

MONSELICE
(da una stampa dell'Ottocento).

PREMIO CITTÀ DI MONSELICE PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA

RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO

*

ATTI DEL QUARTO CONVEGNO SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

LA TRADUZIONE DEI CLASSICI A PADOVA

5

A CURA DELL'AMMINISTRAZIONE COMUNALE
MONSELICE 1976

COMITATO D'ONORE

- LUIGI GUI, *Ministro dell'Interno*
FRANCO M. MALFATTI, *Ministro della Pubblica Istruzione*
FERNANDO DE MARZI, *Senatore*
VITTORIO CINI, *Senatore*
GUSTAVO GIGLI, *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*
OTTAVIANO CORBI, *Provveditore agli Studi di Padova*
ANTONIO ROSTAGNI, *Presidente dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*
GUIDO FERRO, *Presidente dell'Accademia Patavina*
ODDONE LONGO, *Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Padova*
VITTORE BRANCA, *Segretario Generale della Fondazione « G. Cini »*
DIEGO VALERI
ERVINO POCAR, *Presidente onorario dell'A.I.T.I.*
GINO SARTOR, *Assessore per l'Istruzione e le Attività Culturali della Regione Veneta*
GIACOMO PONTAROLLO, *Assessore alla Pubblica Istruzione della Provincia*
ERNESTO GRILLO, *Presidente dell'Ente Provinciale del Turismo*
LUIGI CIBIN, *Presidente della Cassa Rurale ed Artigiana di S. Elena*
EZIO RIONDATO, *Presidente della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo*
GUIDO CAPORALI, *Presidente della Banca Popolare di Padova e Treviso*
GUSTAVO PROTI, *Presidente della Banca Antoniana*
D. MARTINO GOMIERO, *Arciprete di Monselice*
MARIO BALBO, *Sindaco di Monselice*
VITTORIO REBESCHINI, *Assessore per l'Istruzione Pubblica di Monselice*

IL BANDO E LA GIURIA

L'Amministrazione Comunale di Monselice bandisce per il 1975 (quinta edizione) un premio di L. 1.000.000 indivisibili per la migliore traduzione letteraria in versi o in prosa, da lingue antiche o moderne, apparsa nel biennio 1973-74.

Un premio di L. 500.000, istituito dalla Cassa Rurale ed Artigiana di S. Elena (Padova), in memoria di Leone Traverso, viene destinato a un giovane traduttore italiano per la sua opera prima, apparsa nel biennio 1973-74.

La Giuria è composta da CESARE CASES, ELIO CHINOL, CARLO DELLA CORTE, IGINIO DE LUCA, EMILIANA FABBRI (Segretaria), GIANFRANCO FOLENA (Presidente), MARIO LUZI, FILIPPO MARIA PONTANI.

Tutte le opere concorrenti dovranno pervenire in tre copie alla Segreteria del Premio presso il Municipio di Monselice (Padova), entro il 5 aprile 1975.

Monselice, gennaio 1975

Elenco delle opere concorrenti al
PREMIO « CITTÀ DI MONSELICE »
PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA
V Edizione 1975

- LUIGI BACCOLO: Sade, *Diario Inedito*
Milano, Rizzoli, 1973
- GIUSEPPE BERNETTI: Pio II (Enea Silvio Piccolomini), *I Commentari*
Siena, Cantagalli, 1974
- GIAN PIERO BONA: Arthur Rimbaud, *Poesie*
Torino, Einaudi, 1973
- ANNA BUJATTI: AA.VV., *Le ciminiere di bambù*
Roma, Officina Edizioni, 1974
- MARGHERITA DALLOS - JOLE TOGNETTI: Miguel Asturias & Pablo Neruda, *Abbiamo assaggiato l'Ungheria*
Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1974
- MARGHERITA DALMATI: Nikos Kranidiotis, *Poesie*
Atene, Istituto Italiano di Cultura, 1974
- SILVANO DEMARCHI: AA.VV., *Lirica tedesca*
Abano Terme, Il Gerione, 1974
- RENATO DELLA TORRE: Louis-Ferdinand Céline, *Il castello dei rifugiati*
Firenze, Vallecchi, 1973
- ENRICO FILIPPINI: Max Frisch, *Guglielmo Tell per la scuola*
Torino, Einaudi, 1973
- GILBERTO FORTI: Wolfgang Goethe, *Teatro*
Torino, Einaudi, 1973
- LUCIANA FREZZA: Paul Verlaine, *Poesie*
Milano, Rizzoli, 1974
- CESARE GARBOLI: Molière, *Tartufo*
Torino, Einaudi, 1974
- GIANNI GUADALUPI - MARCELO RAVONI: José Agustín, *Di profilo*
Milano, Il Saggiatore, 1973
- MARGHERITA GUIDACCI - VELLO SALO: AA.VV., *Poeti estoni*
Roma, Abete, 1973

- MLADEN MACHIEDO: AA.VV., *Otto poeti croati*
Zagreb, Il Ponte, 1974
- MARIA GRAZIA MANUCCI: Ingeborg Bachmann, *Malina*
Milano, Adelphi, 1973
- NINO MARZIANO: Apuleio, *L'Asino d'oro*
Milano, Garzanti, 1974
- GIACOMO OREGLIA: August Strindberg, *Notti di sonnambulo ad occhi aperti*
Torino, Einaudi, 1974
- GIORGIO ORELLI: Johann Wolfgang Goethe, *Poesie*
Milano, Mondadori, 1974
- PIERFRANCESCO PAOLINI: John Barth, *La casa dell'Allegria*
Milano, Rizzoli, 1974
- VERA PASSERI PIGNONI: Miguel De Unamuno, *Diario Intimo*
Bologna, Patron, 1974
- FERNANDA PIVANO: Allen Ginsberg, *Diario Indiano*
Roma, Arcana, 1973
- FERNANDA PIVANO: Allen Ginsberg, *Mantra del re di maggio*
Milano, Mondadori, 1973
- MICHELE SAMPAOLO: Dimitri Obolensky, *Il Commonwealth Bizantino*
Bari, Laterza, 1974
- EZIO SAVINO: Tucidide, *Guerra del Peloponneso*
Milano, Garzanti, 1974
- GIACOMO SCOTTI: Ivo Andrić, *La storia dell'Aiduccio e altri racconti*
Roma, Gremese, 1973
- ANTONIO TABUCCHI: Ignácio Loyola Brandão, *Zero*
Milano, Feltrinelli, 1974
- FRANCESCO TENTORI MONTALTO: Juan Ramon Jimenez, *Diario di poeta e mare*
Milano, Accademia, 1973
- FRANCESCO TENTORI MONTALTO: Juan Ramon Jimenez, *Eternità pietra e cielo*
Milano, Accademia, 1974
- LAURA TERRENI: Joseph Roth, *La cripta dei Cappuccini*
Milano, Adelphi, 1974

- GIULIANA TOSO RODINIS: René Ribière, *Petrarca e i sette di Font Segugno*
Padova, Draghi-Randi, 1974
- ATTILIO VERALDI: Kurt Vonnegut jr., *La colazione dei campioni*
Milano, Rizzoli, 1974
- ANTONIO VERRI: Pierre Juliard, *Le filosofie del linguaggio nella Francia del XVIII secolo*
Bologna, Patron, 1974
- SERENA VITALE: Andrej Belyj, *Kotik Letaev*
Milano, Franco Maria Ricci Editore, 1973
- GIORGIO ZAMPA: Franz Kafka, *Il Processo*
Milano, Adelphi, 1973
- GIORGIO ZAMPA: Rainer Maria Rilke, *Ewald Tragy*
Milano, Adelphi, 1974
- SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ: Arshi Pipa, *Montale e Dante*
Catania, Giannotta, 1974

RELAZIONE

Il premio Monselice compie oggi cinque anni. E mi è caro ricordare — ogni 5 anni ci si può guardare un momento indietro — quando nell'autunno del '70 ci incontrammo con l'amico Iginio De Luca, col compianto Vittorio Zambon, che ci ha lasciati proprio un anno fa, e col sindaco di Monselice, e si decise di fare un premio diverso dai tanti, e finalmente utile, destinandolo alla traduzione letteraria. La nostra iniziativa, oggi possiamo dirlo per esperienza, fu utile e anche giusta, perché contribuì a rendere giustizia a un settore vitale e trascurato della nostra cultura nella sua apertura verso le altre culture e lingue del mondo, presente e passato. Di anno in anno abbiamo visto questo premio crescere in quantità e in qualità, proprio per forza sua e dei suoi limiti modesti e seri, e creare intorno a sé quel movimento di interesse e di cultura che ci auguravamo e che speriamo continuerà a crescere. Di questo voglio esprimere a nome di tutta la giuria la gratitudine più sincera all'amministrazione comunale di Monselice che ci ha accompagnati e sostenuti sempre con tanta fiducia, premura e discrezione.

Anche stamane ci siamo ritrovati per parlare di problemi di traduzione e di traduttori, e abbiamo potuto presentare il bel quaderno che raccoglie gli atti del colloquio dello scorso anno, per la prima volta una serie di studi paralleli sulle prime traduzioni del Petrarca in tutta l'Europa; e poi abbiamo sentito parlare della grande tradizione di traduttori — un bisticcio che tutti sanno a me piace — proprio in casa nostra, le traduzioni dei classici greci e latini nell'Università di Padova ad opera di maestri insigni delle tre ultime generazioni, quella di Romagnoli, quella di Marchesi e di Valgimigli, e quella del nostro carissimo Carlo Diano, scomparso lo scorso dicembre, e che ricorderemo sempre tra noi anche qui, in questo luogo e in questa attività del tradurre alla quale ha dato tanta parte di sé come interprete acutissimo e filologo-artista. A lui vogliamo dedicare questa edizione quinquennale: e mentre esprimiamo alla signora e a tutta la sua famiglia il nostro rimpianto accorato dell'amico e dello studioso, vogliamo ricordarlo insieme un momento in silenzio.

La giuria del premio Città di Monselice per una traduzione letteraria, composta da Cesare Cases, Elio Chinol, Carlo Della Corte, Iginio De Luca, Emiliana Fabbri, da Filippo Maria Pontani, che è

qui con noi per la prima volta in veste di giudice dopo aver vinto la II ed. del premio, e da chi vi parla, si è riunita a Monselice una prima volta all'inizio di aprile: preso atto del buon numero e dell'alto livello di molte delle opere presentate, sia per il premio « Città di Monselice » sia per il premio « Leone Traverso opera prima », e della difficoltà di stabilire una graduatoria fra valori diversi e assoluti, ha compiuto una prima selezione fermandosi in particolare per il premio maggiore sui nomi di

GIAN PIERO BONA per la traduzione dal francese, che è anche opera prima, delle *Poesie* di Rimbaud, Einaudi 1973.

LUCIANA FREZZA per la traduzione dal francese delle *Poesie* di Verlaine, Rizzoli 1974.

GIACOMO OREGLIA per la traduzione dallo svedese di *Notti di sonnambulo ad occhi aperti* di Strindberg, Einaudi 1974.

GIORGIO ORELLI per la raccolta di versioni di liriche di Goethe, Mondadori 1974.

FERNANDO PIVANO per la traduzione dall'inglese del *Diario indiano* di Allen Ginsberg, Arcana 1973, e di *Mantra del re di maggio* dello stesso, Mondadori 1973.

FRANCESCO TENTORI MONTALTO per la traduzione dallo spagnolo del *Diario di poeta e mare* e di *Eternità pietra e cielo* di Jimenez, Accademia 1973 e 1974.

SERENA VITALE per la traduzione dal russo del *Kotik Letaev* di A. Belyi, Franco Maria Ricci ed. 1974.

GIORGIO ZAMPA per la traduzione dal tedesco del *Processo* di Kafka e di *Ewald Tragy* di Rilke, Adelphi 1973 e 1974.

e segnalando inoltre le traduzioni di RENATO DELLA TORRE, *Il Castello dei rifugiati* di Céline, Vallecchi 1973, di CESARE GARBOLI, *Il Tartufo* di Molière, Einaudi 1974, di MARGHERITA GUIDACCI, *Poeti estoni*, Abete 1973, di MLADEN MACHIEDO, *Otto poeti croati*, Il Ponte 1974.

Per il premio « Traverso opera prima » è stata formata una seconda rosa di nomi, comprendente oltre GIAN PIERO BONA i seguenti:

ANNA BUJATTI per la traduzione dal cinese della raccolta di poesie *Le cimiteri di bambù*, Officina ed. 1974.

EZIO SAVINO per la traduzione dal greco della *Guerra del Peloponneso* di Tucide, Garzanti 1974.

LAURA TERRENI per la traduzione dal tedesco della *Cripta dei Cappuccini* di J. Roth, Adelphi 1974.

Nella seduta conclusiva, tenutasi qui a Monselice la scorsa domenica, presenti tutti i membri della giuria, è stato anzitutto preso atto, con soddisfazione tanto maggiore davanti a un quadro così ricco e vario di valori, che la Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo aveva come già lo scorso anno deciso di mettere a disposizione del premio la somma di un milione. Dopo un attento esame della situazione e l'esposizione da parte di ogni membro della giuria di giudizi comparativi relativi al proprio campo specifico, si è deciso di comune accordo di destinare la nuova somma a due premi speciali di mezzo milione ciascuno, destinandone uno a una traduzione dai classici greci e latini, e l'altro a una traduzione di particolare impegno sperimentale nell'ambito delle letterature contemporanee.

Nell'occasione la giuria si è augurata che questa iniziativa della Cassa di Risparmio possa consolidarsi e permettere l'anno prossimo di affiancare al premio Monselice e al premio Traverso un premio internazionale per una traduzione dalla nostra lingua in una lingua straniera, allargando così all'altro versante complementare, quello transalpino, o transmarino, l'orizzonte della nostra iniziativa.

Successivamente, dopo ampia discussione dalla quale emergeva il dispiacere di non poter dare adeguati riconoscimenti a traduttori insigni presenti nelle rose già costituite, si passava alla votazione, anzitutto per il premio Monselice.

Il risultato della votazione vedeva al primo posto, con forte maggioranza e suffragi di tutti i membri della giuria, la signora FERNANDA PIVANO, nome noto a tutti, che risulta vincitrice del Premio Città di Monselice per il 1975 per le sue traduzioni di prosa e poesia di Allen Ginsberg — è la prima donna che iscrive il suo nome negli annali del premio maggiore — con la seguente motivazione, che prego il prof. Elio Chinol di leggere:

FERNANDA PIVANO si annovera ormai da circa un trentennio fra coloro che più hanno contribuito alla conoscenza e alla diffusione della moderna letteratura americana in Italia, un fenomeno quanto mai importante e significativo nella storia della nostra cultura letteraria più recente. A quest'opera essa ha atteso tenacemente in vari modi: con saggi, prefazioni, articoli in quotidiani, conferenze e interventi radiofonici (da cui sono nati in seguito numerosi e pregevoli volumi critici quali *La balena bianca e altri miti*, Milano 1962; *America rossa e nera*, Firenze 1964, *Yessir, Jack Kerouac*, Milano 1969, e altri); ma il contributo forse maggiore Fernanda Pivano lo ha dato con la sua instancabile e per certi aspetti pro-

digiosa attività di traduttrice, che l'ha portata a mettere al proprio attivo oltre quaranta titoli. Essa ha tradotto anche importanti scrittori inglesi e francesi (da Jane Austen a Charles Dickens, da Denis Diderot a Raymond Queneau), tuttavia la sua paziente dedizione e il suo lungo amore sono andati in particolare alla letteratura americana. In questo campo l'elenco degli autori, per lo più moderni e contemporanei, da lei affrontati è davvero imponente. Ha esordito nel 1943 con una scelta dalla *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters (in edizione completa nel 1947) che fu un vero e proprio avvenimento culturale, e a quella prima, felicissima prova ha dato seguito con grande ricchezza e varietà d'interessi, cimentandosi con scrittori che vanno (per limitarci a qualche nome maggiore) da Stephen Crane a Sherwood Anderson, da Gertrude Stein a Thornton Wilder, da Francis Scott Fitzgerald a Hemingway e Faulkner.

Durante i lunghi anni della sua intensa attività, Fernanda Pivano, sempre attenta e sensibile ad ogni importante novità letteraria americana, ha anche spesso avuto il ruolo del pioniere. La conoscenza di Allen Ginsberg in Italia, ad esempio, è dovuta quasi esclusivamente a lei, che ne ha tradotto ben cinque libri, fra i quali risulta particolarmente interessante questo *Mantra del re di maggio*, costituito da una scelta di poesie ricavate dalle raccolte *Sandwiches di realtà* (*Reality Sandwiches*, 1963) e *Notizie del pianeta* (*Planet News*, 1968). Rendere in un'altra lingua un poeta come Allen Ginsberg, impegnato in complesse novità prosodiche e spericolate arditezze lessicali e sintattiche, è un'impresa quanto mai ardua. Fernanda Pivano ha saputo superare la prova con una versione che è un felice esempio e della sua sensibilità letteraria e del suo paziente scrupolo filologico, e che costituisce un nuovo, importante apporto alla conoscenza del panorama, da lei sempre tenuto aggiornatissimo, della più recente poesia americana.

Si passava poi alla votazione per il Premio « Leone Traverso opera prima », che ricorda ormai stabilmente per la quarta volta, per la benemerita iniziativa della Cassa rurale di Sant'Elena, la figura del grande traduttore e critico. Anche qui una forte maggioranza di voti designava come vincitore per il '75 GIAN PIERO BONA per la traduzione dal francese delle *Poesie* di Rimbaud. Il giudizio della giuria è il seguente:

Alla sua prima esperienza impegnativa di traduttore, il giovane GIAN PIERO BONA si è cimentato con testi ardui come i « poemi

in versi » di Arthur Rimbaud, nella loro interezza, comprese tutte le briciole poetiche, le *Bribes*, i sonetti degli *Stupra* e l'*Album dit Zutique*, l'album « della malora » che raccoglie gli scherzi e schizzi mordenti del sodalizio verlainiano. Di tutto questo straordinario corpus di poesia il Bona ha offerto una meditata e unitaria ricostruzione poetica dentro la nostra lingua. Com'egli dice parlando alla fine del suo volume del suo *Incontro con Rimbaud*, « la gratitudine di un testo originale verso colui che lo ha rieseguito, sta proprio nella sua coscienza di ritrovarsi un giorno in seno a un'altra cultura », in quella infinita dilatazione interlinguistica che è il senso della traduzione.

Bona parte dall'assunto che « è sempre un poeta che ha da tradursi, mai una singola poesia », perché gli ostacoli semantici e ritmici che egli trova continuamente sul suo cammino traducendo un testo poetico « non sono che emozioni, la gioia di penetrare nelle pieghe dell'uomo ». E questo è necessariamente far poesia su poesia, perché « il critico spiega il poeta, il traduttore lo scompone, ma il poeta rivive il poeta ». Di fronte a un poeta così stretto, rigoroso, oggettivo nella lingua, che egli, il Veggente, « rapporte de là bas », dalle sue discese nel profondo e dall'« immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi », il traduttore ha preferito alla infedele fedeltà alle parole dell'originale una infedeltà fedele al senso e alla musica, sacrificando le parole piuttosto che umiliare la metrica e la rima. La sua versione poetica appare mirabile sia per la capacità di ricomposizione semantico-sintattica sia per la resa metrico-ritmica, in dinamico equilibrio: così nella trasposizione italiana dell'alessandrino rimbaldiano teso costantemente fra aspre dissonanze, distensioni melodiche e pause di silenzio, il Bona vince la difficile prova di conservarne il ritmo binario senza allentarne la tensione, in una costante densità ritmica, riuscendo a trasporre la forza oggettiva del linguaggio di Rimbaud nei suoi contrasti e nelle sue anfibologie angelico-demoniache con risultati persuasivi anche nelle prove più alte e disperanti, dalla *Oraison du soir* al *Bâteau ivre* a *Mémoire*. Così questa traduzione ha riorchestrato nella nostra lingua, senza infrangerlo o sminuirlo, il mistero poetico di Rimbaud.

Successivamente il premio speciale di mezzo milione della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo per una traduzione dai classici veniva assegnato con votazione unanime a EZIO SAVINO per la sua traduzione della *Storia della Guerra del Peloponneso* di Tu-

cidide, con la seguente relazione che prego il prof. Filippo Maria Pontani di leggere:

Fra le traduzioni di Tucidide fiorite in Italia dal 1942 a oggi, la piú notevole, per una nitida, incisiva e talora un po' secca essenzialità, era quella di Piero Sgroi. La presente versione di EZIO SAVINO, un giovanissimo, le supera tutte in virtù d'una sorprendente, magistrale idoneità stilistica. È quella che meno segue con pedissequa aderenza scolastica le ardue strutture del periodare tucidideo, e piú riesce a farne rivivere, sul piano d'una ricreazione artistica, la concettosa densità e soprattutto il tragico *pathos*. Nelle scelte linguistiche del Savino c'è sempre *aliquid luminis*, il baglioglio d'una parola o d'una tornitura; alla sostenutezza del fraseggio s'accompagna la pertinenza lessicale, la duttilità dei toni e delle movenze. Piú che alla opportunità di chiarire un testo difficile, si può far risalire a un'esuberanza giovanile qualche amplificazione o diluizione non necessaria; ma l'intento e la capacità di trovare soluzioni espressive nuove, anche spregiudicatamente « libere », danno luogo a una resa complessivamente mirabile dei discorsi, dei contrasti piú spiccatamente drammatici, dei grandi quadri descrittivi. Se le interpretazioni dei luoghi piú controversi del greco rivelano una buona sicurezza d'orientamento (e dunque un impegno filologico), il pregio maggiore della versione è la suggestiva, moderna immagine della prosa tucididea, la misura, che il Savino riesce a comunicare, della sua ineguagliata potenza.

Infine l'altro premio speciale di mezzo milione destinato a una traduzione di particolare impegno sperimentale e linguistico nell'ambito delle letterature contemporanee veniva assegnato con voti ugualmente unanimi a SERENA VITALE per la traduzione dal russo del *Kotik Letaev* di A. Belyj. Prego il prof. Iginio De Luca di leggere la relazione:

Tra i giovani studiosi e traduttori dal russo, Serena Vitale si segnala per una particolare attenzione ai valori formali e linguistici dei testi piú moderni. Dopo una felice traduzione di una scelta di *Poesie* di Osip Mandelštam (Milano, Garzanti, 1972), presenta ora in veste italiana una delle opere piú complesse di Andrej Belyj, *Kotik Letaev* (La Biblioteca Blu, Parma-Milano 1973). Belyj è tra i maggiori esponenti della prima grande avanguardia letteraria e artistica russa del Novecento, in linea e non di rado in anticipo sulla contemporanea avanguardia europea. Ma la fortuna di Belyj

in Europa comincia piuttosto tardi. In Italia con la prima esemplare traduzione del romanzo *Peterburg* (*Pietroburgo*, 1916) a cura di A. M. Ripellino (Torino, Einaudi, 1961). *Kotik Letaev* è il terzo grande romanzo di Belyj (1922), tradotto ora per la prima volta dalla Vitale. Non è un romanzo in senso tradizionale, ma un memoriale alogico, un repertorio di sensazioni e impressioni, scaturito dalle profondità di una coscienza infantile, dalla sensibilità di un bimetto (*Kotik Letaev*), che nel presente riverbera gli echi di una esistenza prenatale, capta nel subconscio presentimenti o vibrazioni del futuro. L'esperienza del simbolismo (la decisiva amicizia di Blok), il fascino del misticismo di Vladimir Solov'ev e piú ancora l'antroposofia di Rudolf Steiner (l'itinerario dello spirito dell'uomo verso lo spirito dell'universo), per non dire della musica, delle scienze e della filosofia tedesca, si riflettono in un linguaggio allo stato fluido, in un impasto magmatico del discorso, fitto di simboli, corrispondenze, enigmi, pause e segni musicali (gli strappi dell'interpunzione). Belyj si esprime attraverso un processo di metamorfosi che coinvolge oggetti e parole. Piú che Joyce o Proust (citati solitamente dai critici occidentali) un probabile riferimento letterario per Belyj è Dostoevskij (quello sotterraneo e misticheggiante) o Gogol' (teso nel gioco delle metamorfosi e delle ironie verbali). Ma Dostoevskij o Gogol' metamorfizzati.

La traduzione di Serena Vitale aderisce con rara sensibilità e disposizione critica agli scarti espressivi e musicali, alla tensione e ai toni dell'originale, spesso estremamente arduo nell'apparente trasparenza della lingua. Rispetta le lacerazioni del tessuto linguistico, anche i valori stilistici degli spazi e della punteggiatura, tutto quel fermento verbale che pone Belyj al centro delle ricerche piú preziose dei formalisti russi.

Non ci resta che rallegrarci collettivamente con tutti i vincitori senza dimenticare il valore molto alto di alcune delle opere che non è stato possibile premiare, e pregare la signora Pivano di prendere la parola per illustrare di scorcio qualche aspetto del lungo, appassionato e intelligente suo lavoro di mediazione, che ha contribuito tanto a renderci familiare la moderna letteratura anglo-americana.

CRONACA DELLA PREMIAZIONE

Domenica 1° giugno 1975, la IV tavola rotonda sui problemi della traduzione letteraria ha aperto le manifestazioni per la V edizione del Premio « Città di Monselice ».

Il convegno, che si è svolto nella restaurata Sala S. Paolo, è stato dedicato a grandi figure di traduttori dai classici dell'Università di Padova. Filippo Maria Pontani ha parlato delle traduzioni da Aristofane di Ettore Romagnoli; Emilio Pianezzola ha illustrato l'opera di Concetto Marchesi; Maria Vittoria Ghezzi ha parlato di Manara Valgimigli e Oddone Longo ha ricordato infine Carlo Diano, scomparso da pochi mesi.

Ha presieduto l'incontro il professor Gianfranco Folena della Università di Padova.

È intervenuto il ministro della Pubblica Istruzione, on. Franco M. Malfatti, il quale ha anche preso brevemente la parola per salutare gli intervenuti e manifestare interesse e compiacimento per l'iniziativa.

La proclamazione dei vincitori del Premio ha avuto luogo nel pomeriggio, nel Duomo vecchio di Monselice, alla presenza di parlamentari, delle autorità del Comune e della Provincia e di personalità della cultura, con una folta partecipazione di pubblico.

Il sindaco di Monselice, dott. Mario Balbo, nel suo indirizzo di saluto, ha espresso la soddisfazione dell'Amministrazione Comunale per il consolidarsi dell'iniziativa nell'arco dei suoi cinque anni di vita, ha sottolineato la funzione di stimolo che il Premio ha assunto per l'attività culturale cittadina ed ha parlato della creazione, a Monselice, delle strutture necessarie al sorgere di un efficiente ed attrezzato centro culturale e sociale, con la restaurazione di una serie di edifici di notevole valore artistico come la Loggetta, la Sala S. Paolo e Villa Pisani.

Il professor Folena ha dato quindi lettura della relazione della giuria, di cui è il presidente, sull'esito del Premio « Monselice » e del « Traverso » ed ha annunciato l'assegnazione di altri due premi entrambi di 500.000 lire, messi a disposizione dalla Cassa di Risparmio, a due traduttori operanti in campi diversi e complementari dell'attività del tradurre. Tutti i premiati hanno ritirato personalmente il premio loro assegnato.

Fernanda Pivano, alla quale è stato assegnato il premio « Mon-

selice », ha parlato delle sue traduzioni dal poeta americano Allen Ginsberg e, piú in generale, di tutta la sua lunga e feconda attività di traduttrice dei grandi scrittori americani contemporanei.

Subito dopo Gian Piero Bona, vincitore del Premio « Traverso », istituito dalla Cassa Rurale ed Artigiana di S. Elena, Ezio Savino e Serena Vitale, vincitori dei premi offerti dalla Cassa di Risparmio, hanno letto e commentato brani delle traduzioni premiate.

Ha concluso la cerimonia un breve indirizzo di saluto del senatore Fernando De Marzi, che ha rilevato come l'intervento di un pubblico numeroso indichi la partecipazione della popolazione monselicense all'iniziativa dell'Amministrazione Comunale.

È stato infine offerto un rinfresco agli intervenuti, nella Sala S. Paolo.

GRAZIE, CARI AMICI

Devo dire per prima cosa che ricevere un premio è almeno altrettanto imbarazzante che assegnarlo: qui lo sappiamo tutti perché tutti ci siamo trovati nella situazione sia di riceverne sia di assegnarne. Quando si ricevono ci si trova lí, con lo sconforto di non avere fatto abbastanza per rispondere all'attesa della giuria; quando si assegnano ci si trova sgomenti davanti a rose di candidati uno piú bravo dell'altro, ciascuno in una scala di valori diversa da quella degli altri, fino a rendere spesso problematica una decisione finale.

E allora sono qui, un po' preoccupata di avervi deluso, un po' riconoscente della fatica che avete fatto per scegliere uno di noi; non necessariamente il migliore e sicuramente non il migliore in modo definitivo, perché la ruota dei premi non si ferma mai e un premio che non è assegnato quest'anno è piú che altro rimandato all'anno successivo.

È con questo augurio ai miei compagni di lavoro e con questo ringraziamento alla Giuria e al generoso Comune di Monselice che vorrei iniziare la breve relazione d'uso da parte del vincitore di questo premio, già illustre e ambitissimo tra gli specialisti del nostro mestiere umile, faticoso e ignaro dei riflettori da rotocalco.

Quando cominciai a tradurre ero una ragazzina, giovane giovane, sempre alle prese con due trecce bionde che non finivano piú, occhi ansiosi di vedere e conoscere tutto, la faccia asciutta dei cagnolini non ancora ingrassati. Cominciai a tradurre di nascosto un giorno che Pavese mi prestò da leggere l'*Antologia di Spoon River*; e quando Pavese mi trovò il manoscritto mi vergognai come una ladra: piú tardi mi disse che ero diventata rossa come se fossi stata colta in flagrante nell'atto di commettere una colpa segreta.

Fu lui a far pubblicare quella traduzione, fu lui a fare la prima recensione sulla rivista di Francesco Flora, fu lui ad addossarsi la fatica di sgridarmi, ogni giorno per anni, per farmi studiare, di piú, ancora di piú, sempre di piú, rinunciando ai guadagni, schivando gli intrighi, aborrendo ogni tipo di pubblicità: trasmettendomi quella che io chiamo l'integrità professionale.

