

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»
PER LA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA



VOLUME XX



COMUNE DI MONSELICE
Assessorato alla Cultura

BIBLIOTECA COMUNALE
SANBAGGIO
MONSELICE

MONSELICE 2008

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»
PER LA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA

36 - 37



A CURA DI
GIANFELICE PERON

COMUNE DI MONSELICE

STAFF EDITORIALE
E COLLABORATORI DEL PREMIO

Fabio Conte
Sindaco di Monselice

Giovanni Belluco
Assessore alla Cultura

Ornella Cavallin
Direttore generale

Maurizio Montin
Dirigente Servizi Culturali

Flaviano Rossetto
Direttore della Biblioteca

Antonella Baraldo
Antonella Carpanese
Assistenti di Biblioteca

HANNO CONTRIBUITO ALLA REALIZZAZIONE DEL PREMIO
Banca di Credito Cooperativo di Sant'Elena
Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo
Regione del Veneto

Per informazioni

Biblioteca di Monselice
via San Biagio, 10
35043 Monselice (Padova)
tel. 0429 72628 - fax 0429 711498
www.provincia.padova.it/comuni/monselice
e-mail: biblioteca@comune.monselice.padova.it

© Copyright giugno 2008
Comune di Monselice

Il Poligrafo casa editrice srl
35121 Padova
piazza Eremitani - via Cassan, 34
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
ISBN 978-88-7115-594-4

INDICE

- 9 Presentazione
Fabio Conte, Sindaco di Monselice
Giovanni Belluco, Assessore alla Cultura
- 13 PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»
PER LA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA 2006
- 19 Opere concorrenti
- 31 Relazione della giuria
- INTERVENTI DEI VINCITORI
- ARIODANTE MARIANNI
- 47 Tradurre poesia
- LAURA NALDINI - VIRGINIA CLARA CAPORALI
- 51 Mi sono moltiplicato per sentirmi...
- MLADEN MACHIEDO
- 57 Ringraziamenti, traduttologia, Valeri
- EMILIO DIANA
- 65 Tre difficoltà nel tradurre Roger Penrose

	MARIO LUZI TRADUTTORE
	Atti del trentaquattresimo Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica
69	PIERVINCENZO MENGALDO Introduzione
75	GIANFELICE PERON Luzi e la traduzione
91	MARIO RICHTER Luzi traduttore di Ronsard e Baudelaire
101	TOBIA ZANON Luzi e Racine. La metrica della traduzione di <i>Andromaque</i>
119	GABRIELE BIZZARRI “Naturalezza” de <i>La Fuente</i> : l’omaggio di Luzi a Jorge Guillén
131	PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE» PER LA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA 2007
137	Opere concorrenti
147	GIOVANNI BELLUCO Commemorazione di Aldo Businaro
151	Saluto dell’Assessore alla Cultura del Comune di Monselice Giovanni Belluco
155	Relazione della giuria
	INTERVENTI DEI VINCITORI
173	OTTAVIO FATICA Io traduttore di Kipling e i miei tre patroni
177	FRANCESCO FAVA L’incedere del verso: appunti sulla traduzione di <i>Piedra de Sol</i> di Octavio Paz
189	MARÍA HERNÁNDEZ ESTEBAN Tradurre il <i>Decameron</i> nella Penisola Iberica

- STEFANO BIANCHI
195 Chi sa contare deve imparare a raccontarlo

FORTUNA E TRADUZIONI DEL *DECAMERON* IN EUROPA
Atti del trentacinquesimo Convegno sui problemi
della traduzione letteraria e scientifica

- GIANFELICE PERON
201 Introduzione

- SERGIO CAPPELLO
203 Le prime traduzioni francesi del *Decameron*:
Laurent de Premierfait (1414), Antoine Vérard (1485)
e Antoine Le Maçon (1545)

- CESÁREO CALVO RIGUAL
221 Boccaccio in Spagna:
traduzioni, ritraduzioni e plagi di una novella (III, 1)

- ALESSANDRA PETRINA
249 Boccaccio Oltremanica.
Il primo approdo del *Decameron* nelle Isole britanniche

- FRANS DENISSEN
271 Boccaccio nei Paesi Bassi

- SNEŽANA MILINKOVIĆ
287 Giovanni Boccaccio e il suo *Decameron*
nelle letterature serba e croata

APPENDICE

- 303 Indice degli interventi e saggi pubblicati
negli Atti del Premio “Città di Monselice”
per la traduzione letteraria e scientifica
Edizioni 1 (1971) - 37 (2007)
a cura di Flaviano Rossetto

- 317 I vincitori del Premio “Città di Monselice”
per la traduzione letteraria e scientifica
Edizioni 1 (1971) - 37 (2007)
a cura di Flaviano Rossetto



Il Sindaco di Monselice, Fabio Conte

Presentazione

Con il presente la pubblicazione degli atti del Premio Monselice raggiunge l'invidiabile quota di 20 volumi. Ci pare un numero notevolissimo che impressiona sotto il profilo della quantità, ma ci rende soddisfatti soprattutto per la qualità dei contenuti. In essi sono raccolti gli atti di 35 anni di storia monselicense e in particolare della cultura che è passata attraverso la nostra città e che la nostra città ha contribuito a produrre. In un certo senso si può affermare che questo volume corona la "lunga fedeltà" di Monselice alla traduzione e dunque è una dimostrazione tangibile e verificabile di un rapporto con un settore come quello traduttivo la cui importanza e prestigio sono progressivamente cresciuti nel corso degli anni interessando sempre più lettori, studiosi, traduttori d'arte, professionisti della traduzione, case editrici.

Il volume che qui si presenta costituisce anche il raggiungimento di un altro traguardo: quello del "pareggio". A questo punto possiamo, infatti, con giusto orgoglio affermare che i risultati di tutte le edizioni del premio, dal 1971 al 2007, sono stati pubblicati e possiamo con piacere sottolineare di avere ormai recuperato tempi vuoti del passato. Si tratta di una prova indiscutibile della serietà e della costanza con le quali Monselice ha sostenuto questa sua ormai storica iniziativa culturale di grande rilievo, che la pone all'attenzione dell'Italia e del mondo e dà un contributo importante allo studio della traduzione.

Tutto ciò ha rappresentato e rappresenta un interesse e un impegno considerevoli sotto il profilo finanziario al quale l'Amministrazione Comunale di Monselice ha saputo far fronte con la sua programmazione culturale, coadiuvata anche dall'appoggio della Regione del Veneto, dell'Amministrazione Provinciale di Padova, della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo e della Banca di Credito

Cooperativo di Sant'Elena. Desideriamo ripetere a loro la nostra più viva gratitudine, confidando ancora nel loro aiuto. Vanno qui apprezzati, con riconoscenza per il loro costante lavoro e la dedizione per il miglior esito dell'iniziativa, anche i responsabili della Biblioteca, il suo direttore in particolare, e la Giuria.

Ancora una volta si mettono a disposizione di un vasto pubblico materiali di studio sulla traduzione, che potranno servire a portare avanti la riflessione e la ricerca, sul piano teorico e pratico, di questo rilevantissimo settore dell'attività umana. Sono contenuti in particolare alcuni importanti interventi, nei quali i traduttori premiati negli ultimi due anni spiegano il loro modo di interpretare l'atto traduttivo, le metodologie adottate per ottenere una traduzione soddisfacente, le difficoltà incontrate, i problemi rimasti insoluti e tanti altri aspetti inerenti alla traduzione. A queste testimonianze si affiancano gli atti dei convegni sui "problemi della traduzione letteraria e scientifica", dedicati a Luzi traduttore e alle traduzioni del Decameron di Boccaccio.

Il primo convegno, infatti, costituisce un omaggio a Mario Luzi, uno dei più grandi poeti italiani del secolo scorso, che è stato membro assiduo della Giuria del Premio dal 1972 al 1994, onorando con la sua presenza la nostra città che lo annovera perciò tra gli ospiti più illustri e importanti.

Con gli atti del secondo convegno, raccolti in questo stesso volume, Monselice ha continuato un'ormai più che trentennale e dunque tradizionale attenzione alla traduzione dei grandi capolavori della nostra letteratura. In particolare con la consueta apertura, in senso cronologico e linguistico, sono state esaminate le traduzioni del Decameron.

Siamo dunque lieti di pubblicare ancora una volta ciò che si è prodotto sulla traduzione in quello che è stato in varie occasioni chiamato il "laboratorio" monselicense, dove si è sviluppata una certa idea di premio letterario incentrato su un tema "difficile", ma che ha visto nascere in Italia nel corso degli anni, e forse li ha indirettamente ispirati, numerosi altri premi dedicati, magari parzialmente, allo stesso tema.

E ci piace licenziare questo volume, formulando l'auspicio che il materiale qui raccolto possa essere motivo di nuove riflessioni sul ruolo della traduzione e sulla sua funzione di legame e di unione tra i

popoli, come fin dall'inizio abbiamo scritto e abbiamo con convinzione continuato a ribadire nei nostri bandi annuali, e al tempo stesso possa essere un'occasione di rilancio della nostra città verso ulteriori traguardi a favore della cultura.

GIOVANNI BELLUCO
Assessore alla Cultura

FABIO CONTE
Sindaco di Monselice

DELLA
GENEOLOGIA
DEGLI DEI
DI M. GIOVANNI BOCCACCIO
LIBRI QUINDECI.

*Ne' quali si tratta dell' Origine, & discendenza di tutti gli Dei de' Gentili.
Con la spofitione de' fenfi allegorici delle Fauole: & con la dichiarazione
dell'Historie appartenenti à detta materia.*

*TRADOTTA GIA PER M. GIOSEPPE BETVSSI.
Et hora di nuouo con ogni diligenza reuista, & corretta.*

*Aggiuntaui la vita di M. Giouanni Boccaccio, con le tauole de' Capitoli,
& di tutte le cose degne di memoria*

*AL SERENISSIMO S. GVGLIELMO
Gonzaga Duca di Mantoua & di Monferr. &c.*



In VENETIA, Appresso la Compagnia degli Vniti. 1585.

Frontespizio della Genealogia degli Dei di Boccaccio, tradotta da Giuseppe Betussi, Venezia 1585 (Monselice, Biblioteca Comunale)

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»
PER LA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA

36

Relazione della Giuria
e Interventi dei vincitori

Atti del trentaquattresimo Convegno sui problemi
della traduzione letteraria e scientifica

MARIO LUZI TRADUTTORE

COMITATO D'ONORE

GIANCARLO GALAN, *Presidente della Regione Veneto*

ERMANNO SERRAJOTTO, *Assessore regionale alla Cultura e Identità veneta*

VITTORIO CASARIN, *Presidente della Provincia di Padova*

VERA SLEPOJ, *Assessore alla Cultura della Provincia di Padova*

VINCENZO MILANESI, *Rettore dell'Università di Padova*

PAOLO BETTIOLO, *Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università di Padova*

FRANCESCO MARCHESINI, *Presidente della Banca di Credito Cooperativo
di Sant'Elena*

ANTONIO FINOTTI, *Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio
di Padova e Rovigo*

GIUSEPPE CIPRIANI, *Dirigente dell'Istituto d'istruzione superiore
"J.F. Kennedy"*

GIOVANNA PERINI, *Dirigente dell'Istituto d'istruzione superiore
"V. Poloni"*

FRANCESCO SALMAZO, *Dirigente dell'Istituto d'istruzione superiore
"C. Cattaneo"*

FRANCO COSTA, *Dirigente dell'Istituto comprensivo "G. Guinizelli"*

CESARE BOETTO, *Dirigente dell'Istituto comprensivo "G. Zanellato"*

GIOVANNI BELLUCO, *Assessore alla Cultura del Comune di Monselice*

FABIO CONTE, *Sindaco di Monselice*

IL BANDO E LA GIURIA

L'Amministrazione Comunale di Monselice, per valorizzare l'attività della traduzione come forma particolarmente importante di comunicazione culturale tra i popoli, bandisce i seguenti premi:

- *Premio «Monselice» per la traduzione*, di € 3000, destinato a una traduzione letteraria in versi o in prosa, da lingue antiche o moderne, edita dal 1° gennaio 2004 al 31 marzo 2006;
- *Premio internazionale «Diego Valeri»*, di € 1000, messo a disposizione dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo e destinato ad una traduzione in lingua straniera di un'antologia di poesia italiana, pubblicata nell'ultimo decennio;
- *Premio per la traduzione scientifica*, di € 1000, destinato per il corrente anno alla traduzione in lingua italiana di un'opera sul tema "Matematica e realtà", pubblicata nell'ultimo decennio;
- *Premio «Leone Traverso opera prima»*, di € 1000, messo a disposizione dalla Banca di Credito Cooperativo di Sant'Elena (Padova) e destinato a un traduttore italiano per la sua opera prima, pubblicata dal 1° gennaio 2004 al 31 marzo 2006;
- *Premio «Vittorio Zambon»* per un concorso di traduzioni da lingue moderne (francese, inglese, tedesco, spagnolo), riservato agli studenti delle scuole Medie di Monselice e delle scuole Superiori della provincia di Padova, e di traduzione dal latino riservato agli studenti delle scuole Superiori di Monselice e della provincia di Padova (il bando di partecipazione è disponibile nel sito internet del Premio).

Tutte le opere dovranno essere inviate, alla Segreteria del Premio, in cinque copie entro il 15 aprile 2006 (salvo particolari difficoltà), con l'indicazione del Premio al quale concorrono e l'indirizzo del singolo traduttore.

I premi verranno assegnati domenica 11 giugno 2006 presso il Castello di Monselice.

Nella stessa occasione si terrà il 34° convegno dedicato ai problemi della traduzione sul tema: *Mario Luzi traduttore*.

Giuria: MASSIMILLA BALDO CEOLIN, EMILIO BONFATTI, GIUSEPPE BRUNETTI, ALDO BUSINARO, CARLO CARENA (*presidente*), DANILO CAVAION, PIER VINCENZO MENGALDO, GIANFELICE PERON, MARIO RICHTER.

Segretario: Flaviano Rossetto.

Monselice, febbraio 2006

Opere concorrenti al
PREMIO «MONSELICE»
2006

1. AGNESE BARBARA
Elfriede Jelinek, *Voracità*, Milano, Frassinelli, 2005.
2. ANSELM G.M., ELAM K., FORNI G., MONDA D.
Lirici europei del Cinquecento, Milano, BUR, 2004.
3. ASCARI FABRIZIO
Michel Houellebecq, *La possibilità di un'isola*, Milano, Bompiani, 2005.
4. BAIOCCHI MARIA
Frederick Exley, *Appunti di un tifoso*, Padova, Alet, 2005.
5. BANCHELLI EVA
Eduard von Keyserling, *Onde*, Milano, Marcos y Marcos, 2005.
6. BELLINI MARCO
Jules Verne, *Le mirabolanti avventure di Mastro Antifer*, Milano, Motta Junior, 2005.
7. BELLINI MARCO
Jules Verne, *Viaggio al centro della Terra*, Milano, Motta Junior, 2005.
8. BEMPORAD GIOVANNA
Cantico dei Cantici, Brescia, Morcelliana, 2006.
9. BERTOCCHINI GIANNI
Klaus Mann, *Alessandro. Romanzo dell'utopia*, Genova, Il nuovo Melangolo, 2005.
10. CAPRIOLO PAOLA
Adalbert Stifter, *Pietre colorate*, Venezia, Marsilio, 2005.

11. CAVAGNOLI FRANCA
John Maxwell Coetzee, *Foe*, Torino, Einaudi, 2005.
12. CAVAGNOLI FRANCA
John Maxwell Coetzee, *Nel cuore del paese*, Torino, Einaudi, 2004.
13. CAVAGNOLI FRANCA
Toni Morrison, *Amore*, Milano, Frassinelli, 2004.
14. CAVALLI MARCO, COIA PATRIZIA, DINOMAI GENEVIÈVE
Marcel Pagnol, *Il castello di mia madre*, Vicenza, Neri Pozza, 2004.
15. CELATI GIANNI, TALON JEAN
Henri Michaux, *Altrove*, Macerata, Quodlibet, 2005.
16. CICERI MARCELLA
Sem Tob de Carrión, *Proverbi morali*, Roma, Carocci, 2005.
17. COCO EMILIO
Quel sussurro di nordiche erbe, Bari, Levante, 2006.
18. CORÀ Giuliano
Marcel Pagnol, *Il tempo dei segreti*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.
19. COSIMINI SILVIA
Arnaldur Indridason, *Sotto la città*, Parma, Guanda, 2005.
20. CULICCHIA GIUSEPPE
Mark Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, Milano, Feltrinelli, 2005.
21. DALLATORRE MARCELLA
Michael André Bernstein, *I cospiratori*, Parma, Guanda, 2004.
22. DALLATORRE MARCELLA
John Lanchester, *Il porto degli aromi*, Milano, Longanesi, 2004.
23. DALLATORRE MARCELLA
John Banville, *Ritratti di Praga*, Parma, Guanda, 2005.
24. DEANDREA PIETRO
Niyi Osundare, *L'occhio della terra*, Firenze, Le Lettere, 2006.

25. DE FANTI SILVANO
Ryszard Kapuściński, *Taccuino d'appunti*, Udine, Forum, 2006.
26. DE' GRANDI GABRIELLA
Friedrich Glauser, *Gli occhi di mia madre*, Bellinzona (Svizzera), Casagrande, 2005.
27. DELL'ANNA CIANCIA ELISABETTA
Alexander Fernet-Holenia, *Un sogno in rosso*, Milano, Adelphi, 2006.
28. DEL SERRA MAURA
Djuna Barnes, *Discanto Poesie 1911-1982*, Roma, IANUA, 2004.
29. DEL SERRA MAURA
William Shakespeare, *Molto rumore per nulla*, Roma, Newton Compton, 2005.
30. FERRARA MAURIZIO
Pierre Micron, *Rimbaud il Figlio*, Reggio Emilia, Madiva, 2005.
31. FONTANA PAOLO
Jocelyne Cesari, *Musulmani in occidente*, Firenze, Vallecchi, 2005.
32. FONTANA PAOLO
Alfred Dreyfus, *Cinque anni all'Isola del Diavolo*, Milano, Medusa, 2005.
33. FONTANA PAOLO
Victor Hugo, *Il caso Tapner*, Milano, Medusa, 2005.
34. FRAUSIN GUARINO LAURA
Irène Némirovsky, *Suite francese*, Milano, Adelphi, 2005.
35. GALVAGNI PAOLO
Elena Švarč, *San Pietroburgo e l'oscurità soave*, Venezia, Edizioni del Leone, 2005.
36. GERACI ALFONSO
Budd Schulberg, *Perché corre Sammy?*, Palermo, Sellerio, 2005.
37. GUT EMILIA
Pierre Magnan, *Il commissario nella tartufaia*, Roma, Robin, 2005.

38. GUT EMILIA
Pierre Magnan, *Il sangue degli Atridi*, Roma, Robin, 2005.
39. LAROCCHI MARICA
Pierre-Jean Jouve, *Nel fondo degli anni*, Milano, ES, 2006.
40. LASORSA CONCETTA
Percy Bisshe Shelley, *Zastrozzi un romanzo gotico*, Roma, Prospettivaeditrice, 2005.
41. LOEWENTHAL ELENA
Meir Shalev, *La casa delle grandi donne*, Milano, Frassinelli, 2006.
42. LO MONACO ARMANDO
Alfred Dreyfus, *Cinque anni della mia vita (1894-1899)*, Genova, Il Melangolo, 2005.
43. LUCCONE LEONARDO GIOVANNI
John Cheever, *Il rumore della pioggia a Roma*, Roma, Fandango, 2004.
44. LUCCONE LEONARDO GIOVANNI
John Cheever, *Lo scandalo Wapshot*, Roma, Fandango, 2004.
45. LUTI FRANCESCO
Jaime Gil de Biedma, *Antologia poetica (1953-1981)*, Firenze, Polistampa, 2005.
46. LUTI FRANCESCO
Pere Gimferrer, *Marea solare, Marea lunare (1963-1998)*, Firenze, Polistampa, 2006.
47. LUTI FRANCESCO
Claudio Rodríguez, *Poesie scelte (1953-1991)*, Firenze, Polistampa, 2004.
48. MANTOVANI MATTIA
Robert Walzer, *Una specie di uomini molto istruiti*, Locarno (Svizzera), Armando Dadò, 2005.
49. MARCHESANI PIETRO
Wisława Szymborska, *Discorso all'ufficio oggetti smarriti*, Milano, Adelphi, 2004.

50. MARIANNI ARIODANTE
William Butler Yeats, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2005.
51. MAZZOCATO GIAN DOMENICO
Venanzio Fortunato, *Vita di San Martino*, Mogliano Veneto (Tv),
Congrega del Tabaro, 2005.
52. NERONI BRUNILDE
Rabindranath Tagore, *Hai colorato i miei pensieri e i miei sogni*,
Milano, Salani, 2006.
53. NERONI BRUNILDE
Rabindranath Tagore, *La poesia della natura*, Parma, Guanda,
2005.
54. NORI PAOLO
Michail J. Lermontov, *Un eroe dei nostri tempi*, Milano, Feltrinelli,
2004.
55. PAGANI WALTER
Thomas, *Roman de Tristan*, Lucca, Mauro Baroni, 2005.
56. PARESCHI MONICA
Miriam Toews, *Un complicato atto d'amore*, Milano, Adelphi,
2005.
57. PASKO SIMONE
Charles Fourier, *Tavola analitica del cornificio*, Milano, ES, 2005.
58. PIANGATELLI ROBERTO
Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005.
59. PINNA GIOVANNA
Friedrich Schiller, *Poesie filosofiche*, Milano, Feltrinelli, 2005.
60. PIOVANELLO ALESSIA
Marcel Aymé *La giumenta verde*, Roma, Donzelli, 2006.
61. PIRRI AMBRA
Mahasweta Devi, *La trilogia del seno*, Napoli, Filema, 2005.
62. POOL FRANCO
Henri-Frédéric Amiel, *Philine. Frammenti del diario intimo*,
Locarno (Svizzera), Armando Dadò, 2005.

63. PRAMPOLINI GAETANO
Les Murray, *Un arcobaleno perfettamente normale*, Milano, Adelphi, 2004.
64. PUNZI VITO
Hannah Arendt, Hermann Broch, *Carteggio 1946-1951*, Genova-Milano, Marietti, 2006.
65. RAFFO SILVIO
Paidika. La poesia greca dei fanciulli, Genova, Edizioni san Marco dei Giustiniani, 2005.
66. ROTA SPERTI SILVIA
Niall Griffiths, *Ianto*, Milano, Feltrinelli, 2005.
67. SENSI GIORGIA
Patrick McGuinness, *I canali di Marte*, Faenza (Ra), Moby Dick, 2006.
68. SEVERI PALMA
Jakob Wassermann, *Storia di un tedesco ebreo*, Genova, Il Melangolo, 2006.
69. SÍMINI DIEGO
Laura Restrepo, *Delirio*, Milano, Feltrinelli, 2004.
70. SÍMINI DIEGO
Anonimo spagnolo, *Il diavolo predicatore nella città di Lucca*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005.
71. SÍMINI DIEGO
Carlos Martínez Moreno, *Quel color che l'inferno mi nascose*, Firenze, Le Lettere, 2005.
72. SCOCCHERA GIOVANNA
Mavis Gallant, *Al di là del ponte e altri racconti*, Milano, BUR, 2005.
73. SPAZIANI MARIA LUISA
Marceline Desbordes-Valmore, *Liriche d'amore*, Milano, Ignazio Maria Gallino, 2004.
74. SQUARZINA LUIGI
William Shakespeare, *Trilo e Cressida*, Roma, Newton Compton, 2006.

75. STARACE IRENE
Il grande libro degli Haiku, Roma, Castelvechi, 2005.
76. STRAZZABOSCO STEFANO
Fabio Morabito, *Poesie*, Trento, Auieo, 2005.
77. TAINO Piergiulio
Hugo Ball, *Flametti o del dandismo dei poveri*, Pesian di Prato (Ud), Campanotto, 2006.
78. TARANEH ZEHMATKESH
Ahmad Khalili, *Il mercante e il pappagallo*, Roma, Sinnos, 2006.
79. TUMMOLINI STEFANO
Lynne Sharon Schwartz, *Giocchi d'infanzia*, Roma, Fazi, 2005.
80. VEZZOLI DELFINA
James Salter, *Un gioco e un passatempo*, Milano, Rizzoli, 2006.
81. VITALE SILVANA
Ron Butlin, *Il suono della mia voce*, Roma, Socrates, 2004.
82. ZAMBON FRANCESCO
Robert de Boron, *Il libro del Graal*, Milano, Adelphi, 2005.

Opere concorrenti al
PREMIO «LEONE TRAVERSO OPERA PRIMA»
2006

1. CANCELLIERI NATALIA
Enrique Vila-Matas, *Il mal di Montano*, Milano, Feltrinelli, 2005.
2. CASTELLUCCI ATTILIO
Aramburu Fernando, *Il trombetta dell'Utopia*, Roma, La Nuova Frontiera, 2005.
3. DE SANCTIS CRISTIANA, TRISOGLIO VALERIA
Hiromi Goto, *Coro di funghi*, Roma, Socrates, 2005.
4. LEONE GIUSEPPE
José de Espronceda, *Lo studente di Salamanca*, Firenze, Clina-men, 2005.
5. MATSUMOTO YASUKO, MINORE RENATO
Kikuo Takano, *L'infiammata assenza*, Venezia, Edizioni del Leone, 2005.
6. NALDINI LAURA, CAPORALI VIRGINIA CLARA
Fernando Pessoa, *Le poesie di Ricardo Reis*, Firenze, Passigli, 2005.
7. VERDE GIUSEPPE
Giuseppe Verde, *Storiografia delle terme di Sciacca*, Alcamo (Tp), Arti Grafiche Campo, 2004.

Opere concorrenti al
PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»
2006

1. AA.VV.
1975-2004 30 ans de poésie italienne, Paris, Editions Belin, 2004.
2. AA.VV.
Giuseppe Ungaretti, *Vie d'un homme. Poésies 1914-1970*, Paris, Editions de Minuit-Gallimard, 2000.
3. MACHIEDO MLADEN
Zrakasti subjekt, Zagreb, Ceres, 2003.
4. MASSON JEAN-YVES, FONGARO ANTOINE
Mario Luzi, *Prémices du désert (poèmes 1932-1956)*, Paris, Editions Gallimard, 2005.
5. POPESCU ADRIAN
Giorgio Caproni, *Il seme del piacere*, Carti destinta, Chuy Napoka, 2005.
6. RANCHETTI MICHELE
Verbale / Minutes / Tuairisc, Dublino, Istituto Italiano di Cultura, 2002.

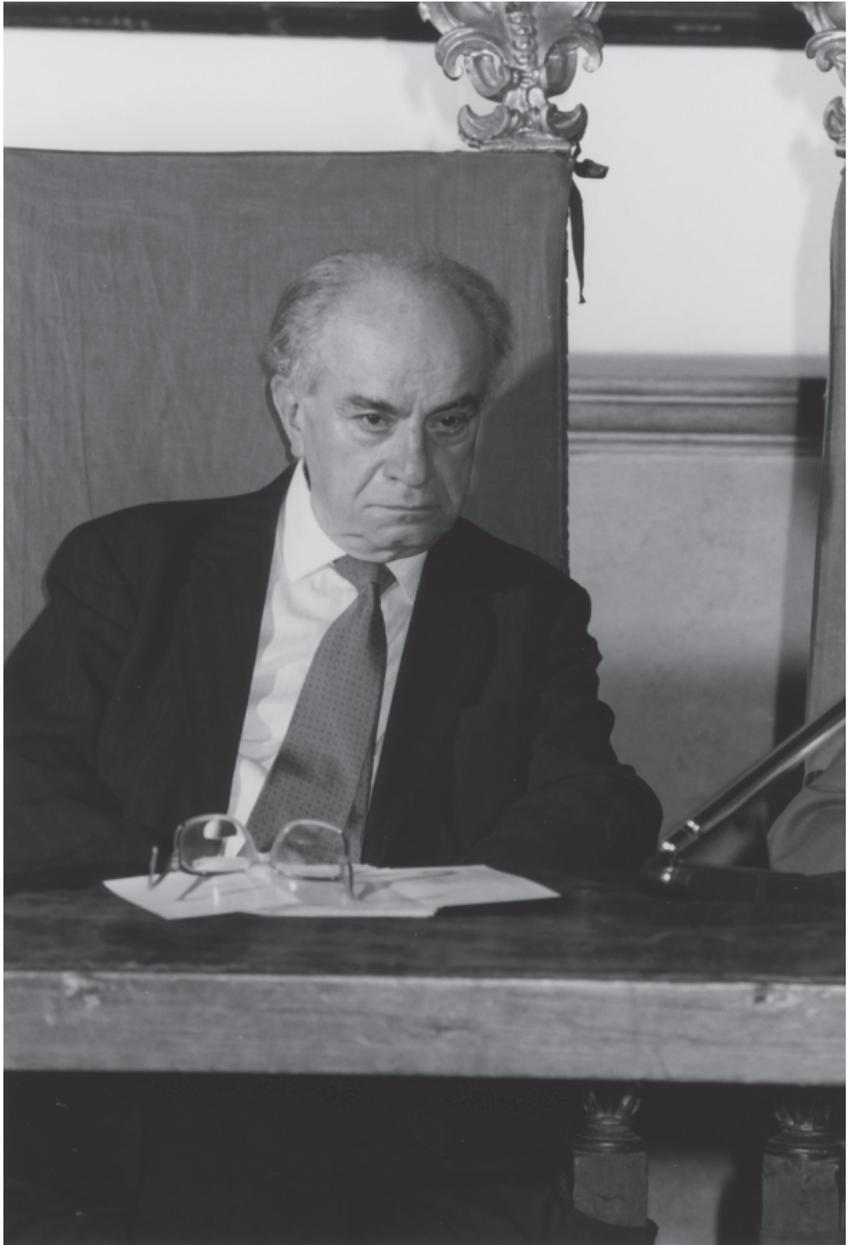
Opere concorrenti al

PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

2006

1. BLUM ISABELLA C.
Keith Devlin, *Il gene della matematica*, Milano, Longanesi, 2000.
2. BUSSOTTI LAURA
R. Lehoucq, J.M. Courty, E. Kierlik, *Le leggi del mondo*, Bari, Dedalo, 2005.
3. CAPARARO CARLO
Marcus Du Sautoy, *L'enigma dei numeri*, Milano, Rizzoli, 2004.
4. DIANA EMILIO
Roger Penrose, *La strada che porta alla realtà*, Milano, Rizzoli, 2005.
5. DI BARI MARCELLO
Rob Eastaway, Jeremy Wyndham, *Coppie, numeri e frattali*, Bari, Dedalo, 2005.
6. FREDIANI SIMONETTA
Julian Brown, *Menti, macchine e multiverso*, Torino, Einaudi, 2003.
7. FREDIANI SIMONETTA
Benoît B. Mandelbrot, Richard L. Hudson, *Il disordine dei mercati*, Torino, Einaudi, 2005.
8. ORRAO SERGIO
Robert Laughlin, *Un universo diverso*, Torino, Codice, 2005.
9. ROBUTTI ORNELLA
George Lakoff, Rafael E. Núñez, *Da dove viene la matematica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

10. SERVIDEI LAURA
Keith Devlin, *Il linguaggio della matematica*, Torino, Bollati
Boringhieri, 2002.
11. UGAGLIA MONICA
Timothy Gowers, *Matematica*, Torino, Einaudi, 2004.



Cesare Cases

RELAZIONE DELLA GIURIA

Siamo qui – e ringraziamo doverosamente tutti gli intervenuti, le autorità, gli ospiti abituali e nuovi, i cittadini e gli studenti, i traduttori e gli studiosi presenti –, a celebrare ancora una volta, la XXXVI, il Premio Monselice; a riferire sul suo svolgimento, ad annunciarne i vincitori e a riflettere insieme sui temi e i significati, connessi e ogni volta emergenti, di questo lavoro, che col passare del tempo si chiarisce sempre meglio e si conferma sempre più come importante in un contesto globale, dove il linguaggio della comunicazione è dunque sempre più ricco e centrale; in un rimescolio di carte così fitto e così vorticoso anche in campo linguistico, da far dubitare si possa tenervi dietro (qualche prova si è avuta di quest'ultimo “rimescolio vorticoso” anche e proprio in alcuni lavori presentati quest'anno al Premio).

Tali motivi, il fatto stesso che il Premio Monselice abbia trovato nel suo processo imitatori ma non rivali, e si sia costantemente arricchito, ne rinnova il valore e la fiducia: anche se lo svolgimento non ne sia sempre liscio e tranquillo, più che mai in tempi quali questi che riservano ai bilanci di enti, anche i più volenterosi e convinti, strettezze o strettoie scoraggianti. Tanto più andrà riconosciuto alla nostra cittadina il merito di continuare volenterosamente in questa iniziativa: certamente quella che più le rende più lustro e che svolge un lavoro fecondo di risultati in una cerchia addirittura europea.

È con la coscienza di tali responsabilità, e di tali limiti forzati e forzosi, che la Giuria ha svolto quest'anno il suo lavoro, confortata viceversa dalla rispondenza che trova presso autori, traduttori, case editrici. Ma sulla soglia di questo nostro incontro ci dobbiamo pur anche e subito soffermare sul ricordo di uno di noi, che tanto ha dato di opera e di prestigio con la sua intelligenza, con la sua vasta cultura, col suo giudizio sicuro, e in tanti anni, al Premio Monselice:

Cesare Cases, scomparso negli scorsi mesi, lasciando un sensibile vuoto non solo fra noi ma nella cultura italiana di cui era attore e interprete: un'altra presenza familiare e primaria qui fin dalla fondazione del Premio, ed ora un'assenza grave.

Ce lo riporterà, uomo e studioso, Emilio Bonfatti, germanista altrettanto insigne e collega altrettanto prezioso, in un profilo di rara finezza:

«Ho conosciuto Cesare Cases nel 1970. Da allora la nostra frequentazione si è fatta sempre più intensa fino all'ultimo incontro avvenuto proprio qui, a Monselice, nei tardi anni novanta, quando egli partecipava ancora regolarmente ai lavori della giuria di questo premio. Cases ha potuto trovare a Monselice un *humus* molto favorevole alla sua non comune competenza nel campo della traduzione. Non a caso Franco Fortini, insignito nel 1971 del premio alla sua prima edizione, esprime nella prefazione del suo *Faust* tutta la sua gratitudine all'amico per "l'accanimento della passione e dell'ironia" con cui egli aveva rivisto riga dopo riga il testo tradotto. Chiamare "eccezionali" l'erudizione e l'intelligenza critica sue – soggiunge Fortini – non è dovuto davvero alla loro amicizia durata tanti anni. Da Cases ho imparato molte cose, ma su di esse non mi voglio soffermare se non per un tratto costitutivo della sua personalità che riguarda l'erudizione. Si potrebbe pensare che erudizione e ideologia non siano facilmente conciliabili ma questo non vale per Cases che era eccezionalmente erudito pur senza farne mostra; derideva anzi se stesso quando indossava le vesti del dotto. Io venivo da tutt'altro ambito di studio, quasi dal margine della letteratura tedesca canonica e portavo con me noti fonti bibliografiche, né all'inizio della nostra conoscenza avrei mai pensato di attirare la sua attenzione. Mi si rivelò invece un Cases almeno per me inedito, che malgrado il suo modo "dissipato" di scrivere e di pubblicare (questo è il termine da lui usato in una lettera), non era meno interessato ai miei studi, anzi si iscriveva già nella lista degli *happy few* che mi avrebbe letto. E intanto mi dava utili consigli perché queste ricerche almeno venissero alla luce. Del resto, parlando della Statale di Milano subito dopo il 1945, il suo pensiero andava deferente e grato al germanista Carlo Grünanger, un autentico maestro che amava raccogliere intorno a sé, anche in privato, gli studenti più sensibili e renderli partecipi del suo vasto sapere. Ricordi di questo genere non intendevano certo essere

puramente nostalgici di tempi passati perché Cases, come Adorno, sapeva che tutta la storia è attraversata da un'ontologia incessante, quella della disperazione. Specie nei suoi scritti autobiografici egli talvolta richiama alla memoria figure anche poco o per nulla toccate dalla notorietà, che però per spessore umano e per conoscenza della realtà apprezza più di certi intellettuali presuntuosi. Nel 1971 Cases scrive una postfazione al *Dramma barocco tedesco* di W. Benjamin, uscito nella traduzione italiana di Enrico Filippini. Le poche pagine stampate in corsivo rivelano una preoccupazione di fondo seria, che cioè la presenza degli epigoni di Benjamin è specchio della crisi del suo tempo, gli anni venti, e l'allegoria del Seicento serve a dimostrare il punto di rottura della "paga plasticità e organicità" dell'individuo borghese, la morte ora viene trattata dai benjaminiani disinvoltamente e con la confidenza della Tändelei (trastullo). Cases da una parte ammette che il neoclassicismo lukacsiano, per quanto una delle migliori espressioni teoriche del dopoguerra, rientra irrimediabilmente nel novero delle sue nuove false promesse, dall'altra però non è disposto ad accettare la "chiacchiera" in cui in ultima istanza si esaurisce il pessimismo del barocco tedesco e in prima istanza quello dei benjaminiani odierni, "collezionatori di ossicini e morticini letterari". Si potrebbe pensare che un intervento del genere abbia scatenato ulteriore polemica ma ciò non è avvenuto: i benjaminiani hanno continuato a leggere e interpretare il *Dramma barocco tedesco*, semmai indipendentemente dalla materia dalla quale Benjamin era partito, e pur non cambiando opinione in merito, Cases non sferra nessun altro attacco negli anni seguenti. Che però il Barocco tedesco potesse offrire qualcosa di diverso dai frutti desolati dell'allegoria, su questo punto Cases avrebbe avuto modo di ricredersi negli anni seguenti, individuando nell'*Avventuroso Simplicissimus* di Grimms, sottovoce più per lo stupore dinnanzi alla grandezza dell'opera che per l'incapacità di ammetterlo, un autentico capolavoro satirico che andò ad aggiungersi alle opere dei suoi autori preferiti Georg Christoph Lichtenberg, Karl Kraus, Thomas Mann, Bertold Brecht, Robert Musil. Brecht considerava il *Simplicissimus*, in modo restrittivo, un'epopea di contadini tedeschi del Cinque-Seicento; Cases molto più correttamente, sentiva l'opera a sé congeniale per la sua straordinaria forza satirica.

Indubbiamente ha avuto ragione Lukács quando nel giovane Cases ha intravisto un vero temperamento di critico che andava coltivato a ogni costo, data la sua rarità, mentre i professori sono legione. Forse, diventando un professore, egli ha deluso il suo vecchio maestro, anche così, però ha saputo restar fedele alle proprie doti in una scrittura nella quale ironia e satira si intrecciano con il discorso letterario, vivacizzano l'esposizione e sono complementari alla non rara invocazione che l'utopia infine s'inverni. Cases professore è comunque stato consapevole del fatto che una buona parte del suo impegno dovesse andare alla lezione.

È difficile anche solo tentare di delineare l'eredità che Cases ci ha lasciato. Il valore documentario nel campo della critica letteraria e della germanistica è grande, ma mi sentirei di sostenere che si può imparare ancora molto dalla lettura di alcuni suoi scritti. Penso ad es. alla introduzione al *Faust* nella traduzione di Barbara Allason (Einaudi, 1965): ebbene, oggi l'interpretazione di un Faust che agisce in nome dell'umanità è sostenibile a stento, è però esposta in modo chiaro, né pregiudica il resto di una pregevolissima analisi storico-critica. Ci sarebbe poi il commento semidimenticato a *Nathan der Weise* di Lessing, per fare un altro esempio. Sicuramente queste carte sparse riservano altre sorprese».

Accanto a Cesare Cases, solo una postilla per ricordare che stamane abbiamo avuto occasione di ascoltare in questa stessa sala le voci di un convegno dedicato ad un altro illustre componente di questa Giuria: Mario Luzi. Di lui, di un aspetto meno studiato della sua attività letteraria, ossia le traduzioni poetiche, dal francese, dall'inglese e dallo spagnolo, si sono occupati in interventi quindi ancora più importanti, approfondendone gli aspetti soprattutto formali, sotto la presidenza di Pier Vincenzo Mengado, Gianfelice Peron, Mario Richter, Tobia Zanon e Gabriele Bizzarri.

E riprendiamo il filo del discorso, riferendo che la Giuria del Premio Monselice ha dunque tenuto le sue sedute presso la sede della Biblioteca civica nei giorni 22 aprile e 13 maggio scorsi. Ha dapprima esaminato e assegnato in lettura le 82 opere partecipanti al Premio per la traduzione in italiano di un'opera letteraria straniera edita dal 1° gennaio 2004 al 31 marzo 2006; le sette del Premio "Leone Traverso" opera prima – finanziato dalla Banca di Credito Cooperativo Sant'Elena –; le sei del Premio internazionale "Diego

Valeri” – finanziato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo – e dedicato quest’anno a traduzioni in lingua straniera di un’antologia della poesia italiana del Novecento; infine, le undici opere concorrenti per una traduzione in campo scientifico.

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»
PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA

La successiva discussione, sulla base dei referti degli esperti nelle singole lingue e delle singole letture, ha portato, per il Premio Monselice, a una prima ampia rosa di candidati: Barbara Agnese per *Voracità*, di Elfriede Jelinek, Frassinelli; Giovanna Bemporad per la traduzione del *Cantico dei Cantici*, Morcelliana; Paola Capriolo traduttrice di *Pietre colorate* di Adalbert Stifter, Marsilio; Marcella Ciceri traduttrice dei *Proverbi morali* di Sem Tob de Carrión, Carocci; Marcella Dallatorre per *I cospiratori* di Michael André Bernstein e *Ritratti di Praga* di John Banville, editi entrambi da Guanda; nonché de *Il porto degli aromi* di John Lanchester, Longanesi; Elisabetta Dell’Anna Ciancia con *Un sogno in rosso* di Alexander Fernet-Holenia, Adelphi; Maura Del Serra con Djuna Barnes, *Discanto Poesie 1911-1982*, Ianua; e con *Molto rumore per nulla* di William Shakespeare, Newton Compton; Maurizio Ferrara traduttore di *Rimbaud il Figlio* di Pierre Micron, Madiva; Paolo Fontana per Jocelyne Cesari, *Musulmani in Occidente*, Vallecchi; e per Alfred Dreyfus, *Cinque anni all’Isola del Diavolo*, nonché Victor Hugo, *Il caso Tapner*, entrambi editi da Medusa; Laura Frausin Guarino con la *Suite francese* di Irène Némirovsky, Adelphi; Marica Larocchi con Pierre-Jean Jouve, *Nel fondo degli anni*, ES; Pietro Marchesani per Wisława Szymborska, *Discorso all’ufficio oggetti smarriti*, Adelphi; Ariodante Marianni con *L’opera poetica* di William Butler Yeats, Mondadori; Gaetano Prampolini per Les Murray, *Un arcobaleno perfettamente normale*, Adelphi; Vito Punzi, per il *Carteggio 1946-1951* di Hannah Arendt e Hermann Broch, Marietti; Maria Luisa Spaziani per *Liriche d’amore* di Marceline Desbordes-Valmore, Gallino; Francesco Zambon per la traduzione de *Il libro del Graal* di Robert de Boron, Adelphi.

Di qui si è passati a un'ulteriore scrematura, che ha evidenziato i meriti particolarmente notevoli di quattro testi. La *Suite francese* di Irène Némirovski tradotta da Laura Frausin Guarino, e il *Discorso all'ufficio oggetti smarriti* di Wisława Szymborska: per entrambi è stata rilevata quello che è l'esito più ambizioso e più prezioso di una traduzione: la sua autonomia di lettura e insieme l'adeguamento di valenza al testo originale; poi la traduzione de *Il libro del Graal* di Robert de Boron per mano di Francesco Zambon, con la sua attenta ed efficace resa di uno dei testi capitali della tradizione letteraria europea non solo medievale, e tuttora agli onori perversi della cronaca, oltretutto a quelli degli studi. Infine è emersa per l'entità della materia e la felicità di riuscita la traduzione delle poesie di Yeats in un grosso tomo dei Meridiani così spesso qui presenti certamente anche grazie alla bravura di chi li dirige: opera, quella del Marianni, di anni e anni d'ascolto felice din un oei massimi poeti novecenteschi.

Giustificcherà questa nostra scelta per l'assegnazione del Premio Monselice 2006 ad ARIODANTE MARIANNI traduttore di Yeats, il referto del collega anglista Giuseppe Brunetti.

«In venti anni di assidua frequentazione Ariodante Marianni ha tradotto l'intera opera poetica – diciotto raccolte pubblicate nell'arco di un cinquantennio – di Yeats, uno dei maggiori poeti in lingua inglese del Novecento. L'assiduità è anche il metodo che Marianni dichiara di aver seguito: letture e riletture del testo, versione con vaglio di tutti i possibili significati, paziente elaborazione del materiale, rispetto del verso e della strofa. E i risultati si apprezzano nell'aderenza a un andamento ritmico che negli originali va dal grande canto romantico nelle prime raccolte alla dizione incisiva e sapienziale nello Yeats maturo. Una poesia che cattura l'orecchio, quella di Yeats, memorabile, come questi versi sulla vecchiaia di cui il traduttore ha saputo restituire ritmo e partitura fonica: “Un uomo, quando invecchia, la sua gioia / si fa di giorno in giorno più profonda, / il cuore vuoto alla lunga si colma; / ma ha bisogno di tutta la sua forza / perché la Notte che cresce / gli schiude il suo mistero e la paura”».

PREMIO «LEONE TRAVERSO»
OPERA PRIMA

Con la stessa procedura è maturata la scelta del vincitore del Premio “Leone Traverso” opera prima. Fra i sette candidati si sono affermati dapprima Attilio Castellucci per la traduzione di *Il trombetta dell'utopia* di Fernando Aramburu, La Nuova Frontiera; Giuseppe Leone traduttore de *Lo studente di Salamanca* di José de Espronceda, Climamen: poema in ottave, fra i capolavori della letteratura spagnola ottocentesca, di cui è stata resa felicemente la varietà dei toni fantastici; e il duo Naldini-Caporali per la traduzione di un altro importante protagonista, novecentesco questa volta, della letteratura eropea: *Le poesie di Ricardo Reis* di Fernando Pessoa, Passigli. L'attenzione suscitata in particolare da queste ultime ha indotto ad approfondirla ricorrendo all'esame di un esperto in letteratura lusitana; si è ricorsi a Paolo Collo, già vincitore del Premio “Traverso” nel 1988, ed ecco in sintesi il suo giudizio:

«Nella serie di raccolte poetiche per le quali Fernando Pessoa si è prestato numerosi e adeguati pseudonimi o *alter ego*, Ricardo Reis è il poeta neoclassico, lirico raffinato ed elegante come l'antico Orazio. Il senso caduco della vita o l'amore si esprimono quindi in questa raccolta di testi scaglionati nel ventennio 1914-1933, e pubblicati nel 1946, in modo profondo e intenso, luminoso e pagano; con uno stile molto elaborato, ricco di latinismi e di termini o riferimenti colti. Tale la sfida che si presenta al traduttore e le molteplici difficoltà del testo: oltre all'inevitabile accostamento, per l'italiano, alle versioni di Antonio Tabucchi. Rispetto alle quali le due traduttrici Laura Naldini e Virginiaclara Caporali hanno tenuto una linea più stretta all'originale: cosa di cui Pessoa necessita per dare conto preciso della varietà, appunto, che si riscontra nei diversi eteronimi e nella diversità delle loro scritture, inconfondibili con le altre. Un contributo dunque non ripetitivo, non superfluo né ingiustificato, nella vasta attenzione che continua a suscitare questo poeta, e nelle molteplici gamme della sua ispirazione».

Con queste motivazioni è stato attribuito a LAURA NALDINI e a VIRGINIACLARA CAPORALI il Premio “Leone Traverso” opera prima per il 2006.

PREMIO
PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

Il Premio per la traduzione scientifica ha confermato ancora una volta il suo prestigio e il valore della sua originalità con la partecipazione, come già accennato, di ben undici volumi ruotanti intorno al tema fissato per quest'anno, "Matematica e realtà". E ci piace annunciare che è stata avanzata dalla Giuria e approvata dall'Amministrazione comunale la sua integrazione con una personalità e uno studioso già noto anche qui direttamente per un non dimenticato intervento al convegno del 2002 su "La comunicazione scientifica e la traduzione": il professore Carlo Bernardini, docente di Metodi matematici della fisica all'Università di Roma La Sapienza: egli ha già espresso cortesemente la sua disponibilità e sarà dal prossimo anno fra noi, certi che il suo contributo sarà importante non solo specificamente in questo settore accanto alla professoressa Baldo Ceolin, ma anche in tutto il nostro lavoro.

Dei concorrenti, dunque, del premio per una traduzione scientifica, particolare attenzione e apprezzamento hanno suscitato le versioni de *L'enigma dei numeri* di Marcus Du Sautoy, Rizzoli, ad opera di Carlo Capararo; de *La strada che porta alla realtà* di Roger Penrose, Rizzoli, per mano di Emilio Diana; di *Un universo diverso* di Robert Laughlin, Codice, per mano di Sergio Orrao; e di *Lakoff-Núñez, Da dove viene la matematica*, Bollati Boringhieri, tradotto da Ornella Robutti. Qualità intrinseche e una più precisa collimazione col tema indicato hanno determinato la scelta quale vincitore del Premio per la traduzione scientifica 2006 di EMILIO DIANA: come spiegherà sinteticamente, con la sua competenza e finezza critica, la professoressa Ceolin.

«Roger Penrose con questa opera complessa e di alto profilo scientifico vuole mettere in evidenza l'armonia tra l'universo fisico e le idee matematiche che lo interpretano, insieme alla bellezza di questa relazione. La fisica è la realtà e la matematica è la strada che la traduce e la interpreta mediante leggi universali. La traduzione, che richiede competenza in molti settori della scienza, risulta elegante e particolarmente efficace nel rendere fruibile il testo così vario e complesso».

PREMIO INTERNAZIONALE
«DIEGO VALERI»

Molto interessante anche lo svolgimento del Premio internazionale “Diego Valeri”, a soggetto di un’antologia poetica italiana del Novecento tradotta all’estero, per la verifica e i discorsi a cui ha dato luogo sulla presenza della nostra poesia nell’editoria e negli studi esteri. Accanto al panorama offerto dalle raccolte francesi, in vari fascicoli (numeri 109-110, anno 2004, Belin) di *Poésie*, panorama aggiornato, nutritissimo e capillare, fornito da vari traduttori; e accanto a raccolte di singoli poeti, quali: Giuseppe Ungaretti, *Vie d’un homme. Poésie 1914-1970*, a cura di vari traduttori francesi, Éditions de Minuit-Gallimard, 2000; Giorgio Caproni, tradotto in romeno da Adrian Popescu, *Carta destinta*, 2005; Mario Luzi in *Prémices du désert (poèmes 1932-1956)*, a cura di Masson e Fongaro, ancora presso Gallimard, 2005; Michele Ranchetti, *Verbale*, dato in versioni inglesi e irlandese a cura dell’Istituto Italiano di Cultura di Dublino, 2002; si è imposta l’antologia *Zrakasti subject*, a cura di MLADEN MACHIEDO e per le edizioni Ceres di Zagabria, che riprende la nostra poesia novecentesca in croato, con un lavoro particolarmente importante e pregevole: quindi prescelto a vincitore del Premio “Diego Valeri” come certifica da vero esperto il nostro Danilo Cavaion:

«Quest’anno, il premio internazionale “Diego Valeri” è stato assegnato dalla Giuria unanime a Mladen Machiedo per la sua vasta antologia in due volumi *Zrakasti subjekt* e, più latamente, come riconoscimento della sua estesa e incisiva attività di studioso-traduttore.

In vari paesi del mondo l’Italia ha trovato grandi diffusori della sua letteratura, da T.S. Eliot in Inghilterra ad Evgenij Solonovič in Russia e così via, nella vicina, amica repubblica di Croazia tale ruolo è stato assunto da Mladen Machiedo.

Machiedo, operatore culturale di alto livello, appare impegnato in campi diversi del sapere umanistico; tra l’altro è docente di letterature comparate nell’università di Zagabria, dove spesso ha tenuto corsi di lingua e letteratura, italiana, contribuendo al ristabilimento nel suo paese della nostra tradizione culturale (non sarà fuori luogo ricordare come il latino sia stato fino alla prima metà del XIX secolo la lingua ufficiale del parlamento croato).

Il suo magistero universitario ha indotto un gruppo di giovani croati a diventare italianisti, con la formazione di una vera e propria scuola.

L'ottima conoscenza della lingua, italiana coniugata con la sensibilità di valente poeta gli ha permesso di dare vita a numerose traduzioni croate di narratori e poeti italiani di età diverse, da Michelangelo Buonarroti a Calvino, da Porta a Biagio Marin e a tanti altri. Tali versioni si segnalano per l'accurata scelta dei testi e per l'alta qualità degli esiti traduttori.

Non meno meritevoli d'attenzione e di plauso risultano le fatiche di Machiedo tese a far conoscere al nostro pubblico le voci migliori della letteratura croata contemporanea (si vedano, in particolare, le antologie *Otto poeti croati* del 1974 e Nikola Sop, *In cima alla sfera*, del 1975): qui il suo italiano s'impone per l'ariosità e la ricchezza del vocabolario, tali da far dimenticare che si tratta di opere tradotte.

Laboriosità fattiva e gli ottimi risultati hanno meritato a Machiedo il conferimento nel nostro paese di vari e prestigiosi Premi, come il "Quasimodo", il "Biagio Marin", il "Lerici Pea" ed altri ancora».

Non mi rimane, a questo punto, che rinnovare i complimenti ai vincitori, ai loro editori, i ringraziamenti a tutti i presenti, al Segretario Rossetto e al personale della Biblioteca Civica; dar loro il rituale e auspicabile arrivederci all'anno prossimo; quindi passare la parola, per la non meno attesa relazione sullo svolgimento del Premio "Vittorio Zambon" riservato ai concorsi di traduzione fra gli studenti delle scuole di Monselice e della provincia di Padova, a Gianfelice Peron, che questo premio segue con particolare convinzione e con le sue particolari doti organizzative.

PREMIO DIDATTICO «VITTORIO ZAMBON»

Presso la Scuola Media "Guinizzelli" venerdì 5 maggio si è tenuta la prova di traduzione degli studenti di Monselice e Provincia. Anche quest'anno hanno superato il centinaio (103 per l'esattezza: 40 per le scuole medie di Monselice (12 per francese, 28 per inglese)

e 63 delle scuole superiori della Provincia (7 per latino, 13 per francese, 30 per inglese, 12 per tedesco, 1 per spagnolo).

A seconda della lingua studiata hanno potuto mettere alla prova la loro abilità traduttiva scegliendo tra un brano in versi e uno in prosa. Per la scuola media sono stati proposti *Sur la pointe des pieds*, da *Sources du vent* di Pierre Reverdy e un brano da *Les choses (Ils étaient neuf ou dix...)* di Georges Perec per gli studenti di francese, *As children bid the guest good-night* di E. Dickinson *Remember* e un brano da *Animal Farm* (“Three nights later old Major died peacefully in his sleep”) di George Orwell per quelli di inglese.

Gli alunni delle scuole superiori si sono esercitati su brani di V. Hugo, *Une autre voix* (da *Dieu*) e di Camille Laurens (da *Index*: “Claire s’est mordu la joue gauche...”) per il francese; di John Masefield (*Sea-Fever*) e di Virginia Woolf (da *To the Lighthouse*: “So with the lamps all out, the moon sunk...”) per l’inglese; di Rose Ausländer (*Nachtzauber*) e di Johannes Bobrowski / H. Hamburger (una lettera: “Lieber Johannes, es war eine grosse Freude...”) per il tedesco; di Pablo Neruda (*Puedo escribir los versos más tristes esta noche*) e di Carmen Martin Gaité (da *Nubosidad variable*: “Daría me acercó una mesita a la butaca...”) per lo spagnolo.

Abbiamo proseguito l’esperimento avviato lo scorso anno proponendo anche un brano di latino: si è trattato di due brani abbastanza impegnativi: uno dal I libro del *Bellum Civile (Pharsalia)* di Lucano (Il passaggio del Rubicone, vv. 183-205), l’altro dal cap. VI della *Pro Archia poeta* di Cicerone. I testi da tradurre sono stati scelti e tagliati oltre che dal sottoscritto da Giuseppe Brunetti, Mario Richter ed Emilio Bonfatti e, come al solito ci siamo avvalsi della collaborazione esterna dei professori dell’Università di Padova Maria Emanuela Raffi per il francese e José Perez Navarro per lo spagnolo.

Nel complesso non sono emerse traduzioni di particolare rilievo, comunque sono state tenute in considerazione per la scuola media quelle di Chris Queruli e Greta Semeraro (*francese*), Enrico Venturini, Caterina Ferlini, Griseta Donato (*inglese*); e per per la scuola Superiore quelle di Benedetta Schiavon (*latino*), Simone Fascina, Giulia Borile, Eva Merkel (*francese*), Maria Francesca Lago (*spagnolo*), Giovanni Francesco Perilongo, Nives Gattazzo, Federica Bedendo (*inglese*), Giulio Sisti, Ilaria Canova (*tedesco*).



*Gianfelice Peron consegna il Premio "Zambon" 2006 (Scuola media)
a Enrico Venturini*

Infine sono risultati vincitori assoluti:

Enrico VENTURINI della classe III C della Scuola media “Guinizzelli” per la sua traduzione della poesia di Emily Dickinson, e Giovanni Francesco PERILONGO della classe III F del Liceo-Ginnasio “Tito Livio” di Padova, che ha tradotto la poesia di John Masefield.

Siamo soddisfatti che questa sezione continui ad attirare l’attenzione delle scuole, alcune dimostrano una vera affezione e continuità. È una sezione che continua una sana competitività che in qualche modo vuole essere uno stimolo al miglioramento e al giusto confronto. Ringraziamo perciò i dirigenti scolastici e gli insegnanti, ma soprattutto i giovani traduttori.

Con i complimenti miei e di tutta la Giuria, invito ora vincitori e segnalati a ritirare il Premio.

SCUOLE MEDIE

Vincitore

ENRICO VENTURINI, Scuola media “Guinizzelli”,
prof. Giordana Bottaro
(traduzione dall’inglese)

Segnalati

a) Inglese

1. CATERINA FERLINI, Scuola media “Zanellato”,
prof. Fulvia Caruso
2. GRISETA DONATO, Scuola media “Zanellato”,
prof. Fulvia Caruso

b) Francese

1. CHRIS QUERULI, Scuola media “Guinizzelli”,
prof. Maria Carla Scalfi
2. GRETA SEMERARO, Scuola media “Guinizzelli”,
prof. Maria Carla Scalfi



*Gianfelice Peron consegna il Premio "Zambon" 2006 (Scuola superiore)
a Giovanni Francesco Perilongo*

SCUOLE SUPERIORI

Vincitore

GIOVANNI FRANCESCO PERILONGO, Liceo “Tito Livio”, Padova,
prof. Sierposwski e prof. Busini
(traduzione dall’inglese)

Segnalati

a) *Latino*

1. BENEDETTA SCHIAVON, Liceo “Tito Livio”, Padova,
prof. Benita Braga

b) *Inglese*

1. NIVES GATTAZZO, Liceo Scientifico “Cattaneo”, Monselice,
prof. Barbara Lessi
2. FEDERICA BEDENDO, Istituto “Scalcerle”, Padova (linguistico),
prof. Paola Melchiori

c) *Francese*

1. SIMONE FASCINA, Liceo scientifico “Galilei”, Caselle di Selvazzano,
prof. Fiammetta Motta
2. GIULIA BORILE, Liceo scientifico “Cattaneo”, Monselice,
prof. Minelle
3. EVA MERKEL, Liceo “Marchesi-Fusinato”, Padova

d) *Spagnolo*

1. MARIA FRANCESCA LAGO, Istituto “Scalcerle”, Padova (linguistico)

e) *Tedesco*

1. GIULIO SISTI, Liceo scientifico “Galilei”, Padova,
prof. Chiminelli
2. ILARIA CANOVA, Istituto “Kennedy”, Monselice,
prof. Sara Sandrin



*Ariodante Marianni riceve il Premio "Città di Monselice" 2006
dall'Assessore alla Cultura, Giovanni Belluco*

ARIODANTE MARIANNI
TRADURRE POESIA

Ringrazio il Presidente e tutti i membri della giuria dell'attribuzione del Premio Monselice, il più prestigioso premio a cui un traduttore di poesia possa ambire. Ma il mio grazie va anche a chi mi ha permesso di portare felicemente a termine una impresa davvero impegnativa e per la mole del lavoro, l'intera Opera Poetica, e per la complessa altissima statura del suo autore, William Butler Yeats. E qui desidero ricordarne due, Anthony Johnson, il maggior conoscitore esistente del grande irlandese, che mi è stato di prezioso supporto fin dai miei primi tentativi con *La Torre* (BUR, 1984), e Anna Ravano che ha compiuto l'intera revisione del volume mondadoriano con grande passione e competenza. Un ringraziamento speciale va a Renata Colorni, direttrice dei Meridiani Mondadori, che ha voluto fortissimamente quest'opera, vincendo tutte le mie perplessità e resistenze. Circa i criteri che mi hanno accompagnato nel mio più che ventennale lavoro, non trovo di meglio del ripetere ciò che dissi in un mio intervento ad un vecchio convegno sulla traduzione poetica tenuto alla Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, promosso e presieduto da un grande Maestro, Giorgio Melchiori, che ebbe per esso parole di adesione e apprezzamento.

Pare sia stato Cicerone a operare per primo quella semplificazione del problema della traduzione letteraria in termini dialemmatici tra fedeltà alle parole e fedeltà al pensiero dell'autore (fra *lettera* e *spirito* direbbe il Vangelo) che si continua a ritenere valida tuttora. Ma subito sorge spontanea la domanda: essendo il pensiero espresso con parole, come essere fedeli al primo senza esserlo anche alle seconde?

Oggi che si traduce molto di più nel passato e che, per quanto riguarda la poesia, si diffonde sempre di più l'uso della pubblicazione bilingue, la questione è più viva che mai. Chi legge è sospettoso e

vuole sapere fino a che punto l'originale sia stato *tradito*; finisce così con il privilegiare, e in certo qual modo "commissionare", quelle traduzioni-calco, riga per riga, le quali infondono, in chi le esegue, una sorta di atteggiamento passivo che riverbera il suo grigiore, senza che il lettore ne abbia piena coscienza, sullo stesso originale.

Nel mio approccio al tradurre, mi sono dovuto liberare anzitutto di alcuni preconcetti, il primo dei quali è la consunta tesi della *intraducibilità* della poesia, la quale deriva dal *mito della traduzione perfetta*; cioè dall'idea utopistica che si possa riprodurre in altra lingua, come per clonazione, il testo originale. Volenti o nolenti ne siamo tutti in qualche modo contagiati e condizionati. Scriveva Dante:

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta la dolcezza e armonia.

Credo che il punto sia proprio qui: l'affermazione dantesca (come altre analoghe, di autori anche recenti) contiene una verità talmente evidente che avrebbe dovuto far desistere da tante discussioni e tanti inutili tentativi e frustrazioni. E poiché il testo tradotto, per quanti sforzi si facciano, risulterà sempre e comunque un testo *autre*, ne consegue il legittimo sospetto che la *vexata quaestio* del tradurre, così ricca di "se" e di "distinguo", sia anche infarcita di molti falsi problemi che nascono e si riproducono in un puro ambito speculativo: i veri problemi essendo quelli che si presentano "sul campo", brano per brano, parola per parola, nel faticoso lavoro di scavo, selezione, e politura del materiale.

Ma nell'intraprendere una traduzione poetica si presentano anche tentazioni che spesso è difficile soffocare. La più perniciosa è quella che induce a mettersi in competizione con l'autore anziché al servizio suo e del lettore. Altra tentazione, assai forte, subdola e ardua da allontanare, nasce dal desiderio di riprodurre la *musica* dell'originale, cioè i metri e i ritmi, quando non addirittura le rime. Un'altra ancora, che riguarda in special modo le traduzioni di autori del passato, è rappresentata dall'ambizione di riprodurre l'*aura* storica dell'originale. Rammento una frase di Giuseppe Pontiggia, in un suo articolo sul "Corriere della sera" (19 novembre 1989), che varrebbe la pena di meditare: "I classici italiani – egli afferma – sono più popolari all'estero perché vengono tradotti e quindi resi accessi-

bili in una lingua moderna. Quello che il Boccaccio perde in espressività lo acquista in leggibilità”.

Mi sono avventurato in questa lunga premessa al solo scopo d'indicare quali siano i presupposti a cui mi affido nell'accingermi al lavoro di traduzione. L'interpretazione del testo è naturalmente il nodo centrale e investe problemi di critica esegetica, preliminari a ogni trasferimento dall'una all'altra lingua. Le maggiori o minori difficoltà che possono incontrarsi variano, come è intuibile, da autore ad autore e da poesia a poesia e sono del genere più vario. Il ricettario da me usato è dei più semplici, e dubito fortemente che valga la pena di insistervi troppo: letture e riletture del testo; versione pedissequa, parola per parola, con annotazione di tutti i possibili significati e sinonimi; e infine paziente elaborazione del materiale ricavato come se si trattasse di materiale mio proprio, cercando *le mot juste* senza aggiungere né togliere nulla ed evitando le parafrasi, salvo in casi di assoluta necessità. Uniche regole a cui mi sottopongo sono il rispetto del verso e della strofa quali elementi strutturali del componimento, in cui si cala il “pensiero” dell'autore, e di fornire alla traduzione un andamento ritmico tale da dare al lettore la sensazione immediata che ciò che sta leggendo è un testo di poesia.

So per amara esperienza che la resa finale, salvo rari e direi fortunati casi, non ripaga mai interamente tutto il lavoro impiegato, e che una cosa è tradurre una singola lirica, altra cosa tradurre un poema o un intero libro di versi. Osservo infine che la scelta determinante è forse quella compiuta *a priori* nell'atto in cui si decide liberamente di tradurre quel tale autore o quel tale testo, perché lascia presupporre consuetudini a lungo protratte, affinità elettive studiosamente coltivate o, per converso, fulmineo innamoramento e desiderio d'appropriazione dell'oggetto amato, portatore talvolta di mondi alieni dal nostro che tuttavia oscuramente ci attraggono. Anche se ciò non è sufficiente a garantire la bontà del risultato, ne è forse una delle condizioni necessarie. Che per tradurre poesia occorra un poeta è un luogo comune che non si discute; così come per tradurre narrativa occorre un narratore e per tradurre i testi d'una qualsiasi scienza necessitano esperti della materia trattata: una buona traduzione non è solo questione di lingue a confronto è anche, e soprattutto, questione di linguaggi.

Spero sia chiaro che parlando di traduzione ho scientemente lasciato fuori la cosiddetta “imitazione”, o come altro si voglia chiamare quella sorta di plagio legittimato dall’uso, in cui un autore prende a soggetto l’opera di un autore straniero facendone propri i sentimenti e i pensieri: si tratta di un genere letterario a sé stante da studiare e classificare a parte, un ibrido che può avere qualche affinità con la traduzione, ma che *non è* una traduzione. Concludo con una domanda che ciascuno di noi si sarà posta mille volte. Di fronte a testi scritti in una delle lingue che ci sono in qualche modo familiari (classici greci e latini o delle principali lingue europee) possiamo anche istituire confronti e discettare di “brutte fedeli e di belle infedeli”; ma di fronte ai testi tradotti da lingue lontane o a noi sconosciute (cinese, ucraino, arabo, persiano, mongolo, finlandese, sanscrito, e via dicendo) come possiamo parlare di fedeltà all’originale, se non sulla fede di un esperto linguista che ce la garantisca, e come potremmo valutare il grado di *invenzione poetica* presente nella versione in lingua nostra?

[Naldini] Ci siamo avvicinate a Pessoa con l'intento di eludere quel tipo di discorso sulla traduzione che spesso si arena su false contrapposizioni quali tradurre-tradire, filologia vs poesia, addomesticare o straniare ecc. A questo scopo abbiamo cercato una scrittura condivisa, in cui l'originale potesse non soltanto incontrarsi col singolo traduttore ma entrare in un processo di interazione fra traduttori diversi. La versione è passata continuamente di mano cosicché ognuna di noi lavorasse sempre su una stesura altrui e propria allo stesso tempo, attivandosi una proficua dinamica di ri-traduzione.

Rileggo le concise note in postfazione al volume delle *Poesie di Ricardo Reis*, dove si sottolineava la resa di alcuni piani essenziali: "Nella traduzione si è privilegiato l'aspetto ritmico-prosodico. Volutamente si mantengono le violenze sintattiche e lessicali caratteristiche dello stile di Reis: iperbatî, arcaismi, latinismi". Nel ritmo degli accenti e nella modulazione sintattica ci è parso di individuare la voce inconfondibile dell'eteronimo; perciò, evitando di fissarci sulla gabbia metrica, ci si è concentrate piuttosto sulla pausata musicalità reisiana.

La lingua di Reis è un portoghese che – se così si può dire – si simula latino: si ha come l'impressione che l'autore traduca a sua volta da un immaginario originale arcaico, specialmente nelle odi del *Primo libro*, le più elaborate. L'artificiosità della sintassi e il metro cantilenante creano insieme un effetto di straniamento grazie al quale le parole recuperano la propria sonorità; come nei vuoti corridoi riverberano i passi dell'ode XI: "Fuori dal noto persino il nostro passo / Suona straniero. Gravi numi vegliano / Gli steccati dell'uso".

Pessoa, che scrisse in più idiomi, fu anche prolifico traduttore, e la sua traduzione de *Il corvo*, *Ulalume* e *Annabel Lee* di Edgar Allan Poe è stata riproposta nel 1995 da Paolo Collo per la bella collana



Laura Naldini e Virginia Clara Caporali ricevono il Premio "Traverso - opera prima" 2006 dal vicedirettore generale della Banca di Credito Cooperativo di Sant'Elena, Michele Risi

trilingue di Einaudi. Pessoa traduceva Poe ricercando una versione “ritmicamente conforme all’originale”, secondo una definizione di ritmo forse rapportabile alla recente riflessione di Meschonnic.

Oltre a rammentare il dettato pessoano ci siamo sperimentate con alcune traduzioni di Luigi Panarese risalenti a una pionieristica antologia degli eteronimi allestita nel 1967 a Milano per l’editore Lerici. (Fra l’altro veniva accompagnata a una biografia di Pessoa intitolata *Cronistoria della vita e delle opere* che meriterebbe un’edizione a sé). Questo nucleo di poesie eccellentemente tradotte, che abbiamo deciso di ripresentare, è stato determinante nell’innalzare il livello delle nostre stesse esigenze.

Un sentito ringraziamento va all’Editore Passigli per aver avuto l’intuito, e forse un po’ l’azzardo, di affidare a noi questo notevole corpus poetico. Notevole perché nell’universo pessoano, razionalmente strutturato ma dilatantesi all’infinito, l’opera di Reis figura un saldo ancoraggio. Se nelle poesie Reis-Pessoa professa la sua fede nell’arte in quanto forma (“Sicuro siedo sulla colonna salda / Dei versi in cui permango”, ode I), negli scritti in prosa dà un fondamento teorico al neopaganesimo ovvero a una delle matrici della proliferazione eteronimica (“Mi sono moltiplicato per sentirmi [...] e in ogni angolo della mia anima c’è un altare a un dio differente”, Álvaro de Campos, *Passaggio delle ore*). In proposito rimando al volume complementare a quello oggi premiato, *Le prose di Ricardo Reis* che abbiamo tradotto per la stessa collana.

Rinnovo la mia gratitudine alla Giuria per questo riconoscimento tanto autorevole, per aver segnalato un lavoro d’équipe e uno scrittore che ha materia e suggestioni in abbondanza da fornire a lettori, studiosi, editori. Ringrazio infine il segretario Flaviano Rossetto, oltre che per l’amabile attenzione, per l’allestimento del sito web del Premio, prodigo di documenti di enorme valore per la traduttologia.

[Caporali] Credo che tradurre implichi una buona competenza dei limiti di tensione della lingua “altra”; limiti oltre i quali si può aspettarsi lo strappo, l’esplosivo – e quindi l’avventura. Bisognerebbe saper riproporre questa avventura di lacerazione, il suo potenziale innovativo, nella lingua italiana. Ma non riproporlo negli stessi luoghi, perché i limiti di tensione, da una lingua all’altra, raramente

coincidono; investigare fin dove tiene la nostra lingua, e tentare lì, ai bordi propri, un'esplosione, lo "scarto" suggerito dal poeta; addirittura l'idea, prima ancora della sua realizzazione linguistica.

L'italiano è maestoso, ma lento. Raramente le nostre parole si affievoliscono o se ne perde qualcosa; perché succeda, deve sentirsi male l'oratore. Il portoghese, da un punto di vista sintattico, è ceremonioso; eppure, in grazia soprattutto delle sue qualità fonetiche, in qualche modo spiccio, svelto. Un'impressione di cose che faticosamente trova l'accordo con l'intimismo metafisico di Ricardo Reis, una poesia quasi astratta, costruita per antitesi logiche, apparentemente fredda finché non si scioglie, all'improvviso, ma non in tutte le poesie – e qui, di nuovo, l'avventura –, in un'umanità che è tanto più sconvolgente quanto meno aspettata. Questo stupore andava reso. Abbiamo scelto di provare una soluzione che sfruttasse la magniloquenza dell'italiano standard di tradizione lirica, aiutate dall'affinità metrica con l'originale, prevalente di endecasillabi e settenari. Ci siamo mantenute in una ricercata monotonia, che desse il senso della cerebralità reisiana, pur non pareggiando il suo dono di sintesi, la limpida qualità del suo pensiero. E abbiamo aspettato al varco i suoi settenari, perché è soprattutto lì che, quando capita, Reis piazza i suoi affondi d'avventura. In genere, nel settenario, – quando non in versi più brevi –, trovammo più libertà d'espressione, per il suo ritmo, come dice Gadda a proposito di Sandro Penna, "nato per semplificare le verità più difficili". Libertà che ha trovato la sua vena nel nostro fare improvvisa fretta all'italiano (per fare un esempio, "Un deus dos dualismos" che diventa "Un dio di dualità"), contemporaneamente abbassando di tono tanto la nostra lingua quanto, al confronto, quella dell'originale ("Agora eu quisera / Que un deus existisse / De mim": "Adesso io vorrei / Avere un dio che fosse / Mio").

Certo, lavorare partendo da presupposti del genere, un'attesa anche non ripagata di luoghi testuali che concedessero di sbrigliarsi, rischia di assomigliare a un'impresa tediosa; ma non ricordo noia. Ricordo, invece, di avere avuto la paura che questa resa impegnasse il lettore ad avere una pazienza più che solita, una straordinaria remissività. E se la poesia non "scoperchia la testa", come scrive Emily Dickinson, è poesia? Tutto sommato, spero di sì. Come spero che ci sia posto per i non-poeti che traducono poeti, che si accendano com-

petenze diverse e non perciò minori, rispetto a quelle usate dal poeta che traduce poesia, senza con questo dover ricorrere ad una distinzione liquida come quella fra traduttore “naturale” e traduttore “di studio”. Lavorando in due, abbiamo visto come il maggior slancio, da un lato, e il maggior rigore, dall’altro, possano combinarsi con profitto, illuminarsi reciprocamente, affinare la differenza però in vista di un uso e un fine comuni.

È stato un esperimento; l’avventura più divertente.



