maiorana*, di Ruth Wright e Ingeborg Brandt.

Fra le traduzioni inglesi, pubblicate in gran numero dall’editore Carcanet di Manchester, ha speciale rilievo quella di *Morte dell’Inquisitore* e di *Cronachette* eseguita con precisione e senso di stile da Ian Thomson, cui si deve anche una intelligente intervista a Sciascia edita in appendice alla trad. di *1912+1* di Sacha Rabinovich. Le traduzioni spagnole di *Porte aperte* e de *Il cavaliere e la morte* eseguite da Ricardo Pochtar per gli Edi-



tori Tusquets di Barcellona si raccomandano per la chiarezza cristallina e la suggestiva intensità patetica della prosa. Né vanno dimenticate la traduzione olandese di *1912+1* e quella portoghese di *Todo modo*.

In questo quadro assai brillante, dopo un ampio e non facile esame, la giuria unanime ha assegnato il premio internazionale “Diego Valeri” per il '90 alle traduzioni francesi di *1912+1* e di *Porte aperte* compiute per l'editore Fayard di Parigi dal prof. CLAUDE AMBROISE di Grenoble:

Sono due “storie italiane” di Sciascia che rappresentano due momenti e luoghi del costume e della società, San Remo 1913 e Palermo 1937, con due assassinii e due intrighi passionali: dove il tessuto cronistico e l'evocazione storica cari all'autore sono in realtà il supporto per due appassionate requisitorie contro il delitto d'onore e contro la pena di morte. Ambroise ha saputo rendere in maniera magistrale, in una lingua classica e colloquiale insieme, razionale eppur carica di pathos nascosto, l'asciuttezza intellettuale e insieme le risonanze pensose, ironiche, dolenti della prosa di Sciascia. Si direbbe che egli sia riuscito a calare lo scrittore di Raccalmuto dentro lo spirito della lingua e cultura francese, cui egli è stato così legato nella sua formazione. Quasi un ritorno verso lidi a lui cari. E, come dice il risvolto di copertina di *1912+1*, con “une intelligence aigüe faite écriture jubilante”, l'intelligenza ferma di fronte all'intrigo indecifrabile della realtà. Forse per questa congenialità del traduttore sappiamo che Sciascia da ultimo lo predilesse.

## PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

Quest'anno il Premio Monselice per la traduzione scientifica era destinato ad un'opera di fantascienza. Tale scelta non era solo dettata dal desiderio di toccare tutti i possibili campi della pubblicistica scientifica – ed è noto che anche nel settore della fantascienza vi sono opere di contenuto interessante anche da un punto di vista specifico, e molte sono letterariamente impegnative –, ma era dettata anche dalla persuasione che nella traduzione di un testo di fantascienza è più agevole trovare differenze di stile e di efficacia capaci di far emergere meglio le capacità del traduttore.

Tuttavia, per motivi non chiari, ma forse anche per un passare fuori moda anche di questo genere letterario, le risposte degli Editori sono state piuttosto scarse e non molto impegnate: per lo meno non come si poteva presumere: sono infatti arrivate al giudizio solo nove opere, alcune delle quali neppure di fantascienza e semmai di fantastoria.

Di queste nove traduzioni ne vengono segnalate due, una prevalentemente per la qualità della traduzione, che attiene a un testo già di per sé abbastanza raffinato, ed è quella di LUCIANA PERCOVICH, che ha tradotto *Diario di una astronauta* di Naomi Mitchison (Tartaruga, Milano, 1988), e l'altra per la qualità più tradizionale del testo come fantascienza, tradotto in un modo apprezzabile, anche se abbastanza consueto, ed è quella di

Gianluigi Zuddas, che riguarda il libro di G. BENFORD, *Timescape* (Nord, Milano, 1989).

Di queste due traduzioni così segnalate la giuria ha scelto la prima per l'assegnazione del Premio, con la seguente motivazione:

Il libro, non grande, è stato scritto dalla Naomi Mitchison nel 1962. L'autrice era la figlia del noto fisiologo J.S. Haldane e dunque sorella dell'ancor più noto genetista ed evoluzionista J.B.S. Haldane.

Ciò spiega la puntualità di alcune descrizioni peculiari e minuziose del mondo dei viventi, sia pure attraverso la deformazione fantastica. Ma ciò anche carica di qualche difficoltà l'impegno della traduzione, che tuttavia le supera con molta levità e mantenendosi nella precisione. I viaggi fantastici descritti sono numerosi e portano alla descrizione di mondi alieni, anche utilizzando, come in altri testi del genere, l'espedito dell'andare a ritroso del tempo o nel tempo.

Come fa notare la stessa traduttrice in una sua post-fazione, il libro ha tutte le caratteristiche di una fantasia femminile, aliena dalle violente e meccaniche trasformazioni tipiche di libri di fantascienza scritti da uomini, accarezzante invece molti problemi della sensibilità femminile, dei rapporti con l'altro sesso, anche con una spregiudicatezza scoperta che indica nell'autrice, erede della società post-vittoriana, un atteggiamento volutamente progressista, chiaramente umanitario ed etico, non senza rinunciare ad un sottile umorismo tipicamente anglosassone.

Tutto ciò è stato ben compreso dalla traduttrice, nella scelta del suo lavoro e nel modo come l'ha condotto.

#### PREMIO DIDATTICO «VITTORIO ZAMBON»

*Scuola Media*: 47 partecipanti (19 per francese, 28 per inglese)

1) *Francese*: Paul Verlaine, *Les heures du berger* (dai *Poèmes saturniens*).

Vincitore: ENRICO BORTOLOTTI, Scuola Media Statale "G. Zanellato"

2) *Inglese*: William Wordsworth, *My heart leaps up*; JOHN KEATS, *Song*.

Vincitore: GIULIANA FERRO, Scuola Media "G. Guinizzelli".

Segnalata: AGNESE ZOGGIA, Scuola Media "G. Guinizzelli".

*Scuola Superiore*: 33 partecipanti (15 per francese, 18 per inglese)

1) *Francese*: Leconte De Lisle, *L'ecclesiaste*.

Vincitore: ANDREA BICELLO, Liceo Sc. di Monselice, Sez. Staccata di Conselve.

2) *Inglese*: T.S. Eliot, *Marina*.

Vincitore: STEFANO MAGAROTTO, Liceo Sc. di Monselice.

Segnalata: MARUSCA VANZETTO, Istituto Poloni di Monselice.



XX, 1990, saluta i partecipanti alla manifestazione.

## LA POESIA DI AGOSTINO RICHELMY

La prima delle sorprese che si nascondono nella poesia di Richelmy, torinese di grande famiglia patrizia, appartiene al repertorio tematico. È una presenza insolita: le donne. Nelle poesie di Richelmy si parla moltissimo di donne, si cantano le donne, le donne in carne ed ossa; e le donne sono un articolo, come è noto, di cui il grande magazzino della poesia del Novecento, non solo italiana, è quasi del tutto sprovvisto. Operaie, ostesse, nubili, madri, ragazze più o meno mature, ragazze di famiglia più o meno perbene, nessuna delle donne di Richelmy appartiene alla serie o alla classe cosiddetta della donna-simbolo o della donna-fantasma; nessuna di queste donne è una donna-enigma, o una messaggera d'impossibile salvezza celeste e metafisica. Macché: le donne di Richelmy hanno un'identità fisiologica, si fanno riconoscere e desiderare, sono, per intenderci, palpabili:

Compiva sedici anni. Bruna, vaga,  
e l'impeto d'un'ombra in sua pienezza.  
Mattiniera danzava  
con braccia strette in sé, quindi allargandole  
intorno a più lenta compagna  
povera di bellezza  
tuttavolta contenta.

Il genitore, fermo il capo e il volto,  
fermo il corpo inclinato  
contro lo stipite dell'uscio,  
intentamente la guardava, muto.  
Soffriva l'impensata meraviglia  
della giovane figlia.  
Lei e l'estraneo tempo,  
lei e un'incognita futura gioia  
invidiando amava.

Questo piccolo campione di poesia narrativa ci fa subito conoscere un aspetto dello stile di Richelmy che non deve passare inosservato. La tendenza al microracconto: tendenza che si divarica

dalla narratività lirica di tipo sabiano, con la sua vocazione penitenziale al salmo, in chiave vittimistico-autobiografica, per chiamare in causa i classici, specie latini e greci, famigliari al Richelmy traduttore e rivissuti attraverso il gusto del bozzetto *en plein air*, cioè attraverso il Pascoli che tratta e ridà la natura con taglio alessandrino e neo-ellenistico, in misure ridotte ma nella sua immediatezza, nella sua gestualità idillica o drammatica. Si osservi la lavorazione di questa maternità, di questa “tempesta” di rude finezza non musicale, non lirica, non giorgionesca ma piemontese, “pedemontana”, come dice il titolo, *Sotto i monti, in Cervasca*:

Calcò la vanga sulla proda. Intorno  
lavorata da secoli la pace  
della terra. E sul margine del rivo,  
tra l'erbe, sua giovane donna  
vezzeggiava il bambino  
con amori  
mai saputi da amanti.

È un bozzetto che parla Ottocento, anche se l'origine è classica – un Adamo ed Eva postumi: “marzo, e respiri/scaturiti dall'aria”. Il rapporto di Richelmy con le donne è fatto di fisicità, di sensualità. E le donne entrano nei suoi versi a sciami, allegramente, al ritmo popolare dell'ottonario.

Come il sabato dischiude  
al suo brio la settimana,  
le ragazze – a Paesana –  
verso i monti escono nude.

Ma c'è un gesto isolato, femminile, che Richelmy ama più d'ogni altro – il voltarsi delle ragazze, lo scatto del viso esposto all'aria, i capelli al sole e al vento. È un gesto impavido, ma timido; il voltarsi è un sospetto, un pensiero; metafora che rinvia all'intensità irripetibile dell'attimo, alla pienezza della vita che sta per essere goduta e persa.

E oltre i virgulti, allora,  
ragazzi e ragazze, balzanti.  
Una scendeva verso la riva dell'acqua  
da sola,

nudate e andanti le braccia  
come estate volesse,  
e i liberi capelli ventilati.  
Si volse al sole, si videro  
nell'ombra dei nepitelli,  
vellutata sfuggente bellezza,  
i neri occhi, i suoi doni di Dio,  
penetrati del desiderio.

Il gesto riappare a suggellare, insieme al desiderio, la nostalgia del desiderio. Richelmy è uomo sportivo, innamorato della vita al diapason, del momento perfetto e irrevocabile – percorreva le strade e le campagne del Canavese e del Monferrato lanciando la motocicletta a velocità vertiginose –, ma è anche il sognatore del desiderio, il maledetto arrotino delle parole che conosce la vanità di ogni ebbrezza, la vanità del piacere, e ne insegue la memoria – quella memoria del vissuto che fa i versi, le poesie, i libri, ogni libro.

Ventoso azzurro mezzodì a Dronero.  
In tre sul ponte vanno. Ragazze. Una  
rallenta il passo e verso i monti e il vento  
volta il capo affinché nel soffio stesso  
del vento si sollevi l'ombra oscura  
dei capelli frangiati. Casto il viso  
per un attimo appare, senza gioia,  
senza tristezza, anzi senza pensiero.  
Non una sola ella è ma tutte: tutta  
la gioventù scorrente della stirpe  
e della terra, simile al continuo  
fuggente velo di luce sull'acqua.

Ho messo insieme questi *specimina* (con l'aria di rivendicare come esigenza primaria del linguaggio dei poeti il bisogno di occuparsi dell'altro sesso) con una speranza nascosta: che, senza commentarla, emergesse in tutta la sua originalità, in tutta la sua contraddizione, la stranezza del linguaggio di Richelmy. Questo linguaggio nasce da un'esperienza solitaria e remota, non ha compagni né di strada né di congrega, è un linguaggio aspro, ruvido, alpino. Esso sottintende un colloquio col mondo più antico di quello che ci è stato familiare nel Novecento. La grande originalità della

poesia di Richelmy, al tramonto di un secolo che ha visto trionfare nel linguaggio poetico l'amore dei simboli e la passione dell'oscurità, sta nella fiducia ancora regalata alla lingua naturale e materna, unita al controllo, alla freddezza, alla circospezione, al sospetto, all'avarizia con la quale il poeta vieta a se stesso il canto, il fluire naturale e la forza del canto, chiudendosi nell'antichità del linguaggio come dentro una rete di protezione. Ogni parola, ogni ritmo, ogni sillaba di Richelmy presuppone una sedimentazione linguistica che ha qualcosa di geologico, affonda le sue radici nella retorica più lontana. Fedelissimo alla tradizione, consapevole poeta postumo, Richelmy ha compiuto lungo tutto l'arco del Novecento un viaggio controcorrente, contrario alla modernità; non ha fatto che inseguire l'antico, come un bene e un privilegio perduti. Alle illuminazioni interiori, ha preferito le voci della natura, la gloria del tempo e delle stagioni, lo splendore fuggitivo delle ragazze, lo spettacolo del mondo trattato come un fuggente velo di luce sull'acqua, impalpabile scintillio che fa apparire e sparire le cose situandole sul misterioso discrimine – misterioso perché incerto, perché imprecisabile – tra il passato e il presente. La compresenza tra sensazione e ricordo, tra i vivi e i morti, invita Richelmy a uscire dall'orizzonte del mondo fisico e a farsi interprete di una certa spettralità naturale e passeggera, che è il suo modo, forse torinese, di sentire e di far parlare il mistero.

Nella sera più folta  
chi ode la gran pioggia  
battente sulla ghiaia del giardino?  
I più giovani già morti,  
da tempo morti? I vivi ancora e forti?

Se a questi gli altri  
tornassero, risorti  
nella tranquillità della vecchiaia,  
qui al tavolo giocando un poco assorti,  
si direbbe soltanto:  
Udite la gran pioggia? Udite quanto  
scrosciano le grondaie sulla ghiaia,  
come una volta.