Via via che entravo nel mestiere mi accorsi delle contraddizioni che vi erano nascoste: non voglio dire fra traduzione creativa e traduzione commerciale, che non ho mai preso in considerazione, ma tra le innumerevoli possibilità di realizzare una traduzione crea-

tiva. Mi accorsi che qualcuno traduceva parola per parola, altri alterando l'andatura della lingua inglese, altri alterando l'andatura della lingua italiana; qualcuno ricostruiva il linguaggio antico inglese cercando il corrispettivo nel linguaggio antico italiano, altri cercavano di ricostruire il clima del passato servendosi però di parole moderne; qualcuno distruggeva il ritmo originario della pagina inglese per inventare un ritmo completamente nuovo nella pagina italiana, e così via: il calcolo delle probabilità mi si presentò quasi infinito. A imbarazzarmi era la tenacia con la quale ogni traduttore difendeva la sua scelta e dunque le sue posizioni.

Su un punto non ebbi mai dubbi: quello di evitare la tecnica in voga fra i traduttori francesi e seguita da alcuni traduttori italiani, che consisteva nell'alterare la struttura della frase inglese per ottenere i lunghi periodi cari ai ritmi francesi. Il primo choc in questa direzione lo ebbi quando lessi la traduzione francese di *Addio alle armi*, dove gli stellanti paragrafi hemingwayani, con quelle minuscole frasi scattanti, dense, asciutte, aspre, come raggi di luce o come bagliori di tempesta, sono stati liquefatti in lunghe frasi sonore, rotonde, da comizio ottocentesco. Quel giorno inorridii e decisi di dedicare la mia energia professionale alla ricostruzione italiana dei ritmi e delle intonazioni che mi fosse accaduto di dover tradurre.

Cominciarono presto le accuse: mi dissero che le mie erano traduzioni interlineari, che il giro delle mie frasi rispecchiava troppo quello inglese, che tutto sommato il mio era un modo di tradurre superficiale. Perché no. Ho già detto che mi ero accorta subito della tenacia con cui ogni traduttore difendeva le sue posizioni.

In quegli anni il problema era anche un altro, che i giovani non sempre ricordano perché non lo hanno vissuto: il problema era quello dell'ostilità del governo autoritario, nazionalista e militarista di allora verso una letteratura che dall'America contrapponeva alla demagogia di un'italianità retorica e imperialista la demagogia di una democrazia classica di stampo libertario. Alcuni di noi vennero chiamati « americanisti », ed erano considerati rivoltosi e un po' pericolosi, non si sa mai, era meglio stare alla larga, dato che così volevano le Autorità; intanto noi affrontavamo, oltre al problema di tradurre uno slang di cui ancora non circolavano dizionari, quello di introdurre nell'eleganza formale della pagina letteraria italiana il linguaggio da strada o almeno della casalinga parlata quotidiana che ci arrivava in romanzi scritti da ex spaccalegna come Caldwell, ex lavapiatti come Richard Wright, ex questo o quello, ma quasi mai ex professionisti della letteratura.

Il problema dello slang in realtà era soltanto un problema contenutistico. Mi accorsi subito che era impossibile trovare uno slang italiano corrispondente a quello americano, un po' perché da noi, a parte il « Marc'Aurelio », lo slang si usava soltanto nel giornalismo sportivo o nei linguaggi cifrati dei mendicanti e della malavita, un po' perché quel poco slang che da noi si poteva trovare era anche più passeggero di quello americano, che nonostante tutto durava sempre almeno un paio di decenni. Come controprova non ho mai tolto dalle mie traduzioni di Fitzgerald alcune parole di slang contemporaneo italiano che ho introdotto nel tentativo di restare a galla nel nubifragio di slang di questo scrittore idolatrato dai giovani del suo tempo: parole come « paio », « pomiciare », e simili suonano oggi addirittura incomprensibili e mi confortano nella convinzione che mi indusse a scegliere un linguaggio-base di intonazione meno specifica.

Così concentrai i miei esperimenti sul linguaggio della vita quotidiana. Fu questo il linguaggio col quale cercai di ritrovare l'estrema colloquialità apparentemente superspontanea delle parole usate da scrittori che poi queste parole inserivano in strutture letterarie tutt'altro che spontanee e anzi sempre tese e equilibrate come una infinitesimale bilancia da medicine omeopatiche, fino a essere elaborate e ambiziose come nelle esercitazioni del cosiddetto flusso della memoria di Faulkner o delle tirate bibliche di Melville.

Un po' per stare al gioco degli editori, che spesso ci lasciavano tradurre un libro americano soltanto se in cambio traducevamo un libro inglese classico, un po' per allargare le ricerche e le esperienze, tradussi in quegli anni un libro di Jane Austen e uno di Dickens, per i quali tutto serviva tranne il linguaggio colloquiale quotidiano dell'italiano contemporaneo. Cercai di ritrovare il linguaggio quotidiano di quegli autori rileggendo libri italiani della stessa epoca, da specialista, quasi da ladra, ma per catturare soprattutto il loro ritmo e il loro tessuto connettivo, in modo che le traduzioni non fossero soltanto una specie di melanconica statua da museo delle cere. Subito cominciai a tenere le mie grosse rubriche dove raccoglievo le parole che ricorrevano nel libro più di una volta, sia con lo stesso significato sia con significati diversi, segnando accanto alla parola il numero della pagina dove la parola ricorreva: l'idea era di raggiungere una prima parvenza di ritmo introducendo nella pagina italiana le stesse ripetizioni usate dall'autore. Era un ritmo embrionale, che poi sviluppavo lavorando sugli accenti e la cadenza generale; e fu il mio tentativo di rendere pagine antiche nello « stile » antico di un'altra lingua senza

usare parole antiche, ormai cadute in disuso, e invece cercando di ricrearne il tono, l'atmosfera, il « non detto ».

Nei mesi scorsi, mentre lavoravo alla traduzione della *Tempesta*, il problema mi si ripresentò con tutta l'imperiosa urgenza che accompagna un lavoro su Shakespeare; e in questo caso l'urgenza era incalzata anche dalle esigenze del teatro, perché la commissione mi era venuta dall'Ente per l'Estate Teatrale Veronese in vista della regia di Virginio Puecher.

Il mondo del teatro è imprevedibile; così, dopo aver scomodato un ammiraglio per tradurre comandi marinari esatti rispetto alle manovre dei tempi elisabettiani e aver lavorato un mese su due pagine per raccapazzarmi sulla quindicina di traduzioni italiane esistenti (tutte bellissime, ma l'una così diversa dall'altra da non sembrare fatte su uno stesso unico testo inglese), i comandi marinari vennero aboliti, perché fu adottata la decisione di togliere alla tempesta qualsiasi senso realistico, riportandola alla sua realtà simbolica (che probabilmente era quella voluta da Shakespeare).

Sembra quasi uno scherzo. Ma devo dire che i tagli hanno molto aiutato la drammaticità della scena: in realtà gli uomini di teatro si intendono tra loro anche attraverso i secoli. Per parte mia, concentrai di nuovo i miei sforzi sul linguaggio e sul ritmo. In un primo tempo tentai di usare un linguaggio seicentesco italiano, ricostruendo dai nostri testi parlate diverse a seconda dei diversi strati sociali dei personaggi, ma mi riuscì falso, di nuovo una specie di museo delle cere. Rifeci la traduzione una decina di volte prima di suggerire una proposta semidefinitiva: una scansione flessibile abbastanza da adattarsi alle esigenze degli attori e un linguaggio letterario senza aulicità.

Il punto di partenza, di nuovo, è stato quello della fedeltà al « tono » del testo. Per *La Tempesta* come quando ero ragazzina continuai a tenere una rubrica con le ripetizioni delle parole per conservarle nella traduzione, anche se per la prima volta le parole italiane erano « letterarie » e non « colloquiali »; e su questa base rudimentale di primissima intelaiatura ritmica tentai di costruire le varie cadenze, quella del mago tiranno e quella della fanciulla, dei cortigiani e dei marinai, del poetico spirito e dell'ecologico gnomo: tentai anche di seguire l'alternarsi dei vari « modi » shakespeariani, l'arguzia e l'ironia vagamente popolarescia dell'uomo di teatro, la denuncia sociale dell'uomo che lavorava per la Corte senza essere un cortigiano, la barocca cosmicità di immagini prorompenti dell'uomo poeta. Chi lo sa che risultato ho raggiunto.

Certo è che mi sono accorta di non avere ancora rinunciato alla mia ostinazione nel difendere una fedeltà totale al testo in tutta la sua gamma, dall'intonazione alla punteggiatura.

Quella della fedeltà alla punteggiatura è stata una delle mie ostinazioni più caparbie. Il mio *Giorno del Giudizio* venne traducendo Faulkner, quando mi trovai sul tavolo un paragrafo di una ventina di pagine senza un punto, dove pensieri e immagini e azioni erano legati da un « crescendo » di gerundi e participi presenti: proprio quelli che è impossibile tradurre in italiano. Sarebbe stato così facile spezzare quel paragrafo in tante frasette; ma su quelle venti pagine preferii lavorare sette mesi per tentare di non interromperne la lunga ondata di respiro. Quale che sia il risultato raggiunto, e peggio per me se altri avrebbero saputo raggiungere un risultato migliore in sette minuti.

La mia ansietà di essere fedele alle pagine dei miei autori mi spinse a mettermi in contatto con loro per chiedere spiegazioni e consigli; la loro cortesia e la loro pazienza mi procurarono esperienze imprevedibili e preziose. Finita la guerra andai a parlare con Alice Toklas, e da lei ebbi informazioni sulla sua favoleggiata Gertrude Stein e commenti sul saggio che avevo scritto sulla Stein mentre traducevo uno dei suoi libri; quando Richard Wright fu invitato da Sartre a Parigi gli andai a parlare del mio libro, tuttora inedito, *Lo Zio Tom è morto*, ma soprattutto a chiedergli spiegazioni per la mia traduzione dei suoi racconti. Poi Hemingway venne in Italia e con la sua generosa amicizia mi ricompensò di qualunque cosa avessi fatto perché i lettori italiani avessero un'idea del suo modo di scrivere.

Detestava parlare di quello che aveva scritto e mi sgridò molto quando gli chiesi di spiegarmi qualche espressione che fui abbastanza ingenua da definire slang: dichiarò, punto e basta, che non aveva mai usato slang nei suoi libri, che qualunque parola usata da lui nei suoi libri avrebbe potuto essere usata da Shakespeare e dunque si poteva trovare in qualunque dizionario. L'indomani di questa dichiarazione, sotto il sole frizzante di Cortina, mentre tirava uno slittino sulla collina dove è nato Tiziano (o così si dice), continuò ad insistere che non aveva mai usato, che non usava mai slang; e solo più tardi seppi di quelle regole stilistiche del suo « Star » di Kansas City, per esempio: « Usate frasi brevi. Usate paragrafi brevi. Usate un inglese energico. Siate positivi, mai negativi », oppure: « Non usate mai slang, che è fuori luogo quando il suo uso è diventato comune. Per essere piacevole lo slang deve

essere fresco », oppure: « Evitate l'uso di aggettivi, specialmente **quelli** accrescitivi come splendido, meraviglioso, straordinario, **maggnifico**, ecc. ».

Qualunque sia stata l'influenza che queste regole stilistiche esercitarono su di lui, sicuramente mi tolsero ogni preoccupazione a proposito del problema se conservare o no nelle mie traduzioni il ritmo delle sue brevi frasi stagliate come quarzi lucenti in una roccia o quello di cercare l'intensità piuttosto che la sensazione nella scelta degli aggettivi italiani che corrispondessero agli originali. Ascoltarlo mentre raccontava una storia che avrebbe scritto l'indomani mattina, alzandosi all'alba prima che lo stillicidio dei visitatori diventasse la solita inondazione serale e fermandosi in piedi davanti alla macchina da scrivere per ricostruire la storia narrata a tavola, ascoltarlo raccontare quella storia a tavola e poi leggerla dopo che l'aveva scritta mi fu più utile per capire il suo « modo di scrivere » di quanto lo sia stata la lettura di centinaia di pagine critiche sul suo « stile »; e ricordo un giorno felice nella sua macchina aperta, Mary nascosta sotto una coperta nel vento gelato delle Dolomiti, Hemingway alle prese con la sua scorta di bottiglie di gin, quando capii d'improvviso il vero suono del suo dialogo favoleggiato, solo ascoltandolo chiacchierare con Mary in un gioco ininterrotto e irresistibile col « to do »: che è, davvero per sempre, impossibile tradurre in italiano.

La mia successiva scoperta in carne ed ossa fu il sarcasmo di Faulkner. La sua prosa era stata per me più che altro un'interessante sfida stilistica, quando avevo tentato di tradurla; e quando lo incontrai, in un primo momento fui soprattutto impressionata dal suo silenzio e dai suoi modi cavallereschi, per esempio il suo sorreggermi il braccio quando attraversavamo le strade, come in un passato preistorico gli uomini usavano fare con le donne non ancora « liberate ». Ma quando lo rividi e il suo silenzio non fu più così difensivo e i suoi modi non furono più così formali, trovai in alcune delle sue risposte, in molte delle sue osservazioni, un modo sarcastico di eludere una realtà spiacevole o un'affermazione sgradita. Questa sua chiave sarcastica la risentii sovente, quando prendeva in giro una signora che desiderava molto invitarlo a cena (ora che aveva preso il Premio Nobel), o quando passeggiava ostinatamente in una strada del centro in cerca di una cravatta come se non vedesse che tutti i negozi erano già chiusi da un pezzo, o quando mi mostrò il contenuto dello zaino che gli faceva da bagaglio nel suo giro intorno al mondo, o quando gli offrì una bot-

tiglia d'acqua minerale sul treno in partenza per la Germania. Quel sarcasmo onnipresente mi fece guardare con nuovi occhi l'oratoria biblica e il flusso di coscienza joyciano di pagine dove cominciai a frugare per scoprire fino dove le sue immagini erano reali e fino dove mascheravano il suo scontento.

Non so, forse mi sono sempre sbagliata. Ho passato anni, ormai decenni, a cercare un rapporto tra un racconto e la realtà, tra un libro e la sua realtà, tra un autore e la sua realtà; dove la realtà non era quella del naturalismo letterario e riguardava soltanto il mio desiderio di trovare se non un modello almeno una via d'uscita al nostro atteggiamento italiano verso la letteratura, per il quale la letteratura è per lo più un torneo astratto dove la « Regina della Bellezza » si può raggiungere soltanto rinunciando alla cosiddetta « volgarità ». Proprio come ai vecchi tempi vittoriani; solo che in quegli anni italiani secondo le norme del nostro Establishment di allora non essere « volgari » significava essere fascisti: voglio dire, di quel fascismo che nella terminologia politica di adesso viene definito « folklore ».

Che confusione. Più tardi, negli Anni Cinquanta, quando quel folklore era ormai stato inghiottito da uno sconfinato mare di tragedie e disastro, di perdono e dolore, con tutto l'odio annegato nel sangue e troppo sangue di cui avere pietà, quando il principio di italianità era ormai lì, fuori dei sepolcri imbiancati e senza più roboanti fanfare, per dirla con Mao « come una tigre di carta », quando alcuni di noi erano troppo stanchi per continuare a ripetere di chi era stata la colpa di quello che era successo e comunque troppo saggi per non capire che anche ripeterlo non poteva servire granché, ci ritrovammo lì, con gli autori americani dei nostri ingenui sogni di quella che ci era parsa la libertà — gli autori americani tradotti senza vantaggi tangibili, sicuramente non per denaro, ancora più sicuramente non per ottenerne onori accademici, a volte andando in prigione o al confino e quasi sempre cadendo nel pubblico sfavore per averli tradotti — ci ritrovammo lì, con quegli autori americani improvvisamente diventati molto popolari, e gli editori che se ne contendevano i cosiddetti diritti strumentalizzando fin dove potevano il cosiddetto mito dei cosiddetti americanisti.

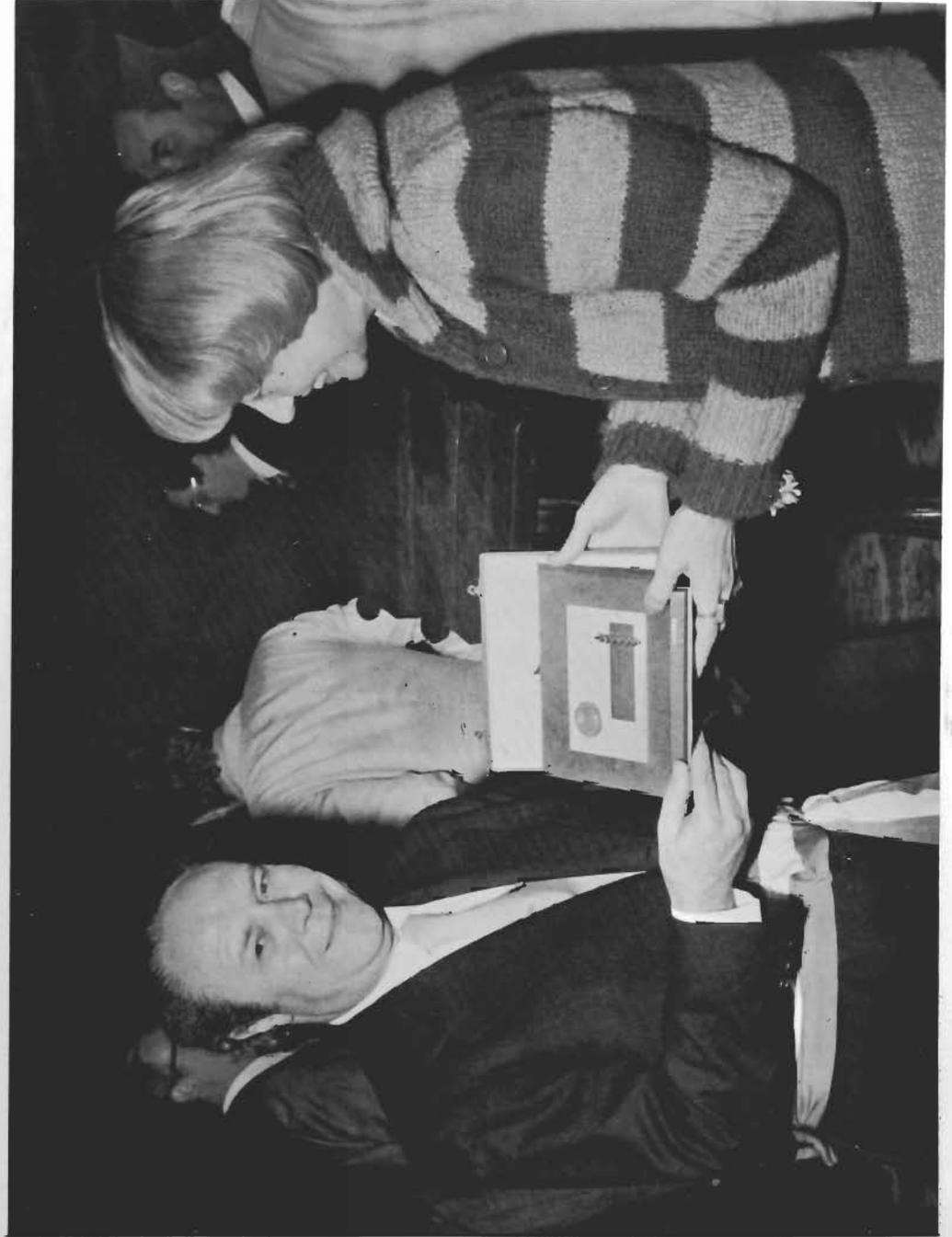
Quel mito aveva perduto quasi tutto il suo significato per alcuni di noi. Quanto a me, dopo aver controllato le mie traduzioni e le mie interpretazioni andando a parlare con i miei autori o con le loro vedove o con le loro figlie, mi pareva che mi restasse ben poco da fare, dato che non ero particolarmente interessata alle ri-

cerche astratte della semantica, la cui divulgazione in Italia cominciava proprio in quegli anni, così come a suo tempo non lo ero stata a quelle della linguistica tradizionale.

D'altronde la semantica, la scienza dei significati linguistici, ha resistito e resiste ai metodi dell'analisi strutturale: non era e non è riuscita a trovare una struttura dei significati che permetta una razionalizzazione globale tale da poter essere adottata nelle traduzioni, e infatti non c'era e non c'è un calcolatore elettronico per le traduzioni. Nelle traduzioni c'era — e c'è tuttora — una continua ambiguità, un continuo scarto tra il significato di una parola nel contesto di una frase in una lingua e il significato della parola corrispondente nel contesto della stessa frase in un'altra lingua (basti pensare all'ormai internazionale *O.K.* americano che non ha un corrispettivo identico in nessuna lingua del mondo, o alla parola inglese *home* che non ha il corrispondente esatto in « casa », o a *bump* che non ha il corrispondente esatto in « mendicante » e neanche nel colloquiale « barbone », e così via); a parte il fatto che le situazioni socioambientali assegnano liste o serie diverse di parole a uno stesso referente (per esempio in Alaska, dove la pesca del salmone è uno dei mezzi fondamentali di sopravvivenza, le parole che indicano il salmone sono, se ricordo bene, ventiquattro).

La nascente semantica aveva comunque ben pochi legami col nostro cosiddetto mito di americanisti; e quasi tutti noi eravamo alle prese con lo scarto tra quello che dell'America avevamo sognato e la realtà che dall'America ci stava affrontando. Fu più o meno allora che lo *Howl* di Ginsberg mi esplose in testa quando lo lessi su quel numero speciale della « *Evergreen Review* » dedicato alla Scena di San Francisco. Forse mi sono sbagliata di nuovo, ma in quei giorni di Caccia alle Streghe McCarthista nell'atteggiamento di Ginsberg ritrovai parte delle emozioni che alla sua età avevo provato, con altri scrittori italiani, quando cercavamo quell'imprecisato qualcosa che potesse trasformare una consapevolezza sottoposta al lavaggio mentale quotidiano della stampa governativa in una consapevolezza liberata e libera. Quello che mi parve di vedere nei suoi versi era una proposta di franchezza, di schiettezza, la proposta di una sincerità totale alla ricerca della propria consapevolezza come primo passo per trovare il nucleo della consapevolezza degli altri e incominciare così una nuova comunicazione — non manipolata — tra esseri umani.

Tradurre significò di nuovo per me affrontare un linguaggio nato dalla realtà piuttosto che dalla letteratura; e di nuovo ebbi modo di controllare com'è lontana dalla realtà fisica una ricostru-



Il Sindaco Mario Balbo consegna il premio a Fernanda Pivano.

zione poetica della realtà. Quando seppi dell'abitudine di Kerouac di registrare e trascrivere i discorsi degli amici per servirsene nei suoi libri ascoltai i monologhi del suo ispiratore/modello Neal Cassady, per vedere fino a che punto la creatività di Kerouac aveva agito sulle parole di Neal nel riprodurre il ritmo, la cadenza della sua parlata: il problema mi affascinava, anche se non ho mai tradotto libri di Kerouac, perché era il problema che mi aveva affascinato per anni e si concentrava sul rapporto tra il linguaggio colloquiale e il linguaggio scritto.

Ginsberg non usava registratore per registrare i discorsi degli amici: senza registratore registrava in una specie di codice i discorsi della società che lo circondava. Davanti ai suoi lunghi versi incalzanti mi trovai di fronte un nuovo allettante, inafferrabile Moby Dick. Incominciarono i problemi tecnici: come potevo rendere quel ritmo col nostro lento, sempre troppo lento, troppo lento per sempre, ritmo italiano? Come potevo contrarre le nostre lunghe parole in quei brevi monosillabi scattanti? Come potevo elaborare lo schioccare di quei genitivi nel loro crescendo verticale con le nostre placide frasi orizzontali e le loro pesanti costruzioni sintattiche? Come potevo trovare un modo italiano che rendesse quella serie di sostantivi usati come aggettivi per costruire l'esplosione di un'immagine abbastanza vasta da includere tutto, davvero tutto, proprio tutta la brutta/bella realtà ecologica contenuta e descritta in quei versi?

Ancora una volta seguii il mio vecchio trucco di essere fedele all'originale; ancora una volta fui accusata di fare traduzioni interlineari. Ma i miei problemi erano altri, a volte dovuti alla mia ignoranza della realtà sociale che circondava Ginsberg, a volte dovuti alla severità della nostra censura. Rubai settimane, mesi, alla vita di Ginsberg cercando di catturare dalla sua voce l'inafferrabilità della sua poesia. La sua pazienza e la sua cultura sono note a chiunque abbia lavorato con lui; e per gli studiosi futuri ho registrato innumerevoli nastri che raccolgono le sue spiegazioni, i suoi commenti, le sue ricostruzioni o anche soltanto le sue conversazioni. Una poesia quasi intraducibile, *TV Baby Poem*, la traducemmo praticamente insieme, mesi ostinati di lavoro, con ogni parola discussa e esaminata e scorticata nello sforzo di trovare una parola italiana il più vicina possibile all'originale e tale da avere la maggior parte possibile dei significati dell'originale. Questi sforzi sono stati registrati su nastri che a suo tempo verranno consegnati agli archivi della Columbia University, dove è raccolto quasi tutto il materiale di Ginsberg.

Potrei continuare. Ma devo già scusarmi per aver parlato troppo

Tavolo della giuria: da sinistra, Gianfranco Folena, Elio Cbinol, on. Marcello Olivi, sen. Fernando De Marzi, avv. Fabio Gasperini, Filippo Maria Pontani, Iginio De Luca.



e per aver parlato delle mie esperienze personali invece di proporre una critica o una teoria sul problema della traduzione. Lo so che la mia fragile storia personale non ha alcuna importanza per una storia teoretica della traduzione, della critica e della critica della traduzione; ma tant'è, ancora adesso mi ritrovo aggrappata ai rapporti umani piú che alle teorie razionali, proprio come avveniva quando ero una ragazzina.

Non mi chiedo neanche se le mie traduzioni sono state buone o cattive: a me importa di aver sempre fatto del mio meglio per capire quello che i miei autori avevano cercato di dire, magari al di là delle loro parole, nei libri che stavo traducendo; il premio dei miei sforzi è stato il formarsi di rapporti personali che mi hanno permesso di avvicinarmi di prima mano alle tecniche di alcuni scrittori e a volte al mondo che li ha ispirati.

Le loro pagine e le loro consapevolezze, le loro parole — scritte e parlate, letterarie o colloquiali — a volte mi si affollano in testa molto al di là di un problema tecnico di traduzione. Sotto le larghe ali aperte delle loro immagini e della loro creatività, della loro conoscenza della sofferenza e della gioia, del loro rispetto per la morte e per l'esistenza, trovo una ragione per il mio sommo, paziente, faticoso, stimolante lavoro; che ho fatto — con felicità — per tutta la vita.

FERNANDA PIVANO

INTERPRES ET AMANS

Come non rubare, certe introduzioni al mio lavoro, dall'ammirevole Ceronetti, a me elettivamente affine nel rifiutare i doni filologici per un sentimento assoluto della fragilità umana? «... mi procura un piacere insolito lavorare liberamente in luoghi sprangati dalla gelosia specialistica, mettendo ordine al disordine, da invisibile, in stanze oscure e segrete», «Il mio piccolo metodo di lavoro è una specie di chimera filologico-magica», «Cultura animi, tutto è lí... Un testo che chiami dalle profondità, non se ne stacca se non sente in chi viene per stanarlo un certo legame di sangue col proprio mistero, e l'assenza di lacune intellettuali riduce la perfetta disponibilità del cuore». Scrivevo, ignorando ancora la presente identità di spirito traduttivo, nel mio incontro con Rimbaud: ogni esecuzione culturale sull'«altro», quando partecipi di una nostra tensione creativa, produce una libido di dipendenza, una forma di innamoramento. Tradurre è un atto d'amore, se non lo si compie, conviene rinunciarvi.

E il traduttore dell'Ecclesiaste continua a prestarmi le sue confessioni: «Non sono un aggiornato, non seguo... In genere preferisco i lavori che affondano nelle parole», «... sfamo in parte una curiosità sempre vogliosa di buttarsi sui nomi e le idee antiche del corpo, dei suoi mali, vicende e cure».

Nell'anno 380, in Alessandria d'Egitto, alla fine dell'Impero Romano, dove un milione di ebrei calcolava in biblioteca la potenza di Dio, ovvero della parola, e il patriarca Teofilo decapitava in piazza la statua di Osiride Hapi, ovvero della materia, il rabbino Simeon Ben Jochai enunciò quest'assioma: — Chi conosce e comprende la Parola possiede le chiavi di tutte le cose.

Appunto, io credo che la vita conceda all'iniziato le grandi dimostrazioni e al traduttore le piccole dimostrazioni. Durante i miei viaggi dentro i poeti, sovente la mia strada è attraversata dal gatto nero dei loro rimproveri espressivi; allora, poiché non dubito dell'incombenza della verità sul limite autocritico di ogni avventura spirituale e letteraria, mi fermo ed esorcizzo l'animale simbolico. Sputo. Ossia rimodello con la mia ruota una creatura a immagine e somiglianza della loro parola. Così procedo, e le mie audacie si giustificano.

Simeon Ben Jochai aveva inventato la kabbala, che nella sua

lingua vuol dire calcolo e traduzione della parola sacra. Ed ecco che ogni testo umano, per riflesso, incommensurabile al debole intendimento del suo traduttore diventa kabbalisticamente calcolabile. È duro scomodare D'Annunzio per capire che « i poeti non debbono confidare se non nell'intuito naturale del lettore e nel potere misterioso del ritmo ». Egli eloquiava: « Il verso è tutto », forse ignorando che in un passo del Bardo-Todol, la dottrina tibetana dello stato intermedio, si dice che dopo la morte tutto è ritmo. Entrare nelle scansioni segrete di un poeta, che sono le sue approssimazioni di una verità ultramondana, è come fucilarne il linguaggio, e con questo omicidio d'amore prepararne la perpetua palingenesi.

Quando affronto un testo sono sempre impaurito dai malesseri del contrabbando, ma se solo mi convinco che il traduttore è uno strumento d'espiazione per il quale un testo si dilata all'infinito, allora con la sicurezza di un incarico fatale attraverso ogni frontiera critica. Così spesso mi ritrovo a lavorare, come dice Ceronetti, non per « una cultura cerebrale, ma una molto più resistente cultura cordiale . . . , per l'uomo orfano, casuale e disperso, invitandolo a fermarsi nella sua infruttuosa corsa verso la morte ».

A parte le crociane spiritosaggini sinonimiche sulle donne e le traduzioni, essendo queste al pari di quelle, fedeli se brutte, infedeli se belle, io dico ben venga l'infedeltà, che qui non è di tradimento, ma di trapianto. Trasportare un'opera da un lessico ad un altro, è come invasare una pianta; la serra ove essa rifiorirà sono gli accorgimenti che le consentono di rigermogliare con una natura simile, forse meno colorita, robusta, grande, com'era nei suoi spazi e nei suoi climi, ma riconoscibile e viva all'uomo « cordiale » e sedentario. Traduzione è amore, e amore è riconoscimento. Ecco il punto.