Mladen Machiedo riceve il Premio Internazionale "Diego Valeri" 2006 da Gian Antonio Cibotto, a nome della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo

MLADEN MACHIEDO

RINGRAZIAMENTI, TRADUTTOLOGIA, VALERI

“...la traduction, qui n’est peut-être, au fond, qu’une forme de la critique...”

(Valery Larbaud, *Sous l’invocation de Saint Jérôme*, 1946)

[il traduttore] “...è costretto in certo modo a dar la tortura alla sua lingua [...] e ravvicinarla alle straniere, a inventar vari modi di conciliazione e d’accordo...”

(Melchior Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, 1785)

Vorrei ringraziare anzitutto la giuria per aver voluto tener conto del mio pluriennale lavoro, nonché – più particolarmente – dell’opera che riassume la mia attività in un settore forse più intensamente frequentato (vale a dire il Novecento poetico italiano), come pure – cronologicamente in precedenza – l’editore croato “Ceres” per il suo “imprudente” rischio relativo alla pubblicazione d’un’antologia (per giunta di poesia straniera) di oltre 800 pagine. Per quanto questa gli avrebbe fruttato il “Premio Strossmayer” a Zagabria per l’impresa editoriale dell’anno e al sottoscritto il “Premio Kiklop” (Ciclope) a Pola per la traduzione dell’anno.

Avendo partecipato fin dal 1975 al “Premio Monselice” nelle sue varie sezioni (i miei *Otto poeti croati* ad esempio, pubblicati a Zagabria, giunsero in quell’anno alle “finali” per una traduzione *in italiano*; il mio Montale nel 1997 alla terna finalissima per una traduzione dall’italiano), non nutrivo ormai, contrariamente a qualche occasione precedente, se non esili speranze, sicché – questa volta – avrei perso la scommessa! Il premio mi rallegra anche in quanto mette in risalto, al di là dell’“alibi” d’una lingua minoritaria e perciò “incomprensibile”, quella che con maggior probabilità risulta l’antologia più ampia della poesia italiana del Novecento pubblicata all’estero e sulla quale, finora (nel giro di tre anni), in Italia non è apparsa nemmeno la più succinta informazione giornalistica.

Circa la traduttologia, mi siano concessi due aneddoti introduttivi (anche in quanto rni è stato suggerito d'essere possibilmente spiritoso!). Il primo riguarda una risposta del rimpianto Oreste Macrì, il quale (sarà stato a Firenze negli anni Settanta-Ottanta), da me interpellato circa la possibilità di trovare l'edizione di Jorge Guillén, da lui curata: "Sì, sì... Le raccomando quella traduzione che è ancor più bell..., più giusta dell'originale". Ed aveva ragione in linea di massima. Il traduttore non deve gareggiare con il suo autore in "bellezza" (il *lapsus* autocorretto!), bensì, ogni tanto, spiegare traducendo in maniera quasi invisibile. Un verso nel testo originale può rimanere ambiguo ed "oscuro"; in traduzione, invece, va prescelta una variante (se, miracolosamente, il termine sostitutivo non racchiuda in sé un'ambiguità analoga).

A differenza di quest'aneddoto (da me già riferito in *Italia dolceamara*, un libro di memorialistica personale, pubblicato in croato nel 1999), quello che segue riguarda una risposta mia (e finora non ha avuto *che* una circolazione amichevole a voce). Nell'autunno del 1971 veniva presentata a Zagabria, alla più nota tribuna letteraria d'allora, la mia prima antologia *Novi talijanski pjesnici* (*Nuovi poeti italiani*, apparsi a Spalato). (C'era tra il pubblico chi aveva i cent'occhi di Argo, in seguito alla soppressa "primavera croata", ed io ebbi, ciò nonostante, la sfacciataggine di leggere tra l'altro l'anarchico epigramma di Pasolini *Alla bandiera rossa!*) Conclusi gli interventi e le letture, una candida voce dal pubblico, aliena all'opprimente atmosfera politicizzata, mi chiese come, secondo me, si potesse riconoscere la stessa poesia in due lingue diverse (diverse nel lessico, nella morfologia, nella sintassi, nella fonetica...). Risposi con una controbattuta: "Lei riconosce la stessa melodia eseguita su due strumenti diversi!?" In effetti, la traduzione è *altra* cosa, ma in quell'altra cosa si deve discernere l'essenza inventiva della creazione originale. Il massimo da ottenere sarebbe pertanto: rendere effettuabile l'analisi stilistica tramite la traduzione (citabile, quindi, in questo senso!).

Un discorso a sé stante riguarderebbe le auto-traduzioni o, piuttosto, auto-ricreazioni. Poiché non mi manca nemmeno quell'esperienza, in poesia, mi permetto di dire che in quei casi non traduco parola per parola, bensì il ritmo del pensiero, tornando a volte addirittura all'originale e modificandolo tramite qualche soluzione particolare che si è imposta, appunto, nella ri-creazione.

Non credo che esista un'universale "ricetta" traduttologica. Ho proposto Giambattista Marino (da *La Lira*, *La sampogna* e *La Galeria*), anche tramite un'introduzione "mallarméana", in forma di poesia in prosa, conservando al massimo le figure retoriche e la sintassi originale, ma rinunciando alla rima (ormai convenzionale nel Seicento). Viceversa, non oserei sacrificare la rima ad esempio in Petrarca, tradotto pertanto da altri, non da me.

Per i tre poeti in dialetto (area assai eccezionalmente sondata da uno che, come me, appartiene alle "istituzioni linguistiche") – vale a dire Biagio Marin, Buttitta e Cergoly – ho cercato ogni volta una soluzione completamente diversa: trattando, nel primo, il gradese come antica lingua romanza, rinunciando perciò al dialetto e ritmando le immagini in versi brevi e densi; circa il secondo, ho "condito" il lessico con espressioni dalmate costiere, ma anche con quelle più "epiche" dell'entroterra (corrispondenti, idealmente parlando, alla tradizione mediterranea fin dalla "scuola siciliana", ma anche all'interno delle ormai storiche zolfare ecc.); Per il terzo ho cercato la soluzione adeguata per vent'anni (dopo le prime traduzioni insipide in lingua!) e mi auguro d'averla trovata come trapianto in un inventivo croato inter-dalmata su base spalatina, idoneo, con i suoi scarti rispetto alla norma, a conservare l'umorismo del poeta "mitteleuropeo" - triestino.

Non ho tradotto quasi mai "su ordinazione", se non quando – in qualche caso più unico che raro – questa coincideva con una mia convinzione più profonda circa il merito, il valore e l'opportunità. Le antologie, poi, in ambedue le direzioni (poesia italiana in croato, poesia croata in italiano) rappresentavano per me, soprattutto, una sfida in sede critica. Il critico-curatore è condizionato dal materiale effettivamente a disposizione, ma è lui che "organizza" nel magma: traccia le linee, offre punti di riferimento, le nuove visuali, rivaluta o... svaluta. I miei *Nuovi poeti italiani* (1971) presentavano le personalità allora attuali (in maniera mini-monografica); quelle che grosso modo coincidevano con la così detta "quarta generazione" secondo lo schema di Macrì (l'antologia, quindi, era alquanto "imparentata" con quelle di Spagnoletti, Chiara-Erba, Falqui, Quasimodo...). A distanza di dodici anni la mia successiva *Antologia della poesia italiana del XX secolo* (Sarajevo 1982, in realtà 1983), strutturata in base alle poetiche, "partiva" da un – nemmeno tacito –

dialogo con il noto schema di Sanguineti, rispettato come stimolo, dal quale si distaccava, però, tramite un'impostazione modernista-pluricentrica (in opposizione al monocentrismo critico della neo-avanguardia, evidente anche a ritroso). A distanza di altri vent'anni la mia terza antologia, ora premiata, propone una *nuova partizione teorica*, senza confronti ormai, ed è perciò (mi permetto di dire) più creativa delle precedenti. Anche il titolo *Zrakasti subjekt (Soggetto irradiante*, da intendere come l'“io poetico”, Zagabria 2003) allude, tramite i suoi $14+14 = 28$ modelli (numerico omaggio crittografico a un'opera di un maestro novecentesco), alla quasi co-presenza di stimolanti possibilità. Del resto, quando il secolo è concluso, la distanza tra i decenni si attenua. Valga ora un solo esempio di *diversa* denominazione proposta: più che l'ermetismo in quanto poetica (Flora, H. Friedrich, Quasimodo, superandolo!, a favore; Ungaretti e Montale reticenti di fronte ad un'apposita “oscurità” estetica o meta-storica!) credo che il “soggetto in autodifesa” si addica benissimo alla celebre triade (Ungaretti, Montale, Quasimodo) senza contrasti. Altrove i protagonisti delle singole poetiche (rispettivamente dei movimenti) vengono separati o diversamente riuniti. Così il “soggetto conquistatore” ravvicina D'Annunzio e Marinetti e il “soggetto in espansione” mette Campana (già “vociano”) a fianco di Buzzi, Soffici e Folgore ecc.

Appartengo ad una generazione radicata nella diacronia culturale e all'inizio fermamente convinta di dover imparare dagli altri – e quindi tradurre – prima d'acquisire il diritto d'esprimersi prevalentemente o esclusivamente in proprio. Sono tentato di dire che il clima di oggi sia ben contrario: viene abolita la “memoria” (un problema che ossessionava l'ultimo Sciascia) e i protagonisti diminutivi (non più soggetti!), ingranditi dai media e dalle loro stesse ambizioni, fanno passare per capolavori i loro minimalismi, privi del rapporto (qualsiasi) con la totalità. Può darsi ch'io rimanga a prima vista, conformemente ai limiti crono-logici delle mie antologie, in *quel* secolo, che uno dei miei poeti – Angelo Maria Ripellino – non desiderava varcare! Ma sarebbe un'impressione ben limitativa. Si tratta, semmai, di prolungare gli aspetti più vitali della creatività novecentesca e di trapiantarli nel Duemila, sia pure *controcorrente*.

Ci sono traduzioni che culturalmente “fanno epoca”, perfino oltre le sviste particolari, individuate, anzi contate a volte dai pedanti esper-

ti: voglio dire il Plinio di Cristoforo Landino, al di là delle *Castigationes* inflittele da Ermolao Barbaro, oppure i *Lirici greci* di Salvatore Quasimodo, nonostante gli scarti (voluti!?) dagli originali. In realtà, a che serve tradurre laddove l'orizzonte di ricezione rimane immutato? Modestamente, i miei sforzi "leonardeschi" (nel settore che intimamente non sottoporrei al Novecento poetico) vanno intesi appunto come una sfida d'ignota portata utopica. A volte occorre voltarsi per vedere più chiaramente davanti.

Infine, mi sembra doveroso farvi ricordare l'autore a cui questa sezione del Premio deve la sua denominazione: Diego Valeri, finora aggirato – ahimè! – in quanto poeta dal mio modernismo globale, ma che nella circostanza presente mi suggerisce, tramite un riesame di coscienza, la necessità d'un mini-riscatto. Poeta difficilmente collocabile, tant'è vero che Montale non lo considerava né interamente crepuscolare né ermetico ed Andrea Zanzotto, che gli fu incline non solo per solidarietà veneta, oscillò a proposito tra "rondismo", "clima della 'poesia pura'" e "poesia gnomica" (ora in *Fantasie di ravvicinamento*). La mia rilettura recentissima delle *Poesie scelte*, nell'edizione Oscar Mondadori, 1977, m'impone, pertanto, un'interpretazione più consistente. Le *Gaie tristezze* di Valeri (1913) precedono *La serena disperazione* di Saba (la stesura 1913-1915), nonché la poetica di chiaro/scuro (opportuno, ormai, l'uso della barra per distinguere l'alternata, polarizzazione dalla zona intermedia di stampo rinascimentale) da questi sostenuta più tardi ne *L'incisore* ("Il dolce chiaroscuro / la prospettiva ardita..."). Come in Saba, così in Valeri, si tratta d'un'asse che attraversa l'*opera omnia* in versi. Vorrei illustrarlo con la lettura d'una poesia alquanto verlainiana, che riconferma, d'altronde, quella raffinata "Franceitalie" di Diego Valeri (di cui parla pure Zanzotto). Il testo appartiene alla Parte terza (1950-1965) di *Poesie scelte*:

Fin de jour

Tout le soleil est en fuite,
fleuve d'azur
traînant des blocs immenses
de clair-obscur.

Toute la mer se rompt,
fureur splendide,

onde après onde, sur
 la dune aride.
 Le grand arbre s'enferme
 dans son contour,
 noir et net comme un terme
 qui clôt le jour.
 Il fixe le soleil
 qui saigne et sombre,
 tragique naufragé,
 au sein des ombres.

Un testo che – per la sua specifica musicalità – non riesco ad immaginare adeguatamente tradotto, ma al quale mi permetto di allegare un altro, raddoppiato, il quale ravvicina, invece, Valeri alla problematica montaliana dei defunti (da *I morti*, in *Ossi di seppia* a *L'arca* ne *La bufera e altro*, a *Satura*). Questa volta la lettura dell'originale italiano sarà accompagnata dalla mia inedita (occasionale) traduzione croata. (La quale, pertanto, potrà essere valutata da almeno tre persone in aula, nonché, s'intende, dallo slavista nella Giuria!). Il testo figura nella Parte quarta (1965-1975) di *Poesie scelte*:

Non è vero

Non è vero che i morti
 abbiano consolazione da noi:
 dalle nostre lagrime, dai nostri fiori.
 I morti non hanno bisogno dei vivi.
 Chiusi nel loro silenzio nero,
 forse ci guardano vivere,
 forse ancora ci vogliono bene;
 certo non ci capiscono più.
 Sono di là dal nero fiume
 che si varca solo una volta
 e in un senso solo.
 Sanno forse
 che noi si continua a soffrire,
 ma di che si soffra non sanno.
 Assorti, assenti, chissà.
 Tra loro e noi non c'è più
 che la traccia di uno sguardo
 lungo infinitamente, un solco, un segno
 di luce, d'ombra, chissà.

Nije Istina

Nije istina da mrtvi
dobivaju utjehu od nas:
od naših suza, od našeg cvijeća.
Mrtvima nisu potrebni zivi.
Skučeni u svojoj crnoj tišini
možda nas gledaju kako živirno,
možda nas joste i vole;
zasigurano nas ne razumigu više.
Onkraj' su crne rijeke
sto se prelazi samo jednom
i u jednom smjeru.
Znaju možda
da mi i dalje trpimo,
ali od čega se trpi ne znaju.
Zadubljeni, odsutni, tko zna.
Između njih i nas još je
samo trag nekog pogleda
beskrajno dugog, neka brazda, neki znak
svjetla, sjene, tko zna.

Valeri ha tradotto lirici francesi e tedeschi, Goethe, Flaubert, Maupassant e altri ed ha pubblicato, oltre alla narrativa in proprio e alla critica d'arte, dieci libri di saggistica, per lo più "francofila". Mi rimane il rammarico di non conoscerla, in quanto non più ristampata, mi pare, dopo gli anni Cinquanta-Sessanta.

Possa questo rimpianto trasformarsi in suggerimento... Al di là del mio ricordo grato del castello di Monselice.



Aldo Businaro consegna il Premio per la traduzione scientifica 2006 a Giulio Diana, figlio del vincitore Emilio Diana, che non ha potuto essere presente

EMILIO DIANA

TRE DIFFICOLTÀ NEL TRADURRE ROGER PENROSE

Prima di tutto desidero porgere i miei più calorosi ringraziamenti ai membri della giuria che mi ha assegnato questo prestigioso premio, al Comune di Monselice che organizza questa manifestazione e alla casa editrice Rizzoli che mi ha dato l'opportunità di tradurre un libro così interessante e stimolante per ogni cultore delle discipline scientifiche. Devo premettere che non sono un traduttore di professione, ma un fisico in pensione dopo circa un quarantennio di ricerca presso il Centro Comune di Ricerca della Comunità Europea a Ispra; la prima difficoltà che ho quindi incontrato nella traduzione di un libro così ponderoso, è stata la quantità di tempo necessaria, anche tenendo conto del fatto che non intendevo dedicare a questo lavoro più di qualche ora al giorno. La seconda difficoltà è stata quella di riuscire a trovare il termine italiano corrispondente a quello inglese; un tipico esempio è quello nella sezione dedicata alle iperfunzioni (una generalizzazione non molto conosciuta delle distribuzioni o funzioni ideali), in cui sono riuscito a identificare il "teorema di rimozione" come il corrispondente italiano di "excision theorem". La terza difficoltà (o, in questo caso, sarebbe meglio dire seccatura) è stata che l'autore del libro, Roger Penrose, fino all'uscita dell'edizione inglese ha continuato a introdurre modifiche e ad aggiungere nuovo materiale, costringendomi a continue revisioni della traduzione. Nonostante tutte queste difficoltà devo dire che questo impegno ha costituito per me una grande fonte di soddisfazione, perché ho potuto rivedere molti argomenti di fisica, da me più o meno ben conosciuti, e conoscere su molte questioni l'opinione di un eminente fisico dei nostri tempi. Il fatto poi che questo lavoro mi abbia permesso di vincere questo premio è stato il miglior coronamento possibile di un impegno durato circa un anno; per tutto ciò ringrazio ancora una volta la giuria e il Comune di Monselice.

MARIO LUZI TRADUTTORE

ATTI DEL TRENTAQUATTRESIMO CONVEGNO
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA



In alto: foto scattata nel 1990 in occasione del Convegno “Traduzioni poetiche nei vent’anni del Premio Monselice”. Da sinistra: Franco Fortini, Gianfranco Folena, Mario Luzi e Pier Vincenzo Mengaldo

In basso: la tavola rotonda su “Mario Luzi traduttore” (2006). Da sinistra: Tobia Zanon, Gianfelice Peron, Pier Vincenzo Mengaldo, Mario Richter, Gabriele Bizzarri

PIER VINCENZO MENGALDO

INTRODUZIONE

Con questa Tavola rotonda il “Premio Monselice” vuole rendere omaggio alla memoria di Mario Luzi, per molti anni Membro prestigioso della Giuria del Premio e – occorre appena dirlo – uno degli eminenti poeti italiani della generazione degli anni dieci (quella per intendersi di Bertolucci, Sereni, Caproni, Fortini...).

L’attività di traduttore, dal francese, inglese e spagnolo di Luzi è stata intensa per numeri e qualità, e distribuita lungo l’intera o quasi sua carriera di poeta: con la quale del resto lui stesso ne ha sottolineato più volte le implicazioni, per esempio del *Riccardo II* con la stagione di *Nel magma*, oppure di alcuni sonetti da Mallarmé (anni Settanta) con certi suoi “problemi strutturali di composizione” di allora (e Luzi sembra infatti trasferire l’ardua sintassi mallarmeana in testi metricamente scheggiati e trasversali, per moduli, quasi rendendo visivo e visibile ciò che nel francese era implicito). Si va dunque dai primi anni quaranta della mirabile “copia” del sonetto della rosa di Ronsard – per la quale il poeta-traduttore stesso ha parlato di un “processo di identificazione”, “una forma che *ha* completamente riempito di *se* stesso” – ai primi anni Novanta con la traduzione di una commedia di Tirso de Molina.

Con questa lunga ed eccellente attività Luzi ripete da parte sua e coi suoi accenti particolari una caratteristica generale della poesia italiana del secolo scorso (pensate a Valeri e Ungaretti, Montale e Solmi, Bertolucci, Sereni e Caproni, Parronchi e Fortini, Orelli e Giudici...), cioè appunto quella di affiancare alla poesia in proprio un’attività niente affatto sporadica e spesso fitta di traduzione di poesia (a volta anche di prosa narrativa e saggistica). Non che sia una situazione estranea alla poesia novecentesca di altre nazioni (penso per quella di lingua tedesca a Rilke traduttore di Valéry, per la Francia a Jouve, per la Spagna a Guillén), o già a quella dell’Otto

(vengono subito in mente per la sola Francia nientemeno che il nome di Nerval traduttore di Goethe e Heine o quelli di Baudelaire e di Mallarmé).

Ma certo nell'Italia del Novecento tale situazione è come non mai estesa e quasi istituzionale, collegandosi a varie circostanze di fatto di cui mi limiterò a metterne in evidenza tre. La prima è l'“altro mestiere” – chiamiamolo montalianamente così – di alcuni di questi poeti-traduttori, nel caso di Luzi la professione di francesista cui sono appunto legate strettamente alcune sue versioni (è specialmente il caso di quella da Sainte-Beuve, inserita nel fortunato volume *L'idea simbolista*). La seconda è il frequente rapporto con traduttori che possiamo chiamare “professionali”, e per Luzi avrà contato specialmente l'amico Leone Traverso, nome caro a questo Premio. Infine, e fondamentale, il fatto che quei poeti-traduttori erano per lo più anche critici non occasionali, e talora grandi critici come Montale, Solmi, Fortini, quasi che gli esercizi di versione fossero spesso sentiti come la punta acuminata di diamante di quel mestiere critico.

La triangolazione poeta-critico-traduttore è a tutti gli effetti un fenomeno di primo piano nella nostra letteratura del Novecento (e già in parte dell'Ottocento: Tommaseo, Nievo, Carducci, Pascoli e non pochi minori). E quanto al valore soggettivo che per alcuni dei nominati rivestivano certe loro versioni, basta ricordare i casi in cui esse sono state direttamente inserite in un'opera poetica: così Luzi stesso con la *Copia da Ronsard* ospitata nella seconda edizione de *La barca*; così Caproni che accoglie nel *Seme del piangere* la sua geniale traduzione de *Les cloches* di Apollinaire: così anche Sereni, che costella di versioni poetiche gli *Immediati dintorni*, operetta in prosa ma che costeggia strettamente la sua poesia.

Sarebbero anche da considerare, quando ci siano, i rapporti fra il concreto tradurre e le riflessioni, che a suo tempo pure ci furono, come una specie di moda o obbligo, sulla teoria del tradurre: ma a dir la verità, e per quanto ne so, quelle di Luzi, che del resto ha anche dichiarato di “diffidare della teoresi a questo proposito”, non brillavano troppo per perspicuità – a differenza, che so, di quelle limpidissime di Solmi. Altra cosa che appare evidente sia in Luzi che in molti altri è il carattere così frequentemente ‘occasionale’ della genesi di tante versioni: in particolare per Luzi le antologie di poesia straniera compilate da amici o gli inviti di registi teatrali. Ma

questa non vuol essere affatto un'osservazione limitativa, se è vero come mi pare che la traduzione di altro, affine o diverso, poeta è precisamente un' "occasione" nel senso pregnante e nobile che dava a questo termine Montale (e già Goethe). E certo non esclude l'opportunità di accennare ad affinità culturali: le versioni luziane da Ronsard e dalla Labé vanno certo coordinate all'interesse per la grande lirica francese del Cinquecento così vivo, anche sotto la specie del tradurre, nell'ambiente ermetico fiorentino, cioè dei più vicini a Luzi.

Come si sa, il poeta stesso ha curato, per una bella serie einaudiana di poeti-traduttori, una raccolta delle sue versioni, col titolo *La cordigliera delle Ande*, 1983. È naturalmente una serie utilissima, ma anche troppo parziale: e non tanto perché ad esempio vi sono accolte solo alcune scene dell'*Andromaca* da Racine (uno dei poeti più difficili, forse il più difficile, da tradurre!), ma soprattutto perché il libro, che è quasi esclusivamente francese con l'eccezione di tre testi da Guillén, lascia fuori l'intero blocco delle traduzioni dall'inglese: dove figurano l'importantissimo *Riccardo II* da Shakespeare (per la messa in scena di Gianfranco De Bosio) e le non meno importanti versioni da Coleridge, la cui pubblicazione risale addirittura al 1949 (ed è stata riproposta in un "Oscar" del 1973): tra le quali prendono posto i due capolavori assoluti del poeta inglese, *La ballata del vecchio marinaio* e *Kubla Khan*. Io mi auguro che questi testi, insigni per il *recto* dei tradotti ma anche per il *verso* dei traduttori, vengano ristampati. Anche perché, soprattutto nel caso della *Ballata*, è possibile un esercizio che è sempre augurabile per la luce che può gettare su un traduttore, cioè il confronto con altri traduttori dello stesso testo, se di livello paragonabile.

Un breve esercizio di questo tipo, se mi è permesso l'auto-riferimento, l'ho tentato io stesso per Luzi vari anni fa, mettendo a fronte la sua resa di *Il n'a pas de paradis* di André Frénaud con l'omologa di Giorgio Caproni. Naturalmente non sto a citarmi o a riassumermi, se non per fare osservare su un campione minimo che al dettato più sciolto e parlato del grande poeta livornese, che tiene sottopelle l'energia, risponde in Luzi una misura più classica e composta e insieme più tesa. Bastino i primi due versi (liberi) di Frénaud: "Je ne peux entendre la musique de l'être / Je n'ai reçu le pouvoir de l'imaginer", Caproni: "Io non riesco a udirla la musica dell'essere. / Non ebbi in sorte, io, il potere d'immaginarla" (versi liberi e messe in rilievo

colloquiali); Luzi: “Udire non m’è dato / la musica dell’ essere / né ho avuto potere a immaginarla” (due settenari, di cui uno elegantemente su due sdrucchioli, e un endecasillabo; inversione iniziale di stampo letterario).

Ma torniamo a Coleridge. Della *Ballata del vecchio marinaio* oltre ad alcune recenti (come quella pregevole di Franco Buffoni) esistono oltre a quella luziana altre due versioni per così dire firmate, per mano di Giovanni Giudici (che ha voltato anche il *Kubla Khan*) e, cosa ancor più interessante, del grande narratore e notoriamente appassionato di inglese Beppe Fenoglio (si veda il quaderno interessantissimo delle sue traduzioni nella collana ‘bianca’ di Einaudi). Non posso nascondere la mia predilezione per la versione di Fenoglio, senza vezzi e quasi senza forma, oserei dire quasi senza letteratura. Anche qui mi limito ai rispettivi inizi, le due prime quartine, che in Coleridge sono così: “It is an ancient Mariner, / And he stopped one of three. / ‘By thy long grey beard and glittering eye, / Now wherefore stopp’st thou me? // The Bridegroom’s doors are opened wide, / And I am next of kin; / The guests are met, the feast is set: / May’s hear the merry din”. Luzi traduce: “È un vecchio marinaio, / trattiene uno dei tre. / ‘Per la tua barba grigia e l’occhio ardente, / perché ti afferrai a me? // La casa dello sposo apre le porte, / sono un parente stretto; / tra gli ospiti la festa è incominciata, / sento l’allegro strepito e il diletto” (conservazione delle rime dell’originale, alternanza di settenari ed endecasillabi ben sonanti, inversioni ecc.); e Giudici: “È un vecchio Marinaio, / ferma uno di quei tre. / ‘Con quella barba grigia e l’occhio acceso, / che cosa vuoi da me? // La casa è aperta, spalancata, / e io son parente dello Sposo; / gli invitati son già al festino: / sentilo, gaio e rumoroso” (anche qui sono conservate le rime, e la prima letteralmente, ma endecasillabi e settenari si perdono fra misure più libere e varie, e non ci sono inversioni; vedi anche il più parlato *son* contro *sono*); infine Fenoglio: “È un vecchio Marinaio, / E ferma uno dei tre. / Pel tuo barbone grigio e l’occhio fulminante, / Perché mi fermi, dì? // La porta dello sposo è spalancata, / E io son parente stretto; / Gli invitati son giunti, la festa s’avvia: / Senti l’allegro baccano che fanno”. Non occorrono commenti, se non per dire che la versione fenogliana è anche, per quello che ciò significa, più strettamente devota all’originale, e so-

prattutto che il suo rasoterra e il suo informale, avviati fin dai versi iniziali e poi proseguiti sempre, sono proprio essi l'ambiente stilistico più adatto allo sprigionarsi del pauroso e dello stregato.

Ma ora mi fermo per non tenere anch'io una relazione, e do la parola al primo dei veri relatori di oggi.

GIANFELICE PERON

LUZI E LA TRADUZIONE

Mario Luzi non è stato un traduttore di professione né un teorico della traduzione, ma è stato autore di significative versioni letterarie e ha espresso, in modo preciso, le sue convinzioni e idee sulla traduzione.

Va detto anzitutto che le sue scelte traduttive sono avvenute nella maggior parte per “libere tentazioni” (di testi che lo attraevano per ‘affinità’) o per “inviti o richieste” (in qualche caso si potrebbe dire per “commissione”)¹. Nel primo gruppo entrano senz’altro le traduzioni di poesie liriche (e sono la parte più consistente), dalla *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge a quella sua personale antologia lirica che sono le poesie tradotte dal francese (da Ronsard ai moderni, con una sensibile attenzione per i simbolisti), nel secondo gruppo si situano in particolare le traduzioni per il teatro.

Ai suoi primordi traduttivi c’è però la prosa. La prima traduzione, apparsa a Padova nel 1943², fu infatti il saggio *Vita e letteratura* di Charles Du Bos, un critico con il quale Luzi condivideva l’interesse per Benjamin Constant³. Alla prosa si rivolge ancora nel 1953 per tradurre il romanzo di Ch.-L. de Montesquieu, *Il tempio di Cnido*, una traduzione prevista nell’ambito di un lavoro collettivo, *Romanzi e francesi dei secoli XVII e XVIII*, curato da Michele Rago⁴.

Ma, nel corso della sua lunga vita ha tradotto, in modo non sistematico, soprattutto testi poetici. Sono stati i poeti francesi, in consonanza con la sua educazione letteraria e i suoi interessi anche di studioso, ad attrarlo, intrecciandosi magari, come lui stesso suggerisce nella *Premessa o confidenza della Cordigliera delle Ande*, anche alla

¹ M. LUZI, *La Cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983, p. VIII.

² CH. DU BOS, *Vita e letteratura*, prefaz. di M. Luzi, Cedam, Padova, 1943.

³ Cfr. M. LUZI, *Lo stile di Constant*, Milano, Il Saggiatore, 1962.

⁴ CH.-L. DE MONTESQUIEU, *Il tempio di Cnido*, in *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*, a cura di M. Rago, Milano, Bompiani, 1951.

sollecitazione di figure di traduttori e poeti a lui care, come Leone Traverso o Cristina Campo⁵.

Poeti francesi dunque dal Cinquecento al Novecento, a partire da quel sonetto di Ronsard, *Sur la mort de Marie / La morte di Maria* (“Comme on voit sur la branche au mois de may la rose” / “Come quando di maggio sopra il ramo la rosa”) che è diventato parte integrante della sue raccolte poetiche dalla *Barca* in poi. A questo emblematico “esperimento” sono seguite traduzioni da Louise Labé, Sainte Beuve, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Supervielle, Michaux, Frénaud, Cadou. Uscite prima sporadicamente, queste traduzioni sono state poi raccolte nel volume *Francamente*⁶ e quindi sono state in parte inserite nell’inaudiano *La Cordigliera delle Ande e altri versi tradotti* (1983). In quest’ultimo volume confluirono anche una selezione di brani dall’*Andromaque* di Racine e un’appendice costituita dalla *Fuente* di Jorge Guillém, tre poesie derivate da una prosa di Romano Bilenchi e ritradotte in italiano da Luzi che rappresentano una specie di “certame-italo spagnolo” tra Luzi stesso e “due grandi amici”⁷.

L’altra lingua che attirò Luzi traduttore fu l’inglese. In particolare tradusse Coleridge, anzi relativamente alla traduzione fu questo il primo autore a interessarlo dopo Du Bos, già nel 1949, con una raccolta di *Poesie e prose*⁸, e poi con il testo a lui più congeniale come è stato scritto, *La ballata del vecchio marinaio*.

Francese, inglese e spagnolo sono dunque le lingue nelle quali si è “esercitato” il Luzi traduttore di poesia e sono le stesse lingue sulle quali si è esercitato il Luzi traduttore di opere teatrali.

Egli infatti anche per sollecitazioni dirette del direttore dei programmi Rai nel 1958 (nell’ambito di una programmazione che ha visto coinvolti in momenti diversi prima Ungaretti con *Fedra* dello stesso Racine e poi Sereni con *L’illusion comique* di Corneille), tradusse *Andromaca* di Jean Racine, uscita nelle edizioni ERI nel 1960

⁵ *La Cordigliera delle Ande*, cit., pp. VIII-IX.

⁶ *Francamente (versi dal francese)*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1980.

⁷ *La Cordigliera delle Ande*, cit. p. IX.

⁸ S.T. COLERIDGE, *Poesie e prose*, Milano, Cederna, 1949, poi in *Poesie e Prose*, a cura di M. Luzi, con testo inglese a fronte, Milano, Mondadori, 1977, e ancora S.T. COLERIDGE, *La ballata del vecchio marinaio*, Milano, Rizzoli, 1985.

con successive ristampe e riprese nel 1974 e 1980⁹. Poi su richiesta di Gianfranco De Bosio tradusse *Riccardo II*¹⁰ di Shakespeare per un allestimento al Teatro Stabile di Torino (di questa versione si è parlato qualche anno fa, nel 1994, in uno dei colloqui monselicensi sulla traduzione dedicato specificamente a “Shakespeare per il teatro”)¹¹. Infine su invito dei curatori del *Teatro spagnolo del “Siglo de Oro”* della Rizzoli, più recentemente, negli anni Novanta, ha tradotto *El condenado por desconfiado (Dannato per disperazione)* di Tirso de Molina¹². Complessivamente si tratta di tre esempi importanti del teatro europeo tra XVI e XVII secolo, anche se tra loro diversi e diversamente “presenti” nell’opera luziana originale.

Le “occasioni” traduttive di Luzi sono state comunque il frutto di esperienze concrete, di scelte non fondate su teorie della traduzione, come egli stesso ha scritto nella citata introduzione alla *Cordigliera delle Ande*: “non ho mai pensato davvero di poter io teorizzare un oggetto eminentemente empirico come, gira e rigira, ha sempre finito per apparirmi la traduzione”¹³. Si può dire che in ciò era sostanzialmente d’accordo con le prospettive di un grande studioso della traduzione come George Steiner e in sintonia con quanto pensava Folena sulla traduzione e con i principi su cui si basava il Premio Monselice¹⁴,

⁹ J. RACINE, *Andromaca*, in *Il teatro francese del grand siècle*, a cura di G. Macchia, Roma, ERI, 1960, rist. in *Il teatro francese: Il Cid, Andromaca, Britannico*, Novara, Edipem, 1976, e rist. nuovamente in J. RACINE, *Andromaca*, Milano, Rizzoli, 1980.

¹⁰ W. SHAKESPEARE, *Riccardo II*, Torino, Einaudi, 1966.

¹¹ Cfr. E. FABBRI, *Cronaca della premiazione*, e ID., *Tradurre Shakespeare per il teatro italiano*, Atti del ventiduesimo Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria e scientifica*, 23-24, a cura di G. Peron, Monselice (Pd), Amministrazione Comunale, 1999, pp. 123, 155-162. Sono intervenuti Elio Chinol e Sergio Perosa e De Bosio, il cui intervento fu accompagnato dalla recitazione di brani scespiriani da parte dell’attore Daniele Griggio, ma non venne poi perfezionato per la stampa.

¹² Cfr. TIRSO DE MOLINA, *Dannato per disperazione*, traduzione in versi di M. Luzi, nota introduttiva di M.G. Profeti, in *Il teatro del “Siglo de Oro”. Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca*, a cura di M. Socrate, M.G. Profeti, C. Samonà, traduzioni in versi con testo a fronte, Milano, Garzanti, 1991, pp. 657-935.

¹³ Cfr. Prefazione a *Riccardo II*, cit. p. 12; *La cordigliera delle Ande*, cit., p. VI.

¹⁴ G. STEINER, *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Firenze, Sansoni, 1984, poi Milano, Garzanti, 1994; G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, p. IX; ID., in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria [...]*. Cfr. G. PERON, *Gianfranco Folena e il premio Monselice*, Atti del ventitreesimo convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica, “Gianfranco Folena e i problemi della traduzione”, 25, 1995, in *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, 25-26-27, a cura di G. Peron, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 86-87.

del quale fu membro illustre della Giuria dal 1972 al 1994. Non è un caso infatti se le sue pressoché uniche riflessioni “teoriche” sulla traduzione, come egli stesso ebbe a scrivere, sono quelle consegnate a un breve intervento, *Circostanze di traduzione: il teatro*, fatto alla Tavola rotonda monselicense del 1974¹⁵ ricordata anche nella citata introduzione a *La cordigliera delle Ande*. In essa Luzi individua nella “traduzione di poesia lirica un margine d’arbitrio che il lavoro di traduzione di testi poetici teatrali riduce al minimo” e ribadisce che le sue traduzioni dimostrano “l’empiria che presiede l’operazione del tradurre”¹⁶. Esaminando poi i motivi che decidono di volta in volta “la natura, il criterio, il modo” che determinano la traduzione, sottolinea che “è stato rarissimo o assente il motivo strategico della funzionalità rispetto al mio lavoro personale di poeta”, riconosce tuttavia che qualche esperienza traduttiva si avvicina alla sua ricerca poetica o anche ne ha lasciato traccia: è il caso di Coleridge e di Shakespeare¹⁷.

Proprio nel convegno monselicense del 1974, dunque, Luzi sostenne che quel “margine di arbitrio” che almeno in teoria ci può essere nella traduzione della poesia è “ridotto al minimo” nella traduzione dei testi teatrali, in quanto si tratta di una traduzione destinata a un impatto immediato con il palcoscenico o se si vuole con il pubblico. E si richiama in particolare alla sua esperienza di traduttore da Shakespeare: “Ciò che una traduzione scespiriana – esperienza inestimabile che a me è capitata – permette di constatare è che le omissioni apparentemente innocue, le inesattezze e le improprietà lessicali, la fiacchezza o l’eccesso di tono si ripercuotono direttamente in vuoti scenici, in buchi su questo o quel personaggio [...] in squilibri di comportamento reciproco tra un personaggio e l’altro”¹⁸. È quello che egli ha cercato di evitare nel trasporre in italiano *Riccardo II*, come può indicare, a titolo di esempio un breve ma significativo brano dello straordinario atto IV, quando viene chiesto a Riccardo di rinunciare alla corona:

¹⁵ M. LUZI, *Circostanze di traduzione: il teatro*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria*, Atti del secondo Convegno sui problemi della traduzione letteraria, 3, Monselice (Pd), Amministrazione Comunale, 1974, pp. 61-62.

¹⁶ *La Cordigliera delle Ande*, cit., pp. VI e VII.

¹⁷ *Ivi*, pp. VII-VIII.

¹⁸ Cfr. LUZI, *Circostanze di traduzione: il teatro*, cit., p. 62.

Ay, no; no, ay; for I must nothing be;
 Therefore no no, for I resign to thee.
 Now mark me, how I will undo myself;
 I give this heavy weight from off my head
 And this unwieldy sceptre from my hand,
 The pride of kingly sway from out my heart;
 With mine own tears I wash away my balm,
 With mine own hands I give away my crown,
 With mine own tongue deny my sacred state,
 With mine own breath release all duty's rites:
 All pomp and majesty I do forswear;
 My manors, rents, revenues I forego;
 My acts, decrees, and statutes I deny:
 God pardon all oaths that are broke to me!
 God keep all vows unbroke that swear to thee!
 Make me, that nothing have, with nothing grieved,
 And thou with all pleased, that hast all achieved!
 Long mayst thou live in Richard's seat to sit,
 And soon lie Richard in an earthly pit!
 God save King Harry, unking'd Richard says,
 And send him many years of sunshine days!
 What more remains?¹⁹

Riccardo dà una risposta sofferta, dalla quale traspaiono la sua grande umanità e dignità, ma densa al tempo stesso di artifici ed effetti sul versante stilistico-retorico. Luzi traspone il testo inglese in modo semplice sul piano lessicale, ma elaborato sul piano retorico, complessivamente efficace in vista del risultato teatrale:

Sí, no; no, sí. Poiché il mio sí non vale nulla
 e neppure il no; per questo te la cedo.
 Attento ora a come disfarò me stesso.
 Mi tolgo questo pesante carico dal capo,
 questo scettro incomodo dalla mano,
 l'orgoglio del potere sovrano dal cuore.
 Lavo con le mie proprie lacrime l'olio della mia unzione.
 Cedo con le mie proprie mani la mia corona.
 Rinnego con la mia propria lingua il mio potere consacrato.
 Sciolgo col mio proprio fiato i giuramenti.
 Rifiuto ogni pompa e ogni maestà;
 rinunzio ai miei castelli, rendite e profitti;

¹⁹ Il testo inglese è citato da W. SHAKESPEARE, *I drammi storici*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1980, t. I, pp. 196, 198.

disconosco i miei atti, decreti e leggi.
 Dio perdoni chi rompe il giuramento fattomi,
 Dio conservi inviolate le promesse che ti giurano.
 Faccia sí che io, che non ho più nulla, di nulla abbia a dolermi,
 e tu, che tutto hai conseguito, tutto ti allieti.
 Possa tu vivere a lungo, a lungo sedere sul trono di Riccardo
 e Riccardo adagiarsi in una fossa ben presto.
 Dio salvi il trono di Enrico! dice il detronizzato Riccardo,
 e gli mandi molti anni di luminosi giorni.
 Che rimane d'altro?²⁰

Il tentativo di Luzi, ferma restando la ricerca di una versione “fedele”, con un linguaggio chiaro e lineare, è molto impegnato sul versante della resa metrica. Pur rinunciando a una equivalenza che restituisca all'italiano il ritmo del *blank verse*, Luzi elabora dei versi di varia misura, che si distendono e si accorciano a seconda delle esigenze del ritmo. D'altra parte recupera o situa in punti diversi rispetto all'originale una serie di artifici metrici compensativi come la rima interna (*sovrano / mano, consacrato / fiato*), stilistico-retorici come l'anafora, spostata all'interna del verso rispetto alla posizione di inizio dell'originale (...*Lavo con le mie proprie lacrime... Cedo con le mie proprie mani... Rinnego con la mia propria lingua...*), le reduplicazioni chiasmiche (*vivere a lungo, a lungo sedere...*; ...*non ho più nulla, di nulla abbia...*), la figura etimologica (*detronizzato / trono*). In altri casi Luzi conserva nel loro posto di rilievo, in fine verso come nell'originale, i termini *capo, mano, cuore* e diversamente dal testo inglese, allinea in sequenza all'inizio dei versi i verbi (*Lavo... Cedo... Rinnego... Sciolgo... Rifiuto... rinunzio... disconosco*), mentre mantiene la successione anaforica come nell'originale (*Dio perdoni... Dio conservi...*).

Rispetto ad altre traduzioni italiane, come osserva lo stesso Luzi, la sua traduzione mira a “lasciare al testo la possibilità di arrivare da sé allo spettatore o al lettore, assecondandone i caratteri, scorciando di rado e solo per accentuarli, intervenendo insomma soltanto con le mie limitate capacità di trovare equivalenze”²¹.

Tra le versioni che cronologicamente escono o sono riproposte poco prima della sua, tra il 1960 e il 1964, si possono a titolo di

²⁰ SHAKESPEARE, *Riccardo II*, cit., pp. 96-97, rist. anche in W. SHAKESPEARE, *I drammi storici*, cit., pp. 197, 199.

²¹ SHAKESPEARE, *Riccardo II*, cit., p. 12, poi in LUZI, *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 102.

minimo confronto ricordare quelle di Cesare Vico Ludovici, Gabriele Baldini e Fedele Bajocchi.

L'elegante e accurata versione di C.V. Ludovici esce nel 1960 presso Einaudi. Ecco, per un confronto minimale, il passo parallelo a quello di Luzi:

Sí, no; no, sí, perché io non devo essere nulla. E dunque, niente no: io mi rinuncio a te. E ora state a vedere come faccio a disfarmi: mi tolgo di su la testa questo grave peso, di tra le mani l'impaccio di questo scettro, e dal cuore l'orgoglio della sovrana maestà. Colle mie proprie lacrime mi detergo la sacra unzione; di mano propria consegno la mia corona, con la mia propria lingua rinnego la mia sacra autorità, colla mia stessa voce sciolgo ogni giuramento di rito. Abiuro a pompa e fasto, rinuncio ai miei manieri rendite e profitti; disconosco atti e decreti fatti da me; Dio perdoni tutti i giuramenti violati a me, Dio conservi intatti i giuramenti fatti a te: e conceda a me, che nulla ho, di nulla dolermi, e a te, che tutto ottieni, di tutto rallegrarti. Possa tu vivere e sedere a lungo sul trono di Riccardo, e possa in breve Riccardo adagiarsi in seno alla terra. Dio salvi il re Enrico, dice Riccardo il "fu" re; e gli dia molti anni di luminosi giorni. Che altro?²²

È una traduzione che presenta un linguaggio ricercato, non priva di scelte aulicizzanti come l'uso della preposizione raddoppiata (*di su la testa... di tra le mani...*), o di qualche scelta discutibile (per esempio "io mi rinuncio a te"), ma vi si riconoscono anche alcune convergenze con le scelte di Luzi (*disfarmi, adagiarsi, luminosi giorni* ecc.). Per certi aspetti sembra quasi che sul piano lessicale la versione luziana presenti convergenze più forti con questa versione, anche se limitatamente ai pochi versi presi in considerazione, rispetto alla traduzione di Gabriele Baldini (1963)²³, che Luzi stesso giudica "eccellente" e che afferma di avere utilizzato "con vergognosa indiscrezione"²⁴ (ma per verificare pienamente la consistenza di queste affermazioni bisognerebbe dedicare un esame completo alle due traduzioni):

²² Cfr. *Il teatro di Shakespeare*, a cura di C.V. Ludovici, Torino, Einaudi, 1960 (poi W. SHAKESPEARE, *I capolavori*, 1994), vol. I, p. 835.

²³ W. SHAKESPEARE, *Opere complete*, nuovamente tradotte e annotate da G. Baldini, Milano, Rizzoli, 1963 (vol. II, *Drammi storici inglesi, Poemetti, Sonetti e altre poesie*).

²⁴ Cfr. "La traduzione del *Riccardo II* di Gabriele Baldini, ad esempio, eccellente, sia per l'attendibilità, sia per coerenza e gusto linguistico. Me ne sono servito con vergognosa indiscrezione", in SHAKESPEARE, *Riccardo II*, cit., p. 12, poi anche in LUZI, *Vicissitudine e forma*, cit., p. 102.

Sí... no!... no... sí! ora che io non dovrò contare più su nulla, non posso nemmeno dire di no, e per questo consegno a te la corona. Ed ora fa' attenzione al modo in cui io andrò disfacendo me stesso. Cedo questo grave peso che mi opprime il capo, e questo scettro che mi incomoda la mano, e mi impedisce di muoverla... strappo l'orgoglio d'una maestà sovrana dal cuore... e con le mie stesse lacrime, lavo il balsamo dalla mia fronte consacrata; con queste mie stesse mani io cedo la mia corona, con questa mia stessa lingua io rinnego la mia sacra autorità, con questo mio stesso fiato io dispenso da ogni cerimonia che m'era dovuta, e rinnego ogni pompa e ogni maestà, abbandono i miei castelli, le mie rendite, i miei appalti, abrogo i miei atti, i miei decreti, le mie leggi. Perdoni Iddio a tutti coloro che mancano ai giuramenti fatti verso di me e mantenga inviolati quelli che sono stati fatti, invece, a te! e procuri che io, cui non è rimasto più nulla, da nulla sia più afflitto, e che tu, avendo conquistato tutto, possa da tutto ricever felicità! A lungo possa tu vivere insediato nel trono di Riccardo, e tra breve possa giacere Riccardo in una fossa di terra! Iddio salvi re Enrico, dice Riccardo non più re, e gli mandi molti anni di radiosi giorni. Che altro rimane?²⁵

Ci sono in questa versione traduzione ampliamenti esplicativi e quasi glossatori, accanto ad espressioni non sempre condivisibili, nonostante l'elogio riservatole da Luzi, al quale offre comunque numerosi spunti e soluzioni (...*consegno a te la corona... disfacendo... scettro che mi incomoda... fiato... ecc.*).

La versione di Fedele Bajocchi, infine, riproposta nel volume del centenario scespiriano del 1964, ma già inclusa precedentemente nel *Teatro* di Shakespeare curato da Mario Praz, sembra mirare a una resa più snella e semplice con una tendenza alla semplificazioni a livello lessicale e sintattico, lasciando anch'essa intravedere qualche affinità con quella di Luzi:

Sí, no; no, sí, giacché non ho da essere più nulla, non è possibile dire di no e te la cedo. E ora osservate come distruggerò me stesso parte per parte. Cedo questo grave peso che mi sta sul capo, questo scettro ingombrante che tengo in mano, e mi tolgo dal cuore l'orgoglio della maestà sovrana. Con le mie proprie lacrime cancello la sacra unzione, con le mie proprie mani consegno la corona, con la mia propria lingua rinnego la mia maestà, con le mie proprie parole vi dispenso da ogni forma cerimoniosa di rispetto, rinuncio a ogni fasto, ai manieri, affitti e redditi di qualsiasi natura, non riconosco più i miei atti, decreti e leggi. Dio perdoni a coloro che vengono meno ai giuramenti fatti a me, e mantenga inviolati quelli fatti a te: e faccia sì che io che

²⁵ SHAKESPEARE, *Opere complete*, cit., p. 162.

non ho più nulla non mi dolga di nulla, e che tu che hai tutto raggiunto ti allegri di tutto. Possa tu vivere a lungo sul trono di Riccardo e possa presto Riccardo giacere in terra in una fossa. Dio salvi re Enrico, dice Riccardo, che non è più re, e gli conceda molti anni felici. Che altro resta?²⁶

Complessivamente queste tre versioni in prosa, tutte anteriori a quella luziana, presentano affinità tra di loro, che non implicano però una necessaria dipendenza dell'una dall'altra, anche se è possibile che ogni successivo traduttore abbia tenuto d'occhio il lavoro di chi l'ha preceduto.

Queste traduzioni, in primo luogo e in misura diversa, sono più utili a capire l'originale, solo parzialmente sembrano essere traduzioni fatte per il teatro, non sembra cioè che siano nate, diversamente da quella di Luzi, a stretto contatto "con tutti coloro che allestiscono lo spettacolo", così come il traduttore di poesia teatrale deve prendere parte "al vivo della sua preparazione"²⁷.

Da un lato sarebbe interessante approfondire i "valori" teatrali della versione luziana, dall'altro, nonostante Luzi abbia sempre teso a minimizzare e velare in generale il rapporto fra le sue traduzioni e le sue opere originali (ma *Riccardo II* e Coleridge farebbero eccezione)²⁸, sarebbe utile per capire meglio la stessa poesia di Luzi analizzare più a fondo le sue scelte lessicali, espressive e soprattutto metriche proprio del *Riccardo II*, relativamente a una raccolta come *Nel magma*.

Se in Riccardo, come del resto già in *Andromaque*, Luzi cercava quel contatto concreto con il teatro, affidandosi a un metrica duttile e scomponibile, questa assume una fisionomia più contratta e meno mobile in *Dannato per disperazione* di Tirso de Molina. Seguendo le orme dell'originale spagnolo e un po' condizionato da quello, Luzi, predilige o insiste su versi che in genere non sembrano eccedere il canonico endecasillabo. Non tenta di riprodurre la metrica dell'originale, semmai la fiancheggia, la echeggia recuperando rime, assonanze e altro rispetto alle perdite. Questa tendenza è chiara fin dall'inizio del testo, nel monologo di Paolo, il protagonista in veste di eremita:

²⁶ W. SHAKESPEARE, *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Firenze, Sansoni, 1964, p. 352.

²⁷ LUZI, *Circostanze di traduzione: il teatro*, cit., p. 62.

²⁸ Cfr. *La Cordigliera delle Ande*, cit., pp. VII-VIII.

¡Dichoso albergue mío!
¡Soledad apacible y deleitosa,
que en el calor y el frío
me dais posada en esta selva umbrosa,
donde el huésped se llama
o verde yerba o pálida retama!

Agora, cuando el alba
cubre las esmeraldas de cristales,
haciendo al sol la salva,
que de su coche sale por jarales,
con manos de luz pura,
quitando sombras de la noche oscura,
salgo de aquesta cueva,
que en pirámides altos destas penas
Naturaleza eleva,
y a las errantes nubes hace señas
para que noche y día,
ya que no bay otra, me hagan compañía.

Provvido rifugio,
solitudine tranquilla
che nel caldo e nel freddo
mi dai asilo in questa ombrosa selva;
dove sola ospite è l'erba
o la pallida ginestra.
Ora, quando copre l'alba
di limpidi cristalli i suoi smeraldi
e dicendo benvenuto al sole
che s'avvia col suo carro
agli intricati anfratti, e stende
strato su strato pura luce
togliendo ombre dalla notte oscura,
esco da questa grotta
che in alte piramidi
di roccia la natura eleva
e alle vaganti nubi
poiché altra non c'è,
notte e giorno fa cenno
che le tengano compagnia.

Luzi annulla la divisione in strofe (la *silva* spagnola) e in linea di principio non ripete le rime: in questo passo si nota, infatti, solo la ripresa *pura... oscura... natura...*, e più avanti la rima compare in modo asistemático anche se raro. Possono essere rime parallele all'origina-

le oppure di nuova creazione, più frequente è l'impiego di artifici in parte sostitutivi, come le assonanze, le consonanze, le allitterazioni presenti anche nei pochi versi citati. Spesso fa ricorso all'*enjambement*, artificio che crea un *continuum* espressivo più marcato rispetto all'originale e impiega una serie di altri espedienti retorico-stilistici, come il chiasmo o la reduplicazione amplificante. Sul piano del lessico si serve di un linguaggio raffinato, anche con rimandi a una tradizione letteraria connotata (già l'iniziale aggettivo "provvido" per *dichoso*, 'fortunato', echeggia espressioni di ascendenza manzoniana).

Diverso invece, anche per i rapporti tra traduzione e produzione in proprio, è il discorso che riguarda alcuni esperimenti traduttivi da Mallarmé.

Non sarà infatti senza ragione se lo smantellamento o la decostruzione della forma superbamente chiusa, eloquente e intensa della sua poesia, è sperimentata in modo decisivo nelle traduzioni di alcune poesie di Mallarmé (come lui stesso ha spiegato nel suo intervento monselicense alla Tavola Rotonda del 1990, dedicata a "Traduzioni poetiche nei vent'anni del Premio Monselice")²⁹.

Attorno agli anni Ottanta, infatti, Luzi dà il via a quella "decostruzione" che parte proprio dalla traduzioni di un poeta, come Mallarmé, che aveva letto e studiato attentamente³⁰, ma dal quale come traduttore si era tenuto lontano anche in periodi in cui era di moda tradurlo. Della poesia di Mallarmé non lo interessa una traduzione che in qualche modo ne ricalchi la letteralità della forma, quanto piuttosto una traduzione che si impossessi dal di dentro del ritmo e del contenuto mallarmeano. Questo avviene per quattro testi: *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, *La chevelure vol d'une flamme*, *Victorieusement fui le suicide beau*, *Ses pures ongles très haut dédiant leur onyx*³¹. Sono sonetti costruiti con un linguaggio, lontano dal francese come dall'italiano, per dirla con parole sue, ma rigidamente imbrigliati in uno schema metrico tradizionale. Si consideri il noto *Le vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui*:

²⁹ M. LUZI, *Una decostruzione costruttiva del testo mallarmeano* [1990], in *Atti del diciottesimo Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica*, "Traduzioni poetiche nei vent'anni del Premio Monselice", 20, in *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, 18-19-20, a cura di G. Peron, Monselice (Pd), Amministrazione comunale, 1993, p. 207.

³⁰ M. LUZI, *Studio su Mallarmé*, Firenze, Sansoni, 1952.

³¹ *La Cordigliera delle Ande*, cit., pp. 30-35.

vace e vicine alla ripresa dello stesso sperimentalismo degli altri sonetti del ciclo mallarmeano *Plusieurs sonnets*. Come ha scritto Stefano Verdino, con l'approvazione di Luzi, si tratta di versi costituiti da "una libera aggregazione sulla pagina, non più basata su un principio a priori di forma (la poesia come una realtà compatta, a suo modo misurabile), ma sulla varia spinta di un *ductus* congiunto alla continua genesi delle parole, che ora suggerisce una catena, ora una cesura; non è il ripristino dell'arabesca casualità di Mallarmé, ma la fedele (quanto possibile) trascrizione visibile di un ritmo intimo e naturale della lingua che diventa poesia, riducendo al massimo ogni letterarietà"³⁵.

Si considerino due esempi, tra i molti possibili di cui i *Frammenti* sono ricchi:

Trovammo un'Umbria piovosa.
Plumbea
 con rare venature argento
verso il lago
 la lunga cammellata
finché sotto Cortona
 piombò su quel nerore
una candida vampata
un'alba
 nello spesso mezzogiorno, un'alba
 o l'argenteo fuoco controluce
 di una tutta occultata incandescenza
 [...]

Smania,
 non sta nelle sue piume,
azzarda,
 minuscolo impaziente,
un primo
prematureo strido
ed eccola

³⁵ Cfr. M. LUZI, *L'opera poetica*, a cura [...] di S. Verdino, Milano, Mondadori ("I meridiani"), p. 1272, e cfr. p. XLIII.

è versata, fende aria
 e silenzio
 la prima goccia
 ancora antelucana
 di fuoco e canto, picchia
 nitida sul mondo –
 ne ha timore
 lui stesso
 in quella successiva titubanza –
 timore o gioiosa meraviglia,
 può qualcuno forse dirlo?³⁶
 [...]

L'analogia con la versione mallarmeana è evidente e proprio la traduzione sarà stata, allora, la molla a sperimentare in modo concreto una nuova forma di metrica e stile nell'opera originale. Così Luzi è passato da schemi rigidamente chiusi, a soluzioni più aperte e vicine alle soluzioni teatrali, a forme frantumate e a frammenti provvisti di un loro ritmo interno, basato su una «decostruzione», sulla base della quale è ripartita la sua nuova poetica dopo la metà degli anni Ottanta.

³⁶ M. LUZI, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 126, 130, poi in Id., *L'opera poetica*, cit., pp. 624, 628.

MARIO RICHTER

LUZI TRADUTTORE DI RONSARD E BAUDELAIRE

Prima di entrare nello specifico dell'argomento annunciato, mi pare utile dedicare alcune considerazioni a un aspetto di carattere più generale.

Le prove più significative del Luzi traduttore sono state selezionate dallo stesso poeta in una raccolta pubblicata da Einaudi nel 1983. Il volume trae il titolo dalla traduzione di un testo, in esso presente, di Henri Michaux, *La Cordigliera delle Ande*, una breve poesia in versi liberi tratta dalla raccolta *Ecuador* (del 1929).

Quale può essere la ragione (o le ragioni) di un titolo come questo? La poesia di Michaux si caratterizza per essere uno sguardo particolarmente intenso su qualcosa che assomiglia a un destino difficile, a una condizione di vita minacciata da una ineluttabile, da una imperturbabile e quotidiana tragedia, un paesaggio spoglio e nero, privo d'orizzonte, percorso da una processione di gente che va, di gente che viene, inerpicandosi curva e muta su altitudini rarefatte, ostili, quasi annichilita dalla più chiusa rassegnazione. Un'immagine della vita di tutti, forse.

Le altre traduzioni radunate nel libro si trovano in tal modo ridotte a una anonima marginalità col generico sottotitolo "e altri versi tradotti". Eppure tra questi "altri versi" si leggono opere, per restare solo ai francesi, di poeti come Ronsard, Racine, Louise Labé, Sainte-Beuve, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry...

Ci si potrà allora chiedere se, nella visione di Luzi, il testo di Michaux non dovesse assumere un significato particolarmente forte di modello poetico, non dovesse farsi espressione, al di là della riuscita propriamente traduttoria (che a me pare notevole), di una convinta adesione o simpatia alla situazione o alla rappresentazione allucinata ed estrema creata dal poeta francese (per età quasi un fratello maggiore di Luzi) in quei versi che uniscono a perfezione, nella loro asciutta e dimessa descrittività, l'immagine e la sua portata simbolica.

Credo che valga la pena di rileggerlo:

La prima impressione è terribile e a un passo dallo sconforto.
L'orizzonte subito scompare.
Non più alte di noi sono le nuvole.
All'infinito e senza intoppi sono, qui dove siamo,
Gli alti pianori delle Ande che si stendono, si stendono.

Il suolo è nero e inospitale.
Suolo che erompe dal di dentro.
Non fa caso alle piante.
È una terra vulcanica.
Nudo! E le case nere sopra
Lasciano intatto il nudo,
Il nudo nero e maligno.

Chi non ama le nubi
Non venga all'Equatore.
Sono i cani fedeli della montagna,
Grandi cani fedeli;
Coronano altamente l'orizzonte;
L'altitudine del luogo è di tremila metri, dicono,
Pericolosa, dicono, pel cuore, lo stomaco e il respiro
E per il corpo intero allo straniero.

Tozzi, brachicefali, a passi brevi,
Sotto pesanti carichi camminano gli Indiani in questa città inchiodata in
un cratere di nuvole.

Dove va questo pellegrinaggio curvo?
S'incrocia e s'interseca e s'arrampica; niente altro: è la vita quotidiana.
Quito e le sue montagne.
Cadono su di lei, stupiscono, si trattengono, acquietano le lingue! È strada;
così le pavimentano.
Noi fumiamo qui tutti l'oppio della grande altezza, voce bassa, passo cauto,
respiro corto.
Poco altercano i cani, poco i bimbi, poco ridono.

Quali dunque le possibili ragioni della scelta del titolo? Nessuna spiegazione esplicita ci soccorre nella "Premessa e confidenza" che si legge all'inizio del libro. Esiste tuttavia un aspetto abbastanza evidente: *La Cordigliera delle Ande* è senza dubbio uno fra i testi più letteralmente tradotti, più fedelmente trasposti nella nostra lingua.

Se così è, la "Premessa e confidenza" dello stesso Luzi ci fa sapere che "alcune volte la forma del testo originale sembra esiga di essere assunta come un blocco con il quale al traduttore non resta più

altro desiderio che d'identificarsi e si identifica allora mediante il calco quanto più possibile perfetto – e questa è paradossalmente la *forma più completa di adesione e insieme di rimozione del modello*".

Potrebbe allora darsi che questa "forma più completa di adesione", questa identificazione col testo tradotto (e nel contempo la sua rimozione) sia stata indirettamente indicata da Luzi come la soluzione ottimale di una sua poetica della traduzione. Questa congettura non deve però farci pensare che Luzi abbia elaborato una teoria coerente della traduzione.

Infatti, di fronte alla grande fioritura di traduzioni del pieno Novecento sostenute dalle metodologie e dalle applicazioni più esigenti e raffinate (e di più sicuro successo), sempre nella sua "Premessa e confidenza" il poeta fiorentino confessava di essersi personalmente impegnato nell'esercizio traduttorio seguendo criteri di natura empirica, aderendo ai testi da tradurre con spirito ogni volta diverso, osservandone, come dice, la "forza d'imposizione".

Ma, su ciò, è forse il caso di lasciargli ancora per un momento la parola:

I testi raccolti in questo libro non potranno che dimostrare con la varietà di modi e di temi, con le differenze nel grado di appropriazione o di estraneamento morale e linguistico, l'empiria che presiede, per me, all'operazione del tradurre. Che cos'è che ne decide di volta in volta la natura, il criterio, il modo? Possiamo enumerare senza un preciso ordine vari fattori distinguendoli se mai per quanto è possibile tra oggettivi e soggettivi: la forza d'imposizione del testo originale che talvolta è tenue e pretestuosa, talaltra tanto imperiosa da apparire assoluta.

Di fronte all'operazione del tradurre, Luzi si sentiva dunque autorizzato a concedersi il più largo margine di libertà e di arbitrio. Di qui l'indubbia "varietà di modi e di temi" registrabile nel libro di traduzioni. L'unico vincolo Luzi diceva di avvertirlo nella traduzione di testi teatrali, destinati alla recitazione. In quel caso la legge era imperativamente dettata dalle esigenze della scena, dall'efficacia della parola recitata da attori professionisti impegnati nel sempre difficile compito di riuscire a farsi seguire da un pubblico normalmente non omogeneo.

Stando così le cose, si potrebbe intanto concludere che il titolo della raccolta di traduzioni luziane, pur lasciando intendere una predilezione personale dell'autore, risponderebbe essenzialmente a una

esigenza di carattere editoriale, a un espediente suggestivo capace di attirare l'attenzione, di suscitare la curiosità del pubblico. A meno che, al di là della poesia di Michaux, non sia ipotizzabile la generica idea di una raccolta di testi stranieri (le Ande) caratterizzati per essere un insieme di alte e varie cime (la Cordigliera).

Comunque sia, il contenuto del libro di traduzioni ci porta a formulare la seguente osservazione: quando Luzi si poneva di fronte al testo da tradurre, dava ascolto alle esigenze, alle predilezioni estetiche e all'estro personale del momento, si lasciava guidare dalle prevalenti suggestioni tratte dalla lettura, dalle soluzioni dettate da una sorta di ispirazione momentanea.

È dunque assai arduo, a mio parere, cercare in lui delle costanti e ancor più, come si è detto, l'esistenza di un *metodo* rilevabile dalla prassi. I tempi diversi e le occasioni più varie che hanno determinato il suo lavoro di traduttore non mi sembrano consentire un'indagine critica complessiva e unificante.

L'unica via praticabile appare dunque soltanto quella che prende in considerazione le soluzioni via via adottate per i singoli testi.

In questa occasione mi fermerei pertanto brevemente sulle due traduzioni che a me sembrano senz'altro fra le più riuscite e, comunque, fra le più rivelatrici di una interpretazione poetica d'autore. I testi tradotti sono tutt'e due celebri. Il primo è di Ronsard, il sonetto *Comme on voit sur la branche au mois de may la rose*. L'altro è *La Vie antérieure* di Baudelaire, anch'esso un sonetto.

Sono entrambi in alessandrini (ossia il verso più glorioso della tradizione poetica francese, un verso costituito di 12 sillabe, con cesura mediana).

Per tradurre il primo, quello di Ronsard, Luzi si è avvalso del doppio settenario, che mima abbastanza esattamente il ritmo dell'alessandrino. Per il secondo si è impegnato in un'impresa più difficile: ha optato per l'endecasillabo, certamente il verso che, in Italia, corrisponde, per uso e per gloria, alla funzione che ha l'alessandrino in Francia.

Ma leggiamo senz'altro la traduzione da Ronsard (pubblicata per la prima volta nel 1942).

Per la morte di Maria (IV)

Come quando di maggio sopra il ramo la rosa
Nella sua bella età, nel suo primo splendore
Ingelosisce i cieli del suo vivo colore
Se l'alba nei suoi pianti con l'oriente la sposa,
nei suoi petali grazia ed amor si riposa
cospargendo i giardini e gli alberi d'odore;
ma affranta dalla pioggia o da eccessivo ardore
languendo si ripiega, foglia a foglia corrosa.
Così nella tua prima giovanile freschezza,
terra e cielo esultando di quella tua bellezza,
la Parca ti recise, cenere ti depose.
Fa' che queste mie lacrime, questo pianto ti onori,
questo vaso di latte, questa cesta di fiori;
e il tuo corpo non sia, vivo o morto, che rose.

Il sonetto originale, verosimilmente scritto per Marie de Clèves (moglie di Enrico di Borbone principe di Condé e favorita di Enrico III), appartiene al Ronsard maturo, ossia al poeta che si vuole misurare con la corte affascinata dal giovane astro Philippe Desportes, corte tutta presa da un secondo (dopo quello, eroico, che fra gli anni quaranta e cinquanta vide imporsi proprio la gloria di Ronsard), da un rinnovato entusiasmo francese per Petrarca e i suoi imitatori italiani.

Composto fra il 1574 (l'anno della morte di Marie de Clèves) e il 1578 (data della prima pubblicazione), il sonetto è dunque intenzionalmente aggiustato sul registro di un'abile imitazione del poeta delle *Rime sparse* e su altre, più tenui, suggestioni classiche (Virgilio, Ovidio, fino a Pontano). Così la "morte di Maria" intendeva sottrarsi alla circostanza reale per rinviare a quella, squisitamente letteraria, del modello che si riteneva diviso nelle due sezioni ("in vita e in morte di madonna Laura").

L'intenzione di Luzi è stata quella di trasporre nella nostra lingua lirica l'impronta specificamente ronsardiana di un Ronsard che pure in questo momento fa di tutto per atteggiarsi a Petrarca, a un nuovo Petrarca francese.

È indubbiamente questa la ragione che lo ha indotto, in primo luogo, a mantenere anche in italiano il non comune ritmo dell'alesandrino francese, ossia il verso che – a differenza del primo impe-

gno petrarchista di Ronsard (che aveva adottato il *décasyllabe*, ossia l'endecasillabo) – è diventato lo strumento più adatto a dare piena voce alla sua più personale e inconfondibile ispirazione. A questa stessa esigenza obbedisce la non facile scelta di mantenere inalterato lo schema di rime dell'originale.

In secondo luogo, Luzi è infallibile nel premere nella giusta misura sul tasto della imitazione petrarchista, che sicuramente costituisce l'innervatura più resistente della prova ronsardiana.

Così lo vediamo intervenire con alcuni lievi tocchi, davvero molto felici e molto esperti.

Il secondo verso del sonetto di Ronsard suona infatti nel seguente modo:

En sa belle jeunesse, en sa première fleur

Pur ricalcando fedelmente il ritmo binario del verso, a Luzi è bastato tradurre “jeunesse” con “età” (*nella sua bella età, nel suo primo splendore*) per riportarci alla suggestione di un ben noto *incipit* petrarchesco: “Ne l'età sua più bella e più fiorita” (son. 278).

Con evidenza ancora maggiore, nel verso 9 (*Ainsi en sa première et jeune nouveauté*) ha tradotto la ronsardiana dittologia (quasi sinonimica (*première et jeune*) introducendo nella sua versione italiana un elegante rinvio al Petrarca più noto:

Così nella tua prima giovanile freschezza,

dove appunto chiunque è in grado di risentire l'*In sul mio primo giovanile errore* del sonetto inaugurale (verso 3) delle *Rime sparse*.

Il risultato è quello di una prova traduttoria, a mio parere, nel suo insieme esemplare, ossia rispettosa della natura intima del testo originale. Non si poteva rendere con maggiore efficacia la personalità intera del Ronsard che si destreggia sulla tastiera petrarchesca con la più esperta padronanza.

Diverso e certamente più complesso è il caso che riguarda la traduzione del sonetto “La Vie antérieure” di Baudelaire (pubblicata per la prima volta nel 1948, poi riproposta nell'antologia *L'idea simbolista* allestita dallo stesso Luzi nel 1959 per la collana “Antologie del Saper tutto” di Garzanti).

La vita anteriore

Dimorai sotto portici spaziosi
Che la marina empiva di faville
E la sera i pilastri maestosi
Tramutavano in grotte di basalto.

Onde volgendo immagini dell'alto
Fondevano ieratiche con tocchi
D'onnipossente musica scintille
Del tramonto riflesso dai miei occhi.

Là vissi a lungo di voluttà calme
Tra l'azzurro, i marosi, gli splendori,
gli schiavi nudi impregnati d'odori
che agitavano il fresco delle palme
sulla mia fronte, intenti a far più vivo
il segreto penoso onde languivo.

Risultato davvero compatto, ritmicamente ineccepibile. Prova, in sé, poeticamente bellissima, non c'è dubbio.

L'endecasillabo raggiunge una tale pienezza che riesce, con quella prevalenza ritmica di sesta e decima, a far persino avvertire il movimento bipartito dell'alessandrino. Anche le rime, quasi perfettamente rispettate, si succedono con grande naturalezza conferendo al sonetto la sua più compiuta dignità.

Ma siamo sicuri che qui sia passata la vera anima del sonetto baudelairiano?

Sarebbe interessante, prima di tutto, poter dare soddisfazione alla seguente domanda: quale fu la ragione che indusse Luzi a scegliere, per farne una traduzione, proprio questo fra i 126 testi che costituiscono *Les Fleurs du Mal* (1861)?

Dico ciò perché "La Vie antérieure" è un sonetto particolarmente inquietante, molto problematico, imbarazzante per chi possa nutrire, ad esempio, una speranza cristiana (mi risulta che, nonostante tutto, Luzi non avesse mai negato di averla, tale speranza).

Infatti, cos'è mai questa "vita anteriore" rievocata dal "Poète", il protagonista dei *Fiori del Male*, il "Poète" che nell'itinerario proposto dall'opera si è da poco presentato nelle vesti di un "cattivo monaco" (si veda "Le Mauvais Moine", IX)?

La "vita anteriore" evocata dal "Poète-cattivo monaco" ha sicuramente ben poco in comune con l'Eden ebraico-cristiano.

Il “Poète” – nato e apparso grazie a un decreto delle “potenze supreme (così si apprende in “Bénédiction”, il testo iniziale del libro) – non si presenta affatto, nella sua “vita anteriore”, come un essere buono e innocente, custode fedele e sereno coltivatore dello splendido giardino messogli a disposizione dal Creatore.

Il “Poète” si presenta, al contrario, come una specie di re antico, un imperatore della decadenza o un principe asiatico. Si presenta come un *potente*, un solitario circondato da un lusso naturale e artificiale, da una splendente natura marina in un clima benevolo di tipo mediterraneo e da *schiaivi*, schiavi *nudi*, a lui completamente devoti.

Ma questo grande e solitario signore della “vita anteriore” nasconde anche un *segreto doloroso*.

Che cosa può essere? Probabilmente non esiste una risposta univoca. Si tratta, infatti, di un *segreto*. Se Baudelaire avesse voluto renderlo evidente, lo avrebbe fatto.

Tuttavia, soprattutto grazie al contesto, è legittimo circoscrivere, almeno in parte, il contenuto di questo segreto doloroso.

Si potrebbe pensare, in primo luogo, alla coscienza della natura transitoria e vana di ogni cosa, la premonizione della morte (cfr. “L’Ennemi” e “Le Guignon”): non dimentichiamo, del resto, che tutto è ambientato nell’ora del tramonto, la fine della giornata, l’ora che precede la notte, immagine tradizionale della morte.

Oppure potrebbe trattarsi dell’insoddisfazione inerente a ogni soddisfazione realizzata, vissuta, qualcosa come la noia, perché l’anima dell’uomo, come il mare, è un orribile abisso senza fondo (cfr. “Au Lecteur”, str. 7 e, più oltre, “L’Homme et la mer”, str. 3).

Ma ci sarebbe da pensare, soprattutto, alla *solitudine* a cui è fatalmente condannato chi, come il “Poète”, è nato grazie a un “decreto delle potenze supreme”, il “Poète” destinato – nella sua condizione migliore, nella rievocata (o sognata) “vita anteriore”, appunto – a essere circondato soltanto da *schiaivi*.

Comunque sia, sta di fatto che questo *segreto doloroso* della “vita anteriore” isola ancor più il “Poète” dai soli uomini che lo circondano, *schiaivi* e non *fratelli*, schiavi che pure si sforzano con ogni dedizione e cura di consolarlo, cercando di *approfondire* il segreto che fa tanto soffrire il loro privilegiato padrone.

Il verbo *approfondir* funziona qui nel suo duplice significato di *approfondire* (indagare) e di *rendere più profondo*. Ciò significa che

lo sforzo degli schiavi di capire il segreto doloroso del Poète ha come effetto quello di rendere il segreto sempre più profondo, un segreto che sempre si sottrae alla comprensione.

Il “Poète” si configura, dunque, come un potente *assolutamente solitario, insieme triste e felice*. È un sensuale capace anche di emozioni *mistiche* (si noti, nella seconda quartina, “solennelle et mystique” e, nella prima, “vastes portiques”, che evocano un tempio).

L’“Eden” ebraico-cristiano, al contrario, prevede *soltanto* uno stato di *felicità* (è un Eden dualistico, che si oppone radicalmente al dolore e al male).

