

PREMIO CITTÀ DI MONSELICE
PER UNA
TRADUZIONE LETTERARIA

RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO

*

ATTI DEL SECONDO CONVEGNO SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

3

A CURA DELL'AMMINISTRAZIONE COMUNALE
MONSELICE 1974

COMITATO D'ONORE

MARIANO RUMOR, *Ministro dell'Interno*

LUIGI GUI, *Presidente dell' 8^a Commissione Istruzione e Belle Arti
della Camera dei Deputati*

FERNANDO DE MARZI, *Senatore*

VITTORIO CINI, *Senatore*

ALCEO CHIESI, *Prefetto di Padova*

ANGELO TOMELLERI, *Presidente della Giunta Regionale Veneta*

CANDIDO TECCHIO, *Presidente dell'Amministrazione Provinciale di
Padova*

LUCIANO MERIGLIANO, *Rettore dell'Università di Padova*

BRUNO VIGNERI, *Provveditore agli Studi di Padova*

DIEGO VALERI, *Presidente dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere
ed Arti*

GUIDO FERRO, *Presidente dell'Accademia Patavina*

CARLO DIANO, *Preside della Facoltà di Lettere dell'Università di
Padova*

ERVINO POCAR, *Presidente Onorario dell'A.I.T.I.*

ERNESTO GRILLO, *Presidente dell'Ente Provinciale del Turismo*

EZIO RIONDATO, *Presidente della Cassa di Risparmio di Padova e
Rovigo*

GUIDO CAPORALI, *Presidente della Banca Popolare di Padova e
Treviso*

GUSTAVO PROTTI, *Presidente della Banca Antoniana*

MARIO BALBO, *Sindaco di Monselice*

VITTORIO REBESCHINI, *Assessore all'Istruzione Pubblica di Monselice*

IL BANDO E LA GIURIA

L'Amministrazione Comunale di Monselice, desiderosa di incoraggiare nuovi sviluppi della cultura cittadina, e visto il crescente successo del Premio "Città di Monselice" per una traduzione letteraria, bandisce anche quest'anno un premio di L. 1.000.000 indivisibile per la migliore traduzione letteraria in poesia o in prosa apparsa nell'ultimo biennio.

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

Il premio verrà assegnato in occasione delle manifestazioni del "Maggio Monselicense" nell'ultima domenica di Maggio; in concomitanza col premio si terrà il secondo simposio sui problemi della traduzione letteraria.

La giuria è composta da CESARE CASES, ELIO CHINOL, CARLO DELLA CORTE, IGINIO DE LUCA, GIANFRANCO FOLENA (presidente), MARIO LUZI, ROBERTO VALANDRO (segretario), VITTORIO ZAMBON.

Le opere concorrenti, pubblicate nel biennio 1971-72, dovranno essere inviate in non meno di tre copie (possibilmente cinque) entro il 15 aprile p.v. alla Biblioteca Comunale - Premio "Città di Monselice" - Via del Santuario - 35043 Monselice (Pd).

I volumi inviati andranno ad arricchire la speciale sezione di traduzioni letterarie costituita presso la Biblioteca Comunale di Monselice.

Monselice, febbraio 1973

Elenco delle opere pervenute al
PREMIO "CITTÀ DI MONSELICE"
PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA

III Edizione 1973

- ALBERTO AIROLDI: Virgili, *I Georgich (voltaa in brianzoeu)*
Como, Licinium Erba, 1969
- UMBERTO ALBINI: Attila József, *Con cuore puro*
Milano, Accademia, 1972
- UBALDO BARDI: José Augustín Goytisolo, *Pierre le maquis*
Firenze, Collettivo R, 1972
- RAFFAELE CANTARELLA: Aristofane, *Le commedie*
Milano, Mondadori, 1972
- GIORGIO CAPRONI: André Frénaud, *Non c'è paradiso (1943-1960)*
Milano, Rizzoli, 1971
- ENRICO CICOGNA: Manuel Scorza, *Rulli di tamburo per Rancas*
Milano, Feltrinelli, 1972
- RENATA CORSINI-PISU: Mao Tse Tung, *Uno studio sull'educazione
fisica - Tutte le poesie*
Firenze, Sansoni, 1972
- MARCO CUGNO: Tudor Arghezi, *Accordi di parole (Poesie 1927-
1967)*
Torino, Einaudi, 1972
- MARIA DAZZI: Guy Sajer, *Il soldato dimenticato*
Milano, Sperling & Kupfer, 1972
- BERNARD DELMAY: Charles Baudelaire, *I fiori del male e altri versi*
Firenze, Sansoni, 1972
- COSTANTINO DI PAOLA - SERGIO LEONE: Alexander Radiščev,
Bari, De Donato, 1972.
- ENZIO DI POPPA VOLTURE: Camões, *I Lusiadi*
Firenze, Sansoni, 1972

- GIOVANNI FERRARA: Robert Mandrou, *Magistrati e streghe nella Francia del Seicento*
Bari, Laterza, 1971
- RENATO FAURONI: Autori vari, *Dopo la lunga estate*
Roma, La Carovana, 1972
- PAOLA GARINI: Jeremy York, *Uccidere o morire*
Milano, Mondadori, 1972
- BRUNO JUST LAZZARI: Sanantonio, *Votate Bérurier*
Milano, Mondadori, 1972
- CESARE MACCARI: Arturo Uslar Pietri, *Le lance insanguinate*
Parma, CEM, 1972
- GIANNI MENARINI: Autori vari, *Vietnam poeti americani*
Parma, Guanda, 1972
- ENRICO NICCOLINI: Paul Verlaine, *Quaranta poesie*
Vicenza, di Vicenza, 1972
- CARLO PICCHIO: Erik Axel Karlfeldt, *Poesia prosa*
Club. Ed., 1971
- MARIO RAMOUS: Catullo Virgilio Orazio, *Traduzioni*
Bologna, Cappelli, 1971
- MARCELLA RAVÀ: Friedrich Meinecke, *Esperienze 1862-1919*
Napoli, Guida Ed., 1971
- ELA RIPELLINO: Ladislav Fuks, *Il bruciacadaveri*
Torino, Einaudi, 1972
- DIANELLA SELVATICO ESTENSE: Anne Hebert, *Dietro il gelo dei vetri*
Milano, Mondadori, 1972
- DIANELLA SELVATICO ESTENSE: Pierre Jean Jouve, *Paulina 1880*
Torino, Einaudi, 1972
- MARIA LUISA SPAZIANI: Autori vari, *Ronsard tra gli astri della Pléiade*
Torino, ERI, 1972
- ALVARO VALENTINI: Paul Valéry, *Il cimitero marino*
Ancona, Bucciarelli, 1972

RELAZIONE

La giuria del premio "Città di Monselice" per una traduzione letteraria, composta da CESARE CARES, ELIO CHINOL, CARLO DELLA CORTE, IGINIO DE LUCA, GIANFRANCO FOLENA (presidente), MARIO LUZI, ROBERTO VALANDRO (segretario) e VITTORIO ZAMBON, riunitasi per la terza edizione del premio dopo un esame delle traduzioni concorrenti, 27 opere tradotte per altrettanti traduttori, ha rilevato anzitutto che al numero piú ridotto dei concorrenti fa riscontro quest'anno un livello complessivo piú elevato con una selezione che si presenta già forte in partenza (e questo giustificherà anche la maggiore lunghezza di questa relazione), e che la partecipazione corrisponde largamente alle finalità e agli interessi di questa istituzione, per la varietà delle personalità dei traduttori di poesia e di prosa da lingue antiche e moderne e dei modi di avvicinamento a letterature e culture prossime e remote.

La giuria, dopo ampia discussione, ha ritenuto anzitutto pur con rammarico di dover escludere traduzioni anche di altissimo pregio come l'antologia poetica di Attila József tradotta dall'ungherese da Umberto Albini e le commedie di Aristofane tradotte da Raffaele Cantarella, in quanto si presentavano sostanzialmente o nella massima parte come ristampe.

È stata quindi formulata la seguente rosa di traduttori tutti da segnalare tanto per pregi d'arte o di serio e solido artigianato professionale quanto per l'importanza delle opere tradotte e messe alla portata del pubblico italiano da lingue spesso difficilmente accessibili:

GIORGIO CAPRONI, con *Non c'è paradiso* di André Frénaud (Rizzoli '71) e con quattro drammi di Jean Genêt, *Tutto il teatro* (Il Saggiatore '71).

- ENRICO CICOGNA, con *Rulli di tamburo per Rancas* di Manuel Scorza (Feltrinelli '72).
- RENATA CORSINI-PISU, con *Uno studio sull'educazione fisica. Tutte le poesie* di Mao Tse Tung (Sansoni '72).
- MARCO CUGNO, con *Accordi di parole* di Tudor Arghezi (Einaudi '72).
- MARIA DAZZI, con *Il soldato dimenticato* di Guy Sajer (Sperling & Kupfer '72).
- BERNARD DELMAY, con *I fiori del male e altri versi* di Charles Baudelaire (Sansoni '72).
- COSTANTINO DI PAOLA e SERGIO LEONE, con *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* di Alexandr Radiščev (De Donato '72).
- GIANNI MENARINI, con *Vietnam, poeti americani* (Guanda '72).
- ENRICO NICCOLINI, con *Quaranta poesie* di Paul Verlaine (di Vicenza '72).
- CARLO PICCHIO, con *Poesia prosa* di Erik Axel Karlfeldt (Club degli Editori '71).
- MARIO RAMOUS, con le traduzioni di *Catullo, Virgilio, Orazio* (Cappelli '71).
- ELA RIPELLINO, con *Il bruciacadaveri* di Ladislav Fuks (Einaudi '72).
- DIANELLA SELVATICO ESTENSE, con *Paulina 1880* di Pierre Jean Jouve (Einaudi '72) e *Dietro il gelo dei vetri* di Anne Hebert (Mondadori '72).
- MARIA LUISA SPAZIANI, con *Ronsard tra gli astri della Pléiade* (Eri '72).

In una successiva riunione la giuria, presenti tutti i suoi membri, ha anzitutto preso atto con vivissima gratitudine che i congiunti del compianto Leone Traverso hanno deciso di istituire per il '73 un premio straordinario di L. 200.000 in memoria del grande

critico e traduttore-poeta, e che la Cassa rurale e artigiana di Sant'Elena d'Este ha pure deciso di istituire un premio speciale dello stesso importo.

La Giuria, lieta di poter allargare così le possibilità di riconoscimento per un'attività così vasta e meritoria, ha deciso di destinare il premio "Leone Traverso" a un giovane traduttore per un'opera prima, pensando di interpretare così la migliore finalità di questa istituzione, riconoscere e incoraggiare nuove energie.

Quindi attraverso i voti di tutti i componenti la Giuria si è fermata per la scelta dei vincitori su otto dei nomi precedentemente segnalati e ha poi proceduto alla scelta dei vincitori, con voto che è risultato unanime.

Leggo qui in ordine alfabetico le motivazioni relative ai traduttori selezionati lasciando all'ultimo quelle dei vincitori, nell'ordine, del Premio della Cassa Rurale, del Premio "Leone Traverso" e infine del Premio 1973 "Città di Monselice":

BERNARD DELMAY per la traduzione poetica dal francese dei *Fiori del male e altri versi* di Charles Baudelaire: tradurre in poesia tutto Baudelaire dalle *Fleurs du mal* alle *Poésies diverses* ai *Vers de jeunesse* è impresa da far tremare chiunque. Il Delmay l'ha affrontata con lungo studio e amore, perseguendo al di là delle corrispondenze lessicali una precisa equivalenza metrica e armonica congiunte con un intento generalmente realizzato di fedeltà ermeneutica. Gli esiti sono di notevole dignità formale e di complessiva aderenza tonale: il Delmay riesce a modulare convincentemente sulle sinuosità e spezzature dell'originale anche il nostro così poco malleabile alessandrino.

COSTANTINO DI PAOLA e SERGIO LEONE per la traduzione dal russo del *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* di Alexandr Nicolaevic Ra-

diščev: questa prima edizione italiana, a cura di Gigliola e Franco Venturi che ne ha scritto l'eccellente introduzione, di un viaggio che nella voce di un grande scrittore illuminista russo rappresenta sulle orme del diderotiano *Jacques le fataliste* la prima discesa nel cuore della Russia e la prima presa di coscienza della Russia moderna, costituisce l'acquisizione alla nostra cultura di un capolavoro ignorato, un testo di straordinaria tensione narrativa e ideologica. I due traduttori rendono con preciso senso di stile e capacità di colorito storico ma senza alcuna forzatura letteraria la varietà dei toni dell'originale, dall'appassionata invettiva alla piana colloquialità all'ironia mordente o dissimulata alle scene di sapore popolare.

MARIO RAMOUS per il suo volume di traduzioni da *Catullo, Virgilio e Orazio*, già segnalato nella precedente edizione e incluso nella rosa finale, perché presenta una rara felicità di esiti, particolarmente nelle versioni catulliane e oraziane, per la libertà del movimento sintattico e ritmico che ridisegna nitidamente i contorni senza alcun impaccio letterario e classicistico, in una lingua piana e fusa, con una semplicità che è il frutto di un lungo lavoro di meditazione, di riduzione e di scavo, come mostra il confronto con sue traduzioni precedenti esemplificate nello stesso volume.

ELA RIPELLINO per la sua traduzione dal ceco con introduzione di Angelo Maria Ripellino del romanzo di Ladislav Fuks, *Il bruciacadaveri*, uno dei più notevoli prodotti della narrativa ceca contemporanea. La sinistra parabola del bruciacadaveri, Karel Kofer Kingl, il boia incineratore tenero e premuroso, spiritualista e metafisico, emblema della paranoia nazista, è riprodotta nella nostra lingua con perfetta adesione tonale nei difficili registri dell'ironia e nella mimesi linguistica del mellifluo orrido protagonista.

MARIA LUISA SPAZIANI per il suo volume *Ronsard tra gli astri della Pléiade*, che conferma le doti di viva ricettività emozionale e, insieme, di affinata abilità tecnica nella riproduzione formale del modello che le erano state autorevolmente riconosciute a proposito di altre versioni, tra le quali ricordiamo le poesie di Toulet. In questo libro di vasto impegno deve essere sottolineata una capacità inconsueta di immedesimazione che le ha consentito di rivivere intensamente l'aura e le regole di una lontana e gloriosa stagione poetica.

Il premio istituito dalla "Cassa rurale e artigiana di Sant'Elena d'Este" viene assegnato a DIANELLA SELVATICO ESTENSE per le sue traduzioni di Pierre Jean Jouve, *Paulina 1880* e di Anne Hebert, *Dietro il gelo dei vetri*:

« Poetessa delicata e vibratile e insieme dotata di un senso di rara precisione verbale, la Selvatico-Estense porta anche nel tradurre la capacità di un respiro unitario, di una spoglia e cristallina semplicità. Particolarmente nella traduzione fra prosa e poesia del romanzo "italiano" di Jouve, che risolve in rigore formale gli slanci mistico-erotici della tormentata eroina borghese tardo-romantica e la pittura dell'ambiente conventuale o mondano, la traduttrice rivela una sottile e acuta sensibilità psicologica e linguistica, riuscendo a rendere con perfetta aderenza tonale il candore, l'ambiguità e talora l'untuosità stilistica dell'originale, e raggiungendo un'alta intensità drammatica nella scansione dei mistici soliloqui poetici ».