C'è un'altra contraddizione nel linguaggio di Richelmy. Per essere un poeta classico, educato e nutrito dai classici, Richelmy è

poeta troppo fanciullesco, da una parte, e troppo studiato dall'altra: troppo febbrile e troppo esaltato, e quindi facile alla recitazione. Non ha mediazioni; a volte è troppo ricercato e altre innamorato e ispirato; e non è sempre a suo agio nel trovare la distanza giusta dalle parole. Le ammira, le ama, ma di un amore che spesso conosce e frequenta la repulsione. Da dove viene questa duplicità? Tutto il paesaggio così vivo e naturale della poesia di Richelmy, il Po, la cerchia lontana delle Alpi, le colline e le vie di Torino, le osterie sulla Dora, le ragazze, questo paesaggio è listato a lutto, orlato da una benda nera, offuscato da una nube sempre incombente. Ma non sono gli amici scomparsi, non sono i nostri nomi nelle loro voci, nelle voci dei morti, a tingere la vita di nero. C'è una maledizione più maledetta della morte, per Richelmy. È la presenza incancellabile dell'"alfabeto nero", come Richelmy chiama con odio la propria vocazione – che dico, la propria schiavitù letteraria. Potessi gettare tutta la mia vita, dice Richelmy, per un istante di "sola vita pura": pura, libera da quella memoria, da quel ricordo del vissuto che riempie ogni pagina scritta. Così il poeta antico, il poeta che ha navigato controcorrente si ritrova, compiuto il suo viaggio, un po' più in là di tutto ciò che è stato moderno.

CESARE GARBOLI





Luciana Percovich, vincitrice del Premio per la traduzione scientifica-1990, e Claude Ambroise, vincitore del Premio internazionale "Diego Valeri" - 1990.

## INTERVENTI DEI VINCITORI

### UN MODERNISSIMO ANTICO

Ringrazio vivamente la giuria del Premio Monselice per il prestigioso riconoscimento che ha voluto tributare al mio lavoro assegnando il premio «Leone Traverso - opera prima» al primo volume delle mie traduzioni dei *Moralia* di Plutarco. Mi sia consentito in particolare di rivolgere un caloroso ringraziamento al professor Carlo Carena: anch'io, come tutti quelli della mia generazione, devo a Lui e alla sua versione delle *Vite parallele*, pubblicata nel 1958, il primo affascinante incontro con Plutarco. Di fatto la sua traduzione fu la prima in Italia dopo quella del conte veronese Girolamo Pompei (1772/73), su cui si era educata la generazione romantica, a partire da Ugo Foscolo. Più tardi, quando frequentavo l'Università di Padova, un altro grande maestro, Carlo Diano, rivelava a noi giovani le pagine luminose e la straordinaria personalità del saggio di Cheronea. Diano aveva pubblicato nel 1950 un articolo di rara sensibilità e intelligenza, dal titolo quanto mai significativo: "*Ritorno a Plutarco*", in cui lamentava l'iniquo oblio calato nel nostro secolo su una delle figure più grandi della grecità, "l'ultimo dei Greci" come amava dire "l'incarnazione stessa dello spirito di Delfi". Carena e Diano mi hanno dato un'educazione plutarchea e di fatto sono gli *auctores* di questa impresa.

Si traduce chi si ama, e anch'io dichiaro il mio amore per questo modernissimo antico. La modernità non è un concetto legato all'epoca in cui si vive: Plutarco, come altri grandi scrittori del passato, è nostro contemporaneo, perché spessissimo nelle sue pagine ritornano i temi legati alla nostra immutata e immutabile condizione di uomini. Plutarco insegna a pensare, a riflettere, sa dare consigli utili alla vita, parla dell'uomo all'uomo, con una grazia inimitabile e premurosa, senza scadere mai in vieti moralismi. La grandezza e l'originalità della sua pagina è proprio nella fraterna adesione ai problemi dell'esistenza, nel tono sereno e garbato con cui delinea gli itinerari che portano al bene. Plutarco nutre una profonda fiducia negli uomini e nella concreta pos-

sibilità del loro progresso verso la conquista di quella armonia interiore, di quella serenità spirituale che nasce dal comprendere se stessi, dal riuscire a stare in propria compagnia, e che è la via della vita e della felicità. Ci insegna a costruire la vita in modo attivo, nobile e coerente, a trovare un punto di equilibrio tra noi e l'universo. Queste riflessioni costituiscono in realtà solo una parte, anche se assai significativa, degli scritti che la tradizione ha consegnato a noi con il nome di *Moralia* e in cui si trova la *summa* dello spirito greco: questi testi rappresentano una, a volte toccante, testimonianza di fede nei valori della razionalità in un'epoca in cui già si manifestavano i segni di dissolvimento di quella grande civiltà. Di qui la malinconia, e perché no, la nostalgia che talora si fa strada nei lettori dei *Moralia* e delle *Vite parallele*.

Consentitemi qualche cenno sulla tradizione e le traduzioni di Plutarco. Il primo scritto conosciuto in Occidente fu, nel 1373, un opuscolo morale, il *De cobibenda ira*. Pochi anni dopo Guarino Veronese, che aveva appreso il greco da Manuele Crisolora, uno dei benemeriti diffusori in quell'epoca degli scritti plutarcoi, traduceva in latino 13 *Vite* e, nel 1411, quel *De liberis educandis* che sarà alla base di tutta la nuova pedagogia. Va subito ricordato che in Italia Plutarco è stato soprattutto l'autore delle *Vite*, in cui gli umanisti ritrovavano la romanità, il senso dell'eroico, l'amore per la gloria, il fascino delle grandi imprese, l'affermazione dell'individuo, una nuova coscienza morale e politica. Venezia, Padova, Verona furono i centri in cui Plutarco è stato soprattutto l'autore delle *Vite*, in cui gli umanisti ritrovavano la romanità, il senso dell'eroico, l'amore per la gloria, il fascino delle grandi imprese, l'affermazione dell'individuo, una nuova coscienza morale e politica. Venezia, Padova, Verona furono i centri in cui Plutarco ebbe maggiore fortuna di edizioni e di studi. Ho già ricordato Guarino, potrei accennare a Francesco Barbaro e Leonardo Giustinian, alla traduzione in volgare delle *Vite*, pubblicata a Venezia nel 1525, in cui Julio Bordone da Padova (che altri non è che Giulio Cesare Scaligero) completava la versione di Jaconiello da Rieti (1482), alle edizioni cinquecentesche, sempre veneziane, di Domenichi e di Sansovino, alla già ricordata versione settecentesca del veronese Pompei. Questo per le *Vite parallele*. Ma anche per i *Moralia* si può a buon diritto parlare di una tradizione veneta. L'*editio princeps* (*Aldina*) fu realizzata a Venezia, per i tipi di Aldo Manuzio, nel 1509 (la curò Demetrio Ducas, con la collaborazione di Erasmo da Rotterdam e Gi-

rolamo Aleandro); varie edizioni di opuscoli si ebbero nel corso del XVI secolo presso, ad esempio, lo stampatore Michele Tramezino (1543 e 1549); alla fine del secolo, nel 1598, fu stampata, sempre a Venezia, "appresso Fioravante Prati", una traduzione pressoché integrale degli *Opuscoli morali*, opera di Marc'Antonio Gandino, Grazia Maria Grazii, Michele Tarchagnota e Antonio Massa. Questa edizione fu poi ristampata nella città lagunare nel 1614 e nel 1625, e, fortemente emendata, a Roma nel 1790. Nel 1783 uscì a Verona, curata da Giovanni Guglienzi, una silloge di 23 opuscoli morali, tradotti, come si specifica nel frontespizio, dal greco. Devo aggiungere che le variazioni cinquecentesche dei *Moralia* da parte del fiorentino Marcello Adriani il Giovane videro la stampa solo nel 1819 (Piatti, Firenze), con l'aggiunta di quattro opuscoli curati da Sebastiano Ciampi. Sei anni dopo, a Milano, Francesco Ambrosoli le ristampava aggiungendovi, a completamento dei venti scritti mancanti, le traduzioni cinquecentesche del Gandino, del Grazii e del Massa.

Da allora solo qualche sporadico tentativo di traduzione, limitato a pochi opuscoli. Questo mentre, nel Novecento, gli inglesi hanno completato l'edizione dei *Moralia* nella *Loeb Classical Library* e i francesi la stanno complementando nella *Belles Lettres*. Abbandono di una seria politica editoriale in Italia o anche trascuratezza da parte dei classicisti (chi traduce, si sa, non fa carriera accademica)? Per parte mia spero che mi sia concesso di poter continuare questa gioiosa fatica, che ha ricevuto ulteriori stimoli dall'alto riconoscimento che avete inteso tributarmi in questa sede. Grazie.

GIULIANO PISANI

## L'«IRREALTÀ» DEL TRADUTTORE

Onorevole Sottosegretario,

Signor Sindaco, Signor Presidente, Signore e Signori,

Vi ringrazio di cuore perché sono contento di ricevere questo premio: non solo per il fatto in sé o perché torno sempre volentieri nel Veneto, ma anche perché è stata l'occasione per me d'incontrarmi con delle persone, la maggior parte delle quali, fino a ieri, identificavo con questo o quel volume della mia biblioteca. Aggiungerò, poi, che è stata una felice sorpresa assistere a Monselice al conferimento della cittadinanza onoraria al professor Gianfranco Folena, persona sicuramente benemerita di questa città e a cui si devono contributi veramente notevoli alla conoscenza della cultura veneta. Ma mi sia anche concesso ricordare che Gianfranco Folena è un autentico e grande intellettuale europeo, come sta a testimoniare tra molte altre pubblicazioni, il suo magnifico libro *L'italiano in Europa*. L'idea che da una giuria presieduta da lui e composta da illustri scrittori e studiosi, mi venga conferito un premio è causa di una grande soddisfazione e, nello stesso tempo, mi procura una vaga sensazione d'irrealità.

D'altra parte, chi traduce, per forza, si sente spesso un po' ir-reale. Per dirla pirandellianamente, il traduttore ha forti dubbi sul suo consistere. A rafforzare l'angoscia, ci sono poi le teorie della traduzione. Sembra infatti di capire talvolta che al traduttore sia fundamentalmente richiesto di farsi dimenticare, giacché quando "si vede che è una traduzione" vuol dire che qualcosa non funziona. Al traduttore sarebbe concessa una esistenza di puro negativo, egli sarebbe uno che il lettore percepisce esclusivamente nella goffaggine, nella svista, nell'errore. Secondo la saggezza popolare, poi, il traduttore dovrebbe avere due anime, come se già non fosse abbastanza problematica l'esistenza di una sola.

Sennonché, in questo momento, coesistono in me due sentimenti contraddittori: la gioia, da una parte, come ho detto, e, insieme, una tristezza che a tratti m'invade quando mi tornano in mente i ricordi dell'amico di cui sono stato in due libri la controfigura, il doppio linguistico. Ancora poche settimane e sarà trascorso un anno dalla scomparsa di Leonardo Sciascia. Il 20 no-

vembre 1989 ero a Verona, sicché la notizia della morte di Sciascia rimane, per me, crudelmente associata alla dolcezza dell'autunno veneto.

Di Sciascia ho tradotto solo due libri. Ma poche persone, più di lui, mi hanno costretto a tradurmi. Quando, all'inizio degli anni '70, diede il mio nome perché venissi incaricato dall'editore Mursia di scrivere un *Invito alla lettura di Sciascia* (il fatto che fosse una collana di libri gialli era incoraggiante), non credo che abbia menomamente pensato al fatto che scrivere in italiano, nel linguaggio della critica italiana, potesse per un francese, sia pure *italianisant*, costituire una difficoltà; e, per me, in più, e non contraddittoriamente, una occasione attesa forse dagli anni del liceo.

Quando dico che Sciascia mi ha aiutato, o costretto, (è la stessa cosa) a tradurmi, non mi riferisco al fatto che scrivessi il mio testo prima in francese per poi tradurlo in italiano, ma è dentro di me, nella mia mente che, più o meno funzionante, si era messo in moto un meccanismo traduttorio. Scrivere un romanzo in una lingua che non è la propria è un bel divertimento. Scrivere su un autore straniero, nella sua lingua, assomiglia ad un esercizio spirituale. Con questo non intendo dire che Sciascia abbia dei tratti in comune con il Don Gaetano di *Todo modo*.

È stato un traduttore anche lui. Rientra nel novero dei traduttori del *Lamento per Ignacio Sanchez*. Dallo spagnolo ha anche tradotto *Morte del sogno* di Pedro Solinas. Dal francese un testo di Anatole France, *Le procureur de la Judée*. Se non ricordo male, un'estate, da ragazzo, deve aver tradotto Baudelaire. Aveva anche riflettuto sui problemi della traduzione e ne aveva scritto.

Qui vorrei solo evocare l'abate Vella, il personaggio del *Consiglio d'Egitto*. Di lui, Di Blasi, l'antagonista complemento dell'abate falsario dice che, in fin dei conti, ha saputo fare la parodia di una intera cultura che è sempre stata impostura; e quindi rivelarne la verità. Non sarà una semplice battuta dire che Vella (si sa che pretende di tradurre da un antico codice arabo), parodisticamente, ci rivela la verità del tradurre. Una traduzione è sempre un falso per chi crede nel vero. E per chi non crede in nessuna verità? D'altra parte, l'astuto abate ci suggerisce forse l'idea che scrivere è sempre un tradurre (immaginarmente); che il bello della scrittura è proprio quel tradurre tradendo, sapendo di tradire. Giacché ciò che a Sciascia interessa non è tanto la traduzione in sé quanto la riscrittura. Qualcosa tra il Me-nard borgesiano e il suo falsario maltese.

Com'è stato ricordato, con parole improntate a troppa indulgenza, di Leonardo Sciascia ho tradotto *1912+1* e *Porte aperte*. Sono due libri degli anni '80. Non abbozzerò nemmeno qualche considerazione sulla pratica scrittoria di Sciascia in quel momento. Ricorrerò solo alla mia esperienza di traduttore. Per effetto di una reazione abbastanza diffusa, credo, le difficoltà del suo lavoro rendono il traduttore blandamente paranoico. Anche se traduce il testo di un amico, lo sente nemico. L'altro è un nemico proprio perché è l'altro, di una irriducibile alterità. C'è il non isomorfismo post-babelico delle lingue e, all'interno di ogni lingua, ci sono le scelte stilistiche dello scrittore. Ma, nel caso di *1912+1* e *Porte aperte*, s'incontra una nuova difficoltà e cioè, la coscienza critica, da parte dello scrittore, delle singolarità del sistema linguistico in cui egli opera nonché, nello stesso tempo, una volontà chiara di sottolinearle e di trasformarle – quelle singolarità – in sintomi: sintomi di un personaggio, sintomi di una società.