La “vita anteriore” ricordata dal “Poète” ha ben poco in comune, d’altra parte, con gli ideali che guidano la società borghese dell’Ottocento, quella che afferma di riconoscersi nella Dichiarazione dei Diritti dell’Uomo (Rivoluzione francese). Basti dire che il “Poète” non lavora ed è quindi inutile. La borghesia dice di avere nel lavoro e nell’utile i suoi fondamenti. Il “Poète” si fa servire dagli schiavi. La borghesia dice di ripudiare la schiavitù in nome della fraternità, dell’uguaglianza e della libertà degli uomini.

Si potrebbe dunque supporre che quest’unica scelta baudelairiana di Luzi sia dovuta proprio al carattere del tutto inatteso e soprattutto non ipocrita di questo singolare ricordo. È una scelta, quella di Luzi, che sembra sottrarlo agli “ipocriti fratelli” a cui Baudelaire ha esplicitamente detto di rivolgersi. Ognuno di questi “fratelli”, penso, preferirebbe, ad esempio, vedere il “Poète” in uno stato di innocenza naturale, magari felice e in armonia con i suoi simili, con i suoi fratelli, in una società regolata dalla giustizia e dall’amore. Oppure non gli dispiacerebbe vederlo animato da sentimenti di generosità, nobilitato da qualche atto di coraggio ecc. (certo a Baudelaire non sarebbe stato difficile accontentarlo con qualche nobile, e certamente ipocrita, ambizione di questo tipo).

Per quanto riguarda la traduzione, trovo abbastanza riuscita la resa dei due aggettivi “solennelle et mystique” col più economico epiteto “ieratiche”, anche se mi pare che, così, un po’ si perda il duplice valore indicato da Baudelaire, quello più attinente al profano di “solennelle” e quello più attinente al religioso di “mystique”. Felice appare anche la traduzione del verbo “approfondir” (in rima nel penultimo verso): “far più vivo”. Infatti il verbo francese *approfondir* funziona, come si è detto, nel suo doppio significato di *appro-*

fondire (indagare) e di *rendere più profondo*, il che significa che lo sforzo degli schiavi di capire il segreto doloroso del “Poète” ha come effetto quello di rendere il segreto sempre più profondo, un segreto che sempre si sottrae alla comprensione. Il “far più vivo” luziano non esclude, mi sembra, questa importante ambiguità.

Se proprio si volesse andare a cercare il pelo nell’uovo, allora si potrebbe osservare che si ottiene un risultato un po’ banalizzante traducendo con “spazioso” l’aggettivo, tipicamente baudelairiano, “vaste”. Dire “portici spaziosi” non è lo stesso che dire “de vastes portiques”, dove quel “vastes”, diversamente da “spaziosi” (mi pare), apre a dimensioni che non escludono l’impossibile, il soprannaturale. Infatti, mentre l’italiano *spazioso* ha natura decisamente materiale, *vaste* può facilmente riferirsi ai valori psichici e morali (*una vasta mente* non è riducibile a *una mente spaziosa*). Non ha certo avuto torto Gaston Bachelard a riconoscere nell’aggettivo *vaste* una delle parole-chiave del lessico baudelairiano, una parola che lo studioso ritenne capace di riunire in suprema sintesi i contrari¹. D’altra parte, questo particolare aggettivo *vaste* trova rispondenza temporale prima nell’avverbio “longtemps” (verso 1) e poi in quei “soleils marins” (al plurale) del secondo verso. Luzi, coerentemente alla riduzione operata con “spaziosi”, ha soppresso “longtemps” (ricuperandolo però all’inizio delle terzine) e contraendo i “soleils marins” al singolare “marina”, termine certo suggestivo (vagamente dantesco, l’indimenticabile “tremolar de la marina”), ma privo dell’indefinita e appunto ‘vasta’ durata suggerita dalla versione di Baudelaire.

Ma non si può pretendere troppo da una traduzione, com’è questa, che già raggiunge il quasi miracolo di far passare in modo del tutto eccellente il senso, rispettando con molta eleganza e senza apparente sforzo rime e ritmi.

Nessuno può dimenticare che tradurre Baudelaire è sempre un’impresa pressoché disperata.

¹ *La Poétique de l’espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, pp. 174 ss.

TOBIA ZANON

LUZI E RACINE.

LA METRICA DELLA TRADUZIONE DI *ANDROMAQUE*

Ma Racine non si traduce!

F. DE SANCTIS

Leggendo l'*indice* del volume *La cordigliera delle Ande*¹, si coglie perfettamente la particolare collocazione della traduzione di *Andromaque*. Contrariamente, infatti, al rigido principio che organizza i testi in modo cronologico per autore tradotto, l'opera di Racine, assieme alla traduzione di *La fuente* di Guillén, viene posta in coda alla raccolta². Tale sistemazione sembra indicare un'estraneità di questi testi dal resto del *corpus*. Per Guillén il motivo è evidente: si tratta dell'unica traduzione dallo spagnolo. Per Racine il motivo è più sottile e va con ogni probabilità rintracciato nella natura stessa del testo tradotto, e cioè di un testo di poesia drammatica e non di poesia lirica com'è il caso di tutti gli altri. È Luzi stesso a sottolineare la differenza tra le due tipologie di traduzione:

C'è dunque nella traduzione di poesia lirica, se non altro in teoria, un margine d'arbitrio che il lavoro di traduzione di testi poetici teatrali riduce al minimo. Qui la contesa non è sorda e appartata. C'è un testimone che funge da pietra di paragone e sancisce più che il lecito e l'illecito l'utilità e l'efficacia del tentativo; li sancisce per di più con una immediata verifica. Dire che il testimone è il palcoscenico è dire poco, anche se non si può dire altrimenti.³

¹ M. LUZI, *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 149-153. Per un più completo quadro su Luzi traduttore (dal francese e non) rimando alle pagine introduttive di P.V. Mengaldo e al saggio di G. PERON, *Luzi e la traduzione*, contenuti in questo stesso volume, rispettivamente pp. 69 ss. e pp. 75 ss. E sono proprio questi due studiosi e maestri – unitamente ad A.M. Babbi, L. Facini, M. Piva e J.-Ch. Vegliante – che chi scrive vuole ringraziare per l'occasione, i consigli e le riletture.

² Rispettivamente alle pp. 89-137 e 139-145.

³ M. LUZI, *Circostanze di traduzione: il teatro*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria [...]. Atti del secondo Convegno sui problemi della traduzione letteraria*. 3,

Altri due aspetti che emergono chiaramente dalle pagine dove Luzi riflette sul proprio tradurre sono l'*occasionalità* e l'*empirismo* che lo caratterizza⁴. L'occasione per *Andromaque* è quella di una traduzione commissionatagli nel 1958 dalla RAI per una versione radiofonica del dramma di Racine⁵.

Nell'affrontare l'originale Luzi coglie con molta precisione qual è il problema che per primo deve affrontare chiunque si appresti a tradurre un testo del teatro tragico francese – e di Racine in particolare – e cioè quello della resa formale. Secondo Luzi *Andromaque* è:

una tragedia nella quale la polpa epica esorbita dalla rigorosa formalizzazione raciniana ed è disponibile per un modellato corrispondente, cioè può esimersi dal calco delle geometriche euritmie stabilite. Solo a patto d'irrompere con energia nella sua forma mi sarei potuto invogliare a Racine e, su ciò che fosse andato in pezzi, a ricostruire una forma raciniana, raciniana proprio perché non speculare...⁶

Quella della tragedia in *alexandrins* è infatti una forma magnificamente perfetta nella sua monolitica e rigidissima struttura, fatta di coppie di versi a rima baciata, con alternanza di rime maschili e femminili, e versi fortemente scanditi nella loro bipartizione interna.

Monselice (Pd), Amministrazione comunale, 1974, p. 61. Questa affermazione viene poi nuovamente citata da Luzi stesso nella *Premessa o confidenza* alla *Cordigliera* (cit., pp. vi-vii). Tale proposta gli sembra ancora valida, al punto di sopprimere l'inciso "se non altro in teoria". Una decina di anni più tardi, sollecitato sullo stesso argomento, Luzi risponde in termini sostanzialmente invariati: "Insomma bisogna tener conto non solo della dicibilità scenica ma anche dell'efficacia della parola e del suo alone sulla scena; c'è una mediazione, c'è un mediatore in questa tradizione di teatro che è il palcoscenico", e poco dopo, "Certo c'è sempre una colluttazione più o meno amorevole tra il tradotto e il traduttore [...], però questa specie di duello, più o meno battagliero, esiste sempre; nel teatro c'è un altro agente che appunto è il palcoscenico, che è non solo il giudice ma anche quello che esige, che pone le sue esigenze", cfr. M. LUZI, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 134 e 137 [intervista in parte già pubblicata con il titolo *Luzi, leggere e scrivere*, Firenze, Nardi, 1993].

⁴ Cfr., in sintesi, PERON, *Luzi e la traduzione*, cit.: "Le occasioni traduttive di Luzi sono state comunque il frutto di esperienze concrete, di scelte non fondate su teorie della traduzione". Da parte sua, C. BO intitola *Le "occasioni" di Mario Luzi traduttore* la sua recensione alla *Cordigliera* (a p. 13 del "Corriere della sera" del 6 febbraio 1983).

⁵ La traduzione viene raccolta nel volume *Teatro francese del grande secolo*, a cura di G. Macchia, Torino, ERI, 1960, per essere poi ristampata nel 1976 dalla casa editrice Edipem e, infine, nel 1980 da Rizzoli. Poche le varianti fra le edizioni.

⁶ LUZI, *Premessa o confidenza*, cit., p. IX. Per più ampie considerazioni di Luzi sulla *pièce* e sul teatro di Racine cfr. *Per la lettura di Andromaque*, premessa alla rist. del 1980, ma anticipata in ID., *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 103-113, e LUZI, *Colloquio*, cit., pp. 31 e 129 ss.

Una struttura di per sé ‘intraducibile’, ‘non-importabile’ nella lingua poetica e, soprattutto, nella pratica scenica italiana. Storicamente sono quattro le principali tipologie con cui si traducono testi di questo tipo. Si tratta di modalità che si istituzionalizzano grossomodo nel Settecento⁷ e che in buona sostanza rimangono immutate fino ai giorni nostri, e sono: la prosa (che in qualche modo denuncia la volontà del traduttore di non prendere posizione rispetto alla forma originale); la riproposta dell'*alexandrin* francese nel suo corrispettivo italiano (cioè il doppio settenario, o martelliano); una forma mista di endecasillabi e settenari (che richiama il dramma pastorale e, soprattutto, il melodramma); oppure, ed è questa la scelta in genere maggiormente perseguita, si traduce il verso “principe” della poesia francese, l'*alexandrin* appunto, nel corrispettivo verso “principe” italiano, l'endecasillabo nella sua forma sciolta da rime (già di per sé verso della tragedia e, in termini molto generali, del “genere” traduzione).

Si tratterebbe, insomma, di “fare a pezzi” Racine e di ricostruirlo, ed è proprio il verso a essere per primo sottoposto a questa operazione di rimodulazione dell'originale francese. Per prima cosa Luzi scarta tanto l'idea tradizionale di una traduzione in endecasillabi⁸ (metro da lui usato per i sonetti di Louise Labé e Baudelaire), quanto quella metricamente ‘mimetica’ di utilizzare il martelliano (come per *Sur la mort de Marie* di Ronsard)⁹, per orientarsi su di un sistema metrico-versale il cui scopo non è tanto riprodurre il verso francese *in sé*, quanto riprodurre la lunghezza o, meglio, gli ‘effetti di durata’:

⁷ E per le quali sia concesso rimandare a T. ZANON, *Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte prima: aspetti di metrica e sintassi*, “Stilistica e metrica italiana”, 5, 2005, pp. 33-79; ID., *Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte seconda: aspetti di retorica e sintassi*, “Stilistica e metrica italiana”, 6, 2006, pp. 123-156, e ID., *Corneille nelle mani di Barette e Paradisi* (Polyeucte, vv. 1105-1160), in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Atti del Convegno Internazionale (Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005), a cura di G. Coluccia, B. Stasi, Galatina (Le), Congedo, 2006, I, pp. 321-332.

⁸ M. LUZI, *Introduzione* alla sua traduzione di W. SHAKESPEARE, *Riccardo II*, Torino, Einaudi, 1966 [ora in LUZI, *Vicissitudine e forma*, cit., p. 101]: “In teoria l'endecasillabo nostro fa tutti i miracoli, in pratica meno. Se anche li facesse, farebbe anche quello di non farceli sentire come miracoli? Oggi?”. La citazione, come è evidente, si riferisce al *blank verse* inglese, ma può essere non arbitrariamente estesa anche all'*alexandrin*.

⁹ Su cui vedi P.M. BERTINETTO, *Sul non fortuito incontro di Luzi con Ronsard*, in *A Gian Luigi Beccaria*, Torino, s.e., 1977, pp. 115-131.

L'alessandrino esiste anche in italiano, è il martelliano il suo equivalente, però è uno dei versi più frustranti, più mortificanti della metrica italiana, del sistema musicale della lingua italiana. Il problema era quindi di trovare all'interno del nostro sistema metrico-espressivo un qualcosa che avesse questa forza autorevole di normalità e di normatività, e nello stesso tempo fosse italiano, avesse nella nostra tradizione quella risonanza, quello spessore che ha l'alessandrino in francese. Per l'*Andromaque* ho deciso di fare saltare ogni cosa, perché mi sembrava che la sostanza epica, narrativa e patetica di questa tragedia guadagnasse a essere svincolata dalla sua formalità, che in francese naturalmente funziona, ma che riprodotta in italiano sarebbe stata una vera e propria palude, senza movimento, senza vita. E allora ho congegnato, non preventivamente ma con l'orientamento ormai deciso, una specie di sistema di metrica variabile; quindi una struttura ritmica che fosse abbastanza agevole, mobile narrativamente e anche efficace pateticamente, che facesse sentire la solennità, la maestà anche dell'alessandrino regale di Racine ma che non ne fosse prigioniera.¹⁰

Luzi, di fatto, propone un nuovo tipo di metrica che evita programmaticamente ogni tentativo di rispecchiare la forma originale, mentre cerca invece di fonderla e di rimodellarla¹¹. Le scansioni compiute sulla traduzione dell'*Andromaca* confermano quanto proposto da Luzi nelle sue riflessioni *a posteriori*¹².

Lo spettro dei versi utilizzati è infatti molto vasto (va dalle 8 alle 21 sillabe), ma il numero di sillabe medio per verso è di 13, e cioè un numero perfettamente coincidente con quello dell'*alexandrin* francese (tenendo conto dell'escursione sillabica tra uscita maschile e uscita femminile). Di più, la quasi totalità dei versi (l'83%) conta un numero di sillabe complessivo che va da 11 a 15. La struttura del verso francese rimane insomma ben impressa nella filigrana della

¹⁰ LUZI, *Colloquio*, cit., p. 134.

¹¹ La rinuncia a "tutte le possibili equivalenze formali vistose" è una delle caratteristiche di un "modo tutto moderno di traduzione che ha tuttora il suo corso" e che, secondo Luzi, nasce dall'esperienza di Mallarmé traduttore delle poesie di E.A. Poe, cfr. M. LUZI, *Una decostruzione costruttiva del testo mallarmeano* [1990], in *Atti del diciottesimo Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica* "Traduzioni poetiche nei vent'anni del Premio Monselice", 20, in *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica, 18-19-20*, a cura di G. PERON, Monselice (Pd), Amministrazione comunale, 1993, p. 207.

¹² Il campione preso in esame coincide con le pagine dell'*Andromaca* antologizzate nella *Cordigliera*, *specimen* significativo tanto per numero di versi tanto per essere stato scelto come sorta di vetrina dallo stesso Luzi. Da qui sono tratte tutte le citazioni (comprese quelle dal testo francese), che verranno date in questo modo: atto in cifra romana; scena e versi in cifra araba separati da virgola (p. es.: At. IV, sc. 3, v. 45 = IV 3, 45).

traduzione. Tali versi sono a loro volta improntati alle più varie accentazioni e composizioni interne (possiamo trovare versi singoli e versi composti; i primi con uscite variamente tronche, piane e sdrucciole, i secondi, come vedremo, formati da una grande varietà di elementi, con grande libertà combinatoria e caratterizzati o meno dalla sinalefe tra emistichi). Ma tale libertà è solo apparente ed è ben lungi dal non rivelare una precisa organizzazione interna. Se infatti si osservano con più attenzione l'insieme delle scansioni, risulta evidente come Luzi organizzi la sua traduzione attorno a due versi base (che poi sono i due 'versi base' per eccellenza non solo della sua poesia, ma di tutta la tradizione poetica italiana): l'endecasillabo e il settenario, quest'ultimo quasi sempre nella sua forma replicata di doppio settenario (il verso che Luzi ha appena cercato di buttare fuori dalla porta ma che gli è rientrato dalla finestra). Endecasillabo e doppio settenario, assieme, coprono quasi la metà dei versi della traduzione (circa il 43%). Non si tratta però quasi mai di versi 'classici', nel senso che sia per accentazione che per lunghezza raramente ci si trova di fronte a endecasillabi tradizionali e classicamente scanditi su ritmi giambici:

Seguì Cassandra il padre vostro in Argos	I 2, 48
Ma che? già l'odio loro è uguale al mio.	IV 3, 79
non abbia parte alcuna in queste lacrime.	V 1, 10

oppure a doppi settenari così chiaramente bipartiti e rispecchianti il modello raciniano:

d'un padre o d'uno sposo strappato via da Ettore.	I 2, 18
Morirò se vi perdo; morirò anche se aspetto,	III 7, 25
Dove sono, che ho fatto, che mi resta da fare? ¹³	V 1, 1

Al contrario ci troviamo frequentemente di fronte a endecasillabi variamente non-istituzionali. Se il 7% circa di questi è caratterizzato da un ritmo dattilico di 4^a7^a:

È Pirro, il figlio e il rivale di Achille,	II 5, 6
questa mia mano nel sangue del barbaro...	III 1, 25

¹³ "D'un père ou d'un époux qu'Hector leur a ravis", "Je meurs si je vous perd, mais je meurs si j'attends" e "Où suis-je? Qu'ai-je fait? Que dois-je faire encore?", di quest'ultimo Luzi riproduce anche la struttura (1/2+1/2)+1.

verso tradizionalmente poco utilizzato, ma ‘corretto’¹⁴, addirittura il 13% può essere considerato ‘anomalo’. Si tratta di tipici endecasillabi di 5^a:

d’aver vinto mille avversari. Pensa	II 5, 12
Che aspettate? Lui vi porge la testa:	IV 3, 71

di numerosi endecasillabi privi di *ictus* sia in 4^a che in 6^a sede:

altro posto che di persecutore?	II 5, 73
Che mi vale che la Grecia mi ammiri	III 1, 60
e muoia pubblicamente esecrato.	IV 3, 40

o, più generalmente, estremamente rarefatti dal punto di vista accentuativo:

intenerire lo trafiggerò	IV 3, 99
--------------------------	----------

Tutti questi fenomeni tendono a una precisa ricerca di rapidità e alla resa di una sorta di oralità scandita, come dimostrano la bassa densità media di *ictus* per verso (3,82 per gli endecasillabi, e 4,36 per la totalità dei versi, molto poco considerando che ogni verso ha mediamente 13 sillabe), la scarsa presenza di accenti ribattuti e l’assoluta preferenza per tipologie versali considerate come ‘veloci’, quelle di (1^a/2^a)6^a10^a:

<i>Fatele</i> giuramenti, ed <i>esponetevi</i>	1 6 10	II 5, 60
<i>confondano</i> il rancore e non <i>distinguano</i>	2 6 10	I 2, 89

e, soprattutto, quelle di (1^a/2^a)4^a6^a10^a:

la voluttà di <i>perdermi</i> per lei	4 6 10	II 5, 20
<i>Mordono</i> il freno, a stento lo <i>risparmiano</i>	1 4 6 10	IV 3, 80
Se ti odio, è lui il <i>colpevole</i> ? T’ha forse	2 4 6 10	III 8, 53

con le larghe zone atone (1^a6^a o 6^a10^a) spessissimo ottenute grazie alla comune inserzione di parole sdruciole¹⁵ (segnalate in corsivo nel testo) che dilatano il verso e, quando si trovano alla fine, ne attenua-

¹⁴ Cfr., a proposito, A. MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 400-403.

¹⁵ Su questo stilema cfr. P.V. MENGALDO, *D’Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in ID., *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1980², pp. 190-216 [ora Torino, BOLLATI Boringhieri, 1996], e dello stesso autore, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74.

no il senso di chiusa, in questo associandosi spesso a *enjambements* quasi sempre coincidenti con analoghi fenomeni dell'originale¹⁶:

confondano il rancore e non *distinguano* | il sangue di chi li fece *vincere* e
dei vinti I 2, 89-90
Pensateci; vi lascio, verrò a *prendervi* | per condurvi al tempio [...] III 7, 26-27

Inoltre, attorno all'endecasillabo gravita tutta una serie di tipologie versali che a questo rimandano chiaramente (soprattutto per ritmo), come per esempio i seguenti dodecasillabi che riproducono alcuni degli schemi tipici dell'endecasillabo, discostandosene solo nel finale:

Andiamo. -¹⁷ Dove dunque? Che decidete? 2 4 6 11 III 8, 70
È lui che muove la collera di Pirro 2 4 7 11 III 4, 26

oppure decasillabi che con una banale dialefe si possono contare come endecasillabi:

Stanchi di dieci [^] anni di miserie III 4, 16
Già [^] assai foste vedova fedele III 8, 5

Tutti questi fenomeni si incontrano, a loro volta, anche nel doppio settenario, nel quale spesso si trovano divisioni sintattiche poco scandite, che tendono a evitare una bipartizione troppo netta che vada a scapito della continuità versale:

Vedo soltanto torri sepolte dalla cenere I 2, 59
o d'un nemico che si sforzi di rincrescervi III 7, 7
il disperarsi, gli occhi sempre umidi di pianto¹⁸ IV 3, 9

e, come si è appena visto per l'endecasillabo, anche attorno al doppio settenario si costruisce tutta una serie di versi che ne richiamano la struttura (7+8, 7+6, 6+7, le combinazioni più frequentate)¹⁹:

¹⁶ "Qu'ils confondent leur haine, et ne distinguent plus | Le sang qui les fit vaincre et celui des vaincus", e "Songez-y: je vous laisse; et je viendrai vous prendre | Pour vous mener au temple [...]".

¹⁷ Con questo simbolo si indica il cambio di battuta coincidente con un verso a gradino.

¹⁸ Risulta evidente, rispetto all'originale, come Luzi tenda in questi versi a evitare la coincidenza di cesura metrica e sintattica: "Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes", "S'ils sont d'un ennemi qui cherche à vous déplaire", e "Mon désespoir, mes yeux de pleurs toujours noyés".

¹⁹ Lo spazio grafico non è presente in Luzi e verrà di volta in volta inserito per meglio distinguere i due emistichi.

non tollera più oltre	il dubbio della sua sorte.	III 7, 23
spera che l'uragano	si dissolva in pianti	V 1, 19
La Grecia per me	si dà troppo pensiero	I 2, 32

variamente composti, con la presenza o meno di vocaboli sdrucchioli e della sinalefe tra i due emistichi ad aumentare o diminuire il computo sillabico complessivo:

ci eccitavano al sangue, ci confondevano i colpi.	I 2, 70
La sua morte, questo avrò fatto io che l'amai tanto?	V 1, 31

Si tratta, insomma, di un doppio settenario che ha più a che fare con il doppio settenario novecentesco di derivazione simbolista-francese (e quindi, tanto sul versante italiano che su quello francese, con i più importanti modelli di riferimento per la formazione culturale e poetica di Luzi), che con quello istituzionalizzato da Pier Jacopo Martello²⁰.

Per quanto riguarda invece i versi molto lunghi (quelli che eccedono le normali misure dei versi composti), in Luzi sono quasi sempre la somma di un endecasillabo e di qualcos'altro, spesso di un endecasillabo e di un novenario:

Perché non interrogavate	di quando in quando il vostro cuore debole?	II 5, 82
gli parlava, ne aveva pena.	Una parola avrebbe fatto il resto	III 1, 37

altrettanto frequente è poi poter isolare un perfetto endecasillabo all'interno di singoli versi più lunghi:

Non mi restava più che condannarlo,	mio figlio	III 8,4
Così d'un tratto	come posso servire l'ira vostra?	IV 3, 57

Ma la combinazione più utilizzata è senz'altro quella che unisce un endecasillabo e un settenario:

la Grecia con dolore	vi vede sollevare la sventura	I 2, 10
Significa temere minacciare,	gemere troppo a lungo.	III, 7 24

ma anche in questo caso Luzi tende sempre a mascherare, a 'sporcare' l'unione dei due elementi:

²⁰ Per una storia del doppio settenario cfr. F. BRUGNOLO, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, "Anticomoderno", II, 1996, pp. 257-284.

Che temono da un bimbo sopravvissuto alla sua rovina III 4, 20
 e calpesta per voi i vostri vincitori furibondi III 8, 13
 io, io sola al tempio dove si prepara il loro sodalizio IV 3, 96

Il primo verso, infatti, risulta perfettamente 7+11 solo ipotizzando una dialefe tra *sopravvissuto* e *alla*; il secondo diventa 7+11 solo separando *voi* e *i*; il primo emistichio del terzo verso è un endecasillabo solo non contando uno dei due *io*²¹.

Nella trama del tessuto ritmico di tutta la traduzione, come già detto, si leggono in controluce i ritmi dell'endecasillabo e del settenario (che dell'endecasillabo molto spesso copre ritmicamente il primo emistichio). Come è possibile notare dalla seguente tabella, che riassume alcuni dati già forniti, la stragrande maggioranza della traduzione si compone di misure 'tradizionali', di soluzioni che rispetto al verso/emistichio standard eccedono di una sola sillaba, oppure di versi eterodossi dal punto di vista della composizione ma con computo sillabico complessivo (comprese sinalefi e dialefi) attorno alle 14 sillabe tipiche del doppio settenario standard²²:

TIPO DI VERSO	PERCENTUALE	TIPO DI VERSO	PERCENTUALE
11	28,22	8+7	2,04
7+7	14,62	8+8	2,04
12	6,12	5+8	1,70
7+8	5,61	9+7	1,53
7+6	4,76	5+9	1,19
6+7	4,08	6+9	1,19
10	3,91	9+6	0,85
6+8	2,38	6+6	0,68
8+6	2,38	TOTALE	83,30

È come se Luzi, più o meno inconsciamente, non riuscisse a sottrarsi all'irresistibile forza attrattiva dei versi 'principi' della poesia italiana. Ed è significativo a questo proposito che le zone di testo che si costruiscono interamente sull'endecasillabo coincidano o con

²¹ Qui l'effetto di camuffamento diventa ancora più evidente in quanto la ripetizione del pronome è assente nell'originale: "Je m'en vais seule au temple, où leur hymen s'apprête".

²² La divisione dei versi lunghi in emistichi si è decisa in base alla sintassi. I versi composti che ne sono risultati vengono segnalati con le normali indicazioni (7+9 = settenario + novenario; 9+8 = novenario più ottonario ecc.). Il che significa che, per esempio, un verso 6+6 può essere formato da due emistichi di 5, 6 o anche 7 sillabe ciascuno, a seconda che la loro uscita sia, rispettivamente, tronca, piana o sdrucciola.

momenti di particolare rilievo patetico, o con momenti di particolare concentrazione stilistica, come se l'emergere del testo verso zone dal contenuto o dallo stile percepiti come 'alti', veicolasse quasi automaticamente il verso relativo: l'endecasillabo. Uno dei casi più macroscopici di questo fenomeno²³ è il monologo di Ermione (v 1) di cui si riportano i vv. 1-17:

- 7+7 Dove sono, che ho fatto, che mi resta da fare?
 6+7 Che furia mi prende, che angoscia mi divora?
 7+7 Senza costrutto corro qua e là per il palazzo.
 Ah non posso sapere se amo, se odio?
 Con che sguardo m'ha congedata! Empio!
 Senza pietà, senza dolore almeno finto...
 S'è turbato, m'ha almeno un po' compianta?
 Gli ho strappato un lamento? Muto, muto
 e impassibile ai miei sospiri, quasi
 non abbia parte alcuna in queste lacrime.
 6+8 E lo piango ancora, e per colmo di sventura
 il mio cuore, il mio vile cuore pende
 dalla sua parte! Soltanto al pensiero
 del colpo che lo aspetta, tremo. E pronta
 a vendicarmi gli fo grazia. No,
 non revochiamo la sentenza: muoia,
 così come non vive più per noi.

nei quali risulta evidente come l'endecasillabo e il suo ritmo tenda a prendere assoluto sopravvento e a portare con sé l'uso di misure altrettanto tradizionali (doppio settenario).

Qualche rapido accenno al fenomeno dell'*enjambement* consentirà di formulare anche alcune brevi osservazioni sull'organizzazione sintattica della traduzione. Andrà innanzitutto notato come Luzi, nella stragrande maggioranza dei casi, riproponga immutate le inarcature presenti in Racine (come negli esempi qui riportati a p. 107). Questo dimostra quanto già osservato, e cioè la sostanziale mimesi della traduzione rispetto al testo originale. Quanto poi ai pochi casi di divergenza, appare chiaro come lo scopo di Luzi non sia certo quello di 'arricchire' retoricamente e stilisticamente la propria versione. Sono infatti praticamente assenti i cosiddetti *enjambements* 'retorici', quelli in cui all'inarcatura si somma una sovversione

²³ Presente anche, per limitarsi ai passi antologizzati nella *Cordigliera*, in II 5, 10-20 e 52-80 (su cui si tornerà alle pp. 111-113), e in III 4, 8-18.

dell'*ordo verborum*. La quasi totalità delle occorrenze infatti non solo è sintatticamente piana, ma inoltre tende ad avere in innesco componenti molto comuni (soggetto, verbo, complementi vari), che perciò danno luogo a fenomeni poco energici.

All'interno di questa compagine si possono comunque distinguere due usi precisi. Da un lato Luzi tende (soprattutto in presenza di versi lunghi) a separare mediante inarcatura elementi che nell'originale sono in qualche modo collegati da rapporti dittologici o correlativi:

Basta il suo nome e fremono le nostre vedove, | le nostre figlie

I 2, 15-16

[...] Bisogna la conduca via, via | o che io perisca²⁴

III 1, 6-7

con lo scopo di movimentare la tipica struttura bipartita (anche all'interno dei singoli emistichi) dell'*alexandrin* classico.

Il secondo uso – nettamente maggioritario per numero di occorrenze – è ancora una volta legato alla presenza dell'endecasillabo, e quindi alle zone di maggiore resa patetica o stilistica. Il fenomeno ha una ragione basilamente strutturale: l'endecasillabo, molto più corto dell'*alexandrin*, costringe ad 'andare a capo' prima, incrementando il numero di *enjambements*. Luzi, da parte sua, approfitta di questa evidenza testuale (di queste 'zone calde' della sua traduzione) per intervenire con alcuni fenomeni di sintesi e scorciamento che ripristinino l'equilibrio perso con l'uso di una misura versale più corta e, assieme a questo, per semplificarne in genere la sintassi. Un solo passo potrà servire da significativo esempio (II 5, 59-80):

PHENIX

Allez, Seigneur, vous jeter à
[ses pieds.

Allez, en lui jurant que votre âme l'adore
A de nouveaux mépris l'encourager
[encore.

FENICE

Andate, gettatevi ai suoi piedi.

Fatele giuramenti, ed esponetevi 60
a nuovi scherni.

PYRRHUS

Je le vois bien, tu crois que prêt à
[l'excuser
Mon cœur court après elle, et cherche
[à s'apaiser.

PIRRO

Lo vedo bene, tu

credi che io le corra dietro pronto
al perdono e cerchi di placarla.

²⁴ "Son nom seul fait frémir nos veuves et nos filles" e "Il faut que je l'enlève, ou bien que je périsse".

PHENIX

Vous aimez: c'est assez.

PYRRHUS

Moi, l'aimer? une ingrate
Qui ma hait d'autant plus que mon
[amour la flatte?
Sans parents, sans amis, sans espoir
[que sur moi,
Je puis perdre son fils; peut-être je le doi.

Étrangère... que dis-je? esclave dans
[l'Épire,
Je lui donne son fils, mon âme,
[mon empire;
Et je ne puis gagner dans son perfide
[cœur
D'autre rang que celui de son
[persécuteur?
Non, non, je l'ai juré, ma vengeance
[est certaine:
Il faut bien une fois justifier sa haine.

J'abandonne son fils. Que de pleurs
[vont couler!
De quel nom sa douleur me va-t-elle
[appeler!
Quel spectacle pour elle aujourd'hui
[se dispose!
Elle en mourra, Phœnix, et j'en serai
[la cause.
C'est lui mettre moi-même un poignard
[dans le sein.

FENICE

L'amate: e questo basta

PIRRO

Amarla io?
Un'ingrata che m'odia tanto più 65
quanto il mio amore la lusinga?
[Senza
né parenti, né amici, né la speranza
altro che in me, posso mandarle
[a morte
suo figlio, forse lo dovrò. Straniera...
che dico? schiava nell'Épiro, tutto 70
le dono, il figlio, l'anima, l'impero;
e non avrò nel suo animo perfido
altro posto che di persecutore?
L'ho giurato, la mia vendetta è certa.
Dovrò ben meritarmi il suo
[rancore. 75
Abbandono suo figlio. Quante
[lacrime!
Che nome il suo dolore troverà
per me! Quale spettacolo si appresta
per lei. Morrà, ne sarò io la causa.
È come le piantassi un ferro
[in seno. 80

Il brano è sostanzialmente edecasillabico: pochi sono i versi che non si possano facilmente ricondurre a questa misura. Innanzitutto Luzi rinuncia al primo verso a gradino (v. 59) e fa cominciare la battuta di Fenice con una misura intera. Poi ai vv. 60-61 scioglie il forte iperbato di Racine (*Allez... / l'encourager*) in due proposizioni coordinate che sintetizzano fortemente il dettato originale: (*en lui jurant que votre âme l'adore* > Fatele giuramenti; *A de nouveaux mépris l'encourager encore* > ed esponetevi a nuovi scherni). Ai vv. 61-63,

recupera l'elemento soppresso in precedenza unendo in un solo verso due battute distinte nell'originale. Tale misura gli impone però uno slittamento generale che comporta la soppressione di *mon cœur* e l'instaurazione di due inarcature (*tu / credi e pronto / al perdono*) che, pure assenti nell'originale, ne appianano la sintassi fortemente perturbata da un'anastrofe *enjambée* (*prêt à l'excuser / Mon cœur*)²⁵. Soppressioni²⁶ e semplificazioni²⁷ caratterizzano tutto il brano, ma non si tratta di banalizzazioni, quanto di tentativi volti a evitare che nella resa dello stile alto dell'originale la traduzione risulti troppo 'carica' dal punto di vista stilistico e retorico. Luzi vuole insomma evitare il difetto più tipico delle traduzioni letterarie italiane, e cioè quello di "rendere più enfatico il discorso, di accentuarne con questo o quell'artificio il tono"²⁸. Come ai vv. 76-79, in cui, sempre facendo i conti con la misura dell'endecasillabo, Luzi organizza un parallelismo anaforico grazie a due *enjambements* della stessa struttura (*troverà / per me... e si appresta / per lei*), ma questa soluzione, per quanto elegante e ricercata, riesce comunque a disinnescare la maggiore retoricità delle esclamative francesi. Le considerazioni appena fatte sono valide anche quando le soluzioni del poeta fiorentino sembrano andare in direzione opposta. Ai vv. 66-67, Luzi rimodula un singolo verso di Racine isolando (dopo un'inarcatura preposizione/nome piuttosto forte) una plurimembratura: un *tricolon* perfettamente costruito (*Senza / né parenti, né amici, né speranza*), mentre ai vv. 70-71 organizza (dopo una delle rarissime inarcature retoriche: un'anastrofe *enjambée* oggetto/verbo) una figura molto simile a una cosiddetta *divaricazione*²⁹: *tutto / le dono, il figlio, l'anima, l'impero*. Da un lato risulta evidente il ruolo fonda-

²⁵ Allo stesso modo al v. 72 si nota lo scioglimento in *animo perfido* del *perfide cœur* che Racine mette in anastrofe anche per motivi di rima. Si segnala inoltre (v. 63), senza indagarne la possibile volontarietà, un travisamento da parte di Luzi: il cuore di Pirro (assente in traduzione) non cerca di placare Andromaca (*placarla*) ma di placare se stesso (*s'apaiser*).

²⁶ Oltre a quanto già indicato vengono tralasciati: *Seigneur* (v. 59); *Non, non* (v. 74); *une fois* (v. 75); *vont couler* (v. 76); *aujourd'hui* (v. 78); *Phœnix* (v. 79); *moi-même* (v. 80).

²⁷ Anche dal punto di vista della lingua, come dimostra il generale abbassamento di tono nella resa di alcune parole: *perdre* > mandare a morte (v. 68); *gagner* > avrò (v. 72); *rang* > posto (v. 73); *justifier* > meritare (v. 75); *haine* > rancore (v. 75), anche per ragioni di *variatio* rispetto al v. 65; *pleurs* > lacrime (v. 76).

²⁸ M. FUBINI, *Sulla traduzione*, in Id., *Critica e poesia*, Roma, Bonacci, 1973, p. 291.

²⁹ Si tratta di uno "schema parallelistico a numero chiuso di addendi normalmente fissato in attacco di figura", cfr. A. SOLDANI, *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, "La parola del testo", III, 2, 1999, p. 304.

mentale svolto dall'endecasillabo nell'innescare i fenomeni appena descritti, grazie allo scarto sillabico rispetto all'*alexandrin* che consentono/impongono al traduttore di fare arretrare alcuni componenti della frase al verso precedente o di farli slittare in quello successivo. Dall'altro lato risulta confermata quella tendenza a conservare un tono 'medio' rispetto a Racine. Come appena visto, infatti, anche quando vengono inseriti stilemi 'alti', questi non comportano particolari sconvolgimenti dell'*ordo verborum* e, soprattutto, nessuno scarto sostanziale rispetto all'originale francese.

La quasi totalità degli stilemi metrici fin qui presentati sono tipici della poesia novecentesca ma non proprio comuni né alla precedente poesia né alle precedenti traduzioni di Luzi. L'operazione del poeta toscano è quella di riformulare aspetti della propria lirica in una precisa tecnica di resa della poesia drammatica. Perché l'operazione di Luzi sembra proprio volta – in questo senso vanno lette le sue dichiarazioni sull'*Andromaque* – non tanto a renderne la *forma*, ma l'*effetto*. D'altra parte, non bisogna dimenticarlo, la destinazione prima di questa traduzione era la radio. E cioè un testo 'ascoltato', non 'letto', in cui gli obblighi dello scritto, pure ovviamente presenti, non devono avere la meglio sulle necessità dell'*actio*, e in cui i fenomeni di ritmo, di scansione, di 'afflato', hanno molta importanza. E in questa prospettiva la metrica della traduzione di Racine risulta particolarmente efficace, in quanto Luzi riesce a ottenere alcuni effetti, come la sostanziale coincidenza per numero di versi tra testo originale e testo tradotto e, in particolar modo, la resa della sua 'durata', nel senso che a ogni verso francese corrisponde un verso italiano di analoga campata. In questo senso, ad esempio, il gran numero di versi composti rende molto bene l'istituzionalizzata cesura dell'*alexandrin*, senza però fossilizzarsi in una specularità che tanto è efficace in francese, tanto risulta ripetitiva e sgradevole in italiano.

In chiusura sarà forse utile operare alcuni rapidi confronti. Il primo è con Ungaretti, il principale (e, salvo errore, unico) precedente novecentesco di resa da parte di un poeta-traduttore di Racine (l'intera *Fedra* e il terzo atto proprio dell'*Andromaca*)³⁰. Anche Unga-

³⁰ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo 10 - Traduzioni III: Fedra di Jean Racine*, Milano, Mondadori, 1950, e J. RACINE, *Il terzo atto dell'Andromaca tradotto da Giuseppe Ungaretti*, "L'Approdo Letterario", IV, 1, 1958, pp. 3-14. Oltre che su Racine, Luzi e Ungaretti si confronteranno sulle traduzioni di Frénaud e Mallarmé.

retti organizza le sue traduzioni attorno ai due poli forti del doppio settenario (molto spesso spezzato in settenario semplice) e dell'endecasillabo. Molto rari sono i versi di altra lunghezza. E, soprattutto, questi versi sono volutamente bipartiti, con una scansione fortemente segnalata, anche graficamente, da uno spazio bianco a separare i due emistichi. A differenza però di quanto farà Luzi, Ungaretti tende a una resa quanto più possibile classica, anche e soprattutto dal punto di vista formale, quasi scolpendo i suoi versi in un marmo, in una materia versale, che si vuole assoluta quanto quella, e l'espressione è solo parzialmente ossimorica, classicamente barocca dell'alessandrino francese che: "s'è fatto, nell'orecchio e nella dizione prodigiosi di Racine, sposando tutti i moti, anche i minimi, dell'animo umano, il più plastico, il più flessibile e il più flessuoso, il meglio incarnato, e anche il più fermo, il più duro, come un oro, e il più vario dei versi, il più teatralmente efficace"³¹. Queste parole di Ungaretti definiscono con rara precisione la solida perfezione della forma raciniana, e anche il senso e lo scopo della sua traduzione, non soltanto dal punto di vista metrico. Si tratterà forse di un semplice caso, o forse di scelte editoriali indipendenti dalla volontà del poeta, ma nel titolo della traduzione maggiore si legge: Giuseppe Ungaretti, *Fedra di Racine* e non, come ci si potrebbe aspettare: Jean Racine, *Fedra*, traduzione di Giuseppe Ungaretti, il che pone fortemente l'accento sull'operazione sul traduttore che si erge, quanto meno, al livello del tradotto. Al contrario, Luzi fa in modo di sparire dietro il testo raciniano, nascondendo i propri decisivi interventi poetici dietro l'etichetta di una traduzione fatta tutta 'a servizio' del testo originale, e propone così un mezzo molto più duttile, anche se centrato sulla stessa materia metrica di fondo.

Se, d'altra parte, si confronta tale prova con le contemporanee traduzioni di poeti novecenteschi come Supervielle e Michaux, anche loro tradotti nel 1958³², emerge tutto un interesse e un lavoro del poeta fiorentino che si concentra tra i due poli opposti, e non solo cronologicamente, della forma tradizionale fissa (Racine) e del

³¹ UNGARETTI, *Fedra*, cit., p. 17.

³² Per una prima analisi cfr. la tesi di laurea di V. BERTUCCI, *Luzi e i poeti francesi. Soluzioni metriche e stilistico-sintattiche della traduzione*, rel. M. Praloran, Università degli Studi di Udine, a.a. 1999-2000.

verso sostanzialmente libero degli altri due, che in qualche modo riflette il contemporaneo allontanarsi di Luzi dalle forme del suo esordio ermetico, e di tale dinamica evolutiva del suo stile poetico queste traduzioni saranno, di volta in volta e al tempo stesso, ‘ispirazione’ e ‘riscontro’. Certo, l’ammonimento di Mengaldo rimane sempre valido, anche nel senso che va dalla traduzione alla poesia:

Però non si insista mai troppo, per i grandi traduttori, su aspetti della loro opera che “derivano” da altrettali della loro poesia personale. In realtà le grandi traduzioni non ci fanno assistere per nulla a un assorbimento dell’altro nel sé, ma invece alla creazione di un *quid medium*: meglio, di un nuovo spazio che in verità non appartiene né all’uno né all’altro.³³

Eppure, per Luzi alcune coincidenze cronologiche sembrano assai significative: quelli tra fine Cinquanta e primi Sessanta sono anni febbrili dal punto di vista della riflessione e della produzione. Lo si potrebbe quasi definire un periodo di forte sintesi e rilancio della propria esperienza poetica. Nel 1957, un anno prima della traduzione di Racine, Luzi pubblica *Onore del vero*. Nel 1959 cura l’antologia *L’idea simbolista*, con un saggio introduttivo in cui traccia un grande affresco di quel movimento. Nel 1960 esce la traduzione di *Andromaque* e raccoglie la sua produzione poetica ne *Il giusto della vita*. Nel 1963, appena tre anni dopo, vede la luce la nuova raccolta *Nel Magma*, nella quale è evidente quella mutata attitudine poetica di cui si diceva più sopra. Il punto comune attorno al quale precipita la sintesi di questa tensione è esattamente questa nuova tipologia di traduzione, che tende a ricalcare l’andamento e l’effetto del testo francese, che inserisce le forme e le misure dei versi tradizionali all’interno di versi più lunghi o irregolari. Ci troviamo di fronte a una mutata attitudine poetica, la stessa che si può riscontrare anche nelle coeve produzioni poetiche in proprio, nella quale gli esclusivi preziosismi della prima esperienza ermetica si evolvono verso forme meno assolute, più inquiete. Il lessico e la sintassi si articolano e si variano, tendono al quotidiano, al colloquiale, al prosastico. È come se di quel “nuovo spazio” di cui parla Mengaldo, Luzi avesse fatto il proprio personale laboratorio dove mettere a punto il proprio stile

³³ P.V. MENGALDO, *Il “Monselice” e i poeti-traduttori*, in *Il Premio “Città di Monselice” per la traduzione. Storia e orientamenti*, saggi di C. Carena, P.V. Mengaldo, G. Peron, a cura della Segreteria del Premio, Monselice (Pd), Assessorato alla Cultura, 2000, p. 10.

o, almeno, nel quale testare e calibrare i suoi nuovi strumenti. E tale esperienza, tale ‘cantiere’ non si limiterà al solo ambito poetico ma andrà a influenzare i primi approcci del poeta fiorentino con un nuovo genere da sperimentare in proprio, quello drammatico: le sue prove teatrali nascono infatti solo successivamente alle due traduzioni di Shakespeare e di Racine³⁴.

³⁴ L’elaborazione della sua prima opera teatrale, *Ipazia*, comincia nel 1969 (tre anni dopo la traduzione di *Riccardo II*) e si conclude con la sua rappresentazione (1971). Per quanto riguarda le influenze delle traduzioni sul proprio teatro, Luzi ammette solo quella di Shakespeare: “MARIO SPECCHIO – Leggendo le tue traduzioni di teatro, cioè Shakespeare, Racine e Tirso de Molina, ho la sensazione che Racine sia stato per te un banco di prova per la formazione di quello che poi tra pochi anni diventerà il tuo linguaggio teatrale, cioè una lingua che gioca tra la libertà mimetica e la regalità lirica. MARIO LUZI – Io sono di parere diverso; penso più a *Riccardo II* che in fondo ti insegna proprio il procedimento, la grammatica, lo spettacolo e con lo straordinario linguaggio di Shakespeare che oscilla continuamente e include, ingloba tutti i piani della lingua, li solleva e poi li diluisce; ha una diabolica disponibilità all’avventura linguistica pur rimanendo in questa logica costruttiva che era la sua. Costruttiva sia linguisticamente, sia scenicamente, sia spettacolarmente”, cfr. LUZI, *Colloquio*, cit., pp. 134-135.

GABRIELE BIZZARRI

“NATURALEZZA” DE LA FUENTE:
L'OMAGGIO DI LUZI A JORGE GUILLÉN

Ne *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*¹ di Mario Luzi, accanto ad un corposo numero di esercizi dal francese, alla fine, quasi in un'appendice, appare una versione di una lirica di Jorge Guillén, nata, a sua volta, come traduzione non letterale di un precedente testo italiano, che Luzi riporta, dopo due livelli di rimaneggiamenti e riscritture, alla sua primitiva concezione linguistica, oltre che a contatto con il contesto di ricezione per il quale era stato in prima istanza concepito. Come si vedrà, l'andirivieni dell'immagine de *La fuente*² tra Italia e Spagna viene a formare parte integrante dei percorsi di diffusione italiana di uno dei poeti simbolo della generazione del '27, nel definire i quali riveste un peso non trascurabile il gruppo di poeti e studiosi attivi a Firenze (Oreste Macrì *in primis*) nel cui ambito opera anche Luzi.

Parliamo intanto brevemente del testo tradotto – una traduzione a sua volta, come dicevamo: *La fuente* si presenta come un trittico di variazioni liriche che Guillén dedica al narratore senese Romano Bilenchi, rielaborando la nostalgica descrizione del paesaggio toscano delle Fonti di Fontebranda apparsa nel suo racconto *Le stagioni*, pubblicato nella raccolta del 1954, *Una città*³. Inserita all'interno del terzo grande libro guilleniano, *Homenaje*, rappresenta uno

¹ M. LUZI, *La cordigliera delle Ande (e altri versi tradotti)*, Torino, Einaudi, 1983.

² La traduzione di Luzi viene pubblicata per la prima volta sulla rivista “Il Critone”, V, 7, luglio 1960. A pochi mesi di distanza è nuovamente stampata, con l'originale di Guillén a fronte, presso l'editore milanese Scheiwiller: J. GUILLÉN, *La fuente*, variazioni di un tema di Romano Bilenchi, versione di M. Luzi, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1961. Nell'introduzione alla raccolta del 1983, Luzi definisce l'esercizio “una specie di certame italo-spagnolo, una partita a tre che forse diventerà il lettore e in ogni caso collegherà al mio i nomi di due grandi amici” (*La cordigliera delle Ande*, cit., p. IX).

³ Cfr. R. BILENCI, *Opere*, Rizzoli, Milano, 1997, pp. 200-203. La prefazione è firmata proprio da Mario Luzi.

dei quattro “motivi” italiani di una specifica sezione dell’opera, interamente dedicata alla celebrazione, attraverso il ripensamento creativo che ogni traduzione presuppone, di esperienze di lettura particolarmente care, intese come “riunioni di vite”, imprescindibili incontri con un palpitante materiale umano che costituisce parte integrante del resoconto del nostro viaggio: le *variaciones* di Guillén, che spaziano da Rimbaud e Valéry a Shakespeare e Wordsworth per poi arrivare a Tasso, Leopardi, Montale e, per l’appunto, Bilenchi, testimoniano, nel contesto di un’opera elegiaca ed intrisa di umori umanistici qual’è *Omaggio*, un’interiorizzazione emotiva dell’*officium traductoris*, assai lontana dal cristallino intellettualismo che presiedeva la *captatio mundi* di un libro come *Cántico*, vera e propria pietra miliare del dibattito spagnolo degli anni Venti, in cui teorie d’avanguardia e tendenze classiciste coincidevano nella proclamazione necessaria dell’arte pura. Se si accetta, per l’opera di Guillén, il topico critico – come vedremo, dolorosamente contrastato dal poeta – di una prima fase lirica gestita secondo i presupposti orteghiani della “disumanizzazione dell’arte”, si può sicuramente affermare che le traduzioni di *Homenaje* costituiscono un vero e proprio strumento di riumanizzazione. A volte, la versione di Guillén è “limpida, schietta, aderentissima”⁴, in altri casi, il poeta svolge più redazioni di un medesimo originale, nel tentativo di addentrarsi, a piccoli passi, nel nucleo genuino dell’esperienza linguistica del poeta tradotto. In entrambi i casi, è evidente la disposizione “affettiva” del traduttore che sembra ambire a ricongiungersi e quasi a fondersi con un testo che si vuole imprescindibile addendo di un intimo bilancio esistenziale, e nei confronti del quale la versione, la naturalizzazione alla lingua che ci è propria, costituisce la forma più alta di omaggio.

La stesura de *La fuente* risale alla fine degli anni Cinquanta e si inserisce giusto nel momento iniziale del periodo di massima presenza di Guillén in Italia, tra il 1958 ed il 1973. Le prime traduzioni di alcune poesie di *Cántico*, dalla penna “finemente interpretativa”⁵ di

⁴ Così O. Macrì nel suo studio introduttivo a J. GUILLÉN, *Opera poetica (Aire nuestro)*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 475.

⁵ Cfr. A. GRANDE, lettera a Guillén (19 dicembre 1930), in P. LADRÓN DE GUEVARA MELLADO, *Jorge Guillén y los poetas italianos: epistolario inédito, Homenaje al profesor Trigueros Cano*, t. II, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 349. Le riflessioni di questo mio studio si basano sull’ottima documentazione fornita da De Guevara Mellado.

Eugenio Montale, erano già apparse nel 1930 sulla rivista genovese *Circoli* (e poi ripubblicate nel 1958 da Scheiwiller, nella stessa collana di “traduzioni d’autore” che accoglierà, pochi anni più tardi, anche la versione luziana), ma è in questi anni che il poeta comincia ad interessarsi maggiormente alla ricezione italiana della sua opera, come documentano le 111 lettere del suo epistolario inviate a poeti, ispanisti e letterati della penisola. Nel 1972, Oreste Macrì, principale destinatario della corrispondenza italiana di Guillén, coronerà tre lustri di ininterrotti e privilegiati contatti con la pubblicazione della sua fondamentale antologia del poeta di Valladolid, preceduta da un ampio studio interpretativo. Curiosamente, dalla selezione tratta da *Homenaje* manca il testo de *La fuente*, al quale, comunque, Macrì si riferisce, nell’introduzione, con queste parole: “Un’assorta e favolosa prosa di Bilenchi [...], già propizia, si guillenizza da trascrizione letterale a poema in endecasillabi sciolti, quindi in *romance*, fino all’ultima fase in deliziose quartine di esassillabi sul modulo di *Cántico...*”⁶.

Il ponte culturale tra Italia e Spagna che ha come pernio l’immagine poetica della fonte e come protagonisti Bilenchi, Guillén e Mario Luzi inizia con una lettera del 1959 di Guillén a Bilenchi in cui lo spagnolo invia al senese, “a título de homenaje”, le tre “variaciones sobre un tema de Bilenchi”⁷, contestualizzando l’esercizio accanto alle sue già pubblicate rielaborazioni de *La dormeuse* di Valéry e dell’immagine di un noh giapponese (“Glicinas japonesas”) e preparando letteralmente il terreno per la loro inserzione all’interno di *Homenaje*. Ma in che cosa consiste la guillenizzazione della prosa di Bilenchi di cui parla Macrì? È doveroso, prima di passare ad analizzare più da vicino il lavoro di Luzi, almeno fare alcune sommarie valutazioni circa la prima rilettura dell’immagine. Guillén si dimostra piuttosto cauto e circospetto nel suo unico contatto con l’autore del testo di partenza, premettendo a Bilenchi, nella lettera citata, che la sua *Fuente* “no es una traducción”⁸. D’altronde, Bilenchi di-

⁶ O. Macrì, studio introduttiva a GUILLÉN, *Opera poetica*, cit., p. 476.

⁷ J. GUILLÉN, lettera a R. Bilenchi, in LADRÓN DE GUEVARA MELLADO, *Jorge Guillén y los poetas italianos: epistolario inédito*, cit., p. 355.

⁸ A questa affermazione di infedeltà fa eco la sbrigativa nota dell’unico commentatore spagnolo a me noto che si è pronunciato su questo lavoro di Guillén, secondo cui le tre variazioni “nada tienen que ver con la prosa” (Cfr. LADRÓN DE GUEVARA MELLADO, *Jorge Guillén y los poetas italianos: epistolario inédito*, cit., p. 344).

mostra di comprendere ed apprezzare l'omaggio, inviando a Guillén una cartolina postale che ritrae il paesaggio delle Fonti di Fontebranda, genuina matrice "naturale" delle successive riletture testuali: come a dire che ogni lettura, compresa la prima, è sempre una "variazione" interpretativa di un canovaccio iniziale scritto in un alfabeto distinto, che per essere detto deve, sempre e comunque, essere ridetto. Ed in effetti, *La fuente* di Guillén è una re-invenzione in tre atti. Si parte con la citazione letterale, in epigrafe, della descrizione del paesaggio naturale ed umano da cui deriva il nostalgico moto della memoria del racconto di Bilenchi (una fonte calata in una valle, le donne che lavano i panni ed accarezzano i musci delle bestie che si abbeverano), interrompendola bruscamente non appena viene esteriorizzato il punto di vista dell'osservatore ("Rimanevo a guardare le donne e i cavalli..."), evidentemente presentito come portatore dei germi della diegesi, del tutto incompatibile con l'estatica atemporalità degli scorci guilleniani. Il primo movimento, in endecasillabi, è quello più fedele, rispettando tutti gli elementi salienti della descrizione e sviluppandone con fine ironia culturale – nella scelta di un verso di origine e tradizione tutta italiana – gli impliciti rimandi ad un idillio paesaggistico rinascimentale. Anche in questo caso, il testo rimane sospeso sull'apparizione del soggetto umano ("Yo miraba caballos y mujeres"⁹). Il secondo movimento segna il primo passo verso l'interiorizzazione del testo: scritto in versi ottosillabici, tipici della tradizione popolare spagnola, il *romance* di Guillén naturalizza culturalmente l'*hortus conclusus* italianeggiante, sottolineando, in questo caso, l'ambientazione rustica della fonte delle lavandaie, attraverso l'utilizzo di una forma metrica legata a doppio filo al canto semplice del *pueblo*. Il riferimento all'osservatore viene, in questo caso, decisamente taciuto. Infine, la terza variazione – cinque quartine di versi senari- è quella in cui gli stilemi della poesia di Guillén prendono definitivamente il controllo del testo: eludendo ogni tipo di contestualizzazione ambientale, si inizia, in medias res ("Caballo sediento / se acerca a una fuente"¹⁰), con mirabile concentrazione e con un grado minimo di referenzialità mimetica, nel tentativo di comunicare l'universalità di una visione

⁹ J. GUILLÉN, *La fuente*, in LUZI, *La cordigliera delle Ande*, cit., p. 140.

¹⁰ *Ivi*, p. 144.

armoniosa che può e deve prescindere dalle scorie dell'aneddoto e del dettaglio. Astrazione ed ermetismo, alla ricerca della formula matematica della perfezione divina, secondo le modalità con cui *Cántico* inaugurava, in Spagna, la stagione della poesia pura degli anni Venti: le lavandaie divengono impersonale, generico "mujerío"¹¹ ed il moto volontario di una di loro che avvicinava la mano ad accarezzare il muso di un cavallo si ribalta nella passività di una generica attesa ("Un cuello se inclina hacia caricia vecina"¹²). L'ultimo verso registra un totale assorbimento dell'osservatore narrante di Bilenchi all'interno di una "bellezza" del tutto autosufficiente, destinata a permanere oltre ed al di là dello sguardo: "La hermosura queda"¹³.

Se di traduzione si può parlare è soltanto nel senso di un personalissimo omaggio ad un testo da inglobare e deglutire a più riprese, work in progress delle versioni possibili e successive che descrivono un processo che si protende verso l'intellettualismo, ma in quanto ultimo anello di una cruciale ricerca di affinità: il sommo omaggio dell'interpretazione, che è assimilazione di un testo all'universo poetico del traduttore, viene a veicolare un massimo grado di "impurità", in quanto esternazione di un rapporto non mediato con una pagina letteraria che è viva ed in fieri, "aria nei miei polmoni" che, metabolizzata, diviene *sapere, amore, allegria*¹⁴.

La traduzione che Mario Luzi realizza de *La fuente* si pone al centro di un'epoca di serrati contatti epistolari tra i due poeti, il cui spoglio rende evidente un reciproco rapporto di stima ed affetto ma, soprattutto, lascia intendere un'intesa estetica basata su di una comune visione dell'arte. In particolar modo, Jorge Guillén sembra riconoscere in Luzi un lettore capace di andare oltre le etichette e di comprendere il più volte frainteso equilibrio della sua opera: quello di una "poesía bastante pura *ma non troppo*"¹⁵, come aveva avuto

¹¹ Siamo di fronte ad una scelta lessicale di fulminea concisione in castigliano che Luzi sarà costretto a scindere nel binomio "ressa, donne".

¹² GUILLÉN, *La fuente*, cit., p. 140.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Parafraso e traduco liberamente da "Respiro", poesia-manifesto aggiunta da Guillén, nel 1968, all'edizione della sua "opera omnia", *Aire nuestro*, che viene ad integrare, nel segno di un'evidente unitarietà, le sue tre prime raccolte poetiche: *Cántico*, *Clamor* e *Homenaje*.

¹⁵ J. GUILLÉN, lettera a Fernando Vela, in G. DIEGO, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 326-328.

modo di affermare nel 1926. Insomma, un adeguato divulgatore del suo messaggio in terra italiana, soprattutto in questo momento in cui, del tutto sopiti i ruggenti impeti di modernità delle avanguardie ed il bisogno impellente di separare statutariamente l'arte dalla vita, la sua poesia, anche grazie all'uso della traduzione libera come omaggio, si stava avviando verso un cammino di più attenta testimonianza umana e biografica. Nella prima lettera di cui disponiamo, Luzi ringrazia Guillén per il regalo del suo libro *Luzbel desconcertado*, riconoscendo che “implica una lunga strada dal Cántico”¹⁶ ed immediatamente dimostrando di comprendere l'odierna preoccupazione dell'amico rispetto all'ingombrante ed, a volte, fraintesa influenza letteraria del suo primo libro. Nel comunicargli che la città di Firenze gli ha appena conferito la medaglia d'oro della Società “Dante Alighieri”, il toscano ironizza finemente su quello che, evidentemente, sa essere un vero e proprio punto debole di Guillén, quando definisce il premio “riconoscimento troppo platonico, ahimè, anche per un poeta della sua ‘purezza’”¹⁷. Sono passati ormai trent'anni dalla conclusione della *querelle* sull'arte pura che divampò in Spagna con la pubblicazione delle prime opere di Guillén, Pedro Salinas ed altri esponenti di quella fortunata “generazione”, ma è evidente che l'amarezza del poeta di Valladolid per una limitante lettura *d'avanguardia* dei suoi versi si ripropone come ossessiva in un momento cruciale per la presentazione della sua opera al pubblico italiano. La risposta forse più contundente all'assimilazione di *Cántico* ai parametri della “disumanizzazione dell'arte” era stata pronunciata nel 1927 da Federico García Lorca che, in una celebre lettera al suo maestro, dichiarava efficacemente il suo disaccordo: “Protesto de ese *cerebralismo* excesivo que te achacan. Hay una fragancia natural tan extraordinaria en tu poesía, que, *bien sentida*, puede tener hasta don de lágrimas”¹⁸. Non è un caso che proprio in questi anni venga tradotto e diffuso in Italia il libro in cui Guillén raccoglie il suo carteggio con Lorca¹⁹, una copia

¹⁶ M. LUZI, lettera a J. Guillén (15 dicembre 1957), in LADRÓN DE GUEVARA MELLADO, *Jorge Guillén y los poetas italianos: epistolario inédito*, cit., p. 353.

¹⁷ *Ivi*, p. 354.

¹⁸ F. GARCÍA LORCA, lettera a Jorge Guillén (gennaio 1927), in *Epistolario*, vol. II, Madrid, Alianza, 1983, p. 22.

¹⁹ J. GUILLÉN, *Federico in persona. Carteggio*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960.

dedicata del quale lo spagnolo invia, nel 1960, ad un altro amico poeta italiano, Giorgio Caproni.

Ritornando ai suoi contatti con Luzi, è interessante documentare come, in una lettera inviata da Roma nel settembre del 1960, Guillén notifichi all'amico il suo pieno apprezzamento per la traduzione italiana de *La fuente*, tornando, contestualmente, a precisare il suo rifiuto del "concetto" di poesia pura, descritto come un "cristal que no sirve: confuso, turbio"²⁰, inadeguato a cogliere tutte le sfaccettature cromatiche della sua Musa: appare ovvio che quelle che Guillén definisce "le nuove e preziose variazioni su di un tema di Bilenchi" vengono immediatamente recepite come un adeguato omaggio alla sua persona, capace di indirizzare nel verso giusto la lettura del suo intero *corpus* poetico. È lo stesso Luzi, nella sua lettera di risposta, a parlare di un'evidente "grossolanità" della formula, affermando che la "distinzione tra "poesia pura" di Guillén e di Lorca e poesia di "integración" mi pare un chiodo fisso della critica spagnola" e tranquillizzando l'amico circa "la vitalità della sua presenza nella speculazione e nella discussione dei giovani"²¹ poeti italiani.

Guillén si ricorderà con soddisfazione di queste parole al momento della pubblicazione dell'antologia di Macrì, quando torna a scrivere a Luzi per ringraziarlo della sua sapiente e mirata recensione: "No sé exactamente cómo expresarles mi gratitud por el artículo, admirable, sobre la Antología de Macrì. [...] Me siento honradísimo y con el gozo de verse perfectamente comprendido"²². Il piacere di una comprensione profonda, al di là di ogni comodo topico accademico che, evidentemente, Guillén dovette provare anche leggendo *La fuente* di Luzi, traduzione cui sembra riconoscere un preciso ruolo strategico in vista della pubblicazione della più ampia selezione di poesie a lui dedicata in Italia.

L'interesse di Mario Luzi per *La fuente* nacque, probabilmente – oltre che dall'ammirazione personale per Guillén – da una generica preoccupazione del toscano, sviluppatasi proprio nel periodo di cui ci

²⁰ J. GUILLÉN, lettera a M. Luzi, in LADRÓN DE GUEVARA MELLADO, *Jorge Guillén y los poetas italianos: epistolario inédito*, cit., p. 356.

²¹ M. LUZI, lettera a J. Guillén (19 settembre 1960), in LADRÓN DE GUEVARA MELLADO, *Jorge Guillén y los poetas italianos: epistolario inédito*, cit., pp. 356-357.

²² J. GUILLÉN, lettera a M. Luzi (20 marzo 1973), in LADRÓN DE GUEVARA MELLADO, *Jorge Guillén y los poetas italianos: epistolario inédito*, cit., p. 357.

stiamo occupando, per la diffusione italiana della grande poesia spagnola del Novecento, con un occhio di riguardo per la “generazione del '27”, cui corrisponderà, nella decade successiva, un uguale sforzo teso a presentare i più importanti narratori del “boom” latinoamericano: del 1957 è l'articolo *Lorca in Italia*, in cui Luzi si prodiga per scrollare di dosso all'andaluso un'altra scomoda etichetta, quella di un “gitanismo” superficiale e folklorico, del 1958 un intervento su Pedro Salinas (*Le due voci di Pedro Salinas*) e del 1960 una puntuale analisi dei fermenti romantici nella poesia di Aleixandre (*Il neoromanticismo di Aleixandre*)²³. Un interesse culturale profondo che sembra tendere a salvaguardare il lascito di quella che è stata definita “l'età d'argento” delle lettere castigliane, ben oltre le multiformi adesioni dei poeti in questione alle passeggero mode degli anni Venti.

Oltre a questo, è evidente che Luzi fu sedotto anche dall'opportunità di far riscoprire in Italia, rendendo noto il prestigioso rimaneggiamento di Guillén, uno scritto del suo conterraneo – e fraterno amico – Romano Bilenchi, per i cui racconti il toscano dimostra, a più riprese, una decisa ammirazione, come testimoniato, ad esempio, in un articolo apparso sul numero del 15 agosto 1983 della rivista “Corrente di Vita Giovanile”²⁴, in cui si sottolinea la presenza quasi fisica delle vicissitudini umane, delle “opere e i giorni”, a fertilizzare e rendere coraggiosamente “impure” le assortite panoramiche rurali tipiche delle sue cronache narrative. *Para una poesía sin pureza*, come un vestito, come un corpo, con macchie di cibo e impudicizie umane, aveva detto Neruda nel 1935 a Madrid, mentre la sua rivista *Caballo verde para la poesía* faceva piazza pulita delle elitarie astrazioni dell'avanguardia. Un'estetica particolarmente propizia, dunque, ad innescare le intime affinità tra poeta tradotto e poeta traduttore, tra un Guillén ancora visibilmente preoccupato di chiarire e sfumare la sua primitiva implicazione avanguardista ed un Luzi che, nel 1959, ha appena pubblicato il suo primo saggio di successo (della cui organicità ed acume critico il poeta spagnolo si congratula con l'autore nella già citata lettera del 1960): quel *L'idea simbolista* in cui,

²³ I tre saggi citati si possono leggere in M. LUZI, *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di D. Piccini e D. Rondoni, Milano, Garzanti, 2002.

²⁴ Cfr. M. LUZI, *Racconti di Bilenchi*, in *Prima semina. Articoli, saggi e studi (1933-1946)*, a cura di M. Zulberti, Milano, Mursia, 1999, pp. 173-176.

scavalcando l'esperienza degli "ismos", rintraccia la nascita della modernità e la continuità della poesia contemporanea nella tradizione poetica francese che, pur proclamando la dolorosa scissione del soggetto rispetto alla realtà del mondo, si è soffermata a documentare caritativamente i relitti del naufragio, gli "elementi del disastro", "preservando, nel mondo moderno il diritto integrale dello spirito poetico", senza spingersi mai a celebrare l'illusorio ristoro dell'autoreferenzialità linguistica. Un Mario Luzi che, una decina di anni più tardi, si pronuncerà duramente contro la superficiale "contemporaneità" delle neo-avanguardie le quali, in un degradante ripresentarsi circolare di passate esperienze, pretenderanno dimostrare l'attualità dell'artista "agendo al di fuori dell'arte o contro l'arte, violentando quelli che sono i connotati accertati tradizionalmente come pratica artistica"²⁵: all'illusione di essere sempre e comunque al passo con i tempi, Luzi opporrà sempre la suprema, atemporale modernità della poesia, da Dante a Majakovskij, con il coraggio di addentrarsi *dentro il magma* insicuro della vita, "la poesia che è la depositaria dell'umanità dell'uomo"²⁶.

In generale, possiamo dire che il vasto corpus saggistico del poeta fiorentino tende saldamente a traghettare il linguaggio di creazione fuori dalla contraddittoria stagione della "purezza", dalla sterilità di un autoriflettente intellettualismo, riportando la parola ad aderire con la "naturalzza" delle proprie istanze profonde e restituendo all'immagine del poeta i tratti somatici del vivente: nella fattispecie, se c'è un filo conduttore nelle variegata e copiose riflessioni luziane sulla scrittura altrui, disseminate in oltre cinquant'anni di attività critica, consiste proprio nella "salda umanità dei suoi autori", come dice Daniele Piccini, "mai fantasmi celati dietro l'opera, ma persone vive colte nel dramma dei loro spazi d'azione"²⁷. E questo grazie, ovviamente, ad un'intrinseca qualità degli scrittori selezionati, ritenuti testimoni dello "scrivere [...] nella vita e poi addirittura con la vita, mediante l'inchiostro della vita"²⁸, ma anche e so-

²⁵ M. LUZI, *Moderni? Contemporanei?*, in *Discorso naturale*, Milano, Garzanti, 1984, p. 10.

²⁶ *Ivi*, p. 16.

²⁷ D. PICCINI, *L'azione della parola nel mondo*, introduzione a LUZI, *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, cit., p. 23.

²⁸ M. LUZI, *Idea ed evento*, in *Naturalzza del poeta. Saggi critici*, Milano, Garzanti, 1995, p. 289.

prattutto sulla base della specifica esegesi luziana, sempre alla ricerca della dimensione umana che soggiace, oltre la patina degli stili e delle poetiche, alla genuina parola artistica.

È nel senso di queste paradigmatiche “letture” che deve essere valutata anche l’attività di traduttore di Luzi, che non è mai puro esercizio ma esternazione della voce naturale del testo, rivelazione dell’urgenza della vita che si fa scrittura, assimilando in un unico grande coro di verità le soluzioni espressive più multiformi. Jorge Guillén non poteva trovare un interlocutore più adeguato per placare la propria ansia di ribellione anti-intellettualistica, né un mediatore linguistico più autorizzato a recepire il senso del suo omaggio a Bilenchi ed, in generale, delle “traduzioni in omaggio” che scandiscono il ritmo del terzo libro di *Aire nuestro*, in cui la traccia culturale serve a festeggiare la vita. Poco importa allora stabilire se la traduzione luziana de *La fuente* costituisce una nuova, indipendente variazione sul tema originale – come sosteneva Guillén – o se invece, come afferma Luzi, si tratta di una versione “minuziosamente fedele” dove la cristallina perfezione del testo da italianizzare “non ammette la minima libertà al traduttore”²⁹. L’obiettività valutativa si perde nella schermaglia dell’amicizia e del rispetto. Si può dire, senza entrare nello specifico, che forse, il più schietto è proprio Luzi, la cui traduzione, nonostante la vicinanza culturale, linguistica e affettiva che lo legava al racconto di Bilenchi, non sembra sentire il bisogno di rileggere dall’originale e si mantiene minuziosamente fedele a tutte e tre le variazioni guilleniane. Citando dalla “Premessa e confidenza” che introduce *La Cordigliera delle Ande*, potremmo significativamente parlare di uno di quei casi in cui il desiderio del traduttore di identificarsi nel “calco quanto più possibile perfetto”, testimonia quella che Luzi chiama “la forma più completa di adesione e insieme di rimozione del modello”³⁰. Gli opposti si confondono e quasi si elidono quando il traduttore riconosce una sostanziale armonia e solidarietà tra lo spirito poetico dell’originale e quello che presiede alla propria creazione. Farsi umili e trasparenti veicoli del

²⁹ M. LUZI, lettera a J. Guillén (19 settembre 1960), in LADRÓN DE GUEVARA MELLADO, *Jorge Guillén y los poetas italianos: epistolario inédito*, cit., p. 356.

³⁰ LUZI, *La cordigliera delle Ande*, cit., p. VII.

testo di partenza o parlare ex-novo in vista di un medesimo, fruttifero risultato: la restituzione della parola poetica al flusso significante delle cose le quali – “solo che l’uomo sappia scendere nel loro avvenimento”³¹ – non fanno che manifestarsi ed incarnarsi, imponendo il loro alfabeto. Ciò che conta allora è l’omaggio implicito nella versione, da intendersi non tanto, o non solo, come generica lode a Guillén, bensì come celebrazione della poesia “naturale” riconosciuta nel testo da lui elaborato. L’approvazione luziana acquisisce ulteriore pregnanza e vigore se si pensa che il trittico guilleniano nasceva, a sua volta, come libero rimaneggiamento di un altro originale: omaggio ad un omaggio, la traduzione di Luzi, viene ad essere, prima di ogni altra cosa, riconoscimento del miracolo “naturale” del verbo creativo, un inno alla cultura che non tradisce, non disperde e non diffumina, alla parola fedele che tramanda e diviene esatta “tradizione” della vita. Il fatto che Luzi acquisisca *La fuente* al corpus di affinità elettive del suo carnet di traduttore implica, da parte sua, il riconoscimento di Guillén come adeguato fratello “naturale” e ci appare – così come dovette apparire allo spagnolo – un punto di svolta per la lettura italiana della sua opera che, anche grazie all’operazione luziana, viene strategicamente incanalata verso la corretta valutazione dell’afflato umano che, da sempre, vivifica i suoi “purissimi” istituti formali.

A dimostrazione dell’interesse suscitato in Italia, sul finire degli anni Cinquanta, per i flussi e riflussi del motivo della “fonte”, alla base di una vera e propria rete intertestuale italo-spagnola, mi piace segnalare che nella biblioteca romana di un altro illustre poeta, Giorgio Caproni, altro destinatario privilegiato della corrispondenza italiana di Guillén, si trova un’esemplare dell’edizione milanese de *La fuente*: accanto alla bella versione di Luzi, Caproni ha segnato a matita nuove ipotesi di traduzione, aggiungendo un’ulteriore tassello alla sconcertante vitalità dell’immagine.

³¹ M. LUZI, *La creazione poetica?*, in *Naturalzza del poeta*, cit., p. 142.