Il premio straordinario "Leone Traverso" istituito per il '73 dai congiunti del grande critico-traduttore scomparso per onorarne la memoria viene assegnato al giovane MARCO CUGNO per la traduzione di Tudor Arghezi, *Accordi di parole*, Poesie 1927-1967:

« Il maggiore poeta della Romania moderna, Tudor Arghezi, che secondo Vianu "dopo Eminescu ha realizzato la piú profonda riforma della lingua poetica che la letteratura romena oggi registri", aveva già attirato in Italia un traduttore-poeta come Quasimodo e sollecitato una filologa come Rosa del Conte: ora la sua fluviale poesia viene presentata dal Cugno in una raccolta organica che rivela anzitutto un sicuro orientamento critico e permette di seguirne l'impetuosa corrente in tutto il suo corso, dalla prima raccolta, appunto gli *Accordi di parole*, apparsi nel 1927 quando il poeta aveva già 47 anni, fino alla *Notte* del 1967 pubblicata un mese prima della morte. La poesia di Arghezi è terribilmente difficile da rendere dentro i nostri registri letterari nel suo dinamico intreccio verbale e nel suo denso spessore linguistico che fonde intimamente la lingua di conversazione romena così ricca di affettività ed espressività popolare con quella ieratica e solenne ma insieme capace di cordialità della sacra scrittura modellata sullo slavo ecclesiastico e legata all'ambiente del monastero e della chiesa ortodossa, familiare ad Arghezi nella giovinezza: l'escursione nella scelta del materiale linguistico è altissima e non rapportabile ad omologhe tradizioni nostrane. Il Cugno ha saputo nei limiti del possibile trasferire questi valori in una tradizione poetica per tanti versi refrattaria, impostando la sua traduzione su una energica compattezza ritmica e una costante precisione semantica, col consapevole sacrificio degli "Accordi di parole", offrendo dunque nella maniera piú efficace e persuasiva al pubblico italiano questo poeta di statura europea ma chiuso in una lingua di scarsa circolazione ».

Infine la Giuria unanime ha deciso di conferire il premio "Città di Monselice" per l'anno 1973 a GIORGIO CAPRONI per le sue traduzioni di Frénaud e di Genêt:

« Di GIORGIO CAPRONI basti dire che si ritrova nel traduttore

quella straordinaria concretezza di immaginazione, coerente con una altrettanto straordinaria nitidezza di gioco tecnico (metrico, linguistico), che lo distingue come poeta, uno dei migliori, oggi, d'Italia. L'amore preciso e geniale per l'artificio come base fattuale dell'arte è la prima radice, appunto, dell'arte umanissima del poeta del *Viaggio di Enea*, del *Seme del piangere*, del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*; un'arte che situa le proprie limpide invenzioni morali e i propri affabili simboli esistenziali in cristalline compagini ritmiche, in una lingua pulita fino al suo nervo eppure, nella sua risonanza, ricca di esperte allusioni. Si capisce come un poeta-artiste di questa specie abbia il gusto persistente e puntiglioso della traduzione, si capisce anche che dovesse riuscire un traduttore d'eccezione a cui non è stato impossibile vincere alcune scommesse disperate come quella di dare reale attendibilità italiana a un testo come *Mort à credit* di Céline o di far rifiorire nella nostra lingua il verde fresco e vigoroso della prosa di Blaise Cendrars (*La main coupée*). Di André Frénaud Caproni aveva già tradotto *Il silenzio di Genova* prima di impegnarsi in questo più laborioso *Non c'è paradiso*, un testo assai folto di umori e di situazioni e testimonianze che riflettono vitalmente il rovello creativo e civile di una generazione molto provata; testo, è da aggiungere, munito di una concretezza di sensi, rara nella poesia postsurrealista. È da presumere che una affinità non superficiale abbia orientato Caproni a paragonarsi con la poesia di Frénaud: lo ha in ogni caso favorito nel ritrovare i pigmenti densi e saporosi della frase poetica dell'autore francese e perfino nel vitalizzarne certe zone più neutre. Anche in questo caso insomma viene confermato che un testo tradotto da Caproni è puntualmente lo stesso testo: e nello stesso tempo è un'altra cosa, autonoma nella sua piena interna esistenza. Una annotazione, questa, che non viene per nulla smentita dall'altra prova che Caproni ci ha offerto interpretando l'espressione più violenta e straziata del teatro di Jean Genêt. Il premio che va di pieno diritto a Giorgio Caproni vuol essere

un riconoscimento all'eccellenza di un lungo e vasto lavoro: e la commissione è tanto più lieta di decretarlo in quanto questa sua decisione le permette di compiere un pubblico atto di stima e di affetto alla serietà e alla modestia di un poeta italiano di molto valore ».

CRONACA DELLA PREMIAZIONE

La cerimonia dell'assegnazione del Premio "Città di Monselice" per una traduzione letteraria, nella sua terza edizione, ha avuto luogo l'ultima domenica di maggio 1973. Al mattino è stata tenuta, come l'anno precedente, una tavola rotonda sui problemi del tradurre, moderatore Gianfranco Folena dell'Università di Padova, alla quale hanno partecipato i seguenti relatori: Cesare Cases (*Goethe traduttore del Cellini*), Jesús Moreno Bernal (*La traduzione in italiano di alcuni versi di Lorca*), Maria Corti (*Traduzione e autotraduzione in Beppe Fenoglio*), Carlo della Corte (*Dialecto, lingua e traduzione*), Mario Luzi (*Circostanze di traduzione: il teatro*), Vittorio Zambon (*Diego Valeri traduttore-poeta*). È seguita una viva discussione chiarificatrice di idee sul difficile esercizio del tradurre.

Il pomeriggio, s'è svolta nella stupenda navata del Duomo vecchio la cerimonia dell'assegnazione del premio.

Erano presenti le massime autorità del Comune e della Provincia (tra le personalità politiche, l'on. Luigi Gui e il sen. Fernando De Marzi) e un folto pubblico.

Ha parlato dapprima il sindaco di Monselice, dott. Mario Balbo, il quale, dopo aver fatto il punto sulla situazione del Premio, alla sua terza edizione, e dopo averne messo in risalto il grande successo e la unicità della formula, ha significativamente detto: « Questa manifestazione culturale di alto livello, senza presunzione per l'Amministrazione che ha dato corpo e intende continuare l'iniziativa, esprime e vuol diffondere un forte desiderio di miglioramento, creare una solida tradizione di progresso culturale della nostra città, significarne la presenza nel mondo della cultura con una indubbia validità per l'oggi e per una più facile

disponibilità verso gli interessi culturali nei confronti delle nuove generazioni che ne manifestano la legittima aspirazione».

Il dott. Balbo finiva il suo applaudito discorso annunciando la istituzione, in occasione delle celebrazioni petrarchesche del '74, di un premio speciale per un traduttore straniero del Petrarca. Una iniziativa, questa, che avrebbe portato a Monselice e al suo Premio « nuovo impulso, ulteriore successo e più esteso interesse ». È seguito un fervido discorso dell'on. Luigi Gui. Egli ha espresso il suo compiacimento all'Amministrazione comunale di Monselice, alla Commissione giudicatrice e a quanti si sono adoperati per il successo di un premio che costituisce una importante crescita culturale per la città della Rocca.

L'on. Gui ha infine dato la sua autorevole adesione all'istituzione, nell'ambito del Premio Monselice, di un premio intitolato al Petrarca in occasione del prossimo Centenario.

A questo punto Gianfranco Folena, presidente della Giuria, ha dato lettura della relazione sull'esito del Concorso. Notevole il numero dei concorrenti da ogni parte d'Italia, alto il livello delle opere tradotte mandate dalle case editrici italiane. Pieno il successo del Premio.

Alla fine Giorgio Caproni, dopo aver ricevuto il premio dalle mani del Sindaco, ha parlato con la sua sensibilità di poeta e la sua sicura preparazione umanistica della sua traduzione di *Il n'y a pas de paradis* di André Frenaud. Il premio "Leone Traverso", offerto dai parenti dell'insigne scrittore e traduttore di Bagnoli, immaturamente scomparso nel '68, e quello della Cassa rurale e artigiana di Sant'Elena d'Este sono stati ritirati rispettivamente dal piemontese Marco Cugno e dalla poetessa padovana Dianella Selvatico Estense. Gli attori Tiziana Grillo e Bartolomeo Fedè hanno letto brani di traduzione dei vincitori.

Un rinfresco, consumato nella splendida biblioteca del Castello Cini, ha chiuso la giornata.



Il Sindaco di Monselice dott. Mario Balbo consegna il premio a Giorgio Caproni.



Tavolo della giuria: da sinistra, *Carlo della Corte, Carlo Diano, Gianfranco Folena, on. Luigi Gatti, Vittorio Zambon, Cesare Cases, Ignito De Luca, Mario Luzi.*

DIVAGAZIONI SUL TRADURRE

Non nascondo d'esser rimasto molto emozionato, nonché intimamente rallegrato, quando dalla viva voce di Mario Luzi e di Gianfranco Folena ho appreso, telefonicamente, che quest'anno il Premio Città di Monselice è stato assegnato alla mia versione di *Il n'y a pas de paradis*: a quella che vorrei chiamare, piú che una versione, la mia lezione italiana di *Il n'y a pas de paradis*.

L'eccellenza della Giuria, e la natura stessa del Premio, tanto piú benemerito in quanto fino ad oggi, in Italia, nessuna "*loi Escara*" è ancor giunta a liberare il traduttore dal suo umiliante *esclavage*, e a restituirgli con tutti i diritti inerenti, come già è avvenuto in Francia fin dal '57, la sua legittima dignità di scrittore, giustificano – né ho bisogno di sottolinearlo – e la mia letizia, e la mia dolce confusione.

Ma devo anche confessare, e subito, che mentre in me, e per opposti motivi, l'emozione è smisuratamente cresciuta, la gioia al contrario s'è un tantino offuscata quando sono stato avvertito che, secondo le tradizioni del Premio, avrei dovuto dire qualche parola sulla mia "esperienza di traduttore".

Ora, pur se è vero che nel corso della mia vita ho molto e perfino troppo tradotto, in nessun modo mi considero un tecnico o un traduttore di professione. Non ho nessun laboratorio mentale attrezzato all'uopo, e mi trovo quindi nella mortificante condizione di dover deludere i miei agguerritissimi ascoltatori con la mia assoluta impossibilità non solo di esporre e tantomeno proporre teorie, ma di sciorinare una qualsiasi cultura *professionale* sulla cosiddetta "arte del tradurre".

Che il tradurre sia un'arte, certo, di questo non dubito. Anzi, è l'unica certezza, o semplice cognizione, che ho, anche se tale possesso non mi ha mai aiutato troppo nel mio lavoro. Un'arte,

direbbe il Baratono, proprio nel significato primordiale e generalissimo di *téchnes*. Così come lo è – o lo era un tempo – il costruire un mobile, o il dipingere un quadro, o il comporre una poesia o una novella.

Invero, non ho mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre. In entrambi i casi, per quanto mi concerne, si tratta soltanto di cercar di esprimere me stesso nel modo migliore: nel cercar di far bene qualcosa che valga a esprimer bene quanto ho in animo. L'impegno, per me, resta in entrambi i casi il medesimo e di egual natura, e di diverso non vedo in essi che l'impulso, il movente.

Come, e per quali vie, o appoggiandomi a quali discipline, possa accadermi a volte di raggiunger l'intento, permane ai miei occhi un mistero che non saprei spiegare nemmeno a me stesso. Ed è l'unica cosa di cui, davvero, dovrei arrossire, giacché non v'è nulla di più anacronistico, in quest'era in cui tutto s'è tramutato in scienza o in tecnologia, d'uno che par rimasto, come me, all'epoca della caverna, o che ancora "ragiona" come avrebbe ragionato un artigiano dell'età comunale.

Evidentemente, m'è restata una mentalità arcaica, borghigiana. Ma l'importante, dopotutto, è che io riesca qualche volta ad esprimermi, e questo non vuol per nulla dire, nel caso d'una traduzione, ch'io non esprima affatto, cercando di esprimere me stesso, l'autore da me tradotto. Anzi, credo cocciutamente che sia proprio questo l'unico modo onesto di esprimerlo, anche se tra il mio prodotto e il suo rimarrà sempre, e per forza, una diversità, ben lontano come sono dal sognare (ma in buon *exagonal tel qu'on le parle*, oggi dovrei dire ipotizzare) una traduzione quale perfetto *double* dell'originale.

Ma ecco che mi par d'aver così toccato, e quasi senza avvedermene, uno dei tasti più delicati a proposito del tradurre: il rapporto – sul piano spirituale ed espressivo – fra traduttore e autore, che

automaticamente sostituisce o antepone alla domanda: “come tradurre”, l'altra: “perché tradurre”; domanda che in anticipo rifiuta – non occorre dirlo – ogni risposta di tipo utilitario, filantropia culturale compresa.

È la precisa domanda che mi posi piú di dieci anni fa, quando nella mia prefazione alle poesie di Char, scrissi (e perdonatemi se mi cito):

Perché ho tradotto, o cercato di tradurre nonostante i rischi, René Char? Quale simpatia irresistibile mi ha spinto al tentativo – il piú delle volte disperato, almeno per i miei mezzi – d'un'imitazione italiana?

Dico imitazione perché mi rendo conto che una restituzione perfetta rimane sempre, quando si tratta di poesia traslata, una chimera, non fosse che per l'inevitabile usura che le parole, come le monete, subiscono attraverso il cambio.

Perché, dunque?

Sapessi rispondere – continuavo in quel mio scritto –, saprei definire la poesia di Char: che fra tutte le “poesie” da me lette ed amate in questi ultimi anni, è la piú lontana dall'“idea di poesia” che ciascun di noi (per tradizione, per educazione, per abitudine) possiede, e la piú stretta al cuore della poesia stessa, dove la letteratura e la poesia-che-si-sapeva-già non porgono piú alcun soccorso al lettore, e questi, coinvolto da capo a piedi in quei *bouts d'existence incorruptible* che sono i *poèmes*, rimane perfettamente solo a sentirsi investito d'un potere – d'un'interiore libertà: d'uno slancio vitale e d'un coraggio morale – che per un istante egli crede di ricevere femminilmente dall'esterno, mentre poi s'accorge che tale ricchezza era già in lui, sonnecchiante ma presente, come se il poeta altro non avesse fatto che *risvegliarla*, non *inventando* ma *scoprendo*; e quindi suscitando un moto, piú che d'ammirazione, di gratitudine.

Ho sottolineato i tre vocaboli non per ammiccare, ma perché possono essere, penso, tre piccoli sesamo, offerti dallo stesso Char. « *Quand on a mission d'éveiller* – scrive in uno dei suoi lampeggianti aforismi – *on commence par faire sa toilette dans la rivière* ». È altrove:

« *Celui qui invente, au contraire de celui qui découvre, n'ajoute aux choses, n'apporte aux êtres que des masques . . .* ».

Se queste mie righe di allora sembrano in tutto pertinenti al solo Char, in realtà non è così, e toccano in generale, secondo me, il fondo della domanda.

Ogni poeta vero, e non soltanto Char, piú che inventare scopre, desta e mette in luce in noi dei *bouts d'existence*. E così anche nell'atto della traduzione – non sembri un paradosso – chi scopre non è il traduttore, ma il poeta che vien tradotto, il quale investendo il traduttore del suo potere, suscita in lui, e in lui rende diurno, ciò che già era in lui ma dormiente, notturno, e quindi ignorato; giacché il poeta è uomo e il suo mondo è quello dell'uomo: di ogni uomo; e tutto il piacere del traduttore (se piacere può dirsi); tutta l'impellente attrazione che lo induce a tradurre, consiste nel sentire, grazie a quel certo testo, un allargamento nel campo della propria esperienza e della propria coscienza, del proprio esistere o essere, piú che del conoscere, ché allora – su un piano puramente didattico – qualsiasi altra lettura sarebbe valida. Ma questo accrescimento non è tale finché non è espresso, ed ecco quindi la necessità del traduttore di trasformarsi, da semplice lettore (sia pure al piú alto livello a lui consentito), in autore, con tutta la dignità (anche se con responsabilità piú obbligate) di chi scrive in proprio.