Ne darò un solo esempio. Si tratta della prima battuta di *Porte aperte*: "*Lei sa come la penso*, disse il procuratore generale". Questo *la* non è solo fortemente idiomático, Sciascia ci ricama sopra, ci tornano sopra i suoi personaggi mentre lui chiosa le loro battute fino a farne il sintomo, il non detto, il rimosso e la cifra di una società. Non mi ricordo più come ho cercato di risolvere il problema. Necessariamente in modo imperfetto. Ma scrive giustamente uno psicanalista: "*Tu dois traduire parce que c'est intraduisible*".

Ho parlato troppo a lungo. Ma voglio ringraziarvi ancora una volta, ringraziare il comune di Monselice, i membri della giuria e il loro presidente per avermi conferito un premio intitolato a Diego Valeri. Diego Valeri ha insegnato la letteratura francese all'Università di Padova. Ma era anche un poeta. Diego Valeri è un nome che ricordo dal primo anno che ho cominciato a studiare l'italiano in terza media. Sul *Premier livre d'italien*, leggevamo una poesia che parlava di un cavalluccio che finge di galoppare e non galoppa; poi, c'era un verso, tutto di verbi difficili da memorizzare per un piccolo francese, tranne che l'ultimo: *come scalpita e sbuffa e balza e va!* Il cavalluccio mi ha portato a Monselice. Grazie.

CLAUDE AMBROISE

## UN'AUTOBIOGRAFIA FANTASTICA

Sono estremamente contenta di essere qui per ritirare il premio per la traduzione del libro *Memoirs of a Spacewoman*. E non lo dico solo come consueta formula di cortesia. Cercherò ora di spiegare brevemente il perché.

Io non faccio la traduttrice di professione, di professione insegno Comunicazioni Linguistiche in un Istituto Superiore Sperimentale di Milano. Da anni, tuttavia, mi occupo anche di libri: per oltre dieci anni ho diretto una collana di saggistica per la casa editrice La Salamandra, e da qualche tempo collaboro con Laura Lepetit alla "Tartaruga". Le volte che ho trovato dei libri che mi sono piaciuti particolarmente, li ho tradotti. Non sono molti. Questa libertà di scelta è l'unico compenso che mi concedo per queste mie attività editoriali che, a livello di piccoli editori, tutto sono fuorché remunerative.

Si può dire allora che traduco per passione? Probabilmente sì, perché succede quando con un libro desidero un contatto corpo a corpo, parola per parola, quando voglio entrare fino in fondo in un testo, ritrovarmi in mezzo alle parole per poterne poi emergere con la mia lingua madre, ripercorrendo passo per passo il prender forma delle emozioni e delle idee che costituiscono un testo.

È un lavoro che amo troppo per poterlo fare di *routine*; né, d'altra parte, vorrei farlo come unica attività, dato che assorbe molto, troppo in tempo, energia e coinvolgimento, e poco rende in cambio.

Che dire di questo libro per cui sono qui? In "Tartaruga", con Oriana Palusci, stavamo iniziando un progetto nuovo e arrischiato, introdurre in Italia la SF delle donne. Arrischiato perché – e i fatti a posteriori lo stanno dimostrando – non esiste ancora un mercato per questo genere di narrativa. Esiste, certo, un pubblico, un *target* ben compatto ma molto assuefatto nei gusti e nelle preferenze, di affezionati lettori di SF, che tendono però ormai quasi distrattamente a consumare avventure spaziali come le lettrici di Harmony consumano romanzi rosa, o tutti noi consumiamo telenovelas e gialli Mondadori. Questo pubblico per lo più non gradisce che i *cliché* della SF siano messi sottosopra.



Quanto al destinatario privilegiato che avevamo in mente, cioè le donne in quanto tali, abbiamo scoperto che le donne in Italia non leggono la SF, non la amano per niente, poiché ne hanno un'idea di estraneità e di lontananza dalla propria esperienza. Come da un teorema di geometria. Come far capire loro che la SF scritta da donne non è così?

E se nei paesi anglosassoni le scrittrici di SF hanno a loro disposizione collane che ormai arrivano al centinaio di titoli, alcuni dei quali – come nel caso del romanzo di Marge Piercy, *Sull'orlo del Tempo*, arrivano alle decine di ristampe –, noi in questo settore opponiamo fiere resistenze.

Comunque, per tornare brevemente al *Diario di una Astronauta*, quando ci imbattemmo nella protagonista di questo libro ci sembrò un incontro straordinario, un buon testo per cominciare. E se il mercato, e i librai, non rispondono ancora con vivacità, ecco perché l'attenzione che voi avete prestato a questo romanzo ci rende doppiamente felici: sia come riconoscimento ad una traduzione, sia come segnale di curiosità e di disponibilità verso un genere *nuovo*, qual è la SF delle donne, che progetta mondi possibili dando forma e visibilità ad una riserva di pensieri, desideri e sentimenti finora inespressi, e quasi sempre alternativi ai cupi scenari post-catastrofici in cui è preso l'immaginario maschile.

Infine, qualche brevissimo cenno alla traduzione. Il romanzo in questione è un libro sulla traduzione, sulla possibilità di tradurre in lingua "terrena" esistenze aliene o comunque altre. La protagonista è un'esperta in comunicazioni, che fa da tramite, crea relazione e quindi rende possibile la circolazione della conoscenza reciproca. È un libro particolarmente piacevole da tradurre, perché il divertimento dell'autrice nell'inventare in piena libertà parole, nomi, situazioni, paesaggi, geografie, cronologie e forme di pensiero vincolate solo dalle regole interne della narrazione arriva, e si ripropone negli stessi termini, a chi traduce.

È in casi come questi che la definizione di SF come *speculative fiction* si inverte, attraverso l'invenzione di nuove combinazioni di parole, *possibili* nel nostro codice linguistico *ma intentate*, che aprono nuovi squarci mentali, nuove prospettive alla visione. E senza perdere l'altro tratto saliente della SF, in particolare di quella delle donne, quella cioè di parlare anche di cose gravi e concettuose con assoluta *nonchalance*, concretezza e casualità, essendo l'uso ironico dell'iperbole l'impalcatura retorica soggiacente alla struttura della narrazione. A questo ordine appartengono

nel *Diario* termini, concetti e personaggi come *Sospensione di tempo* (time black-out), *l'anno di stabilizzazione dei figli* (a year to stabilizing), *l'innesto* (the graft), lo *Scintillante*, i *Radiati* e i *Dinosauri* (Glitterboy, the Radiates, the Diners), e così via.

Ma soprattutto il mio sforzo è stato nel tentativo di rendere il tono scanzonato e leggero delle invenzioni del testo, spesso poderose invenzioni concettuali ma sempre camuffate in un linguaggio di uso quotidiano, in questa singolare autobiografia fantastica di quella simpatica e geniale novantenne scozzese che è l'autrice di *Memoirs of a Spacewoman*, Naomi Mitchison.

LUCIANA PERCOVICH

**ATTI DEL DICIOTTESIMO CONVEGNO  
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE  
LETTERARIA E SCIENTIFICA**

*TRADUZIONI POETICHE NEI VENT'ANNI  
DEL PREMIO MONSELICE*



La tavola rotonda su "Traduzioni poetiche nei vent'anni del Premio Monselice". Da sinistra: Aldo Businaro, Franco Fortini, Gianfranco Fo-  
ligna, Mario Luzi, Pier Vincenzo Mengaldo.

«DAL CASSETTO».  
UNA TRADUZIONE INEDITA DI PONTANI

Devo dire che ho provato qualche disagio, quando il professor Folena mi propose di presentare una traduzione inedita di Filippo Maria Pontani – disagio dovuto al fatto che più volte, fino all'ultimo, Pontani espresse la sua contrarietà a che fossero rese note le sue carte e i suoi scritti inediti. Ritengo tuttavia di non tradire la volontà dell'amico e maestro che ci ha lasciato – sono ormai sette anni –, presentando qui una sua traduzione da Kavafis che non può essere considerata inedita in senso stretto, dato che essa era stata preparata per la stampa e sarebbe dovuta uscire in un "Meridiano" Mondadori che avevamo progettato insieme, un volume a cui Pontani teneva molto e che, all'indomani della sua morte, la casa editrice milanese mi sollecitò a condurre a termine; un volume il cui dattiloscritto giace, da sei anni, in quel di Segrate, dimenticato in qualche cassetto del dottor Forti. Che tale fosse la destinazione di questa traduzione è testimoniato dalla redazione dattiloscritta. Pontani non sapeva scrivere a macchina – e anzi si rifiutava di imparare. Solo quando doveva preparare uno scritto per la tipografia, si rivolgeva, con mille scuse, a qualcuno dei suoi collaboratori per la battitura – sulla quale poi interveniva con eventuali correzioni e ripensamenti. In definitiva insomma si tratta di una traduzione che non è inedita per volontà dell'autore, ma solo per motivi esterni che riguardano la politica culturale della casa editrice Mondadori.

La sorte di questa traduzione è dunque inversa a quella dell'originale greco tradotto. Questi otto versi appartengono infatti al *corpus* delle cosiddette "poesie inedite" di Kavafis: una settantina di poesie finite ma non estratte dal cassetto – *Dal cassetto*, così s'intitola appunto uno di questi testi kavafiani deliberatamente lasciati dal poeta alessandrino in uno strano limbo, come testimonia l'annotazione autografa "Not for publication, but may remain here". Poesie inedite, dunque, perché 'nascoste' dall'autore, che ha lasciato ai suoi editori la responsabilità di prendere decisioni inquietanti, anche se certo meno importanti e drammatiche di quelle prese da Vario e Tucca, o da Max Brod. Naturalmente gli editori hanno fatto il loro mestiere: hanno pubblicato, violando, o almeno forzando, la volontà del poeta – ma

la storia, anche quella piccola, sembra dotata di una sua ironia: le edizioni Mondadori hanno sinora disatteso la volontà editoriale di Pontani, ma in compenso hanno rispettato i desideri di Kavafis: il cassetto di Alessandria è in qualche modo diventato il cassetto di Segrate.

Due parole sull'originale. La poesia, senza titolo, è del febbraio 1897. Il titolo è un'integrazione dell'ultimo editore, Giorgos Savvidis, che lo ha desunto da un registro autografo di composizione conservato nell'Archivio Kavafis. La prima pubblicazione (1947: dal plico Anastasiadis, ora al Museo Benaki di Atene) si deve a Michalis Peridis, il quale accompagnò il testo con un breve commento che presenta ancora qualche interesse. Lo traduco:

«C'è soltanto una gioia [...] ed è la consolazione che possiamo provare nello stesso nostro dolore.

Questa gioia è benedetta. Ci salva dalla volgarità e dalla noia che trascina con sé il comune sentimento della gioia e della felicità.

Dante disse qualcosa di più disperato. "Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria". Com'è noto contro questo pensiero protestò eloquentemente Alfred de Musset nella poesia *Souvenir*.

Il pessimismo della prima strofa culmina nella seconda.

Se qualche altro poeta disse che la musica più cara è quella che non può sonare, Kavafis dice che la vita più eletta è quella che non può vivere, non può realizzare la sua sostanza. [Aggiungo, per inciso, che il poeta citato (o meglio: parafrasato) ai vv. 5-6 è stato identificato da Pontani stesso. Si tratta di Keats che all'inizio della seconda strofa dell'*Ode on a Grecian Urn* scrive: "Heard melodies are sweet, but those unheard/ are sweeter"]<sup>1</sup>.

Certo siamo in presenza d'un elegante artificio che rasenta la boutade, ma c'erano momenti in cui il cuore del poeta sanguinava per l'oppressione dell'aspra realtà e dei propri sentimenti contraddittori»<sup>2</sup>.

Dal punto di vista metrico si tratta di due quartine a rima alternata. I versi sono disposti in ordine sillabico crescente: dodecasillabo tronco - dodecasillabo piano - decatrisillabo tronco - decapentasilabo piano. I versi tronchi (che in traduzione diventano piani) presentano la stessa rima (in *-i*) in ambedue le quartine (rima alquanto facile in greco per via dell'itacismo).

La traduzione si articola in due fasi. La prima è un testo mano-

scritto abbastanza tormentato che costituisce l'antigrafo del testo dattiloscritto. La seconda è rappresentata dalla postilla apposta nel margine destro del dattiloscritto stesso.

Il testo manoscritto è un documento abbastanza rappresentativo del metodo metafrastico di Pontani. Cercherò di decifrarlo velocemente. Il titolo greco «'Αδύνατα» è un aggettivo neutro plurale che qui può significare due cose: come sostantivato vuol dire “cose impossibili”, come avverbio “in modo impossibile”, “impossibilmente”. Pontani aveva inizialmente optato per “Cose impossibili”, troncato a mezzo: «Cose imposs»; poi aveva scritto un «Ad», subito abbandonato per l'astratto «Impossibilità», esito che recupera in qualche modo anche il valore avverbiale di ἀδύνατα. Più difficile capire che cosa avesse in mente Pontani con quell'«Ad». Si potrebbe pensare che volesse ricopiare il titolo greco: senonché manca lo spirito e la seconda lettera è indubbiamente una *di*, non un delta. Si potrebbe pensare che Pontani volesse translitterare, rinunciando a tradurre. Una simile ipotesi contrasterebbe tuttavia con la consueta prassi metafrastica di Pontani, il quale, anche in presenza di nomi propri, di toponimi, di titoli alquanto idiomorfi, non rinuncia mai a cercare un approssimativo corrispettivo italiano. In questo caso, tuttavia, forse Pontani voleva proprio translitterare, perché il termine “adynaton”, in caratteri latini, è un termine usato per indicare un famoso tema letterario, il tema dell'impossibile, appunto, frequentissimo anche nei canti popolari (il tipo: «Se candida colomba si farà il corvo nero, / e se vedrai che il passero insegue lo sparviero...»). Probabilmente, dunque, Pontani ha pensato per un momento di rendere il titolo con *Adynaton* (o *Adynata*) in caratteri latini, ma poi questa resa dev'essergli sembrata improponibile perché un'allusione di questo tipo sarebbe risultata poco comprensibile ai non addetti ai lavori.