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»
PER LA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA

37

Relazione della Giuria
e Interventi dei vincitori

Atti del trentacinquesimo Convegno sui problemi
della traduzione letteraria e scientifica

FORTUNA E TRADUZIONI
DEL *DECAMERON* IN EUROPA

COMITATO D'ONORE

GIANCARLO GALAN, *Presidente della Regione Veneto*

VITTORIO CASARIN, *Presidente della Provincia di Padova*

MASSIMO GIORGETTI, *Assessore alla Cultura della Provincia di Padova*

VINCENZO MILANESI, *Rettore dell'Università di Padova*

PAOLO BETTILOLO, *Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università di Padova*

FRANCESCO MARCHESINI, *Presidente della Banca di Credito Cooperativo
di Sant'Elena*

ANTONIO FINOTTI, *Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio
di Padova e Rovigo*

GIUSEPPE CIPRIANI, *Dirigente dell'Istituto d'istruzione superiore
"J.F. Kennedy"*

GIOVANNA PERINI, *Dirigente dell'Istituto d'istruzione superiore
"V. Poloni"*

FRANCESCO SALMAZO, *Dirigente dell'Istituto d'istruzione superiore
"C. Cattaneo"*

FRANCO COSTA, *Dirigente dell'Istituto comprensivo "G. Guinizelli"*

CESARE BOETTO, *Dirigente dell'Istituto comprensivo "G. Zanellato"*

GIOVANNI BELLUCO, *Assessore alla Cultura del Comune di Monselice*

FABIO CONTE, *Sindaco di Monselice*



Carlo Bernardini

IL BANDO E LA GIURIA

L'Amministrazione Comunale di Monselice, per valorizzare l'attività della traduzione come forma particolarmente importante di comunicazione culturale tra i popoli, bandisce i seguenti premi:

- *Premio «Monselice» per la traduzione*, di € 3000, destinato a una traduzione letteraria in versi o in prosa, da lingue antiche o moderne, edita dal 1° gennaio 2005 al 28 febbraio 2007;
- *Premio internazionale «Diego Valeri»*, di € 1500, messo a disposizione dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo e destinato a una traduzione in lingua straniera di un'opera in prosa della letteratura italiana delle Origini (XIII-XIV sec.), pubblicata nell'ultimo decennio;
- *Premio per la traduzione scientifica*, di € 1000, destinato per il corrente anno alla traduzione in lingua italiana di un'opera sul tema "Scienza tecnica cultura", pubblicata nell'ultimo decennio;
- *Premio «Leone Traverso opera prima»*, di € 1000, messo a disposizione dalla Banca di Credito Cooperativo di Sant'Elena (Padova) e destinato a un traduttore italiano per la sua opera prima, pubblicata dal 1° gennaio 2005 al 28 febbraio 2007;
- *Premio «Vittorio Zambon»* per un concorso di traduzione da lingue moderne (francese, inglese, tedesco, spagnolo), riservato agli studenti delle scuole Medie di Monselice e delle scuole Superiori della provincia di Padova, e di traduzione dal latino, riservato agli studenti delle scuole Superiori di Monselice e della provincia di Padova (il bando di partecipazione è disponibile nel sito internet del Premio).

Tutte le opere dovranno essere inviate, alla Segreteria del Premio, in cinque copie entro il 15 marzo 2007 (salvo particolari difficoltà), con l'indicazione del Premio al quale concorrono e l'indirizzo del singolo traduttore.

I premi verranno assegnati domenica 10 giugno 2007 presso il Castello di Monselice.

Nella stessa occasione si terrà il 35° convegno sui problemi della traduzione sul tema: *Fortuna e traduzioni del Decameron in Europa*.

Giuria: MASSIMILLA BALDO CEOLIN, CARLO BERNARDINI, EMILIO BONFATTI, GIUSEPPE BRUNETTI, CARLO CARENA (*presidente*), DANILO CAVAION, PIER VINCENZO MENGALDO, GIANFELICE PERON, MARIO RICHTER.

Segretario: Flaviano Rossetto.

Monselice, dicembre 2006

Opere concorrenti al
PREMIO «MONSELICE»
2007

1. ARDUINI ADA
Maevè Brennan, *Il principio dell'amore e altri racconti*, Milano, BUR, 2006.
2. BELLINGERI GIAMPIERO - RAGAZZI PAOLA
Mario Levi, *Istambul era una favola*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2007.
3. BERGAMASCO FRANCESCO
Raymond Queneau, *Gli ultimi giorni*, Milano, Newton Compton, 2007.
4. BERTOCCHINI GIANNI
Friedrich Schiller, *Ballate e Lieder*, Milano, Ariele, 2007.
5. BIANCHI ANDREA - SIVIERO SILVANA
William Owen Roberts, *Y pla (la peste)*, Faenza (Ra), Mobydick, 2006.
6. BONÒMINI DARIO CLAUDIO
Miguel Mejides, *Perversioni all'Avana*, Roma, Edizioni estemporanee, 2006.
7. BOVINO DILETTA
Ernest H. Kantorowicz, *I misteri dello Stato*, Genova, Marietti 1820, 2005.
8. BRECELJ VERONIKA
Drago Jancar, *L'allievo di Joyce*, Empoli, Ibiskos, 2006.
9. BRUNO BIANCAMARIA
Stendhal, *La Certosa di Parma*, Milano, Frassinelli, 2005.

10. CANTINI LORENZO
John Lyly, *Metamorfosi d'amore*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2006.
11. CARMIGNANI ILIDE
Jorge Luis Borges, *il libro degli esseri immaginari*, Milano, Adelphi, 2006.
12. CASTELLUCCI ATTILIO
Eduardo Blanco Amor, *A esmorga*, Roma, Carocci, 2006.
13. CECCUCCI PIERO
Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Roma, Newton & Compton, 2006.
14. CITRAN MAURIZIO
Sylvain Jouty, *Il Cervino romanzo di una conquista*, Verbania, Tararà, 2006.
15. COLLETTA CESARE
Michel de Montagne, *Della vanità*, Napoli, Filema, 2006.
16. COSIMINI SILVIA
In forma di parole, Città di Castello (Pg), Litografia Sognate, 2005.
17. D'ELIA GAETANO
John Dryden, *Anfitrione*, Bari, Wip Edizioni, 2005.
18. DE ANGELI ADRIANO
Birgit Th. Sparre, *Le tenute sul lago*, Pasion di Prato (Ud), Campanotto, 2006.
19. DE' GRANDI GABRIELLA
Loetscher Hugo, *Il mondo dei miracoli*, Bellinzona (Svizzera), Casagrande, 2006.
20. DINI PIETRO U.
Altre voci. Nove narratori lituani del secondo Novecento, Livorno, Books & company, 2006.
21. DI SAVERIO PRIMO
Andreina Lejon, *Garden dream il giardino dei sogni*, Venezia Lido, Supernova, 2006.

22. DURANTE LAURA MARIATERESA
María Zambrano, *La Spagna di Galdós*, Genova, Marietti 1820, 2006.
23. FAGGIN GIORGIO - NADIANI GIOVANNI
Rutger Kopland, *Prima della scomparsa e dopo*, Venezia, Edizioni del Leone, 2005.
24. FARESE GIUSEPPE
Arthur Schnitzler, *Diari e lettere*, Milano, Feltrinelli, 2006.
25. FATICA OTTAVIO
Rudyard Kipling, *La città della tremenda notte*, Milano, Adelphi, 2007.
26. FELICI GLAUCO
Emili Rosales, *La città invisibile*, Vicenza, Neri Pozza, 2006.
27. FELICI GLAUCO
Andrés Trapiello, *Le vite di Miguel de Cervantes*, Vicenza, Neri Pozza, 2006.
28. FONTANA PAOLO
Zalkind Hourwitz, *Apologia degli ebrei*, Milano, Medusa, 2006.
29. FORINO BIAGIO
Hans Erich Nossack, *La fine Amburgo 1943*, Bologna, Il mulino, 2005.
30. GAZZELLI CARLO
Evelyne Bloch-Dano, *La signora Proust*, Genova, il melangolo, 2004.
31. GOMES DE PINA MARIA DA GRACA
Eugenio Tavares Mornas, *Canzoni creole*, Napoli, Guida, 2005.
32. GUERCETTI EMANUELA
Ljudmila Ulickaja, *Il dono del dottor Kukockij*, Milano, Frassinelli, 2006.
33. LAROCCHI MARICA
Jean Flaminien, *Pratiche di spossamento*, Castel Maggiore (Bo), Book editore, 2005.

34. LAVAGNINO ALESSANDRA C.
Zhang Ailing, *La storia del giogo d'oro*, Milano, BUR, 2006.
35. LETIZIA CLAUDIA VALERIA
Barbara Gowdy, *L'osso bianco*, Roma, e/o, 2006.
35. MACINI PAOLO - MESINI EZIO
Valerio Faenzi, *Sull'origine delle montagne*, Verbania, Tararà, 2006.
36. MANERA DANILO
Pedro Juan Gutiérrez, *Non aver paura, Lulù*, Roma, Edizioni estemporanee, 2006.
37. MARETTI TREGIARDINI GIANFRANCO
Virgilio, *Il canto dei campi*, Rovigo, Il ponte del sale, 2006.
38. MATERASSI MARIO
William Faulkner, *Santuario*, Milano, Adelphi, 2006.
39. MAZZONI BRUNO
Mircea Cărtărescu, *Abbacinate. L'ala sinistra*, Roma, Voland, 2003.
40. MIONI ANNA
Daniel Alarcón, *Guerra a lume di candela*, Milano, Terre di mezzo, 2006.
41. MIONI ANNA
Lester Bangs, *Deliri, desideri e distorsioni*, Roma, Minimum fax, 2006.
42. MIONI ANNA
Lester Bangs, *Guida ragionevole al frastuono più atroce*, Roma, Minimum fax, 2005.
43. MIONI ANNA
Viken Berberian, *Il ciclista*, Roma, Minimum fax, 2005.
44. MIONI ANNA
Stephen Dixon, *Vecchi amici*, Milano, Terre di mezzo, 2006.
45. MIONI ANNA
Sam Lipsyte, *Il bazooka della verità*, Roma, Minimum fax, 2006.

46. MIONI ANNA
Sam Lipsyte, *Venus drive*, Roma, Minimum fax, 2005.
47. MONTEROSSO CLARA
Orazio, *Le satire*, Firenze, Passigli, 2007.
48. MORINO ANGELO
Gabriel García Márquez, *Memoria delle mie puttane tristi*, Milano, Mondadori, 2005.
49. NICOLA MARIA
Antonio Di Benedetto, *L'uomo del silenzio*, Milano, BUR, 2006.
50. PASKO SIMONE
Charles Fourier, *Tavola analitica del cornificio*, Milano, ES, 2005.
51. PAVANI MONICA
Tatamkhulu Afrika, *Paradiso amaro*, Roma, Playground, 2006.
52. PELLÒ STEFANO - SCARCIA GIANROBERTO
Hafez, *Canzoniere*, Milano, Ariele, 2005.
53. PESSINA LONGO HAISA
Karolina Pavlova, *Il velo di marmo*, Firenze, Nardini, 2006.
54. PIZZINGRILLI CLIO
Georg Trakl, *Gli ammutoliti lettere 1900-1914*, Macerata, Quodlibet, 2006.
55. PROSPERI CARLO
Marisha Pessl, *Teoria e pratica di ogni cosa*, Milano, Bompiani, 2006.
56. RANCHETTI MICHELE - LESKIEN JUTTA
Rainer Maria Rilke, *Elegie duinesi*, Milano, Feltrinelli, 2006.
57. RELLA FRANCO
Gustave Flaubert, *L'opera e il suo doppio*, Roma, Fazi, 2006.
58. RUCHAT ANNA
Mariella Mehr, *Labambina*, Milano, Effigie, 2006.
59. SALETTI CARLO
Chen Ming, *Nubi nere s'addensano*, Venezia, Marsilio, 2006.

60. SALMON LAURA
Sergej Dovlatov, *La marcia dei solitari*, Palermo, Sellerio, 2006.
61. SANGUINETI EDOARDO
Teatro antico, Milano, BUR, 2006.
62. SANTINI VERONICA
Hannah Arendt, *La menzogna in politica*, Genova, Marietti 1820, 2006.
63. SCOTINI PAOLO
Hans Ulrich Bänziger, *Senzaluogo Interlaken*, Verbania, Tararà, 2005.
64. SENSI GIORGIA
Patrick McGuinness, *I canali di Marte*, Faenza (Ra), Mobydick, 2006.
65. SICHEL SILVIA
Aleksandr Solzenicyn, *Miniature*, Firenze, Passigli, 2006.
66. SQUARCINA LUIGI
William Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, Roma, Newton & Compton, 2005.
67. TAINO PIERGIULIO
Hugo Ball, *La fuga dal tempo*, Pasion di Prato (Ud), Campanotto, 2006.
68. TIOZZO ENRICO
Katarina Frostenson, *Dalla nuda terra al corallo*, Venezia, Edizioni del Leone, 2006.
69. TONNA GIUSEPPE
Salimbene De Adam, *Cronaca*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006.
70. TRESSO CLAUDIA M.
Ibn Battuta, *I viaggi*, Torino, Einaudi, 2006.
71. VERDIANI VERA
Ryszard Kapuściński, *Autoritratto di un reporter*, Milano, Feltrinelli, 2006.
72. WIEMER GIOVANNA
Franz Böni, *Una passeggiata sotto la pioggia*, Verbania, Tararà, 2006.

Opere concorrenti al
PREMIO «LEONE TRAVERSO OPERA PRIMA»
2007

1. BERNASCONI-ROMANO GRAZIA
Pierre Voélin, *Sulla morte breve*, Milano, Casagrande, 2006.
2. BIANCONI VANNI
Denton Welch, *Voce da una nube*, Bellinzona (Svizzera), Casagrande, 2006.
3. BONACORSI EMANUELA
Mikhail Shishkin, *Capelvenere*, Roma, Volland, 2005.
4. CAVASINO TIZIANA
Costantino Kavafis, *Eroi, amici e amanti*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006.
5. CECCHERINI ILARIA
Katherine Mansfield, *Not quite poetry*, Faenza (Ra), Mobydick, 2006.
6. DEL GIUDICE FABIA
Rafael Morales Barba, *Canzoni di deriva*, San Cesario di Lecce (Le), Piero Manni, 2007.
7. DELLA VEDOVA MARIANO
Epitteto, *Manuale*, Salgareda (Tv), Sismondi, 2006.
8. DE TOMMASO VALERIA
Jiří Kolář - Vladimír Fuka, *Il signor Pescedaprile*, Porto Valtravaglia (Va), Poldi libri, 2005.
9. FAVA FRANCESCO
Octavio Paz, *Pietra di sole*, Roma, Il filo, 2006.
10. SCAPOLO BARBARA
Paul Valéry, *Storie infrante*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2006.

Opere concorrenti al
PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»
2007

1. DENISSEN FRANS
Giovanni Boccaccio, *Decamerone*, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2003.
2. HERNÁNDEZ ESTEBAN MARÍA
Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Madrid, Cátedra, 2007.
3. VAN HECK PAUL
Niccoló Machiavelli, *Il Principe*, Amsterdam, Ambo, 2006 (fuori concorso).
4. VAN HECK PAUL
Niccoló Machiavelli, *Discorsi*, Amsterdam, Ambo, 2007 (fuori concorso).
5. BOERIU ETA
Giovanni Boccaccio, *Decameronul*, Pitești, Paralela 45, 2006.
6. CLERICO GIOVANNI
Boccace, *Le Décaméron*, Paris, Gallimard, 2006.
7. JÉZSEF RÉVAY
Boccaccio, *Dekameron*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2003.
8. WALDMAN GUIDO
Giovanni Boccaccio, *The Decameron*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (fuori concorso).
9. VYCHÁZÍ K UCTĚNÍ - ŠESTISTÉHO VÝROČÍ
Giovanni Boccaccio, *Dekameron*, Odeon, 1975 (fuori concorso).

Opere concorrenti al
PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA
2007

1. BARONE LUCA TANCREDI
Thomas P. Hughes, *Il mondo a misura d'uomo*, Torino, Codice, 2004.
2. BESI VALENTINA - DI BARBARA CINZIA
Jeremy Leggett, *Fine corsa*, Torino, Einaudi, 2006.
3. BIANCHI STEFANO
Hans Christian von Baeyer, *Informazione*, Bari, Dedalo, 2005.
4. BUSSOTTI LAURA
Jean-Pierre Luminet, *L'invenzione del Big Bang*, Bari, Dedalo, 2006.
5. DIDERO DANIELE
Siobhan Roberts, *Il re dello spazio infinito*, Milano, Rizzoli, 2006.
6. FRANCI GABRIELE - TESTI CARLO ANTONIO
Jan Łukasiewicz, *Del principio di contraddizione in Aristotele*, Macerata, Quodlibet, 2006.
7. GALLI STEFANO
Lucio Luzzatto, *Capire il cancro*, Milano, Rizzoli, 2006.
8. GIBERTI GRAZIA
Richard P. Feynman, *Il piacere di scoprire*, Milano, Adelphi, 2002.
9. IOLI ELENA
Lezioni di Marie Curie. La fisica elementare per tutti, Bari, Dedalo, 2004.
10. NIOLA FEDERICA
George Charpak - Roland Omnès, *Siate saggi, diventate profeti*, Torino, Codice, 2004.

11. ODDERA MARIA GRAZIA
Susan Greenfield, *Gente di domani*, Roma, Newton & Compton, 2005.
12. PARACCHINI FABIO
John Brockman, *I nuovi umanisti*, Milano, Garzanti, 2005.
13. PEREIRA MICHELA
Alchimia, Milano, Mondadori, 2006.
14. SCAGLIONE MASSIMO
James Lovelock, *La rivolta di gaia*, Milano, Rizzoli, 2006.
15. TUGNOLI CLAUDIO
Wilhelm Wundt, *Scritti scelti*, Torino, Utet, 2006.
16. VEZZARO CRISTINA
Helga Nowotny, *Curiosità insaziabile*, Torino, Codice, 2006.

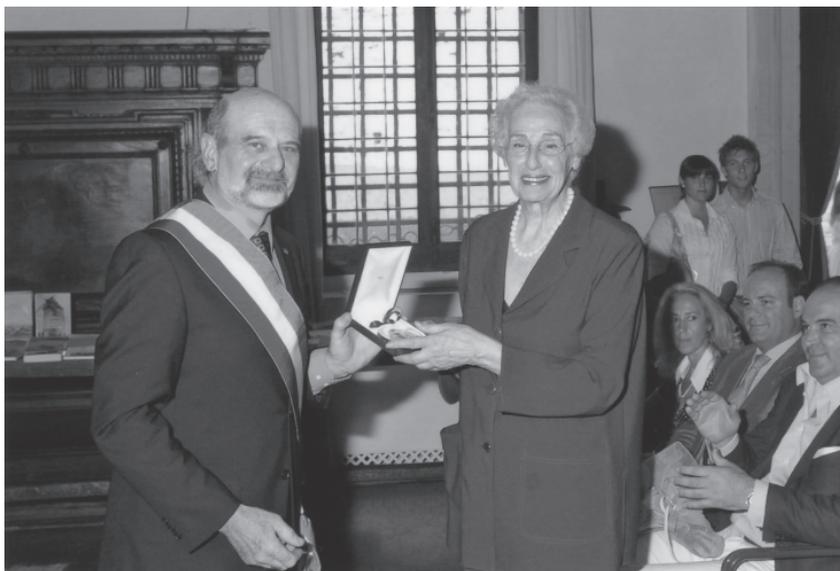
GIOVANNI BELLUCO

COMMEMORAZIONE DI ALDO BUSINARO

Fiero e battagliero Aldo Businaro è stato uno dei protagonisti della storia culturale della nostra città. L'amore per il bello, per la cultura, per l'architettura lo ha portato a ricercare l'amicizia e la compagnia di grandi architetti e di illustri letterati. Con tutti ha tessuto fruttuosi legami e a tutti chiedeva o favoriva il loro intervento per la città di Monselice. Ecco allora che grandi protagonisti dell'architettura e dell'arte contemporanea sono arrivati a Monselice fornendo spunti e consigli per migliorare l'immagine della città. Tra questi è diventato famoso il suo sodalizio con l'architetto Carlo Scarpa. Con il grande architetto ha maturato il senso della contemporaneità in architettura, assieme hanno girato il mondo per promuovere il miglior *design* italiano. Dei suoi viaggi parlava spesso e sicuramente in quel clima è maturata la sua grande avventura culturale che ha magicamente concretizzato nel suo mitico palazzetto, dove la genialità di Scarpa si è "fusa" con la semplicità architettonica locale. La celebre aia, la barchessa sono diventati subito simboli "del moderno in architettura", tanto da finire come esempi da imitare nei manuali di architettura per gli studenti.

Aldo è stato "l'amante del bello" nelle sue più svariate forme, e come tale ha promosso nel mondo la creatività italiana nel campo del disegno e dell'architettura di interni. Questo suo particolare lavoro lo ha fatto inserire nel club dei grandi viaggiatori. Nella sua vita ha visitato e conosciuto una novantina di paesi e parlava quattro lingue straniere. Durante le riunioni della Giuria del Premio di traduzione invitava spesso l'Amministrazione comunale a favorire dei viaggi all'estero per gli studenti, per "aprirli al nuovo" – sosteneva con energia.

Tra i suoi sogni non realizzati, al primo posto c'era la costruzione di un teatro a Monselice. Lo diceva spesso e lo sollecitava in ogni momento nell'ambito politico che frequentava. Ora speriamo che l'Amministrazione comunale possa avere nuovi finanziamenti per la



*L'Assessore alla Cultura Giovanni Belluco consegna il sigillo della città di Monselice
alla signora Lucia Parodi Businaro*

Emilio Bonfatti e Aldo Businaro

chiesa “Santo Stefano” tanto da dare forma al suo sogno; essa potrebbe diventare un prezioso luogo culturale per la città che nel campo delle arti drammatiche non ha ancora espresso il meglio di sé. Questo sarebbe il modo migliore per onorare la memoria di Aldo.

Sicuramente l’opera maggiore, Aldo l’ha compiuta attorno alla Rocca di Monselice. La sua tenacia, le sue amicizie, la sua lungimiranza politica hanno permesso il recupero del nostro colle, malgrado le difficoltà economiche e le lungaggini burocratiche che caratterizzano le opere di restauro. Il recupero del mastio federiciano, che è tornato quasi per incanto a vivere come museo delle fortificazioni, l’*antiquarium* longobardo e il consolidamento del castello sono tra i suoi “capolavori” che idealmente consegna alla comunità di Monselice.

Il suo lavoro nel ridare nuova vitalità alla Rocca lo ha impegnato negli ultimi anni della sua vita, lottando con la burocrazia per ottenere i finanziamenti necessari. Ma il suo impegno non è cessato con l’arrivo delle sovvenzioni; anzi, Aldo ha iniziato subito un serrato dibattito con i progettisti con i quali discuteva ogni aspetto degli interventi da eseguire. In questo modo metteva a frutto tutta la sua lunga frequentazione con i maggiori architetti contemporanei, dai quali aveva appreso il rispetto per l’arte antica senza tralasciare la ricerca della modernità, tanto cara a Scarpa.

Tanti sono i ricordi che condividiamo con Aldo Businaro, un uomo che è riuscito ad attraversare la vita facendo leva su idee coraggiose che sosteneva con forza e tenacia. Le sue battaglie per difendere il castello sono diventate epiche. Spesso si adombrava quando i giornali locali non condividevano le sue scelte, ma con il tempo abbiamo imparato a stare dalla sua parte, a difendere con lui il patrimonio architettonico che la storia passata ci ha lasciato in eredità. Con lui, che amava il nuovo, abbiamo imparato a rispettare il passato, come parte integrante della nostra avventura culturale che nell’antico trova la forza per continuare a progredire.

Sicuramente meno noto, ma ugualmente interessante, è stato il suo impegno nel campo letterario monselicense. Fin dai primi anni della sua costituzione ha fatto parte della giuria del premio “Monselice” per la traduzione. Lui conosceva lo spagnolo e il portoghese e spesso aiutava la giuria in questo specifico settore. Ma il suo impegno maggiore era quello di sensibilizzare l’amministrazione

ne locale a sostenere questa manifestazione che tuttora si svolge in stretta collaborazione con l'Università di Padova. In una città di provincia è difficile organizzare una iniziativa culturale rivolta a un mondo di specialisti a livello nazionale. Aldo però riusciva sempre a far prevalere la sua idea, a dare una continuità a una manifestazione che ha portato a Monselice i maggiori poeti e scrittori italiani, nel tentativo di valorizzare il nostro ambiente, non sempre ricco di stimoli e spesso tentato dalla conservazione dell'esistente.

Aldo Businaro – hanno scritto in molti sui giornali il giorno della sua scomparsa – “ha rappresentato il lato aristocratico e generoso della cultura monselicense”. Aggiungerei che ha tentato di portare a Monselice una ventata di modernità, ha tentato di far uscire la nostra città dall'ambito locale innestandovi sentimenti europei, facendo circolare idee e pensieri tipici delle grandi metropoli mondiali. Ora ci lascia in eredità un bene culturale che è diventato un caso esemplare di tutela, restauro e valorizzazione a livello nazionale. Spetta a noi ora continuare la sua opera sulla strada da lui tracciata.

Quindi a nome della civica Amministrazione, che qui rappresento, desidero rendere omaggio a questo “uomo meritevole” che ha speso larga parte della sua vita per salvaguardare e promuovere la città di Monselice nel mondo. Siamo certi che i suoi sogni di uomo generoso e instancabile sono stati accolti e condivisi dalla gente della nostra città; di questa città che egli ha contribuito a migliorare affinché noi tutti e in particolare i giovani siamo fieri ed orgogliosi di essere dei monselicensi.

Grazie Aldo.

SALUTO DELL'ASSESSORE ALLA CULTURA
DEL COMUNE DI MONSELICE GIOVANNI BELLUCO

Signor presidente prof. Carlo Carena, illustri componenti della Giuria, signore e signori, è con grande piacere che a nome dell'Amministrazione comunale, che oggi qui rappresento, dò inizio alla cerimonia di proclamazione dei vincitori della trentasettesima edizione di questa manifestazione che si rinnova ogni anno contribuendo a valorizzare l'attività culturale della comunità di Monselice.

La nostra città da tempo ha instaurato con l'Università di Padova un fruttuoso dialogo che consente la realizzazione di iniziative culturali di interesse nazionale e, in particolare, questo appuntamento che, oltre ad accrescere il prestigio culturale di Monselice, fa conoscere attraverso i testi premiati, opere letterarie di grande valore.

Tra le novità della presente edizione segnalo le modifiche apportate al premio didattico "Vittorio Zambon", destinato agli studenti delle scuole secondarie di primo grado di Monselice e agli studenti delle scuole superiori residenti nella provincia di Padova. La modifica ha ampliato il riconoscimento agli studenti delle tre scuole secondarie di primo grado della nostra città che si sono distinti nella prova di traduzione dall'inglese, francese e spagnolo. Per le scuole superiori, invece, sono stati premiati i migliori studenti cimentatisi nelle traduzioni dal francese, inglese, spagnolo, tedesco e latino.

Ovviamente tutto ciò è stato pensato nella speranza di stimolare i giovani allo studio delle lingue quale mezzo fondamentale per la diffusione della cultura e il dialogo tra i popoli. Riteniamo che l'obiettivo sia stato raggiunto, considerando che ben centotrentatré giovani hanno aderito al bando di cui undici vincitori e venti segnalati.

Questo Premio, dedicato interamente alla traduzione e alle sue molteplici sfaccettature, vanta ormai una fedeltà quasi quarantennale, presentando aspetti propri e singolari, come la sezione riservata agli studenti, quella riservata alla traduzione scientifica e, di significativo rilievo, la sezione riservata alle traduzioni di opere italiane nelle

lingue straniere, tanto da essere diventato un significativo osservatorio circa l'interesse per la cultura italiana all'estero. Questo Premio è stato davvero pionieristico. Ha contribuito in modo determinante a portare l'attenzione sul grande ruolo della traduzione e a valorizzare la figura del traduttore: oggi ne abbiamo una riprova anche confrontandolo con altri analoghi Premi sorti successivamente.

Essenziale è stata, in questa prospettiva, la lungimiranza del fondatore, il prof. Gianfranco Folena, e il proficuo lavoro svolto nel tempo da chi lo ha succeduto, nonché il richiamo di molti importanti poeti-traduttori del secondo Novecento.

Il Premio resta per Monselice una manifestazione centrale di cui siamo orgogliosi, anche se ne sentiamo la responsabilità in quanto ci pone all'attenzione del mondo scientifico ed di quello editoriale. Il Premio dà un respiro internazionale alle nostre attività culturali e ci rende protagonisti nell'offrire l'occasione per un contributo scientifico serio a un problema rilevante, anche sotto il profilo sociale e politico, come quello della traduzione. In questo contesto i volumi degli atti di Monselice restano, come è stato scritto, una grande riserva di riflessioni sul fenomeno della traduzione.

Quest'anno sono particolarmente orgoglioso di presentare il diciannovesimo volume degli atti del Premio – e a tale proposito va la nostra gratitudine al curatore della pubblicazione, prof. Gianfelice Peron, che, tra l'altro, questa mattina ha presieduto il trentacinquesimo convegno sul tema “Fortuna e traduzioni del *Decameron* in Europa”.

La pubblicazione degli studi che ogni anno vengono presentati è stata per questa amministrazione una priorità e una scelta culturale ben precisa in quanto costituisce un contributo allo sviluppo della traduzione in Italia. Il volume fresco di stampa contiene le relazioni di due convegni tenuti in concomitanza con i Premi: il trentaduesimo (2004) e il trentatreesimo (2005). Con il primo, dedicato alla traduzione in Europa delle opere latine del Petrarca, ci siamo inseriti nelle celebrazioni petrarchesche del VII centenario della nascita del poeta, puntando su un tema “difficile” ma molto importante, come confermano gli esperti, anche per capire meglio il Petrarca “volgare”. L'altro convegno ha riguardato invece le traduzioni dal francese di un eminente membro della Giuria, Giovanni Raboni, poeta, traduttore e critico di rilievo nazionale e internazionale. Que-

sti studi saranno disponibili, oltre che in formato cartaceo, anche sul sito internet della nostra biblioteca comunale.

All'impegno culturale ed economico dell'Amministrazione comunale si affiancano anche altre istituzioni ed enti che qui ringraziamo: Regione del Veneto, nella persona del Presidente Giancarlo Galan, Provincia di Padova, qui rappresentata dall'assessore Stefano Peraro, Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo qui rappresentata dal consigliere Mauro Voltan e dalla Cassa di Credito Cooperativo di Sant'Elena qui rappresentata da GianEzio Danese, che ci aiutano a portare avanti un'iniziativa, valida, ma economicamente impegnativa.

Altrettanta gratitudine si vuole esprimere alle persone che danno il loro notevole contributo culturale per la riuscita del Premio e delle attività che lo completano, innanzitutto la Giuria presieduta dal prof. Carlo Carena e dai suoi illustri componenti: prof. Massimilla Baldo Ceolin, prof. Carlo Bernardini, prof. Emilio Bonfatti, prof. Giuseppe Brunetti, prof. Danilo Cavaion, prof. Pier Vincenzo Mengaldo, prof. Gianfelice Peron, prof. Donatella Pini, prof. Mario Richter e chi ne cura il lavoro in qualità di segretario, Flaviano Rossetto, nostro bibliotecario.

Il Premio rappresenta un'attività che ha il suo momento più "visibile" ogni anno agli inizi di giugno ma, in misura più o meno continuativa, ci vede impegnati tutto l'anno, per definirne la preparazione, per arrivare pronti ad ogni edizioni sia sotto il profilo scientifico che finanziario.

Crediamo in definitiva che questo Premio costituisca una via culturalmente rilevante non solo per approfondire la figura e l'opera di tanti traduttori, ma anche perché è un modo per far conoscere positivamente Monselice, il suo impegno culturale, la sua storia e il suo notevole patrimonio artistico. Auspico che questa Manifestazione rimanga sempre un punto di riferimento per lo sviluppo degli studi sulla traduzione, affinché non venga mai meno il sostegno ad una componente della cultura così importante e in alcuni casi insostituibile.

Concludo ringraziando gli insegnanti e gli studenti che hanno partecipato alla prova di traduzione destinata alla scuola. Mi auguro che siano sempre motivati dalla passione e dall'impegno a proseguire su questa strada, fonte di grande arricchimento non solo culturale.

Con questo ringraziamento rinnovo a tutti i presenti il mio personale saluto e quello dell'Amministrazione civica e, in particolare, del nostro sindaco Fabio Conte.

RELAZIONE DELLA GIURIA

Signore e Signori, ci è come sempre gradito rivolgervi il nostro ringraziamento per la vostra confortante presenza: ai cittadini di Monselice come alle loro autorità, che sostengono questa rara e significativa iniziativa, giunta alla sua XXXVII edizione; e ai rappresentanti degli enti che vi contribuiscono sostanziosamente, anch'essi con fedeltà ed evidente convinzione: in particolare la Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo e la Banca di Credito Cooperativo di Sant'Elena.

Ma la relazione della Giuria sullo svolgimento del Premio Monselice per la Traduzione del 2007 e sul lavoro da essa svolto deve aprirsi immediatamente e anzitutto col ricordo di un persona a noi carissima e di questo Premio benemerentissima, mancata negli scorsi mesi dopo un declino presago ma contrastato fino all'ultimo con rara tenacia e orgoglio: il dottor Aldo Businaro non è infatti presente con la sua nobile figura, dopo tantissimi anni, a questo tavolo, né è stato presente con la sua amabile cordialità ai nostri lavori. Era fra noi il veterano, entrato in questa giuria dopo sette anni dalla sua istituzione, nel 1978, quale "cittadino di Monselice" e "curioso del mondo", come ebbe a definirlo allora molto bene Gianfranco Folena. Tale era e tale fu infatti Businaro fra noi: costituì il legame vivo con la città che amava profondamente e alla cui vita culturale contribuì in modo appassionato e disinteressato: sappiamo bene quanto devono a lui questo castello, questa rocca, il museo, i luoghi più sacri di Monselice. In più, il suo lavoro e la sua ardente curiosità lo avevano portato spesso in giro per il mondo, e ciò che dal lavoro e dalla conoscenza di persone e luoghi riportò per la propria formazione culturale, riversò in patria, e lo indicò a ricoprire un posto fra i giurati del Premio; al suo interno egli seguì in particolare interesse il settore spagnolo, per la sua familiarità con quel mondo, europeo e

sudamericano. Esprimeva sereno e misurato il suo giudizio, ascoltava gli altri, esponeva le proprie ragioni e rispettava le altrui. Portava anche qui il suo forte senso dell'amicizia, la sua giovialità, quel tratto di signorilità ch'era un'altra delle sue doti, sempre più rare e invidiabili; fermo là dove i toni e gli stili non le corrispondessero, e cordiale verso chiunque, umile o alto, condividesse viceversa quello stile e quella passione in lui difficile da contenere, sempre attiva, feconda di progetti e di opere, convinta in particolare del valore e del lustro di questo Premio per la sua città e per lo sviluppo rigoroso delle belle lettere e della comunicazione scientifica, desideroso e operoso affinché si allargasse a tutta la regione e anche oltre. Dire che siamo anche noi, come tutti, attoniti di questa perdita e ancora increduli di questa assenza, non è retorico. L'auspicio è che la città di Monselice raccolga e custodisca questa eredità preziosa di insegnamento e di opere, che si è riversata per tanti anni anche sul nostro Premio, e per la quale la nostra riconoscenza e il nostro rimpianto saranno durevoli. Nessuno potrebbe mancare senza rimorso a questo impegno, né dimenticare senza colpa un tale amico e ciò che ha fatto per tutti noi.

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»
PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA

È con questi pensieri e ricordi che si sono svolti i nostri lavori quest'anno. La Giuria si è riunita nella Biblioteca di Monselice nelle mattinate delle domeniche 18 marzo e 6 maggio, e ha preso atto dell'alta e qualificata partecipazione di traduzioni e traduttori anche in questo anno 2007: 77 per il premio maggiore, 10 per il Traverso Opera Prima, 16 per la Traduzione Scientifica e 4 per il Premio Internazionale Diego Valeri.

L'esame delle singole opere e la conseguente selezione hanno portato, come di consueto, alle candidature di una prima e nutrita rosa di nomi, 12 precisamente, per il Premio Città di Monselice; da esse sono rimaste purtroppo escluse per precisi vincoli regolamen-

tari altre proposte meritevoli del più ampio riconoscimento, quali la versione teatrale del *Mercante di Venezia* di Shakespeare condotta da Luigi Squarzina ed edita da Newton Compton.

La prima selezione comprende dunque:

- Francesco Bergamasco per la versione di Raymond Queneau, *Gli ultimi giorni*, Milano, Newton Compton, 2007;
- Gianni Bertocchini per Friedrich Schiller, *Ballate e Lieder*, Milano, Ariele, 2007;
- Lorenzo Cantini per John Lyly, *Metamorfosi d'amore*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2006;
- Ilide Carmignani per Jorge Luis Borges, *Il libro degli esseri immaginari*, Milano, Adelphi, 2006;
- Giuseppe Farese per Arthur Schnitzler, *Diari e lettere*, Milano, Feltrinelli, 2006;
- Ottavio Fatica per Rudyard Kipling, *La città della tremenda notte*, Milano, Adelphi, 2007;
- Glauco Felici per Emili Rosales, *La città invisibile*, Vicenza, Neri Pozza, 2006, e per Andrés Trapiello, *Le vite di Miguel de Cervantes*, Vicenza, Neri Pozza, 2006;
- Paolo Fontana per Zalkind Hourwitz, *Apologia degli ebrei*, Milano, Medusa, 2006;
- Biagio Forino per Hans Erich Nossack, *La fine Amburgo 1943*, Bologna, Il mulino, 2005;
- Stefano Pellò e Gianroberto Scarcia per Hafez, *Canzoniere*, Milano, Ariele, 2005;
- Laura Salmon per Sergej Dovlatov, *La marcia dei solitari*, Palermo, Sellerio, 2006;
- Claudia Tresso per Ibn Battuta, *I viaggi*, Torino, Einaudi 2006.

Parecchie di queste opere presentano notevole valore sia intrinseco sia per la proposta culturale che contengono: tale ad esempio il caso della versione di uno dei testi più originali e vivi delle letterature araba trecentesca, *I viaggi* di Ibn Battuta, accuratamente presentati nei Millenni Einaudi; mentre a questi motivi risultarono, dalle successive discussioni, associarne altri di più specifico ambito tra-

duttorio i tre autori seguenti: Francesco Bergamasco, che ha affrontato un autore arduo e importante nella letteratura del secondo Novecento quale Raymond Queneau, ogni volta una sfida per chi si accinga a interpretarlo e a tradurlo; Glauco Felici, provetto traduttore dallo spagnolo, con due opere, fra cui di particolare vivacità, originalità e interesse *Le vite di Miguel de Cervantes*, nelle quali il poeta, romanziere e saggista Andrés Trapiello ha cercato di condensare le mille possibili esistenze dell'autore del *Don Chisciotte*, e di cui Felici ha reso con esperta bravura l'originalità; altrettanto importante, e segnalato con particolare convinzione e intelligenza dal collega Cavaion, l'apporto di Laura Salmon con *La marcia dei solitari* di Sargej Dovlatov: un volume con cui la Salmon prosegue nell'organica presentazione, iniziata più di un ventennio fa, dell'opera di questo infaticabile e incalzante romanziere russo di vasta esperienza americana, esprimendone con le sue versioni tutto il brio e l'umorismo.

Affiancato a questi suoi colleghi, OTTAVIO FATICA ha infine ottenuto unanimemente il nostro massimo riconoscimento, anch'egli sia specificamente per la traduzione dei racconti di Kipling sia per il contributo che da anni reca, con destrezza eccezionale, alla conoscenza soprattutto dei grandi romanziere anglosassoni del Novecento, dal Melville di *Benito Cereno* e dal Kipling appunto dei *Libri della giungla* presso Einaudi più di un decennio fa, fino a quest'ultimo, di cui ci parlerà adeguatamente Giuseppe Brunetti:

«Si può ben dire che Ottavio Fatica si è venuto imponendo alla nostra attenzione con le sue traduzioni da Kipling che ci sono arrivate anno dopo anno – traduzioni che sono anche proposte di rilettura dell'autore anglo-indiano, come è ogni buona traduzione, perché cambiare la veste linguistica di un testo è ripresentarlo come nuovo al lettore, diverso da come lo si conosceva prima. Nuovo anche per chi chi lo conosce nella lingua originale, e che in traduzione lo rilegge come in una luce di polarizzazione stilistica.

Per quest'ultima traduzione il merito di Fatica è doppio, perché ha fatto egli stesso una scelta di racconti giovanili di Kipling e li ha tradotti con robusta *verve*. E in una acuta e partecipata postfazione ne ha messo in luce i contenuti e gli umori.

Sono 17 racconti pubblicati originariamente in rivista tra il 1885 e il 1891, quando l'autore aveva tra i 20 e i 26 anni: giovane dal piglio adulto e giornalista diventato scrittore per esposizione alla

varietà del reale e all'ascolto delle sue storie piuttosto che alle forme della scrittura letteraria. "Racconta prima delle cose che tu hai visto e che hanno visto anche loro [i lettori]", si dice programmaticamente nel primo pezzo della raccolta; "racconta poi di ciò che solo tu hai visto, poi di ciò che hai sentito... La terra tutta è piena di racconti per chi sa ascoltare".

L'India ne traboccava e Kipling aveva orecchi e lingua per ascoltarli e riraccontarli: i contemporanei ne furono abbagliati e ancora oggi i critici vedono in Kipling il maestro impareggiabile del racconto breve in inglese: per varietà, densità, sardonica sentenziosità, noncurante sfrontatezza – e per uno stile vigoroso lontanissimo dalla scrittura estenuata dei contemporanei. Uno stile, è stato detto, di 'violenta precisione', che fa vedere, sentire, odorare, toccare ciò di cui si parla.

E questo stile Ottavio Fatica ha saputo rifare in italiano, trovando sempre la formulazione sintattica e lessicale più espressiva, più vivida. Leggendoli, questi racconti, viene fatto di pensare che sarebbero stati scritti così se fossero stati scritti direttamente nell'italiano d'oggi».

PREMIO «LEONE TRAVERSO»
OPERA PRIMA

L'esame, a loro volta, delle opere presenti al Premio Leone Traverso Opera Prima, ne ha selezionate tre: *Pietra di sole* di Octavio Paz, tradotta da Francesco Fava per l'editrice Il filo, Roma 2006; *Eroi, amici e amanti* di Costantino Kavafis, traduzione di Tiziana Cavasino presso Baldini Castoldi Dalai, Milano 2006; e *Not quite Poetry* di Katherine Mansfield, traduzione di Ilaria Ceccherini, Mobydick, Faenza 2006.

Fra queste tre opere è prevalsa la prima, la versione di Octavio Paz curata da FRANCESCO FAVA: con questa scelta ha anche fatto il suo primo esordio fra noi la nostra nuova collega Donatella Pini: docente di Letteratura spagnola all'Università di Padova, già familiare e benemerita del Premio Monselice per la collaborazione dataci con generosità dall'esterno negli scorsi anni, ora le diamo il più

cordiale benvenuto, e già le siamo grati per aver contribuito con immediato successo al nostro lavoro. A lei la parola:

«Questa traduzione di *Piedra de sol* (1957) è il frutto di un duplice, accurato lavoro di scavo e di ricreazione del celebre “poema largo” del messicano Octavio Paz, premio Nobel per la letteratura 1990.

Francesco Fava mantiene in italiano gli endecasillabi sciolti di Paz senza alterarne neppure la scansione strofica: scelta, questa, che la dice tutta sul rapporto quasi agonistico che la versione, pur rispettosissima dell’originale, instaura con esso. Ed al testo spagnolo carpisce la luce, le pulsazioni, la potenza, la solennità.

L’attenta analisi del poema svolta nell’introduzione mostra fino a che punto il traduttore-curatore abbia tenuto presenti gli aspetti fonetici, prosodici, retorici del testo per poi riprodurli cercando di far sì che gli inevitabili sacrifici e le alterazioni nell’ordine delle parole travolgersero la materia poetica in pericolosi slittamenti.

Il risultato di questo sorvegliato lavoro è non una traduzione di servizio ma vera poesia, assolutamente godibile anche per il lettore che non voglia ricorrere continuamente al testo a fronte.

E poesia, certo, di Octavio Paz».

PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

Per il Premio alla traduzione scientifica, riservato quest’anno a un’opera sul tema di Scienza Tecnica Cultura, e ben nutrito da sedici concorrenti, la prima selezione ha evidenziato la traduzione di Luca Tancredi Barone per *Il mondo a misura d’uomo* di Thomas P. Hughes, Codice edizioni, Torino 2004; la traduzione di Stefano Bianchi per *Informazione. Il nuovo linguaggio della scienza* di H.C. Baeyer, Dedalo, Bari 2005; la traduzione di Laura Bussotti per *L’invenzione del Big Bang* di Jean-Pierre Luminet, Dedalo, Bari 2006; e la traduzione di Grazia Giberti per *Il piacere di scoprire* di Richard P. Feynman, Adelphi, Milano 2002.

L'esito finale vi verrà illustrato dal professor Carlo Bernardini, che ci conforta con la sua vicinanza e la sua presenza:

«Tra i libri che sono in lizza per il premio Monselice, due mi sono sembrati particolarmente nuovi, interessanti e opportuni: Hans Christian von Baeyer, *Informazione. Il nuovo linguaggio della scienza*, Dedalo, Bari, 2005; Thomas P. Hughes, *Il mondo a misura d'uomo. Ripensare tecnologia e cultura*, Codice, Torino, 2006.

Incomincio dal primo: Baeyer è un fisico, professore presso il College of William and Mary di Williamsburg in Virginia, USA, dove ha ricoperto importanti cariche direttive. È indubbiamente un grande divulgatore e qui ha un intento così penetrante da coinvolgere completamente le “due culture” che, nell'informazione, sembrano finalmente trovare un potente punto di incontro. *Informazione* è una parola in rapidissima ascesa nei linguaggi contemporanei: è anche un fenomeno linguistico, appunto, che trova il suo supporto soprattutto nella tecnologia. Il cammino seguito sembra proprio l'inverso di quello legato alla osservazione e alla sperimentazione sulla realtà naturale che hanno spesso una ricaduta tecnologica. Qui è la tecnologia nata dalla teorizzazione dei “contenuti informativi” a fare nascere un codice di riorganizzazione delle conoscenze che non si ferma alla fenomenologia dei fisici ma si allarga alla filosofia e persino alla metafisica (come illustrato con numerosi esempi a partire dal simposio per il comòpeanno di John A. Wheeler). Le considerazioni di Baeyer appaiono adeguate agli interrogativi di cui è denso il libro, che non esita ad affrontare le sottigliezze della meccanica quantistica per mostrare lo spessore di questa cultura nuova di zecca, che si ripromette di riorganizzare lo scibile con una linguistica quantitativa capace di spingersi dalla informazione ai significati. È probabilmente per questi motivi che la caleidoscopica concezione di Baeyer offre difficoltà di traduzione non piccole, ottimamente affrontate da Stefano Bianchi. In conclusione, per ciò che ho appena detto sebbene sommariamente, il libro è forse il più proiettato nel futuro della scienza, di quella scienza “dura” che è la fisica che sta per ricevere un salvacondotto culturale con cui entrare in ogni campo della conoscenza: a me sembra che si realizzi così una vecchia convinzione di Werner Heisenberg, secondo il quale la fisica non è una rappresentazione della realtà ma del nostro modo di pensare alla realtà.

Hughes è un ingegnere che si è dedicato alla storia della scienza e questo insegna all'università della Pennsylvania nonché, come visiting professor, al MIT, Boston. Come nel titolo di un suo precedente libro, non nasconde che possa esserci un "entusiasmo tecnologico" e di questo parla con i toni di una passione a stento moderata dalle "buone maniere". Penso all'isolamento culturale in cui si dibatte, specie in Italia, tutto ciò che riguarda la scienza e la tecnologia, considerate da molti pensatori pubblici le cause di una apocalisse imminente e dell'annientamento dell'uomo: purtroppo, una cultura dominante avvezza a coniare suggestioni espresse con inquietanti luoghi comuni ha ancora buon gioco e non so aspettarmi da questo libro la popolarità che meriterebbe. Indubbiamente, il tono che Hughes usa nello scrivere è accattivante e tranquillizzante, e tende a ritrovare un valore disteso e sereno in imprese umane che per altri si impregnano di mortali profezie: e qui non possiamo che deprecare le difficoltà del dialogo e le conseguenze a volte esiziali che queste difficoltà portano nel mondo. Il traduttore, Luca Tancredi Barone, noto giornalista de *il Manifesto*, fa del suo meglio per recuperare un credito agli argomenti dell'autore che, in un paese come il nostro che rifiuta pregiudizialmente un rapporto ormai strettissimo tra tecnologia e cultura, rischia di essere soprattutto ignorato piuttosto che contestato. Hughes è un virtuoso della presentazione della creatività e dell'intelligenza che affiorano dallo sviluppo tecnologico: la mia convinzione è che questo libro dovrebbe essere un manuale delle facoltà umanistiche, un piccolo trattato atto a produrre una riconciliazione che è ora che avvenga».

PREMIO INTERNAZIONALE
«DIEGO VALERI»

E torniamo nuovamente allo spagnolo col Premio Internazionale. Riservato a una versione in lingua straniera di un'opera di letteratura italiana del Trecento apparsa nell'ultimo decennio, ha raccolto l'adesione di alcuni bravissimi traduttori del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, in fortunata sintonia col tema del convegno interna-

zionale svoltosi stamane in questa stessa sala sotto la presidenza di Gianfelice Peron, e dedicato precisamente a “Fortuna e traduzioni del *Decameron* in Europa”.

Nell’ambito del Premio Internazionale, fra le varie aree europee esaminate la Spagna ha avuto la sua buona parte; ed è stata la versione spagnola del *Decameron* ad opera di María Hernández Esteban, edizioni Cátedra di Madrid, che ha prevalso su un altro eccellente lavoro, la versione fiamminga di Frans Denissen, con la collaborazione di René van Stipriaan. Il professor Denissen ha confermato la sua conoscenza profonda dell’autore nel suo intervento alla citata tavola rotonda. Dell’eccellenza della versione spagnola vincitrice ci darà nuovamente le motivazioni Donatella Pini.

«Questa del 2007 è un’edizione rivista della versione del *Decameron* pubblicata da María Hernández Esteban per la prima volta nel 1994. Il testo fondamentale di riferimento rimane quello adottato nel 1994, e cioè l’edizione curata da Vittore Branca per l’Einaudi nel 1987; le note e la bibliografia restano inalterate rispetto a quelle del 1994. L’opzione traduttiva è dichiaratamente quella di una versione non libera, anzi il più possibile aderente al testo.

Dotata di una sintassi ampia e scorrevole, pur nella necessaria complessità del fraseggio, ed anche di scelte orientate verso una modernizzazione “moderata” del lessico, questa traduzione ha il grande pregio di rendere agevole al lettore pagnolo l’approccio alla prosa del Boccaccio pur mantenendo la patina dell’antico.

Di queste scelte si apprezza inoltre la coerenza e sistematicità, senz’altro dovute alla professionalità della traduttrice-curatrice».

Concludiamo dando conto, anche qui con molta soddisfazione per il successo arriso, dei premi di traduzione riservati agli studenti delle scuole della città di Monselice e della provincia di Padova. Si sono presentati al cimento delle cinque lingue, antiche e moderne, numerosissimi e con passione. Il resoconto preciso e i risultati verranno forniti ancora dal professor Peron, che segue con la consueta capacità e dedizione anche questa festosa sezione del nostro lavoro.

PREMIO DIDATTICO «VITTORIO ZAMBON»

Presso la Scuola Media “Guinizzelli” venerdì 4 maggio, dalle ore 15 alle 18, si è tenuta la prova di traduzione degli studenti delle scuole medie di Monselice e di quelli delle scuole superiori di tutta la Provincia di Padova. La partecipazione è stata particolarmente numerosa, anche se diversificata a seconda della lingua. Complessivamente hanno portato a termine la prova 133 studenti: 82 per le scuole medie (11 per francese, 50 per inglese, 21 per spagnolo) e 51 delle scuole superiori (7 per latino, 12 per francese, 24 per inglese, 6 per tedesco, 2 per spagnolo).

Come ogni anno, in base alla lingua studiata, i partecipanti hanno avuto la possibilità di tradurre un brano in versi o uno in prosa a scelta. Per la scuola media sono stati proposti testi di Francis Jammes (*Clarières dans le ciel*) e di André Chérid (*Derrière les visages*: “L’air est glacé...”) per gli studenti di francese, di Ernest Dowson (*They are not long*) e L. Frank Baum (*The Wizard of Oz*: “Dorothy lived in the midst of the great Kansas prairies...”) per quelli di inglese; di Ramón José Sender (*La “quinta Julieta”*: “Aquel verano sucedieron cosas sensacionales”) e l’anonimo *La canción del pelele* (“Como es carnaval”) per quelli di spagnolo.

Gli alunni delle scuole superiori hanno affrontato la traduzione di brani di Pierre Jean Jouve (*Ville atroce* da *La Vierge de Paris*) e di Prévost (“Cette explication du bon supérieur” da *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*) per il francese, di John Clare (*I Am*) e di H.G. Wells (*The War of the Worlds*: “No one would have believed in the last years”) per l’inglese; di Durs Grünbein (“Solange noch Gras sprießt aus allen Fugen da *Falten und Fallen*) e di Theodor Fontane (“Möhrings waren nur zwei Personen” da *Mathilde Möbring*) per il tedesco; di Rafael Alberti (*San Rafael*) e di Javier Marías (*Tu rostro mañana*: “Sólo hacen eso al llamar”) per lo spagnolo. Infine per la traduzione dal latino sono stati proposti un brano dagli *Annali* (I,16) di Tacito sull’inizio di movimenti sediziosi nelle legioni romane di stanza in Pannonia alla morte di Augusto (“Hic rerum urbanarum status erat...”) e il VI degli *Epodi* di Orazio (“Quid immerentis hospites vexas canis”).

La scelta dei vari testi è stata fatta oltre che dal sottoscritto, da Giuseppe Brunetti, Mario Richter e Donatella Pini. Gli stessi, con la collaborazione esterna anche delle professoressa dell'Università di Padova Maria Emanuela Raffi per il francese e Federica Masiero per il tedesco, hanno proceduto poi alla valutazione dei risultati.

Questa edizione presenta una novità nell'attribuzione dei premi. Per rendere questo incontro un'autentica festa della traduzione e in considerazione della partecipazione sempre notevole si è voluto allargare il numero dei premiati e dei segnalati. Pur mantenendo la distinzione tra vincitori e segnalati, come era stato indicato nel bando inviato ai Dirigenti scolastici dei vari plessi, si è cercato di dare rilievo a tutte le scuole e a un numero più ampio di alunni. Sono stati così fissati dei premi per ogni lingua, individuando dei risultati "assoluti", ma anche delle prove magari non eccellenti, che tenessero comunque conto degli allievi di ogni scuola.

Il risultato finale è quello di avere dei vincitori per ogni singola scuola media e dei vincitori per ogni singola lingua nelle scuole superiori.

Naturalmente neppure questo è un modo perfetto in quanto forse si è costretti a penalizzare qualche lingua più studiata, ma speriamo sia un incentivo a prendere in seria considerazione non solo la partecipazione al Premio, ma anche per rafforzare un sano spirito di competizione che porti a un impegno ancora maggiore nello studio delle lingue nelle varie scuole.

C'è stata una prevalenza nella scelte dei testi in prosa, ma non sono mancati tentativi, specie per la lingua francese, di tradurre poesie. Abbiamo constatato con piacere la presenza dello spagnolo nella scuola media monselicense, mentre per questa lingua tanto parlata nel mondo e in grande espansione in Italia continua ad essere scarsa la partecipazione a livello provinciale: ci auguriamo che possa crescere nei prossimi anni.

Le traduzioni migliori si sono avute per l'inglese e il tedesco. Pur elogiando il lavoro di tutti e ringraziando e apprezzando ancora una volta il ruolo degli insegnanti, ci pare che per risultati complessivi emergano due scuole: la "Zanellato" per la scuola media e il Liceo Scientifico "Fermi" per la scuola superiore.



L'Assessore alla Cultura, Giovanni Belluco, consegna il Premio "Zambon" 2007 a Camilla Soravia

Ringraziamo i presidi e gli insegnanti, ma soprattutto gli studenti, ed esprimiamo la nostra soddisfazione per la vitalità che questa sezione del Premio continua a esprimere.

Con i complimenti miei e di tutta la Giuria, invito ora vincitori e segnalati a ritirare il Premio.

SCUOLE MEDIE DI MONSELICE

Scuola media “Zanellato”

vincitori

CAMILLA SORAVIA (traduzione dall'inglese),
prof. Marina Ferrario

CEZARA COLEBABA (traduzione dall'inglese),
prof. Fulvia Caruso

CHIARA BAÙ (traduzione dallo spagnolo),
prof. Lara Zorzan

segnalati

ALESSANDRA ORIGANI (traduzione dall'inglese),
prof. Marina Ferrario

SILVIA RIZZATO (traduzione dall'inglese),
prof. Marina Ferrario

FRANCESCA BERTAZZO (traduzione dall'inglese),
prof. Fulvia Caruso

SILVIA ZERBETTO (traduzione dallo spagnolo),
prof. Lara Zorzan

SARA PASQUALATO (traduzione dallo spagnolo),
prof. Marilena Silvoni

Scuola media “Guinizzelli”

vincitori

ALESSANDRA BALLOTTA (traduzione dal francese),
prof. Chiara Jachelini

DESY BONATO (traduzione dal francese),
prof. Chiara Jachelini

segnalati

CHIARA POLATO (traduzione dal francese),
prof. Chiara Jachelini
LETIZIA NEGRISOLO (traduzione dal francese),
prof. Chiara Jachelini
ELISABETTA MARCOLIN (traduzione dall'inglese),
prof. Luisa Tremolada

Scuola media "Poloni"

vincitore

EMILY QUERULI (traduzione dall'inglese),
prof. Claudia Barolo

segnalati

CAMILLA ROCCA (traduzione dall'inglese),
prof. Claudia Barolo
ELENA GARLANT (traduzione dallo spagnolo),
prof. Barbara Stangherlin

SCUOLE SUPERIORI DELLA PROVINCIA DI PADOVA

Inglese

vincitore

MARTINA BOZZOLAN, Liceo scientifico "Fermi", Padova,
prof. Nardo

segnalati

ELENA FACCO, Liceo scientifico "Fermi", Padova,
prof. M.G. Mazzucato
FEDERICA BEDENDO, Istituto tecnico "Scalcerle", Padova,
prof. Paola Melchiori
GIANMARCO CORAZZA, Liceo-ginnasio "Tito Livio", Padova,
prof. Daniela Del Sero
CHARLOTTE BRADSHAW, Liceo comunicazione "Poloni", Monselice,
prof. Claudia Barolo
PAOLO BARALDO, Liceo scientifico "Cattaneo", Monselice

Francese

vincitore

JULIEN MILESCHI, Liceo scientifico “Fermi”, Padova,
prof. Paolo Fontana

segnalato

ALICE ROSSI, Istituto “Don Bosco”, Padova,
prof. Luisa Soranzo

Tedesco

vincitore

GIULIO ALFONSI, Liceo scientifico “Nievo”, Padova

segnalato

FRANCESCA BAESSATO, Liceo scientifico “Fermi”, Padova,
prof. Perghen

Spagnolo

vincitore

CLAUDIO CANTARELLO, Liceo scientifico “Fermi”, Padova

segnalato

ALICE SINIGAGLIA, Istituto tecnico “Scalcerle”, Padova

Latino

vincitore

VALERIO CALZAVARA, Liceo-ginnasio “Tito Livio”, Padova,
prof. Giuliano Pisani

segnalati

ALESSANDRO PAOLINI, Liceo scientifico “Galilei”, Padova,
prof. S. Meneghessa

MATTIA DAZZO, Istituto “Barbarigo”, Padova,
prof. M. Federica Rigobello

INTERVENTI DEI VINCITORI



*Ottavio Fatica riceve il Premio "Città di Monselice" 2007
dall'Assessore alla Cultura Giovanni Belluco*

OTTAVIO FATICA
IO TRADUTTORE DI KIPLING
E I MIEI TRE PATRONI

Mi ero chiesto spesso come mai Lutero, già nel titolo dell'epistola sull'arte del tradurre, tirasse in ballo l'intercessione dei santi. E chi sarebbe il patrono dei traduttori? Il nome che ricorre abitualmente è quello di Girolamo. Un grande, delicato *hommes de lettres* del primo Novecento, Valéry Larbaud, ha pensato bene di metterci sotto la sua invocazione. Non per niente il previsto titolare aveva tradotto con la sua *Vulgata*, opera somma di volgarizzazione (che è uno dei tanti modi di dire traduzione), il libro per antonomasia, la *Bibbia*, stendendo un'ombra lunga sulle lingue d'Occidente. Certo, ritirarsi sull'Aventino, con corredo di matrone romane per conforto, e riscenderne con la *Vulgata* in pugno, si è rivelata strategia vincente. Da quella solitudine discreta nasceva una traduzione che ha fatto epoca, in quanto traduzione, di più: ha fatto testo, al quale attingere come a un "originale". Destino, questo, che divide con pochissime altre opere, ritraduzioni a loro volta, tutte.

Dunque, niente da eccepire sull'attribuzione. Solo che non ho potuto fare a meno di pensare a un più degno patrono: san Cristoforo. Non aveva il temerario traghettato o, stando a una versione (altro termine per traduzione), portato sulle spalle, facendosene carico e rischiando di affogare sotto il peso sempre più schiacciante, il Verbo incolume sull'altra sponda? Dico il Verbo incarnato. E il Verbo è sempre incarnato in una lingua. Compito del traduttore – qui nei panni di robusto Cristoforo – è trasportare da una lingua di terra a un'altra. Perché ogni lingua è una lingua di carne e di terra, di una terra come di una carne, e per riecheggiare su labbra di straniero deve attraversare sopra un corpo vile le acque astratte, infide del Linguaggio. Tutto, poi, si sarà svolto in apparenza su quel ponte aereo che chiamiamo metafora (altro modo per dire traduzione).

Ma le speculazioni di sapore più o meno agiografico non dovevano fermarsi qui. Passati gli anni, tradotti molti libri, e molti di Kipling, da lui ho preso spunto per un eventuale altro candidato a santo protettore della nostra irribilissima genia.

Nella sua stagione più tarda l'artista si era interessato alla figura di san Paolo e ne aveva fatto il protagonista di un paio di racconti e di una poesia. Uno dei racconti s'intitola *The Manner of Men* (*secundum hominem* traduce Girolamo), da quel luogo della prima lettera ai Corinzi dove si parla di combattere con le belve a Efeso. E nel modulo agonale il traduttore è sul suo terreno. Rifacendosi a un episodio riportato negli *Atti*, l'autore racconta del naufragio di Paolo sulla costa di Malta. Nel parossismo generale a bordo della nave l'apostolo non ha perso mai la bussola, forse perché non perde mai di vista un altro approdo: ha un altro Nord. Il profilo che ne schizza il capitano della nave una volta tratto in salvo, ci mostra un nanerottolo d'uomo che ricorre al trucco femminile di assumere il tono e l'inflessione di chi prende a interlocutore. La descrizione, non soltanto fisica, non potrebbe meglio attagliarsi a Kipling, uno che scrivendo una lettera intima a un amico tendeva a modificare la calligrafia adombrando i tratti di quella del destinatario. Mimetismo o imitazione (ennesimo sinonimo di traduzione) che ha dell'inquietante.

Nel dare forma compiuta ai volumi di racconti il narratore aveva divisato una tecnica compositiva che gli permetteva di intrecciare, in un fitto gioco di rimandi, storie e poesie all'interno della raccolta concepita come insieme. E in appendice al racconto paolino aveva posto la poesia *At His Execution*. È l'ora del martirio e Paolo si rivolge a Cristo. Kipling si serve di alcuni versetti, sempre dalla prima lettera ai Corinzi, riprendendoli da un'altra traduzione epica, epocale e plurima, miracolosa quasi quanto quella leggendaria dei Settanta, l'elisabettiana *Bibbia* di re Giacomo, che tanto peso ha avuto sulla cultura anglofona. E tantissimo sull'opera di Kipling. (A quella traduzione avrebbe dedicato uno degli ultimissimi racconti, *Proofs of Holy Writ*, convinto di aver scorto la mano, almeno in un passo del testo sacro, nientemeno che di Shakespeare e Ben Jonson. Invitati a collaborare all'opera da un messo dei curatori, che li trova stravaccati all'aperto sotto un padiglione, daranno il meglio di sé mentre smaltiscono i postumi di un festino prima di ricadere nel torpore post-prandiale. Il racconto è una miniera di suggerimenti sull'ispirazione

e la dottrina, e sulla traduzione, dal punto di vista dei due drammaturghi. Ma questa, come avrebbe detto lui, è un'altra storia.)

Torniamo alla poesia. Lo scrittore fa ripetere a Paolo, vaso d'elezione e prossimo martire, quasi alla lettera (come la resa parola per parola, o metafrasi, è la scelta operata dalla *King's Bible*) le parole neotestamentarie: sono stato fatto tutto per tutti, per salvare comunque qualcuno. In ogni lingua, elabora il dettato Kipling, ho dovuto adattare a ognuno quella che è la mia parola, tanto da scordare e omettere quell'io (*self*) che gli uomini dicono proprio, in modo da salvarne qualcuno. E con noncuranza aggiunge: a un prezzo così basso. Ora però, dopo aver offerto a ognuno il volto conveniente a conquistarlo (alla redenzione), Paolo, sublime opportunista – questo il Dio ha fatto di lui: un ipocrita, un attore –, trova l'ardire per un'ultima richiesta e preso Cristo a intercessore postula: quando sarò davanti al tuo trono con quelli che ho tratto al Signore, *restore me my self again*. Come tradurre? Restituiscimi a me stesso, o: restituiscimi me stesso, insomma: fa' che torni a essere me. Quel *restore* sta per: medicare una frattura, non soltanto fisica, reintegrare, ricondurre all'unità; sta per il ripristino di un assetto, psichico, il ristabilimento di un regime, interiore; Paolo implora: rimetti a me il mio io, quel *self* che più mi è proprio. Ed è, infine, un far ristoro del tempo: diventare chi si è, chiunque io sia, sarà sempre un ritorno. Uno scarso infinitesimo e totale, da così a così, vuole la lingua e formula la mano, che lascia tutto inalterato all'apparenza – e cambia tutto.

Anche le mie, di Kipling – pur provando a infilarci un sempre più raro inedito italiano – sono ritraduzioni. E se il traduttore è o dovrebbe essere “il poeta del poeta”, chi ritraduce è “il traduttore dei traduttori”. La freccia velenosa diretta contro uno della partita è da volgere e risolvere in antidoto. La ritraduzione si pone contro quella o quelle già esistenti. Non si tratta più *soltanto* di emulazione (modo altissimo di tradurre) del testo originale bensì di superamento delle precedenti prove. E dove la sfida è duplice, la posta in gioco raddoppia. Come doppia sarà la sorpresa del risultato. Per questo deve vincere, e convincere. E per farlo, per convertire un lettore che crede di conoscere già il testo, deve avere in sé il convincimento. Un po' come passare dalla metafora alla metanoia.

Così, almanaccando fra santi e santissimi, ho finito per scoprire che non c'è bisogno di stare sotto un'invocazione. Basta la stessa istanza che Kipling mette in bocca al santo e sembra far sua rispetto ai personaggi ai quali ha dato vita affabulandoli. Al traduttore accoglierla e portarla alla terza potenza rispetto agli scrittori ai quali ha dato voce traendoli in seno alla propria madrelingua. Un'invocazione così parafrasabile: giunta l'ora, come me stesso anch'io voglio sperare che sarò tradotto.

FRANCESCO FAVA

L'INCEDERE DEL VERSO:
APPUNTI SULLA TRADUZIONE DI
PIEDRA DE SOL DI OCTAVIO PAZ¹

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce musa
(Passi di un pellegrino errante i versi
sono, dettatimi da dolce musa).²

Se il poema è un itinerario, i suoi versi saranno i passi di tale itinerario – o almeno, questo è il punto di vista di don Luis de Góngora nell'*incipit* delle *Soledades*. A distanza di tre secoli il poeta russo Osip Mandel'stam, riflettendo sulla *Divina Commedia*, sostiene con parole suggestive che le cantiche dantesche:

celebrano la camminata umana, la misura e il ritmo dei passi, il piede e la sua forma. Del passo, congiunto alla respirazione e saturo di pensiero, Dante fa un criterio prosodico.³

Adattando la frase a *Piedra de Sol*, si potrebbe dire che i due criteri prosodici che congiuntamente presiedono alla composizione del poema sono il passo umano e la corrente di un fiume, uniti nell'immagine del v. 4, "un caminar de rio" ("l'incedere di un fiume", nella mia traduzione). Della camminata umana, il testo mutua il passo costante dei 590 endecasillabi, e del fiume il fluire, scandito da cambi di ritmo e segni d'interpunzione ma non interrotto da alcun punto. Un'unica, lunghissima, frase poetica. Ne *L'arco e la lira*, Octavio Paz sostiene che nella poesia "a differenza di ciò che accade nella

¹ Il presente saggio costituisce la seconda parte dell'"Introduzione" a O. PAZ, *Pietra di Sole*, testo spagnolo a fronte, cura e traduzione di F. Fava, Roma, Il Filo, 2006, pp. 33-47. Si ristampa con leggere modifiche grazie al permesso dell'autore e della casa editrice.

² L. DE GÓNGORA, "Dedicatoria" della *Soledad Primera*, vv. 1-2. L'edizione italiana del testo in ID., *Le solitudini e altre poesie*, a cura di N. VON PRELLWITZ, Milano, Rizzoli, 1984, p. 142.

³ O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, Genova, Il Melangolo, 1994, p. 51 [I ed. 1933, *Razgovor Dante*].



Il vicepresidente della Banca di Credito Cooperativo di Sant'Elena, Gian Ezio Danese, consegna il Premio "Traverso - Opera prima" 2007 al Direttore della Biblioteca di Monselice, Flaviano Rossetto, per il vincitore Francesco Fava, che non ha potuto essere presente

prosa, l'unità della frase, ciò che la costituisce come tale e fa linguaggio, non è il senso o la direzione significativa, bensì il ritmo"⁴.

Nelle stesse pagine, si istituisce una relazione privilegiata tra ritmo e tempo: "la poesia non è altro che tempo, ritmo perpetuamente creatore". È il caso di riprendere ancora la riflessione sul tempo svolta da Paz ne *L'arco e la lira*, per constatare il ruolo fondamentale attribuito dal poeta messicano al concetto di ritmo:

Il ritmo realizza un'operazione contraria a quella degli orologi e dei calendari: il tempo cessa di essere misura astratta e torna a essere ciò che è: qualcosa di concreto e con una direzione. Il ritmo è ritorno al tempo originario.⁵

Dunque il ritmo permette, anzi propizia, il manifestarsi del tempo mitico ("ad opera della ripetizione ritmica il mito ritorna", afferma Octavio Paz a p. 64 de *L'arco e la lira*). Il rapporto di allitterazione e interrelazione che lega mito rito e ritmo trova nella forma del poema il suo punto di sintesi. Ed è così che Octavio Paz conclude le sue considerazioni:

L'opera poetica è tempo archetipico, che si fa presente non appena delle labbra ripetono le sue frasi ritmiche. Quelle frasi ritmiche sono ciò che chiamiamo versi e la loro funzione è quella di ricreare il tempo.⁶

Dopo aver letto queste frasi, e conoscendo la rilevanza del tema del tempo nel poema, l'aspirante traduttore di *Piedra de Sol* si sentirà in dovere di prestare particolare attenzione al fattore ritmico e metrico nella sua versione del testo originale.

Nel suo studio sui "poemas largos" di Octavio Paz, Pere Gimferrer osserva giustamente che i testi lunghi del poeta messicano "esigono, e non semplicemente ammettono o privilegiano, la lettura tutta d'un fiato"⁷. La traduzione di un testo simile non può a mio avviso prescindere dall'obiettivo di mantenere intatta l'intensità poetica che costringe alla lettura d'un fiato, intensità della quale il ritmo è fattore importantissimo, forse principale, come le citazioni tratte da *L'arco e la lira* confermano, ma soprattutto come risulta evidente nella lettura del poema.

⁴ O. PAZ, *L'arco e la lira*, a cura di E. Franco, Genova, Il Melangolo, 1991, p. 4.

⁵ *Ivi*, p. 61.

⁶ *Ivi*, p. 68.

⁷ P. GIMFERRER, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980, p. 27.

Per queste ragioni, volendo intraprendere la traduzione in italiano di *Piedra de Sol*, ho deciso in primo luogo che avrei mantenuto e riprodotto la forma metrica del testo originale. Questa scelta corrisponde all'assunzione di un punto di vista – quello che rispetto alle caratteristiche del testo originale mi è parso, tra i vari possibili, il più opportuno – e quindi determina una particolare prospettiva nel rapporto con l'originale, necessariamente valorizzandone alcuni aspetti forse a discapito di altri.

Piedra de Sol è composto da 35 strofe di estensione variabile (da un minimo di una decina a un massimo di una cinquantina di versi) di endecasillabi sciolti – non sono presenti rime, le assonanze sono sporadiche.

Octavio Paz sfrutta la malleabilità del metro adottato per dar vita a un insieme mobile, il cui dinamismo è accresciuto da un uso ragionato dell'*enjambement* e della poliritmia interna, e dalla presenza di endecasillabi tronchi e sdrucchioli. La creazione di serie di versi scanditi dalla medesima distribuzione interna degli accenti, o al contrario alcuni improvvisi cambi di ritmo, consentono all'autore di adattare uno stesso metro a una pluralità ammirevole di toni e di argomenti. Carlos Magis descrive così la maniera in cui Octavio Paz sfrutta la "mobilità" dell'endecasillabo: "benché la libera combinazione di tipi e subtipi sia il tratto distintivo dell'endecasillabo poliritmico, il poeta suole attenuare la mescolanza indiscriminata e adeguare la 'poliritmia' dell'endecasillabo alla tensione del poema o delle sottounità (tematico-formali) dello stesso"⁸.

In questo caso non credo assolutamente che il compito del traduttore fosse riprodurre mimeticamente la struttura ritmica del singolo verso, quanto piuttosto creare un equilibrio e un'armonia autonomi, rispettando nel loro insieme i principi stilistici e compositivi del testo originale ma conferendo alla traduzione un ritmo proprio. Tale criterio, che mira all'equilibrio complessivo del testo, vale anche per altri aspetti oltre a quelli metrici e, in effetti, è servito per orientare le mie scelte nei molti casi in cui il vincolo costituito dalla volontà di mantenere in italiano la medesima forma metrica dell'originale abbia reso necessari alcuni "aggiustamenti". L'equilibrio del-

⁸ C. MAGIS, *La poesía hermética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1978, p. 279.

la traduzione prodotta, soprattutto nel caso di un “poema largo”, vale a dire di un testo piuttosto esteso, può essere perseguito anche tramite meccanismi di compensazione. Eccone qualche esempio.