Passando a Frénaud, che cosa mi ha attratto verso di lui, dietro la muraglia (l'ostacolo) d'uno stile così diverso dal mio, e oltre le scorie, qua e là, della sua retorica?

Lo dirò in breve, anche se in forma troppo riduttiva: il suo religioso ateismo, ma soprattutto il suo stoicismo (a volte ironico, a volte addirittura sarcastico) nel rincorrere in moto perpetuo, come i suoi *Re Magi* la Stella, una speranza già negata sul nascere e comunque sempre fuggitiva, in una maratona resa ancor piú spossante dalla coscienza che la Stella, appunto, è irraggiungibile,

e che – come afferma uno dei tre Re nella chiusa del *poème* – insensato è per l'uomo, ma proprio per questo irresistibile, il richiamo:

Siamo persi... Ci han dato false informazioni.
Fin dall'inizio del viaggio.
Non ce n'era strada. Non ce n'è, luce...
Maledico l'avventura, vorrei tornare
a casa mia e al platano
a bere l'acqua del mio pozzo non intorbidata dalla luna
e a realizzarmi intero sui miei terrazzi sempre eguali
nella frescura immobile della mia ombra...
Ma io non so guarire d'un richiamo insensato.

Non è la sola ragione, ripeto, che mi ha spinto a tradurre Frénaud; così come non lo sono certe marginali affinità, o certe sorprendenti concomitanze, per esempio tra le mie *Stanze della funicolare* (del '47-'50) e *Le silence de Genova* (del '61-'62), la cui chiusa soprattutto – risolvendosi di sorpresa, con una settimana diminuita, sulla medesima innocente funicolare del Righi – ricorda il mio poemetto, anche se in Frénaud la morte è direttamente nominata e non, come nelle *Stanze*, metaforizzata nella nebbia:

*La marmaille a fait signe, ils vont partir,
la journée faite: le malheur entretenu.
La mer, pourquoi voulaient-ils retrouver la mer,
la source inaltérable vue d'en haut,
cette femme puissante aux jambes épaissies
et les enfants qui regardent par le bleu?
Montaient-ils, bonté bruyante, jusqu'au paradis
entre les légumes du couvent, entre les figuiers,
ou te conduisait-il le funiculaire
vers la mort de saison en saison?*

Non è la sola ragione, ma una delle ragioni primarie in quanto riconoscevo, già così, che Frénaud svegliava in me quanto anch'io

possedevo, e questo non nel senso di un'affinità fra noi (non credo che Frénaud mi sia affine, come non credo, del resto, che il traduttore sia mosso, nelle sue scelte, da una ricerca di affinità elettive) ma nel senso, semplicemente, d'una rivelata identità sostanziale, non solo tra Frénaud e me, ma tra Frénaud e gli altri: tra gli altri e me.

Il criterio della cosiddetta "congenialità" (stilistica soprattutto), tranquillamente posso affermare di non averlo mai seguito in ogni mio scontro (giacché di scontro – e non d'incontro – si è sempre trattato) con gli autori da me tradotti: Proust, Char, Céline, Maupassant, Cendrars, Genêt, Frénaud. Anzi, sembra piuttosto che ogni volta io mi sia accanito a cercar proprio gli autori a me (e fra loro) piú dissimili, quasi animato dal perverso gusto di sudar su strutture e laterizi il piú possibile distanti dai miei normali strumenti. Ma penso comunque d'esser sempre stato in linea, in questo, con me stesso: con la mia convinzione che l'arricchimento o accrescimento di coscienza sia tanto piú probabile, quanto piú difficile o addirittura ostica è la lettura, e quindi la traslazione. Difficoltà che ci obbliga a calarci sempre piú a fondo non soltanto nel testo ma, in primo luogo, in noi stessi, appunto per scorgere e catturare in noi stessi, e nel modo piú chiaro, la genuina forza del testo reclamante la nostra voce. Detto questo, potrei anche mettere un punto fermo alla mia divagazione, non avendo in realtà, come ho avvertito in principio, molto da aggiungere. Ma tant'è, mi parrebbe di commettere una scortesia, e cosí non avendo lumi da porgere, né trucchi del mestiere da svelare, mi limiterò a qualche *lapalissade*: a qualche idea generale.

Il traduttore, affermano alcuni, è un interprete, come il virtuoso di violino o di pianoforte. È un'idea generale piuttosto semplicistica, ma, in fondo, recepitibile; non meno dell'altra che in questo consiste, in parte, la sua (del traduttore) dignità; cosí come in parte la sua abilità consiste nel saper cavare nel modo piú

efficace dal proprio strumento (dalla propria lingua: la *sua* particolare lingua di scrittore e di poeta) l'idea musicale fissata sul pentagramma, senza con questo dover annullare – ma anzi ponendola al massimo in evidenza – la propria personalità. Paragone che forse apparirebbe ancor piú calzante se, piuttosto, si considerasse il traduttore alla stregua di chi debba trascrivere, poniamo, per violino, quanto è stato scritto per flauto, e si veda quindi costretto a risolvere o a cercar di risolvere certi passi o effetti tipicamente flautistici con altri tipicamente violinistici, e questo proprio per non tradire l'idea musicale originale attraverso l'ineliminabile differenza dei timbri e delle relative risonanze.

Ma anche cosí, penso, restiamo nel pittoresco, anche pur se in parte è vero che come lo strumento condiziona, in certo senso, il compositore (o, meno brutalmente, lo porta a certi esiti piuttosto che ad altri), cosí la lingua, in certo senso, può condizionare il poeta.

Il Belli italiano, è risaputo come ne sono risaputi i motivi, non si sogna certo la forza del Belli romanesco. E spingendo ancor piú in là il gioco (che però potrebbe diventar grottesco), chissà mai che cosa avrebbe pensato e scritto in francese il Foscolo in luogo di: *Felice te che il regno ampio de' venti / Ippolito a' tuoi verdi anni correvi*, o Racine, in italiano, in luogo di: *La fille de Minos et de Pasiphaé*.

Il fatto resta che l'ipotetico traduttore di entrambi questi versi, in nessun modo potrebbe prescindere dal loro senso letterale, né in alcun modo dire – sul piano della pura e semplice codificazione – cose diverse con segnali diversi; sempre col rischio grave di perder del tutto ogni libertà e dignità.

E allora?

E allora, è proprio di qui (il serpente che si morde la coda) che dovrebbe cominciar quel discorso che ho già detto di non saper fare.

Mi limiterò a ribadire che, in primo luogo, soltanto un orecchio finissimo, unito a una perfetta conoscenza filologica delle due lingue e a una perfetta conoscenza storica e sociologica delle due diverse culture, potrà soccorrere il traduttore nel cercar di salvare (asintoticamente, magari) il senso letterale senza distruggere le vibrazioni della poesia, ma sempre a patto – e questo è il punto – ch'egli non dimentichi un solo istante se stesso: ch'egli batta sull'unico banco di prova di se stesso la doppia moneta della sua e dell'altrui parola, sí da far scaturire dal suono una serie di armonici diversi (i significati armonici di *bread*, per es., non sono certo gli stessi di quelli d'un cattolicesimo *pane*, e questo non soltanto sul piano musicale, come già ebbi a scrivere una trentina d'anni fa), ma tali comunque da avvicinarsi quanto più possibile al valore dell'originale. Ed è anche da questo punto di vista che son perfettamente d'accordo con Iginio De Luca quand'egli afferma che « di tutti gli aspetti del discorso poetico il traduttore non può non privilegiare il movimento »,¹ o con Elio Chinol quando giustamente dice, da parte sua, che « il ritmo va sostenuto a qualsiasi costo ». ²

Sono forse gli unici princípi cui mi sia attenuto (magari inconsciamente) anche nel tradurre Frénaud, e chissà che un solo semplice esempio (o m'illudo?) non basti a dimostrarlo, specie se confrontato con la lezione che già ne diede – con maggior autorità della mia, certo, ma anche con orecchio totalmente diverso – Giuseppe Ungaretti.

Si tratta di due versi di *Épitaphe*:

*Mais quel tremblement dans vos voix sera-t-il demeuré,
de ma voix qui avait parlé pour vous?*

¹ Vedi "Atti del primo convegno sui problemi della traduzione letteraria" "Premio Città di Monselice", fascicolo 2.

² Ibidem.

È uno dei rari casi in cui la concomitanza fra le due lingue è tale da render sufficiente – e musicalmente perfino produttiva – la pura e semplice trasposizione letterale, ed è a questa infatti che, qui, mi sono attenuto, ritrovando pressoché intatte nella mia lezione italiana, insieme col movimento, le stesse vibrazioni del testo:

Ma quale tremito nelle vostre voci sarà rimasto,
della mia voce che aveva parlato per voi?

Mentre in Ungaretti (con tutt'altro orecchio, ripeto, e forse nell'intento di integrare il dettato con una *tradizione* più nostra: petrarchesca), gli stessi due versi vengono restituiti così:

Ma nelle vostre voci quale tremito
della mia voce che parlato aveva
per voi, permane?

GIORGIO CAPRONI

È uno dei rari casi in cui la concomitanza fra le due lingue è tale da render sufficiente – e musicalmente perfino produttiva – la pura e semplice trasposizione letterale, ed è a questa infatti che, qui, mi sono attenuto, ritrovando pressoché intatte nella mia lezione italiana, insieme col movimento, le stesse vibrazioni del testo:

Ma quale tremito nelle vostre voci sarà rimasto,
della mia voce che aveva parlato per voi?

Mentre in Ungaretti (con tutt'altro orecchio, ripeto, e forse nell'intento di integrare il dettato con una *tradizione* più nostra: petrarchesca), gli stessi due versi vengono restituiti così:

Ma nelle vostre voci quale tremito
della mia voce che parlato aveva
per voi, permane?

GIORGIO CAPRONI

ATTI DEL SECONDO CONVEGNO
SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

GOETHE TRADUTTORE DEL CELLINI

La versione goethiana della *Vita* del Cellini¹ è, se non altro dal punto di vista quantitativo, la maggiore impresa del Goethe traduttore, che a tali imprese non si accingeva mai se non per trasformare scoperte personali in fattori di politica culturale. È perciò interessante vedere come sia avvenuto l'incontro con la *Vita*. Nel 1795, al principio d'agosto, Goethe scrive a Christian Gottlob Voigt chiedendogli di comprargli i seguenti volumi che figuravano nel catalogo di un'asta di libri che aveva luogo ad Altenburg (W IV, 18, 68):

Vita dei pittori ecc. di Bellori
Felsina pittrice di Malvasia
Vita di Michelangelo di Condivi
Vita di Benvenuto Cellini.

¹ Citiamo le opere e le lettere di Goethe secondo la *Weimarer Ausgabe* (indicata con W: il numero romano indica l'*Abteilung*, il primo arabico il vol. dell'*Abteilung* e il secondo la pagina). Per la traduzione della *Vita* preferiamo invece seguire (citandola con C seguito dal numero della pagina) la *Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 22 Bd.* (Cotta), vol. 14 (*Übersetzungen*), Stuttgart 1963 (a cura di Karl Maurer), l'unica edizione che in appendice dia un esauriente apparato delle varianti delle diverse redazioni e edizioni, mentre per il confronto con il testo stabilito dal Bacci (Firenze 1901) occorre rifarsi all'edizione di Karl Vossler nei voll. 27-28 dei *Werke* a cura di Karl Heinemann, Leipzig 1901-1908 ("Meyers Klassiker-Ausgaben"). Per la genesi della traduzione goethiana è indispensabile la voce "Benvenuto Cellini" in MOMME MOMMSEN, *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten*, vol. II, Berlin 1958, pp. 119-59. Utilissimo anche l'articolo "Cellini" (a cura di Hans Wolfgang von Löhneysen) nel *Goethe-Handbuch* dello Zastrau, vol. I, Stuttgart 1961², col. 1589-1604. Da noi è da segnalare l'articolo di BRUNO MAIER, *W. Goethe traduttore e critico della « Vita » del Cellini*, in « Il Tesaur », A. II, gennaio-febbraio 1950.

Si tratta dell'edizione del 1728, con il luogo di stampa fittizio Colonia (in realtà Napoli), a cura di Antonio Cocchi. Dalla lista risulta già chiaramente che Goethe vuol leggere la *Vita* nel contesto dei suoi interessi artistici e non di quelli letterari. Egli si preparava allora a un viaggio in Italia (il secondo, se si prescinde dal breve viaggio del 1790 che dettò gli *Epigrammi veneziani*) che avrebbe dovuto effettuare in compagnia dello storico dell'arte Heinrich Meyer, cui nella divisione del lavoro del circolo weimariano spettava il compito di fondare e sostenere la battaglia classicistica nel campo delle arti figurative. Il viaggio lo fece poi soltanto Meyer.

Nel primo viaggio in Italia Goethe si era trattenuto poco a Firenze, ciò di cui ebbe più tardi a dolersi. Nei *Tag- und Jahreshefte* del 1803 (W I, 35, 158) egli scriveva: « Dato che nella mia vita non mi sono mai guardato tanto da nulla quanto dalle parole vuote, e una frase in cui non ci fosse nulla di pensato o di sentito mi sembrava intollerabile negli altri, impossibile in me, provai vere sofferenze nel tradurre il Cellini. Mi rincrebbe di non aver meglio sfruttato il mio soggiorno a Firenze onde procacciarmi una più penetrante osservazione dell'arte dell'epoca moderna ». A queste deficienze egli cercò di rimediare con la collaborazione di Heinrich Meyer, che a Firenze soggiornò a lungo nel 1796-97 con precise istruzioni di occuparsi del Cellini ad uso del grande amico che non aveva potuto accompagnarlo. Ma poiché ciò non bastava a soddisfare il suo desiderio di autopsia, Goethe comprò a un'asta di Norimberga un'intera collezione di monete italiane dal '400 al '700, sperando di trovarne qualcuna del Cellini. Ma non ve n'erano, e solo nel 1807 egli riuscì a procurarsene una, quella con il volto di Clemente VII, e qualche anno dopo un esemplare della stessa moneta con il diverso retro proposto dal papa pochi giorni prima della sua morte, come racconta lo stesso Cellini (I, 71). A questo dovette limitarsi la visione diretta di opere celliniane.



La Tavola rotonda: Gianfranco Folena, Cesare Cases, Maria Cori.

Dato dunque che Goethe non si era interessato al Cellini durante il viaggio in Italia, è assai probabile che fosse la lettura del Vasari ad attirare la sua attenzione sull'artista. Ma non sullo scrittore. Non risulta che abbia mai letto il Baretti, che della *Vita* celliniana fu il primo propagandista. La lettura di quest'opera dovette quindi costituire per lui una vera scoperta. Oltre a trasportarlo in un'epoca che lo affascinava anche prima che vi situasse le sue nostalgie classicheggianti, l'epoca di Faust e di Götz von Berlichingen – e Benvenuto, nella sua prontezza a farsi giustizia da sé, aveva qualcosa in comune con Götz, anch'egli autore di un'autobiografia –, la *Vita* entrava a far parte di quegli esempi che dovevano sollecitarlo a scrivere *Poesia e verità*. Nella "parte storica" della *Teoria dei colori* (W III, 3, 218) essa è citata insieme all'autobiografia del Cardano, non solo per la contemporaneità, ma perché entrambe « concordano in ciò, che gli autori parlano dei loro falli, sia pure disapprovando, ma al contempo anche con qualche soddisfazione, e nel loro pentimento si mescola sempre una specie di autocompiacimento per quanto hanno perpetrato ». L'aggiunta del nome di Montaigne conferma Goethe nell'idea che queste confessioni autobiografiche sottoponevano « al mondo intero, con una specie di ardita fiducia, quanto fino allora veniva soltanto timorosamente confidato al prete nel confessionale in forma di segreto » e perciò « sembrano in qualche modo preludere al protestantesimo ». E nel 1822, in un articoletto di "Kunst und Altertum" in risposta a lettori che gli chiedevano se avesse intenzione di continuare l'autobiografia, ricordava (W I, 41/2, 23) l'inizio della *Vita*, in cui Cellini asserisce che bisogna scrivere la propria autobiografia dopo i quarant'anni, aggiungendo: « Cellini ha ragionissima, poiché è fuor di questione che la ricchezza del ricordo, con cui abbiamo da considerare quei tempi primi, si spegne a poco a poco... ». Inoltre, come si dice nell'*Appendice* da Goethe aggiunta alla sua traduzione (C 519), il Cellini « po-

trebbe essere considerato come rappresentante del suo secolo e forse come rappresentante dell'intera umanità. Simili nature possono essere considerate quali capifila spirituali, che con vivaci manifestazioni ci accennano a ciò che, benché spesso solo con tratti deboli e irriconoscibili, è scritto in ogni petto umano». Questa idea della rappresentatività del grande uomo è tipicamente goethiana e sta alla base di *Poesia e verità*.