Veniamo al testo. Al v. 2 «una consolazione» è diventato «uno il conforto». Per motivi metrici, credo, perché «una consolazione in questo gran dolore» ovvero «una consolazione in questa sofferenza» è un decatrisillabo, peraltro regolarissimo, laddove l'originale ha il dodecasillabo, che Pontani non poteva ovviamente rendere (l'avrebbe stravolto) col doppio senario, e che pertanto rende con l'endecasillabo: «uno il conforto in questa sofferenza». Al v. 3 Pontani aveva inizialmente reso con un endecasillabo («Da quest'esito è lungi la belletta»), poi subito adeguato al decatrisillabo dell'originale mediante l'inserzione di «com'»

(«Da quest'esito com'è lungi la belletta»), inserzione necessaria tra l'altro anche per rendere l'intonazione esclamativa della frase (da notare che Kavafis è molto parco nell'uso del punto esclamativo: questo è uno dei pochi casi). Al v. 4 la correzione di «quanta» (certo più letterale) in «quale» è evidentemente imposta dalla scelta della parola rima «assenza»: «quanta assenza» non avrebbe molto senso – ma «quanta», come vedremo, verrà recuperato nella postilla finale. Di poco conto la sostituzione di «triviali» a «volgari»; quanto allo spostamento dell'aggettivo davanti al sostantivo, esso è ovviamente motivato dal greco (χυδαίον ἡμερῶν). Ai vv. 5-6 la prima redazione è: «Quella che non suona / è fra tutte la musica più»; la stesura successiva è: «Musica diletta / è quella ch'è incapace di sonare»; la stesura definitiva del v. 6 scritta nell'interlinea è: «fra tutte è quella che non può». Al v. 7 il comportamento è analogo a quello seguito nel verso corrispondente della prima quartina (il terzo): dapprima si traduce con un endecasillabo («La vita più squisita, la più eletta») che poi viene trasformato in decatisillabo («Così la vita più squisita, la più eletta»). La soluzione finale corregge «la vita più squisita» in «la più squisita vita», per ottenere una più puntuale aderenza al greco, come abbiamo già visto sopra in «triviali giornate». L'ultimo verso, che in un testo epigrammatico come questo è ovviamente quello di maggior peso, è anche il più tormentato della traduzione. L'esito finale è chiarissimo: «è la vita che vivere non può (così mi pare)». Le precedenti stesure che riesco a distinguere sono: «è quella» (variante: «la vita») «che incapace sia di» (probabile variante: «non può raggiu»; non riesco a decifrare l'ulteriore variante aggiunta nell'interlinea «vivere (mi pare)» (variante: «a me pare», poi nuovamente corretto in «mi pare»).

Come si vede il punto di partenza sono naturalmente le parole rima, le quali in genere corrispondono alle parole rima dell'originale in modo alquanto letterale (εὐλογητή = *benedetta*; λύπη = *sofferenza*; λείπει = *assenza*; ἀγαπητή = *diletta*; νὰ ἡχήση = *sonare*; ἐκλεκτή = *eletta*). Pontani si discosta leggermente dal prototipo al v. 3, dove συρφετοὶ («accozzaglia», «ammasso informe») viene reso con un dantismo («belletta») e alla fine, dove la sintassi viene modificata per ottenere la parentesi «(così mi pare)», parentesi che serve naturalmente a potenziare la chiusura epigrammatica del testo.

La corrispondenza coi metri greci è, come s'è visto, notevole. Da notare che Pontani s'impegna non solo nella resa del decatri-



sillabo (un verso molto marginale nella tradizione metrica italiana al punto che non è nemmeno menzionato dai manuali) ma anche in quella del decapentasilabo. Ma c'è di più. Il decapentasilabo, il verso politico bizantino, prevede cesura obbligatoria dopo l'ottava sillaba, cesura che s'indebolisce fra Otto e Novecento probabilmente per influsso del cosiddetto *alexandrin liberé* o *af-franchi*. Un decapentasilabo liberato è appunto l'ultimo verso dell'originale greco, dove la cesura è impropria perché cadrebbe dopo il  $\pi\omicron\upsilon$  relativo. Pontani, con una sorta di compensazione a distanza del piano metrico, rende questo fenomeno nell'altro decapentasilabo, quello al v. 4, dove la cesura dissocia i due componenti della preposizione articolata: «di triviali giornate e del/la noia, quale assenza». Insomma il piano metrico della traduzione è, come al solito, molto curato e molto aderente al prototipo, senza che ciò produca involuzioni nel senso: una sola, modesta zeppa, al v. 7: «la più squisita vita, la più eletta», dove il greco dice soltanto «la più eletta».

Veniamo alla redazione dattiloscritta. Essa mette in pulito, come ho detto, lo stesso testo finale del manoscritto, ma Pontani aggiunge in margine una postilla che interessa i vv. 2-4: «ovvero» – egli scrive – «nella stessa pena. / Aliena da quest'esito, che massa abietta / resta di giorni grammi, quanta noia resta aliena!». La ragione di questa differente traduzione è molto semplice. Dipende dal duplice significato dell'espressione greca al v. 2:  $\epsilon\nu\ \alpha\upsilon\tau\eta\ \tau\eta\ \lambda\upsilon\pi\eta$ . In greco moderno  $\alpha\upsilon\tau\omicron\varsigma$  in posizione predicativa ha perso il valore intensivo di *ipse* che aveva in greco classico (per tale valore la lingua è ricorsa a  $\text{\textit{\iota}\delta\textit{\iota}\omicron\varsigma}$ ; qui in greco moderno avremmo:  $\sigma\tau\eta\nu\ \textit{\iota}\delta\textit{\iota}\alpha\ \tau\eta\ \lambda\upsilon\pi\eta$ ) e si è ridotto a un normale dimostrativo: «in questa sofferenza». Così lo intendono infatti anche gli altri traduttori: «in *this* sorrow»<sup>3</sup>; «in *deze* droefenis»<sup>4</sup>; «en la aflicción *presente*»<sup>5</sup> – a eccezione, per quanto ne so, di José Maria Alvarez, che risolve il problema rinunciando a tradurre «Hay una alegría bendita / que consuela la aflicción»<sup>6</sup>, e ad eccezione di Nicola Crocetti che lo ha tradotto recentemente così. «Esiste: una gioia – gioia benedetta –/ una consolazione nel dolore stesso»<sup>7</sup>, interpretando  $\epsilon\nu\ \alpha\upsilon\tau\eta\ \tau\eta\ \lambda\upsilon\pi\eta$  nel suo valore antico. In effetti si tratta di un dativo, di un'espressione classica, e non si può escludere pertanto che la funzione predicativa di  $\alpha\upsilon\tau\omicron\varsigma$  qui agisca ancora, come del resto intendeva già il primo editore, Peridis, commentando come s'è visto: «C'è una sola gioia ed è la consolazione che possiamo provare *nello stesso nostro do-*

lore». Di qui la traduzione alternativa che Pontani offre in margine: «nella stessa pena». Naturalmente la sostituzione della parola rima «sofferenza» con «pena» comporta la riscrittura dei due versi seguenti: «Aliena da quest'esito, che massa abietta / resta di giorni grami, quanta noia resta aliena!», versi che dal punto di vista metrico sono perfettamente corrispondenti a quelli della stesura dattiloscritta (si noti che al v. 4 viene persino mantenuta la cesura impropria del decapentasillabo: «resta di giorni grami quan/ta noia resta aliena»).

In conclusione: due diverse traduzioni, legittimate da un'ambiguità del greco. Pontani questa volta non sceglie, non ci dice se l'unica gioia impossibile sta *in questa sofferenza* ovvero è insita *nella stessa* condizione del dolore – si limita a giustapporre queste due impossibilità. Avrebbe scelto all'ultimo momento? E che cosa avrebbe scelto? Io che nel "Meridiano" inedito di Segrate ho dovuto decidere al suo posto, ho riprodotto il testo dattiloscritto dando in nota la postilla, come variante. Ma i responsabili della Mondadori sono stati forse più saggi: meglio non scegliere, meglio lasciare tutto nel cassetto.

MASSIMO PERI

<sup>1</sup> F.M. PONTANI, *Kavafis e Keats*, in AA.VV., *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania 1972, pp. 383-416: 397.

<sup>2</sup> M. PERIDIS, 'Ο Βίος και τὸ ἔργο του Κ. Καβάφη, Atene 1947, pp. 155-156.

<sup>3</sup> *The Complete Poems of Cavafy*, Translated by Rae Dalven, New York 1948, p. 199.

<sup>4</sup> K.P. ΚΑΒΑΦΙΣ, *Verzamelde Gedichten*, II, vertaald en ingeleid door G.H. Blanken, Amsterdam 1980, p. 78.

<sup>5</sup> C.P. CΑΒΑΦΙΣ, *Poesia completa*, a cura di P. Badenas de la Peña, Madrid 1982.

<sup>6</sup> K. ΚΑΒΑΦΙΣ, *65 poemas recuperados*, Madrid 1979, p. 29.

<sup>7</sup> C. ΚΑΒΑΦΙΣ, *Poesie segrete*, traduzione di N. Crocetti, Milano 1985, p. 63.

[ΑΔΥΝΑΤΑ]

Φεβρουάριος 1897

Μία χαρά υπάρχει πλὴν εὐλογητὴ  
 μία παρηγορία ἐν αὐτῇ τῇ λύπῃ.  
 Ἀπὸ τὸ τέλος τοῦτο πόσοι συρφετοὶ  
 λείπουν χυδαίων ἡμερῶν, πόση ἀνία λείπει!

Εἶπεν εἰς ποιητῆς «Εἶναι ἀγαπητὴ 5  
 ἡ μουσικὴ ποὺ δὲν δύναται νὰ ἤχησῃ».  
 Κ' ἐγὼ θαρρῶ ὅτι ἡ πλέον ἐκλεκτὴ  
 εἶν' ἡ ζωὴ ἐκείνη ποὺ δὲν δύναται νὰ ζήσῃ.

[~~Impossibilità~~ Impossibilità].

Una è la gioia - gioia benedetta,  
 uno il conforto <sup>in questa sofferenza</sup> in questa sofferenza.  
 Da quest'esito com'è lungi la bell'etta  
 di triviali giornate! e della noia, quale assenza!

Disse un poeta: "Musica diletta  
 fra tutte è quella che non può sonare".  
 Così la più squisita vita, la più eletta  
 è la vita che vivere non può (così mi pare).  
 non può (così)

[Impossibilità]

nessa

Una è la gioia - gioia benedetta,  
 uno il conforto in questa sofferenza.  
 Da quest'esito com'è lungi la bell'etta  
 di triviali giornate! e della noia, quale assenza!

nella stessa pena  
 Allora a quest'esito, da uomo abito  
 costò di giorni giorni, quanto non resta altro!

Disse un poeta: "Musica diletta  
 fra tutte è quella che non può sonare".  
 Così la più squisita vita, la più eletta  
 è la vita che vivere non può (così mi pare).



Mario Luzi.

## «JOUET DE CET OEIL D'EAU MORNE» DI RIMBAUD

Non ricordo quando abbia cominciato a leggere Rimbaud ma dovevo aver già passato i vent'anni e credo di avere subito a lungo l'incanto del mito, spesso scambiando per bizzarria o genio quel che era solo frutto di una mia scarsa conoscenza della lingua. Naturalmente ne imparai a memoria non poco, a cominciare dal *Bateau ivre* e dalla violenza elettrica della *Chanson de la plus haute tour*. Nella Firenze di allora, Rimbaud era meno citato, non voglio dire meno letto, di Mallarmé e persino di Valéry. Non ho mai dimenticato, era forse il 1939 o 1940, Luzi dirmi che Mallarmé, con Ronsard, era – e tutti avrebbero dovuto saperlo, diceva – il più grande poeta francese.

La nostra giovinezza era davvero a tutto asservita; la mia, almeno. Rimbaud non lo sentivo fratello, non sentivo fraterni i poeti; spesso, neanche oggi. Ma, ecco, il verso dove si parlava di «coloro che noi immaginiamo fratelli» non mi lasciava la mente e così certe cadenze sconvolgenti come le «voci d'angelo», «avec le grand mouvement des sapinaies / quand plusieurs vents plongent». Il 16 febbraio 1946, sul «Politecnico» ebbi a pubblicare, con un commento, una versione di *Bonne pensée du matin* che poi ho rifatto e corretto più volte, fino a una stampa di dieci anni fa; scontento del risultato ma, come spiegherò, meno scontento della 'riuscita' che è invece il frammento da *Mémoire*. Oggi mi pare troppo liscio e a mezza via fra quel senso di scheggia che è Rimbaud e che vorrei talvolta avere avuto e il liscio manieristico e 'mortale' che sono certo di avere raggiunto in questi ultimi anni. Su di una rivista di Napoli, nel 1950, tradussi *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple*; vittorughiano ma non solo.

Perché il quinto movimento di *Mémoire*, che è l'ultimo? Non lo so. La difficoltà, come sfida, non era maggiore di quella degli altri frammenti. Probabilmente perché sento quei versi come una conclusione (il solitario che si interroga, la scoperta di una tensione verticale d'*en bas* dopo la vanità delle donne-fiori, nello spazio orizzontale, sentite anche come decadenza e passato nella *poudre* e nelle rose, sì che non resta che un'acqua, *une eau d'Europe*, funebre, dove discendere *pensif, à réculons*. E, come quasi sempre nelle traduzioni o imitazioni che mi è avvenuto di tenta-

re non su commissione ma spontaneamente e per esercizio, c'era il gusto, impuro bisogna pur dirlo, di una prova o sfida che mi portasse lontano dalle mie abitudini o incrostazioni lessicali e metriche.

Metricamente la coppia di quartine con versi di misura eccedenti l'endecasillabo m'è occorso di impiegarla fin dal 1954, più spesso in sequenze di più di due quartine. La quartina isolata invece la sento come allusiva alle versioni, in inglese, della poesia cinese e vedo che la ho impiegata fra il 1970 e il 1972 e cioè proprio nel periodo di questa mia traduzione di Rimbaud.