Perché si traduce un autore? perché l'un l'altro ci si riconosce nell'avventura della parola, attraverso un travaglio comune che si acquieta per strada; così le due lingue avversarie si piegano come canne al vento di un pensiero comune. Sostantivi concreti diventano astratti, avverbi si mutano in aggettivi, verbi si sostantivizzano, e via via nel gioco delle identità distinte si giostra con la parola per difendere l'immagine; la ricreazione diventa un lavoro di vibrazioni.

Se leggiamo in una lingua straniera, forse che all'istante non viene tradotta dal nostro pensiero? Perché non scrivere una traduzione se essa può essere pensata? Se tradurre significa tradire, tradire significa kabbalisticamente tramandare. E allora è forse meglio

rispettare l'incomprensibile per mania igienica o glottologica purezza, oppure sposare la suggestiva vocazione di Ruffino che aveva « tagliato la testa medesima dell'idolatria »? Il traduttore non è uno spettatore superstizioso, è un iconoclasta, un distruttore amoroso; lo straordinario, che si lascia cogliere da chi lo accetta senza ragione, sovente si presenta a questo tipo di « prodigioso e isterico dilettante ».

GIAN PIERO BONA

CONFESSIONI TUCIDIDEE

Il libro, all'aspetto, è una corolla fitta di fogli, un docile scrigno inciso di segni, saporoso — quand'è fresco — di giovani inchiostri, e discretamente sonoro di pagine e frontespizi appena legati. È quasi pagano il mio culto del volume: una sete primitiva di impressioni tattili, visive, olfattive, corposo preludio all'impegno festivo o strenuo della mente.

Sicché, quando mi fu proposto il Tucidide (pomeriggio assolato e ventoso di settembre, cieli e palazzi e selciati milanesi stranamente lieti e cari dalle vetrature dell'editore) lo previdi, il mio lavoro, compatto nel virgineo luore del cellophane da collana economica, soffice macchia offerentesi al rito delicato dell'esplorazione, della conoscenza. Alle spalle, di carta stampata, un articolo sul teatro sofocleo apparso su una rivista vietata ai non addetti, e qualche faticuccia redazionale anonima: ma la *Guerra del Peloponneso* (ora mi avvedo rabbrivendo che quel libro dovrebbe piuttosto essere per un traduttore dal greco il vertice d'arrivo, che il primo passo) mi parve subito mia, un'impresa già avviata da sempre (Tucidide, per il vero, era già un autore *mio*, noto da una fulminea lettura a perdifiato e da successive, più pacate escavazioni), coronamento naturale dei miei recenti studi universitari sullo storico, da stendere pianamente in bella calligrafia, con un occhio agli scogli linguistici e concettuali del testo, l'attenzione costantemente tesa a rendere il dettato tucidideo in un linguaggio moderno, accessibile e, quando vi fossi riuscito, anche gradevole. Tali erano, *in nuce*, i principî critici per la futura traduzione, che andavo rivedendo in quel chiaro pomeriggio, mentre sottoscrivevo con spericolata imprudenza, nel fervore del momento, il termine assurdamente angusto di quattro mesi per la consegna dell'opera compiuta. Inconoscienza per altro verso provvidenziale: bastò infatti il primo tormentato e deludente tentativo sui capitoli d'apertura a convincermi che rispettare l'impegno significava (come fu) accantonare tutto che non fosse Tucidide. E sono giunti per me tempi d'applicazione monastica, di angosce, di lotte, di piccoli profondi drammi, di lacerazioni, di vittorie appena intraviste, poi dileguate, poi di nuovo raggiunte, con paziente protervia, di sconfitte rabberciate alla meglio, nella disperante coscienza di non poter capire di più,

di non poter rendere meglio: a ogni concetto, a ogni frase, a ogni pausa.

E ho così appreso quanto grondi un libro di fatiche e di ansie (anche tradurre è creare), di esaltazioni lucide nell'alba, di lavoro minuto, plumbeo, di cesello e d'incastro, per far luce nelle rocche del pensiero antico, per riplasmare paziente la parola, la sfumatura, l'eco. Tucidide è, per chi l'affronta, autore agonistico: reclama l'ascesi. Come afferma da sé, la sua storia è nuda e scabra, scava nella materia rovente dei fatti umani, li svela, li fa puri da ogni scoria leggendaria o sospetta nel crogiuolo dell'analisi sistematica, e li forgia sull'incudine robusta della ragione. Poiché tale è il suo fine: non narrare o descrivere per mendicare l'applauso, ma ragionare, nel senso complessivo e arduo di *rationem reddere*, rendere alla luce i processi (*rationes*, cause, cioè, investigabili e investigate dalla facoltà intellettuale) della storia interpretata dai singoli o dai popoli.

Questa sua tranquilla e convinta ferocia nell'applicare gli schemi della ragione (quanto familiare, e prevedibile perfino, m'è divenuto il caratteristico movimento intellettuale tucidideo d'aggregare un tema da due contrapposti poli, per illuminarne via via ogni lato) consente allo storico d'isolare e scolpire, in quel suo greco potente e denso, fervido di antitesi, realtà storiografiche di respiro universale, capaci di superare indenni l'abisso dei secoli e d'imporsi, modernissime, al nostro studio: l'esclusione di interventi metafisici nell'analisi dei fatti o la coscienza, ad esempio, che la ricerca non si costruisce con l'aneddoto o l'episodio spicciolo. La storia che conta è storia politica: è l'esame dei sistemi di governo, delle personalità che impugnano le leve di comando, dei loro errori e dei loro successi, in pace e specialmente in guerra. Come nei nostri manuali di storia, le date coincidono con le grandi battaglie, le paci importanti, il formarsi o il dissolversi delle coalizioni internazionali.

Questa fondamentale ossatura dell'opera tucididea rappresenta insieme un ostacolo e un vantaggio per il traduttore: lo scoglio di una difficoltà concettuale talvolta disarmante (prima di far capire, è ovvio, occorre capire), ma, per contro, è un bell'aiuto l'aria di tempi nostri, così rada negli altri antichi, che si respira nello scritto di questa mente, attiva venticinque secoli fa. Di mio, rispetto alle traduzioni precedenti, ho inserito una terminologia politica e militare desunta spesso dal discorso giornalistico e delle comunicazioni di massa che non tradisce, a mio vedere, la modernità singolare del testo, ma le rende giustizia piena: espressioni

come politica dei blocchi, distensione internazionale, guerra fredda ed altre non appaiano sterili modernismi, ma si consideri che, da una parte, permettono al traduttore di sviluppare più a fondo il suo compito (l'operazione del traduttore esige l'esperienza del materiale linguistico da elaborare, ma anche, della sensibilità, dei gusti e della cultura del proprio tempo), e, dall'altra, di conservare, anzi avvivare una fedeltà di sostanza alla parola e all'idea originali che, protese all'universale, devono riuscire sempre e dovunque contemporanee. È stato lo scavo e il riacquisto di questa contemporaneità prodigiosa il mio sforzo più strenuo: e, sul piano terminologico, ho attinto non poco ai resoconti di guerra (purtroppo attuali: fiammeggiava allora il conflitto del Kippur) e al linguaggio degli editoriali politici.

Nella resa dei discorsi, invece, che artisticamente sono la sezione eletta, la più ardua e splendida per densità di pensiero, per l'inaudita complessità del dettato, ho fatto appello, come potevo, alle risorse della nostra tradizione letteraria, culta, a riprodurre l'ombra almeno degli ardori concettuali ed espressivi, delle ricche architetture in cui si distendono i discorsi periclei, d'Alcibiade, d'Ermocrate e di altri numerosi. Ho in tal modo salvato, se non altro, lo stacco evidente, a mio parere, nel testo tucidideo, tra il registro stilistico del resoconto, tutto nerbo, crudo di fatti e d'azioni, e il prezioso tessuto dei discorsi, gemmato di riflessioni profonde, di contrasti, d'echi e di richiami, di pitture d'animo che rivelano la perizia dell'autore d'arte, dello scrittore letteratissimo.

Pretium operis, ed è la confessione ultima, la più grata, m'è divenuta via via, nella sofferenza dei tentativi perduti, nella calma degli scogli vinti, una progressiva dimestichezza con lo storico remoto, una colloquiale e sicura concordia che me l'ha reso necessario, come un pane quotidiano: e intenderlo presto, e a fondo, è il miglior passo per tradurlo. Tanto che nel voltare quell'ultima, rotta frase dell'ottavo libro, mi ha colto un amaro, un senso di incompiuto, un fascino illogico di protrarre il colloquio e la fatica. Stimolo, se mai, a rifrequentare i luoghi noti: ma la consonanza colma, potente e cordiale si conquista solo con l'assiduità di ogni ora, con il sacrificio di non lasciare cadere nulla d'inesplorato, o di male udito. Se anche la mia versione italiana susciti un tal desiderio di perseveranza (sarebbe l'esito più alto), sarà giudizio di chi legge.

Poste drammaticamente al « confine tra due secoli », la figura e l'opera di Andrej Belyj assommano in sé una fine e un principio. Da una parte, infatti, Belyj è uno degli ultimi rappresentanti di quella agguerritissima *intelligencija* che operò, tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, un radicale rinnovamento dell'atmosfera culturale russa; d'altra parte, egli è uno dei più attivi, originali, strambi e convulsi protagonisti della splendida fioritura letteraria che caratterizza, in Russia, il periodo post-rivoluzionario.

Sulla valutazione della sua straordinaria e complessa figura di poeta, romanziere, filosofo, memorialista, critico (solo gli « addetti ai lavori » sanno che molti scritti critici di Belyj si pongono, sia pure attraverso i complessi canali della polemica e della disputa, alle radici del più universalmente famoso movimento « formalista ») pesa, nell'Europa occidentale, l'ipoteca della sua pretesa intraducibilità — almeno per quanto riguarda la sua produzione più esplicitamente creativa.

Senza voler affrontare il problema della « traducibilità » in genere (giacché di questo, in realtà, si tratterebbe: ma l'argomento richiede assai più di una rapida nota) si può ben dire che per tradurre Belyj è, o sarebbe, necessario dar ragione — attraverso uno strumento avaro e univoco come la lingua del traduttore, che **forzatamente** deve essere, in prima istanza, la lingua delle corrispondenze di senso — di una sorta di itinerario vertiginosamente verticale nei più disparati umori e saggezze di oltre un secolo di cultura russa.

Vissuta — rivissuta — essenzialmente sul modello di Gogol' e di quell'ornamentalismo che da Gogol' prende le mosse, la scrittura belyjana si pone, al tempo stesso, come una delle affermazioni di volontà più audacemente e oltranzisticamente innovatrici di tutta la prosa russa novecentesca. Di qui l'etichetta, non certo usufruibile come parametro critico, di « Joyce russo ». Di qui, anche, il pessimismo e la rassegnazione del potenziale traduttore. Né, a proposito di difficoltà, si deve dimenticare l'ostacolo pratico costituito dallo sconsolante « realismo » dei veri mediatori della cultura, gli editori. Per loro, il paradossale e sempre tormentato equilibrio di Belyj tra due secoli, due patrie del sogno (l'oscura Asia archetipica e la razionale Russia pietrina, « occidentale »), due modelli ideali (la superiore razionalità delle scienze e la profonda « fisicità »

dell'arte) appare inevitabilmente come un'avventura troppo ardua per il famoso e ipotetico « lettore medio ».

Per quanto mi riguarda, ho contratto con Belyj una sorta di debito sin dagli anni dell'università: un debito che non ritengo saldato, certo, con questo *Kotik Letaev*. Per la traduzione del quale mi sono costruita un microsistema interno di regole pratiche, semplici, ai limiti dell'ovvietà, alle quali mi sono rigorosamente attenuta. Essenzialmente, ho tentato di non privilegiare, a scapito degli altri, nessuno degli elementi che convogliano l'alta carica sperimentale della scrittura di Belyj. Rispettare nella maggior misura possibile il suo porre e ricomporre sullo stesso piano, in un equilibrio paritetico instabile ma tenace, valori fonetici, ritmici, semantici, « gestuali », simbolici, mi è parso l'unico criterio generale al quale fosse lecito e insieme indispensabile mantenersi fedeli. Anche se, nella versione italiana, la specificità di questo organismo non può non risultare indebolita o ridotta, credo (e mi auguro) che la perdita abbia inciso in misura proporzionale sui vari aspetti e momenti dell'organismo stesso, riproducendo così, se non l'interezza dei singoli risultati, almeno il disegno espressivo globale dell'opera.

SERENA VITALE



ATTI DEL QUARTO CONVEGNO
SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

LA TRADUZIONE DEI CLASSICI A PADOVA

PREMESSA

Quando cinque anni fa inventammo questo Premio e il suo contorno di ricerca e di discussione intorno ai problemi della traduzione letteraria, volemmo con questo rendere anche un tributo a una tradizione locale padovana — nella quale si iscrive naturalmente la vicina Conselve cara ai domestici lari di Leone Traverso — tradizione vigorosa e ininterrotta almeno da quasi tre secoli nei due versanti fondamentali della traduzione dai classici greci e latini e di quella da lingue moderne. Padova, città universitaria, Quartiere Latino di Venezia (il maggiore centro europeo di un'editoria greca e plurilingue e officina attivissima di volgarizzamenti e traduzioni), non ha mai visto crescere fra le sue mura grandi poeti, anche se ci son passati il Petrarca e il giovane Tasso e poi il giovane Foscolo; ma credo che a buon diritto possa reclamare il titolo di capitale italiana della traduzione letteraria, dal Settecento in poi.

Basterebbe per il grande Settecento fare i nomi di Antonio Conti e di Melchiorre Cesarotti, entrambi traduttori dall'inglese oltre che dai classici, e non soltanto mediatori di una cultura europea allora per noi nuova, ma anche protagonisti di nuove sperimentazioni e tradizioni di lingua poetica in due momenti delicati della sua moderna crescita, il primo fra razionalismo arcadico e gusto rococò, il secondo fra neoclassicismo e preromanticismo: la traduzione contiana del *Riccio rapito* del Pope preannuncia alcuni aspetti del linguaggio pariniano, e quella cesarottiana dell'Ossian, una traduzione assai superiore all'originale, ha nutrito il linguaggio del Monti e poi del Foscolo e del Leopardi; e il Monti per la sua *Iliade* è tributario della felice trasposizione in prosa del poema omerico compiuta dal Cesarotti accanto a una meno felice versione poetica. Non molto dopo il più geniale dei traduttori dell'Ottocento, Niccolò Tommaseo, compie nel Seminario di Padova, sotto la guida di Sebastiano Melan, il suo tirocinio di lettore, imitatore e traduttore dei classici, poi grandissimo traduttore dei *Vangeli* e dei canti popolari illirici e greci. Basterebbero per quel titolo che dicevo questi tre nomi, ma il Se-

minario prima e poi l'Università di Padova sono stati ininterrottamente un'alta scuola di traduzione.

Ci sarebbe qui da domandarci quali siano le ragioni e gli antecedenti di questa particolare vocazione della scuola padovana, ma è un tema sul quale si rendono necessarie nuove indagini e potrà occupare una o più delle nostre tavole rotonde future. Certo è che in anni recenti questa tradizione si è continuata in maniera insigne nelle aule del Bo e del Liviano, e oggi vogliamo prender le mosse dalla storia prossima e viva, che ci fornisce esempi così diversi e istruttivi del modo come la traduzione dai classici, quale ermeneutica e insieme quale attualizzazione linguistica non solo per la lettura ma anche per la scena, pone ogni volta in discussione il nostro diretto rapporto col testo antico e la presenza di questo nella nostra cultura.

Vogliamo dedicare questo nostro incontro a Carlo Diano, che ci ha lasciati alla fine dello scorso anno e del quale ricordiamo anche in questa sede le calde e ispirate parole dettate da una così ricca e profonda esperienza nella difficile arte del tradurre. E ci piace di ricordarlo come maestro in quest'arte attraverso la parola del suo più caro scolaro e continuatore del suo insegnamento, Oddone Longo, e ricordarlo insieme ad altri insigni filologi traduttori che lo hanno preceduto, due sulla stessa cattedra padovana di greco, Ettore Romagnoli, traduttore insuperato di Aristofane che proprio all'Università di Padova e per merito suo tornò in Italia sulle scene, e Manara Valgimigli, grande interprete di Platone, di Eschilo e dei lirici greci, e il terzo, Concetto Marchesi, su una cattedra vicina maestro di impegno etico e politico anche nel tradurre, quando per esempio nella sua *Storia* rende la voce di Seneca e di Tacito.

Così potremo ripercorrere di scorcio il tormento e la gioia nell'interpretare e rendere attuale il messaggio dei classici attraverso quattro filologi-artisti di tre generazioni contigue a Padova. La loro eredità è ben viva e fruttifera, e la serie delle rievocazioni ed analisi sarà aperta proprio da uno studioso, Filippo Maria Pontani, che il Premio Monselice si onora di aver avuto fra i suoi vincitori prima di averlo fra i suoi giudici.

L'ARISTOFANE DI ROMAGNOLI

Ettore Romagnoli, nato a Roma nel 1871, morto a Roma nel 1938 (due mesi dopo D'Annunzio), fu professore di letteratura greca a Padova dal 1908 al 1918. Passò nella nostra Università da Catania, subito dopo avere compiuto (1907) la traduzione poetica di Aristofane, una fatica di 15 anni, se si considera che la versione degli *Uccelli* era comparsa nella « Nuova Antologia » nel 1892; quando il traduttore era ancora studente alla scuola di Enea Piccolomini. La prolusione padovana fu un saggio, di fondamentale importanza, su Pindaro. Ma ad Aristofane Romagnoli tornò poco dopo, concependo e realizzando il primo esperimento di rappresentazione classica con le *Nuvole*, recitate da scolari patavini (fra i quali Vincenzo Errante) e messe in scena al Teatro Verdi nel 1911. Si trattò d'un avvenimento artistico di rilevanza storica, perché le *Nuvole*, portate in *tournee*, diedero l'avvio a quella tradizione di spettacoli classici che, dopo l'allestimento delle *Baccanti* euripidee (1912), trovò la sua sede a Siracusa, dove nel 1914 fu dato l'*Agamennone* di Eschilo (l'Araldo fu il poeta Giosuè Borsi, alla vigilia della guerra mondiale in cui doveva lasciare la vita). Ma, se dell'imponente opera di Romagnoli mi limiterò oggi a considerare la versione di Aristofane, ciò non si deve all'intento di commemorare la citata rappresentazione padovana, bensì alla persuasione che quella versione sia il capolavoro del traduttore.

Il nome di Romagnoli suscita diffidenza, almeno da quando Aneschi, nella presentazione dei *Lirici* di Quasimodo (1941), credé di fare giustizia delle pesanti tare classicistiche presenti nella resa romagnoliana di Saffo o d'altri poeti ritenuti 'puri', per sottolineare, a contrasto, l'idoneità degli epigoni mallarméani a rispecchiare nell'essenzialità della dizione quei sublimi esemplari. Diffidenza suscitò il Pindaro, anche se il rigoroso rispetto delle strutture strofiche, il palpito magniloquente del linguaggio metaforico, la densità di resa della più ardua voce di poesia greca che si conosca, parvero a critici qualificati, come il Perrot-

ta, risultati di grande prestigio. Per i tragici, le versioni romagnoliane sono ormai presso che abbandonate dopo una lunga fortuna scenica; l'intento di cercare una dizione meno impostata, piú duttile, di piú immediata risonanza nei pubblici odierni ha indotto registi e attori a sostituire Romagnoli con altri, da Valgimigli a Della Valle a Diano, o anche da Pasolini a Sanguineti, con risultati che qui non è il caso d'analizzare. La difesa postuma del Perrotta (« all'accademismo delle traduzioni classicistiche, ai troppi *fia* che facevano rima con *saria* mosse guerra Romagnoli ») fu certamente legittima, ma non vietò e non vieta di collocare nel tempo una gran parte dell'enorme produzione metafrastica romagnoliana, con grande rispetto (non ci occupiamo delle facili astoriche derisioni), ma con un sostanziale senso d'estraneità, dovuto a un'evoluzione del gusto che non ci è dato di contestare, perché tutti ne abbiamo fatto e ne facciamo esperienza.

L'Aristofane è ancora 'salvato' da tutti o da molti, anche se filologi e non filologi hanno tentato (starei per dire osato) di ritradurlo: da Cantarella a Russo, da Diano a Marzullo. A me pare che gli eventuali confronti siano per dare luminosa conferma della validità artistica della traduzione romagnoliana, quale emerge dalla lettura o dall'ascolto, indipendentemente da ogni confronto. Il perché è forse duplice: nessuno dei traduttori seguenti ebbe la consonanza di Romagnoli col testo aristofaneo, e nessuno fu toccato, come lui, dalla Musa.

La consonanza di Romagnoli con Aristofane fu in parte frutto d'un'impegnatissima analisi degli spiriti e delle forme della commedia attica, che, dopo la tesi di laurea (1893), si manifestò in un saggio *Origine ed elementi della commedia di Aristofane*, recensito fra l'altro dal Croce con grandi lodi. Ma, al di là della filologia, c'era un'adesione d'indole e di cultura. « Aristofane — dice il Perrotta — era il poeta a Romagnoli piú congeniale; e lo schernitore ateniese trovò nel Romano di Trastevere, nel lettore appassionato di Gioacchino Belli, il suo interprete ». Il che è verissimo, ma non basta a spiegare perché la romanità o il *romanesco* d'un traduttore recente, Luigi Silori, carichi il testo aristofanesco degli *Acarnesi* (tradotto in collaborazione con Russo) d'una pesantezza senza barbagli quanto piú l'uso del dialetto è esperto e rigoroso, laddove le patine dialettali espli-

cite o aleggianti nel Romagnoli si traducono in un ordito di aeree risorse, in un lievito di poesia.

Dei traduttori precedenti è meglio tacere. Anche se un altro professore padovano, Melchiorre Cesarotti, aveva reso con notevole efficacia i trimetri giambici in endecasillabi sdruccioli:

In primis dal lettuccio appena io rizzomi
m'aspettan fuora, e pei cancelli guatano
repubbliconi grandi strabocchevoli

(*Vesp.*, 553 ss.);

anche se Augusto Franchetti aveva colto con intensità la cupa deplorazione della precarietà e dell'impotenza degli uomini, a contrasto con la libera perennità delle creature dell'aria:

O nati al cieco vivere, caduche foglie umane,
creta impastata, esangui, pari a sogni, ombre vare,
turbe senz'ali efimere, state a sentir, dolenti
mortalì, noi da morte, noi da vecchiezza esenti . . .

(*Ucc.*, 685 ss.);

anche se Giuseppe Fraccaroli (che fu, tra l'altro, docente di lettere greche a Padova dal 1886 al '91) aveva dato un elegantissimo travestimento veronese al proclama dell'Araldessa delle *Donne a parlamento*:

Za i verze le botiglie, i spande i boni udori,
i rostisse le orade, e i ghe fa vento soto;
i infila léori a spedo; i impasta brasadele,
i fa massi de fiori, i màsena el caffè . . .

(*Eccl.*, 841 ss.).

Ma lasciamo i confronti e cerchiamo di cogliere gli aspetti salienti e i punti di forza del risentimento romagnoliano di Aristofane. Le citazioni saranno di necessità limitate e non saranno sempre le piú pertinenti. I rilievi che seguono sono fatti ad apertura di libro e hanno solo lo scopo di fornire un'indicazione per una lettura sensibile. Per una precisa, esaustiva valutazione critica di quest'opera occorrerebbe scrivere un saggio. Ne varrebbe la pena.

*

L'*editio princeps* di Aristofane (9 commedie; mancano la *Lisistrata* e le *Tesmoforiazuse*) fu procurata da Aldo Manuzio a Venezia il 15 luglio 1498. La cura dell'edizione fu assunta dal grande umanista cretese Marco Musuro; questi premise al testo una lettera in greco ai lettori, in cui dice fra l'altro: « E a chi lo penetra a fondo, egli [Aristofane], con la molteplice varietà di parole che servono a tutti gli usi, dà a iosa una tale ricchezza lessicale, che se uno, nel conversare con gli altri, ambisse a usare lo stile d'Aristofane, dimorando nella sua memoria piena d'echi quelle parole fragranti di timo attico, egli apparirebbe nutrito ed educato nel cuore della Grecia ». Oltre a molti altri meriti, Musuro riconosceva acutamente ad Aristofane 'la gloria della lingua'. Lo stesso poeta, in un frammento (fr. 685 K.), aveva fatto vantare da un personaggio la rispondenza della sua lingua al tipo 'medio' della conversazione ateniese, senza affettazioni cittadine e senza rudezze campagnole. Ma, a parte questa aderenza (che può interessare per il valore documentario) alla realtà linguistica dei parlanti d'una certa epoca in un certo ambiente geografico, etnico e sociale, Aristofane offre l'esempio d'un linguaggio ch'è tra i più ricchi, duttili, creativi dell'intera grecità. Il primo requisito d'un traduttore sarà dunque la copia e l'inventiva linguistica. Devo dire che, sotto questo profilo, le risorse di Romagnoli si rilevano adeguatamente soltanto a una lettura continua e integrale, e gli stralci di termini, modi, battute, per quanto estesi (e qui non possono essere che estremamente sommati) danno un'idea imperfetta e persino fallace.

Comunque segnalò la ricchezza verbale in serie nomenclatorie, in travolgenti accumuli di vocaboli designanti oggetti concreti o astratti:

Pica, lodola, cuculo, beccatimo, elèa, colombo,
falco, nerto, voltolino, gheppio, tortora, palombo,
avvoltoio, capiroso, uccelporpora, tuffetto . . .

(Ucc., 157).

Negli *Acarnesi* (85) la suggestione è accresciuta dal dialetto:

Po' tengo lèbbri, vólbe, paparèlle,

spinóse, tròcchie, lontre, dunnulicchie,
fajine, tasci, i anguille de Cupaide.

Altrove si troveranno, in serie, la *salacca*, la *caciotta*, la *fi-scella* (Rane, 73), oppure gli *scambietti*, i *rimbecchi*, i *girigogoli* (Rane, 96).

Se nella scelta del materiale linguistico non manca qualche affettazione (per es. l'espressione a *brúzzolo* [*passim*], o locuzioni come *t'indebitasti senza addartene* [*Nuvole*, 34]), preziosamente ironiche suonano parole come *castimonia* (*Lisistrata*, 25) e di potente efficacia è l'espressione *sono tutta rimbo-schita* (d'una donna che s'è fatta crescere i peli, *Eccl.* 173) oppure *m'ha sfavato ogni cosa* (di Fottino stremato e afflosciato dalle elusive manfrine della moglie, *Lisistr.*, 86). E un garbo di deformazione popolare si noterà in formazioni come *uc-cellessa*, *struzzessa* (*Uccelli*, 199). A proposito dei generi delle parole, l'aderenza a giochetti difficilmente traducibili suggerisce l'invenzione di *polla* (femm. di *pollo*) e di *problemo* (masch. di *problema*) in *Nuvole*, 67 s. Meno vistosa l'abilità nei *calem-bours* sull'ambivalenza di *tokos* (*frutto*, come 'figlio, parto' e come 'interesse' di danaro, *Tesm.*, 193) o di *melos* (*membro*, come elemento metrico e come parte del corpo, *Nuv.*, 65). Modernissima l'ambiguità d'una frase d'apparenza comicamente anacronistica quale *fatti portare in macchina* (*Acarn.*, 46), con evidente riferimento alla *machina* d'Euripide.

Una delle risorse millenarie e inesauribili del greco, la creazione di composti, trova riscontro in *hapax* come *anuotoletere-solcanti* (*Pace*, 72), *legaparoloniasfascio*, oltre a *accozzaciance*, *accattacenci*, *fabbricapezzeanti* (Rane, 104, in serie) e, ancora, in monoverbi che occupano un verso, *ungalanellizzazeraperdi-tempodottori*, *straziacoricicliciastronomimpostori*, accanto al più semplice *tortofolgoreggianti* (*Nuvole*, 42), o costituiscono addirittura una filastrocca monoverbo per 5 versi (*Eccl.*, 275). Continua è la genialità nella traduzione dei nomi propri parlanti: *Vincipiazza*, *Vincibella*, *Vittorio*, *Fottino di Chiavonia*, *Sbirciapappa*, *Sbircialardo*, *Procacciadapranzo*, *Applicamulte*, *Baratta*, *Dabbene*, *Galante*, *Scaracchia*, *Lesina*, *lo Sbircia*, *il figlio della Scianca*, *Diotallevi*, *Allampanati*, *Sonneterni*, *Cefalú*, *Quelpaese*.

Il linguaggio di Aristofane è notoriamente sboccato, talora sconcio. Nella resa del lubrico, Romagnoli fa forse le sue prove

migliori, che trovano del resto conferma in alcune straordinarie versioni da Archiloco e da Ipponatte: resta indimenticabile quel sudicio « idillio » d'un frammento di Ossirinco (64 Medeiros) del poeta di Efeso, in cui il termine crudo coesiste con la metafora o la perifrasi allusiva:

Parlando in Lidio, ella mi disse: « Accòstati, presto, suonami in chiave di Meloria ». E l'uliva, sbucciandola dal pispolo, mi fustigò con una frasca, a foggia (d'un capro espiatorio). E allor, fu duplice il mio tormento: ché di qui mi vellica la frasca, che di su piomba; e l'asfissia mi dà, ricolmo di merdocco, un càntero. L'anditino olezzava; ed a quel balsamo (fuor da ogni buco) scarafaggi accorsero fitti piú delle mosche. Altri, avventandosi sul pascipeco mio, lo smantellarono; altri ai due guardaboschi (s'appigliarono): l'usciole, piombando altri, sfondarono del signor di Culagna.