Su tutti questi stimoli che possono avere indotto Goethe a tradurre la *Vita* prevale però di gran lunga il primo che abbiamo indicato, e cioè il desiderio di fornire un ulteriore contributo all'elaborazione della teoria del classicismo, in cui si era impegnato insieme a Schiller e a Heinrich Meyer, non per nulla coinvolti entrambi nell'impresa. Sui limiti di questa operazione goethiana non è qui il caso di insistere: basti rimandare al recente, fondamentale volume del Baioni² e per quanto riguarda in particolare il rapporto con le arti figurative e l'influsso del Meyer (di cui Goethe era, in questo campo, largamente succube) al vecchio ma insuperato saggio del Danzel sui "Weimarische Kunstfreunde".³ Questi limiti, specie la riduzione al disegno e la polemica antimedievale (che già allora mirava ai romantici), si riscontrano anche nella valutazione del Cellini. Si vedano i toni quasi vasariani della lettera a Heinrich Meyer dell'8 febbraio 1796 (W IV, 11, 22): «L'Italia nel Quattrocento versava nella barbarie come il resto del mondo. Il barbaro non sa apprezzare l'arte se non in quanto gli serve immediatamente da ornamento, perciò il lavoro d'oreficeria in quei tempi era tanto progredito mentre si era ancora tanto indietro con gli altri, e

² G. BAIONI, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Napoli 1969.

³ TH. W. DANZEL, *Goethe und die Weimarischen Kunstfreunde in ihrem Verhältnis zu Winckelmann* (1846), ora in DANZEL, *Zur Philosophie und Literatur der Goethezeit*, a cura di Hans Mayer, Stuttgart 1962, pp. 173-217.

dalle officine degli orafi uscirono in seguito a stimoli e sollecitazioni esterne i primi eccellenti maestri di altre arti. Donatello, Brunelleschi, Ghiberti furono tutti dapprima orefici. Ciò darà appiglio a buone considerazioni. E non siamo forse anche noi da considerare barbari, dappoiché anche tutte le nostre arti si applicano all'ornamento? » Di qui l'utilità pedagogica del Cellini, esempio dell'emancipazione dell'arte dai fini pratici, di quell'uscita dalla barbarie che Goethe si ingegnava di affrettare in Germania. La vita stessa del Cellini è in qualche modo un documento di questo processo, così come la vita del Goethe convertito al classicismo, conformemente all'idea che il grande uomo è il rappresentante di ciò che oscuramente fermenta nel suo tempo.

Preso la decisione di tradurre la *Vita*, Goethe propone a Schiller, che è entusiasta dell'idea, di pubblicare la versione nella sua rivista "Die Horen". Qui essa appare a puntate, tra l'aprile 1796 e il giugno 1797, con parecchi tagli. L'eco favorevole della pubblicazione e certi tentativi di concorrenza (Reichardt, ex amico di Goethe trasformatosi in fiero avversario in seguito alla sua evoluzione giacobina, aveva tradotto nella sua rivista "Deutschland" alcuni passi omissi da Goethe, accusandolo di avere tagliato proprio il meglio) spinsero presto Goethe (marzo 1798) a completare la traduzione in vista della pubblicazione in volume e ad abbozzare l'appendice (*Anhang zur Lebensbeschreibung des B. C. bezüglich auf Sitten, Kunst und Technik*). Ma Cotta si tira indietro, temendo un insuccesso editoriale, e solo nel maggio 1802, dietro insistenze di Schiller, dà il suo accordo. Goethe dà gli ultimi tocchi al lavoro che esce esattamente un anno dopo, nel maggio 1803, in due volumi. La divisione in capitoli e i riassunti all'inizio di ognuno di essi erano stati tratti dalla traduzione inglese di Thomas Nugent (Londra 1771). Questa divisione in capitoli è estremamente infelice, ma è da tener presente che anche quella oggi invalsa (certo assai migliore) risale all'edizione

di Brunone Bianchi, mentre il manoscritto Laurenziano non ha divisioni di sorta, come allora normalmente avveniva nelle opere in prosa. Può essere interessante sapere che la copia della versione inglese del Nugent utilizzata da Goethe apparteneva a Heinrich Christian Boie, che gliela mandò in prestito nel maggio 1796 e poi finì per regalargliela su preghiera di Schiller. Ora questa copia era stata prestata dallo stesso Boie a Lessing diciotto anni prima. Può quindi risalire a Boie la notizia, riportata da Goethe nell'*Appendice* (C 536) e altrimenti non confermata, secondo cui Lessing avrebbe pensato a tradurre lui la *Vita*.

Del Nugent Goethe dice (nell'*Appendice*, C 536): «Questo traduttore si serve di uno stile fluido e gradevole, ma non possiede sufficiente conoscenza dei luoghi e delle cose per decifrare passi difficili, che di solito salta, così come per riguardo a più d'un lettore per lo più attenua e smussa ciò che vi è di grossolano e di caratteristico». Come si comporta Goethe in proposito? Un po' di *pruderie* la rivela anche lui, l'episodio più vistosamente tagliato è quello parigino della vendetta di Benvenuto contro la Caterina, che l'aveva tradito con il suo servo Pagolo e poi gli aveva intentato un processo per aver usato con lei "al modo italiano". Questa vendetta consiste nel farla posare ignuda per ore intere, picchiandola ferocemente di tanto in tanto e poi usando secoli dopo che la vecchia serva Ruberta l'aveva unta «con un poco di grasso di carnesecca arrostito» per guarirla dalle percosse. Qui evidentemente Goethe, «per riguardo a più d'un lettore», non se l'è sentita di tradurre tutto e ha ridotto l'episodio a poca cosa, riassumendo in un solo periodo (C 346-47) tutto un capitolo (II, 34) e sopprimendo interamente il seguente e quindi la figura di Ruberta. Peraltro, Goethe traduce più o meno letteralmente, smembrando periodi troppo lunghi, completando frasi ellittiche, aggiungendo qualche chiarimento quando lo ritiene necessario e adoperando piccoli tagli

soprattutto quando il Cellini enumera molti luoghi o persone. Anch'egli ha dunque cercato di ottenere la massima leggibilità anche a scapito di ciò che egli chiama « il grossolano e il caratteristico ». Né c'è un tentativo di rendere i diversi livelli linguistici del Cellini, il prorompere della parlata familiare attraverso le velleità colte, ciò che insomma ne faceva uno scrittore, per dirla con Cesare Segre, "popolare *malgré lui*". Si capisce che il giovane Karl Vossler, al tempo in cui la filologia era scossa da un'ondata antipositivistica e irrazionalista, in un articolo del 1900 sulla traduzione goethiana⁴ abbia scritto che non vi si trovava traccia della "forza sensuale" e della "plasticità espressiva dell'originale". « Dove sono andati a finire – si chiedeva – il temperamento, la passione, la rozzezza, la confusione, la fretta e l'eccesso, e quel bizzarro dualismo di ingenuo e di retorico, di chiacchiera e di concisione? » In un saggio di vent'anni posteriore⁵ Vossler diede un giudizio più equo, asserendo che Goethe « ha attenuato e nobilitato quasi in ogni pagina l'espressione di quell'aspra, irosa soggettività del meridionale, che si perde sempre nei particolari e si scontra con le piccolezze ». Vossler deve aver capito che non aveva senso attribuire sensibilità sturmunddranghiane a un Goethe che si trovava in pieno periodo classicistico e che subordinava anche questa traduzione agli obiettivi attuali. Inoltre egli partiva da un testo, quello del Cocchi, che già aveva levigato l'originale, sottoponendolo a quella revisione che il Varchi si era giustamente rifiutato di compiere. Di ciò

⁴ K. VOSSLER, *Goethes Cellini-Übersetzung*, in « Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung », n. 253, 1900.

⁵ K. VOSSLER, *Goethe e il mondo romanzo* (trad. di Vittorio Santoli). in « La cultura », N. S., A. XI (1932), in tedesco con il titolo *Goethe und das romanische Formgefühl in Südliche Romania*, Leipzig 1950² (la citazione è a p. 147).

il Vossler deve essersi reso conto verificando per l'edizione Heinemann le differenze con il testo curato dal Bacci.

L'attenuazione appare soprattutto nell'aggettivazione e negli avverbi.⁶ Goethe tende a standardizzare, per esempio attraverso il frequente uso degli aggettivi "gross" e "eifrig". "Tanti smisurati mali" diventa "grosse Übel"; "un meraviglioso re" o "un meraviglioso sonatore" rispettivamente "ein grosser König" e "ein grosser Musikus". "Eifrig" traduce "rigorosamente" o "virtuosamente". "Inmente che così rigorosamente io seguivavo le mie imprese..." diventa "Indessen ich nun auf's Eifrigste meine Arbeiten zu befördern bemüht war...", formulazione che certo andrebbe benissimo per l'atteggiamento di Goethe verso la propria attività, ma non per quello del Cellini. Talvolta l'attenuazione è data dalla sostituzione di aggettivi a sostantivi: « un uomo di grandissima possanza » diventa « ein sehr mächtiger Mann ». Le parole di Benvenuto di fronte alla morte del fratello Cecchino – « Questo è il maggior male, dolore e dispiacere che intraverir mi possa in tutto il tempo della vita mia » –, parole certo tipiche del Cellini che immaginava di non potersi disperare senza ricorrere a moduli retorici, si fanno del tutto burocratiche nella versione « Das ist der schlimmste, traurigste Fall der mir in meinem ganzen Leben begegnen konnte ». In generale poi Goethe smussa il tono drammatico a favore della logica sostituendo il discorso indiretto alla botta e risposta, oppure raggruppando momenti antitetici. Un esempio tipico è « Intanto a lui passata la stizza e a me la paura... » reso con « Indessen waren wir beide kälter geworden », dove è lo stile

⁶ Traggio la maggior parte degli esempi da IRMGARD NICKEL, *Goethes Übersetzung der Vita des Benvenuto Cellini* (in « Goethe », Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft, vol. 26, Weimar 1964, pp. 223-238), che a sua volta si giova della dissertazione di MARIANNE BOCKELKAMP, *Goethes Cellini-Übersetzung*, Freiburg 1960.

stesso che si raffredda, e non solo i personaggi, che nel testo, propriamente, non si raffreddavano affatto.

Tuttavia spesso Goethe si cimenta con le crudezze linguistiche e non esita di fronte a neologismi che restano *hapax legomena* sia in lui che in tedesco in generale. Se il Cellini chiama "scannapagnotte" dei cortigiani del re di Francia, Goethe inventa la parola "Brotschinder"; le "francioserie" diventano "Franzoseien", le "carezze d'asino" "Eselscaessen". Se questi neologismi sono calchi dell'italiano, talvolta Goethe cerca un equivalente altrettanto sapido nella propria lingua, a costo di eventuali dissonanze. «Un uomo all'anticaccia» può essere reso con «ein altfränkischer Mann» solo se si pensa che "altfränkisch" non si porti dietro nulla del suo senso etimologico, il che non è. D'altra parte qualsiasi altra traduzione sarebbe riuscita meno efficace. Anche il modo proverbiale «Aveva dato in guardia la lattuga a' paperi» (detto da Pagolo che aveva sedotto Caterina affidatagli da Benvenuto) diventa ben più goffo e pesante nella traduzione «Benvenuto hat den Bock zum Gärtner gesetzt». Al posto dei paperi che assaporano la lattuga vediamo un caprone che getta lo scompiglio in un ben ordinato giardino tedesco. Questa volta, però, il responsabile è quasi certamente il vocabolario.⁷ Ma questa ricerca del colorito, comunque

⁷ L'amico Gianfranco Folena mi ha suggerito questa ipotesi, che si è rivelata esatta. L'equivalenza tra le due espressioni si trova sotto la voce "lattuga" a p. 575 della parte dall'italiano del dizionario bilingue di Christian Joseph Jagemann (Weissenfels e Lipsia 1790). Lo Jagemann aveva certo trovato l'espressione italiana nella Crusca. Il dizionario dell'italianista di Weimar (cfr. su di lui la recente monografia di MARIA TERESA DAL MONTE, *Chr. Jos. Jagemann. Un italianista del Settecento in Germania*, Imola 1970) fu certamente quello usato da Goethe. Nessuno degli italianismi sopra menzionati si trova però in questo dizionario, che anzi evita ogni italianismo e latinismo, ricorrendo casomai a perifrasi. Per la traduzione del Cellini Goethe ricorse anche direttamente al Vocabolario della Crusca, di cui nel 1796 prese a prestito in biblioteca l'edizione napoletana del 1746-48 (cfr. ELISA KEUDELL, *Goethe als Benützer der Weimarer Bibliothek*, Weimar 1931).

meritoria anche se inevitabilmente porta a qualche sfasatura ora con il testo, ora con la lingua tedesca, si limita al particolare significativo. Per quanto riguarda lo stile prevale sempre la tendenza alla chiarezza e alla correttezza. Talvolta però è proprio questa ricerca a estraniare il discorso fino a creare una dissonanza che non è piú solo linguistica, ma investe tutta l'atmosfera. Per esempio Goethe trova «... che il peggio che e' me vi andava, si era di perder la spada» e ritiene evidentemente che il lettore non sia in grado d'intendere tutto il significato che ha la perdita della spada come emblema di dignità e virilità. Traduce allora: «Das Schlimmste, was mir begegnen könnte, wäre, dass mir die Polizei den Degen wegnähme». Così il testo risulta certo piú perspicuo per il lettore tedesco, ma questo Benvenuto che, ossequiente alla legge, è disposto a farsi requisire la spada dal primo poliziotto venuto, non avendo il porto d'armi, sarà un buon cittadino tedesco dell'ultimo Settecento ma ha poco in comune con l'uomo che conosciamo.