Può essere necessario, per ragioni metriche, eliminare un chiasmo, ma questo sacrificio si può compensare mediante la creazione negli stessi versi di un parallelismo, oppure può accompagnarsi all’inserimento di un’analogia figura retorica in un passaggio limitrofo del testo. Naturalmente, purché il risultato sia al tempo stesso coerente con i principi generali del testo e pertinente rispetto al passaggio specifico: l’obiettivo non è mantenere lo stesso coefficiente di figure retoriche del testo originale ma riprodurne nell’insieme lo stile, se possibile creando dei buoni versi. Posso citare come esempio la traduzione del v. 28: “piernas de luz, vientre de luz, bahías”. Per ragioni metriche, era impossibile riprodurre in italiano il parallelismo “gambe di luce, ventre di luce”, e ho perciò optato per una diversa figura, anch’essa fondata sulla ripetizione, come l’anadiplosi: “gambe di luce, luce il ventre, baie”. In questo modo, oltre alla metrica, credo sia stata preservata anche la funzione retorica di insistenza sul termine “luz”, seppur variando il tipo di figura.

Allo stesso modo ho dovuto in molte occasioni, per ragioni ritmiche o eufoniche, alterare la disposizione delle parole all’interno della frase. O anche, più raramente, riorganizzare il contenuto di due o tre versi, anticipando o posponendo sintagmi, modificando leggermente le costruzioni sintattiche, pur senza naturalmente cambiare il numero dei versi. Per esempio:

un caminar entre las espesuras
de los días futuros y el aciago
fulgor de la desdicha como un ave (vv. 15-17)

è stato tradotto:

l’incedere nel folto dei futuri
giorni e il malaugurato illuminarsi
dell’infelicità come un uccello.

Nella traduzione, ciascun verso preso singolarmente ha un contenuto “diverso” dall’originale, ma credo vengano comunque rispettati sia il significato complessivo dell’immagine che il suo andamento. Tanto l’originale come la traduzione presentano due *enjambements*, uno più marcato che separa l’aggettivo dal sostantivo cui si riferisce,

l'altro più lieve che spezza la continuità tra il sostantivo e il suo complemento di specificazione. L'ordine dei due è, nella mia traduzione, invertito rispetto a quello dell'originale ma il ritmo, mi pare, è piuttosto simile.

Una riorganizzazione un po' più radicale rispetto al caso appena citato si è resa necessaria ai vv. 361-363:

[y vislumbramos]
nuestra unidad perdida, el desamparo
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres
y comparar el pan, el sol, la muerte

La mia traduzione è stata:

quell'unità perduta che è nell'uomo,
la sua natura inerme ma gloriosa
se condivide pane, sole, morte

Non sono pochi i cambiamenti tra la versione originale e la traduzione, che corre il rischio di sembrare una parafrasi. Oltre alle questioni metriche, la difficoltà del passo sta anche nella traduzione di "desamparo", vera e propria croce per i traduttori dallo spagnolo. In mancanza di un sostantivo che mi soddisfacesse e fosse compatibile con la misura metrica, ho cambiato la costruzione e utilizzato l'aggettivo "inerme". Nella versione italiana, vengono meno un parallelismo e un *enjambement*, pur mantenendosi un registro linguistico elevato e un piglio vagamente oratorio. Per quanto riguarda la variazione sintattica, mi pare che la costruzione italiana non tradisca il senso del passaggio; il rischio, in questi casi, è soprattutto che la traduzione risulti più esplicitiva, didascalica, rispetto all'originale. Giudicherà il lettore se la differenza di tono sia percepibile, e quanto grave.

In una traduzione che voglia riprodurre la forma metrica dell'originale, è in molti casi indispensabile attuare questo tipo di interventi. Nel farlo, ho variato e compensato rispetto al testo spagnolo, ma dotandomi di alcune accortezze, vale a dire stabilendo una lista di aspetti di cui tenere conto. Naturalmente, la mia prima preoccupazione è stata considerare con la massima cura l'effettiva rilevanza di una determinata costruzione ai fini dell'efficacia poetica del singolo passo. Cambiare l'ordine in un sintagma nome-aggettivo o aggettivo-nome, per esempio, oppure invertire l'ordine delle parole in una

sequenza di tre membri (“tus labios, tus miradas, tus cabellos”, v. 61) sono interventi relativamente leggeri, e in alcuni casi possono essere attuati senza particolari controindicazioni. Ma prima di farlo, è comunque indispensabile controllare di volta in volta che il cambiamento nella disposizione delle parole non muti o alteri significativamente, per qualsiasi ragione, l’espressività del sintagma e del verso.

Altra accortezza irrinunciabile consiste nel verificare se il tratto stilistico in questione sia caratteristico della poetica del testo e/o dell’autore: restando al caso appena citato, se in una poesia tutti gli aggettivi appaiono immancabilmente dopo i sostantivi cui si riferiscono, alterare in uno o più luoghi questa disposizione è un intervento che modifica in maniera piuttosto forte la lingua del testo. Per esempio, se in *Piedra de Sol* non ci fossero stati *enjambements* avrei cercato a ogni costo di evitare di ricorrervi nella mia traduzione – il che, forse, avrebbe costretto a desistere dal proposito di tradurre i 584 endecasillabi spagnoli in altrettanti endecasillabi italiani.

Ritengo poi non meno importante valutare se l’elemento che si prende in considerazione dia luogo a riprese, parallelismi sia intratestuali che intertestuali. In questo caso modificare l’ordine delle parole, sostituire l’immagine con un’altra affine, scegliere un aggettivo diverso, potrebbe far perdere la percettibilità di tale riferimento. In presenza di fenomeni di questo genere, occorre fare una nuova valutazione, per comprendere quanto sia significativo il fenomeno di ripetizione che si sta prendendo in esame. In generale, però, si tratta di elementi che specialmente in un testo poetico tendono ad assumere notevole importanza. Penso più che altro ai riferimenti interni al testo, che in *Piedra de Sol* a dir poco abbondano, e che ne costituiscono un fattore importante di organizzazione testuale. Ma di questo specifico aspetto si tornerà a parlare più approfonditamente tra breve.

Per quanto riguarda invece i fenomeni ricorsivi che rimandano ad altri testi credo sia in molti casi lecito (con gradi diversi a seconda delle molteplici modalità intertestuali possibili: citazioni vere e proprie, allusioni, parodie, e altre) cavarsi d’impaccio con una spiegazione in nota, se la percettibilità immediata del riferimento è per qualche motivo (contesti culturali, polisemie o frasi idiomatiche prive di un corrispettivo nella lingua d’arrivo, ragioni metriche o stilistiche ecc.) difficile o impossibile da riprodurre nella lingua in cui si sta traducendo. Il v. 99 di *Piedra de Sol* recita: “busco el sol de las cinco

de la tarde”; un lettore colto di lingua spagnola non potrà fare a meno di sentire risuonare nel proprio orecchio il celebre “a las cinco de la tarde” del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di Federico García Lorca⁹. Nella traduzione di questo verso sono stato a lungo indeciso tra due soluzioni alternative: “cerco il sole alle cinque della sera” *vs* “cerco il sole del tardo pomeriggio”. La seconda rendeva impercettibile il riferimento a Lorca, che la prima invece manteneva, anzi rendendolo persino più evidente che nell’originale, dato che “le cinque della sera” è un’espressione che nell’uso dell’italiano non suole comparire... se non nelle principali traduzioni del *Llanto* di García Lorca. Il rischio era dunque quello di calcare la mano, dare al riferimento intertestuale un peso maggiore rispetto all’originale. D’altro canto, il “tardo pomeriggio” non corrisponde esattamente alle cinque, e potrebbe suggerire al lettore una tonalità di luce più sfumata di quella proposta da Paz. È per questo motivo che ho alla fine deciso di far prevalere le “cinque della sera”.

C’è infine, pur mantenendosi fedeli alle prime tre accortezze, un ulteriore pericolo: che il proprio intervento, nello specifico legittimo e indolore, sommato ad altri dello stesso tipo, ciascuno di per sé legittimo e indolore, finisca però per determinare nel complesso un significativo spostamento dell’equilibrio stilistico del testo. Per tornare al caso degli *enjambements* – che ho in alcune circostanze dovuto abolire, e in altre creare –, se l’insieme di questi interventi avesse reso molto più (o molto meno) presente tale fenomeno nel poema, ciò avrebbe costituito un problema. Ma credo non sia stato così. È un aspetto su cui mi sono interrogato in particolar modo rispetto ai versi sdruciolati, che appaiono in effetti nella mia traduzione in numero un po’ maggiore rispetto all’originale. C’è però da dire che i motivi sono innanzitutto nella lingua, dato che l’italiano presenta molte più parole sdruciole dello spagnolo. Inoltre, in molti casi le mie parole sdruciole sono verbi in terza persona plurale, che Octavio Paz colloca spesso a fine verso, e che sono tendenzialmente sdruciolati

⁹ L’allusione risulta ancor più significativa dato che in almeno un altro paio di passaggi del testo sono percepibili richiami ai versi di Federico García Lorca. Si tratta della “entrevista muchacha reclinada / en los balcones verdes de la lluvia” dei vv. 111-112, che ricorda la protagonista del *Romance sonámbulo*, che “[...] sigue en su baranda, / verde carne, pelo verde”. Ancora più puntuale il richiamo tra i versi “y en el fondo del hoyo los dos ojos / de una niña ahogada hace mil años” (vv. 243-244) e la lorchiana “Niña ahogada en el pozo”.

in italiano, ma sempre piani in spagnolo. In questo caso, se avessi modificato la costruzione delle frasi con l'obiettivo di portare i verbi all'interno del verso per avere parole piane in posizione finale, avrei rimediato al male peggiorando la situazione, cioè modificando un aspetto più rilevante (una tipologia caratteristica di costruzione delle frasi) per salvaguardarne uno in fondo trascurabile. Come in quest'esempio, in tutte o quasi le scelte di traduzione ci si trova di fronte al conflitto tra la "fedeltà" a due o più aspetti che risultano incompatibili per il traduttore, e dei quali si deve valutare il peso specifico per potere operare.

Più che una lista di priorità, le quattro norme allineate sono, o meglio sarebbero, altrettante regole imprescindibili: in una situazione ideale, solo se non si corre nessuno dei rischi appena elencati si può "modificare" con animo sereno, ma nella pratica dei testi non è affatto così. Una traduzione, soprattutto se si impone dei vincoli metrici, dovrà spesso e malvolentieri sacrificare qualcosa; tuttavia credo sia indispensabile avere ben in mente un quadro degli aspetti da salvaguardare per sapere come regolarsi nell'intervenire sul testo.

Questo è possibile a patto che le compensazioni non vengano operate con l'ingenuità di credere che "cambiando l'ordine dei fattori, il prodotto non cambia". È proprio la consapevolezza che, qualsiasi comportamento si assuma, il testo prodotto cambierà, a obbligare il traduttore a rimettere in circolazione l'insieme dei segni e valori (i fattori) del testo di partenza, per produrre un nuovo testo che non potrà non avere equilibri propri, autonomi e, perciò, in certa misura diversi (cosa ben diversa da "infedeli") rispetto all'originale.

D'altra parte, da questo punto di vista, la traduzione non si differenzia più di tanto da una qualsiasi lettura di un testo letterario. L'interpretazione del lettore, o del critico, costruisce un testo che sarà diverso per ogni lettura.

Riflettendo sulla "inevitabile ambiguità" insita in ogni processo di comunicazione letteraria, Cesare Segre propone in uno dei saggi del suo illuminante *Semiotica filologica* il concetto di "simulacro di testo". Partendo dal presupposto che nella produzione del testo letterario convivono, da parte dell'emittente, elementi consci ed elementi inconsci, Segre osserva che il ricevente, al cospetto del testo:

adibirà la sua ragione, la sua parte conscia, a districare gli elementi consci e quelli inconsci del testo. Ma anche il ricevente ha la sua parte inconscia.

Se essa potrà forse aiutarlo a intuire gli elementi inconsci dell'emittente, potrà però anche spostarsi verso un simulacro di testo, di cui il testo è solo un pretesto. Questo simulacro deformerà la visione precisa del testo, da considerare pertanto impossibile.¹⁰

Come ogni lettura, così ogni traduzione produce un simulacro di testo, ma questa inevitabile consapevolezza non credo debba portare il traduttore a considerarsi sconfitto in partenza nel tentativo di riprodurre adeguatamente il testo originale.

Un altro principio cui credo qualsiasi traduzione debba cercare di attenersi è quello di non creare o eliminare ripetizioni all'interno del testo. Una stessa parola dovrebbe avere un'unica traduzione nel corso dell'intera opera, dato che il singolo termine, nel sistema di segni che è un testo, trae valori e significati diversi in relazione ai valori e significati che gli stanno intorno. Per questa ragione, modificare l'equilibrio di tale rapporto sopprimendo o introducendo elementi di ricorsività, significa non già "cambiare l'ordine dei fattori" ma direttamente cambiarne il valore.

Questa considerazione generale assume nello specifico ancor più rilievo, dato il ricco e complesso meccanismo di ripetizioni e variazioni che costituisce parte fondamentale di *Piedra de Sol* anche per quanto riguarda l'articolazione della sua struttura narrativa, come si è già osservato sopra.

Nei versi che vanno dal 41 al 75, si ripete otto volte la locuzione "voy por" ("voy por tu cuerpo como por el mundo" ecc.). Le traduzioni possibili sarebbero state varie: "vado tra", "vado per", "attraverso", "percorro"; sarebbe stato però estremamente grave alternare queste diverse soluzioni nella traduzione delle successive occorrenze di "voy por", dato che l'accumulazione anaforica sarebbe andata perduta. Dunque ho scelto di adottare il verbo che potesse andare bene per tutti e otto i casi, proponendo sempre "percorro" dove lo spagnolo recava "voy por".

In questo caso si tratta di un fenomeno di ripetizione molto evidente, e non rendersene conto sarebbe stata una disattenzione grossolana, ma sono molte le forme di ricorsività più sottili, che rischiano di passare inosservate a una prima lettura. Ho perciò dedicato

¹⁰ C. SEGRE, *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 50-51.

esclusivamente a quest'aspetto numerose riletture del testo, per assicurarmi di non avere creato o abolito ripetizioni.

Cercando di mantenermi fedele a questo principio in modo integrale, ritengo di esserci riuscito per tutti i termini "pesanti" e per quelli la cui ripetizione determinava rapporti particolarmente significativi tra parti diverse del testo. E altrettanto ho fatto per i versi o parti di verso che agiscono come *leit-motiv*, appearing più volte con parziali variazioni. In pochi casi isolati sono stato costretto a usare due diverse traduzioni per uno stesso termine spagnolo, o viceversa, ma credo di poter dire che non si trattava di termini che avessero un rilievo decisivo nel poema.

Particolare tipo di ricorsività è quella basata sui parallelismi che, come già detto, rivestono notevole importanza in questo testo. Far convivere costruzioni parallele e forma metrica è stato in alcuni casi impossibile, e il principio della compensazione ha potuto solo a volte intervenire positivamente. È senz'altro questo l'aspetto del mio lavoro in relazione al quale nutro alcuni rimpianti. Un esempio in tal senso potrebbe essere costituito dai vv. 203-205:

tu boca sabe a polvo,
tu boca sabe a tiempo emponzonado,
tu cuerpo sabe a pozo sin salida.

Ho tradotto:

la tua bocca ha il sapore della polvere,
ha il sapore del tempo avvelenato,
sa, il tuo corpo, di pozzo senza uscita.

Non credo sia necessaria un'analisi particolarmente approfondita per notare che nel terzo verso del parallelismo qualcosa è andato perduto.

Quelli esposti fin qui sono stati i principi fondamentali cui mi sono attenuto per affrontare la traduzione di *Piedra de Sol*.

Stabilire dei criteri a cui cercare di mantenersi fedeli durante tutto il proprio lavoro è indispensabile, perché altrimenti non si può costruire un testo dotato di coerenza interna: si finirebbe invece col produrre risposte estemporanee, e perciò discontinue, alle sollecitazioni del testo di partenza.

Tale approccio esige che il lavoro di analisi del testo poetico originale sia parte integrante e premessa ineludibile alla traduzione,

allo scopo di stabilire una griglia delle priorità che le specifiche caratteristiche del testo da tradurre consigliano, o addirittura impongono. Nel mio caso, come detto, il principale stimolo è stata la volontà di riproporre la forma metrica di *Piedra de Sol* nella sua straordinarietà, e in secondo luogo l'obiettivo di valorizzare il fitto intrico di rimandi interni che caratterizza il poema. Non voglio con ciò affermare che tale criterio vada esteso necessariamente alla traduzione di qualsiasi testo poetico, semplicemente è quello che mi è parso il più adatto, rispetto a questa specifica opera, per salvaguardarne l'originalità e il fascino.

Impresa certo non facile, come in qualsiasi traduzione. Credo però che l'atteggiamento preferibile, per un traduttore, sia muovere non dalla malinconia per ciò che fatalmente andrà perduto, ma dal desiderio di ricreare nella propria lingua (e quindi rendere accessibile a coloro che la parlano) la bellezza, o almeno parte della bellezza, di un testo letterario.

Mi rafforzano in questa convinzione le parole di Octavio Paz, che in un'intervista televisiva concessa a Enrico Mario Santì ebbe modo di spiegare in questi termini il suo interesse per la pratica della traduzione¹¹:

Quanto alla traduzione, beh, ho sempre pensato che quando leggevo una poesia mi veniva in mente che quella bella poesia mancava nella lingua spagnola e c'era anche – perché non dirlo? – una componente di generosità, di allegria. La scoperta di una poesia splendida mi portava sempre a dire, “caspita, se ne fossi capace mi piacerebbe tradurla”. In realtà ho fatto poche traduzioni, ma in fin dei conti le ho fatte con amore, e ho sempre pensato che traducevo non semplicemente un testo di un'altra lingua, ma una grande poesia di un'altra lingua che poteva essere ricreata in spagnolo.¹²

¹¹ Octavio Paz è stato anche un eccellente traduttore di poesia, cimentandosi persino in lingue a lui in buona parte ignote come lo svedese, il cinese, il giapponese. Il volume che raccoglie le sue prove di traduzione supera le settecento pagine: O. PAZ, *Versiones y diversiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000 (I ed. 1974).

¹² E.M. SANTÌ, *El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 395.

MARÍA HERNÁNDEZ ESTEBAN

TRADURRE IL *DECAMERON* NELLA PENISOLA IBERICA

Noi traduttori del *Decameron* in Spagna, dagli anni Sessanta in poi, siamo tutti in gran debito verso le successive edizioni approntate da Vittore Branca, a cominciare da quella di Le Monnier, che ha messo nelle mani degli studiosi e dei traduttori non soltanto un testo di partenza con un solido commento, ma persino un altro *Decameron* che si allontana dalla lettura spesso banalizzata che negli anni precedenti è stata trasmessa dal libro. Il commento offre materiali che servono a chiarire molte delle infinite difficoltà che la lingua e lo stile del testo presentano al lettore spagnolo. I risultati si avvertono già nella versione fatta da Francisco José Alcántara nel 1961 per la casa editrice Vergara di Barcellona, con un saggio preliminare di Martín de Riquer. Questa potrebbe essere una delle prime versioni che si allontanano in modo decisivo dalle traduzioni spesso incomplete, imprecise e scorrette che stampate nelle decadi precedenti.

Ciò nonostante, l'enorme complessità del testo presenta ostacoli che non sempre il commento risolve. L'edizione della versione castigliana antica, in fase di trascrizione e studio, dimostrerà come il traduttore sbaglia davanti alle letture più difficili o scure, davanti alle espressioni colloquiali e tipicamente toscane che lo mettono in difficoltà, unite alle costruzioni sintattiche elaborate tipiche del Boccaccio, alle situazioni che non capisce. Sono infinite le questioni linguistiche, stilistiche, retoriche, filologiche, strutturali e narrative da considerare.

Nel caso della versione francese del 1414 di Laurent de Premierfait, Giuseppe di Stefano ha sottolineato: "Il ne devait pas être aisé de traduire en français à Paris au début du XV^e siècle des termes comme *acanino*, *analda*, *attare*, *atticiato*, *avacciarsi*, *baderla*"¹ e tanti altri.

¹ BOCCACE, *Decameron. Traduction (1411-1414) de Laurent de Premierfait*, par G. di Stefano, Montréal, Ceres, 1988, p. XI.



*María Hernández Esteban riceve il Premio Internazionale “Diego Valeri” 2007
da Mauro Voltan, consigliere della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo*

Ritorno alle nostre traduzioni moderne. Ora in questa sala, a Monselice, ho sentito con grande emozione leggere la mia versione spagnola della novella di Filippo Balducci, l'unica del libro che Boccaccio dice di raccontare in prima persona e che racchiude gli aspetti chiave della sua ideologia. Le traduzioni precedenti che ho consultato offrono interpretazioni approssimative o erranee della battuta finale oscena "tu non sai donde elle s'imbeccano" che suggella splendidamente la comicità del racconto; "no sabes tú cuánto comen" è la versione di Ester Benítez (Madrid, Alianza, 1987) nel complesso di una versione non proclive ad abbassare la forza espressiva dei significati.

Leggiamo la replica del giovane monaco all'anziano abate alla fine della novella I, 4: "voi ancora non m'avavate monstrato che' monaci si debban far dalle femine première come da' digiuni e dalle viglie" (21); l'arcaismo "premiere", cioè "opprimere", che in questo caso non viene spiegato in nota da Branca, è stato di solito un punto di difficile lettura e sarebbe lungo l'elenco di interpretazioni inesatte; quella di Pilar Gómez Bedate (Barcellona, Brughera, 1983, p. 48) nel complesso di una versione molto rigorosa, offre una lettura che diluisce la conclusione comico-erotica che suggella l'articolata struttura: "y vos aún no me habíais mostrado que los monjes deben acordar tanta preeminencia a las mujeres".

Quest'ultimo esempio pone di manifesto l'obbligata attenzione del traduttore anche verso gli aspetti compositivi, strutturali e narratologici della prosa e del racconto decameroniano. Boccaccio potrebbe essere considerato il primo gran narratologo, prima di Propp, di Claude Bremond o di Cesare Segre; il mondo così ricco di modelli narrativi da lui costruito ha fatto scuola nella prosa europea, anticipando Cervantes e Italo Calvino. Il *Decameron* insegna a far racconti, con una forza modellizzante incontestabile.

Negli anni in cui sono stata impegnata con questa traduzione mi sono anche proposta di applicare le mie conoscenze in materia narratologica su quegli schemi, quelle strutture e quei meccanismi compositivi della produzione boccacciana che mostrano la grandissima capacità e la profondissima consapevolezza dell'autore di fronte ai sistemi che reggono l'arte del racconto. La traduzione di un testo letterario comporta non soltanto una messa a fuoco millimetrica del suo tessuto linguistico e stilistico e uno studio approfondito del-

la struttura fonica, ritmica, sintattica e semantica. Oltre agli aspetti relativi allo stile, la traduzione del *Decameron* richiede tener conto anche dei sistemi di costruzione della struttura complessiva del libro e delle singole parti che lo compongono.

Riprendo la novella I, 4 del monaco che si libera dal castigo che l'abate voleva imporgli; la comicità si orchestra sul recupero verbale alla fine dei "digiuni e le vigilie" imposti ai monaci, che aprono nel paragrafo 4 e chiudono nel paragrafo 21 la struttura della novella e sostengono il peso della comicità. La traduzione deve rendere la calcolata disposizione del materiale verbale per evidenziare le parole-forza che reggono la struttura.

La molteplicità di schemi narrativi, in un libro che diventa un'enciclopedia di forme del narrare, comporta anche il moltiplicarsi di registri che nel sistema espressivo della cornice saranno tragici, solenni o bucolici, e in quello delle novelle saranno comici, parodistici, grossolani, ma anche retorici, aulici, sublimi ecc. Vanno dunque ricordati sia il plurilinguismo studiato da Vittore Branca e Maurizio Vitale², sia il polistilismo determinato dalla diversità di fonti stilistiche del libro. Nel disporre i materiali sintattici, fonici e semantici della prosa l'autore controlla non soltanto il processo graduale della comprensione del lettore, ma anche delle sue emozioni.

Non sempre è possibile, per il traduttore, rendere tutte queste molteplici sfumature che s'integrano nel sistema espressivo del narratore e che ha delineato Vittore Branca in pagine memorabili³. L'esempio forse più clamoroso di questa difficoltà, e persino di intraducibilità, lo offre la novella VIII, 2 del prete del Varlungo invaghito della Belcolore. "Fin dal prologo – sottolinea Branca – risuona un rusticale e stridulo contrappunto che poi accompagna tutto il narrare come un basso continuo, modulato su quelle doppie z, spesso in desinenze equivocamente – e suggestivamente – in bilico fra le accrescitive, le peggiorative e le ipocoristiche, all'uso villanesco (*amorazzo, parolozze, Mazzo, foresozza, brunazza, Mazzo, mazzuol e mazzuolo, amorevolezza, zazzeato* ecc.) con un sottile giuoco fonico-stilistico che potrebbe riprodurre anche il suono delle cicale

² V. BRANCA, M. VITALE, *Il capolavoro del Boccaccio e due diverse redazioni*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, 2 voll.

³ V. BRANCA, *Una chiave di lettura per il 'Decameron'*, in GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, n. ed. riveduta e aggiornata, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, pp. VII-XXXIX.

al caldo dell'estate, che eccita ancora più il desiderio del prete che va e viene per la campagna. Davanti a questi effetti fonici il traduttore sarebbe disarmato.

Il *Decameron* mantiene viva ancora oggi la sua enorme modernità, nell'ideologia umana, sociale e intellettuale molto liberale e sempre polemica che l'autore difende; basti ricordare che la storia tragica di Lisabetta da Messina è la denuncia di un caso di violenza nel seno familiare contro una donna indifesa. Nella cultura spagnola contemporanea l'interesse verso il libro potrebbe essere confermato dalle due versioni castigliane citate che mi hanno preceduto, vicine fra di loro nel tempo, e dalle successive ristampe che si sono fatte della mia versione di *Cátedra* dal 1994 in poi; nella lingua galega si conta già con la traduzione di Moisés Rodríguez Barcia (*Cangas do Morrazo, Rinoceronte*, 2006) parte di una collana che si pone l'obbligo, con la versione dei classici d'altre letterature, di rafforzare il valore storico della sua cultura.

Devo concludere col grato capitolo dei ringraziamenti. In quest'occasione per me così importante, voglio ringraziare la collega dell'Università di Bologna Professoressa María José Rodrigo, e il Professor Alessandro Martinengo dell'Università di Pisa (che si trovano qui presenti) per l'accoglienza cordiale e l'aiuto ricevuto in questi anni di lavoro nelle biblioteche delle rispettive Università. L'ultimo profondo ringraziamento si rivolge alla giuria di questo Premio "Diego Valeri" del Comune di Monselice. Un lavoro così impegnativo diventa più leggero e gratificante se coronato dal prestigio di questo premio, che mi riempie di gioia e di soddisfazione.



Stefano Bianchi, vincitore del Premio per la traduzione scientifica 2007

STEFANO BIANCHI
CHI SA CONTARE
DEVE IMPARARE A RACCONTARLO

Sono veramente molto orgoglioso di ricevere questo premio. Non è un avvenimento di tutti i giorni: la cultura umanista consegna un premio alla cultura scientifica. Un premio assegnato ad un'espressione letteraria da sempre considerata minore, la traduzione, come strumento per un'attività spesso guardata con sufficienza, se non apertamente disprezzata, dalla comunità scientifica, ovvero la divulgazione.

Il problema delle "due culture" è in Italia ancora estremamente attuale¹. Lo status privilegiato di cui gode la cultura umanista nei confronti di quella scientifica risulta evidente nell'imbarazzo di fronte alla difficoltà di rispondere ad una domanda su un'importante data storica o sull'autore di una famosa opera letteraria. Invece, se la domanda è di argomento scientifico, la risposta sarà invariabilmente: "Non ho mai capito niente di matematica e fisica a scuola", senza l'ombra del minimo disagio, piuttosto accompagnata da un candido sorriso.

Ma il punto cruciale non è qui. È molto più profondo. Probabilmente tutti in Italia sanno chi è Albert Einstein. Una buona percentuale di persone sarà in grado di associarlo alla (o addirittura alle) teoria della relatività e ci sarà perfino qualcuno che, raggianti, potrà ripeterne la formula più conosciuta: $E=mc^2$. Ma quanti sapranno spiegare che cosa significa quella formula, che cosa ha veramente detto Einstein²? Questo è il punto cruciale. La cultura scientifica in Italia, per quel poco che esiste, è principalmente aneddótica,

¹ Si veda, ad esempio, l'emblematico botta e risposta del prof. Carlo Bernardini, celebre fisico che ci onora della sua collaborazione a questa giuria, e del prof. Tullio de Mauro, linguista di fama internazionale, nel libro *Contare e raccontare*, che ispira il titolo di questo intervento.

² *Che cosa ha veramente detto Einstein* è il titolo di un libro divulgativo del fisico e matematico ungherese Cornelius Lanczos.

sensazionalista e poco rigorosa (se non addirittura scorretta). Ma non è accompagnata da una vera e propria mentalità scientifica. Il metodo scientifico, già caro a Galileo quattrocento anni fa, è oggi totalmente ignoto alla maggioranza delle persone, una situazione all'origine di vere e proprie aberrazioni. Si va da fenomeni più "innocui", come la presenza costante sui mezzi di comunicazione di rispettabili astrologi e maghi vari, fino alla ben più grave moda delle cosiddette medicine "alternative". È mai possibile che nel XXI secolo perfino persone con alto livello culturale non siano in grado di rendersi conto che esiste solo una medicina, basata appunto sul metodo scientifico, e che tutto il resto non è altro che pura stregoneria degna delle epoche più buie del Medio Evo? Non è oscurantista chi rifiuta quello che non è basato sul metodo scientifico, ma chi rifiuta quest'ultimo per sostenere la sua "verità".

Ma di chi è la colpa di questa situazione? È innanzitutto di coloro i quali si occupano di scienza in prima persona. Gli scienziati "duri e puri" prendono generalmente le distanze dai pagani che non hanno ricevuto l'illuminazione (scientifica) e disprezzano gli sforzi di chi, tra di loro (un eretico, senza dubbio!), cerca di colmare questa distanza. Il risultato di questo atteggiamento è un profondo disagio della gente nei confronti della ricerca scientifica, che non può non portare alle drammatiche condizioni in cui essa riversa al giorno d'oggi, in particolar modo dal punto di vista economico e di prestigio sociale (ma non è il caso comunque di deresponsabilizzare la scarsa lungimiranza della classe politica, che non poco ha contribuito, negli anni, a questa situazione). Non c'è altra via di uscita: la divulgazione scientifica deve essere fatta da chi di scienza ci capisce. Chi sa contare deve imparare a raccontare quello che fa. Perché la divulgazione scientifica non è un compito da sottovalutare e gli scienziati devono prendere coscienza che non può essere delegata a chi non ha gli strumenti adatti. Ma anche la scienza deve sforzarsi a sviluppare uno strumento fondamentale che ancora le manca: un nuovo linguaggio, che possa *tradurre* la complessità del moderno pensiero scientifico in concetti semplici ma rigorosi, in modo da formare una nuova coscienza scientifica in Italia, condivisa dalla maggior parte possibile della popolazione.

E con la traduzione torniamo alla eccezionalità e all'importanza di questo premio quasi unico nel panorama italiano. Negli Stati Uniti

si sono già posti da tempo il problema di colmare il “gap” (e mi si perdoni qui l’inglese) tra scienza e grande pubblico, con una vastissima produzione di divulgazione di altissimo livello. Non sta a me trovare i motivi profondi di questa “superiorità” culturale statunitense (né di valutarne gli effetti sulla cultura scientifica nei paesi anglosassoni), ma sta di fatto che in Italia bisogna prendere spunto da questo successo e adattarlo alle nostre esigenze. Il compito del traduttore scientifico deve essere incentivato e gratificato, perché è proprio una di quelle figure che, con il suo lavoro di confronto con i grandi autori stranieri, potrà fornire un contributo fondamentale per modellare questo nuovo linguaggio che è necessario per formare una coscienza scientifica matura nel nostro paese.

Proprio per questo motivo, sono estremamente orgoglioso di ricevere questo premio. Uno “scenziato duro” (la mia disciplina, la fisica, è spesso indicata con l’infelice termine di “scienza dura”) che viene premiato per il suo sforzo nell’avvicinare le “due culture”.

FORTUNA E TRADUZIONI
DEL *DECAMERON* IN EUROPA

ATTI DEL TRENTACINQUESIMO CONVEGNO
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA



*La tavola rotonda su "Fortuna e traduzioni del Decameron in Europa"
Da sinistra: Snežana Milinković, Frans Denissen, Sergio Cappello, Gianfelice Peron,
Cesáreo Calvo, Alessandra Petrina*

GIANFELICE PERON
INTRODUZIONE

L'intento di questa Tavola Rotonda è quello di porsi sulla linea delle precedenti analisi affrontate a intervalli diversi sulla traduzione all'estero di autori o di singole opere della letteratura italiana. Abbiamo preso in considerazione tra gli altri Petrarca, l'*Orlando Furioso*, Leopardi. Ci è parso che, continuando su questa linea che è dunque una delle linee-guida dei convegni monselicensi sui problemi della traduzione, avremmo potuto puntare utilmente l'attenzione sul Boccaccio e in particolare sul *Decameron*, dando al nostro incontro prospettive ampie in generale sotto il profilo della storia della ricezione del Boccaccio in Europa e specificamente della traduzione vera e propria del suo capolavoro.

“Boccaccio europeo” come Petrarca? Forse no, anzi in principio va detto che è Petrarca che “tira la corsa” in Europa all'amico Boccaccio, come dimostra la storia della Griselda boccacciana traspunta e rifatta in latino da Petrarca e in quella veste linguistica diffusasi ben presto nell'Europa. Certo anche per Boccaccio le opere latine vere e proprie destarono attenzione maggiore o comunque più precoce. Per una questione di lingua forse: il latino era più “leggibile” in Europa del complesso e articolato italiano del Certaldese.

Ma poi certamente il modello narrativo del *Decameron* che superava le forme della novella breve, isolata o comunque non inserita in una cornice, e superava ancor più gli *exempla* e i *fabliaux* di tanta letteratura mediolatina e oitanica si diffuse a partire probabilmente dalla Francia, approdando successivamente per imitazioni o vere e proprie traduzioni in tutta Europa, anche se in modi e tempi diversi e secondo una casistica particolare e diversa per le singole letterature.

Si parte dunque dalla Francia, a Parigi tra l'altro sarebbe legata la nascita “casuale” del Boccaccio che ebbe verosimilmente un rapporto con il francese meno conflittuale di quello del Petrarca. La sua fortuna è rilevata dall'*Heptameron* di Marguerite de Navarre, la quale

sottolinea la popolarità del *Decameron* quando scrive nella sua introduzione: “Je crois qu’il n’y a nul de vous qui n’ait lu les cent nouvelles de Boccace”¹.

Ma, senza percorrere vie che non spettano a me, voglio solo ricordare che poi per converso c’è il caso inglese con l’eterna questione del rapporto Chaucer-Boccaccio, dei silenzi di Chaucer su Boccaccio (“Chaucer è un Boccaccio inglese o Boccaccio è un Chaucer italiano?”, secondo la prospettiva più o meno riduttiva o polemica di Harold Bloom)².

Diverso è ancora lo sviluppo dell’interesse per Boccaccio nel mondo tedesco e nordico (un ambito che manca in questo nostro colloquio). Qui, come scrive Vittorio Santoli, “il Boccaccio che Niclas von Wyle, lo Steinhöwel e Alberto da Eyb ritraducono dal latino del Petrarca o di Leonardo Aretino è quello delle novelle esemplari di Ghismonda e di Griselda oppure il didattico del *De claris mulieribus*”. Ricordando poi la “rozza traduzione del *Decameron*, dalla cornice mutilata”, che un certo Arrigo pubblicò nel 1472, rileva che “Quel primo *Decameron* ebbe scarsa fortuna; e bisognerà aspettare i Romantici e l’Ottocento perché il Boccaccio scrittore venga adeguatamente apprezzato in Germania e in Scandinavia ed eserciti anche un suo influsso”³.

Il nostro panorama di questa mattina sarà comunque limitato, anche il mondo russo non è presente all’appello, ma ci basterà avere toccato alcuni dei problemi che riguardano il nostro tema, di avere stimolato considerazioni e riflessioni su un argomento vasto e impossibile da esaurire in così breve spazio di tempo. Siamo però lieti di constatare che anche in tempi più recenti, nel Novecento, le traduzioni del *Decameron* continuano. Lo dimostrano i volumi che potete ammirare qui esposti e lo dimostra il Premio che nel pomeriggio daremo a María Hernández Esteban, ottima traduttrice del *Decameron* in spagnolo.

Il nostro convegno si presenta comunque ricco e ben promettente grazie alla disponibilità dei relatori qui presenti che con prospettive diverse ma con sicura competenza toccheranno alcuni aspetti e momenti importanti della fortuna e delle traduzioni europee del *Decameron*.

¹ C. PELLEGRINI, *Relazioni fra la letteratura italiana e la letteratura francese*, in *Letterature comparate*, a cura di A. Viscardi, C. Pellegrini, A. Croce, M. Praz, V. Santoli, M. Sansone, T. Sorbelli, Milano, Marzorati, 1979, p. 50.

² H. BLOOM, *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani, 2005³, p. 98.

³ V. SANTOLI, *La letteratura italiana, la tedesca e le nordiche*, in *Letterature comparate*, cit., p. 199.

LE PRIME TRADUZIONI FRANCESI DEL *DECAMERON*:
 LAURENT DE PREMIERFAIT (1414),
 ANTOINE VÉRARD (1485) E ANTOINE LE MAÇON (1545)

La storia e le modalità della ricezione del *Decameron* in Francia nel Quattrocento e nel Cinquecento sono state ampiamente indagate¹. La prima traduzione francese del *Decameron* è opera di Laurent de Premierfait, già traduttore del *De casibus*, che non conoscendo sufficientemente la lingua dell'originale ricorre alla mediazione di una versione latina preparatagli da frate Antonio d'Arezzo². Il risultato di

¹ Oltre ai lavori degli inizi del secolo scorso di H. HAUVETTE (*De Laurentio de Primofato*, Paris, Hachette, 1903; *Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*, in *Etudes sur Boccace (1894-1916)*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1968, pp. 211-294), si vedano, in particolare, gli studi di L. SOZZI (*Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, in C. PELLEGRINI (a cura di), *Il Boccaccio nella cultura francese*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 211-356; *Per la fortuna del Boccaccio in Francia: i testi introduttivi alle edizioni e traduzioni cinquecentesche*, "Studi sul Boccaccio", 6, 1971, pp. 11-80), di C. BOZZOLO (*Manuscrits des traductions françaises des œuvres de Boccace XV^e siècle*, Padova, Liviana, 1972), di G. DI STEFANO (*Il Decameron: da Laurent de Premierfait a Antoine Le Maçon*, in M. ORNATO, N. PONS (eds.), *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle*, Louvain-la-Neuve 1995, pp. 128-133; *Il Decameron: da Boccaccio a Laurent de Premierfait*, "Studi sul Boccaccio", 29, 2001, pp. 105-136), di P. SALWA (*L'art de vivre et la leçon de vie. Boccace et son adaptateur (Verard, 1485)*, "Studi francesi", 73, 1981, pp. 73-82; *Le tre fortune del Decameron nella Francia del Cinquecento*, in E. HÖFNER (ed.), *Politia Litteraria. Festschrift für Horst Heintze*, Berlin-Cambridge (Mass.), Galda-Wilch Verlag, 1998, pp. 181-197; *Un fiorentino in Francia. Ancora sulla fortuna del Decameron*, in F. LIVI, C. OSSOLA (eds.), *De Florence à Venise. Études en l'honneur de Christian Bec*, Paris, PUPS, 2006, pp. 135-146) e di M. HUCHON (*Définition et description: le projet de l'Heptameron entre le Caméron et le Decameron*, in M. TETEL (ed.), *Les visages et les voix de Marguerite de Navarre*, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 51-65; *Caméron et Décameron: de l'influence du Boccace travesti à la française*, in S. MAZZONI PERUZZI (a cura di), *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Alinea, 2006, pp. 57-82).

² Dopo una prima traduzione del *De casibus* (1400), che segue da vicino la lettera dell'originale, Laurent, "clerc du diocèse de Troyes", dapprima segretario del cardinale Amedeo di Saluzzo ad Avignone e successivamente del tesoriere reale Bureau de Dammartin, traduttore del *De senectute* e del *De amicitia* di Cicerone, dedica al duca di Berry una seconda versione (1409) ampiamente interpolata con digressioni, note e commenti che triplicano il volume, il cui enorme successo è testimoniato dagli oltre ottanta manoscritti. Per "Maistre Anthoine de Aresche", "frere de l'ordre des cordeliers", è stata proposta l'identificazione con Antonio Neri di Arezzo, dottore della Facoltà di Teologia di Parigi e autore di una vita di san Bernardino da Siena (si veda: BOZZOLO, *Manuscrits des traductions françaises des œuvres de Boccace XV^e siècle*, cit., pp. 26-27).

questo lavoro a quattro mani, durato tre anni e terminato nel 1414, dedicato originariamente al duca Jean de Berry, presentato con il titolo di *Decameron* o *Livre des Cent Nouvelles*³, è una versione che, pur con latinismi ed errori d'interpretazione, resta aderente all'originale, caratterizzandosi semmai per la tendenza ad introdurre amplificazioni esplicative di vario genere di quanto il traduttore riteneva, come egli stesso spiega nel prologo, troppo conciso o troppo oscuro⁴.

Dopo una prima e relativamente consistente circolazione manoscritta, che ai difetti originari della versione primitiva vede aggiungersi gli errori e le manipolazioni dei copisti⁵, il testo viene pubblicato nel

³ Va notato che accanto a queste due denominazioni, presenti nel *Prologue du translateur du livre des Cent Nouvelles*, epistola dedicatoria indirizzata al duca Jean de Berry conservata in due soli manoscritti (Paris BN fr. 239 e Oxford Bodl. Douce 213), e nella rubrica che introduce il *Prologue* dell'originale ("Cy commence le prologue de Jehan Boccace en son livre appellé Decameron, aultremant surnommé le Prince Galeot, qui contient cent nouvelles [...]"), alcuni manoscritti (Paris BN fr. 239 e 240; Oxford Bodl. Douce 213) riportano, ad esempio alla fine del prologo di Boccaccio, alla fine della decima giornata o nel colophon, le diciture "livre nommé de Cameron", "livre nommé Cameron" o "livre Cameron", che ritroveremo come titolo in alcune edizioni cinquecentesche (si vedano: BOCCACE, *Decameron. Traduction (1411-1414) de Laurent de Premierfait*, par Giuseppe DI STEFANO, Montréal, Ceres, 1998, pp. 1-6, 1228, 1235; BOZZOLO, *Manuscrits des traductions françaises des œuvres de Boccace XV^e siècle*, cit., pp. 100-110, 155-165).

⁴ Dopo aver assicurato che ha tentato di tradurre "en gardant la verité des paroles et sentences", Premierfait precisa che a "estendu le trop bref en pluslong et le obscur en plus cler langaige, enfin de legierement entendre les matieres du livre" (BOCCACE, *Decameron*, cit., p. 5). Sulla traduzione, che secondo Hauvette testimonia, "malgré ses imperfections, d'une conscience et d'un souci de l'exactitude extrêmement louables" (*Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*, cit., p. 226), e sulla pratica traduttiva di Premierfait, si vedano: G.S. PURKIS, *Laurent de Premierfait's translation of the Decameron*, "Medium Ævum", XXIV, 1, 1955, pp. 1-15; G. DI STEFANO, *La traduction du Décameron*, in *Essais sur le moyen français*, Padova, Liviana, 1977, pp. 68-96; M. MESSINA, *Le due prime traduzioni in francese del Decameron*, "Revue Romane", 12, 1977, pp. 39-54; N. LABÈRE, *Du jardin à l'étude: lectures croisées du Decameron de Boccace et de sa traduction en 1414 par Laurent de Premierfait*, "Rassegna europea di letteratura italiana", 20, 2000, pp. 9-53. Per considerazioni analoghe di Premierfait premesse alle sue versioni di Cicerone, si vedano: PURKIS, *Laurent de Premierfait's translation of the Decameron*, cit., p. 12; P. CHAVY, *Traducteurs d'autrefois Moyen Âge et Renaissance. Dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen français (842-1600)*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, pp. 1160-1161. Gli interventi di espansione esplicativa più frequenti e significativi riguardano i sommari delle novelle, come dimostrano le analisi di DI STEFANO (*La traduction du Décameron*, cit., pp. 91-96) e di PURKIS (*Laurent de Premierfait's translation of the Decameron*, cit., pp. 12-14), che cita come caso estremo l'amplificazione ipertrofica del sommario della novella del re di Cipro (I, 9). Ma vi sono anche esempi di inserzione di micro-racconti e di nuovi personaggi (si veda: LABÈRE, *Du jardin à l'étude*, cit., pp. 45-49).

⁵ Sono stati conservati quindici manoscritti, alcuni dei quali sostituiscono la versione di Premierfait della novella di Griselda (X, 10) con una versione anonima degli inizi del Quattrocento della traduzione latina di Petrarca. Alcuni manoscritti, inoltre, sopprimono la

1485 dal libraio parigino Antoine Vérard⁶. Tuttavia, le numerose ulteriori modificazioni subite dalla versione di Premierfait nell'atelier di Vérard consegnano ai contemporanei un testo a stampa, riedito a otto riprese fra il 1500 e il 1541⁷, che risulta profondamente alterato rispetto all'originale⁸. La nuova versione, ch  tale deve essere considerata, non pu  essere confusa, come talvolta accade, con la versione francese originale di Premierfait.   al testo della versione procurata da V rard che si riferiscono, in realt , le critiche dell'autore e dell'editore della nuova versione rinascimentale del 1545⁹, poi del bibliografo

novella di Iancofiore (VIII, 10) o la sostituiscono con una diversa versione della stessa o con una novella apocrifia (si vedano: G. DI STEFANO, *La première traduction française du Decameron: le ms. Paris BN fr. 239 et la nouvelle de Iancofiore* (VIII, 10), "Romania", CXVII, 1999, pp. 160-185; ID., *Introduction*, in BOCCACCIO, *Decameron*, cit., pp. XI-XII). Secondo la ricostruzione di Di Stefano, la versione latina, non pervenutaci, era stata eseguita da Antonio da Arezzo su una copia di lavoro fondata su una tradizione risalente a una redazione giovanile e non "mercantesca" del testo di Boccaccio, ossia su un codice appartenente alla famiglia P, anche se tardivo e contaminato (si vedano: DI STEFANO, *Introduction*, cit., pp. XXII-XXVI; ID., *Il Decameron: da Boccaccio a Laurent de Premierfait*, cit., pp. 128-132).

⁶ V rard, che con questa edizione e con quella delle *Horae ad usum Romanum* che la precede di alcuni giorni inaugura la sua lunga e fortunata carriera di libraio editore, pubblicher  alcuni anni dopo una traduzione coeva anonima del *De claris mulieribus* (*De la louenge et vertu des nobles et cleres dames*, 1493), dedicata alla committente Anne de Bretagne, e la versione del 1409 di Premierfait del *De casibus virorum illustrium* (*Des nobles malheureux*, 1494), dedicata a Carlo VIII, gi  edita nel 1483 da Jean Du Pr  (la prima versione di Premierfait era stata invece pubblicata a Bruges da Colard Mansion nel 1475). Sull'attivit  di V rard, si veda: M.B. WINN, *Anthoine V rard Parisian Publisher 1485-1512. Prologues, Poems and Presentations*, Genève, Droz, 1997.

⁷ Va notato che della seconda edizione, databile fra il 1500 e il 1503, V rard, divenuto nel frattempo editore di corte, fa stampare tre lussosi esemplari su pergamena decorati con miniature offerti probabilmente a destinatari reali (si veda: J.-C. BRUNET, *Manuel du Libraire*, I, 1005). V rard tenta cos  probabilmente di riorientare la fruizione del *Decameron* ricolleghendolo alle sue precedenti lussuose edizioni delle due opere erudite di Boccaccio. Per l'elenco delle edizioni, si veda: B. WOLEDGE, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française ant rieurs   1500*, Genève, Droz, 1975, n. 97 (et *Supplément*), che tuttavia non menziona gli esemplari conservati alla Bibliothèque de l' Arsenal delle seguenti edizioni: Paris, Jean Petit, 1534 [Ars: 8 BL 29026 R s.] e Paris, Denis Janot, 1537 [Ars: 8 BL 29038 Rés.].

⁸ *Bocace des cent nouvelles imprimez a Paris*, Paris, Anthoine Verard, 1485, in-fol., goth. (col.: *Cy fine le livre de cameron autrement surnommé le prince galiot qui contien cent nouvelles...*). Come sottolinea Hauvette, fondandosi sui risultati di una sua precedente analisi, l'opera di Premierfait, "déjà estropi e par certains copistes, [...] fut enfin rendue méconnaissable par l' diteur Antoine V rard, qui l'imprima le premier, en 1485, avec les modifications, coupures et additions les plus arbitraires. [...] et c'est à cette source impure que puisèrent les compilateurs de certains recueils tels que le *Parangon des nouvelles honneste et délectables*, imprimé à Lyon en 1531, ou le *Grand Parangon* de Nicolas de Troyes (1536)" (HAUVETTE, *Les plus anciennes traductions françaises de Boccece*, cit., p. 226).

⁹ A tale proposito, si vedano, ad esempio: PURKIS, *Laurent de Premierfait's translation of the Decameron*, cit., p. 1; DI STEFANO, *Il Decameron: da Laurent de Premierfait a Antoine*

Antoine Du Verdier¹⁰, ed infine, nel Settecento, la sprezzante condanna di La Monnoye: “Rien n’est plus ridicule que cette misérable version où Boccace n’est pas reconnaissable”¹¹.

Per comprendere la portata degli interventi, che non si limitano a qualche taglio, aggiunta o ritocco, più o meno arbitrari, basti prendere in considerazione la novella di Guiscardo e Ghismonda (IV, 1). Nel *Decameron*, dopo le brevi considerazioni introduttive di Fiammetta, il racconto inizia con la seguente frase:

Tancredi, prencipe di Salerno, fu signore assai umano e di benigno ingegno, se egli nell’amoroso sangue nella sua vecchiezza non s’avesse le mani bruttate; il quale in tutto lo spazio della sua vita non ebbe che una figliuola, e più felice sarebbe stato se quella avuta non avesse.¹²

La versione di Premierfait non si discosta molto dall’originale:

Tancred, prince de Salerne, une cité de Pueille, fut assez humain seigneur et de benigne complexion naturele, se ou temps de sa vieillesse il n’eust ordoié ses mains ou sang de l’amoureux Guiscard et ou sang de sa fille Gismonde. Cestui Tancred en tout le temps de sa vie ot une seule fille et si eust esté plusheureux s’il n’eust eu ceste fille, car mieulx vault aux pere et mere vivre sans avoir enfans, que iceulx avoir et les veoir en misere ou en honte mourir.¹³

Le Maçon, cit., pp. 129-130; SALWA, *L’art de vivre et la leçon de vie*, cit.; LABÈRE, *Du jardin à l’étude*, cit., pp. 16-17. Mentre nell’epistola dedicatoria a Margherita di Navarra Antoine Le Maçon si limita a menzionare la “traduction d’aucuns qui se sont vouluz mesler de le traduire, qui y ont si tresmal besogné qu’il n’est possible de plus”, l’editore Estienne Roffet, rivolgendosi ai lettori, ricorda loro che “le present *Decameron* (c’est à dire, affin que les dames et le commun peuple l’entendent, les dix journees de Bocace) a esté pieça traduit par quelques ungs, qui eussent mieulx faict de cacher leur ignorance, ou sacrilege et impieté par eulx commiz, en dechirant et mettant en pieces et par lopins la dignité de ce beaux livre, que d’entreprendre chose autant mal seante à eulx, comme desplaisante à tous ceulx qui voudront lire, en conferant ceste traduction à la leur” (si vedano i testi riprodotti in SOZZI, *Per la fortuna del Boccaccio in Francia: i testi introduttivi*, cit., pp. 26, 33).

¹⁰ Cfr.: “Le mesme Decameron avoit esté traduit long temps au paravant par un nommé Laurens de premier faict, mais telle traduction du vieil temps est de si peu de merite, que je croy que nul homme de bon esprit ne voudroit maintenant la regarder seulement par le tiltre” (*La Bibliothèque d’Antoine Du Verdier, Seigneur de Vauprivias*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585, s.v. “Antoine Le Maçon”, p. 72).

¹¹ Si vedano le annotazioni di Bernard de La Monnoye in *Les Bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Du Verdier*, Paris 1772, II, p. 33.

¹² GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Torino, Einaudi, 1992, pp. 471-472.

¹³ BOCCACE, *Decameron*, cit., pp. 448-449.

La versione riproduce l'andamento strutturale della frase di Boccaccio e l'ordine dei suoi componenti e ne riprende gli elementi lessicali che vengono riproposti senza significative alterazioni semantiche. L'intervento si limita ad alcune esplicitazioni o aggiunte esplicative di carattere enciclopedico geografico ("une cité de Pueille"), diegetico ("de l'amoureux Guiscard et ou sang de sa fille Gismonde") o gnomico ("car mieulx vault aux pere et mere vivre sans avoir enfans, que iceulx avoir et les veoir en misere ou en honte mourir"); conformemente alla tendenza all'amplificazione esplicativa a integrazione di una base sostanzialmente fedele all'originale che, come abbiamo visto, caratterizza la pratica traduttiva di Premierfait. L'inserzione di glose didascaliche consente di esplicitare, completare o spiegare passaggi considerati troppo elittici, allusivi, o indefiniti, ad esempio dal punto di vista spazio-temporale o morale, o comunque troppo complessi, di un originale che si intende rendere sì fedelmente, ma soprattutto intelleggibile al lettore francese. A tale proposito, è stato osservato che questa tendenza non risponde solo ad una preoccupazione pedagogica, ma anche all'affermarsi di tratti costitutivi del genere novellistico in formazione che richiede, ad esempio, una chiara definizione sia dei *realia* che del contesto spazio-temporale di avvenimenti presentati come accaduti in un mondo contiguo a quello del lettore, oltre che un'esplicitazione della dimensione morale della novella laddove il testo lo consenta¹⁴.

Notevolmente diversa è invece l'operazione compiuta dall'autore della versione a stampa di Vêrard che del brano iniziale della novella propone la seguente riscrittura:

Salerne est une cité en Picille [*sic*] de laquelle ung grant sage homme et honneste nommé Tencred fut prince. Or n'avoit cestui Tencred que une seulle fille de tous enfans, laquelle avoit nom Gismonde qui estoit si belle et si plaisante que homme eust peu souhaiter.¹⁵

Senza soffermarci sul dettaglio delle alterazioni apportate da questa versione, limitiamoci a rilevare come il brano subisca una

¹⁴ Si veda: LABÈRE, *Du jardin à l'étude*, cit., pp. 17-27, che cita, fra altri casi di esplicitazione morale, l'inserzione di un commento sui vari tipi di amicizia (I, 7) o di esempi tratti dalla storia antica per illustrare l'avarizia (I, 8).

¹⁵ Si veda il brano riprodotto in CHAVY, *Traducteurs d'autrefois Moyen Âge et Renaissance*, cit., pp. 230-233, che lo confronta con alcune altre versioni francesi.

notevole contrazione risultandone completamente modificato nella struttura e nei componenti. Oltre alla localizzazione, deformata peraltro da un errore, dell'originale restano unicamente le sagome senza spessore dei due protagonisti, che vengono rappresentati in maniera schematica eliminando qualunque traccia di complessità. Tralasciando pure gli errori, appare evidente, anche a una prima lettura, come le soppressioni macroscopiche e le aggiunte, in particolare di epiteti convenzionali, trasformino il brano nell'*incipit* stereotipato e piatto di un racconto tradizionale nel quale certamente, come notava La Monnaye, Boccaccio non è più riconoscibile.

Che l'autore della versione a stampa abbia sottoposto la versione di Premierfait a un lavoro di vera e propria riscrittura lo confermano, ad esempio, il rimaneggiamento della novella di Ser Ciappelletto (I, 1) che, oltre all'eliminazione del discorso preliminare di Panfilo e all'inserzione di un commento finale volto a esplicitare l'insegnamento morale da trarre dalle vicende raccontate, presenta una significativa semplificazione dei personaggi, dei loro caratteri e delle motivazioni del loro agire; o anche lo stravolgimento del finale della novella di Spinelloccio e Zeppa (VIII, 8), che riporta la conclusione della vicenda in un ambito moralmente accettabile¹⁶. Ciò che il filtro della riscrittura riesce in questo modo ad eliminare dall'opera è l'originale rappresentazione problematica della complessità dell'esistenza e dell'ambiguità, anche morale, dell'agire umano¹⁷. La nuova versione è il risultato di un adattamento volto alla semplificazione e alla moralizzazione dell'universo rappresentato che, nel rivolgersi ad un pubblico non più limitato alle cerchie aristocratiche e colte destinatarie dei manoscritti, riporta l'opera alle forme e ai canoni narrativi tradizionali. Tale trasformazione ne assicura una larga – anche se

¹⁶ Si vedano: P. SALWA, *La prima novella del Decameron nell'edizione di Antoine Vêrard del 1485*, in L. SOZZI (éd.), *La nouvelle française à la Renaissance*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, pp. 121-128; M. CAVALLI, *Boccaccio e Philippe de Vigneulle*, in SOZZI (éd.), *La nouvelle française à la Renaissance*, cit., pp. 167-170, che tuttavia attribuisce gli interventi di Vêrard a Premierfait, il quale nei passaggi citati resta invece aderente all'originale (si veda: BOCCACE, *Decameron*, cit., pp. 952-956). Sulle notevoli deformazioni apportate da Vêrard alla primitiva versione di Premierfait, si vedano: SALWA, *L'art de vivre et la leçon de vie*, cit.; ID., *Un fiorentino in Francia. Ancora sulla fortuna del Decameron*, cit., pp. 138-141; HUCHON, *Définition et description*, cit.; EAD., *Caméron et Décameron: de l'influence du Boccace travesti à la française*, cit., pp. 62-76.

¹⁷ Si veda: SALWA, *L'art de vivre et la leçon de vie*, cit.

degradata – assimilazione, come dimostra la sua fortuna presso i novellieri cinquecenteschi meno colti e maggiormente periferici e il riuso delle sue novelle anche dopo la pubblicazione della nuova versione rinascimentale di Le Maçon¹⁸.

Per di più, da un'edizione all'altra, lo stravolgimento non risparmia nemmeno il titolo. Nelle edizioni Vêrard il titolo è *Bocace des cent nouvelles*, o, come risulta dal *Prologue, Le livre des cent nouvelles*. Come già accadeva talvolta nella precedente tradizione manoscritta, la denominazione non coincide con quella presente nel colophon che ripropone l'*explicit* di alcuni manoscritti: *Cy fine le livre de cameron autrement surnommé le prince galiot qui contient cent nouvelles*¹⁹. Nelle edizioni successive è proprio il testo del colophon di Vêrard ad essere ripreso come titolo, che diventa nell'edizione della Veuve Michel Lenoir del 1521 *Le livre Cameron autrement surnommé le prince Galliot qui contient cent Nouvelles* e nella coedizione di Alain Lotrian e Denis Janot del 1537 *Le Cameron aultrement dit les Cent nouvelles*²⁰. Inol-

¹⁸ Si veda: SALWA, *Le tre fortune del Decameron nella Francia del Cinquecento*, cit. Oltre che nelle *Cent Nouvelles nouvelles* di Philippe de Vigneulles, composte a Metz verso il 1514-1515, nel *Parangon des nouvelles bonnestes et délectables* (Lyon, Romain Morin, 1531) e nel *Grand Parangon des Nouvelles nouvelles* di Nicolas de Troyes, terminato a Tours nel 1536 e che riprende ben cinquantasette novelle al *Livre de cent nouvelles*, è nelle *Joyeuses narrations advenues de nostre temps*, raccolte e stampate a Lione da Benoist Rigaud e Jean Saugrain nel 1557, riedite nel 1572 e nel 1596, che ritroviamo ancora nove novelle provenienti, direttamente o indirettamente tramite il *Parangon* del 1531, dalla versione di Vêrard, accanto ad altre otto riprese alla versione di Le Maçon (sulla presenza delle novelle del Boccaccio nelle raccolte cinquecentesche, si vedano: SOZZI, *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, cit., pp. 277-279; G.-A. PÉROUSE, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, Genève, Droz, 1977, pp. 75-76, 114-115).

¹⁹ La formulazione *Cy fine le livre de cameron* è presente nei manoscritti Paris BN fr. 239 e 240 e, secondo Di Stefano, anche in Oxford Bodl. Douce 213 (BOZZOLO, *Manuscripts des traductions françaises des œuvres de Bocace XV^e siècle*, cit., pp. 105, 161; BOCCACE, *Decameron cit.*, p. 1235). Fra questi, il manoscritto Paris BN fr. 240 presenta inoltre la particolarità di essere l'unico dell'intera tradizione a sostituire la novella di Iancofiore (VIII, 10) con la novella apocrifia di Angele du Banc che ritroviamo poi nelle edizioni a stampa (si vedano: Luciano ROSSI, *David Aubert autore delle Cent Nouvelles nouvelles? La genesi della novella francese e l'attività letteraria alla corte borgognona nel Quattrocento*, "Cultura neolatina", XXXVI, 1976, p. 96; Di STEFANO, *Introduction*, cit., pp. XI-XII). Molto verosimilmente è questo esemplare, appartenuto nel Cinquecento a un tale Badoux e nel Seicento a Philibert de La Mare (si veda: BOZZOLO, *Manuscripts des traductions françaises des œuvres de Bocace XV^e siècle*, cit., pp. 105-106), – o un altro ipotetico manoscritto non pervenuto fino a noi appartenente alla stessa tradizione – ad essere stato utilizzato come copia di lavoro da Vêrard per approntare la sua riscrittura.

²⁰ Si vedano: *Le livre Cameron autrement surnomme le prince Galliot qui contient cent Nouvelles racomptees en dix iours par sept femmes et trois iouvenceaux, lequel livre compila*

tre, la parte conclusiva del titolo dell'edizione del 1521 – *lequel livre compila et escript Jehan Bocace de Certalde Et depuis translate de latin en francoys Par maistre Laurens du premierfaict* – diventa in quella del 1537, a causa di un probabile fraintendimento della formulazione precedente da parte degli editori, *Composees en langue Latine par Jehan Bocace: et mises en françoys par Laurens de premier faict*. Il *Decameron*, o meglio il *Cameron*, viene così erroneamente annesso alla produzione in latino di Boccaccio.

Oltre a una veste linguistica ormai superata, sono quindi le alterazioni della versione a stampa di Vérard più che le caratteristiche della traduzione di Premierfait a rendere necessaria durante il regno di Francesco I, profondamente segnato dalla cultura umanistica e rinascimentale italiana e dal prestigio non solo del Boccaccio umanista erudito, ma anche dello stesso *Decameron*, una nuova e più fedele traduzione. Lingua, semplificazioni e moralizzazioni evidenziano la distanza, se non l'estraneità, da quella cultura e da quell'originale di un *Cameron* oramai assimilato alla tradizione autoctona di provenienza quattrocentesca. Una riprova di ciò è il ricorso ad una nuova versione, condotta direttamente sull'originale italiano, della novella di Nastagio degli Onesti (V, 8) proposta nella raccolta rinascimentale lionese dei *Comptes amoureux* di Jeanne Flore pubblicata agli inizi degli anni 1540²¹. Sarà Antoine Le Maçon a intraprendere la nuova traduzione, su incarico di Margherita di Navarra, portandola a termine nel 1545 e a curandone la pubblicazione presso l'editore pari-

et escript Jehan Bocace de Certalde Et depuis translate de latin en francoys Par maistre Laurens du premierfaict, Paris, V.ve Michel Lenoir, 1521; *Le Cameron aultrement dit les Cent nouvelles: Composees en langue Latine par Jehan Bocace: et mises en françoys par Laurens de premier faict*. *On les vend a Paris, en la rue neufve nostre dame, a l'enseigne saint Jehan Baptiste*, [Denis Janot, 1537], [Ars: 8 BL 29038 Rés.]. Un'edizione identica a quest'ultima, conservata alla Bibliothèque Nationale, è "à l'enseigne de l'escu de France", indirizzo di Alain Lotrian, il che farebbe pensare a una coedizione (si veda anche: SOZZI, *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, cit., p. 275, n. 178). Stesso titolo pare avere la riedizione di Oudin Petit del 1541 (si veda: BRUNET, *Manuel du Libraire, Suppl.*, I, 141). Come scrive Brunet a proposito dell'edizione del 1521, "dans celle-ci et dans celles qui l'ont suivie on a supprimé le *de* et on a mis le Livre *Cameron*: ce qui atteste l'ignorance de ceux qui ont présidé à leur impression" (BRUNET, *Manuel du Libraire*, cit., I, 1006).

²¹ Si vedano: HAUVETTE, *Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*, cit., pp. 264-268; SOZZI, *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, cit., pp. 309-312; *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, éd. par G.-A. PÉROUSE et coll., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, in part. pp. 58-60.

gino Estienne Roffet²². Da parte sua, Margherita di Navarra stava lavorando al suo “Decameron français” che uscirà incompleto e postumo nell’edizione definitiva del 1559 a cura di Claude Gruget col titolo di *Heptaméron*²³.

Quale fosse il prestigio dell’opera in quegli anni e in quegli ambienti traspare dagli stessi scritti prefatori, nonostante l’inevitabile aspetto autopromozionale: dalla presentazione *Aux lecteurs* dell’editore – “vous avez icy en François le plus beau et plus estimé livre Toscan (pour le subject et matieres dont il parle) qui jamais ait esté fait en Italie” – alla dedicatoria del traduttore, il quale, riportando ciò che ha “toujours ouy dire aux plus sçavants”, scrive che Boccaccio è stato “l’homme de toute l’Italie qui a paradvventure le mieulx escript en sa langue que nul autre feit oncques”²⁴.

È un nuovo modello appartenente al prestigioso universo umanistico e rinascimentale italiano che viene così offerto ai lettori e agli autori francesi. La raffinata presentazione materiale del volume stampato in una veste elegante e curata, in caratteri romani, con numerose incisioni, tende, come già nel caso dei lussuosi *in-folio* degli *Amadis* o della traduzione del *Filocolo* pubblicati da Denis Janot e Vincent Sertenas, ad elevare queste opere in volgare al rango delle più prestigiose edizioni umanistiche dei testi classici²⁵. Ben diverso è l’aspetto materiale delle ultime riedizioni della versione precedente, stampate in formato in 8° e in caratteri gotici su carta di qualità scadente da editori minori legati alla produzione di testi prevalentemente di origine medievale ed in particolare di romanzi cavallereschi. Il nuovo

²² *Le Decameron de Messire Jehan Bocace, florentin, nouvellement traduit d’italien en françois par Maistre Anthoine le Maçon, Conseiller du Roy, et Tresorier de l’Extraordinaire de ses guerres*, Paris, Estienne Roffet, 1545. Si veda: HAUVETTE, *Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*, cit., pp. 225-251 (in coll. con J. CROUZET).

²³ Una prima edizione del 1558 portava il titolo di *Histoires des amans fortunez*. Sulle relazioni fra il *Decameron* e l’*Heptaméron*, limitiamoci a rinviare ai seguenti studi: J. BALSAMO, *Le Décaméron à la cour de François I^{er}*, “op. cit.”, 7, 1996, pp. 231-239; HUCHON, *Définition et description*, cit.; EAD., *Caméron et Décaméron: de l’influence du Boccace travesti à la française*, cit.; G. MATHIEU-CASTELLANI, *Le Décaméron et la littérature française. Le modèle et ses variations: du Décaméron à l’Heptaméron*, in C. ALLASIA (a cura di), *Il “Decameron” nella letteratura europea*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. 141-166.

²⁴ SOZZI, *Per la fortuna del Boccaccio in Francia: i testi introduttivi*, cit., pp. 27, 32.

²⁵ Si vedano: PÉROUSE, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle*, cit., p. 105; BALSAMO, *Le Décaméron à la cour de François I^{er}*, cit., che esamina anche le successive riedizioni dal punto di vista della presentazione materiale.

Decameron che si afferma negli ambienti cortigiani e urbani non ha quasi più nulla a che vedere con il precedente *Cameron*, relegato e assimilato oramai a un fondo tradizionale di provenienza medievale.

Prendendo in esame la versione di *Le Maçon*, vediamo che il brano iniziale della novella di Guiscardo viene questa volta tradotto seguendo alla lettera il testo originale italiano:

Tancredy, prince de Salerne, eust esté seigneur fort humain et de benigne nature, si en sa vieillesse il n'eust souillée ses mains en son propre sang. Or est-il que ce prince n'eut en tout le temps de sa vie qu'une seule fille; encore plus heureux auroit-il esté s'il ne l'eust point eüe.²⁶

La critica ha sempre sottolineato la ricerca della fedeltà che ha ispirato *Le Maçon* nella sua traduzione. Nella dedica a Margherita di Navarra, egli assicura di essersi adoperato per rendere in francese né più né meno di quanto Boccaccio aveva scritto nella sua lingua²⁷. Pur recensendo gli errori, le omissioni e le inesattezze della sua traduzione, Hauvette riconosce a *Le Maçon* di aver mantenuto le promesse fatte nella dedica, rompendo così nettamente con la tradizione precedente²⁸. Nel secondo trentennio del Cinquecento francese, evidentemente, si è oramai imposto, sulla scia dei modelli e delle pratiche umanistiche e poi rinascimentali italiane, il rispetto del testo originale, non solo antico, da restituire nella nuova lingua anche nella sua complessità o difficoltà, senza adattamenti, né tantomeno rimaneggiamenti.

²⁶ *Le Decameron de Messire Jehan Boccace*, cit., c. 95 r°. Hauvette precisa di non essere riuscito a identificare l'edizione sulla quale è stata condotta la versione, nonostante la consultazione di sedici edizioni diverse antecedenti il 1540 (si veda: HAUVETTE, *Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*, cit., p. 235, nota 5). Tuttavia, nell'ipotesi che *Le Maçon* abbia intrapreso la traduzione nel corso della prima metà degli anni 1530 (sulla questione, si veda: P. DIFFLEY, *From Translation to Imitation and Beyond: A Reassessment of Boccaccio's Role in Marguerite de Navarre's Heptaméron*, "The Modern Language Review", 90, 2, pp. 346-351), la ricerca andrebbe focalizzata sulle edizioni italiane comprese fra la fine degli anni 1520 e la metà degli anni 1530, senza escludere beninteso la possibilità di contaminazioni con le più recenti edizioni italiane dei primi anni 1540.

²⁷ Cfr.: "ayant en toute ma traduction prins peine de ne dire en nostre langue plus ne moins que Boccace a fait en la sienne" (SOZZI, *Per la fortuna del Boccaccio in Francia: i testi introduttivi*, cit., p. 27).

²⁸ Si veda: HAUVETTE, *Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*, cit., pp. 233-243.

Altrettanto innovativa ci pare l'argomentazione scelta da Le Maçon per giustificare la traduzione di un'opera che, comprendendo anche novelle "follastres et plaisantes", avrebbe potuto suscitare la reazione critica di alcuni lettori²⁹.

Nel suo *Prologue*, Premierfait aveva risposto all'obiezione che "les cent nouvelles semblent plus servir a delectacion que au commun ou particulier prouffit" sostenendo innanzitutto che "l'escouteur ou liseur" vi avrebbe trovato "plus profit que delict", poiché "illec sont tous vices morsillez et reprints et les vertus et bonnes meurs y sont admonestees et loeez en autant plus de manieres comme est le nombre des nouvelles"³⁰.

Questa sottolineatura del carattere edificante dell'opera non viene ripresa da Le Maçon, che, tuttavia, non ricorre nemmeno, a differenza dell'altro prefatore, Emilio Ferretti, all'argomento, oramai canonico, dell'*utile dulci*. Nella dedica in italiano a Margherita di Navarra, il giurista toscano ricorda infatti che Boccaccio si era proposto, "a imitatione de gli antichi scrittori, di dilettere insieme e di giovare"³¹. In realtà, dopo aver elogiato la serietà, la verità profonda e l'utilità dell'opera, documento, quasi, di "filosofia morale", con le sue "sententie gravissime, doctissime, e utilissime", Ferretti, evocando coloro che ritengono il libro "indegno di essere rappresentato a le caste e honeste menti" e concedendo che "vi siano raccontate de le cose, onde chi habbia voglia di mal fare possa dar forza a suoi cattivi disegni", finisce per porre l'accento unicamente sull'intenzione che attribuisce a Boccaccio "di giovare e di insegnare"³². Il diletto viene così, in definitiva, messo fra parentesi.

²⁹ SOZZI, *Per la fortuna del Boccaccio in Francia: i testi introduttivi*, cit., p. 27. Sul testo liminare di Le Maçon, si veda: HAUVETTE, *Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*, cit., pp. 243-245.

³⁰ BOCCACE, *Decameron*, cit., p. 2. Sulla prefazione di Premierfait, molto articolata, si veda in part.: LABÈRE, *Du jardin à l'étude*, cit., pp. 27-53.

³¹ Su Emilio Ferretti e la sua dedicatoria, si veda: G.P. NORTON, *The Emilio Ferretti Letter: A Critical Preface for Marguerite de Navarre*, "Journal of Medieval and Renaissance Studies", 4, 2, 1974, pp. 287-300.

³² SOZZI, *Per la fortuna del Boccaccio in Francia: i testi introduttivi*, cit., pp. 28-29. La posizione difensiva di Ferretti sembra essere determinata anche dal fatto che egli condivide, almeno in parte, le critiche (cfr.: "Harei ben voluto che e' fussi stato talhora alquanto più religioso, e meno scurrile").

Al rimprovero di essersi dedicato alla traduzione di novelle talvolta “follastres et plaisantes”, nonostante gli importanti incarichi pubblici ricoperti, e di non aver impiegato il suo tempo in “quelques oeuvres de plus grand fruit”, Le Maçon risponde di aver consumato il tempo lasciatogli libero dai suoi doveri innanzitutto per obbedire ai desideri della principessa e “pour quelquefois recreer l’entendement”. Inoltre, egli ricorda ai critici “ce que Boccace dict au proesme de sa quatriesme journée, et à la conclusion de son livre”, ovvero che non si è mai vista una simile opera di piacere da cui cogliere tanto frutto, se lo si vuole ben cercare; opera che, d’altra parte, non impedirà di trarne cattivo profitto a chi lo vorrà:

ils ne virent par adventure de leur vie oeuvre de plaisir d’où l’on peust plus cueillir de fruit qu’on fera de ceste-cy, s’ilz l’y veulent bien chercher: aussi qui en voudra faire mal son proffit, le livre ne les en gardera point.³³

Come Boccaccio scrive, infatti, nelle conclusioni del *Decameron*:

Ciascuna cosa in se medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle. Chi vorrà da quelle malvagio consiglio e malvagia operazion trarre, elle nol vieteranno a alcuno, se forse in sé l’hanno, e torte e tirate fieno ad averlo: e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno.³⁴

Le Maçon non va oltre un rapido accenno alla dimensione ricreativa della propria attività, che richiama implicitamente la riflessione sulla liceità e sull’utilità dello svago, del momento di pausa e di distensione nell’ambito della vita attiva, che ha la sua formulazione originaria nell’*Etica nicomachea* di Aristotele, dove lo svago viene considerato un rimedio contro la fatica e la tensione necessario per riprendere l’attività³⁵. Notiamo che su questa riflessione si fonda l’argomento del

³³ *Ivi*, p. 27. L’affermazione è parzialmente ripresa da Ferretti (si veda: *ivi*, p. 29).

³⁴ BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 1257.