Anche in Aristofane, si troverà *rottinculo*, *culirotti*, *culo*, *smerdare* etc. ma piú frequenti (e di eccezionale varietà) sono termini come *coderizzo*, *pascipeco*, *pinco* (magari *sfoderato*), *passera*, etc. a designare gli organi sessuali; e per l'atto sessuale si trova *fottere*, ma anche *sbattere*, *inforcare*, *azzeccare*, quando il *bischo* non fa cilecca (*Eccl.*, 221 s.). Il genio del bisenso lubrico si sfoga in battute come questa, sulle pose da *Kamasutra*:

da domani in poi
potrete incominciar fiori d'agoni!
Lottare al suolo, stare a quattro zampe,
rovesciarla di fianco, reclinarvi
sulle ginocchia, ungervi d'olio, sbatterla
giovenilmente al gioco del cazzotto,
e coi pugni sfondare e con l'uccello...
(*Pace*, 78);

ma si affaccia anche in battute rapide... ambivalenti, come

Io poi te ne darò,
verso sera, il compenso... e grande e grosso!
(*Eccl.*, 264),

dove è chiaro a quale compenso s'alluda e a che cosa si riferiscano le sue dimensioni. Mentre la coerenza della metafora è osservata in frasi come

lo sai, che sono moglie
d'uno di Salamina [cioè d'un marinaio] — non ha fatto
che *vogar* tutta notte fra le coltri,
(*Eccl.*, 171)

la felicità dell'invenzione verbale in contesti lubrici diventa felicità di tono nell'evocazione di ammiccanti lascivie:

Or ora sbirciavo di volo
compagna ai miei giuochi, un bocciuolo
di giovanettina;
s'è fatta uno sdrucio alla tunica,
affacciata s'è la poppina...
(*Rane*, 58)

o di climi di licenzioso abbandono:

d'ellera, di frantoi, di pecorelle
che belano, di seni di ragazze
che corrono pei campi, di fantesche
briache...
(*Pace*, 53)

e in genere d'un'esuberanza festiva che è l'anelito degli uomini affaticati circolante per la commedia aristofanesca:

Son già pronte
tavole colme d'ogni ben di Dio,
e canapè coperti di pellicce
e di tappeti, e profumiere in fila.
Entro i boccali il vino già si mischia,
sono infilati i lepri negli spiedi,
sono i pesci in graticola. S'impastano
marzapani, s'intrecciano corone,
si friggono ciambelle; e le ragazze
fan bollire nei pentoli purè.
Nel bel mezzo, in mantel da cavaliere,
netta Smèo le scodelle delle femmine.
Vien gorgheggiando, con un altro giovine,
Geronte, in manto e scarpettine; e lascia
camiciotto e gabbiano in abbandono...
(*Eccl.*, 245).

Qui le considerazioni sul linguaggio lasciano il posto a considerazioni sul tono e sullo stile.

C'è tutta una serie di parodie. La deformazione, che io indicai come il carattere essenziale del genio aristofanESCO, si manifesta, tra l'altro, nella caricatura del linguaggio aulico-letterario, specialmente della tragedia. Il traduttore dà vivo il senso caricaturale in intonazioni come questa:

Se non avesse il ciel tutta di neve
ricoperta la Tracia, e strette il gelo
le correnti dei fiumi

(*Acarn.*, 24),

oppure: « Ire alma mia dobbiamo, orbi di cavoli! » o « Su' vanne, o paziente cuore » (*Acarn.*, 53). Gli esempi sono a ogni passo. La parodia letteraria attinge il culmine nelle reciproche deformazioni dell'*agòn* fra Eschilo ed Euripide nelle *Rane* (da cui non occorre citare) e poi nelle caricature di Euripide nelle *Tesmofoziause*:

Cosí tai cose fúr disposte un giorno.
Quando l'etere pria si scisse, e in grembo
si generò le semoventi fiere,
pria la pupilla, onde convien si vegga,
alla sfera del sol simile estrusse,
e, imbuto ai suoni, traforò le orecchie

(*Tesm.*, 133).

La parodia dei poeti, in Aristofane, è spesso intrinseca al linguaggio, e avvertibili solo da un orecchio scaltrito sono i procedimenti d' 'arte allusiva' con intento per lo piú ironico e comico. In questi casi può soccorrere la reminiscenza letteraria del traduttore, che talora interviene (« O forestieri, un tempo uomo già fui », *Ucc.*, 137), anche se non sempre in aderenza all'allusività del modello.

Un riflesso di quelle peculiarità dialettali che Aristofane lega alla caratterizzazione etnica del personaggio si verifica nel ricorso a dialetti italiani contrapposti alla lingua comune: il napoletano del Megarese e l'abruzzese del Beota negli *Acarnesi*, il romanesco di Lampetta e dell'Araldo spartano nella *Lisistrata*. Si può aggiungere la parlata del Triballo (il dio barbaro degli

Uccelli) che parla come un negro (*sbolferarti, bella ragazza*) o quella dell'Arciere delle *Tesmofoziause* che storpia l'italiano come un tedesco (*toferti pendire; non proipirti di chiafarle, / anzi, tarti una mane*). Va detto che nel romanesco, il dialetto che gli è piú familiare, il traduttore raggiunge effetti mirabili (*e me sbatto / li calcagni alle chiappe, quanno zompo!*), ricorrendo a termini gergali (*sti marmaioni d'Ateniesi; aripija lo scudo e marcosfila*) e a movenze di straordinaria vivezza popolare: *E chi ce l'ha fatta veni, sta pipinara / de donne? oppure e l'antra, appresso, / dettero [debut diedero] alli mariti lo scaccione / dalla patacca*. Devo dire che se non il romanesco, certo la parlata romana è una riserva di termini (*sergozzoni*) o di locuzioni di sorprendente naturalezza e incisività: non solo *bietolone di mamma; indovinala grillo; o di riffe o di raffe; al bel veder [vedé a Roma] c'è poco (passim)*, ma anche certe tournures sintattiche oltre che lessicali come *Salvami, prete mio, ché poi si beve! o sta' fermo, quanto te l'infilo*. Ma anche l'impiego d'altri dialetti o d'inflessioni memori del dialetto è sempre in funzione espressiva e appare come un partito insostituibile per il raggiungimento d'un tono: p. es. quello di non so che patetica dolcezza d'umile gente, nella battuta finale del Megarese:

Purcelluzze,
stateve bbone. Senza patre site
ccà, mo remmase. Si ve danno o' sale
salatevella bbona bbona a' pizza!

(*Acarn.*, 81).

Come il traduttore sia capace d'una tenuta linguistica e stilistica in un'intera battuta può essere mostrato dalla coerenza espressiva delle metafore tratte dal lavoro della lana nella *Lisistrata* (55):

Bisognerebbe prima, come s'epura
la lana entro nei truogoli, cosí d'ogni sozzura
purgar la città nostra, sbacchiando i farabutti,
spaccandone le lappole, e scardassando tutti
i peli che s'aggrumino su gl'impieghi, o s'accozzino
addosso l'uno all'altro: i capi indi si mozzino...

La compresenza e l'alternanza d'una dizione discorsiva e d'una sostenutezza enfatica, d'un realismo verbale grasso, anche se mai

grossolano, e d'un librato lirismo costituiscono l'essenza dello stile duttile e composito del comico greco, che il traduttore rispecchia con vigile estro. Sono state molto lodate le soluzioni propriamente liriche, specie di alcuni corali. Letterariamente sostenuta è la parodo delle *Nuvole*:

Sorgiam, perenni Nuvole
la parvenza svelando agile e rorida,
dall'echeggiante Oceano
padre, ai sublimi vertici dei monti
incoronati d'alberi;
e contempliano gli ultimi orizzonti,
la sacra terra che nutrica i frutti,
il fragorio dei santissimi fiumi,
il fremer cupo dei marini flutti.
Ché il sole, infaticato occhio dell'etere,
sfavilla, cinto d'abbaglianti lumi
(*Nuv.*, 38).

Intonazione di buon respiro, fraseggio ampio, volute ritmiche piene, anche se *nutrica*, *fragorio*, *infaticato* e qualche tronca (*sorgiam*, *fremmer*) sono di gusto antiquato. Qualche contorsione (*riguardar mi diletta*) disturba appena in questo coro della *Pace*, bellissimo:

Quando le sue dolcissime
arie la cicaletta
ripete, i lemni pampini
riguardar mi diletta,
se invajan già — ché il grappolo
han primaticcio — e il fico
farsi maturo e turgido.
E allor lo gusto, e dico:
« Oh carissima stagione! »
E di timo un beverone
su ci trinco; e mi c'ingrasso,
e l'estate meglio passo.
(*Pace*, 100).

Si avverta ancora la perfetta intonazione del lessico, del fraseggio e del ritmo in questo passo degli *Uccelli*, già indicato dal Perrotta:

Nuovi casi abbiam veduti
svolazzando, e assai miracoli

e gran mostri conosciuti.
C'è, lontan da Corleone,
un arbusto affatto inutile,
ma vigliacco e spilungone:
il Cleònimo. Esso adorna
di bei fiori di calunnia
le sue chiome, quando torna
primavera; e quando gelida
si fa l'aura, le sue spoglie
sono scudi, e non son foglie
(*Ucc.*, 246).

La commedia attica, piú ancora della tragedia, ha aspetti, ben noti, di melodramma. Ebbene, si veda quali toni melodrammatici raggiunga il traduttore in cantatine o cavatine o cabalette, come:

Oh babbo, babbo, dunque veridica
era la voce che qui s'intese?
Davver tra i venti vai con gli aligeri?
Mi lasci e parti per quel paese?
(*Pace*, 19)

o questa mirabile coppia di strofe-antistrofe:

Ragazza. Vieni qui, vieni qui!
A me vieni, diletto
con me rimani in letto,
sino a che spunti il dí!
La brama dei tuoi riccioli
girar mi fa la testa:
non ti so dir che fregola,
che pizzicor m'investa!
— Amore, te ne supplico,
fa' tu che nel mio letto
mi venga il mio diletto!

Giovanotto. Vieni qui, vieni qui!
Giú scendi; a me disserra
l'uscio; o cadere in terra
mi vedi, e restar lí!
Di tue meline prendere
vo', in grembo a te, sollazzo:
perché di questa, o Cípride,
m'hai fatto uscire pazzo?
— Amore, te ne supplico,

fa' che a giacer si metta
con me la mia diletta!

(*Eccl.*, 255)

o infine, dalle *Rane*:

Al prato che florido
si vela di rose,
si corra, s'intreccino
le nostre scherzose
carole, guidate
dall'Ore beate...

(*Rane*, 60).

L'apprezzamento, nel testo e nella versione, delle aperture liriche o delle intonazioni operistiche o, spesso, operettistiche (su cui non possiamo indugiare) non deve far trascurare la sapienza tecnica nella condotta del dialogo, non tanto nelle *rheseis*, quanto là dove lo scambio si fissa nello schema dell'amebeo a dispetto: valga per tutti l'esempio del contrasto Diceòpoli-Làmaco negli *Acarnesi*, di cui citiamo una parte:

Làmaco. Portami qui le due piume dell'elmo!
Diceòpoli. Portami qui dei tordi e dei palombi!
Làmaco. Bella è la piuma dello struzzo, e candida!
Diceòpoli. Bella è la carne del palombo, e rosea!
Làmaco. Smetti, gaglioffo, di beffarmi l'armi!
Diceòpoli. Smetti, gaglioffo, di sbirciarmi i tordi!
Làmaco. Porta il cimiero dalla trina penna!
Diceòpoli. Porta il catin dalla leprina carne!
Làmaco. Ve'! Le tàrmole fêr dei ciuffi pasto!
Diceòpoli. Frattaglie vo' mangiar per antipasto!

(*Acarn.*, 108-9).

Non solo Romagnoli non si sottrae al rispetto della sticomitia, che io ho sempre ritenuto un impegno inderogabile, ma si vale, nel suo linguaggio, di tourniture enfatiche e auliche in Là-maco, per deformatle nell'eco caricaturale di Diceòpoli, che s'attiene, parodiando, ai costrutti e persino alle sonorità d'eloquio del *miles gloriosus*.

Splendida è del pari la cantatina a dispetto fra vecchia e giovane nelle *Donne a parlamento*:

Ragazza. Invidia pur le giovani!
Sede il piacer d'amore

ha su le cosce tenere,
su le poppine è in fiore!
Tu, vecchia, all'Orco cara,
sei unta, e su la bara!

Vecchia. Ti s'allenti la passera,
ti cada in terra il letto,
mentre a sollazzo giaci:
possa trovarti un gelido
colúbro in pugno stretto,
mentre tu allunghi baci!

Ragazza. Ahi, che destin m'aspetta!
L'amico mio non giunge;
io sto sola soletta,
e la mia mamma è lunge! etc.

(*Eccl.*, 250-1).

Straordinaria è la vivezza nei tu-per-tu. Ecco come Gabbacompagno apostrofa Iride negli *Uccelli* (229):

Senti, cosina! Certe spampanate
lasciale stare! Calma! Oh, dimmi un po',
per un Frigio m'hai preso, per un Lidio,
da spaventare col babau?...

E tu poi, se mi secchi, messaggera
mia, t'alzo su le gambe, e mi ti fotto,
Iride e buona! E resterai di stucco,
ch'io, bello e vecchio, reggo a tre volate!

Ma di travolgente effetto sono taluni dialoghi ad *antilabè*, come quello fra l'Entusiasta e lo Scettico nelle *Donne a parlamento* (237-8):

Entusiasta. E non vuoi fare la consegna, tu?

Scettico. Me ne guarderò bene, se non vedo
prima la maggioranza a che s'appiglia.

Entusiasta. E a che deve appigliarsi? A consegnare
le proprietà.

Scettico. Se lo vedo, ci credo.

Entusiasta. Ne parlan per le strade!

Scettico. Parleranno!

Entusiasta. L'incolleranno, dicono...

Scettico. Diranno!

Entusiasta. Ma tu non credi nulla!

Scettico. Crederanno!

Entusiasta. Ti fulminasse Dio!

Scettico. Fulmineranno!

L'esempio rientra nel caso piú generale della pervicacia di battute ripetitive che riesce al *nonsense* — un partito tecnico riscontrabile anche nella commedia epicarnea, largamente sfruttato da Aristofane (si pensi al contrasto Arciere-Euripide nelle *Tesmofoiazuse*, dove Euripide replica in eco le battute linguisticamente scombiccherate dell'Arciere, con un crescendo della comicità dell'insulso). Su questa linea si ricordi anche il responsorio litanico del giuramento nella *Lisistrata* (26), sticomitia fra Lisistrata e Vincibella con un *tutti* finale *Lo giuriamo!*, ricca d'effetti per la qualità del linguaggio (— *Si che allo sposo mio venga la fregola.* / — *si che allo sposo mio venga la fregola... — né starò, men che meno, a pascipecoro.* / — *né starò, men che meno, a pascipecoro... etc.*).

*

Si potrebbero additare altre risorse della versione romagnolina nelle onomatopie. Per es. nella resa del tuono nelle *Nuvole* (49):

Pria lento: Mbúuuh! Mbúuuh! Poi piú veloce:
Mbumbúuh! Mbumbumbúh! Quando poi la faccio, è la voce
del tuono, come quello: Mbumbúmbumbúmbumbúuh!

Ma soprattutto nelle voci degli uccelli *Epò, popò, popò, popí, pipí, qui qui, qui qui, qui tutti, o miei compagni alati*, in parte mutate direttamente dal testo, da cui già Pascoli aveva attinto i suoi *torotix, torotorolilix*, o il *chiccabàu* della civetta. E ancora nel delizioso coretto delle *Rane*, dove non c'è solo la ripetizione meccanica dell'onomatopeia greca, ma anche nelle battute di Dioniso si coglie un'intonazione fonica echeggiante: *Il code-rizzo mi duol già; / ma voialtri, coà, coà, / non vi fate né in qua né in là.*

Meglio sarà dare uno sguardo alla tecnica della versificazione. In primo luogo è da ricordare come il Romagnoli non rinunzi mai a emulare le cadenze ritmiche dei testi e faccia in sostanza metrica barbara con rigoroso impegno, pur se con ragionevoli approssimazioni e senza cercare le strette aderenze pascoliane.

Eroico impegno, che io considero, come si sa, meritorio, a condizione che l'esito sia plausibile.

L'endecasillabo è impiegato nella resa dei trimetri, senza preoccupazione del ritmo giambico e dunque con tutte le accentazioni possibili del verso italiano. Solo di rado i trimetri sono resi con endecasillabi sdrucchioli in serie: un bell'esempio si ha nel finale degli *Acarnesi* (115):

O servi della magion di Lamaco,
l'acqua, scaldate l'acqua nella pentola...

e via per 16 versi consecutivi, uno dei quali è un decasillabo tronco (termina *ed io non son*) di cui è stabilita l'equivalenza con l'endecasillabo sdrucchiolo. Nell'articolazione del verso italiano la sostenutezza classicheggiante s'alterna all'andatura pro-sastica e magari stiracchiata da iati o da precari accenti minori, come nel verso

chiàmatelo da te: io non ho tempo
(*Nuv.*, 32)

secondo le esigenze del passo e l'aderenza al personaggio. La noia dell'impostazione ritmica classicistica, il *ron-ron* dei versi riconoscibili ben ritmati e conclusi sono rotti dall'uso dell'*enjambement*, che conferisce alla discorsività, come nell'attacco delle *Nuvole* (11):

Ahimè, ahimè, che affare lungo, queste
notti, signore Giove! Non finiscono
piú.

.....
E questo bravo
ragazzo, lui, la notte non si sveglia,
ma tira peti, imbubbonito in cinque
coltri!

o, nella *Pace* (14):

A testa sotto, e zanne
protese: pare un lottatore! E intanto
fa con la testa e con le zampe certe
mosse in giro, cosí come chi torce
canapi, grossi pei barconi. — Che
bestia! Birba vorace e puzzolente!

Un esempio della disinvoltura con cui il ritmo dell'endecasillabo è insieme frantumato e ripreso può essere un dialoghetto in *antilabè* fra due servi nei *Cavalieri*:

B. Di': *bat-ti-am*, così, sillaba a sillaba.

A. Ecco qua: *bat-ti-am*.

B. Adesso, aggiungi
un *ce-la* al *battiam*.

A. *Ce-la*.

B. D'incanto!

Come chi se lo mena, di' pian piano
battiam prima, poi *cela*, e poi crescendo...

A. *Battiam, cela, battiam-cela, battiamcela!*

(*Cav.*, 133-4).

dove sono sfruttate le oscillazioni fra *bat-ti-am* con dieresi e *battiam* senza dieresi e fra gli accenti *céla* e *celà*, e il ritmo a stantuffo dell'articolazione finale del verso è spettacoloso.

I tetrametri trocaici sono resi con gli ottonari doppi, dove il pestellamento delle cadenze è in parte evitato da una mobilità d'accenti fuori delle toniche d'obbligo, e dalle clausole sdrucchiole o tronche degli emistichi. Per converso, la regolarità delle cadenze è sottolineata e forse appesantita dall'uso delle rime alterne o bacciate o dalle rimalmezzo:

Or vogliamo esporre ai giudici quanti beni a tutti Icro
noi daremo, ov'essi accordino la vittoria al nostro coro.
Fùro i doni ch'ebbe Paride, in confronto, una bazzecola.
Primo, avrete — ed ogni giudice per goderne molto specola —
abbondanza di civette...

(*Ucc.*, 128).

Analoghi i procedimenti per i tetrametri giambici e per gli anapesti. Romagnoli ha tanta simpatia e tanto gusto per la rima, che se ne serve anche là dove il dialogo non ha aspetti cantabili, per esempio nelle battute anapestiche in tetrametri catalettici (resi col settenario doppio) e in dimetri. Un esempio: la « stretta » del dialogo Prassàgora-Blèpiro (Sbirciapappa) nelle *Donne a parlamento*. Parla Prassàgora, in dimetri anapestici nel testo, in endecasillabi, ma con l'accento di quarta obbligato, nella versione; agli sdrucchioli s'alternano i versi piani o tronchi che rimano:

No, fra noialtri non c'è tal pericolo,
ché d'ogni cosa qui avrem la pasciona;
e, brillo ognuno, pigliata la fiaccola,
uscirà con la sua brava corona

[l'accento di 4^a è eluso,
è accentata la 3^a]

sul capo. E appena sguisciato, le femmine
lo assaliranno per ogni chiassuolo,
e gli diranno: « Su, infila quest'uscio, [uscio trisillabo,
comicamente]

c'è una ragazza ch'è un vero bocciuolo! »
Poi, da un balcone una voce discendere
s'udrà: « Bellissima un'altra ce n'è,
e bianca e rossa; ma prima di sbatterla,
bisogna a letto venire con me! »

(*Eccl.*, 230-1).

L'uso della rima, con effetti travolgenti, è anche in questa 'stretta' degli *Uccelli* (190). Il Corifeo, nella parabasi, enuncia le promesse degli uccelli agli uomini:

Dunque, se in conto di Numi ci abbiate,
vi prediremo il futuro, ed amabile
un zeffiretto l'inverno, l'estate
vi manderemo un calor sopportabile;
né, come Giove, ad assiderci andremo
gonfi di boria fra i nemi remoti;
ma rimanendo fra voi, qui, daremo
a voi, ai vostri figliuoli, ai nepoti,
quattrini e sanità,
beni, felicità,
balli, prosperità,
risa, floridità,
vita senza una spina,
e latte di gallina:
insomma, beni a macca
da pigliarne una stracca.
Eccovi diventati — tutti ricchi sfondati.

Il testo è certo efficace, ma la versione non gli è da meno. L'aderenza va oltre il ricalco, fa posto a una ricreazione che nasce più dallo spirito dell'originale che dalla lettera.

È superfluo parlare del costante rispetto dell'antistrofia nelle parti liriche. Per mostrare come, anche nello sforzo di rendere giochi sottili del testo, Romagnoli sia sorretto da un estro geniale, citerò un caso apparentemente trascurabile e invece rive-

latore della tensione espressiva del traduttore. Un attore, Egèloco, recitando un verso dell'*Oreste* d'Euripide, per mancanza di fiato o comunque per un *lapsus*, non pronunciò unite le parole *galen'orò* in modo da far sentire che la prima era apostrofa-ta e che nella sinalefe era implicito un *alfa* (per cui *galen'* significava *galenà* e la frase valeva *vedo la bonaccia*): separò invece bruscamente le due parole, di guisa che l'espressione fu percepita come *galèn orò*, col significato esilarante di *vedo la gatta*. Aristofane gli rifà il verso. Ebbene, Romagnoli non si limita a trovare un qualunque espediente per giocare, nella versione, su un'ambiguità: aderisce al testo fino al punto di metterci il gatto: *e a navigar ritorna il pelag'atto* (che può suonare *il pelagatto*). Modestamente annota: « Su per giù lo scherzo si può rendere in italiano ». Non so come si sarebbe potuto rendere meglio.

Le indicazioni che ho date sono state certo sommarie e per ovvi motivi ho dovuto prescindere, nella maggior parte dei casi, da una valutazione della versione in stretta connessione coi testi greci. Spero comunque d'aver dato un'idea della qualità del traduttore, anzi del poeta. Esattamente vent'anni fa, al termine delle pagine su Aristofane della mia *Letteratura greca* (II 294), scrivevo: « Non si possono chiudere queste note senza ricordare il contributo d'intelligenza, di poesia, d'amore offerto alla reviviscenza dell'opera di Aristofane dal romano Ettore Romagnoli... La sua traduzione è una delle più felici che mai siano state date di poeti antichi, in Italia e fuori ». È passata molt'acqua sotto i ponti e il gusto s'è cangiato, come suole, rapidamente. Ma non mi sentirei di mutare una virgola in quel giudizio. La traduzione romagnoliana di Aristofane mi sembra tuttora un monumento ineguagliato e forse ineguagliabile.

FILIPPO MARIA PONTANI

BIBLIOGRAFIA

Una bibliografia esauriente di Ettore Romagnoli, divisa in *Lirica, Novelle, Teatro originale, Critica, Studi filologici, Varie, Versioni dal greco, Versioni dal latino, Versioni dal tedesco, Musica, Pubblicazioni postume*, è stata curata da L. A. Stella, in « Dioniso », 1948, pp. 136-41.
Mi limito qui a indicare le opere relative ad Aristofane:

STUDI

1. *L'azione scenica durante la parodos degli «Uccelli» di Aristofane*, « Studi italiani di filologia classica », 1893.
2. *Origini ed elementi della commedia d'Aristofane*, « Studi italiani di filologia classica », 1905, pp. 83-268 (non cit. dalla Stella).
3. *Aristofane e la parodos dei «Cavalieri»*, Roma 1908.
4. *In Aristophanis Acharnenses criticae atque exegeticae animadversiones*, Firenze 1909.

TRADUZIONI

1. *Gli Uccelli*, saggio di versione, « Nuova Antologia », 1893-4.
2. *Gli Uccelli*, pref. A. Franchetti, Firenze 1899.
3. *Gli Acarnesi*, saggio di versione, « Rivista d'Italia », 1901.
4. *Gli Acarnesi*, Palermo 1902.
5. *Le Tesmoforiazuse*, Piacenza 1904.
6. *Le Commedie*, Torino 1909.
7. *Le Commedie*, Milano 1916.
8. *La Pace*, Milano 1916.
9. *Le Nuvole*, Bologna 1921.
10. *Le Commedie*, 5 voll., Bologna 1924-7.

N.B. Nelle citazioni delle traduzioni romagnoliane si è rimandato alla pagina del volume dell'ed. definitiva in cui ciascuna commedia è compresa. Ecco la distribuzione nei volumi:

Acarnesi I
Cavalieri I
Ecclesiazuse [*Le donne a parlamento*] V
Lisistrata IV
Nuvole II
Pace III
Pluto V
Rane V
Tesmoforiazuse [*Le donne alla festa di Demetra*] IV
Uccelli III
Vespe II

CONCETTO MARCHESI

L'attività di Concetto Marchesi come traduttore di testi classici non è paragonabile per ampiezza a quella del Romagnoli — su cui abbiamo sentito la brillante esposizione di Filippo Maria Pontani — né a quella del Valgimigli, su cui sentiremo tra poco la relazione di Maria Vittoria Ghezze.

Scevola Mariotti, delineando in uno studio abbastanza recente su Augusto Rostagni la situazione degli studi classici italiani negli anni immediatamente precedenti alla seconda guerra mondiale, quale appariva ai Normalisti allievi del Pasquali, diceva tra l'altro: « ammiravamo, a Padova, due grandi critici-scrittori, Marchesi e Valgimigli, che però avevano finito col porre in secondo piano la filologia di fronte alle loro più autentiche vocazioni, di moralista e di politico il primo, di elegantissimo letterato e traduttore il secondo ».¹ Sono definizioni sostanzialmente giuste — io credo. Di fronte a un Valgimigli il Marchesi non è traduttore altrettanto assiduo e sistematico, o almeno — si può dire — non fu spinto a tradurre da motivazioni esclusivamente letterarie. Egli non indugiò a descrivere le sue esperienze di traduttore, come fece il Valgimigli, non affrontò i problemi teorici della traduzione, e della traduzione dai classici in particolare (anche se fu esperto indagatore dei primi volgarizzamenti di autori latini). Non si chiese in che cosa consiste l'essenza e qual è il tipo ideale della traduzione — un problema sempre vivo e dibattuto nei suoi aspetti linguistici e letterari: si veda la più recente e informata bibliografia nel saggio di Gianfranco Folena « *Volgarizzare* » e « *tradurre* ». *Idea e terminologia della traduzione dal Medio Evo italiano e romanzo all'Umanesimo europeo*² — ma pragmaticamente si chiese a che cosa può servire la traduzione letteraria.

1. S. MARIOTTI, *La personalità filologica del Rostagni* in AA.VV., *Cinque studi su Augusto Rostagni* (« Lezioni Augusto Rostagni », IX), Torino 1972, pp. 75-84 (citaz. p. 76).

2. AA.VV., *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste 1973, pp. 59-120.

Da un lato la traduzione dei classici, con la sua ovvia funzione di mediatrice di cultura, gli apparve essenzialmente come strumento di elevazione e di utilità sociale, e d'altro lato egli utilizzò la traduzione come mezzo per scavare nella parola antica, come ingrediente costante, come fattore vivo del suo lavoro di critico e di scrittore.

Si possono così ricondurre a unità i vari termini che compongono la definizione prima ricordata: Marchesi è critico-scrittore (« *artifex additus artificii* » lo ha detto Sebastiano Timpanaro), è moralista (o « scrutatore di anime tormentate » secondo lo stesso Timpanaro),³ è, infine, politico (« l'intera sua opera di critico è opera di schietto uomo politico, ispirata e consacrata a una fede politica: al socialismo » disse Pietro Ferrarino commemorandolo nel 1957):⁴ ma proprio perché fu tutto questo egli fu anche traduttore. È recuperata così quell'« intima unità di critica e di politica » (Ferrarino, l.c. LXII), quell'assoluta coerenza tra « professione degli studi e concezione della vita » (Gianni Rodari)⁵ che è il tratto più caratteristico della personalità del Marchesi.

Per non rinunciare dunque a una valutazione globale dello studioso-umanista Marchesi e per intendere correttamente il carattere delle sue traduzioni, ritengo di dover seguire come traccia d'indagine proprio la duplice prospettiva con cui egli vedeva la traduzione: come mezzo di divulgazione culturale e come mezzo di approfondimento critico.

1. Traduzione come mezzo di divulgazione culturale.

La sua prima traduzione, « in versi, non molto felici » — come osservò di passaggio il Ferrarino nella citata commemorazione, p. LXIII — fu quella del *Tieste* di Seneca (1908: il Marchesi aveva trent'anni e una produzione già ragguardevole).⁶ Nella pre-

3. S. TIMPANARO, *Il primo cinquantennio della « Rivista di Filologia e di Istruzione classica »*, « Riv. di Filol. e Istr. Class. », c, s. III, 1972, pp. 387-441 (citaz. p. 440).

4. P. FERRARINO, *Religiosità di Marchesi*, « Atti e Mem. Accademia Patavina di SS.LL.AA. », LXIX, 1956-57, pp. LIII-LXXXVII (citaz. p. LX).

5. G. RODARI, « L'Unità », 14 febr. 1957.

6. *Il Tieste di L. A. Seneca*, Saggio crit. e traduz. in versi di C. M., Catania 1908.

fazione (p. 73) afferma già la sua convinzione su « la necessità del tradurre »: « La quale fatica — aggiungeva — oggi s'impone non tanto al vantaggio degli interpreti, quanto ai bisogni della cultura classica che vuol essere sottratta alla sterilità della sua clausura filologica ».

Lasciamo per ora da parte il giudizio sulla realizzazione e sui risultati. Basti aver individuato l'annuncio di un pensiero che troverà sviluppo nella prolusione padovana del 1923 dal significativo titolo di *Filologia e filologismo*:⁷ « È venuto forse anche per noi il tempo — diceva con esplicita allusione al famoso epigramma di Marziale (IX 82) e con un'arguta aggiunta (p. 8 rist. Franceschini) — di invitare un assai maggior numero di persone a questo convivio filologico a cui fin ora sono stati ammessi i cuochi soltanto, e i guattereri ». Poco oltre (p. 12) accennava specificamente alla traduzione: « ... per me è opera meritoria tanto un *index verborum* scrupolosamente fatto, quanto una collazione di codici utilmente e avvedutamente condotta, quanto una traduzione che apporti qualche cosa di nuovo e di meglio a beneficio della scienza filologica e della cultura generale ».