Tutto sommato, la traduzione goethiana della *Vita* è ancora un prodotto prettamente illuministico. Il riguardo al benevolo lettore è sempre determinante, sia nell'impostazione della traduzione che nell'appendice, che come quella alla versione del *Neveu de Rameau* o quella al *Divano orientale-occidentale* ha il duplice scopo di dare l'inquadramento storico-artistico (o storico-letterario) indispensabile e insieme di porre un'altra pietra della politica culturale goethiana. Se Goethe in quanto poeta e teorico di poesia non scordò mai la lezione di Hamann e di Herder, considerando sempre la parola come atto creativo e non come strumento, in quanto traduttore di prosa badava piú al destinatario che non al rispetto integrale dei valori linguistici dell'originale. Non aspirava alla ricreazione totale, ma a un compromesso con quella lingua letteraria istituzionale che in Germania egli aveva grandemente contribuito a rassodare. Non ci si può quindi aspettare da lui quella concezione romantica della traduzione che non poteva condividere. Molti

anni piú tardi, il 20 settembre 1827, disse al cancelliere von Müller a proposito del Manzoni:⁸ « Se fossi piú giovane avrei rielaborato subito gli *Sposi promessi* al modo del Cellini. Nel tradurre non bisogna proprio entrare in lotta immediata con la lingua straniera. Bisogna procedere fino all'intraducibile, e rispettarlo: poiché in esso consiste appunto il valore e il carattere di ciascuna lingua ». È una concezione opposta a quella romantica, il cui ultimo esito è il saggio di Benjamin sul *Compito del traduttore*,⁹ secondo la quale (almeno nell'interpretazione che ne dà Benjamin) nella traduzione le lingue singole perderebbero proprio il loro "valore e carattere" specifico per integrarsi reciprocamente nel tentativo di ricostruire il linguaggio unico, quello divino, prebabelico. Se questo tentativo, svolto coerentemente, porta, nelle traduzioni hölderliniane da Sofocle citate da Benjamin, ai limiti della follia, la rinuncia, l'*Entsagung* del vecchio Goethe di fronte all'intraducibile è, come potevamo aspettarci da lui, una lezione di saggezza.

CESARE CASES

⁸ *Gedenkausgabe der Werke und Gespräche* (Artemis), vol. 23, Zürich 1950, p. 514.

⁹ Cfr. il mio intervento alla tavola rotonda sulla traduzione in occasione del Premio Monselice del 1972, pubblicato nell'opuscolo relativo.

LA TRADUCCIÓN AL ITALIANO DE UNOS VERSOS DE LORCA

Seguramente es Lorca el poeta español más conocido en Italia; su obra se ha traducido varias veces y editado con provecho; son numerosísimos los estudios que se le han dedicado. Y de toda su obra, la pieza más famosa – traducida por cinco autores,¹ difundida incluso a través de discos – es la elegía que dedicó a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. Sin tomarme el atrevimiento de proponer una nueva traducción, con el debido respeto a los traductores – grandes nombres de las letras italianas, que han contribuido generosamente al éxito de Lorca – pero con más profundo respeto al poeta y a su obra, me propongo ilustrar algunos puntos oscuros del poema que a veces han sido fuente de confusión.

Lorca escribió este poema en 1934, cuando ya había publicado con éxito el *Romancero gitano* y mientras preparaba su otro gran libro *Poeta en Nueva York*. Sánchez Mejías, torero y hombre de letras, amigo y mecenas de los poetas de la generación del 27, fue corneado por un toro el sábado 11 de Agosto de 1934 y murió el lunes siguiente; la cogida sucedió en la plaza de toros de Manzanares (Madrid), la muerte, en el Sanatorio de toreros de Madrid.

En esta elegía Lorca nos sitúa en un momento irreal resultante de

¹ Elio Vittorini en F. García Lorca, *Nozze di sangue*, a cura di E. V. (Milán, 1942), Oreste Macrì en F. G. Lorca, *Canti gitani e andalusi*, a cura di O. M., 4^a reimpr. de la 6^a ed. (Parma, 1961), Carlo Bo en F. G. Lorca, *Poesie*, introduzione e traduzione di C. B., 3^a ed. (Parma, 1966), L. Sciascia, "Del tradurre: Il lamento per Ignazio Sánchez" en *Rendiconti* I (1961), págs. 25-32. Conozco solo de referencias la traducción de G. Caproni.

la fusión en un solo punto temporal de los acontecimientos que se desarrollaron a lo largo de casi dos días; lo consigue repitiendo insistentemente el verso «A las cinco de la tarde», que ocupa más de la mitad de la poesía. El procedimiento de repetir el estribillo cada verso está en la tradición de la poesía española, y la señalación de la hora exacta de la muerte la encontramos en casi todas las elegías de los cancioneros del s. XV.² En ese momento único asistiremos al enfrentamiento del torero con un enemigo mucho más fiero que el de otras tardes; Lorca, aprovechando el símil taurino, nos habla de la lucha del hombre con la muerte, representada por el toro, pero en ningún momento nos describe una corrida. El escenario de esta lucha es el espacio irreal que resulta de la fusión de los dos escenarios reales: plaza y enfermería, aquí el procedimiento es mucho más complicado, como iremos viendo.

La primera parte del poema³ se organiza en tres grupos de versos. El primero (vv.1-8) nos coloca de inmediato en el doble ambiente, de enfermería y plaza, mediante una serie de imágenes en las que se utilizan elementos taurinos – mozo de estoques,⁴ muleta, espuerta de arena que habria de cubrir la sangre del toro – pasados por un tamiz blanco aséptico: la espuerta se llena de cal, la muleta se convierte en sudario. En el segundo grupo, los versos (9-32) se articulan de dos en dos según sugiere la conjunción copulativa de los vv. 11, 15 y 23, formándo

² Cf. E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española* (Madrid 1969), pág. 68.

³ Por razones de espacio trataré solo de la primera de las cuatro partes en que Lorca divide su elegía.

⁴ Las atinadas observaciones que hace G. Caravaggi (“Il Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” en *Rivista di Letterature Moderne e Comparate* XV (1962) págs. 116-145) a propósito del “niño lorquiano” cuadran mejor al que aparece en la primera estrofa de la 4ª parte.

parejas en las que van alternándose los tiempos del verbo ⁵ (expreso o sobrentendido): pretérito indefinido en vv. 9-11, 17-19 y presente en vv. 13-15, 19-21. Los versos del último grupo se emparejan según un doble criterio: cada pareja tiene un tiempo verbal distinto de la siguiente (vv. 33-35 presente, 37-39 imperfecto, 41-43 presente, 45-47 imperfecto) y está compuesta de un verso que describe el ambiente externo y otro que se refiere al torero. Al no coincidir en los mismos versos las parejas formadas según cada criterio, se consigue una especie de engranaje que da al poema una fluidez que contrarresta la monotonía del estribillo:

tiempo verbal	pres.	imperf.	pres.	imperf.				
	33	35	37	39	41	43	45	47
referencia	ext.	int.		ext.	int.		ext.	

Este esbozo interpretativo nos servirá de base para el examen de algunas de las dificultades que los versos oponen al que intenta verterlos al italiano.

Título: *cogida - cozzo* (Bo, Sciascia), *cornata* (Vittorini, Macri); *cozzo*, aunque referido específicamente al toro, no implica herida; por eso, mejor *cornada*.⁶

v. 9: *algodones - fiocchi di cotone* (Vittorini) *cotoni* (Bo, Sciascia); *algodón*, como nombre de sustancia, no se pluraliza; *algodones* se refiere al material médico reflejado aproximadamente en *garze* (Macri).

v. 23: "Y el toro solo corazón arriba"; hace unos años O. Macri y

⁵ Esta técnica la aprendió Lorca de los romances viejos y la utilizó con acierto en su *Romancero gitano*.

⁶ Una revista italiana se saltaba "a la torera" esta dificultad poniendo en el pie de una fotografía "Incidente a Cogida de Mondeño".

L. Sciascia⁷ se enredaron en una polémica sobre el sentido de estas palabras. El primero, al igual que Vittorini y Bo – que además elimina la copulativa, necesaria para entender la estructura de todo el grupo de versos –, interpreta *arriba* como adverbio y considera que la construcción está modelada sobre el tipo *boca arriba*. Sciascia propuso «restituir el corazón al torero» entendiendo la construcción como del tipo *río arriba*, pero sin dar razones válidas (solo en una nota de réplica remite a la autoridad de Jorge Guillén).⁸ En verdad, razones para una u otra traducción se han dado pocas; quizá la que más incline hacia el adverbio sea la contraposición de *grupos* a *solo*, de *silencio* al triunfo del toro.⁹ La interpretación, menos realista, que esbozamos antes prefiere considerar *corazón* término preposicional de *arriba* porque a) es más frecuente, al menos en la lengua de hoy, esta construcción que aquella (que va quedando relegada a unos pocos sintagmas lexicalizados del tipo *boca*, *manos* o *panza arriba*), b) respeta la referencia alternada a dos ámbitos espaciales distintos, según lo cual estaría en la misma línea que los vv. 11, 15 y 19,c) la imagen que se inició en el v. 15 (el asta entra por el muslo) continúa en éste (el toro-muerte le va subiendo por el corazón) hasta terminar en el v. 37, d) es un recurso estilístico frecuente en la poesía contemporánea, el desplazamiento calificativo:¹⁰ la desolación (v.15), la soledad (v. 23) la sufre el torero pero se contagia, se transmite al toro (*asta*

⁷ Cf. "Una lettera di Oreste Macri" en *Rendiconti*, 2-3 (1961) págs. 106-110 y "Un biglietto di Leonardo Sciascia" *idid.* págs. 110-111.

⁸ En la pág. LXXIX del Prólogo a F. García Lorca, *Obras completas*, 7^a ed. (Madrid, 1964), Jorge Guillén alude al "toro por el corazón".

⁹ Cf. G. Caravaggi, *op. cit.* pág. 125.

¹⁰ Cf. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 4^a ed. (Madrid, 1966) págs. 87 y ss., y Miguel J. Flys, *El lenguaje poético de F.G.L.* (Madrid, 1955) págs. 226 y ss.

desolada, toro solo) Es preferible, pues, traducir “E il toro solo gli scalava il cuore”.

v. 25: *fue llegando - venne* (Bo, Sciascia), *sopraggiunse* (Macrí); la expresión española es más durativa, más progresiva y no se refiere a una localización precisa, sino que da la idea de una invasión lenta y difusa; es preferible *si avvicinava* o *All'appressarsi il s. d. n.*

v. 29: *puso huevos - pose le uova* (Bo, Sciascia); la diferencia, nada insignificante, entre *poner huevos* y *poner los huevos* se respeta en *Uova covò la m. n. f.* (Macrí) y en *mise nella piaga le sue uova* (Vittorini).

v. 37: *por su frente - dalla fronte* (Bo); si se considera que Lorca está aludiendo a una corrida, resulta superfluo el posesivo, pero, muy al contrario, es justamente éste lo que nos da la clave para entender que no estamos ante una redundancia sino que la frente es del torero: la muerte en forma de toro se le ha metido al torero en el cuerpo (vv.15,23) y ahora le ha inundado, le rebosa; lo refleja muy bien Macrí con el dativo “gli muggiva sulla fronte”, aunque al no traducir el adverbio *ya* – que en este caso corresponde más bien a *ormai* que a *già* (Bo) – se pierde la idea de culminación de un proceso que se indicaría mejor con la preposición *da*.

v. 41: *a lo lejos - da lungi* (Vittorini, Macrí), *da lontano* (Bo, Sciascia); *venire da lungi* o *da lontano* indica que se llega después de haber recorrido un largo camino, *venir a lo lejos* nos presenta al sujeto de la acción iniciando en la lejanía un movimiento de aproximación hacia nosotros; mejor sería *in lontananza ormai appare la c.*

v. 43: *trompa de lirio - tromba di giglio*; *lirio* significa *giglio* (azucena) e *iris* (de color morado, lívido). Este verso 43 va emparejado, según dijimos con el 39 del que es la aposición metafórica: la forma del lirio, su trompa oscura, representa el avanzar de la gangrena por el cuerpo del torero. Todos los tra-

ductores han elegido *giglio* destruyendo una metáfora que ya había utilizado Lorca. En el *Romancero gitano* este nos había descrito el cuerpo amoratado del gitano vencido en la reyerta:

Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienas.¹¹

En esta ocasión Lorca, que gusta de dar vida nueva a metáforas propias,¹² la ha perfeccionado magistralmente añadiendo el elemento formal.

v. 52: *en sombra - nell'ombra*; también es un recurso frecuente en Lorca la revitalización de una frase manida, muy usada, desmontando alguno de sus elementos y aprovechando así la fuerza potencial de las frases hechas. De este modo ha transformado poderosamente el v. 32. No se trata, pues, de *la sombra de la tarde* sino de las cinco de la tarde no *en punto, en sombra*; no nos habla el poeta de la sombra vespertina, está recordando las terribles, las tenebrosas cinco de la tarde de aquel día de Agosto. Posiblemente así lo entendió Vittorini cuando tradujo *in ombra della sera*.

JESÚS MORENO BERNAL

¹¹ F. García Lorca, *Obras completas*, 7ª ed. (Madrid, 1964) pág. 429.

¹² Véase otro ejemplo; en *Libro de poemas*

Ya es de noche y las estrellas
clavan puñales al río
verdoso y frío.

(op. cit., pág. 227); sobre esta imagen vuelve Lorca en el *Romancero gitano* y para referirse al agua del Guadalquivir la transforma así:

Cuando las estrellas clavan
rejones al agua grís.

(op. cit. pág. 447).

TRADUZIONE E AUTOTRADUZIONE IN BEPPE FENOGLIO

Beppe Fenoglio ha tradotto testi in lingua inglese per tutta la vita, dai tempi degli studi universitari, se non addirittura del liceo, al 1961, cioè fino a un anno e qualche mese prima della morte. Già questo fatto ci suggerisce la necessità di individuare la motivazione personale, che si innesta sì sull'interesse della cultura italiana più desta e avvertita dell'ultimo decennio del fascismo e dell'immediato dopo guerra per la letteratura di lingua inglese, specialmente americana (Pavese, Vittorini ecc.), ma lo travalica nelle intenzioni e negli esiti. Il giovanissimo Fenoglio, dei tempi del liceo e dell'università, cerca oscuramente se stesso, qualcosa che deve rivelare a se stesso. Alla base della istintiva predilezione per la letteratura inglese, più che americana, c'è un inquieto sentirsi diverso dall'ambiente della provincia piemontese, in cui egli vive, e della scuola di impianto fascista, in cui studia; c'è il singolare desiderio di far parte del mondo rappresentato dai testi che egli legge e si azzarda, come autodidatta, a tradurre. Preziose al proposito due testimonianze; la prima è del suo professore di liceo, Pietro Chiodi, secondo cui Fenoglio cercava di immedesimarsi col mondo inglese in quanto « andava alla ricerca di un modello umano, di una "formazione", di uno stile diverso da quello che il "fascismo" gli offriva », donde la proiezione del proprio ideale su un piano di fantasia: essere un soldato di Cromwell « con la Bibbia nello zaino e il fucile a tracolla ». La seconda, più sottile e allusiva, è dello scrittore stesso e risale alla prima stesura in inglese di una cronaca partigiana (1945), nove capitoli che possiamo chiamare *Ur Partigiano Johnny*: in questo testo palesemente autobiografico è detto che Johnny, nel recarsi al primo incontro con la missione inglese, si

trovava nella condizione di turbamento di un innamorato che abbia scritto tante lettere d'amore a una donna sconosciuta e vada, finalmente, al primo appuntamento. Ebbene, le numerose, continue traduzioni dall'inglese di Fenoglio sono in un certo senso delle lettere d'amore all'Inghilterra. Fenoglio viene così lentamente a produrre dentro di sé la simbiosi fra un ideale mondo anglosassone e la lingua inglese, su cui si proietta la precedente scelta di origine interiore. A favorire tale processo di identificazione giova una realtà biografica: il giovanissimo Fenoglio, figlio di un macellaio, cresciuto nell'ambiente langhigiano, è prima di tutto un dialettologo, con tutte le conseguenze del caso; parla al proposito una lettera del diciottenne Fenoglio all'amico e compagno di liceo Giovanni Drago (4 novembre 1940), in cui si è colpiti dal carattere libresco e scolastico dell'italiano, qui strumento espressivo non naturale, costruito dall'esterno e alquanto retorico. In altre parole, le origini e l'ambiente di formazione dello scrittore agevolano un iniziale rapporto di equidistanza dell'italiano e dell'inglese, che gli consente di concepire il dialetto come parlata ambientale e l'inglese come parlata ideale, le due granulazioni linguistiche del mondo langhigiano e cromwelliano. Tradurre dall'inglese è perciò anche un noviziato allo scrivere; può in qualche modo valere per lui la famosa affermazione di S. Agostino secondo cui i valori formali che più colpiscono, all'atto del tradurre, nella lingua originale stimolano l'ingegno a riscoprirli nella propria lingua e, ove non ci siano, a crearli.