³⁵ Si tratta dell’*anápausis*, ben distinta da Aristotele dalla *scholé*, l’*otium*, la vita contemplativa (*Politica*, VII, 14, 1333 a-1334 b; VIII, 3, 1337 b-1338 a; *Etica nicomachea*, IV, 8, 1127 b-1228 b; VII, 7, 1150 b; X, 6, 1176 b-1177 a). Riproposta, con varianti, da molti autori antichi, da Cicerone (*De off.*, I, 29, 103-104), Orazio (*Ars*, 405-406), Seneca (*De tran. an.*, XVII, 4-8) a Quintiliano (*De inst. or.*, I, xii, 8-11; X, v, 15), presente anche nella tradizione medievale, la riflessione sulla liceità, se non necessità, dell’alternanza fra attività serie e ludiche e quindi sull’utilità della ricreazione e del divertimento, è ripresa da molti umanisti ed autori rinascimentali.

benefico effetto ricreativo, rasserenante e quindi terapeutico della poesia, presente già in Esiodo o in Orazio, su cui si soffermava Premierfait nel suo *Prologue*, ispirandosi a considerazioni sul tema che trovava ampiamente sviluppate nel *Decameron*³⁶.

Le Maçon insiste invece sull'argomento della duplice possibile fruizione dell'opera, anch'esso ben presente in Boccaccio, ripreso qui esplicitamente, e anch'esso di origine antica. Nel *De audiendis poetis* Plutarco sostiene infatti che la poesia, analogamente a un farmaco, può avere un effetto benefico o nocivo a seconda delle disposizioni e delle intenzioni del lettore³⁷.

Il riconoscimento di una fondamentale ambivalenza della poesia, che come un farmaco può avere effetti terapeutici o patogeni, consentiva a Plutarco il suo recupero teorico e pedagogico a fronte della condanna di ascendenza platonica che la riteneva globalmente inutile o dannosa. Confrontato ad un patrimonio di opere e di miti nei quali sovente la rappresentazione del vizio si mescola a quella della virtù, Plutarco prendeva in considerazione l'ambivalenza degli effetti più che la mescolanza nel testo di elementi buoni e cattivi. Anche da questi ultimi si possono trarre infatti insegnamenti utili. Il problema si sposta così dal testo alla sua interpretazione e al suo uso, ovvero alle intenzioni e alle disposizioni del lettore, alle sue capacità di interpretare e di scegliere correttamente, che vanno quindi formate attraverso l'educazione.

Tale posizione perviene in definitiva al riconoscimento implicito di una relativa neutralità del testo. Se la correttezza della sua fruizione dipende dalla competenza interpretativa e dalle disposizioni morali dell'utente, allora la valutazione morale non riguarda tanto l'opera, non più da condannare o difendere in sé, quanto la disposizione e le scelte del lettore. Il riconoscimento dell'ambivalenza degli effetti comporta una relativa neutralizzazione assiologica del testo che vie-

³⁶ Si veda: BOCCACE, *Decameron*, cit., pp. 1-6. Sulla concezione esposta da Premierfait, a proposito della quale egli rinvia ai "prologues des six comedies de Terence", si veda: LABÈRE, *Du jardin à l'étude*, cit., pp. 27-44.

³⁷ Si veda: PLUTARQUE, *Comment lire les poètes*, Texte établi et traduit par André PHILIPPON, *Oeuvres morales*, Tome I, 1re partie, Paris, Les Belles Lettres, 1987. Sulla concezione di Plutarco, si veda: A.M. TAGLIASACCHI, *Le teorie estetiche e la critica letteraria in Plutarco*, "Acme", XIV, 1-3, 1961, pp. 71-117.

ne tendenzialmente sottratto almeno alla condanna se non al giudizio morale.

Ora, la giustificazione di una versione fedele al *Decameron* originale e della sua lettura che si limita a constatare che il carattere utile o nocivo di questa “oeuvre de plaisir” dipende dall’intenzione dei lettori – riconfigurando all’interno di questa problematica la questione dell’utilità educativa e morale dell’opera –, invece di rivendicare e di enfatizzare in chiave difensiva sue finalità edificanti, costituisce un esempio raro nella Francia dell’epoca, anche se non unico, di una buona coscienza rinascimentale nei confronti della finzione narrativa, presente solo in pochi altri scritti. Questa prefazione costituisce quindi un’eccezione rispetto a quella lettura moralistica che prevale negli altri interpreti e traduttori cinquecenteschi delle opere di Boccaccio; i quali, come osserva Sozzi, “intendono muoversi su una linea prudente, se non addirittura piegare lo scrittore toscano a fini edificanti e predicatori, nel cui ambito il tradizionale moralismo francese si salda con le nuove esigenze, maturate nel clima della Controriforma”³⁸.

La riedizione di Lione del 1551 ci fornisce un indizio di quanto la posizione di *Le Maçon* sia tuttavia instabile, diventando sempre meno sostenibile con il cambiamento di clima culturale e ideologico che di lì a poco gli eventi storici e religiosi finiranno per imporre, anche se con modalità e risultati diversi, sia in Italia che in Francia, modificando in profondità, o forse meglio stravolgendo, il mondo rinascimentale. La precarietà dei risultati raggiunti dalla sua operazione traduttiva trova una conferma in una significativa, seppur minima, alterazione che viene fatta subire alla sua versione nella nuova edizione data alle stampe, alla scadenza del privilegio di sei anni concesso a Estienne Roffet, nel 1551 dall’editore lionese Guillaume Rouille (o Roville). In essa, come già segnalava Hauvette, ai somma-

³⁸ SOZZI, *Per la fortuna del Boccaccio in Francia: i testi introduttivi*, cit., p. 16. Si veda anche: ID., *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, cit., in part. pp. 347-349. Anche Hauvette riconosce il carattere innovativo della posizione di *Le Maçon* nel suo distaccarsi dalle rivendicazioni dei predecessori relative al carattere edificante delle novelle e che il *Privilège* stesso della sua edizione ribadisce: “affin que par la communication et lecture dudict livre, les lecteurs d’icelluy de bonne volonté puissent y acquerir quelque fruit de bonne edification, mesmement pour congnoistre les moyens de fuyr à vices et suyvre ceulx qui induisent à honneur et vertu” (HAUVETTE, *Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*, cit., p. 244).

ri premessi alle novelle troviamo aggiunte delle “moralités” che indicano la lezione da trarre dalla novella³⁹. Ad esempio, nel caso della novella di Guiscardo e Ghismonda, dopo il sommario – “Tancredy prince de Salerne fit tuer l’amy de sa fille, et lui envoya le cueur en une coupe d’or: laquelle y mit apres de l’eau empoisonnée qu’elle beut et mourut ainsi” – e il titolo – “Nouvelle I” – viene introdotto il seguente complemento: “Par laquelle est denotée la force d’amour, et reprise la cruauté de ceux qui la pensent faire cesser par bastre ou tuer l’un des amants”⁴⁰.

Non sappiamo a chi appartenga la responsabilità dell’iniziativa, né le sue motivazioni. Rouille si è limitato in realtà a riprendere e a far tradurre i sommari modificati che trovava nell’edizione veneziana di Giolito de’ Ferrari curata da Francesco Sansovino e da Lodovico Dolce stampata a partire dal 1546, dedicata a Caterina de’ Medici e corredata da un ricco apparato paratestuale⁴¹. Questa edizione italiana, riedita più volte e riproposta alcuni anni dopo anche dallo stesso Rouille a Lione, presenta ad esempio la seguente aggiunta al sommario della novella IV, 1: “Nel che si dinota la forza d’amore, e dannasi la rigidezza di coloro, che ne gli amanti incrudeliscono”⁴².

³⁹ Si veda: HAUVETTE, *Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*, cit., pp. 245-246, 248-249. Sulle edizioni del *Decameron* del Rouille, oltre a Hauvette, si veda: SALWA, *Le tre fortune del Decameron nella Francia del Cinquecento*, cit..

⁴⁰ *Le Decameron de M. Iean Bocace Florentin. Traduict d’Italien en François par maistre Antoine le Maçon, Conseiller du Roy, et Tresorier de l’Extraordinaire de ses guerres*, Lyon, Guillaume Rouille, 1558, p. 371.

⁴¹ Mentre Hauvette ignora chi sia l’autore della aggiunte moralizzatrici, Huchon avanza l’ipotesi che possano dipendere da un’iniziativa di Marguerite de Navarre (si vedano: HAUVETTE, *Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*, cit., p. 249; HUCHON, *Caméron et Décameron: de l’influence du Boccace travesti à la française*, cit., pp. 68-69). Sull’edizione veneziana del 1546, oltre a Salvatore Bongi (*Annali di Gabriel Giolito de’ Ferrari*, Roma 1890, I, pp. 134-135), si veda: Ch. ROAF, *The Presentation of the Decameron in the First Half of the Sixteenth Century with Special Reference to the Work of Francesco Sansovino*, in P. HAINSWORTH et al. (eds.), *The Languages of Literature in Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 109-121.

⁴² *Il Decamerone di M. Giovanni Boccaccio. Nuovamente stampato, con un raccoglimento di tutte le sentenze, in questa sua opera da lui usate. Aggiunteci le annotazioni di tutti quei luoghi che, di queste cento novelle, da Monsig. Bembo, per osservazione e intelligenza della Toscana lingua, sono stati nelle sue prose allegati*, Lione, Gulielmo Rovillio, 1555, p. 334. L’edizione seguita da Rouille potrebbe essere quella del Giolito del 1550 da cui, come è stato notato, sono riprese anche le xilografie (si veda: M. FERRARI, *Dal Boccaccio illustrato al Boccaccio censurato*, in G. TOURNOY (ed.), *Boccaccio in Europe*, Leuven, Leuven University Press, 1977, pp. 128-129). Ricordiamo che Rouille manteneva stretti legami con Giolito di

Tale manipolazione testuale, che l'editore lionese riproduce adeguandosi alle tendenze italiane, introduce una dimensione didascalica che, dando indicazioni su ciò che le novelle mostrano o dimostrano e proponendone talvolta una interpretazione morale, tenta di condizionarne la lettura trasformandole in racconti esemplari. Come nota Mireille Huchon, "on revient donc à un Boccace moralisé, même si les morales du *Décameron* de ces éditions sont bien différentes de celles du *Caméron*"⁴³. In conclusione, è la tendenza all'interpretazione moralistica delle opere di Boccaccio, ben studiata ed evidenziata da Sozzi, che finisce così per riprendere il sopravvento.

Alla traduzione quattrocentesca di Premierfait, che propone la prima raccolta di novelle in lingua francese, va attribuito il merito, ben evidenziato da Di Stefano, al di là dei giudizi sulla stessa e delle traversie che il testo ha subito, di aver introdotto e fondato un nuovo genere all'interno di quella letteratura⁴⁴. Ciò basterebbe per parlare al suo riguardo di un'assimilazione riuscita. Tanto più che, a differenza di quanto accadrà alle versioni in prosa del *Filostrato* e del *Teseida* redatte alla metà del Quattrocento alla corte di Renato d'Angiò rimaste manoscritte, il *Decameron* di Premierfait viene dato abbastanza rapidamente alle stampe. Tuttavia, il passaggio alla stampa e la conseguente diffusione presso un nuovo e più ampio pubblico avviene previa una riscrittura che semplificando e moralizzando il mondo e i personaggi di Boccaccio li rende quasi irriconoscibili.

Per quanto riguarda la nuova traduzione cinquecentesca di Le Maçon, la scelta dell'aderenza all'originale, assunto a modello linguistico e letterario, restituisce tutta la sua ricchezza e la sua complessità all'opera di Boccaccio, consentendone una fruizione non riduttiva; così come non riduttiva è la lettura che Le Maçon suggerisce a un lettore reso responsabile delle proprie intenzioni ed inter-

cui era stato allievo (si veda: N.Z. DAVIES, *Publisher Guillaume Rouille, Businessmen and Humanist*, in R.J. SCHOECK (ed.), *Editing Sixteenth Century Texts*, Toronto, University of Toronto Press, 1966, pp. 72-112). Va rilevato inoltre che la sua edizione italiana del 1555 riporta alla fine di ciascuna novella due versi sentenziosi che ne propongono una lezione morale. Nel nostro caso troviamo: "Non cura crudeltà sdegno, o rea sorte, / Un generoso cor, ne affanno, o morte" (*Il Decamerone di M. Giovanni Boccaccio*, cit., p. 346).

⁴³ HUCHON, *Caméron et Décameron: de l'influence du Boccace travesti à la française*, cit., p. 68.

⁴⁴ Si veda: DI STEFANO, *Il Decameron: da Laurent de Premierfait a Antoine Le Maçon*, cit., p. 128.

pretazioni di un'opera sottratta al giudizio morale e restituita alla sua autonomia.

Limitiamoci a notare come questa operazione, particolarmente rilevante e significativa di un'apertura tipicamente rinascimentale, possibile in quel preciso contesto e momento storico, sia in consonanza con quella che compirà in quegli stessi anni l'umanista Jacques Amyot con la sua traduzione dal greco, preparata per Francesco I, delle *Etiopiche* di Eliodoro del 1548, la cui prefazione è testimonianza di una prima e già complessa riflessione critica e teorica sul romanzo moderno. A differenza di Le Maçon, tuttavia, Amyot aveva a disposizione un romanzo del tutto irreprensibile, che diventerà infatti oggetto, in netto contrasto col destino del *Decameron*, di un processo di canonizzazione letteraria che ne assicurerà una notevole fortuna non solo francese quale prestigioso modello di un nuovo tipo di finzione narrativa. Ma questa è un'altra storia.

CESÁREO CALVO RIGUAL
BOCCACCIO IN SPAGNA:
TRADUZIONI, RITRADUZIONI E PLAGI
DI UNA NOVELLA (III, 1)

L'arrivo di un autore italiano in una cultura diversa può avvenire con modalità differenti. Gli autori della cultura di arrivo possono aver letto un autore italiano nella sua lingua, possono averlo letto in una traduzione (nella propria lingua o in un'altra), possono aver letto su di lui, averne sentito parlare ad altri, ecc. L'arrivo attraverso una di queste vie piuttosto che un'altra non è indifferente, perché, essendo tutte in qualche modo mediate (anche leggendo l'opera in veste originale possono interferire la padronanza della lingua straniera o altri fattori), la traduzione può supporre un'intervento molto più serio sulla trasmissione del testo originale, dato che il ruolo del traduttore è determinante¹. In tutti e due i casi intervengono inoltre nel tramandare il testo fattori di tipo materiale, dipendenti soprattutto dalla trasmissione manoscritta o a stampa (per esempio con errori che passano da una edizione o copia a un'altra).

La presenza di Boccaccio nella letteratura spagnola e nella letteratura catalana è stata vagliata da alcuni studiosi. L'italianista spagnolo Joaquín Arce, in un suo studio del 1974 espone alcuni "risultati acquisiti" nelle ricerche sull'argomento²:

Boccaccio è l'autore italiano che più di ogni altro (Dante e Petrarca compresi) ha influito sulla letteratura spagnola e sulla letteratura catalana. Nel Quattrocento sono ammirate e imitate soprattutto le opere in latino, per cui Boccaccio è considerato al pari dei classici in quella lingua. Nel Cinquecento e soprattutto nel Seicento è apprezzato quasi solo il Boccaccio in volgare, soprattutto il *Decameron*, che verrà imitato non tanto dai novellieri spagnoli quanto dai drammaturghi, che vi attingeranno come fonte inesauribile di argomenti.

¹ Queste sarebbero condizioni da considerarsi "normali", ma in realtà non lo sono, perché delle volte, per esempio, una traduzione è fatta a partire da un'altra traduzione (nella stessa lingua d'arrivo o in un'altra).

² ARCE (1976, pp. 69 ss.): è tuttora un'utilissima sintesi.

L'interesse per il Boccaccio diminuisce per scomparire quasi completamente dopo il Seicento.

Gli studi sulla ricezione del Boccaccio nelle letterature spagnola e catalana sono molto più numerosi degli studi specifici sulle traduzioni del *Decameron*. D'altra parte, questi si sono concentrati quasi esclusivamente sulle due traduzioni quattrocentesche³; alle traduzioni successive (moderne) nessuno finora ha prestato attenzione⁴.

È doveroso, prima di parlare delle traduzioni del *Decameron* in spagnolo e in catalano, determinare quante siano. Oggi è possibile fornire una risposta a questa domanda grazie al lavoro svolto da un gruppo di ricerca spagnolo composto da docenti e ricercatori universitari che opera sotto il nome di *Proyecto Boscán* (dal nome dell'insigne traduttore spagnolo del *Cortegiano* di Castiglione)⁵ e di cui il sottoscritto fa parte. Questo gruppo sta cercando di gettare luce sulla trasmissione della letteratura e la cultura italiana attraverso le traduzioni e ha fornito finora importanti risultati, il più significativo dei quali è un Catalogo informatico interrogabile *on line* e composto da quasi 6.000 *records* corrispondenti a più di 3.600 traduzioni diverse (e le relative edizioni a stampa o copie manoscritte) in spagnolo e in catalano di quasi 900 autori italiani, dal Trecento fino al 1939 (data di conclusione della Guerra Civile spagnola). Per ogni *record* sono previste caselle (*campi*) da riempire con ogni tipo di informazione, in modo tale da poter venire incontro a una casistica che si è rivelata, man mano che il Progetto andava avanti, estremamente complessa. Tale divisione delle informazioni in molteplici campi consente quindi la possibilità di interrogare il Catalogo combinando non solo i campi più prevedibili quali autore, titolo originale, titolo tradotto, traduttore ecc., ma anche altri come luogo di

³ La mancanza di edizioni critiche sia per la traduzione catalana sia per la traduzione castigliana è senza dubbio un serio ostacolo.

⁴ Tranne HERNÁNDEZ (2003).

⁵ *Proyecto Boscán: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>> [5 giugno 2007]. Ideato e realizzato da M^a de las Nieves Muñiz Muñiz in collaborazione con Cesáreo Calvo Rigual. Questo contributo è frutto del lavoro svolto dall'autore nel Progetto di ricerca *Texto y paratexto en las traducciones españolas de la literatura italiana (elaboración de un hipertexto de las traducciones literarias al castellano y al catalán (1300-1939))* (HUM2005-00042) finanziato dal Ministerio de Educación y Ciencia spagnolo.

edizione, editore o stampatore, date (di traduzione, di pubblicazione, di copia, di prima rappresentazione), tipo di scritto (manoscritto, stampa), lingua di partenza e d'arrivo (e denominazioni particolari di esse), materia, ecc. Ovviamente i risultati acquisiti sono di una grande precisione e hanno un valore aggiunto che un semplice catalogo bibliografico non può offrire.

Quante sono dunque le traduzioni del *Decameron*? La struttura dell'opera ha permesso la realizzazione di traduzioni integrali (o quasi: in alcune manca la cornice o parte dei suoi elementi) e di traduzioni parziali (di varie novelle o perfino di una sola)⁶. Secondo i dati del Catálogo del Progetto Boscán ci sono nel periodo considerato 16 traduzioni, di cui:

- 5 allo spagnolo complete⁷
- 1 al catalano completa
- 6 antologie
- 4 traduzioni di una o due novelle (una al catalano)
- 5 trasposizioni per il teatro musicale
- 2 trasposizioni in verso.

Trattandosi di quasi sei secoli di storia letteraria non è un bilancio troppo soddisfacente.

Durante la prima ondata di espansione dell'opera di Boccaccio si hanno solo due traduzioni, una al catalano e una al castigliano o spagnolo.

Per oltre tre secoli, dopo l'istituzione dell'*Indice di libri proibiti* (1559) fino alla metà dell'Ottocento, non si hanno nuove traduzioni né riedizioni.

Sono anche scarse le traduzioni del periodo compreso tra el 1850 e il 1939: spesso si tratta di traduzioni di una o di poche novelle scelte con criteri quanto meno discutibili; nemmeno le due traduzioni integrali possono dirsi soddisfacenti.

Bisognerà aspettare fino alla fine degli anni Sessanta del Novecento per avere a disposizione in lingua spagnola nuove traduzioni inte-

⁶ Non ci occuperemo di particolari tipi di "traduzione", come ad esempio gli adattamenti teatrali.

⁷ Non è del tutto esatto, perché alla traduzione antica mancano parti fondamentali della cornice, come le ballate.

grali di un classico così importante della letteratura universale. È senza dubbio un'anomalia – un'altra – nel contesto culturale spagnolo.

Nel mio intervento non mi occuperò della fortuna del *Decameron* in Spagna né tanto meno di commentare una singola traduzione, come hanno già fatto altri studiosi. Ciò che vorremmo fare è osservare, mediante l'analisi traduttologica di una singola novella, come è stato tradotto il *Decameron* in due diversi periodi, nel Quattrocento e dopo il 1850, cioè i periodi in cui l'opera è stata tradotta in Spagna. La novella che ho scelto è la prima della terza giornata, cioè la novella in cui “Masetto da Lamporecchio si fa mutolo e diviene ortolano di uno monistero di donne, le quali tutte concorrono a giacersi con lui”. I motivi della scelta sono semplici: si tratta della novella che è stata più volte inclusa nelle antologie o scelta come singola novella. Presenteremo in primo luogo brevemente le diverse traduzioni per passare poi all'analisi traduttologica, un'analisi che ci permetterà, da una parte, di stabilire possibili rapporti tra di esse, e dall'altra di indicare le principali caratteristiche linguistiche di ognuna. Le versioni sono le seguenti⁸:

- *Lo llibre dit Decameron cognomenat Princep Galeot*, Manoscritto (1429). Trad. anonima. [Traduzione integrale: le ballate sono sostituite da canzoni popolari catalane].
- *Las cien novelas*, Siviglia, Meynardo Ungut alemano & Stanislawo polono, 1496. (altre edizioni: Toledo, por Juan de Villaquiran, 1524; Valladolid, [s.n.], 1539; Medina del Campo, por Pedro de Castro, 1543; Valladolid, en casa de Juan de Villaquiran, 1550) Trad. anonima. [Traduzione di 99 novelle; della cornice resta solo il Proemio]
- *Cuentos de Boccaccio*, Barcellona, Administración de la Biblioteca de la Risa, Librería La Anticuaria, 1876. Trad. anonima⁹. [Traduzione di tutte le novelle; della cornice resta solo il Proemio e la Conclusione]

⁸ Per l'elenco completo delle traduzioni totali o parziali del *Decameron* fino al 1939 si deve consultare il Catalogo del *Progetto Boscán*.

⁹ Si può ipotizzare, con PALAU (1948-1977, s.v. *Boccaccio*), che l'autore sia probabilmente Mariano Blanch (unico traduttore della casa editrice per le opere letterarie), che tradusse molti libri, tutte in francese. È meno probabile che ne sia l'autore Leopoldo García-Ramón, che figura come traduttore di una versione identica (citata in questa stessa pagina), ma pubblicata a Parigi sei anni dopo (1882).

- *Cuentos de Boccaccio*, Parigi, Librería Española de Garnier Hermanos, 1882 (2^a ed.: 1888; 3^a ed.: 1890). Trad. de Leopoldo García-Ramón. [Traduzione di tutte le novelle; della cornice resta solo il proemio e la conclusione].
- *Dos cuentos de Boccaccio*, Barcelona, Maucci, 1898. Traduzione anonima. [Traduzione delle novelle III 1, 10].
- *Los cien cuentos*, Barcelona, Maucci, 1904. Trad. di Francisco Luis Obiols. [Traduzione integrale].
- *El jardín del pecado: antología erótica*, Selezione, prefazione e note di Andrés Guilmain, Madrid, Rafael Caro Raggio, [1921]. v. III, p. 93-130. Traduzione anonima. [Traduzione delle novelle III 1, 2, 3]
- *Los cuentos más alegres y mejores del Decamerón*, Madrid, Editorial Marinada, 1924. Traduzione anonima. [Solo le novelle: I 4, 6, 10; II 2, 10; III 1, 2; V 10; VII 2, 6, 7; VIII 2, 8; IX 2, 3; X 4].
- *El jardinero mudo, las ocho hermanas y la madre*, Madrid, Flérida, s.a. [1925 ca.] (La novela exquisita; año 1, n. 9). Trad. di Juan G. Olmedilla. [Solo la novella III, 1]
- *Decamerón*, Valencia, Prometeo, s.a. [1928 ca.]. Trad. di Germán Gómez de la Mata. [Traduzione integrale].
- *Frailes, curas y monjas de Boccaccio: antología de cuentos eróticos*, Ordinazione e proemio di E[duardo] Barriobero y Herrán. Madrid, Mundo Latino, 1932¹⁰. Traduzione di E. Barriobero. [Traduzione delle novelle I 2, 4; III 1, 3, 4, 8, 10; IV 2; VI 10; VII 5, 7; VIII 2; IX 2, 10; X 2].

La prima delle traduzioni è quella catalana del 1429, tramandata in un unico manoscritto conservato nella Biblioteca de Catalunya. È senza dubbio la più studiata¹¹. È stata osservata la rarità di questa traduzione nell'insieme delle traduzioni medievali, perché il tradut-

¹⁰ L'edizione del 1932 è andata perduta a causa della censura franchista, che ritirò dalle biblioteche i libri ritenuti pericolosi, andando poi perduti molti di essi: i due esemplari riportati sui cataloghi della Biblioteca Nazionale di Madrid e dell'Ateneo di Madrid erano spariti da decenni. Tuttavia siamo riusciti a rintracciare un esemplare nella Biblioteca della Catalogna. La casa editrice Ágata ripubblicò – sembra – l'edizione del 1932 (ci siamo basati su questa).

¹¹ Tra gli altri: BOURLAND (1905), BONSONS (1907-1908, 1909-1910), CASELLA (1925), FARINELLI (1929), BADIA (1973-1974), COLÓN (1978) e RENESTO (2001). BADIA (1973-1974) traccia efficacemente il panorama della critica a lei precedente.

tore non si avvale della tecnica corrente del *verbum verbo*, ma cerca di avvicinare il testo al lettore catalano suo contemporaneo¹². Non è estranea a questa operazione l'inclusione di alcune canzoni catalane popolari al posto delle ballate dell'originale. La traduzione è ben fatta e perfino elegante, anche se l'autore semplifica alcuni tratti tipici della sintassi boccacciana e si permette numerose modifiche (soppressioni e semplificazioni). Si veda (e faremo anche così per le altre traduzioni) il brano con il quale si apre la novella III,1¹³:

En aquesta nostra encontrada fou e es encara un monestir de dones asau famós de santedat, lo qual jo no vull anomenar per no dismynuir la lur fama, en lo qual encara no à gran temps que estan aquí tansolament viij. monges e la Abadesa, totes jovens, e havia ab elles un homenet ortolà de lur gardí, lo qual per ço com no era content de llur salari, sen volch anar, e, après que ab elles ach comtat e l'agueren pagat e fet content, se n'anà en una vila apellada Amporecchio [...].¹⁴

Qualsiasi analisi sulle traduzioni, in particolare le medievali, deve essere condotto con molta cautela, perché non sappiamo su quale manoscritto italiano fu eseguita: qualche errore che riteniamo di traduzione potrebbe invece essere stato provocato da una lettura diversa del manoscritto adoperato.

Si noti tra l'altro la sostituzione dei due periodi assoluti costruiti col gerundio con la relativa (“no à gran temps que estan aquí tansolament”) e con la congiunzione copulativa (“sen volch anar, e, après que ab elles ach comtat”). Sono presenti alcune soppressioni (“d'un loro bellissimo giardino” diventa “de lur gardí”, la specificazione “là ond'egli era” non è resa nella traduzione), qualche amplifi-

¹² Cfr. RENESTO (2001, p. 305).

¹³ Testo italiano: “In queste nostre contrade fu, ed è ancora, un monistero di donne assai famoso di santità (il quale io non numerò per non diminuire in parte alcuna la fama sua), nel quale, non ha gran tempo, non essendovi allora più che otto donne con una badessa, e tutte giovani, era un buono omicciuolo d'un loro bellissimo giardino ortolano, il quale, non contentandosi del salario, fatta la ragion sua col castaldo delle donne, a Lamporecchio, là ond'egli era, se ne tornò”.

¹⁴ Il testo, preso dall'edizione Massó, l'unica trascrizione completa disponibile (anche se scorretta: cfr. COLÓN 1978, p. 235) è stato controllato direttamente sul manoscritto. Colón trascrisse per la collana *Els Nostres Clàssics de Barcellona* l'intero testo, ma diverse circostanze ne impedirono la pubblicazione. Una nuova trascrizione ed edizione si trova nella tesi di C. CABRÉ I MONÉ, *Traducció catalana del “Decameron” (1429), edició crítica* (Barcellona, Universitat de Barcelona, 1986), che non ho potuto consultare. La punteggiatura è stata modificata dove necessario.

cazione (“fatta la ragion sua col castaldo delle donne” diventa “après que ab elles ach comtat e l’agueren pagat e fet content”). L’anonimo traduttore catalano introduce un periodo paraipotattico: “e havia ab elles un homenet ortolà de lur gardí” (h. 82 v^o).

La traduzione castigliana ha una storia più tormentata e meno nota¹⁵. Ci è tramandata in un unico manoscritto conservato al Monastero de El Escorial e contiene solo 50 novelle. Essa può aver circolato abbondantemente, ma sotto forme materiali che ne hanno provocato la perdita della struttura (cornice, ordine delle novelle) e che hanno permesso invece la produzione di sillogi che includevano un certo numero di novelle, che venivano successivamente raggruppate e separate. Non è inoltre da escludere che circolassero insieme raccolte appartenenti a traduzioni diverse. Ciò spiegherebbe forse che l’unico manoscritto conservato abbia solo cinquanta novelle, che si presentano in modo completamente disordinato¹⁶.

Una stampa basata probabilmente sul manoscritto escorialense o altri simili vide la luce nel 1496¹⁷: il disordine è sempre totale, ma si conserva almeno il proemio dell’opera. La filiazione tra il manoscritto e l’edizione a stampa e l’ipotetica presenza di più traduttori aspetta ancora uno studioso attento capace di affrontare una situazione alquanto ingarbugliata¹⁸. La prima stampa in questa lingua è composta di 100 novelle, ivi compresa una che è estranea al *Decameron* italiano. Menéndez Pelayo, circa un secolo fa, giudicò molto negativamente e in modo sbrigativo questa traduzione¹⁹, senza rendersi conto che forse non tutte le novelle sono tradotte allo stesso modo. Infatti, dopo una analisi della novella che ci occupa sono in grado di stemperare almeno un po’ l’opinione del dotto spagnolo, dato che la traduzione di questa novella non è di così bassa qualità.

Accontentiamoci per ora di qualche osservazione, a cominciare dalla brevissima analisi del brano riportato in una nota precedente²⁰:

¹⁵ Un’utile sintesi dei contributi critici si trova in ARCE (1978, pp. 67 ss.).

¹⁶ Cfr MENÉNDEZ PELAYO (1943, p. 15).

¹⁷ Alla *princeps* del 1496 seguirono le quattro stampe citate prima, oggi rarissime.

¹⁸ Probabilmente l’edizione della traduzione annunciata da Juan Carlos Conde getterà luce su questa e altre questioni (CONDE 2006).

¹⁹ MENÉNDEZ PELAYO (1943, pp. 15-16): “La traducción es servilmente literal, y a veces ininteligible por torpeza del intérprete o por haberse valido de un código incorrecto y estropeado”.

²⁰ Trascriviamo fedelmente dall’*editio princeps*, del 1496.

En estas nuestras partes ouo & ay oy dia vn monesterio de monjas muy deuoto & santo, el nombre del qual yo aqui callere por no amenguar en alguna parte a alguna su fama, en el qual no ha mucho tiempo seyendo a la sazón no mas de ocho monjas & el abadesa, & todas mugeres moças, acaescio que vn buen hambrezillo que era de vna su huerta muy fermosa ortelano, no seyendo contento del poco salario que alli le dauan, fecha que ouo su cuenta con el mayordomo de las monjas se torno al lugar de lanpolechio de donde el era. (h. 162 v^o)

È facile osservare che la traduzione è estremamente legata al testo italiano, soprattutto dal punto di vista sintattico, ma questo non comporta violenza alla lingua d'arrivo.

Compiendo un salto di quasi quattro secoli²¹ dall'ultima delle traduzioni medievali arriviamo a quella integrale del 1876, anonima, anche se possiamo ipotizzare il nome di Mariano Blanch, traduttore di tutte le opere letterarie (francesi) della casa editrice per la quale lavorava. In una prima analisi colpiscono già le grandi differenze col testo originale:

Hay en nuestro país un monasterio de mujeres, célebre en otra época por su santidad. No hace todavía mucho tiempo que la comunidad se componía de ocho monjas, sin contar la madre abadesa, teniendo en aquel entonces un huerto muy lindo y un hortelano excelente. Un día se le antojó al tal jardinero abandonar las monjas, bajo el pretexto de que el sueldo que se le daba era mezquino. Así pues, dirígese en busca del intendente, pídele que se le arregle su cuenta y regresa al pueblo de Lamporecchio, su patria.

Si notino, tra l'altro: il cambiamento di prospettiva temporale (*fu* > “hay”, *se ne tornò* > “dirígese”), fraintendimenti (“célebre en otra época²² por su santidad”), soppressioni (come l'inciso *il quale io non numerò per non diminuire in parte alcuna la fama sua* o il dato rilevantissimo sull'età in questa novella *otto donne con una badessa, e tutte giovani*), cambiamenti poco fortunati (“teniendo en aquel entonces un huerto muy lindo y un hortelano excelente”), amplificazioni (*il quale, non contentandosi del salario, fatta la ragion sua col castaldo delle donne* > “Un día se le antojó al tal jardinero abandonar las monjas, bajo el pretexto de que el sueldo que se le daba era mezquino. Así pues, dirígese en busca del intendente, pídele que se le arregle

²¹ La traduzione di García-Ramón non è in realtà la prima: è la prima ad includere la novella in esame. Per ottenere dati su tutte le traduzioni rimandiamo ancora al Catalogo del Progetto Boscán.

²² I corsivi che si troveranno nelle traduzioni sono miei.

su cuenta”), e una drastica semplificazione della sintassi, poiché il lungo periodo risulta drammaticamente spezzato in quattro frasi.

Viene da chiedersi che cosa possa aver provocato un cambiamento così radicale del testo. Si tratta forse di una traduzione fatta su un originale diverso dal solito? Oppure su un'altra versione spagnola o in altra lingua? Ci troviamo davanti ad un traduttore che si prende libertà estreme con il testo di Boccaccio? La prima possibilità²³ è altamente improbabile. La seconda, invece, si dimostra subito azzeccata. Basta un semplice confronto con la versione francese più diffusa all'epoca (pubblicata ripetutamente dalla casa editrice parigina dei fratelli Garnier) per accorgersi che il traduttore lavorò su quel testo e non sull'italiano. Possiamo intuirne le motivazioni: una scarsa conoscenza dell'italiano e viceversa una dimestichezza molto maggiore con il francese²⁴. Il confronto anche solo di questo brano è più che sufficiente:

Il y a dans notre pays un monastère de filles qui fut autrefois célèbre par sa sainteté. Il n'y a pas encore longtemps qu'il n'était composé que de huit religieuses, sans y comprendre madame l'abbesse. Elles avaient alors un très-beau jardin et un très-bon jardinier. Il prit fantaisie un beau matin à ce jardinier de les quitter, sous prétexte que les gages qu'on lui donnait n'étaient pas assez forts. Il va donc trouver leur intendant, lui demande son compte et s'en retourne au village de Lamporechio, sa patrie. (p. 138)

Si tratterebbe di una delle edizioni (degli stessi Garnier) dei *Contes de Boccace*, tradotti da Antoine Sabatier, noto col nome di Sabatier de Castres (1742-1817) e pubblicati per la prima volta nel 1779.

Due delle traduzioni posteriori (quella pubblicata nel 1882, in cui figura il nome del sivigliano Leopoldo García-Ramón²⁵ come traduttore e quella anonima della casa editrice Maucci nel 1898)

²³ Cioè l'uso di un'edizione in qualche modo alterata, come ad esempio l'edizione “rassetata” del 1573, oppure un'edizione ridotta o ammodernata, in realtà inesistente.

²⁴ Il ruolo del francese nella trasmissione di opere straniere (non solo italiane, caso meno giustificato rispetto a opere in russo, svedese o tedesco in quanto lingua apparentemente più ‘vicina’ allo spagnolo) è ancora da studiare e nel nostro caso può riservare alcune sorprese. A partire dal Settecento sono frequenti casi di questo genere, delle volte dichiarati, altri nascosti.

²⁵ Scrittore e traduttore sivigliano nato nel 1849 e dimorante a Parigi, dove lavorava stabilmente per la casa editrice dei fratelli Garnier, per la quale tradusse allo spagnolo autori quali Andersen, Maupassant. È autore di alcuni romanzi e di due curiosi trattati: *El arte de fumar. Tabacología universal* (Parigi, Garnier, 1881) y *Filosofía de bolsillo: el arte de vivir* (Nancy 1893).

non sono che copie esatte della traduzione precedente. Non faremo più cenno d'ora in poi, dunque, a queste due traduzioni.

Passiamo alle altre traduzioni. La seconda traduzione integrale moderna è quella di Luis Obiols²⁶. Pubblicata, come una delle precedenti (1898), dalla casa editrice Maucci²⁷, non ha però alcun rapporto con essa. È una vera traduzione, fatta senza dubbio sul testo italiano, in generale in modo abbastanza corretto:

En este nuestro país, hubo y hay todavía, un monasterio de mujeres con bastante fama de santidad (que no nombraré, para no disminuir en parte alguna su fama), en el cual hace poco tiempo que, no habiendo más que ocho mujeres con una abadesa, y todas jóvenes, había un buen hombrecillo que cuidaba de su hermosísimo jardín, y que, no estando contento con el salario, arregló sus cuentas con el mayordomo de las monjas y regresó a Lamporecchio de donde era natural.

La casa editrice madrilenya Marineda pubblicò intorno al 1924 una raccolta di novelle del *Decameron* sotto il titolo accattivante e commerciale *Los cuentos más alegres y mejores del Decamerón*. La scelta ricade decisamente verso novelle ad alto contenuto erotico. La traduzione è fatta senza dubbio sulla versione francese più volte citata, come si può desumere dall'analisi del brano proposto, e probabilmente è indipendente dalla versione di García-Ramón. Infatti, si notano molte differenze e una tecnica traduttiva diversa, caratterizzata tra l'altro dall'introduzione di molti excursus che modellano il testo alle finalità ricercate dal traduttore ("alcanzó gran celebridad por lo muy estrecho de su regla y la gran santidad de vida", "que este convento existía aún", "que estaba muy bien cuidado", "abandonó para siempre"):

Hay en nuestro país un monasterio de monjas, que en otra época alcanzó gran celebridad por lo muy estrecho de su regla y la gran santidad de vida. No hace mucho que este convento existía aún, y la Comunidad estaba compuesta por ocho monjas, sin contar la madre abadesa.

El monasterio tenía un huerto muy hermoso, que estaba muy bien cuidado por un excelente hortelano. Pero ocurrió un día que el jardinero, cansado

²⁶ Francisco Luis Obiols, traduttore di numerose opere soprattutto francesi e autore di alcuni romanzi oggi dimenticati.

²⁷ Fondata da Emanuele Maucci, un toscano prima dimorante in Francia, Messico e Argentina che nel 1892 si stabilì a Barcellona, dove fondò una prolifica casa editrice, che pubblicò nei decenni successivi centinaia di volumi economici e che diventò una delle più importanti in Spagna nel suo genere. Molte opere italiane, non solo letterarie, trovarono posto nel suo catalogo.

de su oficio, con el pretexto de que su salario era mezquino, abandonó para siempre el convento de las monjas.

Entrevistóse con el intendente, pidió su cuenta, y una vez recibido el dinero, se dirigió a Lamporecchio, su pueblo natal.

Nel 1925 circa, una minuscola casa editrice madrileña, Flérida, pubblicava la traduzione di Juan G. Olmedilla, scrittore di terz'ordine di idee repubblicane. Più che di traduzione bisognerebbe parlare di ricreazione²⁸ a partire probabilmente dalla traduzione di García-Ramón, anche se non è da escludere che abbia avuto davanti pure l'originale italiano (o una traduzione spagnola precedente, giacché certi dettagli, come la frase "por no amenguar la fama del tal monasterio", non ci sono né nella versione francese né nella traduzione citata. D'altra parte, è quanto meno sospetta la coincidenza con la traduzione precedente, l'unica che accenna alla "regola" del convento: "célebre por la santidad con que eran observadas sus reglas". Ho adoperato il termine 'ricreazione' perché difatti non si tratta di semplice traduzione: da una parte il testo è pieno di spropositate amplificazioni di dettagli dell'originale, dall'altra – ed è l'aspetto più significativo – ci sono sviluppi narrativi assolutamente estranei alla novella, che le fanno prendere una piega decisamente pornografica. Per questo motivo non è sempre facile rintracciare le frasi esatte dell'originale, come succede nel nostro brano:

Había en Italia, en tiempos cercanos a los del *Decamerón*, un convento de mujeres célebre por la santidad con que eran observadas sus reglas. Boccaccio no lo cita en su historieta – la primera de la tercera parte – por no amenguar la fama del tal monasterio; mejor dicho: por no trocar aquel buen nombre de edificante en libertino, ya que la fama el convento habríala cobrado centuplicada e imperecedera si el comentarista se decide, indiscreto, a estampar su nombre en las páginas del *Decamerón* inmortal. [...]

La penultima delle versioni studiate fu pubblicata a Valencia nel 1928 dalla casa editrice Prometeo, fondata e diretta per molti anni dal famoso scrittore valenzano Vicente Blasco Ibáñez. Il traduttore è Germán Sánchez de la Mata, autore di scarso rilievo, traduttore tra altri libri dei manifesti futuristi di Marinetti e i suoi seguaci. L'analisi di questa traduzione, integrale, lascia un po' perplessi, perché

²⁸ A questo proposito è significativo il sottotitolo che dà alla sua versione: "Un cuento de Boccaccio, vestido y desnudado en lengua española".

sembra aver seguito spesso il testo italiano (“ocho jóvenes religiosas”): la menzione all’età non si trova nel testo francese, ma potrebbe trattarsi di un’aggiunta spontanea del traduttore), anche se non mancano i passi in cui è sicuro che la fonte è stata la traduzione francese già citata (“Hay en nuestro país”). Uno dei difetti maggiori di questa traduzione è l’uso di uno spagnolo a volte stentato e il ricorso a elementi di registro decisamente inadeguato (“le dió la ventolera por dejarlas”):

Hay en nuestro país un monasterio de mujeres que fué célebre otrora por su santidad. Todavía no hace mucho tiempo, estaba compuesto sólo de ocho jóvenes religiosas, sin contar á la abadesa. Tenían entonces un huerto muy hermoso y un hortelano muy bueno, á quien un día le dió la ventolera por dejarlas, so pretexto de que su salario no era remunerador. Fué, pues, á ver al mayordomo de las monjas, le pidió su cuenta y regresó á Lamporecchio, su pueblo.

Arriviamo per ultimo alla traduzione di varie novelle che pubblicò Eduardo Barriobero nel 1932. La sua traduzione non è altro che un plagio evidente di quella del 1876, con scarse varianti (scambi minori di parole, amplificazioni, qualche soppressione ecc.: “Existe”, “No ha mucho tiempo”, “un huerto en extremo lindo”, “Se le antojó un día al citado jardinero”). In altri esempi osserveremo che la principale differenza consiste nell’aggiunta di commenti inesistenti nell’originale:

Existe en nuestro país un monasterio de mujeres, célebre un tiempo por su santidad. No ha mucho tiempo que la comunidad se componía de ocho monjas, a más de la madre abadesa, teniendo en aquel entonces un huerto en extremo lindo y un hortelano excelente. Se le antojó un día al citado jardinero abandonar a las monjas, bajo el pretexto de que el sueldo que se le daba era mezquino. Así, pues, dirígese en busca del intendente, pídele que le arregle su cuenta y regresa al pueblo de Lamporecchio, su patria.

I dubbi sollevati sulla filiazione delle diverse versioni moderne rende necessario apportare altre prove analizzandone alcuni altri passi. Può esserci utile esaminare il modo in cui le diverse traduzioni hanno titolato il racconto.

Masetto da Lamporecchio si fa mutolo e diviene ortolano di uno monistero di donne, le quali tutte concorrono a giacersi con lui

(francese) Maset de Lamporecchio ou le paysan parvenu

- (1429) Masetto de Panporenquia, feyent-se mut, fonch hortolà de un monestir de moges e gach-se ab totes, e darrerament ab la abadesa, e après, per virtut del sant sots invocació del qual era fundat aquell monastir, feu apares que cobras la paraula
- (1496) Nouella. lxxxj. de maseto de La[m]polechio de vn monesterio de monjas & como alli biuiu alegre
- (1876, '82, '98) Masetto de Lamporecchio o el campesino afortunado
- (1904) Masetto de Lamporecchio se finge mudo, y llega a ser hortelano de un monasterio de mujeres, todas las cuales le otorgan sus favores
- (1924) Masetto de Lamporecchio o el jardinero afortunado
- (1925) El jardinero mudo, las ocho hermanas y la madre
- (1928) Masetto de Lamporecchio se finge mudo y entra de hortelano en un monasterio de monjas, todas las cuales hubieron de yacer con él
- (1932) Masetto de Lamporecchio o el campesino afortunado

Osserviamo diverse strategie.

La traduzione castigliana antica è poco fedele, ma può considerarsi efficace nel senso che include due elementi che riassumono il carattere del racconto (le monache e il vivere felice nel monastero).

La traduzione catalana amplifica il carattere narrativo anticipando la fine della novella.

Tre delle traduzioni (1876, 1932, 1924, questa con una variante che ne sottolinea il carattere erotico) scelgono un titolo non descrittivo ma interpretativo²⁹.

Due traduzioni (1904, 1928) seguono il testo italiano, anche se l'ultima in modo abbastanza maldestro nel tradurre un presente (*concorrono a giacersi*) con una perifrasi di obbligazione ("hubieron de yacer con él").

Una traduzione (1925) è in un certo senso comica, con una coda che fa riferimento al carattere della collana nella quale è pubblicata, composta perlopiù di racconti ad alto contenuto erotico. Difatti il racconto di Boccaccio risulta notevolmente ampliato non solo con commenti ma anche con sviluppi narrativi completamente estranei al Boccaccio.

Quest'altro brano ribadisce le deduzioni che ho fatto a partire dall'analisi dei precedenti:

²⁹ Come vedremo dopo, il titolo è in realtà traduzione della versione francese dalla quale partono.

A Masetto, udendo egli le parole di Nuto, venne nell'animo un desiderio sì grande d'esser con queste monache, che tutto se ne struggea, comprendendo per le parole di Nuto che a lui dovrebbe poter venir fatto di quello che egli desiderava.

- (francese) Ces dernières paroles du bonhomme Nuto firent maître à Masetto le désir d'eller offrir ses services à ces nonnains. *L'argent n'était pas ce qui le touchait; il avait d'autres vues, et il ne doutait pas qu'il ne vint à bout de les remplir.*
- (1876) Las últimas palabras del bueno de Nuto hicieron entrar en ganas á Masetto de ir á ofrecer sus servicios á aquellas monjas. *El dinero no le importaba gran cosa; otras miras eran las suyas, y no dudaba que llegaría á alcanzar lo que se proponía.*
- (1904) Oyendo las palabras de Nuto, vinéronle tan grandes deseos a Masetto de ir a vivir en aquel monasterio, que se le hacía la boca agua, comprendiendo por las palabras de Nuto, que podría realizar lo que deseaba.
- (1924) Este discurso de Nuto despertó en Masetto el deseo de ir a ofrecer sus servicios a las monjas. *El dinero no le preocupaba gran cosa; otros eran sus proyectos, y no dudaba de que lograría realizarlos.*
- (1925) Las postreras palabras del inocente viejecillo hicieron entrar en ganas a Masetto de ir a ofrecer sus servicios a aquellas monjas. *El dinero no le importaba extraordinariamente, que muy otras eran sus miras...*
- (1928) Estas últimas palabras del bueno de Nuto despertaron en Masetto el deseo de ir á ofrecer sus servicios á las monjas. *No le tentaba el dinero, pues tendía á otros fines, y no dudaba de conseguir su propósito.*
- (1932) Las últimas palabras del bueno de Nuto hicieron entrar en ganas a Masetto de ir á ofrecer sus servicios a aquellas monjas. *El dinero no le importaba gran cosa; otras miras eran las suyas, y no dudaba que llegaría á alcanzar lo que se proponía.*

Il dettaglio (che ho messo in corsivo) del testo francese non si trova né sull'originale italiano, né sulle altre traduzioni. Il travisamento è notevole, perché da una semplice espressione del fatto che Masetto aveva una gran voglia di andare tra le monache si passa nel testo francese ad una interpretazione psicologica ingiustificata sull'indifferenza di Masetto per i soldi (“L'argent n'était pas ce qui le touchait”), sulla sua ossessione sessuale (“il avait d'autres vues”) e sulla grande sicurezza in se stesso (“il ne doutait pas qu'il ne vint à bout de les remplir”).

La traduzione del 1928 segue anche la versione francese, resa nella parte finale (“pues tendía a otros fines...”) in maniera inelegante.

Ma in molti altri brani le differenze tra le diverse traduzioni (1904 di fronte a tutte le altre) sono chiare:

Non sai tu che noi abbiam promesso la virginità nostra a Dio?

- (francese) Oubliez-vous que nous avons fait voeu de chasteté?
- (1876) ¿Has olvidado acaso que hemos hecho voto de castidad?
- (1904) ¿No sabes que hemos prometido nuestra virginidad a Dios?
- (1924) ¿Has olvidado por ventura que hemos hecho voto de castidad?
- (1925) ¿Has olvidado acaso que hemos hecho voto de castidad?
- (1928) ¿Olvidas que hemos hecho voto de castidad?
- (1932) ¿Has olvidado acaso, que hemos hecho voto de castidad?

Non mancano però altri esempi in cui la traduzione del 1928 segue il testo francese e non l'originale italiano:

sì che, tra per l'una cosa e per l'altra, io non vi volli star più...

- (francese) Las de toutes ces tracasseries [...] je n'ai plus voulu de les servir.
- (1876) Cansado de todo esto [...] no he querido servir las más.
- (1904) ... de manera que por una y otra causa, no quise estar más allá...
- (1924) Como todo esto me tenía quejoso [...] no he querido continuar.
- (1925) Cansado de todo ello [...] no he querido servir las más.
- (1928) Cansado de semejantes pejuergas [...] no he querido servir las más.
- (1932) Cansado de todo esto [...] no he querido servir las más.

Oppure nel brano seguente:

... ma temette di non dovervi essere ricevuto...

- (francese) son unique crainte était donc de n'être pas accepté...
- (1876) El único temor que le preocupaba, pues, era no ser admitido...
- (1904) pero temió que no se le recibiría...
- (1924) Una cosa le tenía en suspenso, y es que [...] se negasen a admitirlo.
- (1925) El único temor que conturbaba al barrachel de Massetto era el de no ser admitido...
- (1928) su único temor se reducía a no ser admitido...
- (1932) El único temor que le preocupaba

L'unica veramente dipendente dal testo italiano sembra dunque quella del 1904. La traduzione delle frasi aggiunte nel testo francese si trovano sistematicamente tradotte in tutte le versioni tranne 1904 e 1928, come negli esempi seguenti:

- (francese) Les deux poulettes le couvaient des yeux.
 (1876) Las dos pollitas se le comían con los ojos.
 (1904) _____
 (1924) Las dos jóvenes lo devoraban con la mirada.
 (1925) Se lo comían con los ojos.
 (1928) _____
 (1932) Las dos pollitas se le comían con los ojos.
- (francese) Mazet avait trop bien joué son personnage pour ne pas paraître un sot accompli aux yeux de toutes les religieuses, espérant d'en dissuader quelques-unes lorsqu'il en trouverait l'occasion. Elle se présenta d'elle-même.
- (1876) Masetto sabía desempeñar demasiado bien su papel para no pasar por un tonto rematado á los ojos de las religiosas, esperando poder desengañar a alguna de su error cuando la ocasión se presentase, lo cual no tardó en suceder.
- (1904) _____
 (1924) Masetto desempeñaba tan bien su papel, que en realidad parecía tonto de remate, y esperaba la ocasión propicia para demostrar todo lo contrario a alguna religiosa, cosa que no tardó en ocurrir.
 (1925) Pero si a Masetto le convenía que la superiora pusiera en él su confianza en gracia a la mentecatez probada que simulaba con tanto arte, no le gustaba en cambio, que las otras juveniles concluyeran por despreciarle por idéntico miramiento.
 (1928) _____
 (1932) Masetto sabía desempeñar demasiado bien su papel para no pasar por un tonto rematado a los ojos de las religiosas, esperando poder desengañar á alguna de su error cuando la ocasión se presentase; la cual no tardó en suceder.

Credo di poter ribadire l'ipotesi azzardata prima sullo strano comportamento del traduttore del 1928: sembra aver seguito il testo italiano, ma consultando frequentemente la traduzione francese qualora trovasse dei passi da lui non compresi: in questi casi traduceva dalla versione francese.

Torniamo ora all'esame delle traduzioni, ivi comprese le antiche, per verificare come i traduttori hanno affrontato determinati temi e determinate caratteristiche della lingua e dello stile del *Decameron*³⁰.

Due temi sono centrali in questa novella: la religione e il sesso. Possiamo ipotizzare che i traduttori abbiano avuto davanti dei pregiudizi, che abbiano preso delle precauzioni per motivi di censura o semplicemente che abbiano trovato delle difficoltà di tipo linguistico.

Un buon esempio del primo argomento – la sessualità – è l'espressione blasfema con la quale si chiude la novella. Alcune versioni censurano l'espressione, altre no:

Così adunque Masetto vecchio, padre e ricco, senza aver fatica di nutrirar figliuoli o spesa di quegli, per lo suo avvedimento avendo saputo la sua giovinezza bene adoperare, donde con una scure in collo partito s'era se ne tornò, affermando che così trattava Cristo chi gli poneva le corna sopra 'l cappello.

- (francese) [...] C'est ainsi que le ciel récompense ceux qui bêchent et arrosent infatigablement le jardin altéré des pauvres nonnains.
- (1429) [...] E veus quin guardó ret nostre Senyor en aquells qui en tal manera servexen e fan bones hobres.
- (1496) [...] anssy tractaua a christo, que le ponía los cuernos encima del sombrero.
- (1876) [...] De esta suerte recompensa el cielo á los que labran y riegan infatigablemente el sediento jardín de las pobres monjas.
- (1904) [OMISSIS]
- (1924) [...] Así premia el Cielo a los que en esta vida cavan y riegan el sediento jardín de las monjitas.
- (1925) [...] [OMISSIS]
- (1928) [...] [OMISSIS]
- (1932) [...] Así recompensa el cielo a los que, sin descanso, labran y riegan el sediento jardín de las míseras monjas.

È notevole l'assenza quasi ovunque dell'espressione. Solo la versione medievale spagnola la conserva. La traduzione catalana, in realtà, capovolge il finale con una frase moralistica non priva di un certo intento ironico. Le traduzioni moderne hanno due atteggiamenti: alcune omettono l'espressione con evidente censura (1904 e

³⁰ Per i motivi detti prima offriremo anche la traduzione francese.

1928), altre riproducono l'espressione della traduzione francese da cui partono (1876, 1924, 1932)³¹.

Nel paragrafo che segue c'è un'allusione sessuale veicolata da uno dei tanti paragoni adoperati per far riferimento al membro virile:

[...] *Il quale lavorando l'un di appresso l'altro, le monache incominciarono a dargli noia e a metterlo in novelle, come spesse volte avviene che altri fa de' mutoli, e dicevangli le più scelerate parole del mondo, non credendo da lui essere intese; e la badessa, che forse estimava che egli così senza coda come senza favella fosse, di ciò poco o niente si curava.*

- (francese) [...] L'abbesse, s'imaginant qu'il n'était pas plus à craindre du nerf viril que de la langue, ne s'en mettait guère en peine
- (1429) [...] e la dona, pensant que axí com era sens paraula era sens coha, no sen dava cura.
- (1496) [...] & el abadessa que por ventura pensaua que el assi de cola como de habla caresciese, de aquellas vanas palabras poco o nada se le daua.
- (1876) [...] A la abadesa, creyendo que era tan poco temible del nervio viril como de la lengua, no le preocupaba la conducta de las monjas.
- (1904) [...] y sin que la abadesa [OMISSIS] poco o nada se preocupase de ello.
- (1924) [...] La abadesa, que lo creía tan inofensivo por el nervio viril como por la lengua, no ponía gran atención en las burlas de las religiosas.
- (1925) [...] la abadesa, creyendo que sería tan poco temible del miembro viril como lo era de la lengua [...]
- (1928) [...]sin que la abadesa [OMISSIS] reparara en ello.
- (1932) [...] A la abadesa, creyendo que era tan poco temible del nervio viril como de la lengua, no le preocupaba la conducta de las monjas.³²

³¹ Il testo francese cinquecentesco di Antoine LE MAÇON (*Le Decameron*, Lyon, Guillaume Roville, 1558), invece, non evitò l'espressione: "temoignant que nostre Seigneur troitoit ainsi ceux qui lui faisoient porter les cornes".

³² Segue una frase assente sia nella versione francese sia nel testo italiano, che ovviamente è un intervento estemporaneo del traduttore Barriobero: "Masetto sabía desempeñar demasiado bien su papel para no pasar por un tonto rematado a los ojos de las religiosas, esperando poder desengañar a alguna de su error, cuando la ocasión se presentase; la cual no tardó en suceder".

La situazione è simile a quella che abbiamo osservato quando si tratta di religione. La traduzione castigliana antica non ha problemi a tradurre con una metafora uguale. Quella catalana, che sembra avere degli scrupoli religiosi, non li manifesta invece quando si tratta di questioni riguardanti il sesso. Fra le traduzioni moderne si produce la stessa situazione delineata prima: due omettono l'espressione (sia nella versione metaforica dell'italiano, sia nel modo esplicito del testo francese), mentre le altre seguono il testo francese, che ha preferito banalizzare il testo facendo esplicito riferimento al "nerf virile".

C'è tuttavia un'altra immagine di tipo sessuale che viene tradotta da tutti, in un modo (con lo stesso verbo) o in un altro (con l'immagine del *jinete-cavaliere* o con l'allusione anch'essa equivoca all'"arte de caualleria" della traduzione castigliana antica):

- [...] *Per che avanti che quindi si dipartissono, da una volta in su ciascuna provar volle come il mutolo sapea cavalcare...*
- (francese) ... elles voulurent l'une et l'autre, avant de quitter le muet, éprouver par plusieurs reprises s'il était bon cavalier...
- (1429) Perquè abans que de aquí p]er]tisen [partisen?], de una volta en sus cascuna volch provar lo mut com savia calvalcar.
- (1496) [...] por que antes que de allí se partiesen de vna vez arriba cada vna dellas quiso prouar en que manera el mundo [sic] sabía el arte de caualleria...
- (1876) [...] ambas quisieron, antes de dejar al mudo, probar varias veces si era buen jinete...
- (1904) Antes de alejarse de aquel sitio, una y otra quisieron probar de nuevo si era el mudo buen jinete...
- (1924) [...] y, como nunca se es tímido con aquellos que se cree tontos, las dos monjitas quisieron probar, antes de dejar el mundo [sic], hasta qué punto era un jinete resistente.
- (1925) Mas como nadie suele mostrarse vergonzoso ni tímido ante aquellos que juzga necios de los sentidos, desbrozadas y gozadas las dos mujeres, ambas quieren antes de separarse del mudo probar varias veces si era buen jinete. [...]
- (1928) [...] y antes de abandonar el sitio aquel, quisieron ambas convencerse de que el mudo era un jinete aventajado.
- (1932) Masetto desempeñó igualmente su papel bien con ésta, y como no suele ser vergonzoso ni tímido con aquellos que uno cree tontos, ambas quisieron, antes de dejar al mudo, probar varias veces si era buen jinete...

L'immagine della traduzione castigliana medievale è certamente originale. Si tratta di un'espressione metaforica il cui significato in un contesto novellistico è immediato, anche se non ho trovato altri esempi nella letteratura castigliana coeva³³. Più che notevole è la coincidenza fra tutte le versioni moderne, solo con qualche differenza che riguarda l'aggettivo che accompagna il sostantivo *jinete*: *bueno, resistente, aventajado*.

Vorrei finire la mia breve analisi con l'esame di due questioni che presumibilmente potrebbero porre dei problemi ai traduttori: le espressioni fraseologiche (proverbi, modi di dire) e certe parole (certi sostantivi astratti o alcuni termini legati alla cultura del tempo).

Nel *Decameron* si trovano spesso espressioni fraseologiche. Vediamo attraverso un esempio tratto dalla novella di cui mi sto occupando come se la cavano i traduttori:

ma tanto il faccia Dio san delle reni, quanto io o ne procaccerò o ne gli manderò niuno

- (francese) mais la place est trop mauvaise pour que je m'avise de la proposer à qui que ce soit.
- (1429) Mas axi ls fasa Deu sa dels huyls com jo li n trametré nengu.
- (1496) Mas tanto Dios lo faga sano de las renes quanto yo le buscare ni enbiare alguno.
- (1876) mas la prebenda es muy mala para que yo me atreva á proponerla á nadie.
- (1904) salud le dé Dios por tanto tiempo cuanto tardaré yo en hacer su encargo
- (1924) Pero, la verdad, la prebenda es tan mezquina, que no me atrevo a proponérsela a nadie.
- (1925) mas la prebenda es demasiado mezquina para que yo ose proponerle el encargo a nadie.
- (1928) pero resulta una colocación harto enfadosa para que se la proponga yo á quienquiera que sea.
- (1932) mas la prebenda es muy mala para que yo me atreva á proponersela á nadie.

³³ Ovviamente ce ne sono moltissimi nel significato retto, ma non in questo. Le ricerche effettuate sul CORDE (Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [5 giugno 2007]) non hanno prodotto alcun risultato positivo.

Traducono correttamente l'espressione solo i traduttori delle versioni antiche, in catalano con un riferimento agli occhi ("huyls") e in spagnolo con una traduzione letterale che forse non ha riscontro nei testi dell'epoca ma che doveva risultare sicuramente trasparente. L'unica tra le moderne (la traduzione del 1904) che in qualche modo cerca di tradurla, in realtà sbaglia e ne capovolge il senso. Tutte le altre (compresa quella del 1928) dipendono dal testo francese, che evita l'espressione, rendendone il contenuto con una spiegazione priva di qualsiasi effetto ironico.

Tra le parole del testo troviamo *castaldo*³⁴, denominazione di una carica avente funzioni concrete. È tradotta nelle forme seguenti:

	<i>col castaldo delle donne</i>
(francese)	Il va donc trouver leur intendant
(1429)	[lo procurador] ³⁵
(1496)	con el mayordomo de las monjas
(1876)	dirígese en busca del intendente
(1904)	con el mayordomo de las monjas
(1924)	con el intendente
(1925)	_____
(1928)	al mayordomo de las monjas
(1932)	dirígese en busca del intendente

Le traduzioni più corrette sembrano *procurador*³⁶ e *mayordomo*. Per quanto riguarda le traduzioni allo spagnolo, anche se le forme *mayordomo* e *intendente* si trovano sul DRAE³⁷, solo per la prima è possibile trovare esempi (già nel Quattrocento) sul CORDE con questo significato. Viceversa, gli esempi di *intendente* appaiono molto più tardi (Settecento) e generalmente in rapporto con l'esercito e comunque con istituzioni non religiose. È notevole la coincidenza

³⁴ Compare solo in questa novella, dodici volte.

³⁵ Il termine non è tradotto in questo passo, ma tutte le altre occorrenze sono rese con "lo procurador".

³⁶ procurador, -ra 1. b) En certes comunitats i congregacions religioses, l'encarregat dels assumptes econòmics (DCVB).

³⁷ intendente, -ta 1. Persona que desempeña el cargo de jefe superior económico. (DRAE).

mayordomo 2. Oficial que se nombra en las congregaciones o cofradías para que atienda a los gastos y al cuidado y gobierno de las funciones. (DRAE).

di due delle traduzioni moderne (1904 e 1928) con la traduzione castigliana antica.

Nella frase che segue si trovano due locuzioni verbali: *dare noia* e *mettere a novelle*. Quali soluzioni trovano i nostri traduttori?

Il quale lavorando l'un di appresso l'altro, le monache incominciarono a dargli noia e a metterlo in novelle, come spesse volte avviene che altri fa de' mutoli, e dicevangli le più scelerate parole del mondo, non credendo da lui essere intese;

(francese)	[...] prenaient plaisir à lui tenir mille propos extravagants
(1429)	[...] començaren a ffer-li algunes burles e metre-l en jochs
(1496)	[...] començaron a darle enojo & a ponello en consejas
(1876)	[...] y se complacían en hacerle mil preguntas extravagantes
(1904)	[...] empezaron las monjas a molestarle y a hacerle burlas
(1924)	[...] y se divertían en hacerle un sin fin de preguntas extravagantes
(1925)	—————
(1928)	[...] y se complacían en dirigirle frases picarescas
(1932)	[...] y se complacían en hacerle mil preguntas extravagantes

Solo le traduzioni antiche le rendono con altrettante espressioni in spagnolo e catalano. Tuttavia, la traduzione catalana sembra aver omesso la prima, perché le due proposte (“ffer-li algunes burles” e “metre-l en jochs”) sarebbero traduzioni adatte solo per la seconda espressione italiana (*metterlo in novelle*). Quasi tutte le traduzioni moderne seguono la versione francese: se ne allontana solo quella del 1928, con una frase più esplicita ma sempre lontana dal testo italiano (“dirigirle frases picarescas”).

Un altro termine è *trastullarsi*, un tipo lessicale senza alcun equivalente somigliante né in spagnolo né in catalano.

col mutolo s'andavano a trastullare

(francese)	pour aller s'amuser avec le bon muet.
(1429)	ab lo mut se anaven solaçar.
(1496)	con el mudo se dauan a emboluer.
(1876)	para ir á divertirse con el bueno del mudo.
(1904)	iban a solazarse con el mudo.
(1924)	lo frecuentes que eran sus visitas a la choza del mudo. ———
(1925)	para holgarse sin temores con el buen mudo.

- (1928) para solazarse con el mudo.
 (1932) para ir a divertirse con el bueno del mudo.

Tutte le traduzioni rendono bene la parola italiana, tranne il traduttore castigliano del 1496, che sembra non averla capita. C'è una coincidenza tra la soluzione del catalano ("solaçar") e le traduzioni spagnole del 1904 e del 1928. Le altre seguono il testo francese ("s'amuser" = "divertirse", con la variante "holgarse" nella traduzione del 1925).

L'ultimo esempio che esporremo è un sostantivo astratto *avvedimento*, che è chiave nel racconto, poiché con esso viene esaltato l'ingegno di Massetto, che seppe approfittare dell'occasione.

- Italiano *Così adunque Masetto vecchio, padre e ricco, senza aver fatica di nutrir figliuoli o spesa di quegli, per lo suo avvedimento avendo saputo la sua giovanezza bene adoperare, donde con una scure in collo partito s'era se ne tornò, affermando che così trattava Cristo chi gli poneva le corna sopra 'l cappello.*
- (francese) après avoir passé sa jeunesse de la manière la plus agréable
 (1429) havent sabut de hobrar en sa joventut
 (1496) & cosa de casa el tiempo venidero haviendo muy bien sabido la su mocedad despende
 (1876) después de haber pasado su juventud lo más agradablemente posible
 (1904) habiendo sabido con su prevención, emplear bien su juventud
 (1924) después de haber pasado su juventud de la mejor manera posible
 (1925) después de haber pasado su juventud lo más agradablemente posible entre nueve bellas mujeres para él solo
 (1928) había sabido aprovechar su juventud
 (1932) tras de haber pasado su juventud con sumo solaz

Non direi che i risultati siano incoraggianti. Ci sono innanzitutto le solite traduzioni che seguono il testo francese, che aveva già travisato l'originale, banalizzandolo in un punto importante. La traduzione catalana sfugge la parola, non sappiamo se in modo conscio o inconscio, mentre il traduttore castigliano del 1496 evidentemente ha frainteso il termine; la frase in cui si inserisce, inoltre, è incomprendibile.

In conclusione, le mie indagini permetterebbero di tracciare il seguente panorama.

La prima traduzione in terre ispaniche dell'opera è quella catalana, che non sembra aver avuto però troppa diffusione. Da un punto di vista stilistico costituisce un'eccezione al modo di tradurre dei traduttori medievali, per cui è ipotizzabile una sua appartenenza a cerchie borghesi, estranee ai chierici, detentori quasi esclusivi della cultura in quell'epoca in terre catalane³⁸.

La traduzione castigliana medievale segue molto da vicino il testo italiano, delle volte troppo, il che provoca dei fraintendimenti e traduzioni erronee dovute forse ad una padronanza limitata della lingua del Boccaccio.

Le traduzioni moderne seguono non solo modalità traduttive diverse, ma soprattutto strade testuali diverse, che potrei riassumere così.

Solo una delle traduzioni è fatta direttamente sul testo originale italiano, quella di L. Obiols pubblicata nel 1904. Pur essendo la più fedele, dal punto di vista stilistico è abbastanza piatta e poco accurata linguisticamente.

La prima delle traduzioni in ordine cronologico (1876) è sicuramente fatta su una traduzione francese. Questa versione spagnola è plagiata interamente da L. García-Ramón e dalla casa editrice Maucci nel 1898. Probabilmente, la ricreazione – o grossolana manipolazione che dir si voglia – di Olmedilla è fatta anche su di essa. La traduzione di Barriobero è anche un plagio di questa.

L'anonima traduzione del 1924 è forse indipendente dalla precedente, ma è sicuramente stilata a partire dalla stessa versione francese.

Per ultimo, la traduzione del 1928 sarebbe un ibrido: ha davanti il testo italiano e anche lo stesso testo francese citato (o meno probabilmente una traduzione basata su di esso); quando non capisce il testo italiano traduce spregiudicatamente dalla versione francese.

Il panorama è dunque piuttosto scoraggiante. In Spagna i lettori hanno dovuto leggere fino a non molto tempo fa³⁹ il *Decameron* (potremmo dire addirittura il Boccaccio in generale, dato che altre ope-

³⁸ Cfr. RENESTO (2001).

³⁹ Non teniamo conto delle traduzioni antiche, la cui circolazione dopo il Cinquecento è pressoché nulla. La prima traduzione del dopoguerra spagnolo sembra sia stata quella di Francisco José Alcántara (stampata però ad Andorra nel 1961). Altre provengono dall'Argentina (Juan G. de Luaces, Julio Valenti) e si stamparono in Spagna alla fine degli anni Sessanta. Tuttavia, le più diffuse oggi sono le traduzioni di Pilar GÓMEZ BEDATE (1983), Ester BENÍTEZ (1987) e María HERNÁNDEZ (1994).

re sono state tradotte e pubblicate solo recentemente)⁴⁰, in una traduzione abbastanza fedele ma stilisticamente maldestra e non molto accurata (L. Obiols, 1904) oppure in diverse traduzioni mediate da un rifacimento francese settecentesco o, peggio ancora, in diversi plagi di queste. Fortunatamente il pubblico ispanofono ha oggi a disposizione più versioni dell'opera di Boccaccio, tra cui la traduzione che ha ricevuto in questa edizione uno dei premi Monselice per la traduzione

⁴⁰ Tranne alcune delle *Rime* (si veda il Catalogo del Progetto Boscán).

Bibliografia

- ALVAR, CARLOS (2001), *Boccaccio en Castilla: entre recepci3n y traducci3n*, “Cuadernos de Filolog3a Italiana”, pp. 333-350.
- ARCE FERNÁNDEZ, JOAQUÍN (1974), *Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica*, en *Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Florencia, Olschki, pp. 63-105.
- (1975), *Seis cuestiones sobre el tema Boccaccio en Espa3a*, “Filolog3a Moderna”, pp. 473-89.
- BADIA, LOLA (1973-74), *Sobre la traducci3 catalana del Decameron de 1429*, “Bolet3n de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona”, pp. 60-101.
- (1910), *Decameron de Johan Boccaci*, traducci3 catalana publicada, segons l'3nic manuscrit conegut, (1429), per J. Mass3 Torrents, Nueva York, The Hispanic Society of America (“Biblioteca Hisp3nica”).
- (1994), *Decameron*, trad. de Mar3a Hern3ndez Esteban, Madrid, C3tedra, “Letras Universales”, 1994.
- BONSOMS Y SISCART, ISIDRE (1907-1908, 1909-1910), *Introducci3n a la lectura de unos fragmentos de las traducciones catalanas de la Fiammetta y del Decamerone de Boccaccio, ambas an3nimas y hechas en el siglo XV*, “Bolet3n de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona”, 4-5, pp. 382-399, 387-388.
- BOURLAND, CAROLINE B. (1905), *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature*, “Revue Hispanique”, 12, pp. 1-232.
- CASELLA, MARIO (1925), *La versione catalana del Decamerone*, “Archivum Romanicum”, 9, pp. 383-420 (poi in *Saggi di letteratura provenzale e catalana*, Bari, Adriatica, 1966).
- COL3N, GERMÀ (1978), *Un aspecte estil3stic de la traducci3 catalana medieval del “Decameron”*, in *La llengua catalana en els seus textos*, Barcellona, Curial Edicions Catalanes, pp. 235-253.
- CONDE, JUAN CARLOS (2006), *Ensayo bibliogr3fico sobre la traducci3n en la Castilla del siglo XV: 1980-2005*, “Lemir”, 10, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/Conde/Traduccion_siglo_xv.pdf
- DCVB = *Diccionari català-valencià-balear*, obra iniciada per Antoni Maria Alcover, Palma de Mallorca, Moll, 1927-1962.
- DRAE = Real Academia Espa3ola (2001²¹), *Diccionario de la lengua espa3ola*, Madrid, Espasa-Calpe.
- FARINELLI, ARTURO (1929), *Boccaccio in Spagna*, en ID., *Italia e Spagna*, Torino, Fratelli Bocca, pp. 91-97.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, MARÍA (2003), *Dos antolog3as madrile3as del “Decameron” de la 3poca republicana entre la libertad y la censura*, “Cuadernos de Filolog3a Italiana”, 10, pp. 157-169.
- (1987), *Traducci3n y censura en la versi3n castellana antigua del Decameron*, en Santoyo, Julio-C3sar *et al.* (cur.), *Fidus Interpres*, Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducci3n, Le3n, Universidad de Le3n-Diputaci3n Provincial, vol. I, pp. 164-171.

- MANNI, PAOLA (2003), *Il Trecento toscano: la lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, Il Mulino.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1943²), *Orígenes de la novela*, edición preparada por D. Enrique Sánchez Reyes, Madrid/Santander, CSIC/Aldus (1^a ed. Madrid, Bailly-Bailliére, 1905-1915).
- PALAU Y DULCET, ANTONIO (1948-1977), *Manual del librero hispano-americano: bibliografía general española e hispano-americana*, Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau.
- RENESTO, BARBARA (2001), *Note sulla traduzione catalana del "Decameron" del 1429*, "Cuadernos de Filología Italiana", n. straordinario, pp. 295-314.