Mi chiedo ora se un motivo della mia scelta non sia nella straordinaria rielaborazione dell'alessandrino che, diffusa in gran parte della poesia di Rimbaud, qui – secondo scrive Jacques Roubaud nella sua *Vieillesse d'Alexandre*, 1978 – proprio nella quinta parte di *Mémoire*, si fa “stupefacente addio a sette secoli” e nello stesso tempo ricostruzione di un altro, odierno, alessandrino. Non credo necessario indugiare su questo punto se non per dire che l'intervento massiccio contro la tradizione è sensibile soprattutto perché non solo tutti i versi dell'intera poesia *Mémoire* si concludono sulla *e* muta, ma cinque su otto versi hanno la cesura cosiddetta epica in *e* muta e si danno almeno sei casi di gruppi di parole terminanti in *e* muta, come *une aile secoue* o *celle boue*. Ne viene un suggerimento alla dizione che è come accompagnato da un pedale o effetto d'eco o ronzio.

Posso ignorare che i versi siano di Rimbaud ma non posso evitare che vi si parli di 'barca' o 'canotto', di 'canneti' di 'rose' e di 'fiori'. Non posso evitare che le interiezioni (quattro nel testo, due nella versione), l'interrogazione finale, l'allegoria della barca immobile e la metafora delle “rose divorate” (metafora di secondo grado, d'altronde, poi che le canne non danno rose), siano indici di un insieme ideologico-allegorico che ha la sua situazione storica di una Europa di adolescenziali solitudini su fiumi fioriti. Anche se, naturalmente, nulla impedirebbe che l'io parlante fosse quello di un vecchio mediatobondo, pescatore o *dragueur* o sapiente orientale quale compare proprio nell'ultimo verso del frammento antecedente («un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine») e che rispunterà nel montaliano “assorto pescatore d'anguille”. Nulla? Ma sì; il vecchio cinese o giapponese non avrebbe avuta l'esitazione fra le due “ninfée” (la parola non è nel testo e la sua inserzione conclude la citazione del paesaggio

di uno pseudo-Monet) o ninfe. Già questo tratto mi permette di dire che c'è una (volontaria) differenza fra quello che ho chiamato il sistema ideologico-allegorico del testo di Rimbaud e quello che la traduzione presuppone e propone. Le *ninfee* in luogo del generico *fiori* sposta verso l'età del liberty, il naturalismo stilizzato, William Morris o la pittura *nabis*. Il sottinteso 'ninfe' passa il confine verso i pomeriggi dei fauni. Siamo, con la versione, nella discendenza che Rimbaud più detestava, la parnassiana.

In sostanza, questo testo di arrivo si pone come esito di una tensione fra la situazione del testo di partenza e la evocazione di un habitat culturale e ideologico diverso e per taluni aspetti opposto. Non è la trasposizione da quella a questo. La sua autonomia di testo è, credo, più che legittimo rivendicarla e, in questo senso, non posso essere d'accordo con il confronto, con l'idea di 'resa' o di fedeltà, con la traduzione come prestazione atletica. O, per meglio dire, se confronto ha da esserci esso non riguarda la versione bensì l'atto di volontà che la precede, episodio di una esperienza e biografia individuale, la mia, ma anche e forse soprattutto di un ambiente culturale, di una più o meno conscia visione – di parte e di classe – delle cose del mondo. Genette, quando ha parlato del nome dell'autore come elemento del peritesto, non ha, mi pare, rilevato il particolare peso che questo assume nelle versioni, quasi obliqua citazione; anzi, bisognerebbe dire, che assumono i *due* nomi, dell'autore e del traduttore. Ammetterete che se, come per uno scambio di ombrelli, Luzi fosse venuto qui con una versione di Rimbaud e io con una di Mallarmé, per coloro che hanno qualche conoscenza delle nostre storie o cronache letterarie ciò avrebbe contribuito ad una lettura critica del mio maggiore e di me. Ecco perché il confronto col testo di partenza (in via di principio poco fruttuoso quando si tratti di versioni di dichiarate intenzioni letterarie o poetiche) lo è di necessità quando si confrontino due traduttori diversi, coevi o no, di un medesimo testo; come Mengaldo ci insegna. Nel mio caso, uno dei sensi dominanti della versione sta in quel nome – *Rimbaud* – in quel titolo – *Memoria* – e anche un po' nel nome del traduttore.

Dunque, una chiara deriva verso una saturazione di figure foniche che si rifà a forme letterarie italiane del periodo, presso a poco, 1910-1940. Il tono si vuole alto, sostenuto da un chiasmo ("barca immobile, brevi braccia") e soprattutto da un duro iperbato ("di canneti remoti le rose..."). *Illuso* è aggettivo ungarettiano, come anche *torvo* (detto per 'acqua': un *lago torvo*).

Il testo italiano è, come ho detto, supersaturo di figure foniche in funzione di compenso, come avviene di regola nelle versioni che non puntino sul calco di metri e rime (*illuSO/nonSO, OR-Bita/tORVa; quELLA/giALLA; inSISTE/ceLESTE/CENere; Là/L'acqua; polline/salici; Ala/agitA/Ai; cannETI/divorATE, RE/RE/RA* al v.6, *FERMA* al v.7 in rima con *MELMA*). So che quest'ultima scelta poco persuade Folena ma credo di doverla difendere come quella che mi pare escludere o attenuare la portata metaforica banalizzata di 'fango' e soprattutto perché mi pare importante che la ripetizione della labiodentale e il suo legamento con la dentale (suppongo si dica così) ottenga che l'estremo suono della poesia sia un balbettio spento. So che qualcuno ha tradotto persino 'mota' che a me pare un toscanismo intollerabile.

Quel tono elativo è però corretto in due punti: il *levarne* e la *cima*. La *cima* che è di corda e non è *chaîne*, catena (che ha altra eco, di schiavitù e durezza) è marinaresco e 'basso', sebbene leggermente improprio come quella che serve al traino e solo subordinatamente all'ancoraggio di barche o gozzi, con àncora o pietra legata ad un capo; *levare* per *prendre* implica una scelta, quella, appunto di fiori d'acqua o ninfee, che possono essere *tolte* e sollevate appunto, a differenza del rimbaldino fiore che si presume invece spuntare dal suolo. Ma soprattutto vuole introdurre una sfumatura venatoria, o venatorio-erotico-ironica, quella del boccacciano "una bianca colomba levai" (aggiungi che i fiori sono due, come le ninfe dello *Après midi*, e la tentazione della non-scelta e della discesa al fondo è una delle 'soluzioni' di Narciso, anche in Valéry). Ma l'orbita in luogo del più immediato 'occhio' vorrebbe introdurre un elemento anatomico funesto.

La organizzazione metrica e strofica vorrebbe avere come elemento dominante il doppio settenario che può 'fare', come si dice, Francia, presso a poco come i colori crepuscolari (giallo, celeste, cenere, rosa) 'fanno' – però ingannevolmente – Monet; che è grandissimo ma di tutt'altra famiglia. Doppi settenari sono i primi due versi, il settimo e l'ultimo, ossia quattro su otto; un settenario è il primo emistichio del terzo e il secondo del quarto, combinati rispettivamente con un novenario e un ottonario. C'è un solo endecasillabo cui affido una funzione di movimento e di apertura con tre sdruciole (*polline, agita, salici*) e una sinalefe in *a*, sebbene si possa leggere l'ultimo verso anche come un endecasillabo seguito da una sorta di *rejet*, dalle quattro sillabe di «a che melma?». Alla saturazione fonica in funzione compattante e



centripeta si oppone la serie delle fratture indotte dagli *enjambements* (quattro) e dalla percussività degli esclamativi (*Oh; oh; ah*) e dei monosillabi deittici (*là; qui; giù*). [La metà delle quaranta parole del testo di Rimbaud terminano con una *e* muta, percentuale elevatissima; con l'intento di omogeneizzare l'intera sequenza con un 'pedale' sordo e cavo e balbettato e come impedito, smentendo qui la d'altronde eccellente notazione di Sergio Solmi che nella poesia simbolista francese vedeva, fino a Valéry escluso, il prevalere del secco timbro del nord che ha eliminato le *e* mute. Il verso 5 ne conta ben cinque («Ah la poudre des saules qu'une aile secoue!»)».

In conclusione, il riferimento a un, tra virgolette, Rimbaud, come immagine o allegoria di una frattura insuperabile, di una lacerazione, è bensì iscritto nel testo d'arrivo secondo una aperta intenzione del traduttore, quale tensione fra omofonie ordinanti e disordine gestuale e ritmico; ma le scelte lessicali e sintattiche (*Illuso, orbita, torva, levarne, ninfea, celeste, remoti, cima*) oggi mi paiono guidare e guardare altrove.

Considero la mia versione, insomma, un elegante testo epigonic paramontaliano sul tema dell'incertezza, della impotenza e della illusione narcisistica. C'è, tanto per concludere, una contraddizione non risolta fra la scelta dell'autore Rimbaud e la selezione di *questo* frammento. Lungo la corrente lenta di quella *eau morne* sono andato in una direzione che meno rimbaudiana non potrebbe essere perché è di certo Valéry, di certo Rilke. Questa è la critica che faccio, più che al testo di arrivo, alla scelta che esso ha a monte ossia di quello di partenza. Quando passo a *Bonne pensée du matin*, alla sua sguaiata fanfara sublime, so bene di averne tratto, traducendo, una poesia molto meno *ad unguem* e intimamente disordinata, spezzata, sincopata (*D'estate, il mattino, alle quattro*). Ma è lì che ho imparato, se mai ho imparato, qualcosa da Rimbaud.

FRANCO FORTINI

DA MÉMOIRE DI RIMBAUD  
IN MEMORIA DI DIEGO VALERI

V.

*Jouet de cet oeil d'eau morne, je n'y puis prendre,  
ô canot immobile! oh! bras trop courts! ni l'une  
ni l'autre fleur: ni la jaune qui m'importune,  
là; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.*

*Ah! la poudre des saules qu'une aile secoue!  
Les roses des roseaux dès longtemps dévorées!  
Mon canot, toujours fixe; et sa chaîne tirée  
au fond de cet oeil d'eau sans bords, – à quelle boue?*

Illuso da quest'orbita di acqua torva, non so  
levarne – oh barca immobile e oh voi troppo brevi  
braccia! – quella né questa ninfea. Non la gialla che là  
insiste; non la celeste, cenere come l'acqua.

Ah, il polline che un'ala agita ai salici!  
Di canneti remoti le rose divorate...  
Qui la mia barca, ferma; e la cima, tesa  
giù, a quest'orbita d'acqua senza fine. – A che melma?

FRANCO FORTINI

## UNA DECONSTRUZIONE COSTRUTTIVA DEL TESTO MALLARMEANO

Avevo fino dalla prima gioventù letto Mallarmé con effetto di fascinazione e con enorme interesse ai problemi del linguaggio in quanto problemi non solo espressivi ma anche ontologici. Nel 1951 avevo pubblicato uno studio che riassumeva e tentava un ordine interpretativo alle mie letture e riflessioni – uno studio che ripubblicato quasi quaranta anni dopo non ha subito modificazioni, solo una breve appendice di aggiornamento. In quell'epoca, subito dopo la guerra, fiorirono traduzioni soprattutto dell'*Après-midi d'un Faune*. Mallarmé, quasi come un antidoto alla violenza e alla brutalità del mondo episodico, godeva di una fase di intensa attualità. C'era stato da noi lo studio di Bo, ma il più caratteristico riflesso italiano di quella voga erano le traduzioni; soprattutto – ripeto – dell'*Après-midi* che del poeta di Valvins è il componimento più seducente per la sua illusoria amenità d'immagini e di sensi. Molti si cimentarono, a gara, su quel testo a cominciare da Ungaretti. La traduzione più felice continua a sembrarmi quella di Parronchi abile soprattutto a catturare la mobilità luminosa del sottofondo impressionista.

Io resistetti a quella tentazione anche se proprio in quella sfida si ripresentarono agguerriti e affinati tutti i teoremi e gli empirici corollari della traduzione poetica. Mentre mi appassionava la vicenda interna ed estetica, il suo significato coesenziale con lo statuto stesso della poesia e l'emblema che ne era derivato per la letteratura moderna, quanto alla traduzione rimasi molto tiepido. Del resto mi pareva che non ci fosse molto senso nel tradurre Mallarmé che aveva scritto, mi dicevo, in una lingua distante dal francese quanto poteva esserlo dall'italiano e da qualsiasi altro idioma. Una lingua che a forza di scendere nella regione degli etimi e dei primordi era divenuta una lingua franca. Anche come traduttore, a sua volta, di Poe, Mallarmé infatti rinunciò a tutte le possibili equivalenze formali vistose e si concentrò nella ricerca di profondità lessicali che rimandassero alla magia del linguaggio del poeta americano. Una superfilologia esauriva e nello stesso tempo incrementava la richiesta di appropriazione dell'originale. Credo che da Mallarmé, da quella traduzione delle poesie di Poe nasca un modo tutto moderno di traduzione che ha tuttora il suo corso.



*rattrappì la sua aia indubitabile*

*O fasto, o aule d'ebano*

*dove*

*per incantare un re si torcono*

*nella loro fredda morte*

*ghirlande celebri*

*voi non siete che orgoglio menzognero delle tenebre*

*agli occhi del solitario*

*che la propria fede abbacina*

*Sì, io so*

*che al largo di questa notte*

*emette*

*la terra il mistero insolito*

*d'un fulgore vivo*

*sotto i turpi secoli che quasi più non la oscurano*

*si dilati o si neghi*

*lo spazio*

*pari a se medesimo*

*ruota in questo tedio*

*fuochi vili a testimoni*

*che l'astro in festa di un genio*

*qui si è acceso.*

Quand l'ombre menaça de la fatale loi / Tel vieux Rêve, désir et mal  
de mes vertèbres, / Affligé de périr sous les plafonds funèbres / Il a  
ployé son aile indubitabile en moi. // Luxe, ô salle d'ébène, où, pour  
séduire un roi / Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres. /  
Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres / Aux yeux du soli-  
taire ébloui de sa foi. / Qui, je sais qu'au lointain de cette nuit la  
Terre / Jette d'un grand éclat l'insolite mystère. / Sous les siècles hi-  
deaux qui l'obscurcissent moins. // L'espace à soi pareil qu'il s'ac-  
croisse ou se nie / dans cet ennui des feux vils pour témoins / Que  
s'est d'un astre en fête allumé le génie.

(Stéphane Mallarmé, da *Plusieurs sonnets*, trad. di M. Luzi).