Il giovane Fenoglio aspira più o meno consciamente a un bilinguismo attivo; egli traduce per cogliere soprattutto la serie delle opposizioni formali e delle equivalenze fra le due lingue, le differenze fra ciò che in ognuna di esse è esplicito o implicito, il dire e il tacere delle due lingue. L'operazione del tradurre è in funzione di un problema dello stile, di una ricerca di stile; così si spiega in parte l'ininterrotta operazione traduttoria quasi mai

seguita da pubblicazione. Conquistato un discreto grado di bilinguismo, Fenoglio lo utilizza, a differenza del normale traduttore, per due esiti originali: una scrittura in inglese e una scrittura bilingue, quest'ultima concepita come fase di passaggio per una finale scrittura in italiano.

La prima operazione è originalissima; la lingua in cui è scritto l'*Ur Partigiano Johnny* è in effetti una terra di nessuno, cioè una lingua in cui Fenoglio fa liberamente confluire tutto quanto lo ha attratto e suggestionato negli originali da lui tradotti, di epoche e di stili diversissimi: si troveranno espressioni elisabettiane, vocaboli e composti di tradizione lirica ottocentesca e contemporanea, forme scozzesi e irlandesi. Qui si coglie veramente la funzione che il tradurre ha per Fenoglio, certo meglio che leggendo le sue traduzioni: tale forma di appropriazione dei modelli più eterogenei e, quindi, di accoppiamento, di *pastiche* è processo che stimola l'invenzione; ne è conferma il rilevante numero di neologismi su radici inglesi e di manipolazioni foniche e lessicali angloitaliane. Cioè l'inglese, in quanto divenuto « lingua mentale » (la definizione è di Calvino), lingua mediatrice dell'atto creativo, struttura di superficie a cui lo scrittore affida in partenza i momenti più intensi dell'immaginazione, non comporta più la necessità di essere fedeli alle norme della lingua come sistema.

Quanto al secondo esito, cioè la scrittura bilingue, esso richiede un lungo discorso che esula dai problemi teorici della traduzione e perciò andrà trattato in altra sede. Qui può interessare il fenomeno della traduzione interna, che è più propriamente un cambio di registro della lingua dello scrittore da forme inglesi di *Partigiano Johnny* 1 a forme italiane di *Partigiano Johnny* 2. Tale fenomeno, più vistoso in quest'opera, ha luogo in tutti i testi fenoglianici, ricchi di sintagmi e frasi inglesi nella prima redazione, sostituiti da traduzione dell'autore in italiano nelle redazioni successive; ciò offre la più palese conferma della funzione di

stimolo al processo creativo da parte dell'inglese: caso limite, alcune frasi di dialogato in inglese poste in bocca a contadini delle Langhe nell'ultima opera, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, dove l'autore ha potuto stendere solo la prima redazione.

Il processo delle autotraduzioni si sviluppa secondo diverse direzioni: dalla traduzione letterale: *wrist-watch* (cap. 27, 9) che diviene "orologio"; « come cani sniffing something snow buried » (cap. 27, 11), dove è del tutto personale l'uso del sintagma *snow buried*, tradotto « come cani che fiutino alquanto sotto la neve »; a forme di trasposizione: « di calma e di available time », che diventa « di calma e di freddezza ».

A volte il fenomeno è più interessante in quanto l'autore non traduce se stesso immediatamente, ma ritornato alla fase della struttura profonda riaffiora a una struttura di superficie diversa, cioè abbandona la intensità formale o la liricità sottesa alla prima redazione dell'opera optando per una resa più asciutta; il risultato può essere una frase ancora inglese o una italiana; l'oscillazione tra i due risultati prova come sostanzialmente si tratti di cambio di registro, ci sia o no cambio di lingua. Si dà un esempio di entrambi i casi:

Johnny pensò che su quella particolar terra, sotto quella universal luna, fra un paio d'ore sarebbe stato morto o prigioniero, 90 probabilità su 100, and began to sink in the sorriness of it (cap. 27, 19).

→ Allora Johnny pensò che fra un paio d'ore, su quella particolar terra, sotto quella universale luna, sarebbe stato, 90 su 100, morto o prigioniero, e pensò how sorry he ought to be.

Johnny saltò posti per affiancarsi a Regis, salutare e amico nella sua silenziosa civility e sobria endurance (cap. 27, 4).

→ Johnny saltò una mezza dozzina di posti per affiancarsi a Regis, il più civile e tetragono.

A neologismo inglese può corrispondere neologismo italiano; eccone uno dei casi più curiosi: «lunghe, magre, money-crammed legs» (cap. 27, 21) diventa: «lunghe, magre, *bancate gambe*». Il vocabolo *bancate* è sottolineato a penna nel dattiloscritto, segno che Fenoglio non era del tutto soddisfatto del proprio parto; e, diremmo, a ragione; dal contesto si apprende che il tenente Biondo portava i soldi del presidio negli stivali; se un'immagine bancaria è ancora accettabile, non si direbbe altrettanto del suo riflesso lessicale.

Può accadere che la resa in italiano del testo inglese obblighi Fenoglio a sostituire una soluzione retorica del proprio originale con altra di effetto decisamente inferiore:

Aveva, no, portava un goggle fisso e idiotico, frusciava come una tripla donna, giggled and goggled, parlando dei tedeschi in termini disarticolati, ma certamente ammirativi, sempre giggling and goggling (cap. 27, 31).

→ Ridacchiava e anfanava, parlando dei tedeschi in termini inarticolati, ma indubbiamente ammirativi, ridacchiava ed anfanava.

La gravidanza allitterativa e vagamente onomatopica dell'originale cede il posto a un *similiter desinens* (*ridacchiava e anfanava*) assai meno efficace.

Da questi brevi cenni si può già intuire la fecondità di una ricerca integrale sul processo di autotraduzione di uno scrittore che rivive il proprio atto creativo in condizioni interiori profondamente mutate.

MARIA CORTI

DIALETTO, LINGUA E TRADUZIONE

Chiedo, come si dice, venia per questa incursione in un convegno i cui partecipanti, generosamente, parlano soprattutto di altri da sè: le loro esperienze di traduttori, infatti, riguardano soprattutto gli scrittori tradotti. Mentre io, istigato amabilmente dal professor Folena, mi vedo costretto a una professione di narcisismo, dato che qui si parla di un me stesso in lingua tradotto da un altro me stesso in dialetto, o viceversa, come cercheremo di capire.

Nella nostra letteratura, direi che il doppio registro dialetto-lingua è abbastanza usuale fin dai tempi del doppio registro latino-volgare. Con la differenza, rispetto alla mia risibile esperienza, che il volgare, cioè il dialetto, è sempre, o quasi, stato usato esclusivamente per i versi; la lingua, invece, per la prosa. Chissà perché il dialetto **sembra accordarsi maggiormente** con la tensione poetica, mentre **quella prosastica, teoricamente piú debole**, sopporta meglio la lingua? Penso, a questo punto, di avere già scoperto le mie **batterie, di avere indicato** le possibili conclusioni di questo breve discorso. Il quale **riguarderà, sí**, il sottoscritto, fornendo però solo qualche pezza **d'appoggio individuale**, che consenta tuttavia di estrarne una **conclusione, come direbbe un crociano**, di tipo universale: valida, **se non per tutti**, per molti. Vediamo un po': quello che **cortesemente Folena** chiama il mio bilinguismo nasce in realtà da una occasione drammatica (non uso a caso il termine "occasione", perché il fatto dialettale è restato per me, almeno finora, quasi soltanto episodico). Avevo frequentato a Milano, assai da vicino, negli ultimi anni della sua vita, Giacomo Noventa. E naturalmente il suo lavoro, che aveva trovato uno slogan stupendo nei due versi « Mi me son

fatto 'na lengua mia, del venezian, de l'italian », era al centro del mio interesse per lui.

Noventa muore nel Sessanta. Lo strumento dialettale sul quale aveva modulato il suo singolarissimo canto si interrompe. Nei giorni immediatamente successivi, con un gesto che può apparire di orgoglio, ma che in realtà voleva essere umile, e intendeva esprimere il timore che un tentativo straordinario non avesse più continuità, scrissi un intero, se pur piccolo, libretto di versi in dialetto, intitolato « Un veneto cantar », dapprima apparso da Scheiwiller isolatamente, poi assorbito in un volume dello Specchio mondadoriano di due o tre anni fa, che raccoglieva essenzialmente poesie in lingua. E direi che proprio questa compresenza, nello stesso volume, di dialetto e di lingua mi ha consentito a posteriori (è chiaro, forse non sono nemmeno uno scrittore, ma certamente non sono un critico) di capire, attraverso facili comparazioni, che cosa mi attendessi dall'uno e dall'altra.

E, quasi per confermare la tesi prospettata poco fa, ho notato che la tensione poetica, almeno secondo certi canoni di tipo tradizionale, è molto più evidente nel "Veneto cantar" che nei "Versi incivili", cioè il libro mondadoriano. La *langue*, nel libretto dialettale, è, per così dire, meno sconvolta, meno terremotata, diciamo persino più idillica e convenzionale, anche là dove vi sono anatemi e mezze bestemmie. Perché? Perché il dialetto, rispetto alla lingua italiana, si è impoverito: una vecchia, solida quercia che si è isterilita, perdendo foglie, cioè parole. Basta prendere in mano il Boerio, il celebre e un po' caotico anche se meritorio « Dizionario del dialetto veneziano », uscito nel 1856, per accorgersene.

Il tentativo giustamente autopromozionale delle classi subalterne, se ha portato ad una maggiore giustizia retributiva, (fatto essenziale, direi, davanti al quale scompare tutto il resto, anche il mio amato dialetto), ha tuttavia provocato l'impoverimento di

questo: c'è stato, a livello popolare, un ripudio delle modalità espressive piú tradizionali, che sembravano ribadire una ruzantina condanna alla gleba. Da questo punto di vista, è stato certo un errore. La lingua, l'italiano basico giornal-radio-televisivo, ha compiuto una irruzione, per fatto imitativo, anche in questi territori.

E oggi, se confrontiamo il dialetto veneto 1973 con il dialetto veneto 1856, ci accorgiamo che quello di adesso non è piú un dialetto, si è edulcorato, spersonalizzato, ha seguito in qualche modo le orme di quella interlingua noventiana – che, si badi, era prima di tutto un'operazione poetica – che ha quasi antiveduto il futuro italo-veneziano, solo possibile per un poeta dialettale, oggi constatabile, à *rébours*, perfino nel *lenguazo* del Goldoni. Oggi, se un bambino si ammala di rosolia, sfido chiunque a trovare un contadino capace di dire che suo figlio ha lo *strofulo*. E quando viene inaugurata una fabbrica o una mostra di quadri, sfido chiunque a trovare qualcuno che dica che la fabbrica o la mostra “xe stada imprimada” dove il campo morfo-semanticamente dato dal “primus” latino e insieme dal verbo “imprimere”, cioè sverginare, segnare, caratterizzare, che ha la sua funzione forse piú esatta nel linguaggio tipografico, trova la sua perfetta realizzazione. No, oggi, qualsiasi fruitore del dialetto usa tranquillamente il verbo “inaugurare”, molto piú fiacco ed inautentico.

È chiaro che la lingua italiana e i dialetti (anche se io mi riferisco soprattutto al mio dialetto veneto, lasciando stare le differenziali municipalistiche) stanno cambiando: l'una per eccesso, gli altri per difetto, l'una per accrescimento, gli altri per inopia. L'una si appropria in continuazione di barbarismi e neologismi (soprattutto di spunto tecnologico), gli altri non inventano nulla, accettano rassegnatamente, dalla lingua, tutto, cercano alla disperata di confondersi con essa, in un amniotico esperanto, dal quale, non vedo nascere nulla. Ma lo slogan «indietro non si

torna », almeno in campo linguistico, mi sembra inoppugnabile. Io, lo dico subito, nonostante tutto, non sono riuscito a fare “na lengua mia del venezian, de l’italian”. Una specie di invisibile scrimine, di spartiacque occulto, mi divide tra l’uno e l’altro. Ed eccomi affidare, istintivamente (l’ho detto, non sono un critico), certi sentimenti abbastanza elementari (l’amore, l’odio, la giocosità, la fiducia), certo provati allo stesso modo anche dall’uomo di Cro-Magnon, al dialetto. Mentre, alla piú articolata e bastarda lingua italiana, che recepisce il mondo degli atomi, quello inventato da Einstein e applicato da Oppenheimer, affido discorsi piú complessi e irritati, piú sfumati, anche se, per forza di cose, con apparente felicità minore, perché laddove nel dialetto la scelta dei vocaboli fu ricollaudata in tempi ancora recenti dai Barbarani, dai Piva, dai Palmieri, dai Livio Rizzi, dai Meneghetti, anche se sempre nei suoi limiti restrittivi, nella lingua esiste una specie di “ager apertus”, dove ci si può avventurare con lo stesso senso di piratesca infinitezza che animava i pionieri nelle pianure dell’West, sia pure, nel nostro caso, senza uccidere, forse, nessuno se non la stessa poesia.

D’altra parte, mentre la lingua, vivendo, si fa parlare ed usare, nella sua ultima, attuale fase, il dialetto, mummificato in una zona pretecnologica, tanto per definirla in qualche modo, le cui punte avanzate raggiungono al massimo il 1945, l’anno di Hiroscima, prima dell’abbandono delle terre, prima del catastrofico mimetismo filoborghese, resta come un reperto immobile, ma, almeno per me che ho piú di 40 anni, egualmente non del tutto sincronico. Faccio un esempio: a casa mia, lo parlava una vecchia zia, ancora con gustosi accenti ottocenteschi; lo parlava, e a Dio piacendo lo parla, mia madre, già stemperandolo in qualcosa che la radio ed i giornali hanno condotto in circolo; lo parlo io, attratto da tutte le tentazioni e le corrotte offerte dalle interazioni sociologiche che stiamo vivendo. E già a mio figlio, mi accorgo, io tramando un *lenguazo* fasullo e adulterato,

che somiglia pochissimo a quello della vecchia zia, poco a quello, già addomesticato di mia madre. Ho avuto quindi davanti una possibilità diacronica, ma l'ho rifiutata, come un falso, un recupero artificioso e mi sono attenuto al *lenguazo* odierno, anche se alquanto svirilizzato.

Devo concludere che per me, la mia discesa nei quieti paradisi di questo tipo di dialetto non è stata persuasiva, non sono riuscito a fare di esso "na lengua mia". Mi sono acquietato, è vero, ma è la quiete e la piccola perfezione della morte linguistica. Mentre, invece, le poesie in lingua raccolgono più sottilmente, anche se più avventurosamente, i miei umori, buoni o cattivi che siano.