ALESSANDRA PETRINA
BOCCACCIO OLTREMANICA.
IL PRIMO APPRODO DEL *DECAMERON*
NELLE ISOLE BRITANNICHE

1. *Boccaccio e Chaucer*

Nelle strofe conclusive di *Troilus and Criseyde*, composto nei primi anni ottanta del quattordicesimo secolo, Geoffrey Chaucer affida il suo poema all'autorità dei poeti classici, le cui orme il poeta inglese bacia con reverenza:

Go, litel bok, go, litel myn tragedye,
Ther God thi makere yet, er that he dye,
So sende myght to make in som comedye!
But litel book, no makyng thow n'envie,
But subgit be to alle poesy;e;
And kis the steppes where as thow seest pace
Virgile, Ovide, Omer, Lucan, and Stace.¹

[Vai, piccolo libro, vai, mia piccola tragedia, e che Dio possa dare al tuo autore, prima che muoia, la forza di comporre una commedia! Ma, mio piccolo libro, non contendere con nessuno, ma sottomettiti alla poesia; e bacia i gradini dove hai visto andare Virgilio, Ovidio, Omero, Lucano e Stazio]

La strofa porta con sé l'eco nettissima del passo dell'*Inferno* in cui Virgilio porta Dante nella valletta dei principi:

Lo buon maestro cominciò a dire:
“Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:
quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.”²

¹ *Troilus and Criseyde* v.1786-92. Il testo usato per le citazioni chauceriane è *The Riverside Chaucer*, a cura di L.D. Benson, Boston, Houghton Mifflin, 1987. La traduzione italiana delle citazioni è dell'autore.

² *Inferno* IV.85-90. L'edizione usata è *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1979.

Nonostante la sostituzione di Orazio con Stazio, è evidente che Chaucer qui rende anche implicitamente omaggio al poeta italiano, a cui peraltro allude più volte nel corso del poema, nonché in altre sue opere, dalla *House of Fame*, elaborata parodia della *Divina Commedia*, ai *Canterbury Tales*. È forse un po' meno evidente che il passo potrebbe anche echeggiare la conclusione del *Filocolo*, in cui, rivolgendosi al “piccolo suo libretto”, Boccaccio scrive:

Il cercare gli alti luoghi ti si disdice: e però agli eccellenti ingegni e alle robuste menti lascia i gran versi di Virgilio. A te la bella donna si conviene con pietosa voce dilettere, e confermarla ad essere d'un solo amante contenta. E quelli del valoroso Lucano, ne' quali le fiere arme di Marte si cantano, lasciali agli armigeri cavalieri insieme con quelli del tolosano Stazio. E chi con molta efficacia ama, il sermontino Ovidio seguiti, delle cui opere tu se' confortatore. Né ti sia cura di volere essere dove i misurati veri del fiorentino Dante si cantino, il quale tu sì come piccolo servidore molto dei reverente seguire.³

È noto come Chaucer abbia, tra i suoi contemporanei inglesi, un rapporto privilegiato con la letteratura italiana del suo tempo: i suoi incarichi presso la corte inglese gli offrirono l'opportunità di viaggiare in Italia, e così nel 1373, inviato a Genova per una missione diplomatico-commerciale, ebbe modo di spingersi fino a Firenze e forse (anche se qui si entra nel regno della pura ipotesi) di assistere ad alcune delle fortunatissime *lecturae Dantis* che Boccaccio teneva nella chiesa di S. Stefano di Badia; si ha notizia certa di almeno un altro viaggio, nel 1378, anno in cui Chaucer viene inviato a trattare, per conto di Riccardo II, con Bernabò Visconti e John Hawkwood⁴; in questa occasione avrebbe potuto avere accesso alle biblioteche dei Visconti, come quella di Pavia. È possibile persino che la sua competenza linguistica fosse alla base della sua elezione per queste missioni – è indubbio che i riferimenti che troviamo nella sua opera a Dante e a Petrarca mostrano una conoscenza diretta della lingua italiana: non si spiegherebbe altrimenti il suo uso di fonti italiane ben prima che venissero tradotte in latino o in francese e si diffondessero in Inghilterra. Questo spiega come, ad esempio, il *Troilus*

³ *Filocolo* V.97. L'edizione usata è a cura di A.E. Quaglio, Milano, Mondadori, 1998.

⁴ P. BOITANI, *Chaucer e Boccaccio da Certaldo a Canterbury: un panorama*, “Studi sul Boccaccio”, 25 (1997), pp. 311-329, p. 313. Sul rapporto tra Chaucer e l'Italia si veda anche D. BREWER, *Chaucer and his World*, Cambridge, D.S. Brewer, 1978, pp. 98-110.

and *Criseyde* chauceriano include una versione di un sonetto del *Canzoniere* (la prima in Inghilterra, precedente di due secoli la moda del petrarchismo), nonché un adattamento della preghiera alla Vergine che Dante inserisce nell'ultimo canto del *Paradiso*⁵. Chaucer mostra la sua dimestichezza con i poeti italiani anche in altri modi, come è evidenziato ad esempio dai suoi riferimenti a Dante “the wise poete of Florence” in *The Wife of Bath's Tale* (vv. 1125-27), o a “my maister Petrak” in *The Monk's Tale* (v. 2325).

Una tale intima conoscenza della lingua e della letteratura italiana contemporanea aiuta anche a spiegare il rapporto che Chaucer, unico tra i poeti inglesi del suo tempo, stabilisce con la produzione italiana di Giovanni Boccaccio, e in particolare con il *Decameron*. Molto è stato scritto dell'influenza che le opere minori di Boccaccio hanno esercitato sul poeta inglese: così dal *Teseida* deriva il primo dei racconti di Canterbury, *The Knight's Tale*; un altro racconto, *The Franklin's Tale*, trova forse la sua origine nel *Filocolo*; lo stesso *Troilus and Criseyde* è una traduzione, assai ampliata, del *Filostrato*. Tuttavia ciò che è singolare è il fatto che Boccaccio non venga mai nominato dal poeta inglese, tanto da gettare seri dubbi sulla sua conoscenza del *Decameron*, o sul suo uso degli scritti minori nella loro versione originale. Ogniqualvolta si offre l'opportunità di chiamare in causa direttamente Boccaccio come autore, vale a dire come punto di riferimento del testo, *auctoritas* o elemento di ispirazione originale del testo chauceriano, il poeta inglese trova una diversa strategia per nascondere o mascherare questo rapporto. Si va dall'uso del più autorevole Petrarca che diventa l'intermediario latino per la versione inglese della storia di Griselda (inserita nei *Canterbury Tales*), all'invenzione di uno scrittore latino, Lollius, come primo autore della storia di Troilo e Criseida, quasi che la novità del testo non fosse accettabile senza il ricorso a una fonte ben più remota dello scrittore toscano.

Le varie letture critiche riflettono la perplessità generata dall'atteggiamento di Chaucer: il suo silenzio nei confronti di Boccaccio, è stato ipotizzato, potrebbe derivare semplicemente da ignoranza, o dal ritenere che Boccaccio, scrittore assai noto ma che spesso, e specie nel *Decameron*, amava discendere ad argomenti giudicati inde-

⁵ *Troilus and Criseyde* I.400-20 e III.1261-67.

gni di trattazione poetica, non fosse da nominare nell'augusta compagnia dei poeti classici e delle *auctoritates* antiche, compagnia alla quale erano stati invece ammessi Dante e Petrarca⁶. Bisogna infatti considerare che, nell'evocare con tanta precisione di dettagli alcuni poeti contemporanei, inserendoli nel contesto di un riconoscimento letterario di solito riservato a scrittori di un passato più o meno mitico, Chaucer assolve a una doppia funzione: da una parte iscrive questi poeti in un canone della letteratura europea che sempre più include una tradizione di scritti non solo latini ma anche nelle neonate lingue nazionali; dall'altra riserva a se stesso un ruolo di mediazione e di continuità all'interno di questa tradizione. L'esclusione di Boccaccio potrebbe essere interpretata a questo punto come un giudizio non tanto su meriti estetici e poetici, quanto sul ruolo da assegnare al certaldese nel processo di definizione del canone. Boccaccio rimane quindi uno scrittore utile ma non autorevole, il depositario di un repertorio narrativo a cui lo scrittore inglese può liberamente attingere senza per questo dover sottostare a un'influenza determinante.

James Simpson, studiando il periodo centrale dell'attività di Chaucer (1380-1390), nota che "Boccaccio is the generous though unacknowledged source of Chaucer's narrative ... If Dante was a name to conjure with, Boccaccio seems at this stage to be an author to be pillaged for narrative matter"⁷. L'affermazione di Simpson può essere utilmente allargata a definire il ruolo del *Decameron* nel processo di composizione dei *Canterbury Tales*, ultima e incompiuta opera dello scrittore inglese: se ammettiamo che il *Decameron* è un passaggio obbligato alla comprensione dei *Canterbury Tales*, e che solo qui Chaucer avrebbe potuto trovare espedienti narrativi che autenticassero la cornice dell'opera attraverso un avvenimento di rilevanza extra-testuale, come la peste a Firenze o il pellegrinaggio a Canterbury⁸, è inevitabile con-

⁶ Per queste due ipotesi si veda, ad esempio, T. PISANTI, *Boccaccio in Inghilterra tra Medioevo e Rinascimento*, in *Boccaccio in Europe. Proceedings of the Boccaccio Conference* (Louvain, December 1975), a cura di G. Tournoy, Louvain, Leuven University Press, 1977, pp. 197-208, p. 199.

⁷ J. SIMPSON, *Chaucer as a European Writer*, in *The Yale Companion to Chaucer*, a cura di S. Lerer, New Haven, Yale University Press, 2006, pp. 55-86, p. 72. Sul possibile uso del *Decameron* da parte di Chaucer, vedi SIMPSON, *Chaucer as a European Writer*, cit., pp. 79-84.

⁸ Si veda a questo proposito l'osservazione di Robin Kirkpatrick: "in *The Canterbury Tales* there are at least six stories which have analogues in Boccaccio's collection; and there is no precedent apart from the *Decameron* for the use of an authenticating device such as the plague

cludere che Chaucer sembra considerare Boccaccio come una fonte immediata e ricca, ma il cui nome non aggiungerebbe prestigio al testo. Il riconoscimento del debito di Chaucer nei confronti di Boccaccio prende vie traverse e spesso nascoste: in *The Knight's Tale* ad esempio Arcita, tornato di nascosto ad Atene, non adotta il nome di Penteo, come fa il suo omonimo nel *Teseida*, ma quello di Philostrate, quasi a voler evocare un'altra opera boccacciana⁹; l'assenza di un riferimento esplicito al nome di Boccaccio sembra permettere a Chaucer un gioco assai più intricato di rimandi e di citazioni, e come nel caso dell'inserimento, non esplicitamente riconosciuto, del sonetto petrarchesco "S'Amor non è" all'interno del *Troilus and Criseyde*, suggerisce un rapporto non ancora risolto con la letteratura in lingua italiana, un senso del divenire del processo poetico che contrasta efficacemente con l'omaggio assai più esplicito ai meno manipolabili modelli latini¹⁰.

L'ambiguità di questo atteggiamento è particolarmente evidente in *The Clerk's Tale*, il racconto dei *Canterbury Tales* che ripropone la storia della paziente Griselda. Si tratta naturalmente della novella conclusiva del *Decameron*, ma, come è noto, Chaucer chiama in causa come sua fonte Petrarca, che ne aveva offerto una versione latina nelle *Seniles* (XVII.3). La scelta di tradurre la storia di Griselda in latino è stata vista come scelta di élite, nata dal desiderio di escludere proprio la donna, oggetto del narrare, dai soggetti lettori¹¹. Di fatto, al di là delle intenzioni autoriali, la traduzione in latino garantisce alla novella una circolazione europea – qualcosa di simile a

or a pilgrimage to frame a collection of short stories" (R. KIRKPATRICK, *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare. A Study of Source, Analogue and Divergence*, London, Longman, 1995, p. 61). Per una lettura comparativa del *Decameron* e dei *Canterbury Tales*, si veda N.S. THOMPSON, *Chaucer, Boccaccio, and the Debate of Love*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

⁹ Per questa ossevezione rimando il lettore a BOITANI, *Chaucer e Boccaccio da Certaldo a Canterbury: un panorama*, cit., p. 322.

¹⁰ Un caso analogo è la storia di Zenobia, inserita in *The Monk's Tale*: benché chiaramente, e in particolare nell'ultima strofa, sembri dipendere direttamente da Boccaccio, proprio a questo punto Chaucer ci invita a fare riferimento a "maister Petrak" per questa storia. Eppure l'intero racconto dei *Canterbury Tales* è un omaggio a *De Casibus Virorum Illustrium*, e porta addirittura il titolo dell'opera boccacciana come proprio sottotitolo in alcuni manoscritti (BOITANI, *Chaucer e Boccaccio da Certaldo a Canterbury: un panorama*, cit., p. 326).

¹¹ Questa osservazione mi è stata suggerita da David Wallace nell'ambito di una conferenza tenuta alla University of Oxford, Faculty of English, nel gennaio 2007. Vedi anche D. WALLACE, *Chaucerian Polity. Absolutist Lineages and Associational Forms in England and Italy*, Stanford, Stanford University Press, 1997, pp. 282-286.

quello che avverrà con la traduzione latina della *Divina Commedia*, eseguita da Giovanni Bertoldi da Serravalle in occasione del Concilio di Costanza (ca. 1417)¹². Chaucer demolisce questa strategia riportando la storia di Griselda nell'ambito di un vernacolo, ma la scelta di Petrarca, e il lungo elogio del poeta italiano che precede il racconto vero e proprio, ribadiscono la difficoltà di intrattenere un rapporto diretto con il primo autore della novella, Giovanni Boccaccio. Nello scegliere un testo come le *Seniles* in cui Petrarca definisce il suo rapporto con Boccaccio secondo le modalità maestro-discepolo (vale la pena di ricordare che 18 delle 132 epistole sono indirizzate a Boccaccio), Chaucer sembra a sua volta collocare Boccaccio nel ruolo di allievo e lettore di Petrarca – un ruolo che peraltro lo scrittore inglese reclama anche per sé, attraverso la finzione del *clerk* di Oxford, e del suo incontro a Padova con il poeta laureato. Nell'attribuire la paternità dell'opera a Petrarca Chaucer segue un modello a cui si confanno scrittori e lettori in tutta Europa¹³; ma propone anche, implicitamente, un modello di Boccaccio lettore che verrà poi ripreso dai poeti del Quattrocento inglese, come si vedrà, e di cui lo stesso Chaucer aveva già fatto uso nel servirsi dell'*Amorosa visione* come testo che potesse fungere da intermediario tra il modello dantesco e la sua *House of Fame*¹⁴.

È stato notato che Chaucer usa i testi italiani di Boccaccio in modo più ampio e articolato di qualunque altro gruppo di testi in qualunque lingua¹⁵. La stessa lentezza da parte della critica nel riconoscere l'immensità di questo debito è un'indicazione della sottigliezza delle strategie letterarie chauceriane. Ciò detto, bisogna comunque ribadire che il rapporto tra Chaucer e Boccaccio, sia pure velato di silenzi, è un rapporto privilegiato. Anche se fosse possibile dimostrare un largo uso del *Decameron* da parte di Chaucer, e un suo accesso alla versione italiana del testo, bisognerebbe comunque tenere

¹² Su questa traduzione si veda D. WALLACE, *Dante in Somerset: Ghosts, Historiography, Periodization*, in *New Medieval Literatures 3*, a cura di D. Lawton, W. Scase, R. Copeland, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 9-38.

¹³ W. FARNHAM, *England's Discovery of the Decameron*, "Publications of the Modern Language Association", 39 (1924), pp. 123-139, p. 128.

¹⁴ D. WALLACE, *Chaucer and the Early Writings of Boccaccio*, Woodbridge, D.S. Brewer, 1985, pp. 5-22.

¹⁵ *Ivi*, p. 1.

in considerazione il fatto che il suo atteggiamento non può considerarsi in alcun modo tipico degli intellettuali inglesi a lui contemporanei. La conoscenza della lingua italiana era assai limitata nell'Inghilterra di fine Trecento, ed è assai più probabile che il testo venisse letto in una versione francese: la prima traduzione del *Decameron* in francese (vale a dire, la prima traduzione in assoluto), ad opera di Laurent de Premierfait, risale al 1414, quindi relativamente tardi¹⁶.

2. Boccaccio e il primo Quattrocento inglese

Di contro, i testi latini di Boccaccio, e in particolare *De casibus virorum illustrium* e *De claris mulieribus*, raggiungono l'Inghilterra assai più rapidamente e godono di fama immediata. Per quanto riguarda *De claris mulieribus*, sopravvivono due traduzioni tra il tardo Medioevo e il primo Rinascimento: una, anonima e assai parziale, risalente alla metà del quindicesimo secolo, è tuttora conservata a Londra, British Library, MS Additional 10304; l'altra, completata nel 1543 e comprendente circa metà delle *Vite* boccacciane, venne eseguita da Henry Parker, Lord Morley, e dedicata ad Enrico VIII – una dedica che possiamo collegare ad altre opere di celebrazione della virtù femminile dedicate al re tra uno e l'altro dei suoi numerosi matrimoni¹⁷. Parker fa esplicito riferimento a Boccaccio nella sua dedica, collocandolo assieme a Dante e Petrarca in una triade di grandi poeti italiani che il Cinquecento aveva già canonizzato in Inghilterra, e il suo riferimento ci dà la misura di come sia cambiata la percezione di questo poeta in Inghilterra tra quindicesimo e sedicesimo secolo:

¹⁶ Si veda a tale proposito l'affermazione di Willard Farnham: "There is not the smallest indication, as far as I am aware, that any Englishman before Chaucer's death either possessed the book or possessed an acquaintance with it – always excepting, of course, the one story of Griselda which Chaucer had put into Latin" (FARNHAM, *England's Discovery of the Decameron*, cit., p. 132). La versione di Premierfait è ora disponibile: *Boccaccio. Decameron. Traduzione (1411-1414) de Laurent de Premierfait*, a cura di G. di Stefano, Montréal, CERES, 1998. Per un'analisi di questa traduzione rimando il lettore al saggio di Sergio Cappello in questo volume, pp. 203 ss.

¹⁷ Per la traduzione quattrocentesca, si veda J. COWEN, *An English Reading of Boccaccio: A Selective Middle English Version of Boccaccio's De Mulieribus Claris in British Library MS Additional 10304*, in *New Perspectives on Middle English Texts*, a cura di S. Powell, J.J. Smith, Cambridge, D.S. Brewer, 2000, pp. 129-140. Per il contesto in cui viene composta la traduzione di Henry Parker, si veda J. SIMPSON, *The Sacrifice of Lady Rochford. Henry Parker, Lord Morley's Translation of De claris mulieribus*, in "Triumphs of English". *Henry Parker, Lord Morley, Translator to the Tudor Court. New Essays in Interpretation*, a cura di M. Axton,

The last of thies three, moste gratiose souereigne lorde, was John Bocas of Certaldo, whiche in lyke wyse as the tother twayne, Dante and Petracha, wer moste exellent in the vulgare ryme, so thys Bocas was aboue all others in prose, as it apperythe by his hundrith tayles and many other notable workes. Nor he was noo lesse elegaunte in the prose of his oune tunge then he was in the Latyne tunge, wherin, as Petrak dyd wryte clerkly certeyn volumes in the Latyne tunge, so dyd thys clerke.¹⁸

[L'ultimo di questi tre, mio signore e sovrano, era Giovanni Boccaccio di Certaldo, il quale, così come gli altri due, Dante e Petrarca, eccellevano nella poesia in volgare, così questo Boccaccio eccelleva sopra ogni altro nella prosa, come è evidente dalle sue cento novelle e da molte altre famose opere. E non era meno elegante nella prosa in volgare che nella prosa in latino, lingua nella quale questo dotto scrisse così come Petrarca scrisse dottamente volumi in latino]

Il passo mostra chiaramente che il compito che si prefigge Henry Parker è quello di riscattare dall'oblio il Boccaccio latino, puntando sulla fama dell'autore del *Decameron*. Al contrario, nella versione quattrocentesca del *De claris mulieribus*, Boccaccio viene esplicitamente nominato come l'autore del *De Casibus*:

John Bokase, so clepyde is his name
That wrote the fall of pryncyis stronge and bolde,
And into Englishh translate is the same.¹⁹

[Giovanni Boccaccio, così si chiamava, che scrisse un libro sulla caduta dei principi forti e audaci, che ora è tradotto in inglese]

prova ulteriore che il Boccaccio del lettore inglese quattrocentesco rimane il Boccaccio moralista e latino. La descrizione di *De casibus* come “the fall of pryncys” collega questo testo a un'altra e ben più famosa versione inglese di un testo boccacciano, vale a dire *The Fall of Princes* di John Lydgate, traduzione di straordinaria lunghezza, intrapresa tra il 1431 e il 1439 con il tramite della versione francese di Laurent de Premierfait. La versione di Lydgate è particolarmente interessante per noi perché ci introduce a una seconda ondata dell'interesse inglese per Boccaccio, interesse che trova il suo principale

J.P. Carley, London, The British Library, 2000, pp. 153-169. La traduzione di Parker è pubblicata in *Forty-six Lives Translated from Boccaccio's De Claris Mulieribus by Henry Parker, Lord Morley*, a cura di H.G. Wright, Early English Text Society, London, Oxford University Press, 1943.

¹⁸ *Forty-six Lives*, cit., p. 2.

¹⁹ Versi 16-18. Citati in COWEN, *An English Reading of Boccaccio*, cit., p. 130.

punto di riferimento nella biblioteca di uno dei personaggi più significativi dell'umanesimo inglese: Humphrey, Duke of Gloucester.

Fratello di Enrico V e Protettore d'Inghilterra durante l'infanzia di Enrico VI, Humphrey giocò un ruolo fondamentale nella politica inglese della prima metà del Quattrocento, ma oggi è ricordato soprattutto come bibliofilo e mecenate, appassionato collezionista di manoscritti che in buona parte donò alla neonata biblioteca dell'Università di Oxford; ancora oggi, la sala centrale della Bodleian Library porta il suo nome. Spesso indicato come il primo ispiratore dell'umanesimo in Inghilterra, Humphrey si servì di una rete di contatti in Italia per acquisire copie di testi medievali e umanistici, e commissionò traduzioni di classici latini e greci, nonché di testi contemporanei italiani²⁰. Benché purtroppo della sua biblioteca sopravvivano solo una quarantina di manoscritti, abbiamo elenchi di donazioni, copie delle lettere con cui commissionava acquisti e traduzioni agli umanisti italiani, e altri documenti che ci permettono di valutare l'impatto che la sua attività ebbe nell'allargare i confini culturali inglesi e nel promuovere lo scambio intellettuale con le culture europee contemporanee, in particolare quella italiana e francese²¹. Negli ultimi anni della sua vita, allontanatosi da una vita politica che aveva offerto più fallimenti che successi, Humphrey si dedicò alla costruzione del suo palazzo di Plesance a Greenwich, e qui edificò una biblioteca che non serviva solo a raccogliere i volumi che aveva collezionato nel corso della sua vita, ma anche ad offrire un luogo di studio e di lavoro a umanisti e scrittori, italiani e inglesi, che si avvalsero della sua protezione. La scena viene evocata dall'anonimo traduttore del trattato *De Agricultura* di Palladius, attraverso il riferimento a una serie di studiosi:

²⁰ Per una prima valutazione del contributo di Duke Humphrey all'umanesimo inglese, si veda R. WEISS, *Humanism in England During the Fifteenth Century*, Oxford, Blackwell, 1941 (seconda ed. 1957), pp. 39-70. Molte delle conclusioni di Weiss sono state messe in discussione da David Rundle (*On the Difference between Virtue and Weiss: Humanist Texts in England during the Fifteenth Century*, in *Courts, Counties and the Capital in the Later Middle Ages*, a cura di D.E.S. Dunn, New York, St Martin's Press, 1996, pp. 181-203); e da S. SAYGIN, *Humphrey, Duke of Gloucester (1390-1447) and the Italian Humanists*, Leiden, Brill, 2002.

²¹ Per la ricostruzione della biblioteca di Duke Humphrey, siamo indebitati soprattutto ad A. SAMMUT, *Unfredo duca di Gloucester e gli umanisti italiani*, Padova, Antenore, 1980. Si vedano anche D. RUNDLE, *Two Unnoticed Manuscripts from the Collection of Humphrey, Duke of Gloucester*, "The Bodleian Library Record", 16 (1998), pp. 211-224, 299-313; A. PETRINA, *Cultural Politics in Fifteenth-century England. The Case of Humphrey, Duke of Gloucester*, Leiden, Brill, 2004.

Yit Whethamstede, and also Pers de Mounte,
Titus, and Anthony, and y laste ofre
And leest.²²

[Ed ecco John Whethamstede, e anche Pietro del Monte, Tito Livio Frulovisi, e Antonio Beccaria, e io per ultimo e per minore]

Dei quattro umanisti citati dall'anonimo traduttore, due almeno usarono testi di Boccaccio come elemento centrale del loro lavoro: John Whethamstede, abate di St Albans e amico del duca, citato da un traduttore al servizio di Humphrey come uno dei frequentatori della biblioteca di Greenwich, modellò una delle sue opere, il *Palearium*, sulla *Genealogia deorum gentilium*, che servì anche come fonte per il più famoso *Granarium*²³; ad Antonio Beccaria, nativo di Verona e allievo di Vittorino da Feltre, il duca chiese di tradurre il *Corbaccio* in latino (un manoscritto di questa versione, molto probabilmente copia di quello posseduto da Humphrey, è ora a Oxford, Bodleian Library, MS Lat. Misc. d. 34).

La presenza di Giovanni Boccaccio nella biblioteca di Humphrey e all'interno della sua rete di rapporti culturali con intellettuali italiani e inglesi è assai articolata: il duca possedeva, e incluse nell'elenco dei manoscritti che donò a Oxford, una buona parte della produzione latina di Boccaccio: *De casibus virorum illustrium*, *De claris mulieribus*, *De montibus* e *Genealogia deorum gentilium*; la scelta di opere latine era resa inevitabile dal destinatario del dono, un'istituzione accademica che non avrebbe ammesso testi in volgare come oggetto di studio; ciò che è interessante è il fatto che, mentre in una prima donazione del 1439 il duca incluse solo una copia della *Genealogia*, nell'ultima e più cospicua donazione del 1443, che comprende 135 manoscritti, troviamo tutte e quattro le opere latine sopra citate, ivi inclusa una seconda copia della *Genealogia*, il che può indicare semplicemente un surplus di copie, o la richiesta da parte dell'Università di rendere l'opera disponibile agli studenti in forma continuativa. Ma il poco che sappiamo di quella parte della collezione di Humphrey che non fu destinata a Oxford rivela un dettaglio ancora più sorpren-

²² Versi 100-102. L'edizione usata è *The Middle-English Translation of Palladius De Re Rustica*, a cura di M. Liddell, Berlin, E. Ebering, 1896.

²³ WEISS, *Humanism in England During the Fifteenth Century*, cit., pp. 33-36; PETRINA, *Cultural Politics in Fifteenth-century England*, cit., p. 352.

dente: il duca possedeva una copia in francese del *Decameron*, vale a dire la prima traduzione di Laurent de Premierfait (ora Parigi, Bibliothèque Nationale, MS Fr. 12421), in cui possiamo ancora leggere l'*ex-libris* del duca, "Cest livre est a moy Homfrey duc de Gloucestre du don mon treschier cousin le comte de Warrewic"²⁴. È possibile che questa sia stata la prima versione completa del *Decameron* ad arrivare in Inghilterra, e la scelta della lingua francese, lingua più abitualmente usata da Humphrey, ci dice che probabilmente questa copia era riservata al suo uso personale. Una biblioteca, e soprattutto una biblioteca privata delle dimensioni di quella di Humphrey, è in buona parte il risultato del caso: donazioni, dediche ed eredità contribuiscono a creare una collezione che solo in parte nasce anche sugli acquisti e sulle commissioni del proprietario. Non è quindi completamente possibile valutare ciò che conosciamo della biblioteca di Humphrey come il risultato di un progetto preciso. Ma la presenza di Boccaccio assieme a Dante e Petrarca sugli scaffali del duca di Gloucester ci dà anche la misura della considerazione di cui lo scrittore cominciava a godere al di fuori dei confini italiani.

A sottolineare l'interesse di Humphrey per le opere di Boccaccio, vediamo quanto scrive Antonio Beccaria nel proemio alla sua traduzione del *Corbaccio*: dopo una generica lode dell'interesse di Humphrey per opere letterarie in lingue a lui lontane ("si quid est quod alieno sermone aliqua cum dignitate confectum sit, id etiam studere ac cognoscere non desistis")²⁵, Beccaria si concentra specificamente sull'interesse del duca per Boccaccio:

Sensisti enim Bocacium, virum ingenio et doctrina praeditum, librum quendam adversum mulieres in suo sermone edidisse, eundem etiam ut intelligeres affectasti, iussistisque, ut tibi in lucem latinae linguae traducerem, non ut adversum mulieres aliquo concitareris odio, sed ut viri illius ingenium in hoc quoque dicendi genere prospicere posses, et perspectum laudares quo nihil potest esse praestantius.

[Hai sentito dire che Boccaccio, uomo di grande ingegno e sapienza, aveva pubblicato nella sua lingua un libro contro le donne, e ti affrettasti a comprenderlo, hai ordinato che te lo traducessi in latino, non per essere

²⁴ Folio 452v. Vedi SAMMUT, *Unfredo duca di Gloucester e gli umanisti italiani*, cit., p. 121.

²⁵ Le citazioni dal proemio di Beccaria sono tratte dalla trascrizione pubblicata in SAMMUT, *Unfredo duca di Gloucester e gli umanisti italiani*, cit., pp. 162-165.

preso da odio contro le donne, ma per poter capire l'ingegno di quest'uomo anche in questo genere letterario, e, una volta capito, per poter lodare ciò di cui nulla può essere più apprezzabile]

Già in queste frasi abbiamo l'indicazione di un interesse nuovo per Boccaccio, che si allontana dal *topos* del Boccaccio moralista e latino frequentato dagli scrittori inglesi. È ancora più interessante vedere come Beccaria conclude il suo proemio:

Sed vos, o puellae virgines ac matronae omnes quae sunt, si qua sit ex vobis cui unquam pudicitia vitaeque castimonia cordi fuerit, mihi in primis veniam poscetis, cum certum sit me nequaquam in has contumelias descendisse, ut vobis aliquod struerem bellum, sed potius ut vobis id iam antea ab aliis instructum indicarem.

[Ma voi, fanciulle e donne tutte, se vi è una fra voi cui fosse mai a cuore la pudicizia e l'integrità, chiedetemi innanzitutto perdono, poiché certamente non mi sono mai abbassato a questa invettiva, così da provocare guerra con voi, ma piuttosto ho fatto sì che io potessi rivelare ciò che era già stato dimostrato da altri]

Ciò che è sorprendente qui è il modo in cui Beccaria fa uso di uno stratagemma narrativo adoperato da Boccaccio nel *Decameron* per giustificare – non più agli occhi del committente, ma di un più ampio e imprecisato pubblico di lettrici – la scelta di un testo così amaramente misogino. Indirizzato com'era a colui che già era lettore del *Decameron*, questo proemio ci dà il primo indizio di un nuovo atteggiamento da parte dei lettori inglesi nei confronti di Boccaccio.

Ma come si diceva all'inizio di questa sezione, Duke Humphrey pose attenzione anche al *De casibus*, commissionandone la traduzione a uno dei più importanti scrittori inglesi del Quattrocento, John Lydgate. Testo già famoso grazie alla traduzione francese di Laurent de Premierfait, il *De Casibus* nella versione inglese, che prenderà il nome di *Fall of Princes*, diventa il testo cardine della forma letteraria del *Fürstenspiegel*, o letteratura di ammonimento e guida per i principi. Ed è proprio attraverso il fortunatissimo testo di Lydgate che Boccaccio in Inghilterra trova definitiva affermazione come “the great moralist, comparable to Boethius and Seneca”²⁶. Dal testo di Lydgate,

²⁶ H.G. WRIGHT, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, London, The Athlone Press, 1957, p. 4.

preservato in oltre trenta manoscritti e spesso antologizzato, nonché imitato nel *Mirror for Magistrates*²⁷, traiamo un senso del Boccaccio “medievale”, nonché dell’interesse che il *De casibus* poteva rivestire per un mecenate che vedeva nella letteratura un utile strumento alla politica. Ma un’analisi ravvicinata del poema di Lydgate getta nuova luce sull’influenza boccacciana.

Unendo alla vigorosa polemica anticlericale del *De casibus* il tono, tra il lamentoso e il didattico, del *Monk’s Tale* chauceriano, *The Fall of Princes* riconosce una doppia autorità: il prologo che Lydgate scrive per questo testo rappresenta una rassegna di tutte le *auctoritates* riconosciute dal poeta all’origine del poema: Laurent de Premierfait, Boccaccio, Chaucer, il duca e mecenate, e infine Calliope. Con questa esplicita dichiarazione Lydgate, che si dichiara allievo di Chaucer e ne consegna l’eredità letteraria ai poeti a venire, sembra voler fare ammenda per il silenzio del maestro nei confronti di Boccaccio. Il testo di Lydgate, spesso disprezzato per la sua abnorme lunghezza e per la pedanteria di stile e metro, va probabilmente letto non semplicemente come una variazione sul tema del *De casibus* – un lamento sull’instabilità della fortuna e sulla cieca arroganza dei grandi – ma anche come un compendio del sapere del suo tempo, una sorta di biblioteca della mente che completava la biblioteca di manoscritti costruita da Duke Humphrey: in questa dimensione acquistano significato i prologhi e gli epiloghi aggiunti da Lydgate, nei quali abbiamo la netta percezione di ritrovare una rassegna dei grandi scrittori classici e contemporanei. Dopo il riferimento a Boccaccio, al suo traduttore francese e a Chaucer, Lydgate introduce una serie di altri poeti del passato che hanno contribuito a creare la tradizione del *De casibus*: Seneca, Cicerone, Ovidio, Petrarca, perfino Coluccio Salutati. Per alcuni poeti, come Chaucer e Petrarca, ci vengono anche forniti elenchi completi delle opere – un’utile guida per capire quanto degli autori trecenteschi è sopravvissuto nel Quattrocento²⁸. Boccaccio non sembra meritare un simile elenco ma nel prologo al libro VIII

²⁷ Il più recente e completo studio su *The Fall of Princes* è N. MORTIMER, *John Lydgate’s Fall of Princes. Narrative Tragedy in its Literary and Political Contexts*, Oxford, Clarendon Press, 2005.

²⁸ Il testo usato è *Lydgate’s Fall of Princes*, a cura di H. BERGEN, Early English Text Society, Oxford, Oxford University Press, 1923-1927.

appare in propria persona a lamentare la stanchezza dello scrittore oberato da un compito superiore alle sue forze; sul punto di rinunciare al completamento della sua opera, viene visitato nientemeno che da Petrarca, che siede accanto al letto del poeta stanco e lo incoraggia a continuare. Rispecchiando esplicitamente la propria condizione in quella di Boccaccio, e implicitamente stabilendo un parallelo del suo rapporto con Geoffrey Chaucer nel rapporto che lega Boccaccio a Petrarca, Lydgate ri-propone l'immagine del Boccaccio allievo e lettore di Petrarca che era stata velatamente suggerita da Chaucer, e in qualche modo fa ammenda per il silenzio chauceriano²⁹.

Con questa evocazione Lydgate propone un Boccaccio umano, vicinissimo allo scrittore anche nelle sue debolezze. Tale vicinanza giustifica anche il riferimento nel primo libro a un Boccaccio che inveisce contro le donne, denunciandone la malizia, la falsità e l'uso dell'arte cosmetica per tentare di rimediare alle manchevolezze della natura (I.6511-6706). Alla fine di questa invettiva attribuita a Boccaccio è lo stesso Lydgate a chiedere scusa alle donne in nome del poeta italiano:

Ye women all, that shal beholde & see
 This chapitle and the processe reede, –
 Ye that be goode founde in your degre,
 And vertuouus bothe in thouht and dede,
 What Bochas seieth, take ye noon heede;
 For his writyng, yiff it be discernyd,
 Is nat ageyn hem that be weel gouernyd.
 (I.6707-13)

[O voi donne che questo osservate, e leggete questo capitolo e questa storia, voi che siete buone, nella vostra condizione, e virtuose, in pensiero ed in azione, non pensate a ciò che Boccaccio afferma; perché, se andate a ben guardare, ciò che scrive non è inteso contro le donne che ben si governano]

Inevitabile pensare al *Corbaccio* come alla fonte dell'invettiva boccacciana che Lydgate riprende. Tale passo echeggia degli stessi sentimenti che animavano la dedica di Antonio Beccaria, citata sopra;

²⁹ Non contento, Lydgate proporrà anche un incontro tra Boccaccio e Dante, in cui il certaldese loda il poeta fiorentino che ha “enlumyned Itaile & Lumbardie With laureat dities” (IX.2525-26); la frase riprende la celebre lode di Chaucer a Petrarca nel prologue al *Clerk's Tale* (v. 33).

qui forse riconosciamo il Lydgate che frequentava la biblioteca di Duke Humphrey, e aveva accesso anche al Boccaccio italiano oltre che a quello latino; ma è proprio questa libertà di entrare familiarmente nel canone boccacciano e di valutarne la grandezza all'interno di un ampio spettro di opere a fornire a Lydgate anche il modo di elevare Boccaccio ad uno status pari a quello degli altri due grandi poeti italiani: in un passo di *A Mumming for the Mercers of London*, il pozzo di Calliope fornisce il pretesto per introdurre una breve teoria di poeti:

And of that welle drank some tyme Tulus
And Macrobye, ful famous of prudence;
Ovyde also, and eeke Virgilius,
And Fraunceys Petrark, myroure of eloquence;
Iohan Bocas also, flouring in sapyence.
Thoroughe that sugred bawme aureate
Thei called weren poetes laureate.³⁰

[E da quel pozzo beve un tempo Cicerone, e poi Macrobio, ed erano entrambi famosi per la loro saggezza; e poi Ovidio, e Virgilio, e Francesco Petrarca, specchio di eloquenza; e anche Giovanni Boccaccio, che fioriva nella sapienza. E grazie a quel dolce liquore dorato furono chiamati poeti laureati]

Una annotazione a margine, per mano dello scriba John Shirley, aggiunge:

Fraunceys Petrark was a poete of Florence. So were Bochas and Dante withinne this hundrethe yeere; and they were called laureate for they were coroned with laurer in token that they excelled other in poetrye.³¹

[Francesco Petrarca era un poeta fiorentino. Così erano anche Boccaccio e Dante, che vissero in quest'ultimo secolo; e furono chiamati poeti laureati perchè furono coronati d'alloro, poichè eccellevano sugli altri in poesia]

Con questo si codifica l'ingresso di Giovanni Boccaccio nel pantheon dei poeti europei, per il lettore inglese.

³⁰ Versi 29-35. Il testo è edito in *John Lydgate. Minor Poems. Vol. 2: Secular Poems*, a cura di H. NOBLE MACCRACKEN, Early English Text Society, Oxford, Oxford University Press, 1934, pp. 695-698.

³¹ *John Lydgate. Minor Poems*, cit., p. 696.

3. *La storia di Guiscardo e Ghismonda*

Se la prima copia del *Decameron* sembra arrivare in Inghilterra piuttosto tardi, nella versione in francese di Laurent de Premierfait, abbiamo già visto attraverso l'esempio chauceriano che singole novelle possono godere di notevole diffusione al di fuori dei confini dell'Italia, anche grazie a versioni latine che ne facilitino la comprensione. È la qualità del testo stesso del *Decameron* ad incoraggiare la traduzione parziale, l'adattamento, lo smembramento della collezione – caratteristica che del resto riscontriamo già nelle prime edizioni italiane.

Magdalen College, Oxford, conserva un manoscritto (MS Lat 39) con una "humanistic miscellany" che include la *Vita Senecae* di Sico Polenton, la *Vita Griseldis* di Petrarca, la traduzione di Leonardo Bruni del *Fedone* platonico, la *Vita Platonis* di Guarino, l'*Apologia Socratis* di Senofonte nella traduzione di Bruni, le *Vite* di Paolo Emilio e dei Gracchi scritte da Plutarco e tradotte da Bruni, il *Dialogus inter Ciceronem et Philistium*, e infine la traduzione latina, ad opera di Leonardo Bruni di una novella identificata come "Tancredi" di Boccaccio³². Il riferimento è alla novella di Guiscardo e Ghismonda, la prima novella della quarta giornata del *Decameron*. La Bodleian Library, inoltre, possiede un'altra miscellanea dello stesso periodo (MS Lat. Misc. d. 34), citata più sopra perché include la versione latina del *Corbaccio* commissionata da Humphrey; questa miscellanea include anche la versione petrarchesca della storia di Griselda e, ancora una volta, la traduzione ad opera di Leonardo Bruni della storia di Guiscardo e Ghismonda, *Translatio amoris Tancredi filie Sigismundi in Guistardum per Leonardum Aretinum*: potrebbe essere un'indicazione che anche questa versione della novella boccacciana aveva una collocazione nella biblioteca di Duke Humphrey³³. In ogni caso, queste due raccolte indicano chiaramente quale altra novella

³² Una descrizione del manoscritto è reperibile in *Duke Humphrey and English Humanism in the Fifteenth Century. Catalogue of an Exhibition Held in the Bodleian Library Oxford*, Oxford, Bodleian Library, 1970, pp. 33-34. Il manoscritto è nella mano di un umanista inglese, "Thomas S.", vissuto intorno alla metà del quindicesimo secolo, che probabilmente si formò in Italia e che ha lasciato un certo numero di manoscritti di testi umanisti o di traduzioni umaniste di classici greci (l'ultimo testo, vale a dire *Tancredi*, è però in un'altra mano, sempre umanista).

³³ SAMMUT, *Unfredo duca di Gloucester e gli umanisti italiani*, cit., pp. 128-129.

del *Decameron* accompagnò la storia di Griselda nei suoi viaggi europei: ed è stato giustamente notato che “nessuna novella del *Decameron* ebbe forse tante derivazioni ed imitazioni nel quattro e cinquecento quanto questa di Ghismonda, che oggi è una delle meno note, ma che si diffuse allora per tutta l’Europa in traduzioni e adattamenti latini, italiani, francesi, inglesi, e perfino tedeschi”³⁴.

Come nel caso della storia di Griselda, anche qui si tratta di una novella che con una certa fatica riconduciamo alla tradizione comica o arguta del *Decameron*: Ghismonda, altera figlia di Tancredi che la ama troppo per permettere che lei si separi da lui con il matrimonio, trova un amante nel giovane Guiscardo; la scoperta del padre porterà alla morte di Guiscardo e al suicidio di Ghismonda, che dopo avere aspramente rimproverato il padre beve il veleno nella coppa in cui è contenuto il cuore dell’amato. Il “carattere sanguinario e mostruoso della trama”³⁵, oltre alla possibilità di usare questa storia con finalità moralistiche o didattiche, può forse aiutare a spiegare la popolarità di questa novella, che in Inghilterra viene proposta in una serie di variazioni, fra il Quattrocento e il Seicento, sia per la pagina che per la scena, con diversi nomi e ambientazioni ma con una sostanziale fedeltà alle linee principali dell’azione³⁶.

Leonardo Bruni aveva completato la sua traduzione latina della novella tra il 1436 e il 1438, e la sua versione godette di notevole fortuna, dal momento che nel 1500 erano già uscite 17 edizioni³⁷. In alcune di queste edizioni, il testo viene totalmente staccato da ogni riferimento a Boccaccio: l’edizione di Colonia del 1490, pubblicata da Kornelius von Zeriksee, dichiara ad esempio che si tratta di una traduzione dal greco. Nel frattempo appaiono altre edizioni, in latino ma anche in lingue volgari: oltre alla già citata versione francese di Laurent de Premierfait (dove naturalmente questa novella è inserita

³⁴ N. ORSINI, *Studi sul Rinascimento Italiano in Inghilterra con alcuni testi inglesi inediti*, Firenze, Sansoni, 1937, pp. 51-52.

³⁵ *Ivi*, p. 52.

³⁶ Per una rassegna delle versioni inglesi di questa novella tra il XIV e il XVI secolo, si veda WRIGHT, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, cit., pp. 113-188, e P. STALLYBRASS, *Dismemberments and Re-memberments: Rewriting the Decameron*, 4.1, in *the English Renaissance*, “Studi sul Boccaccio”, 20 (1991-1992), pp. 299-324.

³⁷ *Early English Versions of the Tales of Guiscardo and Ghismonda and Titus and Gisippus from the Decameron*, a cura di H.G. WRIGHT, Early English Text Society, London, Oxford University Press, 1937, p. LVI.

nell'intera raccolta del *Decameron*), possiamo ricordare la versione latina di Filippo Beroaldo, umanista italiano del tardo Quattrocento, o quella francese inserita da Christine de Pizan nel suo *Livre de la Cité des Dames* (II.lix)³⁸. Nel 1532 Wynkyn de Worde stampa una traduzione inglese del testo latino, opera di William Walter. Ma una versione inglese precedente, probabilmente della metà del Quattrocento, appare in alcuni manoscritti (London, British Library, MS Additional 12524; Oxford, Bodleian Library, MS Rawlinson C. 86), ed è con una breve analisi di questa versione che vorrei concludere la mia rassegna sulla diffusione del *Decameron* nell'Inghilterra del tardo Medioevo³⁹.

L'autore di questa versione è Gilbert Banester o Banastre, Master of the Children of the Chapel Royal dal 1478 al 1486. Nel manoscritto Rawlinson è esplicitamente citato in un *envoy* posto alla fine del racconto, che si conclude con questi versi:

Natwithstanding, if here be fawte or offens,
Speke to Gilbert banester, which at the mocione
Off Iohn Raynere this made aftir the sentence.
(vv. 623-25)

[Tuttavia, se in qualcosa si è mancato o offeso, parlate a Gilbert Banester, che ha tradotto questo secondo il senso originale, su invito di John Reyner]⁴⁰

Di John Reyner, possibile committente della traduzione, non sappiamo pressoché nulla, ma si trattava di un nome piuttosto comune in Inghilterra. Di Banester sappiamo che era originario del Kent e probabilmente compose questa traduzione tra il 1440-1445 – siamo tentati di immaginare che il suo tramite con Boccaccio fosse proprio la biblioteca di Duke Humphrey a Greenwich, ma nessun elemento supporta questa ipotesi. Ciò che è interessante è la collocazione del testo: nel manoscritto Additional la storia di Guiscardo e Ghismonda (ff. 17v-28v) viene inserita all'interno della *Legend of Good Women*

³⁸ CH. DE PIZAN, *La Città delle Dame*, a cura di P. CARAFFI, E.J. RICHARDS, Roma, Carocci, 1997, pp. 388-399. Christine de Pizan inserisce nel suo libro anche la storia di Griselda.

³⁹ Sia la versione di Gilbert Banester che quella di William Walter sono pubblicate in *Early English Versions of the Tales of Guiscardo and Ghismonda and Titus and Gisippus from the Decameron*. Non vi è concordanza fra gli studiosi sul testo da cui Banester avrebbe tratto la sua traduzione: mentre Wright opta per la versione di Laurent de Premierfait, Stallybrass ritiene che Banester si sia invece basato sulla traduzione di Christine de Pizan (STALLYBRASS, *Dismemberments and Re-memberments*, cit., p. 309).

⁴⁰ Peter Stallybrass costruisce l'ultimo verso "aftir the sentence off Ihn Raynere", interpretando l'atteggiamento di Banester come quello del semplice scriba che segue le indicazioni di Reyner. Ritengo tuttavia che questa costruzione non sia accettabile.

di Chaucer, subito dopo la storia di Medea e prima di quella di Marte e Venere; l'inserimento è supportato da un'allusione alla *Legend* che troviamo nel testo (vv. 46-48), e a un riferimento a "Melibee" al verso 329; nel manoscritto Rawlinson la storia (ff. 143v-155r) fa parte di una collezione di poemetti sull'instabilità della Fortuna, ed è preceduta da un Prologo, ora purtroppo incompleto, in cui il tragico fato dei due amanti è interpretato come il risultato dell'avversità del fato e della dea Venere⁴¹. Da questi dettagli è evidente che in questa versione la novella, peraltro composta in *rhyme royal*, il metro in cui è scritto anche *Troilus and Criseyde*, viene collegata idealmente a Chaucer piuttosto che a Boccaccio; nonostante lo scrittore italiano sia esplicitamente citato all'inizio della traduzione, i copisti sembrano avere poca dimestichezza con lui: così se nel manoscritto Rawlinson è menzionato nella frase "Bocas in cent nouelys", con un evidente richiamo alla versione del *Decameron* di Premierfait⁴², nel manoscritto Additional diventa inopinatamente "Bocase in kent", legando così autore e traduttore, dal momento che Gilbert Banester stesso proveniva da quella contea: è evidente che problemi di prestigio linguistico o difficoltà nella trascrizione manoscritta superano la portata della fama di Boccaccio in Inghilterra⁴³. D'altra parte, il verbo che Banester usa ad indicare il ruolo di Boccaccio è "witnessyth" (v. 5), quasi a dargli un ruolo di testimone oculare e quindi di garante della veridicità della storia.

La versione di Banester addolcisce i toni della storia boccacciana, eliminando dettagli come quello della grotta in cui i due amanti si incontrano e rendendo Guiscardo un ammirevole paggio sul modello dello Squire chauceriano. Tancredi, a sua volta, non è più un padre irragionevole nel suo attaccamento alla figlia, e fa una breve apparizione persino la madre di Ghismonda, a riportare la storia nell'alveo di un *exemplum* tragico, e a sottolineare la sua parentela con le *good women*

⁴¹ Il Prologo è edito in *Early English Versions of the Tales of Guiscardo and Ghismonda and Titus and Gisippus from the Decameron*, cit., pp. XIII-XIV. Dopo la storia di Ghismonda, troviamo una batetica ricetta "ffor the Ache of the Govte".

⁴² Si tratta probabilmente del primo riferimento al *Decameron* in un testo letterario inglese. Si veda a tale proposito FARNHAM, *England's Discovery of the Decameron*, cit., p. 137.

⁴³ "So we have Boccaccio as Greek, as French, as a citizen of Kent, depending upon questions of linguistic prestige or scribal transcription" (STALLYBRASS, *Dismemberments and Re-memberments*, cit., p. 301).

del testo chauceriano. Il valore esemplare della storia è esplicitamente sottolineato dalla descrizione del destino finale di Ghismonda, ora esaltata a specchio di virtù:

That, hardely, she ys in the blysse celestiall,
For off feith and treuth of all lufarys suremountyng
She was, and a m[i]roure to women all,
Ensampler of treue and stedfast lowe gyffyng.
(vv. 603-606)

[Poiché ora ella è nella beatitudine celeste, perché sorpassò ogni altro amante per devozione e lealtà, ed è uno specchio per ogni donna, donando un esempio di amore vero e costante]

Siamo insomma ancora lontani dalla portata dirompente del *Decameron*, che deve aspettare il nuovo secolo per avere un qualche impatto sul lettore inglese.

Il sedicesimo secolo sarà testimone di un maggiore interesse nei confronti dell'opera italiana di Boccaccio. Troviamo una copia di "The decameron of Bocas" nella Royal Library di Scozia nel 1578; e un testamento del sedicesimo secolo ci mostra il servo personale di Thomas More, Walter Smyt, che lascia in eredità a John More, unico figlio del suo padrone, i racconti di Chaucer e un "Boocas" che è, ancora una volta, probabilmente il *Decameron*⁴⁴. Ma nel frattempo, anche grazie alla diffusione di singole novelle nelle traduzioni francesi o latine, si crea un'immagine di Boccaccio ben lontana dal Boccaccio medievale, latineggiante, erudito e morale; nelle poche allusioni che sono sopravvissute Boccaccio è un autore di intrattenimento, spesso collocato assieme ai racconti arturiani, o alle *Facetiae* di Poggio Bracciolini, o all'*Euryalus* di Enea Silvio Piccolomini, tra coloro che distruggono dal bene e insegnano astuzie e stratagemmi tendenti al male: la famosa etimologia coniata da Matteo Palmieri, umanista del Quattrocento, "Giovanni dalla bocca sporca", sembra influenzare pesantemente anche la fortuna dello scrittore nel Rinascimento inglese⁴⁵. La nuova fama del Boccaccio italiano e novellatore si accompagna all'atteggiamento cinquecentesco nei confronti dell'Inglese Italianato, maestro di tutti i vizi; come scrive Roger Ascham nel suo *Schoolmaster*,

⁴⁴ WRIGHT, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, cit., p. 114.

⁴⁵ Su questo punto vedi V. KIRKHAM, *John Badmouthe. Fortunes of the Poet's Image*, "Studi sul Boccaccio", 20 (1991-1992), pp. 355-376.

in una singolare tirata antiumanistica, al nuovo inglese innamorato della cultura italiana si adatta il versetto dei Salmi, “Dixit insipiens in corde suo, non est Deus”: e costui esprimerà la propria empietà innanzitutto nella scelta dei libri che legge:

They have in more reverence the *Triumphs* of Petrarch than the Genesis of Moses; they make more account of Tully's *Offices* than St. Paul's Epistles, of a tale of Boccaccio than a story of the Bible.⁴⁶

[Costoro hanno più rispetto per i *Trionfi* di Petrarca che per il libro della Genesi di Mosé; tengono più da conto il *De Officiis* di Cicerone che le Epistole di S. Paolo, una novella di Boccaccio piuttosto che un racconto della Bibbia]

Dovremo aspettare fino al 1620 per vedere la prima versione inglese del *Decameron*, forse ad opera di John Florio. Ma nel secolo precedente assistiamo a un episodio abbastanza significativo. La pubblicazione dell'*Index Librorum Prohibitorum*, voluta da Paolo IV nel 1557, non ebbe ovviamente alcun effetto in Inghilterra, che non era sottomessa all'autorità papale, ma contribuì a risvegliare un certo interesse nei confronti di autori che erano stati banditi. Ne approfittò John Wolfe, intraprendente stampatore londinese che aveva forse lavorato con i Giunta a Firenze, e che decise di mettere alle stampe in italiano alcuni dei testi più notori tra quelli posti all'Indice. Così nel 1584 apparvero a Londra *Il Principe* e *I Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, che figuravano stampati a Palermo; nello stesso anno uscirono anche i *Ragionamenti* di Aretino, che si pretendevano stampati nientemeno che a “Bengodi nella felice Italia”⁴⁷. Pare che Wolfe progettasse di stampare anche il *Decameron*: nel 1587 riceve la licenza dall'arcivescovo di Canterbury per un volume intitolato *Il Decameron di Boccaccio in Italian and the historie of China both in Italian and English*⁴⁸. Ma di questo volume non esiste alcuna copia: è possibile che, vedendo che il demoniaco Machiavelli e il licenzioso Aretino attiravano più compratori di Boccaccio, il cui

⁴⁶ *The Schoolmaster (1570) by Roger Ascham*, a cura di L.V. RYAN, Charlottesville, The University Press of Virginia, 1967, p. 70. Dalla stessa pagina è anche tratta la citazione biblica (Ps. 13.1).

⁴⁷ D.B. WOODFIELD, *Surreptitious Printing in England 1550-1640*, New York, Bibliographical Society of America, 1973, p. 10.

⁴⁸ F.S. STYCH, *Boccaccio in English. A Bibliography of Editions, Adaptations and Criticism*, Westport, Greenwood Press, 1995, p. 12.

Decameron peraltro non era presente nell'elenco dell'*Index*, Wolfe avesse rinunciato al suo progetto.

Abbiamo iniziato con Chaucer e il suo poeta da lui creato, Lollius, quasi un'immagine fantasma di Boccaccio; terminiamo con un libro fantasma. La storia dei primi secoli di Boccaccio in Inghilterra è una storia di ombre e silenzi; il che forse non sarebbe spiaciuto a uno scrittore che consigliava all'opera sua "di volare abasso, però che la bassezza t'è mezzana via"⁴⁹.

⁴⁹ *Filocolo*, v.97.

FRANS DENISSEN

BOCCACCIO NEI PAESI BASSI¹

Può sembrare casuale, e forse lo è, ma Giovanni Boccaccio, più di qualsiasi altro classico italiano, accompagna la storia della letteratura e perfino della cultura e del costume neerlandese e ne illustra i momenti alti e bassi, quelli di apertura e quelli di chiusura.

C'è comunque una premessa che mi pare utile fare. L'apporto della letteratura italiana a quella neerlandese, che in certe epoche è stato importantissimo, fino alla fine del Settecento è passato in gran parte attraverso il filtro di una lingua intermedia. Per tutto il medioevo, essa è stata il latino. A partire dal Rinascimento, i cui inizi si possono situare da noi intorno al 1520, vi subentra invece il francese, che agirà da tramite per la traduzione di quasi tutti i classici della letteratura italiana. Perfino quelli che portano nei loro sottotitoli menzioni come "tradotto / adattato dall'italiano" raramente superano la prova del confronto con il testo originale.

Ma non è soltanto una questione di traduzioni. È il canone letterario francese a dettare la selezione fra i classici da tradurre o no. Tanto per fare l'esempio più vistoso: l'influsso della *Pléiade* francese spiega la quasi assenza di Dante nella cultura neerlandese fino all'ultimo quarto del Settecento. I famigerati versi di Ronsard – *Depuis que ton Pétrarque eut surmonté la nuit / De Dante et Cavalcant et de sa renommée, / Claire comme un Soleil eut la Terre semée*² – hanno

¹ Userò i termini "Paesi Bassi" e "neerlandese" nella loro accezione storica. Con il primo indicherò il territorio che si estende da Amsterdam a Bruxelles, la cui lingua, il neerlandese o nederlandese, dal XII secolo in poi si è emancipata dal basso-tedesco, e che attualmente consiste di due entità statali: i Paesi Bassi in senso stretto, in Italia correntemente chiamati l'Olanda, e la parte settentrionale del Belgio, linguisticamente e culturalmente autonoma, che in Italia correntemente si chiama la Fiandra o le Fiandre. Dei rapporti variabili fra queste due entità discorrerò più oltre, ma l'essenziale è che hanno in comune una sola lingua e quindi, con i dovuti distinguo, anche una sola letteratura.

² *Élégie XXXIII*, versi 21-23.

infatti trovato un'eco presso uno dei principali poeti rinascimentali olandesi, Hendrik Laurenszoon Spiegel, amico del primo traduttore di Boccaccio in neerlandese, in una strofa a proposito dell'Italia che dice letteralmente: “Per molto tempo la barbarie ha dominato il paese e la lingua / finché l'amante del lauro [Petrarca] emerse coraggiosamente dall'Arno. / Nella barbara lingua bastarda egli fece sentire un suono dolce”³. In altre parole: il medioevo italiano (o quello che si considerava tale) sarà scoperto soltanto dai preromantici. Il contributo di Petrarca e più ancora di Boccaccio al Rinascimento neerlandese sarà invece notevole.

La prima traduzione parziale dal *Decameron* nei Paesi Bassi – come in molti altri paesi – è stata fatta per servire da lettura edificante in un monastero femminile. È databile fra il 1420 e il 1440 la *Hystorie van Griseldis*, un manoscritto con la traduzione neerlandese dell'ultima novella del *Decameron*, riconducibile alla versione latina del Petrarca, anche se non menziona né il nome di quest'ultimo, né quello di Boccaccio, e se è preceduta da un prologo di mano ignota in cui il rapporto fra Gualtieri e Griselda è paragonato al “matrimonio fra Dio e le anime dei fedeli”. Questo *exemplum* – perché tale è la sua funzione – ha nei Paesi Bassi un successo straordinario: se ne conoscono altre due traduzioni manoscritte nel Quattrocento, tutt'e due appartenenti a biblioteche di monasteri femminili. Una prima versione stampata si può datare intorno al 1500⁴, ed un'altra, uscita nel 1552, viene ristampata regolarmente – con i dovuti adattamenti all'evoluzione della lingua – per non meno di tre secoli, fino al primo Ottocento. Le biblioteche olandesi e belghe ne conservano una trentina di stampe diverse provenienti dai maggiori centri editoriali del paese⁵. Della novella sono state fatte riduzioni teatrali e versioni in rima ad uso dei cantastorie, il che dimostra ulteriormente la sua popolarità. Nel 1942, il romanziere fiammingo Herman Teirlinck ha rielaborato

³ “De woestheyd langhe tijd heeft land en taal bezeten, / Tot dat de Lauwer-Minner koen op d'Arn brak uyt: / In woeste bastard-taal bracht dees een zoet gheluyt” (*Hert-Spiegel*, Libro IV, versi 106-108).

⁴ Per una descrizione bibliografica più dettagliata dei titoli menzionati in questo articolo, si rimanda all'allegato “Bibliografia delle opere di Boccaccio in traduzione neerlandese”.

⁵ Cfr. AA.VV., *Boccaccio in Nederland. Tentoonstelling van handschriften en gedrukte werken uit het bezit van Nederlandse bibliotheken ter herdenking van het zeshonderdste sterfjaar van Boccaccio (1313-1375)*, Leiden, Academisch Historisch Museum, 1975.

la materia nel suo breve romanzo *Griseldis: de vrouwenpeirle* (“Griseldis, la perla delle donne”). Tanto per dire che la novella di Boccaccio-Petrarca ha avuto nella nostra lingua una vita lunghissima.

Non più in un contesto monasteriale, ma umanistico uscirono ad Anversa, rispettivamente nel 1525 e 1526, le prime e uniche traduzioni neerlandesi di due delle opere enciclopediche latine del Boccaccio, *De claris mulieribus* e *De casibus virorum illustrium*.

Per una versione più completa del *Decameron* in neerlandese, bisogna aspettare il primo Rinascimento olandese. Ed è subito una delle figure più importanti di questo rinnovamento culturale ad incaricarsene: il poeta, drammaturgo e filosofo Dirck Volckertszoon Coornhert (1522-1590), da molti considerato come il più grande umanista olandese dopo Erasmo da Rotterdam, con la differenza che ha preferito scrivere in volgare anziché in latino, il che spiega forse il fatto che all'estero è meno conosciuto. Ma proprio alla difesa del neerlandese come lingua di comunicazione intellettuale Coornhert ha dedicato alcuni dei suoi scritti più importanti, e in quel quadro vanno anche lette le sue traduzioni di Omero, Seneca, Boezio e Boccaccio: una dimostrazione che la lingua volgare non è inferiore al latino e che, anzi, il volgare rappresenta il futuro e il latino il passato. Coornhert è spesso descritto come l'uomo della “tolleranza combattiva”: in un periodo in cui i Paesi Bassi furono scossi da violente lotte religiose, si oppose alle persecuzioni, da qualunque parte esse venissero: egli condannò sia l'Inquisizione dei cattolici controriformistici che l'iconoclastia dei protestanti, con l'effetto che un partito lo incarcerò all'Aia e l'altro lo costrinse a fuggire e vivere per molti anni in esilio.

Nel 1564 Coornhert pubblica a Haarlem *Vijftich lustige historien, ofte nyeuwigheden Joannis Bocatij* (“Cinquanta storie o novelle divertenti di Giovanni Boccaccio”). Si tratta di una scelta fra le novelle originali, senza la cornice. Già un primo sguardo rivela che la traduzione non è stata fatta direttamente dall'originale: infatti, i nomi dei luoghi e dei personaggi sono in parte francesi, in parte neerlandizzati. Uno studio più approfondito dimostra che il Coornhert si è basato sulla traduzione francese di Antoine Le Maçon, non però sulla prima edizione del 1545, bensì sull'edizione del 1551 in cui Le Maçon (o altri per lui) ha incorporato le aggiunte moralizzanti che Francesco Sansovino aveva apportato ad un'edizione veneziana del 1546.

La selezione praticata da Coornhert è cauta, com'era nella sua natura: ha omesso in particolare tutte le novelle che contengono una critica alla Chiesa o al clero. Non bisogna dimenticare che solo cinque anni prima, nel 1559, *Il Decameron* è stato messo all'indice. E questa prudenza sul piano religioso (in un'epoca molto delicata a questo proposito) spiega anche le poche ma significative modifiche apportate al testo di Le Maçon, che per il resto Coornhert segue molto da vicino, tanto da vicino che nel suo titolo riprende perfino il *nouvellement traduict* di Le Maçon, dimenticando che la sua è la *prima* traduzione neerlandese. Quando Boccaccio e Le Maçon mettono in scena un prete in una situazione appena un po' compromettente, Coornhert gli attribuisce sistematicamente una funzione non-ecclesiastica. Così, per esempio, nella novella di Andreuccio da Perugia, dove nel testo di Boccaccio e di Le Maçon è un prete a indicare la strada ai ladri, nella traduzione di Coornhert egli diventa "il loro capo".

Questo primo *Decameron* nostrano, a giudicare dal numero delle ristampe che si susseguono fino al 1632, ha avuto un successo di pubblico notevole. La sua importanza inestimabile per la letteratura e la lingua neerlandese, di cui testimoniano non soltanto due riedizioni filologiche nel Novecento, ma anche la presenza del testo integrale in internet su un sito dedicato appunto alla storia della letteratura neerlandese⁶, si spiega con due motivi: da una parte, con la sua prosa schietta, precisa e vigorosa, Coornhert rinnova profondamente la narrativa in volgare e crea un esempio per diverse generazioni successive; dall'altra, egli applica in concreto a questa prosa il suo programma – precedentemente formulato a livello teorico – di depurazione della lingua neerlandese da latinismi e francesismi, creando decine di neologismi, di cui molti entreranno nell'uso corrente (anche se *nyeuwigheden*, da lui coniato per l'italiano "novelle", non ce la farà). In sintesi, si può affermare che il *Decameron* di Coornhert appartiene ormai di pieno diritto alla letteratura neerlandese.

A partire dall'ultimo quarto del Cinquecento si consuma gradualmente la scissione fra il Sud del Paese, che rimane cattolico e che sotto il dominio degli Asburgo va rapidamente declinando, e il Nord calvinista, il quale conquista un'indipendenza di fatto che si formalizzerà soltanto nel 1648. Si assiste ad una migrazione massic-

⁶ Digitale Bibliotheek van de Nederlandse Letteren (www.dbnl.org).

cia, soprattutto da parte dell'intelligenza, dalle città del Sud verso quelle del Nord. Il baricentro sia economico che intellettuale si sposta da Gand, Anversa e Lovanio verso L'Aia, Amsterdam e Leida. Per la cosiddetta "Repubblica delle Province Unite" del Nord comincia quello che da noi si chiama "il secolo d'oro", un periodo di grande prosperità economica, soprattutto grazie al commercio marittimo, ma anche di fioritura artistica e letteraria. In un'Europa generalmente in declino, l'Olanda, grazie anche alla sue numerose tipografie, diventa una specie di porto franco per i libri proibiti nei paesi dove vige l'Inquisizione: vi si stampano versioni incensurate di libri spagnoli, francesi, italiani. Fra cui il *Decameron*, anche se a volte il frontespizio porta la menzione "in Amsterdamo", mentre in realtà è stato stampato a Venezia o a Napoli.

I tempi sono quindi maturi per una traduzione delle cinquanta novelle che Coornhert aveva ommesso. Essa, a giudicare dalle iniziali e da altri indizi, è opera del commediografo Gerrit Hendrikszoon van Breughel (Anversa ca. 1573 - Amsterdam 1635), uno dei tanti intellettuali meridionali che hanno cercato scampo nel Nord. È una figura certamente di minore statura di Coornhert, ma che – più che per le sue commedie – è riuscito a conquistarsi un posto onorevole nella storia della letteratura neerlandese grazie appunto alla sua traduzione del *Decameron*. Egli pubblica nel 1605 *De tweede 50. lustige Historien ofte Nieuwigheden Iohannis Boccatii* ("Le altre cinquanta storie o novelle divertenti di Giovanni Boccaccio"). Dal suo proemio in versi traspare il clima ideologico cambiato: la raccolta delle novelle è paragonata ad un orto in cui si trovano sia verdure che servono al bisogno di nutrizione sia piante medicinali, che sono utilissime in caso di malattie ma possono essere velenose se non usate con discernimento, e questo corrisponde esattamente allo spirito del calvinismo, per cui il fedele è responsabile personalmente davanti a Dio, senza la mediazione di un prete che gli detti legge.

Anche la traduzione di Van Breughel è basata su quella di Le Maçon e la segue assai da vicino, con la differenza rispetto a Coornhert che egli cerca di avvicinare il testo ai tempi e ai luoghi del lettore neerlandese, con soluzioni interessanti dal punto di vista traduttologico. Tanto per dare due esempi tratti dalla novella di Frate Cipolla: laddove, per descrivere la bruttezza del fante Guccio, Boccaccio allude ad un leggendario autore di facezie, Lippo Topo, Van Breughel

sostituisce a quel nome (con un evidente anacronismo) quello del pittore Hieronymus Bosch, e quando Guccio vuole ostentare la sua immaginaria ricchezza “quasi stato fosse il Siri di Castiglione”, Van Breughel scrive “quasi fosse il vescovo di Turnhout”, con una probabile allusione ad un personaggio contemporaneo. Anche questa versione fu ristampata diverse volte fino al 1644, e anch'essa è ormai consultabile in internet.

Nel suo voluminoso studio sulle novelle di Boccaccio nella cultura farsesca del Rinascimento neerlandese⁷, René van Stipriaan ha dimostrato che le due traduzioni hanno fornito abbondante materia per un genere particolarmente fortunato presso le classi popolari durante il secolo d'oro olandese: la farsa. Ma anche diversi autori di commedie, tragicommedie e tragedie hanno trovato una fonte d'ispirazione nelle novelle del *Decameron*. Mentre nel corso del Cinquecento si possono già trovare motivi boccacciani riconducibili probabilmente a riduzioni teatrali francesi, dopo il 1600 è provabile un uso diretto delle traduzioni, anche se in genere l'azione è spostata nei Paesi Bassi e i personaggi sono olandesi. Van Stipriaan è riuscito ad individuare almeno una dozzina di opere teatrali che si rifanno testualmente ad una delle due traduzioni, di cui la più nota è rimasta la commedia *Andrea de Piere* di Willem Dirckszoon Hooft del 1628, che segue fin nei dettagli la novella di Andreuccio da Perugia.

Nei decenni seguenti, rispettivamente nel 1659 e nel 1701, vedono la luce anche le prime (e rimaste uniche) traduzioni neerlandesi dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* e de *Il Corbaccio*. Benché la prima porti la menzione “ora tradotto per la prima volta dall'italiano”, tutt'e due sono visibilmente riconducibili a testi intermedi francesi.

Per una serie di ragioni politiche ed economiche, il Settecento segna un rapido decadimento delle Province Unite da grande potenza europea e conseguentemente anche un declino culturale. Il protestantesimo, una volta il motore della fioritura artistica, si sgretola in decine di sette che si ripiegano su se stesse e si combattono intensamente. È ormai una piccola borghesia conservatrice e chiusa a dominare la vita culturale. Di questo clima cambiato testimonia anche la terza traduzione neerlandese del *Decameron*, che nel 1732 esce ad

⁷ R. VAN STIPRIAAN, *Leugens en vermaak. Boccaccio's novellen in de kluchtcultuur van de Nederlandse renaissance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.

Amsterdam con il titolo *Aardige en vermakelyke historien van Boccaccio, den Florentyner. Op eenen lossen en onbedwongen trant in 't Nederduitsch overgezet* (“Piacevoli e divertenti storie di Boccaccio il fiorentino, volte in neerlandese in modo libero e spigliato”), senza il nome del traduttore e sotto finte spoglie, poiché il frontespizio reca l’indicazione falsa “A Colonia, presso Jacobus Gaillard”, uno pseudonimo abbastanza trasparente (l’aggettivo francese *gaillard* significa anche “salace”). Tutti questi elementi fanno supporre che si tratti di un’edizione semiclandestina, da vendere sottobanco, e inoltre ad un pubblico piuttosto facoltoso, dato che è corredata di decine di incisioni.

Nella sua prefazione, l’anonimo traduttore (l’attribuzione della traduzione a Jan Hendriksz. Glazemaker da parte del suo successore S.H. Weiland è altamente improbabile) espone abbastanza dettagliatamente il suo metodo di lavoro: descrive il *Decameron* come un libro “pieno di trovate comiche e spiritose”, che egli si sente obbligato di esprimere a volte in un modo velato, ma che secondo lui saranno capite lo stesso dai buoni intenditori. Inoltre, spiega, “si è dovuti vestire l’opera secondo la moda nostra: le novelle prolisse sono state decurtate, le ripetizioni evitate, e spesso sono stati cambiati non soltanto dei periodi interi, ma l’impostazione stessa del testo. Specialmente ci si è adoperati, per quanto fosse possibile, di essere brevi e di conservare delle novelle nient’altro che l’essenziale e il più spiritoso”. Per questa stessa ragione, così continua il suo discorso, ha abbreviato molto anche il proemio e l’introduzione alla prima giornata (che egli è il primo a tradurre). E riguardo a prevedibili critiche di anticlericalismo, mette già le mani avanti premettendo nella sua prefazione, a proposito dei monaci: “Ognuno sa bene che ai tempi in cui scrisse il Boccaccio, i costumi dei frati erano corrotti. [...] Quello che racconta, oggi dovrebbe riguardare soltanto i preti cattivi; i virtuosi non se ne dovrebbero preoccupare, mentre gli altri [...] dovrebbero possibilmente correggere le loro sregolatezze”. Per chi guarda bene, c’è però una strana omissione: mentre il traduttore sostiene di includere tutt’e cento le novelle, ne manca una, e proprio di quelle più piccanti: la storia di Alibech e del suo romita, che risulta sostituita con un raccontino tratto dall’introduzione alla quarta giornata.

Malgrado questa premessa poco promettente, si tratta di una versione interessante per la storia della traduzione letteraria, tipica

di quel Settecento che preferisce le “belle infedeli” alle “brutte fedeli”. Il nostro anonimo si è manifestamente basato, come i suoi predecessori, su una traduzione francese. Probabilmente si tratta di quella, ugualmente anonima, che George Gallet ha pubblicato ad Amsterdam nel 1697 con il titolo *Contes et nouvelles de Bocace. Traduction libre, accommodée au goût de ce temps*, illustrata con le stesse incisioni di Romain de Hooge, che purtroppo finora non mi è stato possibile consultare. Questo significherebbe che la censura ne permetteva la lettura all’*élite* intellettuale (nel corso del Settecento, si pubblicano d’altronde nei Paesi Bassi numerose edizioni del *Decameron* in italiano e in francese), ma non alle classi popolari e alla piccola borghesia emergente.

Oltre a tagliare dei passi interi, il traduttore ne aggiunge anche di invenzione propria. Questo è particolarmente vistoso in una novella come quella di Griselda, che per un lettore settecentesco sarà stata effettivamente incomprensibile se non vi si aggiungessero delle spiegazioni, psicologizzanti o altro. Così, mentre il Boccaccio a proposito del padre della Griselda dice semplicemente: “e fattosi il padre chiamare, con lui, che poverissimo era, si convenne di torla per moglie”, il nostro anonimo aggiunge un lunghissimo paragrafo in cui il contadino spiega i motivi per cui pronuncia il fatidico sì. E quando nel testo originale Griselda, al momento che Gualtieri le manda un fante per toglierle la figliola, lei glielo dà “senza mutar viso”, per il traduttore “piange, geme, sospira”, ma pur obbedisce⁸. Nonostante le sue stravaganze (ai nostri occhi almeno), lo sconosciuto settecentesco riesce a fornirci una versione vivace, ancora molto leggibile.