Questa operazione di allargamento culturale era dal Marchesi sentita come necessaria per recuperare ciò che del passato era ancora vitale e trasmetterlo anche alle classi socialmente e quindi culturalmente emarginate: « Noi non possiamo — scriveva nel 1948, e questo mostra la continuità del suo pensiero⁸ — distruggere questo passato, né possiamo nascondere alla conoscenza del proletariato che si avvanza e si avvia a divenire classe dirigente ».

Questa esigenza sociale e culturale si manifestò in un'attività di traduttore che, iniziata nel 1908 con il *Tieste*, si conclude nel 1955 con l'*Apologia* di Apuleio (che faceva seguito al commento del 1914) e passa attraverso *Le Corone* di Prudenzio (1917), gli

7. C. M., *Filologia e filologismo* (Prolusione al corso di Letteratura latina, Univ. di Padova, 19 nov. 1923) in « La Parola », xvii, n.s. 1, 1924, pp. 103-109; rist. a cura di E. Franceschini in « Aevum », xxxvi, 1962, pp. 2-13.

8. C. M., *Crisi di scuola e di cultura*, « Rinascita », v, 1948, ora in C. M., *Umanesimo e Comunismo*, a cura di M. Todaro-Faranda, Roma 1974, p. 354 (1ª ediz. C. M., *Scritti politici*, a cura di M. T.-F., Roma 1958).

Epigrammi di Marziale (una scelta: 1920), le *Favole esopiche* (1930), un'antologia di passi di Seneca tradotti (1938), senza contare alcune traduzioni contenute nell'antologia *Scrittori latini* fatta con Gaspare Campagna (1951): si notino le scelte non occasionali, che rimangono tutte nell'ambito della latinità imperiale (Esopo è connesso con l'interesse per la favola di Fedro), campo di elezione della sua migliore indagine critica.

Alcune di queste traduzioni, quelle più riuscite, ebbero certo diffusione relativamente ampia (non penso al *Tieste* e alle *Corone* ma piuttosto a Marziale, a Esopo — ristampato quasi integralmente nell'« *Universale Economica* », Milano 1951 —, ad Apuleio); tuttavia non so quanto esse abbiano potuto contribuire a realizzare il suo programma di apertura culturale.

La diffusione, senza scadimenti facilitanti, del patrimonio letterario, e umano, della latinità il Marchesi la perseguì costantemente mediante l'intera sua opera di critico e di scrittore impegnato, a tutti i livelli, a livello scientifico ma anche a livello divulgativo (conferenze, scritti di varia umanità, articoli su riviste e giornali non specializzati) e a livello scolastico (antologie, commenti): tutta una fitta e multiforme attività di alta divulgazione, attuata con rigore di studioso e appassionato impegno di letterato militante. Ma i tre livelli che ho indicato — scientifico divulgativo scolastico — sono difficilmente separabili: basti l'esempio, lasciato volutamente per ultimo, della *Storia della letteratura latina* (la prima edizione è del 1925-27), vera *summa* della sua meditazione di storico e di critico, opera che agì sul piano scientifico e scolastico ma che ebbe rilievo anche come fatto di cultura e di educazione civile nel grigiore dell'incultura di regime.

Ora, tutta questa varia produzione, compresa la *Storia della letteratura*, poté esercitare il suo influsso in un'area più vasta di quella strettamente specialistica e, nello stesso ambito scolastico, poté agire più a fondo, anche per una particolarità che caratterizza costantemente l'esposizione critica del Marchesi, cioè la fitta presenza di testi tradotti, lunghi o brevi fino alla singola *iunctura* o alla singola parola. È una presenza ricorrente e soprattutto non accessoria ma essenziale, tale da condizionare la prosa stessa del Marchesi e da interagire con essa. Credo che uno studio — auspicabile — sulla prosa marchesiana (essa ha avuto molti lodatori ma non ha trovato ancora un indagatore

come, per fare un esempio recente, la prosa di Luigi Russo),⁹ credo — dicevo — che uno studio sulla prosa marchesiana non potrà prescindere dal rapporto con le infinite traduzioni che interrompono sapientemente il discorso critico oppure lo legano in un impasto stilistico particolarissimo.¹⁰ E d'altra parte un'analisi, anche rapida come quella di oggi, su Marchesi traduttore credo non possa trascurare la serie, anche quantitativamente rilevante, delle traduzioni disseminate nelle varie sue opere.

Ma qui il termine di traduzione è generico, in quanto comprende vari procedimenti con cui il Marchesi traduce o meglio utilizza e manipola in italiano il testo latino: c'è la citazione del testo originale con la relativa traduzione, c'è la sola traduzione senza testo latino; c'è, ancora, la rievocazione, per esempio, di un'ode oraziana mediante pochi tratti che traducono — con pochissime brevi inserzioni — i versi chiave del componimento e ne sintetizzano mirabilmente il senso e il tono (alludo all'ode di Fillide, l'undicesima del quarto libro, in *Storia e poesia*, un articolo del 1946, « *Nuova Antologia* », pp. 183-89, ristampato in *Divagazioni*, Venezia 1951, p. 38: « Vieni, nell'orto c'è di che intrecciare tante corone: e l'edera farà risplendere la tua chioma. Lascia questa inutile pena. Tu che sei la fine dei miei amori, ultima favilla di un fuoco ormai spento, impara, fanciulla, le canzoni che ripeterai con amabile voce. Col canto acqueteremo il nero affanno del cuore »); c'è, ancora, la parafrasi (per esempio la chiusa della stessa ode — *minuentur atrae / carmine curae* — è riprodotta subito dopo in latino e resa con parafrasi nuova e affascinante: « la canzone allevierà quest'ombra nera e ti riporterà un po' di sole »); c'è, infine, l'esposizione, che è di volta in volta, in una personalissima e felice mistura, traduzione parafrasi rielaborazione ampliamento o scorciamento: esempio tipico l'esposizione che precede ognuna delle satire ed epistole del suo commento oraziano (Milano-Messina 1937),

9. G. DA POZZO, *La prosa di Luigi Russo*, « *Bibl. dell'Archivum Romanicum* », s. 1, vol. 121, Firenze 1975.

10. Anzi il confronto sistematico fra le traduzioni dai classici fatte dal Marchesi e la sua prosa metterebbe certamente in luce il potente influsso esercitato su di lui dalla prosa latina, soprattutto imperiale, e in particolare dal modello dello stile di Seneca o — se si vuole — dello stile senecano (per questa felice distinzione si veda A. TRAINA, *Lo stile « drammatico » del filosofo Seneca*, Bologna 1974, p. 9 s.).

un'esposizione che — secondo le parole dell'Autore (*Prefazione*, p. 5) — « ora è traduzione ora è parafrasi, diretta ad alleviare la fatica dell'interprete e a chiarire il senso e il nesso ».

Il Marchesi chiama parafrasi anche quella con cui rende in italiano larghi passi tacitiani nell'antologia dal titolo *Tre Cesari* (*Tiberio Nerone Ottone*), Milano-Messina 1938: « Ho quasi sempre parafrasato — egli dice nella *Prefazione*, p. v — parti di capitoli o capitoli interi: dico parafrasato e non tradotto, perché Tacito non si può tradurre senza accomodarne, cioè senza distruggerne la personalità stilistica ». Ma è espressione di modestia, trattandosi in realtà di vera traduzione, in una prosa non indegna del modello, prosa robusta, non aulica ma severa e tesa, perché quello di Tacito — scrive Marchesi nell'*Introduzione*, p. x — « è lo stile più personale che offrano le letterature di ogni tempo, ed è pure il meno traducibile nel linguaggio comune » (si legga per esempio la morte di Seneca di *Annali* xv 62 s. a p. 131 s.).

Tutti i lettori della *Storia della letteratura latina* ricordano i frequenti e a volte lunghi tratti contrassegnati da virgolette, a capo di ogni riga: sono testi latini resi in limpida prosa italiana, dove traduzione e parafrasi sono inseparabilmente fuse (solo l'analisi specifica riesce a sceverare i vari modi di utilizzazione dell'originale).

Certe parafrasi del Marchesi interprete di testi per la scuola (ma nella sua prospettiva questa non voleva essere una destinazione rigorosa: non avrebbe mai scritto — per intenderci — l'abusata formula di tante prefazioni: « questo libro è nato nella scuola e per la scuola »; il suo modulo è semmai « nella scuola e fuori della scuola »: così nella *Prefazione* al *Bellum Catilinae* di Sallustio del 1939), parafrasi intese — come egli scrisse — « ad alleviare la fatica dell'interprete », costituiscono una novità rispetto ai commenti scolastici precedenti e coevi, commenti quasi sempre arcigni, fitti di osservazioni grammaticali, che arrivano all'irritante domanda « come tradurresti? ». L'interpretazione sotto forma di parafrasi offerta dal Marchesi al lettore — come nell'*Orazio, Satire ed Epistole* — si riallaccia piuttosto alla tradizione dei commenti settecenteschi in *usum delphini*, che la parafrasi davano ovviamente in latino (penso, per fare un esempio, all'*Orazio* completo *apud Remondini* del 1777). A volte

l'interpretazione parafrastica del Marchesi si presenta come una traduzione che, senza tradire l'originale, riesce a penetrare, a chiarire e soprattutto a dominare compiutamente il pensiero dello scrittore: egli cioè traduce veramente non *ut interpretes sed ut orator* (Cic. *opt. gen.* 14): « la traduzione sfuma nel rifacimento, il *uertere*... nell'*aemulari* », ma sempre con un « margine di libertà consapevole », per usare felici formule riferite da Alfonso Traina a Cecilio Stazio e a Cicerone (*Vortit barbare*, Roma 1974², pp. 63 e 65).

Alludo alle traduzioni tacitiane che ho già ricordate nell'antologia *Tre Cesari* e alla traduzione premessa ad ogni capitolo del citato *Bellum Catilinae*. Sentiamo l'inizio dell'opera sallustiana: « Tutti gli uomini che vogliono distinguersi fra gli altri esseri animati, devono con ogni potere sforzarsi a non fare in silenzio la traversata della vita, simili alle bestie che la natura formò chine a terra e obbedienti al ventre ».

Di questa « interpretazione » — come egli la chiama — il Marchesi chiarisce anche la funzione (*Prefazione*, p. v s.): « essa non è diretta a impigrire la mente del lettore e a distoglierla da una diretta intelligenza del testo. Nella scuola e fuori della scuola, chi deve o vuole intendere un autore antico, deve seguirlo nei termini e nei costrutti e indugiare e dubitare su di essi prima di sentirne il significato e il valore; e nessuna traduzione potrà dispensare da questa non interessata né frettolosa fatica. La mia interpretazione vuole, anziché diminuire, accrescere la responsabilità di questa fatica, togliendo la grossa cura dell'intendere il senso per lasciare la cura molto più delicata dell'intendere, quale che sia, la vita della parola ».

Ecco dunque, appena delineato, tutto questo complesso di traduzioni, ognuna con un suo grado di aderenza al testo latino a seconda delle finalità del momento, ma tutte suggestive e a loro modo fedeli, se è vero che nel tradurre — come osservò Antonio La Penna recensendo un volume di traduzioni di Mario Ramous (*Catullo Virgilio Orazio. Traduzioni*, Bologna 1971) in « *Maia* » n. s. xxv, 1973, p. 137 — « la sola fedeltà possibile e non mortificante è quella che si raggiunge attraverso la libertà dell'interprete ». Tutte queste traduzioni, frammentarie o complete, hanno dunque come fine quello di far cadere lo schermo che separa l'ascoltatore o il lettore dal testo originario, di sottrarre ogni po-

tenziale fruitore del testo classico agli inutili sforzi che lo distraggono dalla sostanza concettuale, di evitare ad ogni costo l'oscurità che il Marchesi considera il paravento della povertà di pensiero e della debolezza di mente.

Sì, la traduzione, per il Marchesi, è tutto questo: risponde cioè all'esigenza, legata al suo impegno ideologico, di sottrarre il patrimonio letterario del passato alla « clausura filologica ». Un'esigenza per così dire oggettiva, che va verso l'esterno. Ma la traduzione, per il Marchesi, non è solo questo: essa — come dicevo all'inizio — risponde anche a un'esigenza per così dire soggettiva, che va verso l'interno e che nasce dalla sua personalità di critico e di scrittore.

II. Traduzione come mezzo di approfondimento critico e come strumento stilistico.

Il discorso critico del Marchesi si sviluppa tutto muovendo dal testo e insieme si avviluppa al testo in un continuo intreccio di rinvii e di riprese; il suo itinerario critico, caratterizzato da questa stretta aderenza al testo, passa attraverso la lettura appassionata dell'umanista e del moralista, attraverso l'esegesi del letterato e del filologo, ma arriva sempre — si può dire — alla traduzione, che va perciò considerata come un tratto peculiare dell'esegesi e della critica marchesiana.¹¹ La traduzione è per lui un

11. Così delinea unitariamente la figura di Marchesi critico-traduttore-interprete E. FRANCESCHINI nella sua commemorazione (*Concetto Marchesi*, « Annuario dell'Univ. di Padova », 1957-58, pp. 623-86, citaz. p. 635): « E dopo, o insieme con la faticata della costituzione del testo, quella del tradurre; la "tormentosa e diletta faticata del tradurre — come egli stesso la chiamava (Giuseppe Albini, estratto, Bologna 1934, p. 7) — che comprende il lavoro paziente e duro del grammatico e del critico, ma comprende pure la gioia del penetrare e del dimenticarsi nell'opera d'arte" per cui "la traduzione è la dimostrazione finale ed armonica di una complessa attività di intelligenza e di sensibilità"; quella traduzione, soprattutto, che mira all'intelligenza dell'autore, allo studio esatto delle sue parole, prima che a cercare aiuti da fuori, perché questo "ufficio dell'intender soli (sono ancora parole sue, *ibid.*, p. 5) prima di aggregarsi alla schiera degli altri interpreti, è appunto quello che rende benefica e vitale l'opera del critico...". Ammoniva spesso i suoi scolari — continua il Franceschini — a non parlare di alcun testo latino (classico, medioevale, umanistico che fosse), e tanto meno a pubblicarlo, senza averlo prima tradotto integralmente per iscritto». Tutte le traduzioni del Marchesi, anche quelle pubblicate in antologie scolastiche — osserva ancora il Franceschini, p. 636 — sono « documenti di un tradurre che si estendeva a tutti gli autori da

modo di porsi davanti al testo per saggiare, mediante lo specchio dell'italiano, tutte le possibilità della parola classica, per coglierne tutte le sfumature e le risonanze, per svilupparne tutte le potenzialità espressive.

Prendiamo alcuni esempi da *Storia e Poesia*, l'articolo del 1946 già ricordato (ora in *Divagazioni*, da cui cito). Parlando di Orazio, della sua esperienza giovanile a Filippi, il Marchesi scrive (p. 32): « *l'aestus civilis* [*Epist.* 2, 2, 47 *civilisque rudem belli tulit aestus in arma*], l'ondata politica, lo gettò da una parte, giovane e inesperto; il risucchio lo portò alla riva opposta, dov'era il più forte ». « L'ondata politica » non resta precisa e inerte resa della metafora latina ma dà origine a una serie metaforica originale. Invece, nelle *Satire ed Epistole*, p. 111, aveva detto più semplicemente: « e la tempesta politica (*civilis aestus*) lo aveva gettato verso quella parte... ».

Ogni parola o espressione latina, per quanto nota e chiara, è sempre resa in italiano, ma è arricchita il più delle volte da qualche notazione che la rende nuova e viva: « la lira è *laborum dulce lenimen*; appunto: è il dolce conforto della vita affaticata » (*Storia e poesia* cit. = *Divagazioni* p. 39); l'ovidiano *tenerorum lusor amorum* è illuminato da un aggettivo inaspettato: « festoso cantore dei teneri amori » (*Storia lett. lat.* 1 539 n. 4); (*leti... ianua*) *sed patet immani et vasto respectat hiatu* di Lucret. 5, 375 è reso con la vivace trasposizione della metafora: « ma li aspetta essa, quella porta, con l'immensa fauce spalancata » (*Lucrezio e il poema della natura*, Acc. Naz. Lincei, Roma 1946, ora in *Divagazioni* cit. p. 53-79: p. 66); a proposito dell'ode a Pompeo Varo (II 7: *Storia e poesia* = *Divagazioni* p. 33) il Marchesi dice: « Il *dies morans* [*morantem ... diem*, v. 6], la giornata lenta che pare non finisca mai... ». Infine, sempre nell'ode a Varo, c'è l'esempio più vistoso del modo in cui il Marchesi trasforma la traduzione in strumento creativo della sua prosa d'arte (*ibid.*, p. 34): egli dunque dà anzitutto dei vv. 17-23 una traduzione aderente e precisa, nella sua prosa limpida e classica: « Dunque, rendi a Giove il sacro banchetto e stendi

lui studiati e che aveva non piccola parte nell'incanto delle sue lezioni ». E conclude (*ibid.*): « Soltanto dopo questi due momenti quasi preparatori, della costituzione del testo e della versione diretta... il Marchesi entrava nel campo della valutazione dell'opera d'arte ».

all'ombra del mio lauro il fianco estenuato dalla lunga milizia e non risparmiare il vino che ti è destinato. Ricolma dell'oblioso Massico i lucidi calici, versa i profumi dalle fonde conchiglie ». Immediatamente dopo colloca il verso latino che sarà il nuovo punto di partenza: « *Oblivioso levia Massico ciboria exple...* », e quindi, sempre di séguito, tutto il gioco di riprese: « *Oblivioso*: già: che dà l'oblio, né a Pompeo soltanto. Dimenticare bisogna. Dimenticare è uno dei massimi beni della vita per chi ne abbia sentito e compreso la fatica o la vanità. Dimenticare i molti travagli per mare e per terra e le speranze risuscitate e cadute, e la giovinezza perduta. Dimenticare non attraverso i colloqui e i conforti della sapienza, ma attraverso la stordita ebbrezza di un convito... ». Sono veramente saggiate in italiano tutte le possibilità semantiche — come dicevo sopra — della parola poetica oraziana.

Colpisce all'inizio del passo appena riportato la presenza di « già », isolato dai due punti: su questo stilema del Marchesi ha richiamato l'attenzione il Ferrarino (*art. cit.*, p. LXII n. 32) indicando due esempi. Ne aggiungerei altri due, che caratterizzano il « già » come modulo tipico della ripresa: nell'*Introduzione a Satire ed Epistole*, p. 13: « *Compressis labris*: già: a labbrá chiuse: parlando a se stesso » (si noti anche la consueta traduzione duplicata e variata); ancora, in *Motivi d'amore nella poesia di Catullo* (« Rinascita », VIII, 1951, pp. 416-19, ora in *Divagazioni* cit. pp. 81-93): « Tanti ce ne vogliono [di baci: è il famoso carme 5 *Vivamus mea Lesbia*] per Catullo che è pazzo d'amore (*vesanus*)... Già: pazzo e stregato. Pazzo, quando la ricorda; stregato, quando la vede » (p. 86). Ma questo « già » lo si trova come resa non del tutto ovvia — e perciò indicativa — di *scilicet* nella traduzione del secondo capitolo dell'*Agricola* nella *Storia della letteratura* II 285: « né soltanto contro gli autori s'incrudelí, ma pure contro i loro libri e i triumviri capitali ebbero l'incarico di bruciare pubblicamente nel Foro i monumenti di quei chiarissimi ingegni. Già! Con quel fuoco... ».

Un ultimo esempio di come la traduzione possa essere sfruttata per creare il modulo stilistico della ripresa (*Satire ed Epistole*, *Introd.* p. 11 s.): « Cominciò con le satire "amare" — com'egli stesso le chiamava —: quelle condite *sale nigro*, col "sale nero" [*Epist.* II 2, 60]. Ma il sale nero l'aveva dovuto

inghiottire per primo lui, il figlio dello schiavo liberato... ». La traduzione qui è pretesto per una frase ad effetto.

L'interazione fra testo latino, traduzione (prosastica, o poetica come nell'esempio successivo) e prosa critica che ho indicato come tipica del Marchesi è emblematicamente rappresentata nel citato articolo *Motivi d'amore nella poesia di Catullo*, dove i tre elementi sono fusi insieme inestricabilmente (*Divagazioni* p. 83 s.): « "Viviamo, o Lesbia mia, e amiamo — *Vivamus, mea Lesbia atque amemus* — E i mormorii dei vecchi brontoloni — calcoliamoli tutti un asse solo — *rumoresque senum severiorum — omnes unius aestimemus assis*". A un tratto su quell'amore tutto vivo scende la notte, la notte senza aurora. "I giorni, sí, tramontano e ritornano. — *Soles occidere et redire possunt*. Noi, quando una volta sola è tramontata — la breve luce, dobbiamo dormire — tutta una notte che non ha piú fine. — *Nobis cum semel occidit brevis lux — nox est perpetua una dormienda*" ».

Questa fusione di elementi diversi nella pagina del Marchesi non è solo esteriore, ma è anche intima fusione stilistica, per cui spesso si ha l'impressione che il critico assimili e attragga nella sua *Stimmung* il testo dell'autore antico. Quando nella *Letteratura* II 266 leggiamo, nel capitolo dedicato a Quintiliano: « La maestà della parola, della quale nulla di meglio dettero all'uomo gli dei immortali, senza la quale tutto è muto e privo di luce presente e di memoria futura, noi dobbiamo per se stessa ricercare in un continuo sforzo di elevazione sopra la moltitudine umana », ebbene, se il contenuto non ci avvertisse che è la chiusa dell'*Institutio oratoria*, per di piú tradotta piuttosto fedelmente, potremmo attribuire l'intero periodo al pensiero e alla prosa nitida e classica del Marchesi. Oppure si pensi alla chiusa del capitolo su Ovidio (I 557 s.): il Marchesi cosí traduce i primi quattro versi della prima elegia del quarto libro dei *Tristia*: « Perfetti non sono questi miei carmi, lo so: sono i carmi di un esiliato che cerca conforto e non lode. Io canto cosí, per me, per distrarre l'anima mia dalla sventura ».¹² C'è il senso, non il tono

12. OVID. *Trist.*, IV, 1,1-4 *Siqua meis fuerint, ut erunt, vitiosa libellis, / excusata suo tempore, lector, habe. / Exul eram, requiesque mihi, non fama petita est, / mens intenta suis ne foret usque malis.*

di Ovidio. Il critico ha dato a quei versi la sua *Stimmung*, quella che gli permise di aggiungere la frase conclusiva: « E seguivava a dire, in quattordici versi, che cosa è il canto: è quello che aiuta l'uomo a portare, quale che sia, la sua croce ».

Il Marchesi dunque fonde nella sua pagina i testi antichi mediante la traduzione, evitando sempre — salvo rarissimi casi — l'inserzione dei testi originali, relegati semmai in nota.¹³ Si ha l'impressione che in tal modo egli voglia conferire unità e coerenza stilistica alla sua opera critica, rifiutando la dissonanza di un testo non ripensato e riprodotto secondo la sua sensibilità: come lo storico classico che non poteva, in ossequio alle norme del genere storiografico, inserire nella sua prosa il documento originale.

Ma la coerenza stilistica fra il testo antico tradotto e la prosa moderna è possibile proprio perché il linguaggio e lo stile del Marchesi sono saldamente ancorati e dinamicamente esemplati sui modelli classici. E così la sua attività di traduttore dei classici, di critico e di scrittore si compone nell'unicità della « scrittura », barthesianamente intesa.

III. Valutazione (sommatoria) di alcune traduzioni.

Lo studio delle motivazioni e dei modi della traduzione non ha lasciato molto spazio all'analisi puntuale delle singole traduzioni. Mi limiterò perciò a qualche esempio significativo.

Anzitutto il *Tieste* di Seneca, la prima traduzione d'impegno (1908). L'Autore, nella *Prefazione* p. 73, dice di non aver voluto « far gara di poesia » con l'originale né « dar prova di fedeltà ». E conclude: « Ho sperato volgare quella tragedia latina nell'idioma nostro semplicemente, conservandone i pregi e i difetti ». Ma questa traduzione in versi è in realtà una trasposizione del testo originale nella tradizione poetica italiana; è dunque una traduzione poetica, in quanto « 'imitazione', *Nachsing*, che investe necessariamente anche le strutture del signifi-

13. Un'eccezione è costituita dall'inserzione nel capitolo su Virgilio della *Storia della lett. lat.*, I, p. 406 dei due versi finali della prima Egloga; ma il Marchesi li avrà certo ritenuti intraducibili, dopo aver scritto: « in due semplici versi ... noi sentiamo, come mai altrove, la tristezza di una sera di autunno che scende sui casolari nell'aperta campagna ».

cante, trasponendole per analogia oltre che in una lingua diversa in un diverso sistema di forme » (G. Folena, « *Volgarizzare* » e « *tradurre* », cit., p. 73). Il Marchesi realizza naturalmente anche la trasposizione metrica dal trimetro giambico all'endecasillabo della nostra tradizione (« il nostro grande e sacro endecasillabo, mobilissimo e svariaticissimo di accenti di suoni di pause »: M. Valgimigli, *Traduttori vecchi e nuovi in Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze 1965, p. 204), riservando ai vari metri dei cori altri versi italiani (settenari, ottonari, novenari) variamente alternati con endecasillabi.

Il risultato della traduzione è nel complesso piuttosto deludente, anche se si tiene conto del gusto del tempo.

Lessico, sintassi e l'intero registro stilistico delle parti narrative sono quelli dell'epica classicheggiante (v. 732 « Qual giubbato leon de la foresta »): si legga, ad esempio, il racconto del Nunzio del IV Atto in cui — secondo lo stesso Marchesi (*Saggio critico* premesso, p. 52) — « rivive immortale l'epopea ».

Le parti dialogate si inseriscono anch'esse nella tradizione della tragedia classicheggiante, e si può pensare, pur con notevoli differenze, al modello dell'Alfieri.

Il linguaggio nel suo complesso è notevolmente, e spesso pesantemente, arcaizzante e accoglie non pochi dantismi: per es. (Atto I, Sc. I, p. 81) ... « ovver la pena / di Tizio che disteso per l'immane / spelonca dentro l'accismato petto / gli augelli atrì disfama » (v. 9 s. *aut poena Tityi qui specu vasto patens / visceribus atras pascit effossis aves*), oppure (Coro del II Atto, p. 101): « A quel morendo più increbbe / di suo morir la pressura / che, noto al mondo, sicura / di sé notizia non ebbe »: non sono bei versi, e invece lo sono quelli di Seneca, 401-3: *illi mors gravis incubat / qui, notus nimis omnibus, / ignotus moritur sibi* (glycon.). Né simili arcaismi sono giustificati dal testo latino: i semplici versi 342-3 *Nescitis, cupidi arcium, / regnum quo iaceat loco?* (glycon.) è reso così (p. 99): « Voi non sapete dove il regno giace, / ché voi tiene l'ardenza de l'altura ». A volte disturba l'eccessiva aderenza al testo latino: il v. 519 s. *ponatur omnis ira et ex animo tumor / erasus abeat* in italiano suona così (Atto III, Sc. III, p. 111): « Si deponga ogni rabbia e ogni tumore / sia raschiato dal petto »; ancora *misce penates* (v. 52) nel senso di « sconvolgi que-

sta casa » viene reso con « Tu i penati commischia » (p. 83) oppure *solvimus ... famem* (v. 64) con « snodammo la tua fame » (*ibid.*).¹⁴ Ma c'è nel v atto un passo che si distingue nettamente. È la monodia di Tieste con il tragico presentimento (vv. 920-69: dimetri anapestici con un monometro finale), una delle « cose piú belle dell'antica poesia drammatica » (Marchesi-Campagna p. 401): non è un caso che la gemma della traduzione sia proprio qui: « Il canto tiesteo — dice il Marchesi nel *Saggio*, p. 56 — si può estrarre dal complesso del dramma, e quella canzone triste e angosciosa dell'ebbrezza può levarsi sopra una piú larga e piú vera umanità ». Qui il Marchesi si libera dal registro epico-tragico che lo impacciava e nei novenari dà corso a una vena di poesia intima, tra malinconia e angoscia, improntata chiaramente a cadenze e a stilemi pascoliani (p. 135 ss.):

Dal lungo affannoso dolore
riposa, tu stanco mio cuore.
O pianto che piansi, o paura,
o povertà fosca che vai
col trepido esiglio, o vergogna
che incurvi le fronti invilite,
fuggite fuggite fuggite!
Saper dov'io cado, che importa?
Io cado da la miseria.
Gran cosa è da culmine eccelso
restare, cadendo, sul piano;
gran cosa è di sotto ai gran colpi
de le ruinanti sciagure
sentire che il regno s'infrange
ma che non si piega la testa.
Né vile né schiavo a la sorte

14. Aggiungo un'osservazione. Imprecisa o almeno generica mi sembra la traduzione del v. 42 s. (p. 83): « ... su lo sposo gravi la moglie infesta »: preferibile per il senso quella di L. HERMANN, *Sénèque, Tragédies*, II, Coll. Budé, Paris 1927 ad l. « que l'épouse haineuse menace son époux » o quella di E. PARATORE, *Seneca, Tragedie*, Roma 1956, p. 260 « la sposa odi lo sposo e ne macchini la rovina », se — come riterrei — i vv. 40-43 di Seneca (*fratrem expavescat frater et gnatum parens / gratusque patrem, liberi pereant male, / peius tamen nascantur; immineat viro / infesta coniunx...*) risentono di Ovidio, *Met.* I, 144-48 ... *non hospes ab hospite tutus, / non socer a genero; fratrum quoque gratia rara est. / Imminet exitio vir coniugis, illa mariti; / lurida terribiles miscent aconita novercae; / filius ante diem patrios inquiri in annos.*

portar su le spalle la morte.¹⁵
Disperdi le nubi del fosco
destino, già è tempo: cancella
de l'ore funeste ogni traccia.
Sorridi a la gioia, discaccia
dal petto l'antico Tieste.

Non è la miseria capace,
mai piú, di letizia serena:
né mai piú il buon tempo rimena
un placido riso nel cuore
di quel che soggiacque al dolore.
Perché tu m'accenni, e mi togli
la festa nel giorno di festa?
Dolore che pianger mi fai,
né so donde vieni, perché?
Chi è che non vuole? Di fiori
io vo' coronarmi, di fiori
belli... O non vuole, non vuole!...