Direi che in me non c'è traduzione simultanea, che sono costretto, se voglio scrivere in dialetto, a pensare elementarmente in dialetto. Che, se scrivo in lingua, posso più riccamente e articolatamente pensare in lingua. Che insomma per me non esiste traduttore simultaneo. Resterebbe dunque da precisare meglio se io, abitante di una regione dove nonostante tutto il dialetto ha ancora tanta parte, e al tempo stesso non radicato per l'intera vita nel "natio borgo", pensi in dialetto o in lingua. E se quindi, quando uso l'uno o l'altro strumento, io provveda a una specie di traduzione istintiva. Ripeterci: no. Ho più volte spiato in me questo processo, e sono arrivato alla conclusione, per quel che mi riguarda, di trovarmi veramente davanti a quello che Diego Valeri chiamerebbe un flauto a due canne: una per certe modulazioni, l'altra per altre. Esemplifichiamo: i sentimenti cosiddetti primari, collera e amore, trovano in me un facile veicolo mentale nel dialetto: ha una sua incisiva espressività, non fruita mai, interamente nemmeno nelle sue poche combinazioni e particolarmente come fatto letterario. Mentre laddove argomento più sottilmente, la mia gruccia naturale diventa l'italiano. Una riprova che non venga dalla mia sola povera esperienza?

Se andiamo a scartabellare tra il profluvio di versi dialettali,

dico di tutte le regioni, che escono in Italia, troveremo che quasi tutti sono giostrati su momenti rozzi, buffoneschi, irosi o sentimentali dell'esistenza. È una poesia che si condanna da sola, si ritaglia uno spazio in una zona ripetitiva, ininteressante. E laddove ci sia un poeta vero, diciamo per esempio il gradese Biagio Marin, si arriva ad effetti insieme arcaici, di grande semplicità, e al tempo stesso di eccezionale suggestione. Lo stesso Marini, quando, come in un volume che sta per apparire in questi giorni, ci riferisce lo stesso mondo che lo circonda, ma stavolta in lingua, perde quasi tutto il suo potere di fascinazione. Per concludere, vorrei dire che l'unico serio tentativo che mi pare possibile oggi, nell'ambito letterario, per non lasciar morire il dialetto, è quello di recuperarne la parte drammatica - vitale immettendola nella lingua. Altrimenti si rischia di rifare per la centesima volta il quadretto pittoresco barbarianiano. Forse la "lengua mia" di Noventa, fatta di *venezian* e di *italian*, ci ha tanto colpito anche perché ci ha indicato per prima con perentorietà l'unica strada percorribile.

CARLO DELLA CORTE

CIRCOSTANZE DI TRADUZIONE: IL TEATRO

La traduzione di poesia lirica (su cui si è specialmente teorizzato) di fatto si risolve in un oscuro patteggiamento di concessioni, di resistenze, di pretese senza prova di legittimità tra autore e autore, tra il poeta tradotto che sta nell'apparentemente scomoda immobilità dell'oggetto e l'altro che ha dalla sua la altrettanto apparentemente fortunata prerogativa del disporre e del fare: i termini possono a ogni buon conto essere capovolti e allora il primo ci si impone nella invidiabile autorità dell'oggetto compiuto e il secondo barcolla nella precarietà del suo tentativo di produrre un oggetto analogo. Tra autonomia e fedeltà ci sono spostamenti di forza e di potere dall'uno all'altro scrittore. Alla fine, a operazione felicemente conclusa, non si saprà mai qual'è stata la vittima e quale il carnefice. Questo sottile duello si svolge tutto in segreto al cospetto di pochi principi che, evidentemente, solo una delle parti riconosce e la cui osservanza è rimessa alla sua sola lealtà.

C'è dunque nella traduzione di poesia lirica, se non altro in teoria, un margine di arbitrio che il lavoro di traduzione di testi poetici teatrali riduce al minimo. Qui la contesa non è sorda e appartata. C'è un testimone che funge da pietra di paragone e sancisce piú che il lecito e l'illecito l'utilità e l'efficacia del tentativo; li sancisce per di piú con una immediata verifica. Dire che il testimone è il palcoscenico è dire poco, anche se non si può dire altrimenti. Il palcoscenico rivela perfino quella capillare drammaturgia che un testo di vera poesia drammatica nasconde alla lettura tra le sue pieghe, sia nell'estensione meditativa sia nell'appiattimento interlocutorio del discorso: permette insomma al traduttore di toccare con mano oltre all'azione esplicita anche la filigrana poco visibile della drammaturgia

interna e diffusa proiettandone sulla scena le conseguenze concrete: nello stesso modo aspetta l'opera del traduttore a quella riprova. Ciò che una traduzione scespiriana – esperienza inestimabile che a me è capitata – permette di constatare è che le omissioni apparentemente innocue, le inesattezze e le improprietà lessicali, la fiacchezza o l'eccesso di tono si ripercuotono direttamente in vuoti scenici, in "buchi" su questo o quel personaggio (che rimane sia pure per un istante isolato dal circuito della rappresentazione oppure non trova un atteggiamento convincente per proseguire), in squilibri di comportamento reciproco tra un personaggio e l'altro. Il linguaggio della poesia drammatica contiene ovviamente il seme dell'azione ma solo il passaggio dal testo all'attualità scenica rivela fino a che punto l'azione gli sia intrinseca in ogni parola. Il palcoscenico registra come un sismografo le variazioni d'energia del linguaggio confermando fisicamente la natura peculiare della parola drammaturgica che è, appunto, parola – azione: una unità potenziale che si rivela appieno solo quando diventa attuale – a parte le avventure del teatro recente intese, per eccesso e amplificazione di espressività, a forzarla privilegiando la parola o il gesto. Il traduttore è chiamato al confronto con la virtù del testo originale sotto questo speciale monitor a cui non sfugge, se usato con acume, né la potenza funzionale della lettera primitiva né la eventuale perdita di colpi della traduzione. **Per questo** mi pare indispensabile che il traduttore di poesia teatrale lavori di conserva con tutti coloro che allestiscono lo spettacolo e prenda parte al vivo della sua preparazione

MARIO LUZI

DIEGO VALERI
TRADUTTORE - POETA

Durante i suoi lunghi anni di milizia letteraria, Diego Valeri è venuto componendo un *corpus* di liriche certamente tra i piú limpidi ed esemplari del nostro Novecento. Non lo hanno condizionato scuole o bandiere di sorta. Anche se la critica ha da tempo identificato le sue ascendenze, che vanno da un pascolismo e da un crepuscolarismo affatto particolari ai poeti francesi piú significativi: da Villon (il Villon "piú tenero") a Baudelaire, a Verlaine, a Rimbaud (e gli altri simbolisti) fino a Jammes a Fort, eccetera, Valeri è poeta profondamente originale nella sua inconfondibile voce, nella **assunzione di un linguaggio** chiaro e controllato pur nelle **sue vibrazioni decadenti**. Ecco perché il Pancrazi scrisse che Diego Valeri è uno dei pochissimi poeti (meno delle dita di una mano) che piacciono alle comuni persone colte e nello stesso tempo ai raffinati lettori di poesia,¹ mentre Montale è andato anche piú in là se ha trovato Valeri « perfino poco afferrabile in quella sua poesia che sembra facile ».²

L'originalità di Diego Valeri è un risultato soprattutto della sua scoperta di Venezia come luogo metafisico, come vibrante atmosfera d'anima. Nella figurazione di Venezia Valeri procede per linee nitide anche se sfumate e musicali; nel suo quadro veneziano c'è sempre un volto di donna o un gentile gesto femminile o uno stato di estasi coloristica o un tempo d'improvvisa tristezza. E soprattutto, tanta luce: di marmi di acque di cieli.

¹ P. PANCAZZI, *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1933.

² E. MONTALE, *I capoluoghi letterari d'Italia*, "Corriere della Sera", 29 dicembre 1951.

Luce ricca varia irrompente effusa o spenta. Un cromatismo cantante come i gridi delle rondini sulle cupole e sulla laguna o malinconicamente voluttuoso come viso di giovinetta innamorata al balcone. Il risultato di questo modo valeriano di fare poesia è quello di una chiarezza profonda, astratta; la creazione di un lucente spazio spirituale.

Non sembri, questa, una interpretazione arbitraria della poesia di Diego Valeri. La critica può attenta ha parlato con insistenza di *venezianità* della sua poesia, naturalmente non intendo indicare un limite, ma piuttosto una caratteristica tonalità, un timbro peculiare. Essa ha intuito nella cadenza veneziana la sostanza stessa di questa poesia. Manara Valgimiglia ha scritto: « Valeri è profondissimamente poeta veneziano; perfino quando canta luoghi e paesi lontani: si legga solo la palermitana *S. Giovanni degli Eremiti* », ³ e Francesco Flora: « Al mondo poetico di Diego Valeri dà impronta, con una sua casalinga grazia, l'aura veneziana dorata e marina ». ⁴

In questo specchio raggiante, come in una prospettiva mentale, si riflettono quasi costantemente le occasioni del poetare valeriano, il suo sentimento del mondo, i suoi temi più sinceri: la donna, l'amore, il paesaggio, il dolore, la morte. Temi profondamente umani e che possono rasentare a volte le dimensioni del dramma. Ma la sua parola "non grida". La temperanza di Valeri uomo è anche nel Valeri poeta. Così gli aspetti delle cose nella loro naturalezza, le sensazioni, i sentimenti « gli si dispongono nella loro sintassi normale e si direbbe congenita; ma insieme filano l'arabesco del verso e della strofa ». ⁵

³ M. VALGIMIGLI, *La poesia di Diego Valeri*, "Pegaso", febbraio 1951.

⁴ F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1942.

⁵ G. DEBENEDETTI, *Brixen-Idyll* (Appendice a Diego Valeri, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1962).

Il suo canto conosce una rara misura umana e stilistica. Negli esiti piú alti della sua opera poetica, come in *Tempo che muore* (1942), in *Terzo tempo* (1950), in *Metamorfofi dell'angelo* (1955) e ne *Il flauto a due canne* (1958) Diego Valeri giunge cosí a un raffinamento estremo delle sue possibilitá formali in concomitanza con quella *purezza* che è una istanza presente in molta parte della poesia del '900 e che Valeri realizza per vie solamente sue, nelle regioni segrete che gli sono proprie e alla ultima fase di un suo svolgimento con la scoperta del ritmo, come ha scritto Andrea Zanzotto, « in tutta la sua estensione ». ⁶

Perfino nelle poesie valeriane per i piccoli (un genere, come tutti sanno, difficilissimo) si può reperire lo strenuo impegno della purezza formale; a proposito, Gianfranco Foglia ha giustamente colto in esse « quel senso elegante, attico della forma e quell'incontro con ritmi e filastrocche popolari che fa pensare qualche volta al modo affettuoso e ammiccante di certe ballatine polizianesche »; ⁷ poesie piccole, sí, ma « spesso poesie intere ».

Una cosí viva coscienza dell'autocontrollo e un bisogno cosí urgente di autenticità hanno indotto Valeri a un certo momento del suo itinerario poetico, a usare uno strumento linguistico diverso dall'italiano. Ecco cosí *Jeux de mots*, pubblicati la prima volta presso Le Divan di Parigi nel 1956. "Il a pensé, ce vieux poète, qu'en écrivant en français il serait possible, peut-être, d'éviter l'automatisme (de parole, de phrase, de vers) qui lui paraît menacer la substance même de sa poésie": cosí egli scrive nella prefazione alla raccolta. Necessità dunque di non cadere nella maniera, indice di una ferma coscienza morale della poesia. Ma è proprio nuovo il linguaggio di Valeri nei *Jeux de mots*?

⁶ A. ZANZOTTO, *L'ultimo Valeri*, "Comunità", giugno 1957.

⁷ G. FOLIA, Lettera introduttiva a Diego Valeri, *Poesie piccole*, Scheiwiller, Milano, 1965.

Diremmo che lo è soltanto nel senso che la novità dello strumento espressivo sembra dare al sentimento che il poeta ha delle cose quella peculiarità di dimensioni e di cadenze, e quella limpida eleganza che sono proprie della poesia francese. Gli stessi valori metrici (spesso è usato il verso alessandrino) imprimono al ritmo una regolarità e una estensione musicale che sono il segno della nuova disciplina che il poeta impone al suo linguaggio, ma i modi della fantasia, le vibrazioni interiori sono ancora quelli di Valeri. Cioè, anche in questa nuova epifania verbale, i valori tipici della poesia di Diego Valeri sono quelli del colore, della musica, dell'incantamento in una trepida e nostalgica *rêverie*.

Sinceri i riconoscimenti della critica francese. Per esempio, Jean-Louis Vaudoyer dell'Académie française, ha colto nei *Jeux de mots* « un sense musical infiniment délicat et subtil » che implica una conoscenza della letteratura francese “dans ce qu'elle a de plus intime, de plus confidentiel »;⁸ e Jean Rouselot ha scritto che non soltanto Diego Valeri è riuscito a uscire dalla propria pelle di scrittore; il suo tentativo è andato ben più lontano, « jusqu'à l'identification de deux langages en un seul, qu'est la poésie ».⁹ Una prova, in definitiva, pienamente riuscita della sua anima *francitalienne*.

Con questo retroterra ricco di invenzioni liriche e di sperimentazioni linguistiche e tonali, Diego Valeri ha potuto cimentarsi con esiti felici nella difficile arte del tradurre.

* * *

In *Tradurre poesia*, un saggio contenuto nel volume *Tempo e Poesia* (Mondadori, 1962), Diego Valeri studia in particolare i

⁸ J. VAUDOYER, *Diego Valeri*, “Le Divan”, janvier-mars 1954.

⁹ J. ROUSSELOT, “Les nouvelles littéraires”, 11-1-1957.

problemi che riguardano la traduzione di un testo poetico. Tradurre poesia: un problema "sostanzialmente insolubile". Infatti "come trasportare d'una in altra lingua quella sensibilissima e fragilissima cosa che è la parola poetica?". Come "darle una differente forma fisica, senza però alterarne la forma spirituale: s'intende quel valore essenziale di poesia che l'ha originariamente determinata, e la giustifica e quasi la santifica al cospetto degli uomini?". La difficoltà, e quasi impossibilità, di tradurre « poesia in poesia » è un fatto ammesso da poeti e scrittori d'ogni tempo: da Dante a Croce, ed oltre, anche se quest'ultimo si è lasciato tentare dal grande Goethe. Ma, come tutti sanno, è stato un fallimento. N'ebbe coscienza il Croce stesso il quale giunse ad affermare che « la traduzione poetica è un atto d'amore (...) e, come tale, non ha nessun debito verso la logica; è, almeno in parte, almeno in origine, un fatto irrazionale ».

E Valeri conclude che tradurre è impossibile, ma, intanto, per impulso d'amore, ossia « per desiderio di possedere intimamente un'opera di poesia che amiamo, si traduce, si tenta di tradurre ». Si consideri a fondo il significato di quel "tenta". Infatti, è impresa impossibile trasportare da una a un'altra lingua l'incanto di un testo poetico il quale risulta dalla miracolosa combinazione di valori quali l'andamento ritmico, il vario giuoco degli accenti, le pause di una cangiante dimensione tra parola e parola, "l'impasto dei fonemi", il fascino di una rima, l'artificio spesso felice degli *enjambements*, eccetera; « tutte condizioni che, mutando la lingua, non possono non mutare e perciò cadere ».

C'è chi propone di imboccare la via dell'umiltà traducendo la poesia in prosa. In tale caso, afferma Valeri, umiliato non sarà tanto il traduttore quanto il poeta tradotto. Una « dimissione in prosa » potrebbe sopportarla, semmai, la poesia narrativa, in particolare l'epica, in una forma tuttavia alquanto « sostenuta e cantante »; ma la poesia lirica come potrebbe reggere rinunciando a quei valori che sono « gli elementi costitutivi del canto? ». E qui

Valeri offre due esempi di traduzione in prosa di due brani lirici: da Orazio in prosa italiana e da Leopardi in prosa francese. L'incanto lirico nei due casi è fatalmente perduto. La conclusione è solo una: un poeta lirico « non può essere tradotto in prosa ».