## CAPRONI E SERENI: DUE VERSIONI

### 1. Caproni (e Solmi) e Frénaud.

Probabilmente, fra i poeti tradotti da Caproni, Frénaud è il più suo, credo ancor più di Apollinaire (di cui egli introdusse in un primo tempo una versione nel *Seme del piangere*, per poi espungerla). Questo se non altro perché, come ha ben osservato Coletti, Frénaud molto più di Apollinaire è fuori da quella tradizione simbolistica alla quale a sua volta Caproni fin dall'inizio si sottrae; inoltre, a differenza di Apollinaire, non sollecita il suo, vero o apparente che sia, melodismo con una metrica regolare e il delizioso andamento da *mélodie*, ma al contrario gli oppone strutture varie, libere, irregolari, spesso dominate da quel verso lungo che in Caproni è una rarità ma che d'altra parte stuzzica le qualità di traduttore di prosa che il poeta livornese ha posseduto in modo parimenti insigne. C'è comunque in partenza una frizione, e proprio questa è produttiva.

Appunto la mia attenzione sulla resa di *Bord de la mer et schistes à Collioure*, anche perché tradotta in precedenza pure da Solmi: su un testo diverso, cioè, oltreché munito di data, totalmente privo di punteggiatura; punteggiatura che più tardi Frénaud ha reintegrato, come fa di regola credo come gesto di opposizione alla linea apollinairiana-futurista e surrealista; Caproni ha tradotto questa seconda versione. Ed ecco i tre testi (la versione caproniana precede quella di Solmi):

#### BORD DE LA MER ET SCHISTES A COLLIOURE

à Willi Mucha

- L'immobilité sans cesse renouvelée, qui tremble.  
La clarté chevelue de l'éphémère dans l'épaisseur hésitante.  
Petits grouillements enfouis entre les continents miniature.  
Le cheminement du sang ferrugineux dans la pierre.
- 5 Le mouvement de mon sang qui s'y reconnaît.  
Tous les éléments qui s'échangent font une buée  
dans l'air solennel, endorment la mer.

Les chevaux de la mer sont revenus sur les schistes ligneux.  
Ils se précipitent pour disparaître dans les livres pur schiste

- 10 où la mer enferme ses mémoires, pareils à son avenir.  
 Cent mille ans de vagues, autant de feuillets inutiles.  
 L'église a été taillée dans les pages argentées du schiste.  
 Pour emprisonner la lumière venue de loin, dit après dit.  
 Pour enfermer l'invisible, le pressenti, et nous en distraire:  
 15 l'église et le rivage et les maisons entre la montagne.  
 Beauté pour nous donner des yeux semblables aux siens, sans regard.

#### RIVA DEL MARE E SCISTI A COLLIOURE

*a Willy Mucha*

- L'immobilità senza posa rinnovata, quel suo tremolio.  
 La crinita trasparenza dell'effimera nel densore incerto.  
 Minuti brulichii nascosti fra i continenti in miniatura.  
 Il progredir del sangue ferruginoso nel sasso.  
 5 Il moto del mio sangue che in quello si riconosce.  
 Tutti gli elementi in mutuo scambio formano un appannamento  
 nell'aria solenne, addormentano il mare.

- I cavalli del mare son tornati sugli scisti legnosi.  
 Si precipitano per sparire nei libri di puro scisto.  
 10 dove i suoi ricordi il mare, simili al suo domani, chiude.  
 Centomila anni d'onde, altrettanti foglietti inutili.  
 La chiesa è tagliata nelle argenteo pagine dello scisto.  
 Per carcerare la luce di lontano giunta, parola dietro parola.  
 Per rinchiudere l'invisibile, il presentito, e distrarcene:  
 15 la chiesa e le rive e le case fra le montagne.  
 Bellezza per darci occhi simili ai suoi, senza sguardo.

#### RIVA AL MARE E SCHISTI A COLLIOURE

- L'immobilità senza posa rinnovata e tremante  
 la chiarezza chiomata dell'effimero nello spessore esitante.  
 Minuti brulicami nascosti tra i continenti in miniatura.  
 Il procedere del sangue ferruginoso nella pietra  
 5 Il movimento del mio sangue che vi si riconosce.  
 Gli elementi che si interscambiano formano un appannamento  
 nell'aria solenne addormentano il mare.

- I cavalli del mare sono ritornati negli schisti legnosi.  
 Si precipitano per scomparire nei libri di puro schisto.  
 10 dove il mare racchiude le sue memorie simili al proprio avvenire.  
 Centomila anni di ondate altrettanti inutili foglietti.

La chiesa è stata ritagliata nelle pagine argentee dello schisto.  
Per imprigionare la luce venuta di lontano parola dietro parola.  
Per rinchiudere l'invisibile il presentito e distrarcene.

- 15 La chiesa e la riva e le case per entro la montagna.  
Bellezza per darci occhi simili ai suoi senza sguardo.

18 luglio 1949

Due parole sul *poème* francese, non dissimile strutturalmente da vari altri dell'autore anche tradotti da Caproni. Due strofe di consistenza leggermente diversa, versi lunghi indivisi e non rima-  
ti; inoltre, con la sola eccezione di 6-7 e 9-10, il fatto che ogni verso coincide con un periodo compiuto, chiudendosi con un segno di punteggiatura forte: in più: i due soli periodi che abbracciano due versi sono verbali, tutti gli altri, i monoversali, sono in sintassi nominale, o al massimo (vv. 13-14) sono subordinate rese praticamente "assolute" dalla netta separazione (punto fermo) rispetto alla sovraordinata e fra loro. A differenza che in altri testi frenaldiani la mancanza di rime è scarsamente compensata da anafore (solo 13-14 e più debolmente 4-5). Una sola la rima identica o meglio epifora, sulla parola-tema *schiste*, 9-12, anticipata all'interno da *schistes* 8. Qualche rima interna o qualche raccordo fonico o lessicale, come soprattutto l'anadiplosi su *mer* fra le due strofe, non cambiano la sostanza. È insomma un testo vicino al *poème en prose* e che per la sua costruzione, nonché per il suo contenuto stesso, non esiterei a chiamare di tipo cubistico. Del resto Collioure, un po' come Étretat, è uno dei luoghi sacri della moderna pittura francese, e il titolo stesso del *poème* di Frénaud è indubbiamente un titolo di stampo pittorico. Un'ultima osservazione, a precisare il già detto: nessuno dei versi lunghi si restringe, anche quando sarebbe stato facile, all'alessandrino, e "regolare" è solo il verso terminale della prima strofa, *décasyllabe* o meglio doppio pentasillabo con assonanza interna, forse con funzione di suggello.

Caproni, come di consueto, conserva con la maggiore fedeltà possibile la struttura dell'originale, compresa la forma dei due deboli *enjambements* (così già Solmi). Conserva, sempre come Solmi, l'epifora, mentre per mere ragioni linguistiche entrambi si trovano ad attenuare le due anafore di Frénaud. Ma ecco una prima differenza rispetto a Solmi: il quale introduce, o mantiene, rime esterne, interne e al mezzo che invece Caproni distrugge o evita: *rinovellata: chiomata e tremante: esitante* 1-2, *movimento:*



*appannamento* 5-6, con cui *addormentino* 7 (e Caproni invece *moto-appannamento*), *ondate: ritagliata* 11-12 (Caproni *onde-tagliata*), ecc. Quanto alla versificazione, nessuna trasformazione appropriativa da parte di Caproni, ma un ricalco preciso della libertà del francese: non c'è alcun alessandrino, né (cosa ancor più rilevante) nessun endecasillabo *entro* i versi lunghi; solo, esattamente come in Solmi, un dodecasillabo a battuta periodica o se si preferisce novenario caudato (2<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-11<sup>a</sup>) al v. 7, a rendere il *décasyllabe* originario in fine di strofa. Ed è tutto. Solmi invece introduce un endecasillabo entro il verso lungo almeno nel primo emistichio di 2, inserisce un novenario "pascoliano" seguito da un settenario (cioè il rovescio dell'esametro-tipo carducciano) a 15, e in un altro caso, 5, chiude il verso lungo ancora con la misura settenaria. Insomma in un modo o nell'altro, a differenza di Caproni, immette allusioni a regolarità nella compagine aperta e dissoluta dell'originale, dove come spesso in Frénaud la struttura insistentemente iterativa è contrastata dalla massima informalità metrica (o questa è compensata da quella).

Un altro paio di osservazioni, fra sintassi e ritmo. La struttura del verso frenaldiano tende, quasi inevitabilmente, alla bipartizione in membri simili se non isosillabici (caso limite il v. 7). Solmi riproduce, anzi accentua, questa caratteristica, da custode dell'equilibrio classico, mentre Caproni, dove può, produce asimmetrie, svolte, cambi di marcia. Basti confrontare le rispettive rese del v. 1. Solmi per ottenere il bilanciamento trasforma la relativa in un aggettivo coordinato al precedente, sicché l'unità melodica che in Frénaud si spinge fino a *renouvelée*, per poi contrarsi, qui si arresta a *senza posa* dando luogo a due emistichi equipollenti; Caproni al contrario accentua l'asimmetria originaria mutando inventivamente la relativa in un'apposizione, che crea in coda di verso uno di quegli effetti "scaleni" di cui ha detto Raboni. Altro caso paradigmatico al v. 10, dove alla sintassi lineare di Frénaud, e di Solmi, Caproni oppone un verso variamente sconvolto dall'inversione, dall'inciso e dalla risultate *traiectio*; creando, se si preferisce, un verso a tre membri e non a due, e di misura via via decrescente e più contratta. Ognuno potrà osservare facilmente altri fenomeni del genere.

Passo ora a qualche notazione lessicale e nel caso anche sintattica nell'ordine successivo dei versi, senza aspirare alla completezza. Si può premettere che qui Solmi tende ad essere più "fedele" del successivo traduttore, il quale è invece più libero, con po-

che innovazioni e scarti. Si abbia sempre presente che Caproni naturalmente ha tenuto conto della versione del predecessore (in particolare, sono identici i vv. 7,14,16).

V. 1 *Rinnovata* non è aulico come il solmiano *rinnovellata*; quanto all'opposizione *tremante/tremolio*, al già detto per le questioni di rima si può aggiungere che l'aggettivo solmiano è più statico, quasi ornamentale, mentre il sostantivo frequentativo, di sapore impressionistico, di Caproni innesta una nota di movimento, quasi di assestamento tellurico o micro-terremoto; connotativamente, gli si lega il *brulichio* del v. 3 (Solmi, ancora più letterariamente, *brulicami*).

Al v. 2 sembra essere Caproni ad aulicizzare di più: *crinita* contro *chiomata*, e soprattutto, contro *spessore*, *densore*, che stando al Battaglia è inesistente in italiano ed io interpreterei semmai come uno pseudo-francesismo (il francese non ha *denseur*). Ma non credo si tratti di scelta letteraria: *crinita* è ancora una volta più mosso e irregolare, meno statico-neoclassico di *chiomata*, e soprattutto l'ardito astratto *densore*, col suo sapore arcaico, rafforza il senso di compattezza secolare della materia e di rocciosità metafisica che percorre il testo di Frénaud.

A proposito del v. 4 si ricordi che in genere nelle sue traduzioni Caproni non evita l'apocope: *progredir* (Solmi *procedere*); in questo caso fors'anche per una ricerca di stipatezza e concentrazione che certamente corrisponde a uno dei valori dell'originale e che si ritrova ad es. al v. successivo con la contrazione di *mouvement* (e Solmi *movimento*) in *moto*. Ma sempre al v. 4 mi pare notevole la resa con *sasso*, più rude e come bozzato, del *pierre-pietra* di Frénaud-Solmi.

Al v. 10, manipolazioni sintattiche a parte, si direbbe proprio che Caproni ha inteso staccarsi sistematicamente e da Frénaud e da Solmi; ma, si noti, con tre opzioni che sono tutte di carattere o più concreto o più esistenziale di quelle solmiane, e nello stesso tempo sillabicamente più contratte: *ricordi* contro *memorie*, *domani* e non *avvenire*, *chiude* e non *racchiude* (analoghe ragioni avranno guidato probabilmente la scelta al v. 11 di *onde*/ Solmi *ondate*).

Particolarmente notevole ciò che avviene al v. 12. Non solo Caproni ha portato al presente (*è tagliata*) il passato prossimo, uniformando al resto, ma anche e meglio attualizzando; invece del *ritagliata* di Solmi ha anche preferito ricalcare col semplice *tagliata* il *taillée* di Frénaud: già, infatti *ritagliata* è un participio che pertiene piuttosto alla sfera dell'ornamentale e del figurati-

vo, dell'artificiale, e dal punto di vista soggettivo alla visione e contemplazione, va con *pagine* piuttosto che con *scisto*; mentre *tagliare* va con *scisto* e allude ad opera materiale di muratori e scalpellini. Un altro termine, analogamente, più concreto ed espressivo che in Solmi (e in Frénaud!) cade al v. successivo: non *imprigionare (la luce)*, che potrebbe esser detto anche da un critico d'arte, ma l'inedita e potente *iunctura carcerare la luce*, quasi un ricordo di una Livorno "piranesiana e carceraria", per dirla con la bellissima definizione del vecchio Montale. E l'inversione che segue rafforza l'originalità dell'invenzione lessicale.

Quanto osservato mi pare sufficiente per qualche conclusione. Lascio ora fuori la versione di Solmi, non certo delle sue più felici (e con un netto errore a 2: *effimero* per *effimera* sost.) anche se indicativa. È stato detto che traducendo Apollinaire Caproni tende a renderlo più comunicativo: credo sia vero, e valga anche per alcuni Frénaud. Non per questo però. L'interesse della presente, e di altre certo, versioni caproniane da quel poeta mi pare consista in ciò: che la traduzione fa aggio per "espressionismo" sull'originale (non si dimentichi che la componente espressionistica è sempre stata forte in Caproni). Entro una sostanziale fedeltà alla struttura, al graticcio del testo francese, questo espressionismo, come abbiamo intravisto, si esplica: sintatticamente nel complicare e quasi inceppare la linearità dell'originale e nel trovare soluzioni dense e sintetiche; lessicalmente nel sostituire più volte a quelli più neutri dell'originale termini da un lato più concreti, dall'altro più mossi ed espressivi, in modo da attualizzare le immagini ma direi da attualizzare anche l'*io* stesso del locutore, strappando ogni maschera di falsa oggettività. È in ogni caso una versione particolarmente impegnata e compatta; e che Caproni abbia ricordato con speciale attenzione questo testo di Frénaud e suo, mi pare provato dall'eco distinta del suo "cubismo" che risuona ad anni di distanza nel capolavoro, forse, del tardo *Conte di Kevenhüller, Il mare come materiale*, con la sua straordinaria tettonica poetica.