Mi cadder dal capo le rose,
le rose de la primavera.
La chioma d'amòmo lucente
stillante, si rizza d'un tratto
raccapricciando. Una pioggia
di pianto mi cade pel viso
che pianger non vuole: i sospiri
mi rompon la voce: l'angoscia
richiama le lacrime usate.
Ha la miseria una voglia
selvaggia di pianto. Ed io voglio
lugubramente gridare,
vo' lacerar le mie vesti,
le vesti di porpora fina,
ed ululare, ululare!

La mente prenunzia sventura,

15. Riporto la nota posta dal Marchesi in calce a questo punto, per mostrare la coscienza critica con cui egli affrontava la traduzione: « Questi due versi ho tradotti con molta libertà; ma ne avevo bisogno. Il testo dice: « né vile né vinto dai mali sopportare le rovine ». Ho mutato i *mali* nella *sorte*, che qui si sa ben quale sia; e le *rovine* nella *morte*: la morte, intendo, della potenza e del fasto. Ma già, bisogna pur confessarlo. La mano del traduttore opera spesso con violenza e con frode. È una cattiva azione fatale, a meno che non si voglia convertire in prosa l'autore: ed in tal caso va sperduta tutta l'aria strana della poesia. Frattanto il verso originale, saldo e vivo, ai mali tratti faticosi della mano corrompitrice, resta lì freddato ».

presàga, già innanzi, del male.
Feroce tempesta a' nocchieri
minaccia, per l'etere immoto,
la gonfia bonaccia del mare.

Tieste è pazzo... che lutti,
quali tempeste vaneggia?
Crediamo al fratello, o mio cuore.
Che? ... tem? no... è niente, e se accadde,
già è tardi, o mio cuore, è già tardi.

Non voglio, ah miseria!, non voglio!
Ma dentro una pena cammina
cammina, e dagli occhi trabocca
un rivo di lagrime strane.
È questo dolore, è spavento? ...
che piange? ... è la gioia
che piange? ...

A questa traduzione si può affiancare soltanto quella di una parte del coro delle *Troades* (vv. 397-408: « Il canto pagano della morte e dell'annullamento » è il titolo posto nell'antologia Marchesi-Campagna cit., p. 404), inserita dal Marchesi nell'*Introduzione a Le Corone* di Prudenzio, p. 32:

Dopo la morte, nulla:
la morte stessa è nulla,
è l'ultimo traguardo
d'una corsa veloce.
O inquiete anime umane,
lasciate la paura
e l'avidità speranza:
c'inghiotte avido il tempo
nella materia immane.
La sotterranea scesa,
l'impero aspro di Pluto,
e Cerbero seduto
presso la dura soglia,
sono pispigli vuoti,
son fole menzognere,
simili alle chimere
dei sogni smaniosi.
Dopo la morte chiedi
dove tu giacerai?
Dove giaccion le cose
che non nacquero mai.

Un altro esempio di traduzione poetica, i vv. 17-26 del carme 76 di Catullo, pubblicati in un articolo del 1912, *Religione e poesia in Roma nell'ultimo secolo a.C.*, « Rivista d'Italia » 1912, pp. 883-901. I distici elegiaci catulliani sono resi in terzine (un'equivalenza metrica in uso nei volgarizzamenti fin dal sec. XV):

O Dio, s'hai pena della mala sorte,
se mai porgesti un ultimo soccorso
pur nello stesso punto della morte,

guarda la mia sventura: e se nel corso
della mia vita fui senza peccato
libera me da questo fiero morso.

Ahi come in ogni fibra e in ogni lato
nascosamente penetra un torpore,
ed io ne ho il cuore tutto sconcolato!

Non chiedo più che renda ella l'amore,
non chiedo, o vana mia felicità,
ch'ella accolga nell'animo il pudore.

La mia forza vogl'io, la libertà,
ch'io lasci il male tenebroso. O Dio,
fammi la grazia per la mia pietà!

È un'onesta traduzione, nella linea della tradizione classicheggiante: certo si preferirà, oggi, quella di Quasimodo, non altre però, più recenti. Nella *Storia della letteratura* I 241 il Marchesi rielaborò in prosa le terzine; la rielaborazione può significare rifiuto dell'antica versificazione, ma risponde anche a quella norma di coerenza interna che esclude dalla grande opera in prosa ogni versione poetica, con una sola eccezione — se ho visto bene — fatta per Orazio (I 477):

Mi aspetti una dolce vecchiaia
o mi svolazzi intorno con l'ali sue nere la morte,
ricco, pezzente, a Roma, lontano mi voglia la sorte,
io scriverò, comunque sarà la mia vita.

(*Sat.* 2,1,57-60).

È il metro « barbaro » ricavato dall'esametro secondo la lezione carducciana: il Marchesi l'aveva già usato, con risultati mediocri, per tradurre due passi di Lucrezio nel citato articolo

del 1912, che segna piú o meno la fine delle sue traduzioni in versi inserite in saggi critici.

In versi tradurrà poi una selezione degli Epigrammi di Marziale (Roma 1920¹; 1929²), con vena briosa e vivace, spesso con pungente efficacia, senza *pruderie* nella resa dei termini e nella scelta degli epigrammi.¹⁶ Versioni poetiche sono ancora quelle di certi componimenti contenuti nell'antologia *Scrittori latini* (ma la *Prefazione* attribuisce le traduzioni solidalmente ai due autori — Marchesi e Campagna —) e quelle, infine, delle poesie inserite da Apuleio nella sua *Apologia* (Apuleio, *Della Magia*, testo latino, traduzione e note di C. M., Bologna 1955).

Ma il terreno piú fecondo per la traduzione il Marchesi lo trovò dunque nella prosa latina: ho già ricordato, oltre alle traduzioni che fanno brillare ogni sua pagina critica, quelle di Sallustio, di Tacito. Si aggiunga l'ultima sua traduzione, quella ora citata di Apuleio, traduzione che mantiene quasi sempre il sapore della brillante vivida e barocca prosa apuleiana.

Lascerei al di fuori di queste sue prove migliori l'esperienza delle *Corone* di Prudenzio, tradotte in prosa faticosa, spesso di difficile lettura. In omaggio a quanto scrisse nella *Prefazione*, p. IV: « Grave e forse disconosciuta fatica assume chi prende a volgarizzare un'opera, com'è questa di Prudenzio, dove dalla ostentata e pomposa verbosità si trapassa solitamente all'impaccio intrigato o alla monotona e scolorita semplicità della frase. Questo ho voluto dire perché non siano sempre imputati a fiacchezza o impotenza del traduttore i modi dell'espressione originale ». (Ma l'impegno e il risultato del lavoro erano nel nutrito saggio critico).

Costretto a concludere, in qualche modo (le osservazioni puntuali potrebbero moltiplicarsi e costituire un capitolo di un saggio complessivo sul linguaggio del Marchesi), direi che nel *vertere* dal latino — soprattutto dalla prosa latina — il Marchesi non fa soltanto l'ovvio lavoro di italianizzazione ma anche

16. Stranamente questa traduzione antologica di Marziale non è neppure ricordata, accanto ad altre, da Guido CERONETTI nella sua versione degli *Epigrammi*, Torino 1964², benché egli premetta al suo lavoro proprio alcune pagine del Marchesi, tratte dal « Profilo » Formiggin *Valerio Marziale*, Genova 1914¹.

un attivo processo che va in senso contrario, latinizza cioè la prosa italiana incidendo così sulle strutture, soprattutto sintattiche, del significante.

Egli realizza così, sia pur favorito dalla tradizione della prosa italiana, il principio indicato da Rudolf Pannwitz (*Die Krisis der europäischen Kultur*, Nürnberg 1917), ripreso da Walter Benjamin nel saggio famoso sul compito del traduttore (ne ha parlato anche Cesare Cases in questa sede),¹⁷ principio su cui ha richiamato l'attenzione anche il Folena nel lavoro citato (p. 60): il traduttore cioè deve « lasciarla (*la propria lingua*) potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera... egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera » (cito da W. B., *Angelus Novus*, Torino 1962, p. 48 s.).

EMILIO PIANEZZOLA

17. C. CASES, *Walter Benjamin teorico della traduzione*, in « Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria » 2 (« Atti del primo Convegno sui problemi della trad. letter. »), Monselice 1973, pp. 39-45.

BIBLIOGRAFIA

Sono qui raccolte le opere specifiche di traduzione e le opere contenenti traduzioni (anche in forma di « parafrasi ») che abbiano carattere non frammentario e sufficiente autonomia rispetto al discorso critico in cui spesso sono inserite.

La bibliografia completa del Marchesi si trova in E. FRANCESCHINI, *Concetto Marchesi*, « Annuario dell'Università di Padova », 1957-58, pp. 623-86 e in G. CAMPAGNA, *Concetto Marchesi (con un'appendice di pagine politiche e di varia umanità, presentate da E. Franceschini)*, « Quaderni di cultura », Sez. XVIII (« Maestri di vita »), Ediz. del Centro Librario, Sapri 1963.

1. *Da una tragedia antica (Il Tieste di L. Anneo Seneca)*, « Rivista d'Italia », x, II 1907, pp. 588-600 (traduzione poetica dei vv. 176-262; 883-969).
2. *Il Tieste di L. Anneo Seneca*. Saggio critico e traduzione in versi, Battiato, Catania 1908, pp. 144.
3. *Idillio antico (Lydia)*, « Rivista d'Italia », xi, II 1908, pp. 917-26 (endecasillabi).
4. *Le Corone di Prudenzio* tradotte e illustrate, Ausonia, Roma 1917, pp. iv, 226 (in prosa).
5. M. Valerio Marziale, *Gli Epigrammi*, tradotti da C.M., con disegni di E. Castellucci, Formiggini (« Classici del ridere », 36), Roma 1920, pp. xxxvi, 71; 1929² (ediz. riveduta), pp. xxxix, 118 (traduz. in versi).
6. *Favole esopiche*, tradotte da C.M., Formiggini (« Classici del ridere », 84), Roma 1930, pp. 220.
7. Orazio, *Satire*, scelte e annotate da C.M., Principato, Messina-Milano 1936, pp. 171.
8. Orazio, *Epistole*, scelte e annotate da C.M., Principato, Messina-Milano 1937, pp. 92; 1939².
9. Orazio, *Satire ed Epistole*, scelte e annotate da C.M., Principato, Messina-Milano 1937, pp. 267; 1955¹⁰, pp. 302 (ogni componimento — come già nelle due raccolte sopra elencate — è preceduto da « una esposizione, che ora è traduzione ora è parafrasi », *Prefazione*, p. 5).
10. Seneca, *La dottrina morale*. Passi scelti e volgarizzati da C.M., Laterza, Bari 1938, pp. 71; 1946² (traduzione-rielaborazione di passi accostati e a volte fusi con grande libertà).
11. Tacito, *Tre Cesari (Tiberio, Nerone, Ottone)*, pagine scelte e annotate da C.M., Principato, Messina-Milano 1938, pp. 185; 1947³ (*Prefazione*, p. v: « Ho quasi sempre parafrasato parti di capitoli o capitoli interi: dico parafrasato e non tradotto, perché Tacito non si può tradurre senza accomodarne, cioè senza distruggerne la personalità stilistica »).
12. C. Sallustius Crispus, *Bellum Catilinae* con saggio introduttivo e commento di C.M., Principato, Messina-Milano 1939, pp. xlii, 113 (al commento di ogni capitolo è premessa una « interpretazione » — *Prefazione* p. v — che è una vera traduzione).
13. Esopo, *Favole*, traduzione di C.M., Universale Economica, Milano 1951, pp. 94 (riedizione, con poche modifiche, dell'opera del 1930).

14. C.M.-G. CAMPAGNA, *Scrittori latini. Antologia della letteratura latina*. Testi, Traduzioni, note, Principato, Milano-Messina 1951, 1955⁸ ediz. riveduta, pp. 570 (le traduzioni, prevalentemente in prosa, sono attribuite dalla *Prefazione* ai due autori senza distinzione; tuttavia, prescindendo da criteri stilistici, sono attribuibili con sicurezza al Marchesi le traduzioni comprese nelle sue opere precedenti e le traduzioni pubblicate dallo stesso Campagna sotto il nome di Marchesi in appendice alla citata commemorazione del 1963).
15. Apuleio di Madaura, *Della Magia*, a cura di C.M. (Introduzione, testo, traduzione e note), Zanichelli, Bologna 1955, pp. 226.
16. *Il Moreto, Carme attribuito a Virgilio, presentato e tradotto da C.M.*, « Rinascita », xii, 1955, pp. 773-76 (traduzione poetica « non ... obbligata a ritmi fissi », p. 775).

Delle traduzioni di Valgimigli dai lirici, dai tragici, dai filosofi greci, i cinque dialoghi platonici, *Eutifrone*, *Apologia*, *Critone*, *Fedone*, *Teetèto*, sono forse l'opera piú ininterrottamente divulgata in Italia. Le tragedie da lui tradotte (*Prometeo*, *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi* di Eschilo, *Èdipo re* di Sofocle, *Medea* di Euripide) sono citate e recitate anche in altre versioni; i lirici (Saffo, Archiloco, Alceo, Alcmane, *Antologia Palatina*) hanno tentato molti poeti e letterati, e corrono anche in altre versioni; la *Poetica* di Aristotele è strettamente congiunta ad una particolare interpretazione critica dell'opera. Ma il *Fedone*, il *Critone*, l'*Apologia* hanno, per gli italiani, quella voce, quel sentimento suo nel trasferire in parola ancor oggi viva i grandi problemi, le supreme certezze morali di Platone.

Cominciò col *Fedone*. Il commento al *Fedone* greco era uscito nel 1921, per l'editore Sandron di Palermo; e nel 1922 apparve, nella « Piccola Biblioteca Filosofica » di Laterza, la traduzione italiana commentata, che a quel testo greco faceva esplicito riferimento, ed è giunta ora alla 23ª edizione. Del *Fedone* esistevano, in italiano, la versione di Ruggero Bonghi e quella di Francesco Acri, che certo Valgimigli ebbe presenti nell'interpretazione filosofica; ma il movimento della lingua, aderente al pensiero, fedelissima alle immagini di Platone, fu subito sua, sciolta nel taglio del periodo, snella nel giro della sintassi, calda nell'onda della commozione. Leggiamo uno dei primi brani, nel dialogo introduttivo tra Fedone ed Echècrate, e subito siamo portati dentro il *πρόσος* dell'opera:

« ... Felice egli era, o Echècrate, e ne' modi e nelle parole, tanto intrepidamente e nobilmente morí; e mi dava immagine come di uno che, pur andando all'Ade, non vi andasse senza un divino fato, e che, anche colà giunto, egli sarebbe stato felice come nessun altro mai » (58 e). Parole aderentissime, che entrano nel senso riposto del costrutto greco, e lo rendono con verità agile: *Ἐὐδαίμων γὰρ μοι ἀνὴρ ἐφαίνετο, ὃ Ἐχέκρατης*. Dove il greco pro-

segue e si prolunga nella dipendenza consecutiva, Valgimigli stacca e riprende coordinando, e alleggerisce in italiano il periodo, senza alterarlo. Tutto il *Fedone* è così: il pensiero è reso nella piega e nel ritmo dell'italiano moderno, senza paludamenti letterari, senza arcaismi dotti. Di ogni parola si può trovare la ragione logica e psicologica, ma senza che ne resti peso nel fluire della lettura, come se Platone avesse scritto per noi oggi, non in Atene ventiquattro secoli fa. L'argomentazione logica procede, nelle parti dimostrative e nelle battute a dialogo, con la sua connessione stringente, con la sua tensione feconda, con la sua affettuosa ironia; ma anche indugia in pause raccolte, che sembrano divaganti e non sono, le quali continuano la filosofica meditazione di morte, la mistica *μελέτη θανάτου* (81 a), e sull'attesa della morte diffondono immagini di gentilezza e di poesia:

Ahimè, o Simmia! Davvero ha da esser difficile ch'io riesca a persuadere gli altri che non reputo sventura questo mio caso, se neanche riesco a persuadere voi, i quali avete timore che io mi trovi in una disposizione di animo più difficile che non nella vita passata. E anche, si direbbe, io devo sembrarvi nell'arte della divinazione assai da meno dei cigni, i quali, appena si accorgono di dover morire, benché anche prima non tralascino di cantare, cantano allora il loro canto più lungo e più bello, presi come sono dalla letizia che di lí a poco se ne andranno al dio di cui sono devoti. E gli uomini, per la paura che hanno della morte, dicono il falso anche dei cigni: e dicono che, cantando essi il loro canto di morte, così cantano appunto per il dolore della morte; e non pensano che nessun uccello canta quando ha fame o freddo o altro male patisce, neanche l'usignolo né la rondine né l'upupa, che pure sono uccelli dei quali si dice che cantino lamentele di dolore. Dunque né questi uccelli pare a me che cantino per dolore, né i cigni; e anzi i cigni, credo, come sacri ad Apollo, sono indovini, e, presentando quali beni troveranno nell'Ade, cantano in quel giorno e fanno *allegrezza* assai più che nei giorni precedenti. Ora anch'io credo di essere compagno di servizio coi cigni e sacro al medesimo iddio, e di aver avuto dal dio signore non meno di loro l'arte della divinazione; e perciò anche credo di potermi allontanare dalla vita con non minore letizia. E così dunque voi dovete dire e domandare ciò che vi piace, fino a che gli Undici lo consentono (84 e, 85 a, b).

Con questo cenno pacato il discorso lirico ridiscende alla realtà del momento, mai dimenticata, ma innalzata alla serenità dell'immutato filosofare. Così, poco oltre, nell'episodio dei capelli di Fedone:

Io mi trovavo alla destra di lui, ai piedi del suo lettuccio, seduto sopra uno sgabello basso, ed egli era seduto un po' più alto di me. E così, accarezzandomi il capo e lisciandomi i capelli sul collo, — era sua abitudine, se gli capitava, di scherzare sui miei capelli —, Domani, dunque, disse, o Fedone, codesti tuoi bei capelli forse te li taglierai.

— Così pare, io risposi, o Socrate.

— Ma no, se darai ascolto a me.

— E come?, domandai.

— Quest'oggi, disse, e io taglierò i miei capelli e tu i tuoi se ci muoia questo nostro ragionamento e non si sia capaci di richiamarlo in vita (89 b).

Il ragionamento sul dubbio di Simmia e di Cebete, che l'anima debba morire, giunge alla sua conclusione positiva ed apre le ali alla speranza nel mito delle anime dopo la morte, sino all'esclamazione fiduciosa, « ché bello è il premio e la speranza è grande », *καλὸν γὰρ τὸ ἄθλον καὶ ἡ ἐλπίς μεγάλη* (114 c). Poche righe più avanti Platone riprende l'aggettivo nel famoso *καλὸς ὁ κίνδυνος*, che Valgimigli traduce e interpreta: « E la ventura è bella » (114 d). Così, con questo crescere di illuminata fiducia, si giunge alla pagina della morte (la pagina che in anni recenti dei condannati vollero ascoltare in carcere, come viatico estremo):

Così dicendo, tutto d'un fiato, senza dar segno di disgusto, piacevolmente, vuotò la tazza fino in fondo. E i più di noi fino a quel momento erano pur riusciti alla meglio a trattenersi dal piangere; ma quando lo vedemmo bere, e che aveva bevuto, allora non più; e anche a me, contro ogni mio sforzo, le lacrime caddero giù a fiotti, e mi coprii il capo e piansi me stesso: ché certo non lui io piangevo, ma la sventura mia, di tale amico restavo abbandonato. E Critone, anche prima di me, non riuscendo a frenare il pianto, s'era alzato per andar via. E Apollodoro, che già anche prima non aveva mai lasciato di piangere, allora scoppiò in singhiozzi; e tanto piangeva e gemeva che niuno ci fu di noi lí presenti che non se ne sentisse spezzare il cuore: all'infuori di lui, di Socrate. E anzi, Socrate, — Che stranezza è mai questa, disse, o amici? Non per altra cagione feci allontanare le donne se non perché non commettessero di tali discordanze. E ho anche sentito che con parole di lieto augurio bisogna morire. Orsú, dunque, state quieti e siate forti.

E noi, a udirlo, ci vergognammo e ci trattenemmo dal piangere. Ed egli girò un poco per la stanza; e quando disse che le gambe gli si appesantivano, si mise a giacere supino; perché così gli consigliava l'uomo. E intanto costui, quello che gli aveva dato il farmaco, non cessava di toccarlo, e di tratto in tratto gli esaminava i piedi e le gambe; e, a un certo punto, premendogli forte un piede, gli domandò

se sentiva. Ed egli rispose di no. E poi ancora gli premette le gambe. E così, risalendo via via con la mano, ci faceva vedere com'egli si raffreddasse e si irrigidisse. E tuttavia non restava di toccarlo; e ci disse che, quando il freddo fosse giunto al cuore, allora sarebbe morto.

E ormai intorno al basso ventre era quasi tutto freddo; ed egli si scoprì — perché s'era coperto — e disse, e fu l'ultima volta che udimmo la sua voce, O Critone, disse, noi siamo debitori di un gallo ad Asclepio: dateglielo e non ve ne dimenticate.

— Sí, disse Critone, sarà fatto: ma vedi se hai altro da dire. — A questa domanda egli non rispose più; passò un po' di tempo, e fece un movimento; e l'uomo lo scoprì; ed egli restò con gli occhi aperti e fissi. Critone, veduto ciò, gli chiuse le labbra e gli occhi (117 c, d, e, 118 a).

Certo, per trasportare dal greco alla nostra lingua una scena di così rattenuta commozione, la consuetudine del bene scrivere in italiano giovava quanto la buona conoscenza del greco; era uno scrivere sobrio senza rigidità, caldo nell'intimo e nitido nella forma; un dono naturale, sostenuto dalla consuetudine col toscano, affinato dalla scuola del Carducci, sensibile alla scelta e alla positura delle parole, alla cadenza dei suoni, al respiro delle pause.

Altri problemi poneva la poesia. Nella prefazione alle *Coefore*, del 1924, Valgimigli dichiarava: « Avrei voluto tradurre in versi: confesso che mi ci sono provato; e non mi è riuscito. O mi veniva fuori il solito endecasillabo, un po' composito, col suo suono che trovavo bell'e fatto, che mi riecheggiava dal di fuori, e perciò non aderiva mai o quasi mai al mio animo, e, peggio, mi urtava e feriva; oppure un endecasillabo rotto, senza compagine, con tante sillabe numerate e disposte a gruppi, che hanno l'aspetto di versi all'occhio soltanto, e si potrebbero scriver di seguito come prosa, e non sarebbero nemmeno prosa. Soddisfare all'orecchio o all'occhio non basta per fare poesia. Di che, naturalmente, non do colpa all'endecasillabo, ma solo a difetto mio; restando anzi nella persuasione e nel rammarico di questo difetto. E così mi sono liberato da ogni presupposto tecnico, e ho tradotto in prosa. Ma non in prosa così detta ritmica, che è presupposto peggiore assai, di pigrizia infeconda e di stolido orgoglio. Ho tradotto come sempre si traduce quando si legge, anche se da scrittori e poeti di lingua non aliena; che uno si abbandona al suo poeta, e lo segue, e tra sé lo ride, e trova nel travaglio stesso

dell'intendere, più acuto intende e sente, la espressione propria. La quale sarà pur anche la voce, o una voce del poeta, come è possibile che si rifrangano con immediatezza nell'animo di chi legge, senza pregiudizi né fini speciali; e un poco velata da non so che pudore e reverenza, che è come la patina del tempo sui monumenti antichi, che smorza i colori vivi e gli sbalzi acuti e duri. E contentarsi così, senza essere soddisfatti mai ».¹

C'è in questa pagina tutto il tormento di chi si accosta alla poesia amandola e rispettandola con umiltà, tanto più quanto *più acuto intende e sente*; tormento accresciuto dalla conoscenza tecnica e filologica, storica ed estetica della lingua e dell'opera da tradurre. Anche il valore che nei secoli le parole dei grandi filosofi e dei grandi poeti attinsero per gli uomini, come voce perenne di verità, di libertà, di dolore, di amore, accresceva responsabilità all'interprete, si caricava di aumentata ricchezza, si illuminava di luce più intensa; e il problema del tradurre non era più tecnico soltanto, ma tecnico e filosofico: « Non siamo noi che, ritornando indietro, dobbiamo andare da Eschilo, è Eschilo che viene fino a noi. Il nostro Eschilo non è il povero mortale e corporale Eschilo che poetò in Atene e morì e fu sepolto a Gela nel 456. Il nostro Eschilo è quello che si è gettato, che si è immerso nel fiume dei secoli i quali a noi lo riportano e lo ricongiungono. Che cosa seppe allora Eschilo di ciò che furono, di ciò che portarono allora nella civiltà del mondo le vittorie degli Ateniesi a Maratona e a Salamina dove egli stesso fu combattente? [...] Le sue parole oggi, ascoltando i *Persiani*, ascoltando le *Eumenidi*, hanno un'amplitudine di risonanza ben diversa, da quella che poterono avere per gli Elleni, siciliani e ateniesi, che le ascoltarono allora. I suoi problemi morali noi non possiamo guardarli oggi se non con gli occhi nostri di oggi esercitati da secolari esperienze e speculazioni. I nostri occhi noi non ce li possiamo mutare: sono i nostri occhi di oggi, non quelli di ieri. La poesia di Eschilo si è arricchita, si è colorata, si è illuminata di questo inobliviabile fiume che per due millenni e mezzo con tutte le sue acque è corso fino a noi. Ma voi credete che il Dante che noi leggiamo sia il Dante che morì e fu sepolto a Ravenna nel 1321? Ma è il Dante dell'Umanesimo, è il Dante del Rinascimento, è il Dante

1. ESCHILO, *Le Coefore*, Bari, Laterza, 1926, pp. 8-9.

di Nicolò Machiavelli, è il Dante riscoperto da Ugo Foscolo e da Mazzini, è il Dante del Carducci, è il nostro Dante di oggi che porta con sé fino a oggi e fino a domani, nel grembo della sua stessa poesia, tutta la nostra storia, e tutta la nostra cultura e civiltà».²

Pagina appassionata e significativa di critica idealistica gentiliana,³ che concluse una prolusione accademica sul tema: *Del tradurre da poesia antica*. L'esperienza del traduttore e la consapevolezza del critico si incontravano nell'esercizio della scuola. Per la scuola Valgimigli tradusse e commentò, dopo il *Fedone*, le *Coefore*, chiarendo, in sede critica, ogni intimo significato della poesia, nella sua concezione religiosa e fantastica, mitica ed umana, arcaica e perenne: la tensione della vicenda, la complessità dei caratteri, la struttura strofica inarcata e intrecciata del grande κομμός, il nodo centrale di coincidenza drammatica del sogno di Clitennestra, tutto egli vide e rese e spiegò, immergendosi nella tragedia e riportandola da mitiche lontananze alla sensibilità nostra odierna, senza enfasi retorica e senza discese di tono. La traduzione nacque insieme al commento, come già vent'anni prima, nel 1904, quella di un altro grande testo eschileo, il *Prometeo incatenato*. Opere di studio, di analisi, di lettura, l'una e l'altra.

Diversa esperienza, diversa tecnica Valgimigli usò per la traduzione delle altre tragedie, richieste direttamente per il teatro: nel 1939 tradusse per l'Accademia Olimpica di Vicenza l'*Edipo re*, che doveva esser dato nel settembre di quell'anno e, ritardato dalla guerra, fu rappresentato all'Olimpico di Vicenza nel 1948; per le rappresentazioni al teatro greco di Siracusa, tradusse l'*Agamennone* e le *Eumenidi*, completando l'*Oresteia*; nel 1952, per la compagnia teatrale di Sarah Ferrati, tradusse la *Medea* di Euripide, rappresentata nel 1953 a Milano e a Roma. Per queste tragedie egli ebbe presente il pubblico del teatro, non il lettore della scuola, e dette alla versione un taglio più rapido, senza indugi; ridusse le battute delle sticomitie all'essenziale, sfrondando l'ampiezza dei trimetri là dove un moderno non ne avrebbe più colto

2. Lezione letta il 27 luglio 1952 per i corsi estivi della Università di Padova a Bressanone.

3. Cfr. G. GENTILE, *Il torto e il diritto delle traduzioni*, in *Frammenti di estetica e letteratura*, Lanciano, Carabba, 1920.

l'esigenza ritmica; contrasse in linee agili le parti strofiche del coro; ebbe l'orecchio volto alla parola ascoltata più che alla parola letta (ed era stato questo il tema di un'altra sua prolusione accademica a Padova, il 3 novembre 1928, *Poesia letta e poesia ascoltata*): sentì che la voce e la pagina, la recitazione e il libro comportano una misura diversa all'attenzione dell'animo e una diversa piega allo svolgimento della traduzione. Passarono così nella prosa di Valgimigli i contrasti dolorosi delle antiche tragedie, le immagini liriche degli intermezzi corali, e portarono nella nostra lingua gli accenti fermi di Clitennestra e di Medea, il delirio vaticinante di Cassandra, la pena di Ifigenia, il fascino di Elena:

Parve in principio venire con Elena a Ilio come un sorriso di mare in pace, come una gemma che brilla pudica tra gemme, come un dolce ferire degli occhi, come un profumo d'amore che penetra e punge.

È lo stasimo secondo dell'*Agamennone* (vv. 737-43). E questa è Ifigenia, nella rievocazione della parodo:

... ai servi del sacrificio, dopo i voti agli dèi, dette suoi ordini il padre. Prona elle era, col volto a terra, caduta sulle sue vesti. Lei prendessero come capra selvatica; lei, con risoluto cuore, sollevassero sopra l'altare; e la sua bocca, la bella prora del suo bel volto, perché non gridasse maledizione alla casa, volle ancorata e chiusa con la violenza di muti bavagli. Le scivolarono ai piedi le vesti del colore del croco; e dagli occhi pietosi con dardi di pietà feriva ora l'uno ora l'altro i suoi sacrificatori. E pareva un'immagine dipinta, e voleva parlare, ella che tante volte nelle stanze del padre, ai conviti, aveva fatto udire il suo canto, e tante volte, con quella sua voce pura di intatta vergine, amorosamente, in onore del padre amato, intonato aveva il peana del buono augurio alla terza libagione (*Agamennone*, vv. 231-47).