Allora bisognerà tradurre in versi, « costi quel che costi »: rifare almeno lo svolgimento ritmico del testo originale nella varia cadenza dei versi e, quando sia necessario, nella disposizione strofica e delle rime. Il risultato, anche se modesto, sarà in qualche modo apprezzabile, ma non avrà un vero valore se il traduttore non saprà rendere il tono intimo della lirica, suggerirne almeno « un'eco di quella musica profonda ». Ovviamente, in questa operazione avrà un ruolo importante la perizia tecnica, ma determinante sarà la sensibilità poetica. È chiaro allora che in ultima analisi tradurre poesia sarà « un esercizio di poesia »: quello che i tedeschi chiamano una *Nachdichtung*.

In questa operazione riescono bene in particolare gli scrittori tedeschi avvantaggiati dalla natura della loro lingua ricca di parole composte e componibili e portata naturalmente alle « inversioni sintattiche ». Così, non c'è grande poeta tedesco che non sia anche un notevole traduttore dalle lingue straniere. Questo non avviene per i traduttori italiani, condizionati come sono da una lingua fissata nella sua morfologia e nella sua sintassi da ben sette secoli « di ininterrotto travaglio letterario ». Difficilmente in essi lo sforzo può essere nascosto.

Ovviamente, il traduttore sia di poesia che di prosa, deve accettare una rilevante quantità di « accomodamenti e compromessi »; ciò che decisamente contrasta « al dono e al gusto nativo dello scrivere ». Ma qui sta appunto la sua difficile arte, mentre non deve rinunciare alla sua natura e « integrità » di scrittore; « scrittore deve essere e deve restare; e, se traduce poesia, poeta ». I compromessi sono particolarmente « perigliosi » quando si tratta di tradurre poesia; « linguaggio dell'assoluta libertà e verità ».

Tuttavia, il traduttore-poeta deve accettarli non rinunciando in pari tempo alla sua ispirazione; egli deve lavorare secondo « il cuor suo e allo stesso tempo secondo il cuore dell'altro ». Un giuoco complicato e avventurosissimo. Ma per fortuna c'è nel poeta traduttore una certa *chance* per cui a un certo punto le difficoltà vengono superate cosicché egli può realizzare « la libera ricreazione » del testo nato in altra lingua. In definitiva, solo ai poeti è dato tradurre poesia. A volte le loro traduzioni superano addirittura in bellezza la pagina originale. Allora, afferma argutamente Valeri, il testo diventa quasi un pretesto. E cita, come esempio, la « bellissima » *Imitazione* del Leopardi derivata da *La Feuille*, la nota, modesta lirica del francese Arnault.

* * *

Vasta ed esemplare è l'opera di traduttore di Diego Valeri. Qui citiamo almeno qualche titolo tra i più significativi: G. FLAUBERT, *La signora Bovary*, Mondadori, Milano, 1936; *Maupassant*, Scelta, introduzione e traduzione di Diego Valeri, Garzanti, Milano, 1942; LA FONTAINE, *Quaranta favole*, Sansoni, Firenze, 1952; *Antichi poeti provenzali*, All'insegna del Pesce d'oro, Milano, 1954; J. W. GOETHE, *Ifigenia in Tauride*, Neri Pozza, Venezia, 1954; *Lirici tedeschi*, Mondadori, Milano, 1959; *Lirici francesi*, Mondadori, Milano, 1960, seconda edizione, 1965; *Quaderno francese del secolo*, Einaudi, Milano, 1967.¹⁰

Come traduce Valeri? Egli attua sulla pagina le idee che abbiamo sopra esposto (ci riferiamo in particolare alle sue traduzioni di poesia). Gli autori che sceglie sono tradotti *poeticamente* o almeno con *intenzioni poetiche*. Egli ha vivissima la coscienza che la

¹⁰ V. ZAMBON, *La poesia di Diego Valeri*, Padova, Liviana, 1968 (cfr. Bibliografia).

poesia è nella sua sostanza ritmo profondo, cadenza interiore dello spirito; di qui la necessità, in lui urgente, di accogliere in sé « il sentimento della totalità di ciò che traduce ». ¹¹ Con la sua acuta ricettività di poeta e la sicura preparazione filologica, egli ha così potuto assimilare e riesprimere l'anima dei testi tradotti in quanto è riuscito a stabilire in sé un felice equilibrio tra le facoltà poetiche e quelle critiche. Nonostante l'obbligo della *servitù* al testo, a cui il traduttore-poeta deve sottostare, Valeri non ha rinunciato alla sua ispirazione e vocazione. Il suo tradurre in definitiva si fa un'autentica sperimentazione di poesia. Egli lavora, sí, secondo « il cuore dell'altro », ma contemporaneamente secondo « il cuore suo » (il suo estro, la sua fantasia). Un gioco difficile, ma che gli riesce bene. Così, certi modi del fraseggio, certe colorazioni e cadenze della costruzione, certa musicalità delle rime e delle assonanze, sempre usate con prudenza, ricordano l'accento veneziano della sua migliore poesia.

La sua traduzione non è mai un rifacimento arbitrario del testo straniero, ma una ricreazione ispirata e sapiente. Non sembra di sentir vibrare in qualche lirica straniera a lui congeniale « l'aura veneziana dorata » di cui parlava il Flora? Si legga questa *Lettera-poesia* di Apollinaire: « Di voi son pieni i miei poveri occhi / Come uno stagno di chiar-di-luna / Per pregarvi mi metto a ginocchi / O bionda che sembrate una bruna ».

Molti e autorevoli i consensi a Diego Valeri traduttore sia in prosa che in versi.

Solo alcuni giudizi. Pietro Pancrazi afferma che Valeri ha tradotto magistralmente *Madame Bovary* ma che nello stesso tempo « ha scritto benissimo » nella nostra lingua. La *Bovary* di Valeri gli è sembrata « uno dei piú bei libri in italiano » degli anni

¹¹ M. VALGIMIGLI, *Del tradurre e altri scritti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

trenta.¹² Franco Antonicelli scrive che Diego Valeri è uno dei nostri poeti che hanno saputo adeguare la buona vena ottocentesca, ravvivandola, « alle suggestioni liriche d'oggi ». Egli « è traduttore eccellente perché conoscitore eccellente di altri poeti ».¹³ Alberico Sala dice che in Valeri il poeta non ha mai prevaricato sul traduttore; ne sono venuti risultati di una costante eleganza e onestà e « restituzioni assai belle come *Il cimitero marino* e le liriche di Toulet ». Egli dichiara felice il traduttore venuto a capo di una così difficile impresa e felice anche il lettore che può, accompagnato da Valeri, fare come Ulisse un così "beau voyage" nella selva della poesia francese.¹⁴ Bonaventura Tecchi ammira il fatto che Diego Valeri, ottimo traduttore dalla lingua francese, si sia cimentato con buon esito anche con il tedesco, e con poeti tanto differenti tra loro quali Heine, Carossa, Hofmannsthal e Hesse. Ciò conferma la sua « duttilità e bravura di traduttore » che sa conservare « felicemente la forza e l'efficacia dell'originale » perfino nell'arduo Hölderlin;¹⁵ e Mario Praz dichiara che, nel tradurre, a Valeri poeta lui stesso, « riescono cose che non riescono ad altri »; « ... le sue traduzioni da La Fontaine e da Goethe, se è possibile giungere a un qualche grado di perfezione in questa materia, sono esemplari ».¹⁶ Queste, tra le molte altre (di Arrigo Benedetti, di Carlo Bo, di Aldo Camerino, di Gustavo De Feo, di Gilda Musa, di Luigi

¹² P. PANCRAZI, *La signora Bovary ottant'anni dopo*, "Corriere della Sera", 11 marzo 1936.

¹³ F. ANTONICELLI, *Animali in favola*, "La Nuova Stampa", 2 maggio 1955.

¹⁴ A. SALA, *Viaggio nella selva della poesia francese*, "Corriere d'informazione", 14-15 gennaio 1961.

¹⁵ B. TECCHI, *Lirici tedeschi*. "Primato", 1 dicembre 1942.

¹⁶ M. PRAZ, *Problemi del tradurre*, "Scuola e cultura nel mondo", dicembre 1956.

De Nardis, di Giovanni Necco, di Giambattista Vicari, di Henri De Ziegler, ecc.), le illuminanti testimonianze sulla preziosa opera di traduttore di Diego Valeri. Il quale nel 1954 ricevette, da una commissione composta da Bonaventura Tecchi (presidente), Ladislao Mittner e Stefan Andres, il premio "Riva del Garda", destinato a traduzioni poetiche dal tedesco, per le versioni di *Cinquanta poesie* di Goethe e dell'*Ifigenia in Tauride* dello stesso autore; mentre nel 1965 ebbe dall'Università di Ginevra la laurea "honoris causa" nella cui motivazione Valeri è definito, per la sua opera di traduttore dal francese e dal tedesco, « un brillant serviteur de la littérature européenne ».¹⁷

VITTORIO ZAMBON

¹⁷ Collation du doctorat ès lettres "honoris causa" a M. DIEGO VALERI - Université de Genève - Dies Academicus 1965.

TRADUZIONI DI DIEGO VALERI

LA MORT DES AMANTS

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

CHARLES BAUDELAIRE

LA MORTE DEGLI AMANTI

Noi avremo dei letti e dei divani
Profumati, profondi come avelli,
E, sparsi per la stanza, fiori strani
Per noi fioriti in paesi piú belli.

Consumando i lor ultimi calori
I cuori nostri avvamperanno insieme,
Riflettendo e scambiandosi splendori
Nel doppio specchio delle gioie estreme.

Una sera di rosa e di brillii
Celesti, scambieremo un lampo queto
Come un singhiozzo carico di addii;

E dopo verrà un Angelo, le porte
Schiudendo, a ravvivar, fedele e lieto,
Gli specchi ombrati e le lampade morte.

LA MORT DES AMANTS

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Éclores pour nous sous des cieus plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

CHARLES BAUDELAIRE

LA MORTE DEGLI AMANTI

Noi avremo dei letti e dei divani
Profumati, profondi come avelli,
E, sparsi per la stanza, fiori strani
Per noi fioriti in paesi piú belli.

Consumando i lor ultimi calori
I cuori nostri avvamperanno insieme,
Riflettendo e scambiandosi splendori
Nel doppio specchio delle gioie estreme.

Una sera di rosa e di brillii
Celesti, scambieremo un lampo queto
Come un singhiozzo carico di addii;

E dopo verrà un Angelo, le porte
Schiudendo, a ravvivar, fedele e lieto,
Gli specchi ombrati e le lampade morte.

LA MORTE DEGLI AMANTI

Noi avremo dei letti e dei divani
Profumati, profondi come avelli,
E, sparsi per la stanza, fiori strani
Per noi fioriti in paesi piú belli.

Consumando i lor ultimi calori
I cuori nostri avvamperanno insieme,
Riflettendo e scambiandosi splendori
Nel doppio specchio delle gioie estreme.

Una sera di rosa e di brillii
Celesti, scambieremo un lampo queto
Come un singhiozzo carico di addii;

E dopo verrà un Angelo, le porte
Schiudendo, a ravvivar, fedele e lieto,
Gli specchi ombrati e le lampade morte.

TÊTE DE FAUNE

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

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

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

ARTHUR RIMBAUD

TESTA DI FAUNO

Dentro il fogliame, scrigno verde e oro,
Dentro il fogliame ondeggiante e fiorito
Di accesi fiori ove il bacio si placa,
Stracciando a un tratto il merletto squisito,

Un fauno mostra i suoi occhi sbarrati
E morde i rossi fior coi denti bianchi.
Bruno e sanguigno come un vino vecchio
Scoppia il suo labbro in risate croccanti.

Quando a mo' di scoiattolo è fuggito,
Trema ancora il suo riso su le foglie.
Sopraggiunge un fringuello, e il bacio d'oro
Del bosco, timoroso si raccoglie.

ABBITTE

Heilig Wesen! gestört hab ich die goldene
Götterruhe dir oft, und der geheimeren,
Tiefen Schmerzen des Lebens
Hast du manche gelernt von mir.

O vergiss es, vergib! gleich dem Gewölke dort
Vor dem friedlichen Mond, geh ich dahin, und du
Ruhst und glänzest in deiner
Schöne wieder, du süßes Licht!

FRIEDRICH HÖLDERLIN

DOMANDA DI PERDONO

L'aureo splendore di tua pace angelica
Spesso ho turbato. Tu molti reconditi
Profondi mali della vita
Hai da me appresi, essere santo!

Dimentica e perdona! io sono simile
Al nembo che trascorre sulla placida
Luna: io trapasso, e tu risplendi,
Di nuovo in pace, o dolce lume.

S MEINEN GROSSEN SCHMERZEN

meinen grossen Schmerzen
ich die kleinen Lieder;
neben ihr klingend Gefieder
flattern nach ihrem Herzen.

anden den Weg zur Trauten,
kommen sie wieder und klagen,
klagen, und wollen nicht sagen,
sie im Herzen schauten.

HEINRICH HEINE

CO

Col mio
Io formo
Levan le
E volano

Piacione
Appare
Piangono
Ciò che

COL MIO GRANDE DOLORE...

Col mio grande dolore
Io formo dei piccoli canti:
Levan le piume sonanti
E volano verso il suo cuore.

Piacciono assai, ma tristo
Appare al ritorno ciascuno.
Piangono, e non dice nessuno
Ciò che in quel cuore ha visto.

INDICE

RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO

Comitato d'onore	5
Il bando e la giuria	7
Elenco delle opere pervenute al Premio "Città di Monselice" per una traduzione letteraria (3 ^a ediz. 1973)	9
Relazione	11
Cronaca della premiazione	19
GIORGIO CAPRONI, <i>Divagazioni sul tradurre</i>	21

*

ATTI DEL SECONDO CONVEGNO SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

CESARE CASES, <i>Goethe traduttore del Cellini</i>	33
JESÚS MORENO BERNAL, <i>La traducción al italiano de unos versos de Lorca</i>	44
MARIA CORTI, <i>Traduzione e autotraduzione in Beppe Fenoglio</i>	50
CARLO DELLA CORTE, <i>Dialetto, lingua e traduzione</i>	55
MARIO LUZI, <i>Circostanze di traduzione: il teatro</i>	61
VITTORIO ZAMBON, <i>Diego Valeri traduttore-poeta</i>	63

AUS MEINEN GROSSEN SCHMERZEN

Aus meinen grossen Schmerzen
Mach ich die kleinen Lieder;
Die heben ihr klingend Gefieder
Und flattern nach ihrem Herzen.

Sie fanden den Weg zur Trauten,
Doch kommen sie wieder und klagen,
Und klagen, und wollen nicht sagen,
Was sie im Herzen schauten.

HEINRICH HEINE

dico di tutte le regioni, che escono in Italia, troveremo che quasi tutti sono giostrati su momenti rozzi, buffoneschi, irosi o sentimentali dell'esistenza. È una poesia che si condanna da sola, si ritaglia uno spazio in una zona ripetitiva, ininteressante. E laddove ci sia un poeta vero, diciamo per esempio il gradese Biagio Marin, si arriva ad effetti insieme arcaici, di grande semplicità, e al tempo stesso di eccezionale suggestione. Lo stesso Marini, quando, come in un volume che sta per apparire in questi giorni, ci riferisce lo stesso mondo che lo circonda, ma stavolta in lingua, perde quasi tutto il suo potere di fascinazione. Per concludere, vorrei dire che l'unico serio tentativo che mi pare possibile oggi, nell'ambito letterario, per non lasciar morire il dialetto, è quello di recuperarne la parte drammatica-vitale immettendola nella lingua. Altrimenti si rischia di rifare per la centesima volta il quadretto pittoresco barbarianiano. Forse la "lengua mia" di Noventa, fatta di *venezian* e di *italian*, ci ha tanto colpito anche perché ci ha indicato per prima con perentorietà l'unica strada percorribile.

CARLO DELLA CORTE