## 2. *Sereni e Char.*

### ÉBRIÉTÉ

Tandis que la moisson achevait de se graver sur le cuivre du soleil,  
une alouette chantait dans la faille du grand vent sa jeunesse qui al-

lait prendre fin. L'aube d'automne parée de ses miroirs déchirés de coups de feu, dans trois mois, retentirait.

## EBBREZZA

Terminava la messe d'incidersi  
sul rame del sole e nella faglia  
del grande vento un'allodola  
cantava la sua gioventù prossima a fine.

- 5 Tre mesi – e avrebbe l'alba  
d'autunno adorna dei suoi specchi  
crivellati di spari  
echeggiato.

Ritengo questa una della maggiori riuscite di Sereni traduttore (e dunque anche una delle sue poesie maiuscole): da quel Char che non solo è stato, da ogni punto di vista, al centro della sua attività traduttoria ma che, come vediamo sempre meglio, non ha contato poco nell'evoluzione sereniana dagli *Strumenti umani* alla testamentaria, e volentieri rastremata ed essenziale, *Stella variabile*, anche a prescindere dalla sezione di questo libro che si intitola significativamente *Traducevo Char*; d'altronde, a leggere gli splendidi *Appunti del traduttore* che corredano *Ritorno Sopramonte* (la scelta di testi chariani cui appartiene *Ébriété*) ci si imbatte in una prosa, per Sereni, eccezionalmente discontinua, scorciata, ascensionale, anche sapienziale, molto lontana dalla consueta prosa distesa, sinuosa e temperata dell'autore; e mi piace intendere la prima come un omaggio, forse inconscio, allo stile del tradotto.

L'eccezionalità del risultato è senza dubbio in rapporto con l'eccezionalità del procedimento usato dal traduttore in *Ebbrezza*. Si ricordi che i testi chariani antologizzati in *Ritorno Sopramonte* formano un insieme in cui a varii componimenti in versi si allinea (si intreccia) tutta una serie, che è anzi maggioritaria, di prose, di tipo aforistico o di tipo *poème en prose*, conforme anche a quanto in Char v'è di sublime-oracolare; e che sempre in quanti casi Sereni rende prosa con prosa, ben allenato a tradurre quella di Char dalla sua precedente esperienza di traduttore del grande diario partigiano del provenzale, i *Feuillets d'Ypnos*. Tre soltanto sono le eccezioni, cioè le trasformazioni di prose in poe-

sie: tra cui il nostro. Difficile dire perché la trasformazione è avvenuta solo in queste tre occasioni: negativamente si può ben supporre che Sereni non avrà esteso il procedimento proprio per non turbare il rapporto lirica-prosa che è essenziale in Char; positivamente si può ritenere (e certo per *Ebbrezza*) che in questi tre casi egli abbia sentito, se così possiamo dire, una “forma interna” poetica premere con particolare forza entro i confini della prosa raggrumata e sapienziale di Char, e perciò l’abbia senz’altro portata in luce. Del resto uno degli appunti finali di Sereni suona: “la configurazione esteriore dei testi di Char non incoraggia molto le caratterizzazioni formali”. Si ha comunque questo risultato paradossale, e questa tensione: una versione che quanto a lessico e semantica è, come sempre nel libro, fedele quanto si può, ma che si concede il massimo di libertà nell’organizzazione formale del testo e, un po’ anche, in conseguenza di questo, nella sintassi, come vedremo.

Ma diamo un’occhiata al testo di Char. Due periodi, anche ritmicamente e melodicamente sontuosi, si contrappongono funzionalmente come si contrappongono le rispettive situazioni, di ebbrezza panica e di morte: il primo più ampio, con una larga principale preceduta da una subordinata poco meno ampia – e questa larghezza del gesto ha qualche riflesso anche sul lessico: “prendre fin” e non “finir” o “terminer”; il secondo periodo più breve, con una veloce subordinata implicita (“parée” ecc.), ma in compenso più rotto e accidentato, con l’inciso “dans trois mois” e la forte separazione fra il soggetto *L’aube* e il verbo, collocato in fine, dal punto di vista espressivo in *climax*, da quello ritmico-melodico in diminuendo. Tipici di una prosa “poetica” sono poi due ordini di fenomeni. Primo: la rima fra i verbi in *-ait*, particolarmente fra *chantait* e *retentirait*, entrambi nell’ordine dei suoni ma di opposta valenza e significato, cui si aggiungono una serie di legamenti fonici che non starò a censire, se non per l’assonanza, concettualmente importante, *alouette-jeunesse*. Secondo, l’alto tasso di metaforicità: *graver, cuivre, faille, miroirs, déchirés*; e una di queste metafore prende la forma, caratteristica della poesia post-simbolistica, determinante+*di*+determinato, e non viceversa: *le cuivre du soleil*, ma per ragioni anche funzionali, come vedremo subito (e cfr. nel secondo periodo *L’aube retentirait de coups de feu* – riordinando la sequenza – e non *Des coups de feu retentiraient dans l’aube*). È però importante precisare

che nella loro maggioranza queste metafore non hanno provenienza letteraria, ma (anche) tecnica. L'apertura paesistica è infatti espressa come lo svolgersi di un processo di incisione, e infatti *graver*, ma anche *achevait* alludono appunto al concludersi del processo, mentre la metafora del sole di rame è, nello stesso tempo, allusiva al colore dell'astro e al metallo su cui s'incide (si ha come una doppia metafora in una, o una metafora a valore due); quanto a *faille*, è ardita, e potente, metafora d'origine geologica per il canale dell'atmosfera, diciamo così, percorso dal *grand vent*, coerente al "far grande" che è di tutta questa breve ma magnanima prosa. Infine, si può certo pensare che gli specchi che adornano l'alba tragica siano una metafora d'origine simbolistica, mallarméana (e già Nerval p. es. aveva "le miroir azuré des lacs"); ma io non sono alieno dal credere che qui si parta primariamente dall'espressione *miroir à (aux) alouettes*, cioè specchietti mobili che, illuminati dal sole, attirano appunto le allodole. S'intende che Char ci lascia nella ambiguità. Nell'insieme comunque abbiamo l'impressione, consueta di fronte a questo poeta, di un grande dominio intellettuale sulla materia lirica, investita da una forte astrazione mentalistica. Vanno nei sensi indicati anche alcuni "apunti" del traduttore: "una tecnica metamorfica del profondo, una potente carica analogica attraversa la struttura logica, preme sui significati e li contrae all'estremo"; o anche: "Certe metafore nascono dall'osservazione"; o infine: "Da sempre l'esito poetico è in Char l'epilogo (momentaneo) di uno scontro, di una colluttazione tra astratto e concreto".

Passando alla versione, due parole sul titolo, che Sereni ha leggermente desublimato. In francese *ébriété*, usi amministrativi a parte ("en état d'é."), è più letterario ed elevato di *ivresse*, restando che entrambi sono parimenti metaforizzabili; lo stesso avviene dei due equivalenti italiani (anzi *ebrietà* è soprattutto metaforico), ma Sereni non poteva avvalersi di un termine come *ebrietà*, sì ancora in uso nel Novecento (e Montale negli *Ossi* ha addirittura *ebrietudine*) ma logorato dall'uso aulico carducciano e soprattutto dannunziano. Dunque semplicemente *ebbrezza*, per la quale non so sottrarmi dall'indicare una possibile concomitanza, dai *Canti di Castelvecchio* di Pascoli: "Ma bello è quest'impeto d'ala, / ma grata è l'ebbrezza del giorno".

E veniamo al testo. La trasmutazione da prosa a poesia

(due periodi o strofette unite di 4+4 versi, cinque dei quali medii o brevi) comporta, o stimola, alcune conseguenze che veramente Sereni ha sfruttato al meglio. La prima è una maggiore, se possibile, concentrazione e implicitazione che nell'originale, nel che Sereni sembra proprio aver lanciato, e vinto, una sfida. Così "qui allait prendre fin" è ridotto, ottimamente, a "prossima a fine", che quasi raccorcia i tempi; ancor più notevole l'eliminazione dell'ipotassi iniziale di Char a favore della coordinazione di due principali: "Terminava... e nella faglia ecc.", con rapporto temporale implicito; notevolissimo poi il passaggio dal complemento di tempo incidentale "dans trois mois" al complemento nominale assoluto, spostato all'inizio del secondo periodo e seccamente staccato o sospeso da una lineetta: "Tre mesi –": col che si ha forte contrasto funzionale fra questa brevissima frase nominale e la lunga, avvolta frase verbale che segue, e insieme si ha simmetria col procedimento ad apertura del primo periodo: "Terminava...e..." / "Tre mesi – e...". La seconda conseguenza o scelta è un *ductus* da ogni punto di vista ondulante e serpentino, la cui manifestazione più evidente è la copia di inarcature. Praticamente, in entrambi i periodi non c'è verso che non sia *enjambé*: il risultato fra l'altro è che per l'essenziale gli elementi metaforici sono appunto collocati in punta di verso e inarcatura: "incidersi / sul"; "faglia / del grande vento"; specchi / crivellati...", e lo è anche la protagonista del breve racconto lirico, l'*allodola* (v. 3). E può anche darsi, nello stesso tempo, che il fluire dei versi l'uno entro l'altro *alluda* alla legatissima struttura prosastica originale. Del resto, anche qui forse in rapporto col fatto di aver di fronte una prosa, la versificazione sereniana è molto libera, scarsa di versi canonici (due settenari: 5 e 7) e, si noti, senza alcun endecasillabo.

Come accennavo, la fedeltà lessicale è quasi assoluta. Due notazioni minime però. *Avrebbe... echeggiato* è senz'altro traduzione possibile e adeguata, se non appropriatissima, di *retentirait*; tuttavia a me sembra che l'associazione che si produce nel lettore sia qui chiaramente tra *echeggiato* e *spari*, mentre il *retentir* francese mette la sordina a questo rapporto e (anche in virtù del suo carattere onomatopeico, assente da *echeggiato*) esalta invece, metaforicamente, quello con gli *specchi*. Lo slittamento è più evidente se si tiene conto dell'unica resa "infedele" della versione, *déchirés* → *crivellati*, che detto a proposito

degli *spari*, allitterazione espressiva a parte, è più proprio del termine francese. Nell'insieme qui Sereni ha de-metaforizzato e accresciuto la drammaticità creaturale; non senza, forse, il ricordo di un luogo dell'*Allegria* di Ungaretti ("L'aria è crivellata / come una trina"), tuttavia più estetizzante. Allo stesso modo, poiché per il semplice fatto di adottare i versi Sereni ha aumentato il tasso di "poeticità", non ha affatto accentuato, anzi ha ridotto radicalmente il legato fonico della prosa chiara, e tanto per cominciare non si è concesso neppure una rima (se non l'interna e debole *Terminava-cantava* 1-4).

Ultimo punto, e capitale. I due periodi di Char sono rispettivamente in crescendo (la principale è più ampia e tesa della temporale che la precede) e in decrescendo, con un lungo membro di 16 sillabe, un breve inciso di tre, il verbo finale di quattro (graficamente però il rapporto fra gli ultimi due membri brevi è da maggiore a minore). Sereni si è assunto il compito, assolvendolo vittoriosamente, di riprodurre questa struttura non solo per via sintattica ma anche metrica, evidenziandola quasi drammaticamente. Quanto alla sintassi nel primo periodo il contrasto di lunghezza fra la prima frase e la seconda è molto accentuato rispetto a Char; metricamente siamo di fronte a un crescendo decasillabo-decasillabo-ottonario-tredecasillabo. Ma la grande vittoria del traduttore è nel quartetto finale. Preparata dalla sinuosità di quanto precede, è una struttura in calando, anche graficamente molto evidente (una sorta di scalarità rovesciata), di settenario-novenario-settenario-quadrissillabo, essendo questo l'isolato e decisivo *echeggiato*: che insieme riproduce, anzi enfatizza il movimento di caduta in finale assoluto di *retentirait* (lo stacco tra i versi tiene luogo della virgola isolante di Char) e, rispondendo all'altro verbo *incidersi* che chiude il primo verso, crea una struttura a cornice, in fondo non lontana dalla sottesa circolarità del testo francese. Dunque in questi quattro versetti l'emulazione della struttura dell'originale è tutta metrico-ritmica, perché sintatticamente l'ordine dei membri di *Ébriété* è quasi invertito: il brevissimo sintagma nominale "Tre mesi -", quasi un annuncio, e poi un periodo che abbraccia tre versi e mezzo e la cui curvatura tesa è aumentata dal fatto che, se Char allontana agli estremi "L'aube" e "retentirait", Sereni, di più, costruisce una fortissima *traiectio* tra l'ausiliare (*avrebbe*, anticipato perciò rispetto a *l'alba*) e il participio *echeggiato*, e così sottolinea ulteriormente



la sospensione già avviata dalla rapida indicazione temporale e dalla lineetta. Nel complesso di scelte che caratterizzano il secondo periodo, dalle lessicali alle sintattiche alla ricreazione metrica di un decrescendo melodico in funzione di un crescendo espressivo, sta il segno più evidente dell'originalità e del rango di Sereni traduttore.

PIER VINCENZO MENGALDO

LETTERA A G. FOLENA SU TRE TRADUZIONI  
DA WALLACE STEVENS

Caro Gianfranco,

non voglio mancare, almeno con un tributo di scrittura, all'appuntamento che festeggerà i vent'anni del premio Monselice: come se fosse anche un lieto e sereno compleanno tuo e questa mia lettera (che affiderei alla voce caritatevole di qualcuno dei presenti all'evento) anche un lettera di auguri a te.