Questa fu la forma poetica di Valgimigli traduttore: trasferirsi nella poesia, sentirla, ricrearla, secondo il proprio respiro, fu il suo modo di tradurre. Carlo Diano, nella commemorazione che di Valgimigli tenne a Padova il 25 maggio 1968, riprese la pagina introduttiva delle *Coefore* sul tradurre o no in versi, ed escluse in Valgimigli un presunto difetto stilistico: « Per uno stilista come lui », disse, « che si muoveva con tanta agevolezza attraverso tutte le sinuosità e le cadenze della prosa, e usava con tanta arte e grazia e civetteria anche di tutto quello che può es-

sere offerto dalla parola, e ne scandiva dentro il ritmo e ne modulava il suono, nulla di piú facile che fare degli endecasillabi. Se non gli riusciva di farli, era perché di dentro li rifiutava, e ciò che glieli faceva rifiutare era l'impossibilità di adattarsi a una forma che non gli nascesse immediatamente dalla comunicazione diretta con la parola del poeta [...]. E in verità quella traduzione (*Le Coefore*), nuovissima nel suo genere, e di cui ancora non si aveva esempio nelle lettere italiane, fu sentita allora ed è ancora una cosa bella, che quando uno l'ha letta, è portato ancora a rileggerla». ⁴ Diano giustamente riportava il problema tecnico del tradurre, per Valgimigli, a una esigenza interiore, di adesione, di onestà, di fedeltà.

Sulla fedeltà del tradurre Valgimigli aveva discusso e scritto piú volte, innalzando il problema da limiti esclusivamente tecnici a validità di coerenza creativa. Per questo aveva ammirato il tradurre dei veri poeti, quando aveva riconosciuto in loro una genuina voce di poesia, il Monti, il Pascoli, Quasimodo: « Non si dice che il Monti compia dove Omero sia incompiuto »; — scriveva il 1926 nella prefazione alla *Iliade* italiana, a proposito del v. 269 del secondo canto — « ché ognuno che traduce compie: e compie non la espressione altrui, della quale anzi taluni elementi o non accentua o tralascia, bensí la espressione propria, e cioè la propria interpretazione e visione. Perché questo solo è tradurre, dove tradurre è poesia ». ⁵ E vent'anni piú tardi, recensendo l'*Odissea* tradotta da Quasimodo, trovava in quella nuova metrica, « una tendenza al silenzio, a un poetare come smorzato e velato [...]. Cadono le parole ciascuna in una sua giacitura, senza rumore; in quella e non in altra, quella parola e non un'altra. E c'è, ogni tanto, come uno scatto di parola, una di quelle parole fresche e come rinverdite e nate ora; che levano su una luce, e tutto il verso è illuminato ». ⁶ Cosí Valgimigli scopriva e indicava, nel 1946, Quasimodo poeta dei Greci. Di lui non gli erano certo sfuggiti, nella prima edizione dei *Lirici*, errori e frainten-

4. C. DIANO, *Manara Valgimigli*, Atti dell'Accademia Patavina di SS.LL.AA., LXXX (1967-68), p. 84.

5. M. VALGIMIGLI, *La «Iliade» del Monti*, in *Poeti e filosofi di Grecia*, Firenze, Sansoni, 1964, II, p. 153.

6. M. VALGIMIGLI, *Traduttori vecchi e nuovi*, nella «Fiera Letteraria» del 30 novembre 1946, poi in *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1965, p. 209.

dimenti di inesperienza filologica; ma altro aveva sentito in quelle liriche: la sincerità, l'urgenza, a volte l'aggressività di una forza creativa. E sostenne, con un articolo sulla « Fiera Letteraria », ⁷ il poeta nuovo ed autentico. Un singolare parallelismo di date è riconoscibile oggi nelle edizioni e traduzioni dai lirici greci di Quasimodo e di Valgimigli; e l'origine è forse nel gusto del frammento, che, come Valgimigli stesso indicò criticamente nell'articolo ricordato, percorse la poesia ermetica italiana fra il 1930 e il 1940. Le traduzioni di Valgimigli da Saffo, già presenti nelle citazioni del suo saggio critico del 1933, apparvero nel 1942 per l'edizione vicentina del « Pellicano », poi nel 1944 per quella padovana « Le Tre Venezie », e nel 1954 nello « Specchio » di Mondadori. Uscirono di Quasimodo le prime traduzioni dei *Lirici greci* in « Letteratura » nel 1939, poi nell'edizione milanese « Corrente » nel 1940, e nello « Specchio » nel 1944. Diverso fra i due il modo, l'animo, l'intento della resa lirica; schietta in entrambi la voce poetica; e persistente. Nella tarda vecchiaia Valgimigli tornò ai suoi lirici, ampliò la sua scelta, li riprese e ridisse e riscrisse: lavoro piú tormentoso non si potrebbe immaginare, in tale età, per la esiguità stessa di molti frammenti, per l'incertezza delle lezioni, per il mutare degli esiti filologici; né piú affascinante di freschezza, nel gioco delle sillabe e dei suoni, ch'egli provava e variava con inappagata tensione e adesione all'antica musica, alla melodia nuova:

Tramontata è la luna,
tramontate sono le Pleiadi;
a mezzo è la notte; l'ora
passa; io sono qui, sola.

(94 Diehl)

Lontana, in Sardi, ella è
ma qui abita sempre il suo cuore.

Quando eravamo insieme
tu eri una dea per lei,
e il tuo cantare
la sua gioia piú grande.

7. M. VALGIMIGLI, *Poeti greci e «lirici nuovi»*, nella «Fiera Letteraria» del 30 maggio 1946, poi in *Poeti e filosofi di Grecia*, Firenze, Sansoni, 1964, II, pp. 600-601.

Ora tra le donne di Lidia,
brilla di bellezza quale,

caduto il sole,
splende la luna dalle dita di rosa

tutte le stelle vincendo;
e la sua luce posa
sul salso mare
e sopra le campagne fiorite,

e la fresca rugiada discende,
e si aprono le rose
e i teneri timi
e il meliloto in fiore.

E sempre, lontana, la cara
Attide rammentando,
di desiderio si strugge
e tristezza le pesa sul cuore.

E alto grida che andiamo colà,
e il suo grido, attraverso il mare,
ce lo ridice
la notte dalle molte orecchie.

(98 Diehl)

Gioia di vivere non ho piú:
voglia di morire mi prende
e di vedere i loti freschi di rugiada
su la riva di Acheronte.

(97 Diehl)

Se raffrontiamo le due edizioni dello « Specchio », quella del 1954, *Saffo e altri lirici greci*, e quella, postuma, del 1968, *Saffo, Archiloco e altri lirici greci*, ci accorgiamo che quest'ultima è arricchita non solo di molti nuovi apporti, ma di riprese, di varianti, di sfumature sottili, che attestano in Valgimigli un amore sempre vigile, un'esigenza sempre piú raffinata. Fu questa voce di poesia la sua ultima consuetudine di studio, l'ultimo conforto del suo lavoro; e gli dette, negli anni estremi, spunti ed accenti di pacata malinconia con gli epigrammi funebri dell'Antologia Palatina, che lo riportavano alla platonica e socratica μελέτη θανάτου, e agli antichi dolori non offuscati dal tempo:

Tu che per questa palude di canne
guidi la barca dei morti,
abbi di me pietà,
e al figlioletto mio ora che scende
per la scaletta porgigli la mano.
È in bilico sui sandali,
trema la creatura
di scivolare coi piedini nudi
sulla sabbia bagnata.

(A. P. VII 365)

L'epigramma di Diodoro riconduceva il ricordo al bambino perduto nel 1920 a sette anni, al quale è dedicato con trepide parole il *Fedone*. La memoria risaliva ad anni remoti e sempre piú chiari nella lontananza. C'era, in uno scritto giovanile, dentro un ricordo affettuoso e dolente, un cenno omerico, a quel XVI canto dell'*Iliade* in cui egli vedeva il fulcro dell'intero poema. Di Omero non aveva fatto traduzioni, eccetto un esperimento dal VI dell'*Odisea*, che non lo appagò e che non raccolse fra le cose sue. Ma ad Omero costantemente ritornava il suo pensiero rasserendosi, come dicono accadeva al Carducci vecchio. E l'ultimo giorno la traduzione dell'esametro epico trovò la sua libera forma, al ricordo tenace del canto di Patroclo, che batteva al suo animo con antichi pensieri. E tracciò un principio di traduzione dal XVI dell'*Iliade*:

Achille intanto
rientrava nella tenda ed il coperchio
del bellissimo cofano scoprì.
C'erano dentro, doni della madre,
della Tètide dea dai piedi di argento,
e mantelli e coperte
di dense lane perché lui dai geli
della notte e dal vento riparassero.
Anche c'era una coppa
di buon lavoro a cui nessuno
né mortale né dio
era lecito attingere, né mai
far libagione. Tolse egli dal cofano...

Qui, la notte sul 28 agosto 1965, la mano s'interruppe, e l'onda della vita si chiuse sulla poesia.

MARIA VITTORIA GHEZZO

1. ESCHILO *La trilogia di Prometeo*. Saggio di una esposizione critica del mito e di una ricostruzione scientifica della trilogia, Bologna, Zanichelli, 1904. (Sono tradotti il *Prometeo incatenato*, e i frammenti del *Prometeo portatore del fuoco* e del *Prometeo liberato*: la traduzione del *Prometeo incatenato* fu interamente riveduta per l'edizione del 1964 di *Poeti e filosofi di Grecia*, Firenze, Sansoni, Tomo 1, Traduzioni).
2. ARISTOTELE *Poetica*, Introduzione traduzione commento, Bari, Laterza, 1916 (1934, 1947); poi Firenze, Sansoni, 1964 (in *Poeti e filosofi di Grecia*, Tomo 1).
3. PLATONE *Fedone*, Introduzione, traduzione, note, Bari, Laterza 1922.
4. PLATONE *Eutifrone*, idem, 1923.
5. PLATONE *Critone*, idem, 1924.
6. PLATONE *Teeteto*, idem, 1924.
7. PLATONE *Apologia di Socrate*, idem, 1928.
8. PLATONE *Eutifrone, Apologia di Socrate, Critone, Fedone, Teeteto*, Bari, Laterza, 1931.
9. ESCHILO *Le Coefore*, traduzione e commentario critico, Bari, Laterza, 1926, 1948; poi Firenze, Sansoni, 1964 (in *Poeti e filosofi di Grecia*, Tomo 1).
10. ESCHILO *La Oresteia: Agamennone, Coefore, Eumenidi*, Firenze, Sansoni, 1948.
11. *Saffo e altri lirici greci*, Vicenza, edizioni del Pellicano, 1942 (poi Padova, edizione «Le Tre Venezie», 1944; poi Milano, Mondadori, 1954; poi riveduta ed ampliata nell'edizione postuma, 1968).
12. G. PASCOLI *Carmina*, a cura di M. Valgimigli, Milano, Mondadori, 1951, 1954 (sono di Valgimigli le traduzioni di *Centurio* e dei *Poemata et Epigrammata* alle pp. 541, 547, 549, 557).
13. M. V. *Poeti e filosofi di Grecia*, Tomo 1, Traduzioni (ESCHILO: *Prometeo incatenato, Agamennone, Coefore, Eumenidi*; SOFOCLE: *Edipo re*; EURIPIDE: *Medea*; PLATONE: *Eutifrone, Apologia di Socrate, Critone, Fedone, Teeteto*; ARISTOTELE: *Poetica*), Firenze, Sansoni, 1964. La raccolta comprende due traduzioni inedite, *Edipo re*, tradotta nel 1939 per il Teatro Olimpico di Vicenza, e *Medea*, tradotta nel 1952 per il teatro di Sarah Ferrati.
14. *Epigrammi dell'Antologia Palatina*, Milano, Scheiwiller, 1964.
15. SAFFO, ARCHILOCO E ALTRI LIRICI GRECI, Milano, Mondadori, 1968.

Ricordare, a meno di sei mesi dalla morte, Carlo Diano traduttore dei classici, è compito che, oltre a ridestare in noi la commozione di un ricordo ancora tanto vicino nel tempo, pone l'interprete dinanzi a due distinti problemi: un problema, per così dire, di quantità il primo, e cioè il corretto rilevamento bibliografico del materiale, che non è poco, né sempre agevole a reperirsi. Un problema di qualità il secondo, e cioè perché e come Diano tradusse certi autori e certe opere: e al tempo stesso, il chiederci come Diano si sottoponesse ad un compito non grato né facile come quello di chi traduca del greco, accettando con certissima pazienza la laboriosa macerazione del processo traduttivo. Un discorso più ravvicinato e più specifico, e tanto più urgente, sui modi e sui risultati del suo tradurre, non si potrà condurre in questa sede se non su alcuni campioni, che avremo cura di scegliere fra i più indicativi. E dovremo necessariamente restringere questa analisi, di regola, al termine ultimo del processo di conversione dall'una all'altra lingua, rinunciando al pur allettante raffronto, anche solo ai più appariscenti livelli formali, con l'originale.

L'inventario che propongo alla conoscenza degli ascoltatori vorrebbe essere il più possibile esauriente, ma non pretende di essere completo. Redigere, anche solo per le traduzioni, una bibliografia esaustiva di Carlo Diano, dati i procedimenti da lui seguiti nella diffusione dei suoi lavori, è spesso compito insidioso: questo compito, particolarmente meritorio per la nostra filologia, si è generosamente assunto uno dei suoi più giovani discepoli, il dr. Guido Avezú, che lo sta portando egregiamente a termine.

E intanto, prima di entrare nel vivo delle traduzioni di autori greci, non si può non far menzione dei classici moderni, di lingua tedesca e svedese, che Diano voltò in italiano: con l'avvertenza tuttavia che qui forse più che altrove i dati di cui dispongo rischiano di essere incompleti. Non si può non ricordare la tra-

duzione, di commossa limpidezza, dell'*Hyperions Schicksalslied* di Hölderlin, e le traduzioni di liriche di Lagerqvist, e l'*Emilia Galotti* di Lessing, che Diano tradusse molti anni or sono, ma che solo nel 1968 fu pubblicata da Scheiwiller (quante cose di Diano conobbero questo destino di una lunga latenza nel cassetto, prima di vedere la luce?). Ma dallo svedese, che nel settennale soggiorno a Lund e a Uppsala e a Göteborg era diventato per lui quasi una seconda lingua-madre, Diano ridusse in italiano anche un classico della storia delle religioni, la *Religiosità greca* del Nilsson, e perfino un trattato di geografia, *Il lago errante*, di S. Ledin (e di quest'ultimo devo confessare di aver avuto notizia per la prima volta in questi giorni, e sempre per merito del dr. Avezzú).

Ma veniamo alle traduzioni dal greco. Che si lasciano agevolmente ridurre in due classi: traduzioni di filosofi e traduzioni di poeti. Tradusse, ancora nel 1933, un gruppo di dialoghi platonici, fra i quali il *Convito* e il *Fedro*: oggi questa traduzione non è piú venale, e per leggerla ho dovuto anch'io ricorrere ad una copia di biblioteca. Non so quali motivi, nel momento in cui si proponeva la possibilità di una ristampa, siano insorti a farla fallire: ma credo di ricordare che Diano avrebbe anche voluto rimettere le mani in quella che egli considerava un'opera giovanile, e che tuttavia è già un modello di prosa filosofica d'arte. Sta di fatto che, nella ristampa di Platone, l'editore rimpiazzò la traduzione di Diano con quella di un altro studioso. Non piú fortunate — e non certo per colpa degli editori soltanto — le altre traduzioni filosofiche: quella del libro XII della *Metafisica* aristotelica, diffusa « ad uso del corso di filosofia antica presso l'Università di Bari » (cito dal frontespizio), nel 1948/49, a corredo del testo critico dal Diano stesso costituito, e riprodotta, ma sempre a livello di dispensa universitaria, dalla CLEUP. Lo stesso dicasi della traduzione dell'*Etica* di Epicuro, di quell'Epicuro cui Diano consacrò piú di vent'anni di lavoro, erigendo, negli studi oggi raccolti negli *Scritti epicurei* pubblicati da Olschki e nell'edizione dell'*Etica* e delle *Lettere* di recente riproposta al pubblico da Sansoni, un monumento di filologia e di speculazione filosofica veramente *aere perennius*. Ebbene, dei frammenti dell'*Etica*, ivi compresa la *Lettera a Meneceo*, Diano fece bensí una traduzione — e ne

tratteremo diffusamente piú avanti — ma non curò mai che questa traduzione, che, oltre che un prezioso compendio di dottrina epicurea, sarebbe stato un mirabile esempio di prosa filosofica, venisse diffusa piú largamente che entro la cerchia dei suoi studenti: e cosí ne abbiamo una redazione ciclostilata, pubblicata ancora a Bari nel 1949, e una edizione a stampa, diffusa dalla CLEUP e oggi prossima all'esaurimento. Credo tuttavia mio dovere informarvi che questa traduzione, con a fronte il testo dello stesso Diano, vedrà fra breve la luce per i tipi della casa Sansoni. E infine, la traduzione di Eraclito: pubblicata in edizione d'amatore, con le tavole, riproducenti a guisa d'epigrafi il testo greco dei frammenti, curate dal Margdersteig. Edizione ché credo pochi abbiano visto coi propri occhi, di cui lo stesso Diano rimase ben presto privo, e per possedere la quale ricordo che Cibotto scrisse un giorno in non so piú qual giornale che avrebbe dato dieci anni di vita. Ne esiste una ripetizione (della sola traduzione, ovviamente), in una rivista letteraria di Magna Grecia (*Una preziosa anteprima: i frammenti di Eraclito di Efeso tradotti da Carlo Diano*, « La Tribuna del Salento »): L'Eraclito (testo, traduzione e commento) era da tempo in programma nella collezione L. Valla di Mondadori: il Diano vi lavorava da anni, ma del commento non arrivò a terminare se non quello dei primi 26 frammenti. Un altro dei discepoli della sua scuola, il prof. Giuseppe Serra, si è assunto l'incarico di terminare il commento, e cosí la traduzione di Eraclito conoscerà quella diffusione che essa merita, e che il pubblico si attende.

Piú fortunante, e piú conosciute, le traduzioni poetiche, e in primo luogo teatrali, e piú agevole il ricordarle: giacché il grosso di esse (i *Sette a Tebe* di Eschilo, e di Euripide *Alceste*, *Ippolito*, *Eracle*, *Elettra*, *Fenicie*, *Oreste*, *Baccanti*) è raccolto nel volume sansoniano *Il teatro greco: tutte le tragedie*, la cui redazione fu curata da Diano medesimo. Di Euripide è da aggiungere la *Medea*, pubblicata due anni dopo dalla Liviana; di Sofocle, che Diano non accettò mai di tradurre per esteso, dichiarandolo il piú arduo a tradursi fra i tragici, abbiamo alcuni brani lirici dai due *Edipi* e dall'*Antigone*, pubblicati dapprima ne « La Fiera Letteraria », e quindi nella « Rivista di Cultura Classica e Medievale »: ne parleremo diffusamente piú oltre.

Al teatro comico Diano si rivolse la prima volta allorché venne alla luce il papiro del *Dyscolos* menandro, di cui egli diede per l'Antenore un'edizione critica corredata di una traduzione in prosa. Questa traduzione — ed è un fatto indicativo — fu poco dopo voltata in versi dallo stesso Diano, e pubblicata vuoi come seconda edizione per l'Antenore, vuoi in un volumetto della « Universale Sansoni ». Ma anche altre traduzioni teatrali conobbero piú d'una edizione, a cominciare dall'*Alcesti*, pubblicata la prima volta in volume autonomo e corredata di una introduzione da Neri Pozza. Anche i *Sette a Tebe* e l'*Ippolito*, prima che nel volume sansoniano d'insieme, erano apparsi nella « Universale Sansoni ». Alla commedia antica Diano si dedicò solo negli ultimi anni, e le sue traduzioni di Aristofane sono strettamente legate alla rappresentazione teatrale: così per la *Lisistrata*, pubblicata dalla Liviana, e per le *Donne a parlamento*, divulgate dall'Istituto nazionale del dramma antico. Chiudo l'inventario con gli *Epigrammi* di Meleagro, pubblicati ancora in edizione d'arte, ma di larga diffusione, con le tavole a colori di Tono Zancanaro, da quel benemerito della cultura classica e instancabile e convinto profeta editoriale di Diano che è stato Neri Pozza.

Il nostro inventario è stato forse troppo lungo, ma era indispensabile, e ci permette già di trarre alcune prime conclusioni su Diano traduttore. Perché è un fenomeno appariscente, accanto e di contro alla larga diffusione che hanno avuto le traduzioni teatrali, il vero e proprio occultamento di cui sono state oggetto le traduzioni dei filosofi, confinate — ma col medesimo effetto quanto alla loro diffusione — o nelle « dispense » universitarie, o nelle edizioni d'amatore. Le stesse traduzioni teatrali d'altronde non han sempre avuto una genesi così compatta come potrebbe apparire a chi guardasse solo al volume de *Il teatro greco*. Basti dire che l'*Alcesti*, che in quel volume figura, era già stata pubblicata a parte da Pozza due anni prima, e che il manoscritto della traduzione (ancora sprovvisto dell'introduzione) era andato in tipografia nel 1957, e cioè undici anni prima che il volume di Pozza vedesse la luce: e se l'*Alcesti* rimase ferma così a lungo non fu certo per colpa dell'editore, perché fu lo stesso Diano a rimettervi continuamente le mani e a tentare con un travaglio che durò un de-

cennio quella interpretazione del dramma (e quelle soluzioni di tutta la problematica con esso connessa) che è consegnato nelle otto (dico otto) pagine d'introduzione, che condensano l'essenziale dell'interpretazione, non solo dell'*Alcesti*, ma piú in genere del problema della morte e della catarsi tragica. Mi sia consentito accennare a questo proposito che un assai piú vasto saggio sull'*Alcesti*, tuttavia non compiuto, al quale Diano lavorava, si può dire da sempre, è venuto in luce alla sua morte, e ne è imminente la pubblicazione nella « Rivista di Cultura Classica e Medievale ». Ma gioverà anche ricordare la genesi di altre traduzioni di drammi euripidei: quella dell'*Ippolito*, dedicata non a caso a Sandro Bolchi, che ne fu il regista all'« Olimpico », o quella dell'*Eracle*, o della *Medea*. Traduzioni nate, prima che per la stampa, per il palcoscenico, nell'ambito di un preciso rapporto che, prima ancora che rapporto fra traduttore e pubblico, era rapporto fra traduttore e regista e attori: ed è questa una costante che sarebbe preziosa per l'analisi formale di queste traduzioni (accennerò solo, ma vi ritorneremo con qualche caso concreto, alle scelte metriche di Diano, che sono di regola scelte dettate dalle esigenze della recitazione, e non della lettura a tavolino). E così meriterebbe fare — ma ce ne manca il tempo —, internamente a questo inventario, il rilevamento di quelle traduzioni che nacquero precisamente in previsione o per le necessità di una rappresentazione, e non son poche, e che forse, mancando l'occasione e l'assillo della scadenza improrogabile, Diano non avrebbe fatte. Rappresentazioni che furono quelle del teatro greco di Siracusa, o dell'Arena di Padova, o dell'Olimpico di Vicenza; registi e attori che furono spesso i massimi operanti nel mondo teatrale italiano, e coi quali Diano intrattene rapporti e contatti diretti e personali, che furono rapporti di comunicazione e di collaborazione. Certo, non credo che Diano si sarebbe mai posto a tradurre Aristofane se non avesse dovuto farlo per la rappresentazione della *Lisistrata* a Padova, né avrebbe voltato in poesia la traduzione del *Dyscolos* se non perché riteneva la traduzione prosastica inadeguata alle esigenze teatrali (e tutti ricordiamo il successo di questa commedia dapprima al ridotto del Verdi, e quindi in numerose riprese).

Riassumendo dunque questo quadro d'insieme delle tradu-

zioni di Diano e della loro genesi, possiamo affermare che il tradurre fu per lui in primo luogo un fatto sociale, legato al sussistere di un rapporto che si può generalmente definire come rapporto traduttore/committente: committente che potevano essere, ed anzi furono in primo luogo, i discepoli dei suoi corsi universitari: ad essi furono, e rimasero destinate le traduzioni da Aristotele e da Epicuro, ma anche per molte tragedie da lui affrontate il primo stimolo fu quello della lezione universitaria, e il desiderio di offrire, alla fine del corso e quasi a coronamento del lavoro filologico dell'anno, una traduzione del testo greco che fosse essa stessa poesia. Committente fu il pubblico teatrale, un pubblico che, specialmente in sedi privilegiate come Siracusa o Vicenza, mostrava di apprezzare le traduzioni di Diano più di molte altre; così come le apprezzavano gli attori che il testo antico dovevano far rivivere sulla scena, e che sentivano in Diano non solo il filologo o il letterato, ma l'artista che viveva egli stesso le esigenze e la vita della scena. Committente fu infine l'editore, che sollecitando l'apporto di Diano anche in una interazione fra testo letterario e corredo figurativo, come per l'Eraclito o il Meleagro, lo ridusse ad affrontare delle prove che di sua spontanea scelta non avrebbe certo mai tentato; e questo è vero e va detto non solo di queste traduzioni, ma di non pochi saggi di Diano, che solo per l'insistenza del committente anche oltre la scadenza dei limiti massimi di tempo, non rimasero, come altri, nascosti nell'ombra.

Se dunque il tradurre era per Diano da un lato inseparabile da questo rapporto con un committente e con un utente, dall'altro è da dire che, come studioso della letteratura e della filosofia greca, come filologo e come storico del mondo antico, Diano collocava la traduzione al vertice del processo esegetico, come attualizzazione necessaria e somma del lavoro critico e interpretativo. Non si poteva tradurre se non il testo che si fosse prima frugato e scoverato in tutti i suoi problemi, e la traduzione era così la suprema interpretazione del testo: e, reciprocamente, non si poteva pretendere di aver inteso e spiegato a fondo il testo antico senza averne dato la traduzione. « Traduci! », era il suo costante ammonimento quando uno scolaro era convinto di aver risolto tutti i problemi di un passo: ed ecco che all'atto del tradurre, difficoltà che a prima vista non

apparivano, venivano in clamorosa evidenza, obbligando alla rimeditazione e all'approfondimento. Ma il suo tradurre non era solo un problema filologico e scientifico, né si esauriva nelle scelte letterarie: era qualcosa a cui egli partecipava con tutto il suo essere, soffrendo fino in fondo il travaglio di chi sente palpitare, nel testo trasferito — e dunque per intero ricreato — in un'altra lingua, la vita dell'originale. Esempio massimo, fra i molti che Diano ci ha proposto di questa partecipazione esistenziale al testo nell'atto della traduzione, sono i frammenti dell'*Etica* di Epicuro, che si può ben definire il risultato ultimo e più raffinato di un lavoro critico ed esegetico immane: perché, alla vera e propria rivoluzione che gli studi di Diano operarono — per molti aspetti sui quali non mi è concesso qui indugiare — nel campo degli studi epicurei, è da aggiungere questa realizzazione che mi pare non inferiore alle acquisizioni filologiche e tecniche, che è la realizzazione di un avvicinamento così profondo e così autentico, che il lettore di queste traduzioni vi sente vibrare quasi l'eco della viva voce del fondatore del Giardino.

Sentite:

Epicuro a Meneceo salute. Né giovane indugi alcuno a filosofare, né vecchio di filosofare si stanchi; giacché nessuno è immaturo, nessuno troppo maturo per pensare alla salute dell'anima. Chi dice che di filosofare non è ancor l'ora, o è passata, fa come chi dicesse che ancora non è giunta o non è più l'ora di essere felice. Per modo che filosofare deve e il giovane e il vecchio: quello perché invecchiando si mantenga giovane di beni nella gratitudine del passato, questo perché giovane sia insieme e provetto nella intrepidezza del futuro.

Questa sperimentazione esistenziale del testo epicureo va vista in stretto rapporto con un saggio forse dei meno noti di Diano — anche se dei più divulgati: ne esiste addirittura una traduzione tedesca del Derbolav pubblicata nel 1967 (*Epikur und die Dichter*, Bonn 1967) e una francese, ancora inedita, del Delebecque: —: intendo parlare del dialogo *La poetica di Epicuro* (« Rivista di Estetica », 1962, e quindi *Saggezza e poetiche degli antichi*, 1968), dove Diano fa conversare un « grammatico » — che poi è Diano medesimo — con gli « spiriti magni » di Epicuro e Posidonio, dandoci un esempio inarrivato di una divulgazione letteraria della dottrina epicurea, che è fra

le cose somme che abbia prodotto la filologia italiana di questo secolo, e si inserisce in una tradizione il cui modello piú alto è quello delle *Operette* leopardiane. Non faccio qui per caso il nome di Leopardi: che il Diano ebbe e propose come modello dello scriver prosa, e sempre collocò al sommo della poesia italiana. Su Leopardi Diano aveva discusso la sua tesi di laurea, ma è anche da dire che chi avesse sentito, come è capitato a chi parla, Diano commentare i vv. 23-38 della *Vita solitaria*, avrebbe inteso che cosa comportasse l'esperienza di forma e d'evento, e quella polarità fra *hic et nunc* ed *ubique et semper* che era al centro della visione che egli ebbe della vita e dell'arte:

ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo
sedendo immoto, e già mi par che sciolte
giaccian le membra mie, né spirto o senso
piú le commova, e lor quiete antica
coi silenzi del loco si confonda.

Modello dunque di poesia, il Leopardi per Diano, ed esempio dello scriver prosa: se si scorrono le traduzioni dei testi che egli dà come corredo dell'articolo sulla *Catarsi tragica*, si scopre che sono tutti brani che Diano ha tradotto lui stesso, con una sola eccezione: che è un passo del *Manuale* di Epitteto, riportato nella traduzione del Leopardi.

Ma, prima di passare oltre, consentitemi di leggere ancora qualche brano epicureo, con la reverenza e la commozione di chi divulga, si può dire, per la prima volta queste parole:

Massima capitale IV: « Non dura continuo nella carne il dolore, ma, se estremo, v'è per il tempo piú breve; se solo sorpassa lo stato di piacere che è proprio della carne, non per molti giorni dimora. Nelle malattie lunghe il piacere è nella carne in maggiore quantità del dolore ».

fr. 77 « Uomo che voglia vivere libero non può ammassare ricchezze, che non è cosa facile ove non si pieghi al servizio delle folle e dei potenti, mentre egli possiede già tutto in inesauribile abbondanza. E se la fortuna lo mette in possesso di grandi ricchezze, anche di queste può facilmente misurare l'impiego sí da acquistarsi la benevolenza del prossimo ».

fr. 108 « Non il giovane dev'essere stimato beato, ma il vecchio che bene ha vissuto: perché il giovane, che dalla pienezza delle sue forze

è portato in tutto ad eccedere, è sbattuto qua e là con animo sempre diverso dal vento della fortuna; laddove il vecchio ha trovato nella vecchiezza il suo porto, e i beni nella speranza dei quali un tempo ha trepidato, tiene ormai saldi nella sicura custodia della gratitudine del ricordo ».