Insieme, dunque, al mio saluto che vorrai partecipare a tutti gli amici, ti mando queste tre versioni di Stevens: la prima è una nuova stesura di *To the One of Fictive Music*, sostitutiva di quella che ti avevo già inviato in precedenza; le altre due (*The Emperor of Ice-Cream* e *An Old Man Asleep*) le ho fatte qui alle Grazie tra ieri e oggi. Già questa improvvisazione che potrebbe attirarmi qualche censura potrà darvi un'idea di quanto sia spesso casuale il mio avventurarmi in traduzioni di poesia. A mia giustificazione potrei comunque osservare che per un poeta nulla avviene a caso e tutto avviene probabilmente sotto la spinta di una necessità che sfugge per lo più alla coscienza.

Così sarà stato allora anche di queste tre mie traduzioni da un poeta assai celebrato nell'universo di lingua inglese, addirittura un poeta per poeti o critici, spesso incline al ragionato e ambizioso di ambizioni metafisiche: alquanto estraneo, dunque, almeno in apparenza, ai modi del sottoscritto (che qui ti confesserà, tuttavia, una sua segreta invidia per certo Dante o anche Shakespeare dove lingua raziocinante e lingua poetica prodigiosamente coincidono). Ma proprio l'estraneità, la distanza, possono evidentemente diventare sotterranei stimoli all'incontro; senza contare, poi, il più modesto desiderio di meglio conoscere un poeta d'altra lingua appunto col tradurlo, magari in modo assolutamente episodico e quasi privato.

Ma veniamo ai testi. *To the One of Fictive Music* è una poesia che Stevens scrisse nel 1922, all'età di 43 anni. Io l'avevo tradotta già l'anno scorso, su invito di Massimo Bacigalupo che, pur essendo un bravissimo traduttore di poesia inglese (come dimostra, esempio recente, la sua eccellente versione del *Prelude* di Wordsworth), mi voleva un poco coinvolgere in un nuovo Ste-

vens che sta preparando. È questa una poesia non particolarmente difficile, a parte la relativa e deliberata oscurità del titolo che io avevo, nella prima stesura, cercato di chiarire come “A donna di fittizia musica” e che, nel rivedere adesso il testo, ho restituito alla stranezza dell’originale: “A quella di fittizia musica”. Credo, infatti, che le traduzioni esplicative siano pericolose e in certo qual modo offensive dell’Autore. Il misterioso, l’ambiguo, lo strano costituiscono parte viva del senso di una lingua poetica e, in quanto tali, vanno salvati nella traduzione; così come vanno salvati, nei limiti del possibile, altri elementi tra i quali una certa omofonia rispetto all’originale: qui, per esempio, l’aggettivo *fictive* che, non potendolo rendere con un “fittivo”, ho tradotto in “fittizio”, approssimazione (lo so) alquanto grezza, ma anticipatoria di un *feignng* che verrà fuori nell’ultima delle quattro strofe di nove versi ciascuna, con assonanze o rime (anche interne) non regolari che altrettanto irregolarmente ho cercato di rendere quando e come è stato possibile.

Non voglio dilungarmi più del necessario. Si vedrà che non ho potuto rispettare la misura dei versi: i pentametri dell’originale risultano nel mio italiano necessariamente più lunghi e governati da un ritmo vagamente “barbaro” che non saprei definire e che è quello di altre mie traduzioni dall’inglese (Frost e Ransom, ma non Coleridge). Comunque ciò che mi affascinò subito di questa poesia fu la nobile concitazione della strofa iniziale, a poco a poco smorzata nel tono pur sempre alto ma meno “ispirato” delle successive, dove non mancano segni (una mia impressione soggettiva?) di una lieve e polemica ironia. Chissà chi sarà stata questa destinataria o dedicataria “di fittizia musica”? Certo è che quell’attacco mi sarebbe piaciuto molto di poterlo scrivere in proprio; perché (come ripeto) si è molte volte portati a tradurre proprio ciò che avremmo noi aspirato a scrivere e non abbiamo scritto per mancanza di motivazione (ispirazione?) a scriverlo. Le varianti che ho apportato nella stesura definitiva non sono molte: una è al v. 9 in cui avevo reso un *venom of renown* come “veleno di gloria” prevaricando per magniloquenza il senso immediato che è più semplicemente “veleno di fama” (forse la signora era una concertista o, ancor più verosimilmente, una compositrice: appunto per ciò la sua musica è *fictive*, ossia “inventiva” oltre che “fittizia” o “finta”, tutti significati coesistenti ancorché contrastanti). Altro problema è stato l’aggettivo *arrant* del v. 25: un aggettivo (mi informa Bacigalupo) di estrazione shakespeariana, semanticamente adiacente a un *errant* e infine atto a sug-

gerire qualcosa come una “canaglia”, un vagabondo, un furfante matricolato. Però chissà che cosa sono quelle “spezie del sole”. Ancora al v. 32 sono ritornato su un *girdle* che avevo tradotto pigramente con “fascia” mentre dev’essere un “corsetto” o consimile capo d’abbigliamento, appaiato alla *band*, alla “benda” di v. 34 che è diventata “tesa” anziché “stretta”, ecc.

In compenso quest’ultima variante mi ha poi casualmente aiutato nel tradurre un’altra delle poesie che ti mando: *The Emperor of Ice-Cream*, “L’imperatore del gelato”, un testo anch’esso del 1922, assai noto ai lettori di Stevens. Sono due strofe di otto versi ciascuna, con rima baciata in clausola, una rima in entrambi i casi ancorata alla parola *ice-cream* e assolutamente da conservarsi per esprimere la gelida, funeraria ironia del componimento. “Stretta”, e dunque “stretto”, mi ha guidato infatti a sostituire “gelato” con “sorbetto”, unica soluzione praticabile, sia pure a costo di indebolire gli altri due versi in rima: il v. 7, che letteralmente sarebbe stato “Sia l’essere il finale del sembrare” (*finale* è italiano nel testo), per significare come l’unica realtà (l’essere) che concluda l’apparenza (l’aspetto) della vita (gelato destinato a sciogliersi) è la morte; e il v. 15 dove il *beam*, ossia il “raggio”, della lampada è diventato un meno probabile “getto”, naturalmente di luce. Ma non avevo altra via; o non l’ho trovata.

Ed eccoci, brevemente, alla terza poesia, *An Old Man Asleep*, “Un vecchio che dorme”: non ho tradotto “addormentato” perché poteva risultare involontariamente comico. Stevens la scrisse nel 1952, tre anni prima della morte. Sono tre distici, con un forte effetto di “erre”, che ho cercato di rendere, nel terzo. La poesia è ancor più “misteriosa” che le altre due: forse questo “mistero” mi è già entrato (come si dice) in circolo. Quasi che, di misteri, non ne avessi abbastanza.

Ancora ti abbraccia, il tuo aff.mo

GIOVANNI GIUDICI

Le Grazie

10 giugno 1990

P.S. Vorrei ancora segnalare, in “A quella di fittizia musica”, il mio aver tradotto *the imagination* dell’ultimo verso con un leopardiano “l’immaginare”: ad ogni lingua la sua intertestualità (che io preferirei chiamare allusività, a ciò incoraggiato anche dall’ottimo libro di Robert Alter, *I piaceri della lettura*).

Torno e ritorno su queste pagine. Tutto è perfettibile, le traduzioni più che le poesie. Conoscere un altro è essere lui, scrive proprio Stevens; e la conoscenza dell'altro procede necessariamente per approssimazioni graduali.

### **To the One of Fictive Music**

*Sister and mother and diviner love,  
And of the sisterhood of the living dead  
Most near, most clear, and of the clearest bloom.  
And of the fragrant mothers the most dear  
And queen, and of diviner love the day  
And flame and summer and sweet fire, no thread  
Of cloudy silver sprinkles in your gown  
Its venom of renown, and on your head  
No crown is simpler than the simple hair.*

*Now, of the music summoned by the birth  
That separates us from the wind and sea,  
Yet leaves us in them, until earth becomes,  
By being so much of the things we are,  
Gross effigy and simulacrum, none  
Gives motion to perfection more serene  
Than yours, out of our imperfections wrought,  
Most rare, or ever of more kindred air  
In the laborious weaving that you wear.*

*For so retentive of themselves are men  
That music is intensest which proclaims  
The near, the clear, and vaunts the clearest bloom,  
And of all vigils musing the obscure.  
That apprehends the most which sees and names,  
As in your name, an image that is sure,  
Among the arrant spices of the sun,  
O bough and bush and scented vine, in whom  
We give ourselves our likest issuance.*

*Yet not too like, yet not so like to be  
Too near, too clear, saving a little to endow  
Our feigning with the strange unlike, whence springs  
The difference that heavenly pity brings.  
For this, musician, in your girdle fixed  
Bear other perfumes. On your pale head wear  
A band entwining, set with fatal stones.  
Unreal, give back to us what once you gave:  
The imagination that we spurned and crave.*

WALLACE STEVENS

## A quella di fittizia musica

Sorella e madre e più divino amore,  
Fra le sorelle dei morti viventi  
La più vicina e chiara e di più chiaro fiore  
E di fragranti madri la più cara  
E tu regina e giorno di più divino amore  
E fiamma e estate e dolce fuoco, nessun filo  
Di nebuloso argento sprizza sulla tua gonna  
Il suo veleno di fama, nessuna per la tua testa  
V'è corona più semplice dei semplici capelli.

Adesso delle musiche evocate dalla nascita  
Che ci separa dal vento e dal mare  
E pur ci lascia in essi finché la terra non diventi,  
Lei tanta parte essendo delle cose che noi siamo,  
Rozza effigie e simulacro, nessuna  
Muove la perfezione con moto più sereno  
Che il tuo, nato dalle nostre imperfezioni,  
Prezioso, o sempre di più acconcio aspetto  
Nel laborioso tessere che indossi.

Infatti così avari di se stessi sono gli uomini  
Che la più intensa musica è quella che proclama  
Ciò che è vicino e chiaro, e vanta il più chiaro fiorire,  
E di tante vigilie meditando ciò che è oscuro  
Più apprenderà quella che vede e nomina  
Un'immagine certa, come è nel tuo nome,  
Fra le spezie del sole malandrine,  
O ramo e cespo e vigna profumata, in cui  
Diamo a noi stessi il più affine compimento.

Però non troppo affine, non tanto affine da essere  
Tropo vicino, troppo chiaro, un po' risparmiando per dare  
Al nostro fingere la strana diversità da cui nasce  
La differenza concessa dalla celeste pietà.  
Dunque, o musica donna, fissati al tuo corsetto  
Altri profumi porta; e sulla pallida fronte  
Una ben tesa benda, adorna di pietre fatali.  
O irreale, ridonaci quel che un tempo donasti:  
L'immaginare che sprezzammo e che aneliamo.

GIOVANNI GIUDICI

## The Emperor of Ice-Cream

*Call the roller of big cigars,  
The muscular one, and bid him whip  
In kitchen cups concupiscent curds.  
Let the wenches dawdle in such dress  
As they are used to wear, and let the boys  
Bring flowers in last month's newspapers.  
Let be be finale of seem.  
The only emperor is the emperor of ice-cream.*

*Take from the dresser of deal,  
Lacking the three glass knobs, that sheet  
On which she embroidered fantails once  
And spread it so as to cover her face.  
If the horny feet protrude, they come  
To show how cold she is, and dumb.  
Let the lamp affix its beam.  
The only emperor is the emperor of ice-cream.*

WALLACE STEVENS

## L'Imperatore del sorbetto

Chiama l'arrociatore di sigari,  
Quel tutto muscoli, digli di sbattere  
In tazze da cucina concupiscenti panne.  
Si gingillino le ragazze nella veste  
che usano indossare e rechino i ragazzi  
Fiori avvolti in giornali del mese passato.  
Sia l'essere il finale dell'aspetto.  
Il solo imperatore è imperatore del sorbetto.

Prendi dall'armadio di abete, senza più  
I tre pomelli di vetro, quel lenzuolo  
Dove lei ricamò dei ventagli una volta  
E stendilo fino a ricoprirle la sua faccia.  
Se ne spuntino piedi e calli, sarà  
Perché si mostri com'è fredda, com'è muta.  
Su lei fissi la lampada il suo getto.  
Il solo imperatore è imperatore del sorbetto.

GIOVANNI GIUDICI

### An Old Man Asleep

*The two worlds are asleep, are sleeping, now.  
A dumb sense possesses them in a kind of solemnity.*

*The self and the earth - your thoughts, your feelings,  
Your beliefs and disbeliefs; your whole peculiar plot;*

*The redness of your reddish chestnut trees,  
The river motion, the drowsy motion of the river R.*

WALLACE STEVENS

Un vecchio che dorme

Sono assopiti i due mondi, stanno dormendo, adesso.  
Un muto senso li possiede, in un qualcosa di solenne.

Il sé e la terra – i tuoi pensieri, ciò che provi,  
Tuo credere e miscredere, tuo peculiare groviglio;

La rossità dei tuoi castagni rossastri,  
Il rio che scorre, assonnato scorrere del rio ERRE.

GIOVANNI GIUDICI



## INDICE

20

### RELAZIONE DELLA GIURIA E INTERVENTI DEI VINCITORI

Comitato d'onore . . . . .	139
Il bando e la giuria . . . . .	141
Opere concorrenti al Premio «Città di Monselice» 1990 . . . . .	143
Cronaca della premiazione . . . . .	153
Relazione della giuria . . . . .	156
CESARE GARBOLI, <i>La poesia di Agostino Richelmy</i> . . . . .	171
GIULIANO PISANI, <i>Un modernissimo antico</i> . . . . .	179
CLAUDE AMBROISE, <i>L'irrealità' del traduttore</i> . . . . .	182
LUCIANA PERCOVICH, <i>Un'autobiografia fantastica</i> . . . . .	185

\*

### ATTI DEL DICIOTTESIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA

#### «Traduzioni poetiche nei vent'anni del Premio Monselice»

MASSIMO PERI, <i>"Dal cassetto". Una traduzione inedita di Pontani.</i> . . . . .	193
FRANCO FORTINI, <i>"Jouet de cet oeil d'eau morne" di Rimbaud</i> . . . . .	201
MARIO LUZI, <i>Una decostruzione costruttiva del testo mallarmeano</i> . . . . .	207
PIER VINCENZO MENGALDO, <i>Caproni e Sereni: due versioni</i> . . . . .	210
GIOVANNI GIUDICI, <i>Lettera a G. Folena su tre traduzioni da Wallace Stevens</i> . . . . .	222