E infine l'ultima lettera scritta da Epicuro, fr. 153: « Giornata felice e insieme l'ultima della vita è questa in che noi vi scriviamo queste righe. Mali sono presenti di vescica e di visceri a cui nulla manca per toccare il massimo dell'intensità che essi comportano. Contro essi tutti sta a fronte la letizia che l'anima prova in proprio al ricordo delle nostre conversazioni d'un tempo. Tu, come s'addice alla buona disposizione d'animo che fin da giovinetto hai mostrato verso di me e la filosofia, prenditi cura dei figli di Metrodoro ».

Ma, se le traduzioni da Epicuro avevano raggiunto una tale perfezione formale nella carica di affetti che vi sta dietro, non vorrei tacere di Diano traduttore d'Aristotele. Forse non tutti sanno — perché dalla sua bibliografia non appare — quanto a fondo Diano conoscesse Aristotele e quante letture dell'*Organon* e della *Fisica* e della *Metafisica* stiano dietro ai lavori epicurei. E i risultati di questo tirocinio aristotelico possono apparire, a livello macroscopico, deludenti, anche perché Diano, che pure aveva voluto creare a Padova un centro di studi aristotelici, era un platonico, e davanti ad Aristotele egli conservava sempre un certo disincantato e, in fondo, polemico distacco. E se egli progettò — e forse stipulò anche contratti in proposito — di tradurre tutta la *Fisica* e tutta la *Metafisica*, in realtà, non vincolato e non ristretto dal coercente rapporto con il committente cui prima si accennava, egli si limitò a tradurre il libro XII della *Metafisica*, e se lo fece fu, come si diceva, per i suoi scolari di Bari. Ma è una traduzione che rimane esemplare, perché, se da una parte è il prodotto di tutto un lavoro di interpretazione della filosofia aristotelica, dall'altra appare come il risultato di precise scelte linguistiche e terminologiche, attuate in stretto legame con la tradizione e la continuità dell'aristotelismo e col ricorso a mezzi formali che rispettano fedelmente quella struttura sintattica e periodica del testo aristotelico che non si può abbandonare senza rischiar di tradire le strutture di pensiero stesse del filosofo.

E, poiché il tempo a disposizione non mi concede di trattare

anche della traduzione d'Eraclito, veniamo alla parte piú cospicua e piú nota del lavoro di Diano traduttore: le traduzioni poetiche, che come si è detto, sono in primo luogo traduzioni di tragici (1 tragedia di Eschilo e 9 di Euripide), e poi di due commedie di Aristofane, e infine del *Dyscolos* menandro. Dalla lirica arcaica e classica egli non tradusse, perché non fu questo un campo di ricerca che egli prediligesse — se si fa eccezione per Pindaro, al quale tuttavia, piú che ad argomento di indagini filologiche, guardò come all'esempio-limite di una visione tipica della civiltà greca, la visione della forma. Così come non predilesse la poesia ellenistica, troppo remota dai suoi ideali storici e poetici, che furono sempre quelli del quinto secolo ateniese, e dell'età di Pericle e di Anassagora. Atteggiamento anche in parte polemico il suo, come polemico fu il professato rifiuto della lirica come supremo genere poetico, che Diano, le cui categorie speculative e critiche si rifacevano da un lato al De Sanctis e al Gentile, dall'altro alla fenomenologia e all'esperienza esistenzialistica, lasciava alle cure dei critici crociani ed « estetizzanti ». Sorprenderà così ritrovare, fra le sue traduzioni, quella degli *Epigrammi* di Meleagro, un poeta dell'*Antologia* cui non credo che Diano avesse mai rivolto, prima d'allora, alcuna particolare attenzione. Anche in questo caso c'è indubbiamente, come elemento propulsore, una committenza, ed anche qui è a Neri Pozza che siamo debitori di questa occasione offerta (o imposta?) a Diano di cimentarsi a tradurre una poesia tanto remota dai suoi modelli d'elezione, e con risultati poi tanto felici; perché la traduzione di Meleagro, a parte ogni rapporto con l'originale, costituisce un prodotto poetico autonomo e dotato di una vita propria e di una propria assoluta validità. Ne leggerò qualche esempio:

MESSAGGIO A FANIO

O navi d'alto mare che passate
cariche l'Ellesponto,
sotto il fiato di Borea che amico
empie il seno alle vele,
se all'isola di Cos vedete Fanio
seduta sulla riva e gli occhi volti
all'azzurra distesa, o belle navi,
recatele il messaggio

che io vi do, e ditele
che l'amore mi porta
non sull'acque da lei sopra una nave,
ma viandante e a piedi.
Se voi le dite questo, messaggere
della buona novella,
subito Zeus col vento piú propizio
spirerà nelle vele.

PIÚ D'OGNI FIORE

La violacciocca è in fiore
ed è in fiore il narcisso
amico della pioggia, in fiore i gigli
che salgono per l'erta le colline,
e fiore in mezzo ai fiori a primavera
i suoi lembi soavi
apre la rosa amante dell'amore,
il fiore di Zenofila regina
delle seduzioni.

.

L'ULTIMO RESPIRO

Sì, per i folti riccioli
dei capelli di Tìmo
fatti all'amore, per il corpo rorido
profumato di Demo
che il sonno ammalia, per il gioco e il riso
d'Iliade, e per l'insomme
lucerna che vegliò tanti miei riti
notturni, è poco il fiato
che mi rimane, o Eros, sulle labbra.
Se tu vuoi anche questo,
dimmelo e trarrò l'ultimo respiro.

E, se mi consentite un ultimo esempio di questa poesia, che come dicevo, vive di una sua vita autonoma e indipendente dal testo che l'ha ispirata, leggerò « La Sirena »:

Asclepiàs amica di chi l'ama
con gli occhi suoi cilestri come il mare
quando il vento è a bonaccia
gli uomini un dopo l'altro persuade
sul mare dell'amore a navigare,

dove il dettato poetico appare stemperato dalle risonanze di chiarezza sonore dannunziane (chi non pensa a *La tenzone?*). E

qui, a chi parli di traduzioni liriche, si imporrebbe un altro discorso, quello su Diano, non solo conoscitore e lettore di poesia classica e moderna, ma poeta egli stesso. E ricorderò qui un suo volumetto di versi, *L'acqua del tempo*, pubblicato negli anni trenta, dove è forse più sensibile che altrove, pur nel ritegno formale e nella sorvegliata classicità, la presa che ebbero su Diano i modi poetici del decadentismo e dei crepuscolari. Ma qualcosa andrebbe detta anche sulle opzioni di Diano a fronte della poesia italiana della fine dell'Ottocento e del Novecento: opzioni orientate non verso Carducci o Pascoli, e neppure verso Ungaretti o Montale, ma, come si diceva, piuttosto verso D'Annunzio o Gozzano. Senza tuttavia dimenticare che il modello più alto cui Diano guardava restava sempre il Leopardi, ed accanto a lui poneva il Petrarca: e questo costante rifarsi a Petrarca e a Leopardi fu per il suo poetare il più efficace temperamento alle suggestioni che gli potevano venire dalle incontinenze linguistiche di un D'Annunzio, e il più attivo antidoto a quella che fu anche in gran parte una moda letteraria, che impregnò di sé gli anni della sua giovinezza. Del D'Annunzio Diano era d'altronde conoscitore profondo, e critico non occasionale: lo provano le densissime pagine su *D'Annunzio e l'Ellade*, negli *Atti del convegno di studi su D'Annunzio* del 1963 di Gardone e Venezia. Queste pagine, oltre a testimoniare dell'appassionato, e insieme disincantato interesse, del filologo per il poeta, ci chiariscono il suo atteggiamento di fronte al poeta delle *Laudi*, atteggiamento che muoveva dall'analisi che G. Pasquali aveva consegnato nelle *Terze pagine stravaganti in Classicismo e classicità in D'Annunzio*. (Fatto indicativo, di tutta la produzione poetica dannunziana, Diano collocava nel sommo il *Canto Novo*). Né Diano si sottrasse al confronto diretto col poeta sul terreno della poesia greca, che anzi lo cercò, traducendo quasi a sfida un coro dell'*Edipo a Colono* di cui abbiamo in « Maia » una traduzione che lo rese celebre: e su questo ritorneremo più innanzi. Quanto al poetare di Diano, aggiungeremo che, come hanno rivelato dopo la morte le carte gelosamente conservate fin dagli anni del ginnasio, Diano non smise mai di scrivere poesie, quasi sempre *latenter* (λάθε ποιήσας!), e se i primi manoscritti risalgono al tempo della scuola, gli ultimi appartengono agli ultimi mesi

della sua vita: vorremmo quasi riscrivere qui le prime righe della *Lettera a Meneceo*, per dire: « Né giovane indugi alcuno a poetare, né vecchio di poetare si stanchi ».

Di tutta questa attività poetica era finora conosciuto — ai pochissimi che lo conoscevano —, il volumetto de *L'acqua del tempo*. Ma possiamo qui anticipare che una significativa silloge delle poesie ritrovate con amorosa cura dalla signora Silvana fra le carte del marito sta per veder la luce per i tipi dell'editore Scheiwiller: e sarà indubbiamente, la lettura di questi inediti, oltre che una rivelazione per chi Diano non conosceva, anche un prezioso sussidio per chi vorrà studiare più a fondo Diano traduttore di poesia.

Ma ritorniamo alle traduzioni dei tragici, che rappresentano l'esito ultimo di un lavoro critico, filologico e storico che quasi sempre non appare, ed è nascosto fra le righe, perché, come era sua abitudine, Diano non si preoccupava di dar conto in dotti articoli di quanto aveva ritrovato scavando nel testo che doveva tradurre. Il più delle volte anzi, chi volesse ricostituire il testo che è alla base delle traduzioni tragiche, dovrebbe compiere una laboriosa ricerca sulle edizioni sulle quali Diano lavorava e ancor più sulla copia d'edizione dove annotava in margine le sue congetture e le sue proposte. Ma la traduzione poteva anche diventare la scintilla che faceva scoccare una ricerca a se stante, che Diano ogni volta perseguiva fino in fondo, senza sentirsi appagato se non aveva prima, in rapporto a quel testo, sviscerato tutti i problemi che gli si ponevano. Chi dei suoi discepoli non ricorda come la sua rivoluzionaria interpretazione della catarsi tragica fu originata dal problema di come andava inteso e tradotto un luogo dell'*Elena* euripidea (vv. 1153-54), dove un ἀπαθῶς aveva fatto specie ai critici che lo correggevano in ἀμαθῶς?

Non si può ovviamente approfondire in questa sede l'analisi dei modi delle traduzioni dai tragici; e mi limiterò pertanto ad accennarne alcuni aspetti. Così, la particolarissima tecnica versificatoria impiegata da Diano nel rendere, col tradizionale ed insostituibile endecasillabo, il trimetro giambico del recitato del testo greco. È un endecasillabo, il suo, che travalica di continuo i limiti convenzionali, dove le cesure e gli iati e gli *enjambements* spezzano costantemente il fluire del ritmo: un

endecasillabo che tende continuamente a trasformarsi in un « parlato teatrale » dove la pausa di verso tuttavia insistentemente ritorna, come pausa sintattica e ritmica, a ricondurre al movimento versificato. È, in altri termini, un endecasillabo drammatico, non da leggersi con gli occhi (ché allora i conti non tornano), ma da recitarsi o da sentir recitare sulla scena, e che ha una sua propria dinamica che è una dinamica drammatica. Perché il discorso non rimanga teorico, leggerò ad esempio due brani dall'*Eracle*, un passo del monologo di Lico e uno del monologo di Eracle:

Lico È al padre di Eracle e alla moglie
 ch'io mi rivolgo, a voi, se è un diritto
 per me. Ed è un diritto. Sono il vostro
 padrone, al posto in cui sono, e vi posso
 chiedere quello che mi piace. Fino
 a quando avete in mente di potere
 prendere tempo e rimanere in vita?
 Quale speranza vi sorregge, quale
 aiuto avete in vista che vi dia
 l'idea di uscirne salvi? O immaginate
 che il padre di costoro, che oramai
 è disteso nell'Ade, tornerà;
 ed è su questo che contate? È troppo,
 per quello che valete, stare lí
 a fare il piagnisteo, perché vi tocca
 di morire, ed è la vostra volta,
 tu che riempi l'Ellade dei tuoi
 vanti senza costrutto e vai gridando
 che hai diviso il letto maritale
 con Zeus, e insieme avete fatto un figlio,
 e tu che sei la moglie e porti il nome
 del piú forte degli uomini...

Eracle O figli, l'uomo che vi ha messo al mondo
 e vi ha dato la vita, ve l'ha tolta,
 il padre vostro! E di tutte le imprese
 che ho compiuto, delle mie fatiche,
 di quel che ho fatto per lasciare a voi
 l'eredità piú bella che un padre
 possa lasciare ai figli, ed è la gloria,
 voi non avete avuto nessun frutto.
 E anche te ho uccisa, o sventurata,
 e non eri di certo il contraccambio
 che meritavi dopo aver difeso

senza cedere mai il nostro letto
 nei lunghi giorni che sei stata sola
 con la tua pena a custodir la casa!

Ho voluto leggersi questi due brani — tanto agitato il monologo di Lico quanto improntato a lenta compostezza quello di Eracle — per mostrarvi come Diano riuscisse, proprio col far continuamente forza all'endecasillabo violandone le norme e i numeri, ma conservandone le valenze ritmiche profonde, a forgiarsi uno strumento adeguato alle varie necessità della traduzione. Mi sia consentita una osservazione puntuale: c'è, a un certo punto del monologo di Eracle, un verso che, esteriormente, non è un endeca-, ma un decasillabo:

L'eredità piú bella che un padre
 possa lasciare ai figli, ed è la gloria.

Ora, l'endecasillabo si recupera qui con lo stacco di « un padre »: l'enfasi che il contesto conferisce qui al padre è ottenuto essenzialmente con questo stacco ritmico:

L'eredità piú bella che un padre
 possa lasciare ai figli, ed è la gloria.

Poiché siamo in tema di resa del trimetro giambico, consentitemi di spendere qualche parola a proposito della traduzione del *Dyscolos*, che, come ho accennato, è duplice, perché Diano lo rese dapprima in prosa, quasi un *subsidiium interpretationis*, ma in un secondo momento — che coincide poi con quello della rappresentazione teatrale — lo voltò in poesia. Un confronto fra le due traduzioni si presterebbe a non pochi approfondimenti: mi limiterò a considerarne due esempi, entrambi indicativi, anche se per motivi opposti. Nel primo caso (vv. 154 ss.), abbiamo una vera e propria trasposizione in versi di una prosa che aveva già un suo ritmo interno prefigurante la realizzazione poetica: come vedrete, le alterazioni sono minime.

« E poi vengano a dirmi che non era beato un eroe come Pèrseo! Lo era e in due maniere: primo, perché gli crebbero le ali, e di quanti camminano sulla terra non ne incontrava uno, e poi, possedeva una cosa, che i seccatori aveva la virtù di farli pietra, tutti quanti. Che è quello che vorrei ora. Non crescerebbe nulla con abbondanza maggiore delle statue di sasso, da ogni parte! »

« E poi vengano a dirmi
 che non era beato e arcibeato
 quell'eroe che fu Pèrseo!
 Lo era, e in due maniere:
 primo, perché gli crebbero le ali
 e di quanti camminano
 coi piedi sulla terra
 non ne incontrava uno,
 e poi aveva messo anche le mani
 su una cosa con cui gli scocciatori
 li tramutava in pietre, tutti quanti.
 Che è quello che vorrei!
 Non crescerebbe nulla
 con maggiore abbondanza
 delle statue di sasso, da ogni
 [parte! »

Nel secondo caso assistiamo invece ad un totale ripensamento, ad un rifacimento quasi ex-novo, e, come sarà facile apprezzare alla lettura, la versione poetica rappresenta un miglioramento rilevante (vv. 395 ss.):

« È un bel pecoro questo! Non ne trovi tutti i giorni. Al baratro! Se lo prendo sulle braccia e lo porto per aria, s'attacca coi denti a un ramo di fico, ne brucia le foglie e dà strappi violenti. Se ci si prova a lasciarlo in terra, non fa un passo... che? tira e mi fa andare in senso contrario! E sono io ad essere messo a pezzi da lui, io che sono il cuoco, e me lo sto trainando coll'argano per tutta la strada ».

È un bel pecoro questo! Ah, no, non è
 dei primi che ti vengono tra i piedi.
 Al bàratro! Se me lo prendo in collo
 e me lo porto in alto a pigliar l'aria,
 s'attacca con i denti
 a un ramo di ficálbo,
 si rigonfia di foglie e dà strattoni
 con quanta forza ha in corpo. Se poi uno
 lo lascia in terra, non fa un passo... Che?
 Mi fa tornare indietro, e sono io
 che sono fatto a pezzi da costui,
 io che ne sono il cuoco, e me lo devo
 trainare con l'argano
 per tutta questa strada!

Fin qui il Diano drammatico. Ma c'è un Diano « lirico », il traduttore dei cori tragici, che ci danno un esempio — senza voler far torto ad alcuno — certamente ineguagliato in Italia. Leggerò qualche brano dei più felici, e mi soffermerò poi su due casi per me particolarmente significativi.

Elena (p. 857 de *Il teatro greco*)

O nave di Fenicia
 veloce remo sidonio,

voga a me cara, madre
 del flutto che schiocca e s'apre,
 tu che guidi nel coro
 il delfino che danza
 quando nella bonaccia
 ferma è l'aria sull'acqua,
 e l'azzurra figlia di Ponto
 Galanea leva il grido:
 « Lasciate giù tutte le vele,
 abbandonatele all'alito
 del mare, afferrate
 le pale d'abete,
 o marinai, marinai,
 che Elena riconducete... »

Ippolito, p. 457 ib.

V'è una polla oceanina
 là sul monte,
 che di sua vena profonde
 una liquida fontana
 che s'attinge con le conche.
 Nelle fluide rugiade
 vesti di purpurea lana
 un'amica mia bagnava
 e sul dorso della calda roccia al sole
 le stendeva ad asciugare.

Alcesti, p. 411 ib.

O dimora di liberi, o agli ospiti aperta sempre,
 casa del mio signore,
 te anche Apollo di Pito
 il dio dalla cetra invitta,
 ebbe degna e accettò d'abitare,
 egli che tra le tue mura
 poté farsi maestro di greggi,
 e per le colline declivi
 alle tue agnelle vaganti ai prati
 modulare sulla zampogna
 l'imeneo del pastore.
 Pascevano insieme alla gioia del canto le linci
 screziate e dall'alta
 valle e dai boschi dell'Otri
 discendeva la torma
 dei leoni dal manto di fuoco,
 e il maculato cerbiatto
 danzò, o Febo, e seguiva la tua cetra,

oltre il limite degli abeti
dall'alta chioma, portando il piede
leggero al piacere del suono
ch'era lieto al suo cuore.

Accennavo prima a un confronto Diano/D'Annunzio su un passo sofocleo: si tratta del celebre « elogio di Colono », dall'*Edipo Coloneo* (vv. 668-93), tradotto dal D'Annunzio in *Maia* (vv. 4608 ss.). Per quel che è il mio ricordo, e per quanto appare dalla traduzione di Diano, questa è deliberatamente condotta avendo dinnanzi il versi di *Maia*: e, si noti, dell'*Edipo a Colono* Diano non tradusse che questi versi, il che conferma il carattere di confronto e di emulazione che conferivamo alla sua traduzione. Che del dettato dannunziano conserva senza alterazioni alcune parti (che hanno il valore di vera e propria « allusione »), mentre in altre se ne distacca risolutamente. Leggerò prima la versione dannunziana:

All'ottima delle contrade
terrestri, Ospite, sei giunto,
di bei cavalli feconda,
al biancheggiante Colono
ove plora in conche virenti
il melodioso usignuolo
piacendosi della vinata
edera e della sacra selva
molto fruttifera, immune
dal sole e dai venti iemali,
che Dioniso effrenato
ama trascorrere, e intorno
gli sono le iddie sue nutrici.

Sotto l'urania rugiada
quivi continuo fiorisce
di bei corimbi il narcisso,
delle Magne Dee molto antica
ghirlanda, e il croco aureo
[splendente;
né mai languono le insonni
fonti del Cefiso errabonde,
ma continue rigano l'acque
limpide fecondatrici
la terra dal sen spazioso;
né mai si dipartono i cori
delle Muse, e non Afrodite
che tratta le redini d'oro.

Alla contrada dai bei cavalli,
ospite, sei giunto,
non altra della terra l'uguaglia,
al biancheggiante Colono,
dove piú assiduo ha dimora
il melodioso usignuolo,
e la sua querula nota
fa udire dai verdi recessi
delle convalli e il suo canto,
tra il folto dell'edera

colore del vino a lui cara
e la densa fronda
della selva dagli innumerevoli
[frutti,
inaccessa, del dio,
preclusa al sole ed ai venti
dei verni e delle tempeste.
Dionisio il piede
vi porta selvaggio e la danza
delle Dee Nutrici.

Fiorisce al tocco
delle rugiade celesti
ogni nuovo mattino sempre
il narcisso dai bei corimbi,
alle due Grandi Dee
corona antica,
e il croco che raggia d'oro.
Mai non vengono meno

le fonti insonni
del Cefiso errabonde:
giorno dopo giorno ritorna
con l'acque sue pure,
rapido fecondatore dei piani
della Terra dal vasto petto:
né se ne partono i Cori
delle Muse e Afrodite
che stringe le briglie d'oro.

Molte, e assai interessanti osservazioni si potrebbero fare di su questo confronto: mi restringerò ad alcune, essenziali. Evidenti le concordanze, totali o parziali: totali nella ripresa letterale della traduzione dannunziana (« al biancheggiante Colono »; « il melodioso usignuolo »), parziali nella ripresa con ordine delle parole mutato (« di bei corimbi il narcisso »/« il narcisso dai bei corimbi »; « le insonni fonti del Cefiso errabonde »/« le fonti insonni del Cefiso errabonde »: in entrambi i casi l'ordine « naturale » sostantivo-attributo mira a restituire alla traduzione una maggiore castità verbale). Quanto alle discordanze, mi soffermerò solo su alcune: la traduzione di Diano scarta intanto alcuni latinismi del D'Annunzio (e perfino un grecismo: « l'urania rugiada » = οὐρανίας ἄχνας, che diventa « le rugiade celesti »); così le « Magne Dee », dove non è solo la tonalità enfatica del « Magne » a venir eliminata, ma « le due Grandi Dee » segna una piú precisa aderenza all'espressione tecnica *μεγάλων θεῶν*, dove il duale identifica la coppia Demetra/Persefone. Così « Dioniso effrenato », anche questo un latinismo, e insieme una scelta preziosistica tipicamente dannunziana: chi non ricorda l'emblematico cognome del protagonista del *Fuoco*? Nella traduzione del Diano, l'ὄ βακχῶτας Διώνυσος, espressione, vorrei dire, convenzionale del culto bacchico e baccantico, è trasposto in « Dioniso ... selvaggio ». Così i « venti iemali », in Diano « venti dei verni e delle tempeste »: la ricusazione del latinismo è insieme esposizione dell'ambivalenza del greco *χειμῶνων*, dove *χειμών* concentra i valori insieme di « inverno » e di « tempesta ». Piú complesso il rapporto nel brano dell'usignuolo: qui il Diano non si limita a scartare due latinismi dannunziani (« ove plora in conche virenti / il melodioso usignuolo »), ma, di contro alla piú sintetica resa del poeta, sviluppa e dilata il testo greco conferen-

dogli delle dimensioni spaziali che richiamano inevitabilmente il Keats di, appunto, *To a Nightingale*: « dove piú assiduo ha dimora / il melodioso usignuolo, / e la sua querula nota / fa udire dai verdi recessi / delle convalli ... ». Ma è anche da dire che lo stesso Diano non sfugge a pur indirette e mediate suggestioni dannunziane, perché quel « la sua querula nota » a sua volta può richiamare *La pioggia nel pineto*. Sintomatico anche, di questo inconsapevole e ribelle fascino della parola dannunziana, ciò che appare da quel che subito appresso segue: Diano traduce « tra il folto dell'edera / colore del vino a lui cara », D'Annunzio « *piacendosi* della vinata edera ». Orbene, il greco non ha alcuna espressione che suggerisca l'idea del « diletto » contenuta in « a lui cara » come in « *piacendosi* »: ed è da credere che questa idea nella traduzione del Diano sia rimasta, appunto, come un'eco o una suggestione del testo dannunziano.

Devo fermarmi qui in questa analisi, che altre e non meno interessanti osservazioni consentirebbe. E concludo, fermandomi ancora su un passo — su un verso — sofocleo, un verso dell'*Edipo Re*, dal secondo stasimo che, nell'interpretazione che Diano diede di questa tragedia, e in rapporto ad essa di tutto un filone della cultura ateniese del V secolo, è un passo assolutamente cruciale. Ne leggo l'ultima strofa:

Piú non andrò con l'animo pieno di rispetto e timore al focolare inviolato che è al centro della terra	tu vedile e non ti sfuggano né sfuggano al tuo potere immortale e che è sempre. Cadono gli antichi vaticini di Laio:
Ma tu, o Possente, se questo di te è vero, Zeus che su tutto hai regno,	in nessun luogo ha onore Apollo, nessuno lo vede. Dileguano i Numi!

« Dileguano i Numi »: il greco ha ἔρρει δὲ τὰ θεῖα, dove τὰ θεῖα è un collettivo generico, e designa l'insieme del mondo degli dèi e delle credenze nel divino, tutto ciò che ora, nella nuova temperie suscitata dalle dottrine atee di Anassagora e dei suoi seguaci, « va in rovina », « tramonta », « decade ». Ἐρρει δὲ τὰ θεῖα: « dileguano i Numi ». Certo, uno dei momenti piú alti di Diano traduttore, e dove egli è piú vicino al senso profondo del testo. Nella sua modernità, la traduzione

di Diano è la piú adeguata all'originale greco, perché trasferisce l'esperienza religiosa del poeta antico nei termini di una esperienza esistenziale vissuta, e vissuta in due direzioni, quella, ancora una volta, della grande poesia leopardiana (ché ad essa rinvia la scelta lessicale del « dileguano »), e con essa l'altra dell'esistenzialismo protestante e della fenomenologia religiosa (i « Numi » sono infatti carichi di tutti i valori contenuti nella concezione del « numinoso » di un Rudolf Otto): in altri termini, l'esperienza vissuta, e consapevolmente analizzata e codificata da Diano nella categoria dell'evento.

ODDONE LONGO

BIBLIOGRAFIA

1. PLATONE, *Dialoghi*, vol. III (Convito - Fedro - Alcibiade primo - Alcibiade secondo - Ipparco - Gli amanti - Teage - Carmide - Lachete - Liside), tradotti da C.D., Bari, Laterza, 1934.
2. C. DIANO, *L'acqua del tempo*. Roma 1936.
3. ARISTOTELE, *Metafisica Libro XII*. Testo e traduzione a cura del prof. C.D. ad uso del corso di filosofia antica presso l'Università di Bari 1948-49. Bari, Adriatica, s.d.
4. MENANDRO, *Dyskolos, ovvero sia Il Selvatico*. Testo e traduzione a cura di C.D. Padova, Antenore, 1960 (nuova edizione riveduta: ivi 1968).
5. EURIPIDE, *Ippolito*. Versione di C.D., Firenze, Sansoni, 1965.
6. ESCHILO, *I Sette a Tebe*. Versione di C.D., Firenze, Sansoni, 1966.
7. MENANDRO, *Il Selvatico*. Versione di C.D., Firenze, Sansoni, 1966.
8. ERACLITO, *I frammenti di una perduta opera sulla natura seguiti dalle testimonianze di vari autori antichi*. Traduzione di C.D., Milano, Augeri, 1966.
9. G. E. LESSING, *Emilia Galotti*. Tragedia in cinque atti. Traduzione di C.D., Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968.
10. MELEAGRO, *Epigrammi* nella traduzione di C.D., Vicenza, Neri Pozza, 1968 (con 8 tavole di Tono Zancanaro).
11. EURIPIDE, *Alcesti*, a cura di C.D., Vicenza, Neri Pozza, 1968.
12. C.D., *Traduzioni. Sofocle, Antigone vv. 323 ss.; Edipo Re, vv. 863-910; Edipo a Colono, vv. 668-693*. « Rivista di Cultura Classica e Medievale », XI (1969), 262-67.
13. *Il teatro greco. Tutte le tragedie*. A cura di C.D., Firenze, Sansoni, 1970. (Sono di C.D. le traduzioni di Eschilo, I Sette a Tebe; Euripide: Alcesti - Ippolito - Eracle - Elettra - Elena - Le Fenicie - Oreste - Le Baccanti).
14. EPICURO, *Etica*. Introduzione e traduzione di C.D., Padova, C.L.E.U.P., 1970.
15. EURIPIDE, *Medea*. Traduzione di C.D., Padova, Liviana, 1972.
16. ARISTOFANE, *Lisistrata*. Traduzione di C.D., Padova, Liviana, 1972.
17. C.D., *Traduzioni dal tedesco di Friedrich Hölderlin e dallo svedese di Par Lagerqvist*. In « Studi in onore di Caterina Vassalini », Verona 1974, 219-230.

N.B. Le traduzioni dallo svedese sono:

- M. P. NILSSON, *Religiosità greca*. Traduzione di C.D., Firenze, Sansoni, 1949.
 S. LEDIN, *Il lago errante*. Torino, Einaudi, 1941.

INDICE

RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO

Comitato d'onore	v
Il bando e la giuria	vii
Elenco delle opere concorrenti al Premio « Città di Montselice » per una traduzione letteraria (v edizione 1975)	ix
Relazione	xiii
Cronaca della premiazione	xxi
FERNANDA PIVANO, <i>Grazie, cari amici</i>	xxiii
GIAN PIERO BONA, <i>Interpres et amans</i>	xxxiii
EZIO SAVINO, <i>Confessioni tucididee</i>	xxxvii
SERENA VITALE, <i>Per tradurre Belyj</i>	xli

*

ATTI DEL QUARTO CONVEGNO SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE LETTERARIA
 « LA TRADUZIONE DEI CLASSICI A PADOVA »

<i>Premessa</i> di GIANFRANCO FOLENA	i
FILIPPO MARIA PONTANI, <i>L'Aristofane di Romagnoli</i>	3
EMILIO PIANEZZOLA, <i>Concetto Marchesi</i>	23
MARIA VITTORIA GHEZZO, <i>Manara Valgimigli</i>	45
ODDONE LONGO, <i>Carlo Diano</i>	57