Lo stesso non si può dire del suo successore. Nel 1829 – un momento non proprio glorioso nella storia culturale dei Paesi Bassi – Samuel Hugo Weiland (1796-1846) pubblica all’Aia i suoi *Uitgelezen verhalen uit den Decameron van Giovanni Boccaccio, een werk van vernuft en smaak* (“Racconti scelti dal Decameron di Giovanni Boccaccio, un’opera d’ingegno e di gusto”), che contiene venti novelle accuratamente scelte fra quelle più innocue. La sua prefazione consiste in una lunga scusa per aver intrapreso un lavoro così *osé*. Qualche citazione: “Riguardo a quelle novelle che hanno come argo-

⁸ E. KRETZERS, *Traduzioni in neerlandese del Decameron*, in Atti del convegno su Boccaccio (Nimega, 28-29-30 ottobre 1975), Bologna, Pàtron, 1976, pp. 215-235.

mento una vicenda amorosa, devo affermare che, traducendole e adattandole, ho operato con la dovuta delicatezza; non si deve perciò temere che si trovino in esse delle espressioni che offendono il pudore femminile e che non possono essere lette dal bel sesso senza arrossire”. E come se ciò non bastasse, infarcisce la sua traduzione di interiezioni fra parentesi del tipo “chiedo scusa al lettore” o “il lettore mi perdoni”, o sostituisce un intero paragrafo di Boccaccio con la propria frase “Riguardo al comportamento della coppia amorosa non entreremo nei dettagli.” Malgrado tutte queste precauzioni, un recensore anonimo lo rimprovera in una rivista autorevole⁹: “pur avendo [il traduttore] fatto il possibile per rispettare la decenza e il pudore, ci sono troppi passi in cui i pensieri e le parole e gli atti osceni siano rappresentati in modo così diretto e naturale che non si può non temere che possano arrecare danno a qualcuno”. E ancora: “tutto nel testo (e non poteva e doveva essere diverso) odora troppo del Trecento, tutto è troppo strano e meraviglioso, eccessivo ed esagerato...”. Sommando tutti questi elementi, ci si può domandare perché mai il traduttore abbia sentito il bisogno di tradurre Boccaccio. Nella sua prefazione, egli suggerisce (senza affermarlo chiaramente) di aver tradotto il testo direttamente dall’italiano, e almeno quella sarebbe stata una novità. Ma guardando più da vicino la sua versione, si riconoscono delle frasi intere copiate quasi inalterate dal suo predecessore anonimo.

No, decisamente, l’Ottocento nei Paesi Bassi, vittoriano *ante litteram*, non è il secolo di Boccaccio. La seconda metà di quello stesso secolo sarà invece quella della scoperta di Dante: dal 1864, anno della prima traduzione integrale della *Divina Commedia*, le versioni neerlandesi si susseguono ad un ritmo serrato fino ai giorni nostri.

Per le prime due traduzioni integrali del *Decameron* fatte direttamente dall’italiano, bisognerà per contro aspettare l’inizio del Novecento. Casualmente o no, escono ambedue nello stesso anno 1905, e per qualche tempo si disputeranno i favori del pubblico e della critica. Una è firmata J.K. Rensburg, mentre l’altra reca la menzione un po’ enigmatica “tradotto sotto la supervisione di L.A.J. Burgersdijk”.

⁹ In *Recensent der Recensenten*, 1831 (I), p. 573.

Jacques Karel Rensburg (1870-1943) è una figura singolare nella letteratura olandese del primo Novecento: autodidatta, ebreo anti-sionista che finirà i suoi giorni nel campo di sterminio di Sobibor, socialista utopico, autore di sonetti prima simbolisti e poi satirici, confesserà più tardi che la sua traduzione del *Decameron* non fu che una preparazione ad un lavoro ai suoi occhi ben più importante: la traduzione in versi della *Divina Commedia* (che uscirà fra il 1906 e il 1908). Nella sua versione boccacciana si incontrano infatti numerose interpretazioni sbagliate del testo italiano (che verranno corrette in parte in una seconda edizione), e il suo tentativo ostinato di conservare la sintassi latineggiante dell'autore in una lingua germanica ne rende a volte ardua la lettura. Inoltre, ha la mania di spiegare in un'innunerevole serie di note a piè di pagina tutti i giochi di parole di Boccaccio invece di cercare una soluzione traduttiva, diluendone così il sapore. Ciò non gli toglie comunque il merito di essere stato il primo a fornire il lettore neerlandese di una traduzione veramente integrale del *Decameron*.

La traduzione firmata dal latinista Burgersdijk (1869-1954) – non ci è dato sapere quale traduttore abbia lavorato sotto la sua “supervisione” – ha un'impostazione quasi diametralmente opposta: rinuncia radicalmente a trapiantare la sintassi boccacciana in neerlandese e nella scelta del lessico rifiuta ogni tentazione arcaizzante; dall'altra parte non esita ad accorciare i passi che giudica prolissi. Il risultato è una versione molto scorrevole, leggibilissima (la prova ne è che verrà ristampata regolarmente per un quarto di secolo), ma che perde comunque diversi elementi stilistici dell'originale.

Nel 1907, il drammaturgo e saggista Willem Gerard van Nouhuys (1854-1914) pubblica un lungo articolo¹⁰ in cui critica implacabilmente tutt'e due queste versioni. A Burgersdijk, pur concedendogli il merito della leggibilità, rimprovera le libertà che si è preso; a Rensburg rinfaccia il gran numero di interpretazioni erronee dell'originale. Che egli stia già lavorando ad una versione propria si può dedurre, oltre che dagli esempi di traduzione ‘modello’ che cita nel suo discorso, dalla frase conclusiva: “Il guaio di questa mancata soddisfazione delle esigenze più ragionevoli è soprattutto che tali pubblicazioni ostacolano spesso l'uscita di traduzioni migliori”.

¹⁰ *Boccaccio's Decamerone*, “Groot Nederland”, V, 1, marzo-aprile 1907, pp. 474-484.

Ed ecco, l'anno dopo Nouhuys pubblica una sua antologia di ventidue novelle del *Decameron*, facendola precedere da una prefazione in cui riprende le sue critiche alle versioni esistenti e si scusa allo stesso momento del fatto che il neerlandese non sarebbe in grado di rendere la "ricchezza sonora" dell'originale. Certo, la sua traduzione, anche se non esente completamente da errori di interpretazione, è più affidabile di quella di Rensburg e più fedele di quella di Burgersdijk. Ma anche Nouhuys non sa resistere alla tentazione di spiegare l'umorismo verbale di Boccaccio in note a piè di pagina, ed inoltre si vede costretto ad aggiungere altre note per spiegare dei riferimenti a novelle non incluse nella sua selezione.

Cheché ne sia, queste tre traduzioni in altrettanti anni sembrano avere riaperto definitivamente la strada a Boccaccio – o almeno al suo *Decameron* – in lingua neerlandese. Tenendo conto anche delle numerose nuove traduzioni (integrali o parziali), ristampe, edizioni rivedute e rifacimenti (cfr. la bibliografia in allegato), si può sostenere senza esagerazione che il libro nell'ultimo secolo non è mai stato assente dalle librerie. Inoltre, da un punto di vista traduttologico, ce ne sono per tutti i gusti: da quelle arcaizzanti di J.A. Sandfort e di A. Schwartz a quelle modernizzanti di H. van Gelder e di Frans van Dooren; c'è perfino una curiosità, almeno nella seconda metà del Novecento: quella di Margot Bakker, una versione – molto fedele, per altro – basata su una traduzione francese.

E infine: negli ultimi anni la biblioteca boccacciana neerlandese si è arricchita delle due versioni del *Tratatello in laude di Dante*, mai prima disponibile nella nostra lingua.

Bibliografia delle opere di Giovanni Boccaccio in neerlandese

La bibliografia segue l'ordine cronologico della prima edizione e si limita alle opere stampate e monografiche.

1. *Die hystorie vander goeden vrouwen Griseldis die een spiegel is gheweest van patientien*, Deventer, Jacob van Breda, [ca 1500] (*Decameron* x, 10, attraverso la versione latina di Petrarca).
- 1b Antwerpen, Jan van Gheelen, [ca 1560].
- 1c Gent, C. Annoot-Braeckman, [1849] (riedizione filologica della prima stampa a cura di Désiré Joseph Vander Meersch).
2. *Johannes Boccatus van Florentien poët ende philosophe beschrivende vanden doorluchtighen, glorioesten ende edelste vrouwen ende van haren wercken ende gheschiedenissen die si gedaen hebben binnen haren leven inden ouden voorleden tiden*, Antwerpen, Claes de Grave, 1525 (*De claris mulieribus*).
3. *Johannes Boccatus van Florentien, poët ende philosophe beschrivende vanden doorluchtighen, gloriosen ende edele mannen ende van haren wercken ende gheschiedenissen die sie ghedaen hebben binnen haren leven inden ouden voorleden tiden*, Antwerpen, Claes de Grave, 1526 (*De casibus virorum illustrium*).
4. *Dye historie van der goeder vrouwen Griseldis, die seer suyverlijck is om lesen. En si spreect van pacientie wat een mensche al verdienen en verwerpen mach die hem in sijn tegenspoet pacientelijck ende verduldelijck draghen can*, Antwerpen, Jan Wijnrijcx, 1552 (*Decameron* x, 10, attraverso la versione latina di Petrarca).
- 4c Amsterdam, Jacob Brouwer, 1715.
- 4d 's Gravenhage, Cornelis van Zanten, 1730.
- 4e Amsterdam, Hendrik Rynders, [ca 1760].
- 4f Amsterdam, Joannes Kannewet, 1761.
- 4g Amsterdam, S. en W. Koene, 1801.
- 4h Amsterdam, B. Koene, [ca 1820].
5. *Vijftich Lustige Historien ofte Nieuwigheden Joannis Boccattij*, Van nieuws overgheset in onse Nederduytsche spraecke door Dirick [Volckertszoon] Coornhert, Secretaris der Stede van Haerlem, Haarlem, Jan van Zuren, 1564 (*Decameron*, cinquanta novelle senza la cornice).
- 5b Antwerpen, Guillaem van Parys, 1583.
- 5c Amsterdam, Ewout Cornelisz. Muller, 1597.
- 5d Amsterdam, Cornelis Claesz., 1607.
- 5e Amsterdam, Pieter de Kater, 1612.
- 5f Amsterdam, Hendrick Lourentsz., 1632.
- 5g Amsterdam, Broer Jansz., [ca 1640].
- 5h Groningen, P. Noordhoff, 1903 (riedizione filologica di venti novelle a cura di G.A. Nauta).

- 5j Purmerend, J. Muusses, 1953 (riedizione filologica di nove novelle a cura di C. Van Baaren e H. Elsinga).
6. *De tweede 50. lustige Historien ofte Nieuwigheden Iohannis Boccatii*, Nu nieuwelijcks vertaelt in onse Nederduytsche sprake (door G[erit] H[endriksz.] V[an] B[reughel]), Amsterdam, Hendrik Barentsz., 1605 (*Decameron*, cinquanta novelle senza la cornice).
- 6b Amsterdam, Cornelis Lodewijcksz., 1613.
- 6c Amsterdam, Broer Jansz., 1644.
7. *De verliefde Fiammette, Beschreven door den Hoog-geleerden, Wijd-beroemden Heer, Mr. Joannes Boccattius, Edelman van Florencen*, Nu eerst uit het Italiaansch vertaelt (door Lambert van Bos), Dordrecht, Gillis Neering, 1659 (*Elegia di madonna Fiammetta*).
- 7b Amsterdam, Abraham Latham, 1661.
8. *Droom van Bocatius*, Uit het Fransch in 't Nederduytsch overgeset door D[aniel] Ghys, Amsterdam, by de weduwe van Jochem van Dyk, 1701 (*Il Corbaccio*).
9. *Aardige en vermakelyke historien van Bocatius, den Florentyner*, Op eenen lossen en onbedwongen trant in 't Nederduitsch overgezet, Keulen, Jacobus Gaillard, [1732] (2 voll.), nome e luogo dell'editore finti, probabilmente Amsterdam (*Decameron*, cento – in realtà novantanove – novelle con la cornice, fortemente sfrondata).
- 9b Id., [ca 1740] (seconda edizione, “ripulita da molti errori”).
10. *Uitgelezene verhalen uit den Decameron van Giovanni Boccaccio, een werk van vernuft en smaak*, Uit het Italiaansch door S[amuel] H[ugo] Weiland. Inleiding van de vertaler, 's Gravenhage, A. Kloots, 1829 (2 voll.) (*Decameron*, venti novelle senza la cornice).
11. *De Decamerone van Boccaccio*, Uit het Italiaansch vertaald en bewerkt door J[acques] K[arel] Rensburg. Inleiding van de vertaler, Amsterdam, Vennootschap Letteren en Kunst, [1905] (*Decameron*, completo).
- 11b Utrecht / Amsterdam, gebroeders Cohen, [ca 1907] (edizione riveduta).
12. *Boccaccio's Decamerone. De honderd vertellingen*, In het Nederlandsch overgezet onder toezicht van dr. L[eendert] A[lexander] J[ohannes] Burgersdijk Jr., Amsterdam, J.C. Dalmeijer, [1905], [ca 1910], [ca 1915] (*Decameron*, completo, ad eccezione delle canzoni alla fine di ogni giornata).
- 12b *De Decamerone van Giovanni Boccaccio*, Bewerkt onder toezicht van Dr. L.A.J. Burgersdijk Jr., Amsterdam, Gebroeders Graauw's Uitgevers Maatschappij, [1922], [1925], [1929].
13. *Boccaccio's Decamerone*, Bloemlezing en inleiding door W[illem] G[erard] van Nouhuys, Amsterdam, Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, [1908], 1913, 1923 (*Decameron*, ventidue novelle senza la cornice).
- 13b *Verhalen uit Boccaccio's Decamerone*, Amsterdam, Wereldbibliotheek-vereniging, 1948 (venti delle ventidue novelle delle edizioni precedenti).

14. *De Decamerone*, Naar de oorspronkelijke Italiaansche uitgave bewerkt door W[ilhy] Walch-Mensink. Met een inleiding van J[ohannes] L[odewijk] Walch, 's Gravenhage, J. Philip Kruseman, 1924 (*Decameron*, settantadue novelle con un riassunto della cornice).
- 14b *Decamerone*, Naar de oorspronkelijke uitgave door W. Walch-Mensink. Bewerking: C[ornelis] J[an] Kelk, Den Haag, Kruseman's Uitgeversmaatschappij, 1963, 1968, 1990 (rifacimento della versione del 1924 da parte di C.J. Kelk, senza la cornice).
15. *De Decamerone*, Nieuwe vertaling van H. van Gelder, Amsterdam, Mulder & Co, [1933] (*Decameron*, cinquantacinque novelle senza la cornice).
- 15b Id., edizione economica con 51 novelle, [1933].
16. *De Decamerone*, Vertaling: J[osephus] A[drianus] Sandfort, Amsterdam, Republiek der letteren, [1948] (3 voll.) (*Decameron*, completo).
- 16b Amsterdam, J.M. Meulenhoff, [1954].
- 16c Groningen, Boek en Wereld, [ca 1955], [ca 1970] (4 voll.).
- 16d Groningen, Internationale Romanuitgaven, [ca 1960] (2 voll.).
- 16e 's Gravenhage, Nederlandse Boekenclub, [1964].
- 16f Amsterdam, J.M. Meulenhoff, [1967] (5 voll.).
- 17g *De avonturen van Bruno en Buffelmacco*, Groningen, Internationale Romanuitgaven, [1958] (Novelle VIII, 3, 6, 9 e IX, 3, 6 tratte dalla traduzione integrale).
18. *Decamerone*, Vertaling: Margot Bakker, Amsterdam, Veen, [1964], [1967], [1969] (2 voll.) (*Decameron*, traduzione completa della versione francese di Jean Bourciez).
19. *Decamerone*, Vertaling: A. Schwartz. Inleiding: Max Nord, Amsterdam, Contact, [1969] (2 voll.) (*Decameron*, completo).
- 19b S.I., De Boekenschat, s.a. (2 voll.).
20. *Verhalen uit de Decameron*, Vertaling: Frans van Dooren. Nawoord van de vertaler, Utrecht / Antwerpen, Het Spectrum, 1981 (venti novelle senza la cornice).
- 20b *Verhalen uit de Decamerone*, [1995].
21. *Decamerone*, Vertaling: Frans Denissen. Nawoord van de vertaler, Antwerpen / Amsterdam, Manteau, 1982 (*Decameron*, completo).
- 21b Id., 1989 (edizione riveduta).
- 21c *Mijn liefde wordt gekweld door duizend plagen. De beste verhalen uit de Decamerone*, Antwerpen, Manteau, 1997 (selezione di ventitre novelle e di due frammenti della cornice a cura di Tom Naegels).
22. *Dante's leven*, Vertaald door Bas Arnold. Nawoord: Arnold & Vink, Amsterdam, Bembo, 1987 (*Trattello in laude di Dante / Vita di Dante. Compendio*).

23. *Het leven van Dante*, Vertaald door Ike Gialona. Nawoord, noten en register van de vertaalster, Amsterdam, Athenaeum - Polak & Van Gennep, 2002 (*Trattatello in laude di Dante / Vita di Dante. Versione prima*).
24. *Decamerone*, Vertaald door Frans Denissen. Met aantekeningen en een nawoord van René van Stipriaan. Vertaling van de balladen: Paul Claes, Amsterdam, Athenaeum - Polak & Van Gennep, 2003, 2004, 2006 (*Decameron, completo, traduzione completamente nuova*).
- 24b *Slimme vrouwen. Tien verhalen uit de Decamerone*, Amsterdam, Athenaeum - Polak & Van Gennep, 2004 (dieci novelle senza la cornice, con una nuova postfazione di René van Stipriaan).
- 24b *Liefdesverhalen uit de Decamerone*, S.l., De Morgen - Bibliotheek, 2004 (trentaquattro novelle senza la cornice).
- 24c *De minnaar in het wijnvat en andere erotische verhalen uit de Decamerone*, Amsterdam, Athenaeum - Polak & Van Gennep, 2005 (ventisei novelle senza la cornice, con una nuova postfazione di René van Stipriaan).

SNEŽANA MILINKOVIĆ

GIOVANNI BOCCACCIO E IL SUO *DECAMERON*
NELLE LETTERATURE SERBA E CROATA

Il proposito di prendere in esame i quesiti relativi alla presenza e alla ricezione dell'opera di Giovanni Boccaccio nelle letterature serba e croata è subordinato alla necessità di tenere presenti determinati fattori da cui non si può assolutamente prescindere, che a ben vedere già in partenza stabiliscono quali siano gli accorgimenti da adottare nel corso dell'indagine e quali, in linea di massima, ne saranno anche gli esiti. È importante, innanzitutto, sottolineare che di una vera e propria ricezione del *Decameron*, nel senso più rigoroso del termine, si può parlare solo dal momento in cui vengono a sorgere le letterature nazionali dell'altra sponda dell'Adriatico, vale a dire dall'Ottocento in poi; e che di questa circostanza, di ordine squisitamente storico-cronologico, non è possibile trascurare gli effetti nemmeno a lunga scadenza, considerato il peso che questo esordiente approccio all'opera, fortemente condizionato dalla lettura che ne è stata proposta dagli indirizzi poetici all'epoca dominanti in Italia, è destinato ad esercitare anche negli anni a venire. Va, per altro verso, rilevato che il *Decameron*, come del resto risulta dai fondi esistenti presso le biblioteche pubbliche e private, è una di quelle opere che hanno goduto di una notevole diffusione, tanto in italiano quanto nelle versioni allora disponibili in altre lingue (tra le quali primeggia il tedesco), ben prima che ne comparissero delle traduzioni in serbo ed in croato e si fosse dato luogo a qualche timido, esile tentativo di trattazione sul piano della critica storica; di modo che sarebbe assai azzardato affermare che il capolavoro del Boccaccio non fosse già stato assimilato da intere generazioni di scrittori e – sia pure indirettamente – elevato a modello di composizione intertestuale e interdiscorsiva¹. Ne discen-

¹ L'elenco completo delle edizioni del *Decameron* rinvenibili nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Zagabria è stato proposto da M. ZORIĆ in un prezioso contributo sul *Boccaccio nella cultura letteraria croata (Dal Romanticismo ad oggi)*, ospitato nel volume col-

de che la richiesta di ripercorrere le tracce lungo le quali il *Decameron* si è, nel tempo, “riprodotto”, per giungere infine alla meta delle odierne annotazioni, impone di seguire due sentieri: l’uno scoperto, alla luce del sole, documentabile, l’altro velato, sottratto allo sguardo, per così dire “sotterraneo”.

A giudicare dalle fonti bibliografiche che ci sono pervenute, non pare di poter dire che l’opera di Giovanni Boccaccio abbia, in realtà, sollecitato un grande interesse tra i critici, gli storici della letteratura e i traduttori d’oltre Adriatico. Se si esclude la penna prolifica di Mate Zorić, che era riuscito a ricavare, dai pochi spunti esistenti, un saggio di una trentina di pagine, c’è ben poco da riportare nei registri di un ipotetico ufficio contabile: si tratta, tirando le somme di due secoli, di non più di una manciata di (breve) contributi, cui si deve aggiungere una paritetica mole di traduzioni, non sempre, peraltro, di apprezzabile livello.

Un bagaglio, dunque, tutt’altro che soddisfacente e che di certo non invita a cimentarsi con la prova di un bilancio, causa il pericolo, nient’affatto remoto, di essere tacciati di eccessiva indulgenza nei riguardi di coloro che non hanno saputo, in verità, suggerire dei motivi di riflessione degni di particolare attenzione. E tuttavia, è proprio la segnalata sterilità a rivelarsi, in fondo, pregevolmente densa di significati, al punto da poterla assumere alla stregua di un privilegiato punto di osservazione, atto a ricostruire, nel suo complesso, il quadro culturale balcanico dell’Ottocento e del Novecento e a coglierne gli umori prevalenti; quadro che, almeno da questa angolazione, di là dalle pur riscontrabili peculiarità dei diversi contesti, può senz’altro dirsi largamente omogeneo.

I primi lavori in cui si rinviene qualche riferimento al Boccaccio e alla sua opera sono due articoli di Božidar Petranović: il primo, apparso nel 1842 sul periodico “Peštansko-budimski skoroteča” (La Staffetta di Budapest) e volto ambiziosamente ad offrire un *Panorama generale della civiltà europea nel Medioevo*, il secondo, del 1864, recante il titolo *Dalla letteratura italiana*, inserito nella rivista “Ogledalo srbsko” (Lo specchio serbo) di Novi Sad. E non è certo

lettivo, a cura di F. MAZZONI, *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Leo S. Olschki, 1978, pp. 317-349. L’elenco nel suo insieme coincide con quello delle edizioni catalogate presso la Biblioteca Nazionale di Belgrado e la Matica srpska di Novi Sad.

fortuito che in entrambi si ritrovi un'eco del romanticismo risorgimentale italiano, con le sue peculiari esigenze di rilettura dei cosiddetti "classici" fiorentini²; senza indugiare troppo su questo aspetto, è sufficiente segnalare come i "due risorgimenti", quello appenninico e quello balcanico, abbiano assecondato mire ed intenti che si presentavano affini – o che tali apparivano agli occhi dei loro protagonisti – non soltanto sul piano strettamente politico, ma anche – e soprattutto, qualora si rammenti che detti protagonisti erano in gran parte dei letterati – su quello culturale³. È questa la ragione che spiega come mai, anche tra i croati e i serbi, una volta assunto a modello il Risorgimento italiano, i vari Dante, Tasso e Petrarca, e poi Foscolo,

² B. Petranović è stato uno dei dalmati che hanno aderito al movimento illirico. I saggi del 1864, che sono, per molti versi, un adattamento e una revisione del testo giovanile del 1842, assumono le vesti di una rassegna della storia letteraria italiana e vanno intesi come un tentativo di proporre, al pubblico slavo, un genere di trattazione didattica all'epoca assai in voga in Italia, con l'ambizione di fissarne e delimitarne i canoni normativi, ai fini della diffusione di precetti ed insegnamenti di intonazione prevalentemente, se non prettamente, moralistica. Muovendo, ovviamente, da Dante e dal Petrarca, per passare poi al Machiavelli, al Savonarola e al Tasso, la terza parte della rassegna, inclusa nel settimo fascicolo dell'"Ogledalo srbsko" (pp. 207-208), è dedicata al Boccaccio, perché tale era il posto che gli andava assegnato, essendo stato, a dire del Petranović, "la terza figura del triumvirato letterario del tempo" ("treće lice ondašnjega književnoga trijumvirata"). Secondando diligentemente le linee interpretative che si erano imposte nel corso dell'Ottocento, e riprendendone anche le "sviste" più clamorose, come quelle relative alle presunte origini parigine del Boccaccio, il Petranović non è certo parco di elogi nei confronti del *Decameron*, di cui esalta, nell'ottica del realismo storico di manzoniana impostazione, l'attitudine a scandagliare ogni aspetto della vita umana; ma nemmeno si astiene, per irrinunciabile coerenza con la chiave di lettura adottata e con le pretese di ammaestramento che vi sono riposte, da una puntuale censura per la "sventurata insensibilità per i sentimenti di decoro, di onestà e di rettitudine dei suoi lettori; perché nel libro si rinvengono molte cose raccapriccianti e vegognose, che offendono la decenza e il pudore e che così, a dispetto della grazia e della gentilezza della sua composizione, compromettono i vantaggi che, leggendolo, soprattutto i giovani, potrebbero ricavarne" ("da se kojom srećom spis većma obzirao na pristojnost, na čuvstvo i pošteno osećanje svojih čitatelja; jer se u knjizi nalaze mnoge gnusne i sramotne stvari, koje naravstvenost i stid jako vređaju. To joj osobito umanjuje korist, koju bi ona svojim uglađenim i krasnim jezikom inače mogla doneti čitajućem svetu, a nevlastito mladeži"). Su Petranović e il "suo" *Decameron*, si veda I. TARTALJA, *Počeci istorije opšte književnosti kod Srba (Gli esordi della letteratura universale tra i serbi)*, Belgrado 1964, p. 55.

³ Sull'argomento, deve ritenersi ancora insuperato il volume recante proprio questo titolo (*I due Risorgimenti. Studi sui legami culturali italo-serbi nel XIX secolo*), ad opera di N. STIPČEVIĆ, *Dva preparoda. Studije o italijansko – srpskim kulturnim vezama u XIX veku*, Beograd, Prosveta, 1979. Una breve illustrazione dei suoi contenuti e della sua importanza è stata proposta da S. MILINKOVIĆ, *Niccolò Tommaseo nella critica letteraria serba*, in *Niccolò Tommaseo a 200 anni dalla nascita*, a cura di S. CATTALINI, Udine Associazione Nazionale Venezia Giulia e Dalmazia - Università di Udine, 2004, pp. 182-194. Tra i temi trattati da Stipčević, particolare rilievo assume la figura del Tommaseo, sulla quale l'accademico di

Tommaseo e Manzoni, per tacere della folta schiera dei cosiddetti “minori”, fossero stati elevati ai vertici della gerarchia poetica, trasformati in figure emblematiche, da magnificare e da venerare, quasi fossero degli eroi, meritevoli di un tributo che andava ben al di là delle indiscusse doti letterarie, pure esse, ad ogni buon conto, convenienti ai preordinati schemi di una sapienza che si voleva, in primo luogo, “nazionale”; mentre al Boccaccio e alla sua opera era stato riservato un ruolo secondario, per così dire “tecnico”, strumentale, da ancorare e vincolare, a seconda del caso, alla mera dimensione “linguistica” o agli interrogativi di attinenza morale. Che il senso e il rilievo loro conferiti si riducessero ad una funzione di profilo propedeutico lo attesta con chiarezza l’intervento apparso, nel 1865, sul periodico “Danica”, in occasione delle celebrazioni che erano state indette in Italia per il seicentesimo anniversario della nascita di Dante: discorrendo della vita del Sommo, si citavano sì anche alcune osservazioni desunte dal *Trattatello in laude di Dante*, ma con il piglio di chi sembra portato a ritenere che l’apporto del Boccaccio debba essere circoscritto alle pur apprezzabili vesti del biografo⁴. Il “licenzioso” Boccaccio, il “malfamato” Boccaccio, il “cinico” Boccaccio dalle propensioni di assai dubbia virtuosità, che al più sapeva conce-

Belgrado si è nuovamente intrattenuto in occasione dell’incontro fiorentino del febbraio 1999: N. STIPČEVIĆ, *Tommaseo e la Serbia*, in *Niccolò Tommaseo e Firenze*, Atti del Convegno di studi (Firenze, 12-13 febbraio 1999), Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 253-271. Per una panoramica degli studi sui rapporti tra il Tommaseo e il mondo slavo, si può ricorrere a S. MATTUGLIA, *Tommaseo e il movimento illirico*, in *Niccolò Tommaseo a 200 anni dalla nascita*, cit., pp. 27-45.

⁴ La biografia di *Dante Alighieri*, offerta ai lettori dell’autorevole “Danica” nei due numeri successivi (13 e 14) del 10 e 20 maggio 1865, era soprattutto incentrata sulle vicende storiche e politiche del suo tempo, sulle lotte di fazione e l’esperienza dell’esilio. Da ogni riga del testo trasuda un intenso spirito risorgimentale, che riesce a trasformare persino l’“incontro” con Beatrice e l’amore per lei in una passione dagli alti contenuti patriottici, facendo così capire che, sebbene vi siano degli espliciti richiami al Boccaccio e si utilizzino alcuni spunti della sua *Vita Dantis*, l’anonimo autore si sia soprattutto attenuto alle indicazioni fornitagli da qualcuna delle numerose biografie dantesche d taglio romantico che circolavano all’epoca in Italia. Per capire quanto la figura del Dante “romantico” sia stata importante nella creazione dell’immaginario patriottico delle élites intellettuali balcaniche, particolarmente eloquente è la decisione della stessa “Danica” di ridare alle stampe, nell’ottobre di quel medesimo 1865 (n. 30-31), i versi che il raguseo Orsatto Pozza (Medo Pucic) aveva dedicato, sulle pagine di “Glasonoša” (“Il Corriere”), al più “illustre figlio” d’Italia: *Srbija pozdravlja Italiju pri Danteovoj svetkovini 14. svibnja 1865. u Firenci (La Serbia saluta l’Italia in occasione dell’anniversario di Dante il 14 maggio 1965 a Firenze)*. Della poesia è disponibile anche una versione in italiano, grazie alla traduzione di Francesco Dall’Ongaro.

dersi ad un'illustrazione disincantata della realtà, mostrando, oltretutto, di compiacersene, non offriva "traccia alcuna di amore per la patriottica libertà" (come risultava dal puntuale commento della *Vita, tempi e opere di Giovanni Boccaccio*, tradotta in croato nel 1881⁵), e quindi, se proprio bisognava annoverarlo tra i "grandi", era una sistemazione che gli si poteva riconoscere unicamente per interposta grandezza, ovvero soltanto nel caso in cui si discutesse di "altri" grandi, cioè dei grandi per davvero, quelli – per intenderci – che erano tali per doti di valore intrinseco, e non di acquisito riflesso.

È inutile dire che, così facendo, del Boccaccio più autentico era rimasto ben poco. Per giungervi in qualche maniera si poteva semmai ricorrere all'immagine tramandata dalla sua consacrazione umanistica, quella che già era intervenuta sul *Decameron* con delle opportune modifiche, onde consentirne l'assimilazione ai canoni normativi del tempo. Non è un caso che la prima ad essere tradotta, tra le novelle dell'opera, sia stata quella di Griselda, la decima dell'ultima giornata, che già era stata, per così dire, nobilitata dalla versione in latino del Petrarca. Così come non è un caso che il redattore e proprietario del giornale, Ivan Filipović, nella breve nota introduttiva che la presentava ai lettori croati, nel 1865, abbia voluto porre l'accento proprio sull'entusiasmo del Petrarca, quasi tralasciando di ricordare, se non di sfuggita, che il Boccaccio è "il padre del racconto italiano e quindi della cosiddetta novella"⁶. Anche qui, a fornire motivi di grandezza al Boccaccio è la grandezza di altri, nella circostanza quella del Petrarca; e, a ben vedere, paiono persino eccessive le lodi di M. Zorić per quello che, a suo dire, era stato, da parte del Filipović, un atto di sfida e di coraggioso affronto all'imperante tradizionalismo e perbenismo degli ambienti cui la traduzione (pubblicata, appunto, sul "Bosiljak", Foglio per la gioventù), era destinata⁷, dal momento che dall'analisi del testo balza subito agli occhi

⁵ *Život, vjek i djelo Giovannijsa Boccaccia*. La traduzione, ad opera di un non meglio precisato "Jos. H.", non riportava le generalità del suo autore italiano ed era stata pubblicata, in appendice, sul giornale zagabrese "Obzor" ("L'Orizzonte"); cfr. ZORIĆ, *Boccaccio nella cultura letteraria croata*, cit., p. 323.

⁶ *Grizelda. Pripoviedka iz Boccaccio-va "Decameron"*, "Bosiljak", Zagabria, I, 1864-1865 (15 maggio), pp. 194-201.

⁷ "Nella lotta per una scuola laica e moderna, libera dal controllo della chiesa, il prudentissimo Filipović conseguì una nuova conquista con accorgimenti tattici. Una conquista, invero significativa, fu anche la presentazione del 'malfamato' narratore italiano in

l'intermediazione del Petrarca, con i suoi rimaneggiamenti semantici e talora financo strutturali, quali emergono, con chiarezza, soprattutto nella chiusura dai forti toni moralistici se non addirittura escatologici⁸.

Né le cose cambiano durante gli anni a cavallo del secolo: coloro che si occupano dell'argomento "Boccaccio", seguitano a muoversi nel solco della linea già tracciata. I riferimenti italiani cui si ritiene di doversi richiamare non consentono, d'altronde, correzioni di rotta: allorché Ante Tresić Pavičić, a Zagabria, nel corso dell'ultimo decennio dell'Ottocento, prende ad interessarsi del *Decameron*, a fargli da guida, per sua esplicita ammissione, sono i brani delle *Lezioni di letteratura italiana dettate nell'Università di Napoli* da Luigi Settembrini (le cui valutazioni, come è noto, discendono direttamente dalla concezione del "genere novella" che egli stesso aveva elaborato, al centro della quale ci sarebbe la vita quotidiana nei suoi risvolti familiari e, quindi, una dimensione assai prossima a quella della commedia, mentre al complesso edificio dell'opera viene assegnata una posizione di secondo piano, offuscata dal perseverante didatticismo di tono moralistico, che finisce con l'investire pure alcuni dei perni sui quali si regge l'intelaiatura narrativa escogitata dal Boccaccio). Come dar torto, dunque, a Tresić Pavičić, quando fa suo il consiglio del Settembrini di non dar da leggere il *Decameron* "né a fanciulle né a gio-

un giornale dedicato ai maestri e alla gioventù": così Zoric, nell'intervento più volte citato (*Boccaccio nella cultura letteraria croata*, cit., p. 322). Lo stesso Zoric però riconosce che la traduzione, di fianco ad un ben comprensibile appiattimento stilistico, ha subito anche numerosi tagli e riadattamenti, tali da non rendere giustizia al testo originale, che, peraltro, già di per sé facilmente si prestava ad una lettura in chiave moralistico-cristiana.

⁸ Non si vuole con ciò sostenere che la versione del Petrarca fosse diventata la fonte principale della traduzione, bensì, semplicemente, che era stata adottata a modello di interpretazione e di rimaneggiamento dell'originale. Sulla versione petrarchesca della novella di Griselda e sulla sua incidenza negli sviluppi delle interpretazioni successive, riguardo non soltanto l'ultimo troncone del mosaico boccacciano, ma l'insieme della struttura dell'opera, sono numerosi gli studi da ricordare. Tra questi, vanno segnalati almeno: M. MARTELLI, *Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 215-244; G. ALBANESE, *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizioni di testi e problemi critici*, "Medioevo e Rinascimento", XII, n.s. IX, 1998, pp. 263-284; R. BESSI, *La novella in volgare nel Quattrocento italiano: studi e testi*, "Medioevo e Rinascimento", XII, n.s. IX, 1998, pp. 285-305; Id., *Il modello boccacciano nella spicciolata toscana tra fine Trecento e il tardo Quattrocento*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di G.M. ANSELMINI, Roma, Carocci, 1998, pp. 107-123.

vinetti...”? In tal senso, nemmeno *La storia della letteratura italiana. Il periodo primo dal V al XV secolo* di Vinko Lozovina offriva degli spunti di novità, perché non di altro si trattava se non di una trasposizione del Gaspari¹⁰, come aveva, del resto, già osservato il Barić sulle pagine del periodico “Srpski književni glasnik” (“Il corriere letterario serbo”)¹¹.

Dati i presupposti, non si poteva neanche pretendere che le prime traduzioni (semi)integrali del *Decameron*, ossia non circoscritte alle singole novelle, ma volte a riprodurre l’insieme dell’opera, benché ripulita dei suoi segmenti più “scabrosi”, trascurassero di attenersi alle ben consolidate consueghe. Il testo di cui i traduttori erano legittimati a servirsi era quello proposto dalle edizioni “purgate” o “adattate ad uso della gioventù”, le quali offrivano il *Decameron* “in tutta la sua sana parte”, come risulta dal programmatico e rivelatore titolo dell’edizione milanese del 1843, consegnata dalla Tipografia e Libreria Piroto ed oggi reperibile presso la Biblioteca della Matica srpska di Novi Sad. È ad una di queste edizioni che si erano probabilmente affidati gli editori fratelli Jovanović per la produzione del loro volume, che è apparso a Pancevo, nel 1885 e che, sul fondamento delle ricerche finora compiute, deve essere considerato la prima, “quasi completa”, traduzione in serbo del *Decameron*¹². Ad ogni modo, pur rilegando le novelle entro il perimetro di un libro, i fratelli Jovanović e l’ignoto traduttore che li aveva aiutati, non si erano per nulla discostati dall’abituale linea di condotta, che non soltanto prescriveva di provvedere ad un’accurata selezione delle novelle, ma invitava altresì a trascurare del tutto, fino ad eliminarlo perché considerato insignificante se non, addirittura, d’intralcio,

⁹ Sulla *Crestomazia* inedita di Tresić Pavičić e sullo stesso autore, cfr. ZORIĆ, *Boccaccio nella cultura letteraria croata*, cit., pp. 324-326.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 329-330. Precisa, tra l’altro, Zori che il Lozovina reputava superato il De Sanctis, considerato “quasi soltanto un esteta e un filosofo”.

¹¹ Recensendo, sullo “Srpski književni glasnik” (24, n. 2, 1910, pp. 137-141), il lavoro di V. Lozovina, Henrik Barić non si era limitato ad emettere una sentenza negativa, ma aveva anche accusato il croato di plagio, riferendosi alla seconda parte della *Geschichte der italienischen Literatur* di A. GASPARY, uscita dalle stampe a Berlino, nel 1888.

¹² Il libro non reca la data di pubblicazione, ma, stando all’annuncio che ne aveva dato, nel 1885, il foglio “Odjek” (“l’Eco”), con il quale gli editori pubblicizzavano la stampa del volume, invitando all’acquisto di questo “capolavoro della letteratura mondiale”, si è autorizzati a sostenere che l’anno in questione fosse proprio quello indicato.

quello che dalla critica odierna è invece paragonato all'architrave di un intero edificio: la *cornice*, la storia portante, vale a dire l'elemento autenticamente indispensabile, insostituibile, insopprimibile del sistema narrativo boccacciano, in assenza del quale ci è precluso l'accesso alla sua giusta comprensione e ad ogni valutazione che pretenda, seriamente, di coglierne i pregi¹³.

Come ha ricordato Zorić, gli anni Venti sono stati i più prolifici, per l'opera del Boccaccio, nell'ambito delle lettere croate. È in questo decennio, infatti, che appaiono ben tre, distinte edizioni del *Decameron*, una delle quali, finalmente, in versione per davvero integrale¹⁴. Per leggere il testo nella sua completezza, i serbi hanno dovuto invece attendere il 1936, anno in cui è stata pubblicata la tradu-

¹³ Per la nozione di "storia portante", si veda M. PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, "Filologia e critica", XIII, I, gennaio-aprile, 1988, pp. 3-26.

Occorre dire che sono molteplici gli indirizzi di indagine, di carattere storico-letterario e di ordine interpretativo, che l'edizione dei fratelli Jovanović ha saputo dischiudere, sebbene non siano di pertinenza esclusiva del *Decameron*, ma rinvino piuttosto alle coordinate del sistema letterario e culturale dell'ambiente che lo ha ricevuto. L'imperturbabilità con la quale sono stati soppressi la storia portante e il commento introduttivo del narratore intradiegetico (o di secondo grado), sta ad indicare la precisa consapevolezza di una rinuncia al supporto di un apparato interpretativo che possa far leva sulla presa di posizione individuale, propria dell'autore, e che di conseguenza manifesti la volontà di un'apertura al dialogo sui valori di fondo della società in cui svolge l'azione narrata (e, s'intende, per implicita derivazione, la narrazione medesima): per converso, la scelta dell'"anonimità" della narrazione, che è tale perché è affidata ad una voce comune o "collettiva", nel respingere, già in partenza, ogni possibilità di dialogo, sbarra anche le porte all'eventualità del dissenso, confessando così l'intento – confermato, oltretutto, dalla frammentazione cui è stato sottoposto il *libro*, deliberatamente espropriato, con l'annientamento della sua griglia strutturale, della sua originaria funzione di "sistemazione" di quelli che adesso appaiono come dei semplici "casi" di fortuito collegamento – di inibire la carica di denuncia critica che è racchiusa nella novella (e che ne ha motivato la stesura), relegandola alle innocue ed episodiche mansioni di un "esemplare" servizio da rendere a delle verità preconfezionate ed inoppugnabili. Era però questo, all'epoca, tanto nell'area serba quanto in quella croata (con qualche sporadica eccezione), l'habitat di accoglienza del racconto e della novella; e non devono dunque destare sconcerto le modifiche che erano state riservate al "Decameron" dei fratelli Jovanović: si trattava, in sostanza, di adattare il testo all'orizzonte d'attesa dei suoi locali fruitori, esattamente come era accaduto nel caso della prima, incompleta edizione croata (di cui ci ha parlato ZORIĆ, *Boccaccio nella cultura letteraria croata*, cit., p. 337), apparsa, in volume, a Varaždin nel 1918.

¹⁴ Nell'elenco fornito da ZORIĆ (*Boccaccio nella cultura letteraria croata*, cit., pp. 339 e 342-343), viene collocata tra le versioni integrali anche quella tradotta da Vjekoslav Štefanić: GIOVANNI DI BOCCACCIO, *Dekameron*, Zagreb 1923; ma si deve dire che è lo stesso Zorić a riportare l'annotazione di apertura del traduttore, in cui si dichiara di aver tralasciato "la parte introduttiva delle singole giornate, i passaggi e le considerazioni tra novella e novella e

zione di Mihailo Dobrić, poi riconsegnata alle stampe negli anni Cinquanta¹⁵. Nel corso di quei medesimi anni, in Croazia si elaborava una nuova traduzione, ad opera di Jerka Belan, che è, a tutt'oggi, da considerare la più riuscita; prova ne sia che è ad essa che ci si è affidati allorché, nel 1981, si è deciso di portare a termine, con il contributo di F. Čale, di M. Maras e di altri collaboratori, il progetto di tradurre e di pubblicare l'intera collezione degli scritti in volgare del Boccaccio, *Decameron* incluso¹⁶. Malgrado nel frattempo siano comparse ulteriori traduzioni, sembra lecito affermare che questa, del 1981, sia rimasta insuperata¹⁷.

Non pare, invece, opportuno qui soffermarsi, causa, proprio, la barriera linguistica, sui numerosi interrogativi, anche di natura stilistica, che si possono sollevare riguardo le traduzioni testé citate. Vale la pena, ad ogni modo, di segnalare l'inestinguibilità della dotazione culturale del quadro di destinazione della traduzione, che viene, inevitabilmente (e, talvolta, irrimediabilmente) a sovrapporsi al dato originario, rivelando così la sua insopprimibile presenza, come assai agevolmente – ed eloquentemente – risulta dal semplice scorrimento dei testi o da un confronto tra le opzioni adottate dai singoli traduttori nei punti di più problematica soluzione (o che tali, nelle diverse circostanze, sono stati considerati). Le traduzioni in serbo e

il Proemio d'Autore". Ne discende che la prima, completa, traduzione croata sarebbe da attribuire a Jaka Sedmak, anch'essa, comunque, apparsa nel 1923, a Zagabria, con un'ampia nota introduttiva del traduttore. L'edizione in due volumi, con il titolo di *Novelle*, tradotte dall'italiano, rispettivamente, da G. Končić (vol. I) e da Vladimir Homadovski (vol. II, contenente due sole novelle), è invece una selezione, che si riduce, complessivamente, a sette novelle.

¹⁵ ĐOVANI BOKAČO, *Dekameron, 100 pripovedaka*, Beograd 1936 (in cirillico). La ristampa, a Novi Sad, del 1958 contiene anche un'introduzione di Eros Sequi. Le edizioni successive, tutte belgradesi, di questo volume, sono del 1966, 1996 e 2007.

¹⁶ GIOVANNI BOCCACCIO, *Djela, I (Rime, Filostrato, Ameto, Elegia di madonna Fiammetta, Ninfale fiesolano, Corbaccio, Trattatello in laude di Dante)*, a cura di F. ČALE e M. ZORIĆ, trad. di F. Čale e M. Maras, Zagreb 1981; *Djela, II, Dekameron*, trad. di J. Belan e M. Maras, Zagreb, 1981. Un'ulteriore edizione di questa versione del *Decameron* è apparsa nel 2004.

¹⁷ L'ultima traduzione serba, ad opera di Dragan Mraović, è apparsa a Belgrado nel 1998 (con una ristampa nel 2002/2003). È del 2002, invece, la traduzione zagabrese di Ljerka Car-Matutinović. Va detto che a partire dagli anni Sessanta vi sono state diverse pubblicazioni dedicate, in generale, ad una ricostruzione storica del genere novellistico, nelle quali, ovviamente, hanno trovato spazio anche alcune novelle del *Decameron*. A queste si sono poi sommate le selezioni di carattere tematico (le "novelle del convento", le "erotiche", e via dicendo). Si tratta, come si capisce, di edizioni rivolte ad un pubblico più ampio, che riprendono le traduzioni già esistenti.

in croato dell'Ottocento e del primo Novecento fanno non soltanto trapelare la più che comprensibile tendenza ad adeguare l'originale all'orizzonte di attesa dei lettori cui si rivolgono, ma palesano altresì l'inclinazione ad investire le novelle di elementi stilistico-narrativi che, secondo le convinzioni poetiche del tempo, sarebbero di pertinenza del cosiddetto "racconto popolare", con l'indebita conseguenza di privare, in questa maniera, le peculiarità strutturali del *Decameron* di tutti quei richiami all'"alta" letteratura che sono imprescindibili dall'impostazione narrativa boccacciana e con l'esito, soprattutto, di ridurre, infine, *il libro* ad una mera collezione di racconti (non è un caso che molte traduzioni rechino, per sottotitolo, il *Centounovelle* di sacchettiana memoria). Le traduzioni più recenti, per altro verso, spesso non hanno saputo trasmettere con la necessaria accortezza le specificità di valore di determinati lessemi: valga, per tutte, da esempio, l'incertezza che non di rado si riscontra allorché si deve sciogliere dall'ambiguità il binomio "donna" – "femmina", che sta a mostrare come a molti traduttori la si riposta ma irrinunciabile valenza etico-estetica dell'opera seguiti a mantenersi celata¹⁸.

¹⁸ È bene ricordare che, nel Medioevo, la "donna" era non soltanto l'ispiratrice e la destinataria per eccellenza di ogni produzione letteraria, ma incarnava la sommità stessa della gerarchia dei valori etici ed estetici. Per quel che riguarda il Boccaccio, restano preziose le osservazioni raccolte nelle *Annotazioni e discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron fatte da' Deputati* (ed. 1857, pp. 167-168): "La forza di questa parola (*donna*)... dovrebbe esser assai nota, perché, oltre che ella ritiene la significazione della origine sua, che è *domina*, voce romana, secondo il nostro costume abbreviata, ... molto spesso ne' buoni Autori si truova. Il Villani..., il Sacchetti..., e questo Nostro nella Novella della Amicizia..., ma più a proposito nel Laberinto: *Che cosa le femmine sono, delle quali grandissima parte si chiamano e fanno chiamar donne, e pochissime se ne truovano*. Il qual luogo mostra che *femmina* è il proprio, e questo altro attribuito per accidente; ma in tal modo si vede, per il continuo uso di così lungo tempo, abbarbicato, che molti si credono che importi naturalmente il sesso, e che sia propria voce loro, come *uomo* de' maschi: e non sanno che ella fu da principio data loro per cagione d'onore, e che, come si dava questo di signore agli *uomini*, così questo di *donna* alle *femmine*, per una cotal cortesia e umanissimo costume de' nostri antichi, di chiamare non solamente le persone o per grado o per età reverende, ma ancora, quando e' non sapevano il proprio di alcuno, con qualche nome onorato e grazioso... Onde ci viene spesso voglia di ridere di certi chiosatori, che, non sappiendo, o non pensando a questo bel costume di quella età, né intendendo la propria forza et uso di queste voci, ripigliano il Boccaccio". Secondo il Russo, "Questa antica 'annotazione' dei Deputati a un 'luogo' del *Decameron* testimonia, rispetto alla nostra più confusa e generica sensibilità lessicale, di una precisa nozione e contrapposizione semantica dei termini *donna* e *femmina*, con implicanze di carattere sociologico e con decise connotazioni per ciò che riguarda le ragioni tematiche e stilistiche dell'espressione letteraria" (V. Russo, "Con le muse in Parnaso". *Tre studi sul*

Trasferendoci sull'altro dei due percorsi di indagine di cui si è detto in apertura, occorre subito mettere in rilievo che se il Boccaccio e il *Decameron* sono stati, come si è visto, alquanto “snobbati” dalla corrente, per così dire, “di superficie” della ricezione balcanica, perché la preferenza è andata ad altri, assai più “eccelsi” ed “insigni” autori, ben altra è stata invece la collocazione loro riservata dalla fruizione che potremmo chiamare “sotterranea” (se non “sovversiva”, che pare attribuito ancor più calzante). Dovendo ragionare in termini di competizione sportiva, si potrebbe dire che qui non c'è stata partita, per mancanza di degni rivali, fossero pure da annoverare tra i “classici”. Come “emerge” (ed è proprio il vocabolo che fa al caso nostro) da recenti ricerche, che hanno preso in esame i testi e i procedimenti di alcuni dei “padri” della breve narrativa serba¹⁹, spetta proprio all'opera del Boccaccio il merito di aver fornito l'esempio di un concreto modello operativo a prosatori della stazza di un Vuk

Boccaccio, Napoli, Bibliopolis, 1983, p. 90). È il caso di aggiungere, come rilevato, ancora, dal Russo (pp. 90-91), e ribadito da C. DELCORNO (*Gli scritti danteschi del Boccaccio*, in *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis scaligera 2004-2005 in memoria di Vittore Branca*, a cura di E. SANDAL, Roma-Padova, Antenore, 2006, pp. 109-137), che questa differenziazione di ordine etico-estetico era stata, con ogni probabilità, raccolta dal Boccaccio dalla *Vita nuova* (XIX, 1) e dall'*Inferno* (XVIII 66) danteschi. Nasce da qui la sostanziale necessità di rendere questa contrapposizione anche nella traduzione. Se è vero che gli equivoci e le controversie in termini di interpretazione, dai tempi dei Deputati ad oggi, sono stati regolarmente all'ordine del giorno di coloro che si sono occupati del *Decameron*, ciò non toglie che sia legittimo attendersi, dal lavoro del traduttore, una fondamentale aderenza all'originale anche – e soprattutto – in quelle circostanze che possono dar adito a facili fraintendimenti. Per ricorrere a qualche esempio, se nella versione serba si dice che il libro è dedicato alle “žene” (cioè alle femmine, nella traduzione di Mraović) o che la brigata è composta di “sedam žena” (sette femmine, nella traduzione di Dobrić), non pare proprio di poter esprimere un apprezzamento per la soluzione adottata: il testo viene sì adeguato all'orizzonte culturale del lettore (già di per sé avvezzo ad una maggiore rigidità di atteggiamento), ma si smarriscono i presupposti che ne hanno guidato (e motivato) la stesura, compromettendo gravemente le finalità stesse della traduzione (o che tali dovrebbero essere reputate, secondo i parametri comunemente accettati).

¹⁹ Le ricerche in questione si sono occupate della trasposizione del modello novellistico italiano nel quadro della letteratura serba, nei suoi singoli aspetti e con particolare riferimento al genere breve. Sull'argomento, si veda: S. MILINKOVIĆ, *Primeri transkodifikacije i intertekstualnosti u Vrčevicima zbirkama narodnih priča*, “Filološki pregled”, XXX, 2, 2003, pp. 123-137; Id., “*Drugačiji pogled na žanrovski problem “priče”, “XVIII vek”, knj. 6, “Nova vičenja”, Novi Sad 2007, pp. 63-78. È in corso di stampa il lavoro (dal titolo *Novela od S.M. Ljubiše do S. Matavulja i italijanska novelistička tradicija*), in cui sono stati sistemati gli esiti di un'indagine più approfondita sui legami tra la cultura italiana e la produzione novellistica serba e montenegrina della seconda metà dell'Ottocento.*

Vrčević²⁰ o di uno Stefan Mitrov Ljubiša²¹, attivi negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento e poi diventati il punto di riferimento obbligato per alcuni dei più grandi scrittori della generazione immediatamente successiva (tra i cui nomi, per limitarsi ad uno, che è il più risonante, c'è anche quello di Simo Matavulj²²). Alla loro confidenza con la cultura italiana va ascritto il tentativo, rivelatosi, talora, riuscitissimo (qual è il caso del Ljubiša e della sua descrizione della peste), di riproporre, rielaborandoli, in un sapiente gioco intertestuale, spunti e formule narrative che non altrimenti si potrebbero spiegare se non riportandoli ad una – del resto, nient'affatto sottacciata – ascendenza di boccacciano apprendimento²³; ed è proprio in que-

²⁰ Vuk Vrčević (1811-1882), originario di Cattaro, viene solitamente ricordato nella storie della letteratura per i legami con Vuk St. Karadžić. Si deve dire, invece, che il suo ruolo è stato fondamentale per gli sviluppi della breve narrativa serba, avendo tentato l'innesto, nei suoi cosiddetti "racconti popolari", di modelli propri della tradizione italiana.

²¹ A Stefan Mitrov Ljubiša (1824-1878), di Budua, si deve il merito di avere elaborato, pur evitando il confronto polemico con la cornice postivistico-risorgimentale in cui era inserito, una innovativa impostazione narrativa, che da taluni studiosi, in Serbia, è stata definita "folcloristica" (cfr. D. IVANIĆ, *Svijet i priča*, Beograd, 2002), e che invece mirava, forte degli insegnamenti del Boccaccio, ad una revisione del tradizionale rapporto tra autore e narratore, tra scrittura ed espressione orale. Agli inizi del Novecento, alcuni "operatori culturali" italiani avevano manifestato apprezzamento per il Ljubiša, tessendone gli elogi in diverse circostanze (B. Desnica, sulle pagine della "Nuova Rassegna bibliografico-letteraria" del 1906, gli aveva riconosciuto le doti di un "elegante prosatore", "autore di pagine di bellezza estrema"), ma, venuto meno l'interesse per i suoi lavori, il suo nome era ben presto caduto in disuso, per essere, infine, saltuariamente, rievocato solo nei colloqui di pochi intenditori. In italiano è oggi disponibile la validissima traduzione di uno dei suoi racconti più riusciti, *Kanjoš Macedonović*, ad opera di Alice Parmeggiani, che ne ha curato anche l'introduzione (alla quale si rinvia per le essenziali indicazioni bibliografiche): S.M. LJUBIŠA, *Kanjoš, il Friulano e il Doge*, Udine 1984.

²² Simo Matavulj (1852-1908), nativo di Sebenico, è da annoverare tra i più grandi novellieri serbi di fine Ottocento-inizio Novecento. Gli si deve il merito di avere letteralmente reinventato la tradizione narrativa cui pure apparteneva, arricchendola di spunti originali, in gran parte da attribuire alla giovanile frequentazione degli scrittori italiani. Coetaneo del croato A.G. Matoš, con il quale condivideva la passione per il *Decameron* (cfr. ZORIĆ, *Boccaccio nella cultura letteraria croata*, cit., pp. 331-334), grande ammiratore dell'Ariosto e dell'*Orlando furioso* (che si vantava di saper recitare "a memoria"), la sua produzione novellistica, insieme alle scarne, ma significative enunciazioni di taglio teorico, rivelano una sorprendente contiguità con il Verga (cfr. S. MILINKOVIĆ, *Jovan Skerliž o Matavuljevimi "Beogradskim pričama": sudbina jednog veriste u srpskom realizmu*, "Književna istorija", 120-121, sv. 35, Beograd 2003, pp. 469-479).

²³ Il tema della peste viene affrontato in quella che è unanimemente considerata la migliore (benché incompiuta) delle raccolte del Ljubiša, intitolata *Pričanja Vuka Dojčevića*, nella quale si rintraccia anche un tentativo di rielaborazione della novella di "Abram il giudeo" (la I.2 del *Decameron*). In entrambi i casi l'aderenza al testo boccacciano si spinge al punto

st'ultimo che va, di conseguenza, individuata la chiave che ha consentito a detto tentativo di forzare, scuotendola profondamente, la rigidità degli schemi di composizione e di comprensione dell'opera letteraria in un ambiente, come quello balcanico, ancora molto succube della tradizione ed incapace di sottrarsi al conservatore immobilismo che gli si confaceva. Quel che importa, comunque, sottolineare è che non si può essere accusati di eccesso di indulgenza se si sostiene che è dalla meditazione sul Boccaccio e sulla sua opera che è provenuta la spinta decisiva – sia pure contenuta entro i marginali settori di una ristretta cerchia di intellettuali, che non è riuscita a rompere l'assedio delle forze che l'hanno circondata – in direzione di una radicale revisione nella percezione del rapporto tra oralità e scrittura, tra ereditarietà ed originalità, tra fonte “autentica” e dato acquisito (in una parola: tra collettività e individualità)²⁴. Non è un caso, d'altronde, che desiderando inserire, in un'eventuale storia delle letterature dell'area balcanica, un capitolo a sé stante, dedicato alla novella, si dovrebbero prendere le mosse proprio da un Ljubiša e da

da poter essere facilmente scambiata per una traduzione quasi letterale, ma lo spostamento funzionale dei nuclei narrativi e l'elevazione in primo piano di alcuni motivi che, nel Boccaccio, sono periferici, palesano chiaramente l'originalità dell'intento, con dei risvolti che sottolineano, anche concettualmente, la distanza dal modello.

²⁴ La rilevanza e la portata dell'operazione possono facilmente sfuggire al lettore italiano che ha poca dimestichezza con le problematiche balcaniche. Sarà sufficiente, in questa sede, richiamare l'attenzione sulla circostanza che il proposito di superare le chiusure culturali di una realtà, come quella serba, perennamente pervasa da sussulti di fervore “patriottico”, in nome di entità di proiezione mitologica e quindi di pretesa, a-storica consistenza (delle cui ascendenze herderiane non è lecito dubitare, ma che le correnti di ispirazione romantica, Tommaseo non escluso, avevano contribuito, loro malgrado, ad alimentare), non ha, a tutt'oggi, ottenuto piena soddisfazione. Sul piano delle dinamiche sociali, l'effetto più deleterio dell'assiduità con la quale tende a riprodursi la fede in valori che, altrove, hanno fatto il loro tempo è da rinvenire nella priorità che si è portati ad assegnare alla “collettività” (il “popolo”), con la sua “tradizione”, sulle esigenze dell'individualità, chiamata, da parte sua, a sciogliersi, organicamente (cioè a dissolversi), nel gruppo. È sin troppo ovvio presumere che le ricadute, in campo squisitamente letterario, non possano che riflettere le condizioni di quella che è stata efficacemente riassunta nella formula di un “difetto di modernità” (M. DOGO, *Storie balcaniche. Popoli e Stati nella transizione alla modernità*, Gorizia 1999): per quanto si debba riconoscere che non sempre l'acritica celebrazione del “popolo non corrotto dall'arte né dei vizi” (N. TOMMASEO, *Sul numero*, Firenze, Sansoni, 1954, p. 129; per una comparazione, in termini di elaborazione concettuale, tra il “populismo” del Tommaseo e quello di Vuk St. Karadžić, si veda N. STIPČEVIĆ, *Poetika kape i klobuka. Poredjenje populizma Nikole Tomazea i Vuka Stefanovića Karadžića*, in *Poredjenja*, Beograd 2000, pp. 7-41), sia risultata schiacciante, costante è stata la sua vigilanza nei confronti di coloro che hanno aspirato a sottrarvisi.

un Vrčević e dalla loro guadagnata consapevolezza di essersi rivolti ad un nuovo *genere letterario*, adeguato alle esigenze di chi volesse affidargli quelle funzioni di dissacrazione sociale che gli sono inerenti e di cui, con grande trasporto, si erano fatti i promotori.

Sulle orme del *Decameron* e del suo felice equilibrio tra mondo commentato e mondo narrato, anche le raccolte di Vrčević e di Ljubiša si erano così applicate nella ristrutturazione di un'inedita e più complessa teoria del racconto²⁵. È ad essa che occorre fare riferimento per cogliere la portata della sostituzione, proposta da Vrčević, degli anonimi narratori di indistinta provenienza "popolare" (come voleva la tradizione), con una compagnia dai tratti sociali e culturali ben "individuati" ed "individuabili"; e sono, del pari, da ricondurre alle sue misure di valutazione le non meno rivoluzionarie vesti che Ljubiša aveva confezionato per il suo narratore, il Dojčević, il quale, chiamato a rispondere alle sollecitazioni di un mondo in cambiamento, lungi dall'aderire agli statici modelli trasmessi dalla consuetudine, sembra quasi fagocitare passato e presente, caducità e perennità, storicità e naturalità della condizione umana. Si era trattato, per Stefan Mitrov Ljubiša – come da dichiarazione rilasciata poco prima di morire – di coltivare un'aspirazione, quella di "scrivere il *Decameron* delle lettere serbe, per dare loro quello che il grande Boccaccio ha dato alle lettere italiane"²⁶. Né si può asserire che l'intento sia miseramente fallito; dopotutto, le affinità nella parabola dei rispettivi destini possono valere ad illustrare le ragioni della stima che il balcanico, a distanza di secoli, aveva riservato all'italiano: pure egli, da simbolo di elevatezza irraggiungibile e perciò ingombrante, da imitare per lingua e per stile, ha subito la condanna dell'incomprensione prossima all'oblio, per essere poi, da ultimo, riscoperto ed esortato infine a risalire in cima alle vette che gli competono.

²⁵ Su questa, che è l'interpretazione corrente e di larghissima adozione, del significato da attribuire all'impianto strutturale del *Decameron*, si vedano, soprattutto, i seguenti contributi di M. PICONE: *Leggere il "Decameron": la cornice e le novelle*, "Nuova Secondaria", 8, 1986, pp. 24-29; *Autore/narratori*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. BRAGANTINI e P.M. FORNI, Torino, Bollati Boringhieri, 1995; *Madonna Oretta e le novelle in itinere*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. ALBANESE, L. BATTAGLIA RICCI e R. BESSI, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 67-83.

²⁶ Secondo la testimonianza resa da colui che ha coltivato un lungo rapporto di amicizia con il Ljubiša: T. S. VILOVSKI, *Stjepan Mitrov Ljubiša. Utisci i uspomene*, Cattaro 1908, p. 58.

Si può concludere notando come, a ben vedere, nei Balcani, si seguiti tuttora ad assegnare al Boccaccio e al *Decameron* due esistenze separate, parallele, prive di reciproco contatto: l'una pubblica, rispettata, riverita, ma un po' dimessa, grigia, incolore, l'altra privata, nascosta, clandestina, ma assai fertile, sprizzante, variegata. Ed è grazie a quest'ultima che il Boccaccio continua a prendersi le sue belle rivincite a spese degli altri due, illustri, "triumviri". Rivincite, si deve dire, non da poco, qualora si voglia per davvero penetrare a fondo, negli anfratti più impervi, eppure più fecondi della creatività letteraria.

APPENDICE

INDICE DEGLI INTERVENTI E SAGGI PUBBLICATI NEGLI ATTI
DEL PREMIO “CITTÀ DI MONSELICE”
PER LA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA
EDIZIONI 1 (1971) - 37 (2007)
a cura di Flaviano Rossetto

Le relazioni dei convegni che ogni anno vengono realizzati a Monselice, gli interventi dei vincitori, le cronache delle varie edizioni, sono stati riuniti in una serie organica di volumi, i cosiddetti “Quaderni di Monselice”, che costituiscono degli strumenti preziosi e utili per lo studio di molteplici aspetti della traduzione. In senso stretto essi riproducono un’immagine fedele e completa di oltre trent’anni di Premio e sono quindi la testimonianza della cultura ad alto livello che è stata prodotta nel laboratorio monselicense.

La pubblicazione degli atti del Premio “Città di Monselice” per la traduzione, raccolti in 20 volumi, non ha seguito nell’impaginazione e nella numerazione un criterio uniforme. Per evitare fraintendimenti abbiamo identificato i contributi presenti nei volumi con un numero arabo corrispondente al numero dell’edizione del Premio e tra parentesi l’anno di riferimento.

I volume – edizione del Premio n. 1, Monselice 1971¹

1971 Interventi dei vincitori

F. FORTINI, *Traducendo il Faust*, 1 (1971), pp. 23-30.

II volume – edizione del Premio n. 2, Monselice 1973

1972 Interventi dei vincitori

F.M. PONTANI, *Esperienze d’un traduttore dal greco*, 2 (1972), pp. 21-36.

*I Convegno sui problemi della traduzione letteraria*²

C. CASES, *Walter Benjamin teorico della traduzione*, 2 (1972), pp. 39-45.

E. CHINOL, *Traducendo il Macbeth*, 2 (1972), pp. 46-51.

I. DE LUCA, *Noterella sulla traduzione letteraria e poetica*, 2 (1972), pp. 52-59.

F. FORTINI, *Cinque paragrafi sul tradurre*, 2 (1972), pp. 60-65.

¹ Esaurito.

² Il I e II Convegno non hanno un titolo, dato il carattere generale degli interventi, i successivi hanno un numero crescente.

III volume – edizione del Premio n. 3, Monselice 1974

1973 Interventi dei vincitori

G. CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, 3 (1973), pp. 21-29.

II Convegno sui problemi della traduzione letteraria

C. CASES, *Goethe traduttore del Cellini*, 3 (1973), pp. 33-43.

J. MORENO BERNAL, *La traducción al italiano de unos versos de Lorca*, 3 (1973), pp. 44-49.

M. CORTI, *Traduzione e autotraduzione in Beppe Fenoglio*, 3 (1973), pp. 50-54.

C. DELLA CORTE, *Dialetto, lingua e traduzione*, 3 (1973), pp. 55-60.

M. LUZI, *Circostanze di traduzione: il teatro*, 3 (1973), pp. 61-62.

V. ZAMBON, *Diego Valeri traduttore-poeta*, 3 (1973), pp. 63-72.

IV volume – edizione del Premio n. 4, Monselice 1975³

1974 Interventi dei vincitori

G. CERONETTI, *Specialista in dilettantismo*, 4 (1974), pp. XXV-XXIX.

III Convegno: Traduzione e tradizione europea del Petrarca

G. FOLENA, *Premessa*, pp. 1-3.

M. MELCHIONDA, *Chaucer, Wyatt e le "contrarietà dell'amoroso stato": Canzoniere CXXXII e CXXXIV nella letteratura inglese*, 4 (1974), pp. 5-36.

E. BALMAS, *Prime traduzioni dal Canzoniere nel Cinquecento francese*, 4 (1974), pp. 37-54.

F. MEREGALLI, *Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca*, 4 (1974), pp. 55-63.

C. CASES, *Il sonetto in Germania e le prime traduzioni di sonetti petrarcheschi*, 4 (1974), pp. 65-76.

F. ČALE, *Intorno alle prime versioni croate del Petrarca*, 4 (1974), pp. 77-83.

M. FOGARASI, *Il Petrarca nella letteratura magiara*, 4 (1974), pp. 85-86.

V. BRANCA, *Petrarca tradotto in Russia*, 4 (1974), pp. 87-89.

O. DRIMBA, *La fortuna del Petrarca in Romania*, 4 (1974), pp. 91-103.

C.D. ZELETIN, *Cozbuç, lettore del Petrarca*, 4 (1974), pp. 105-112.

V volume – edizione del Premio n. 5, Monselice 1976⁴

1975 Interventi dei vincitori

F. PIVANO, *Grazie, cari amici*, 5 (1975), pp. XXIII-XXXII.

G.P. BONA, *Interpres et amans*, 5 (1975), pp. XXXIII-XXXV.

E. SAVINO, *Confessioni tucididee*, 5 (1975), pp. XXXVII-XXXIX.

S. VITALE, *Per tradurre Belyj*, 5 (1975), pp. XLI-XLII.

³ Esaurito.

⁴ Esaurito.

IV Convegno: *Le traduzioni dei classici a Padova*

G. FOLENA, *Premessa*, 5 (1975), pp. 1-2.

F.M. PONTANI, *L'Aristofane di Romagnoli*, 5 (1975), pp. 3-21.

E. PIANEZZOLA, *Concetto Marchesi*, 5 (1975), pp. 23-43.

M.V. GHEZZO, *Manara Valgimigli*, 5 (1975), pp. 45-56.

O. LONGO, *Carlo Diano*, 5 (1975), pp. 57-78.

VI volume – edizione del Premio n. 6, Monselice 1977⁵

1976 Interventi dei vincitori

V. SERENI, *Il mio lavoro su Char*, 6 (1976), pp. XXV-XXVIII.

C.V. CATTANEO, *Per un assaggio della poesia portoghese*, 6 (1976), pp. XXIX-XXX.

B. REYNOLDS, *In compagnia dell'Ariosto*, 6 (1976), pp. XXXI-XXXIV.

V Convegno: *Le prime traduzioni dell'Ariosto*

G. FOLENA, *Premessa*, 6 (1976), pp. 1-2.

E. BALMAS, *Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento*, 6 (1976), pp. 3-32.

M. MORREALE, *Appunti per uno studio sulle traduzioni spagnole dell'Orlando Furioso nel Cinquecento*, 6 (1976), pp. 33-72.

B. REYNOLDS, *I primi traduttori inglesi dell'Orlando Furioso*, 6 (1976), pp. 73-87.

C. CASES, *Le prime traduzioni tedesche dell'Orlando Furioso*, 6 (1976), pp. 89-106.

VII volume – edizione del Premio n. 7, Monselice 1978

1977 Interventi dei vincitori

G. GIUDICI, *Il mio lavoro su Sylvia Plath*, 7 (1977), pp. XXV-XXIX.

S. BORTOLI CAPPELLETTO, *Traducendo Berg*, 7 (1977), p. XXXI.

P. DYERVAL ANGELINI, *Come un parigino venne a tradurre Montale*, 7 (1977), pp. XXXIII-XL.

VI Convegno: *La traduzione dei moderni nel Veneto, Diego Valeri e Leone Traverso*

G. FOLENA, *Per Diego Valeri e Leone Traverso*, 7 (1977), pp. 1-5.

Lettere di Diego Valeri e Leone Traverso, 7 (1977), pp. 6-19.

D. VALERI, *Le Balcon di Baudelaire, versione inedita*, 7 (1977), pp. 20-21.

F. FORTINI, *Da Mémoire di Rimbaud in memoria di Diego Valeri*, 7 (1977), p. 22.

E. BALMAS, *Le traduzioni francesi di Diego Valeri*, 7 (1977), pp. 23-32.

C. CASES, *Diego Valeri traduttore di poesia tedesca*, 7 (1977), pp. 33-57.

G. BEVILACQUA, *Leone Traverso traduttore di poeti tedeschi*, 7 (1977), pp. 59-66.

VIII volume – edizioni del Premio nn. 8-9, Monselice 1980

1978 Interventi dei vincitori

E. CASTELLANI, *I miei esperimenti di traduzione*, 8 (1978), pp. XXIII-XXVIII.

F. BACCHIEGA MINUZZO, *Robinson Jeffers: un incontro*, 8 (1978), pp. XXIX-XXXI.

⁵ Esaurito.

VII Convegno: *Aspetti della traduzione teatrale*

L. SQUARZINA, *Shakespeare e Molière sulle scene italiane*, 8 (1978), pp. 1-7.

E. CASTELLANI, *Brecht in Italia*, 8 (1978), pp. 9-14.

C. CASES, *La macellazione del maiale (Fortini traduttore di Brecht)*, 8 (1978), pp. 15-19.

C.G. DE MICHELIS, *Le versioni italiane dello Zio Vanja di Čechov*, 8 (1978), pp. 21-32.

C.G. DE MICHELIS, *Ricordo di Angelo Maria Ribellino (1923-1978)*, 8 (1978), pp. 33-35.

1979 Interventi dei vincitori

G. OREGLIA, *Il mio compito di traduttore*, 9 (1979), pp. XXIII-XXXIII.

M. PERI, *Confessione di un traditore*, 9 (1979), pp. XXXV.

VIII Convegno: *Teoria e problemi della traduzione in Europa*

M. VERLATO - A.L. PROSDOCIMI, *Sulla "teoria" linguistica della traduzione*, 9 (1979), pp. 1-20.

R. ISELLA, *"Tipo di testo" e atto traduttorio*, 9 (1979), pp. 21-29.

L. RENZI, *"Nazione": storia di una parola*, 9 (1979), pp. 31-47.

M. ALOISI, *La traduzione scientifica*, 9 (1979), pp. 49-58.

IX volume – edizione del Premio n. 10, Monselice 1981

1980 Interventi dei vincitori

A. MOTTI, *Il mio lavoro di traduttrice*, 10 (1980), pp. XXXIII-XXXIV.

A. PASSI, *La mia traduzione del Buddhacarita*, 10 (1980), pp. XXXV-XXXVII.

L. SOSIO, *Brutte e infedeli. Noterelle sul lavoro di traduzione*, 10 (1980), pp. XXXIX-XLIX.

E. SOLONVIČ, *Sui margini di una traduzione poetica*, 10 (1980), pp. LI-LIIL.

IX Convegno: *Le traduzioni dal russo: in onore di Ettore Lo Gatto per i suoi novant'anni*

I. DE LUCA, *Premessa*, 10 (1980), p. 1.

R. PICCHIO, *Lo Gatto traduttore dal russo*, 10 (1980), pp. 3-15.

E. BAZZARELLI, *Lo Gatto e la slavistica italiana*, 10 (1980), pp. 17-24.

C.G. DE MICHELIS, *Le traduzioni dal russo nel Settecento (su una dimenticata versione dell'Ode a Elisabetta di Lomonosov)*, 10 (1980), pp. 25-31.

G. SPENDEL, *Un nobiluomo toscano, il primo traduttore di Puškin*, 10 (1980), pp. 33-41.

D. CAVAION, *Le traduzioni italiane in versi dell'Eugenio Onegin di Puškin*, 10 (1980), pp. 43-63.

S. LEONE, *Traduzioni italiane dei Dodici di Aleksandr Blok*, 10 (1980), pp. 65-72.

S. PESCATORI, *I lampioni sono poetici? La traduzione dei Drammi lirici di Blok: problemi di sinonimia*, 10 (1980), pp. 73-89.

X volume – edizioni del Premio nn. 11-12, Monselice 1983

1981 Interventi dei vincitori

A. FRASSINETI, *I miei criteri di traduttore*, 11 (1981), pp. XXIX-XXXI.

C. NEGRO, *Nota sulla traduzione della Bibbia come letteratura*, 11 (1981), pp. XXXIII-XXXV.

V. EMILIANI, *Gusto dell'etologia*, 11 (1981), p. XXXVII.

M. DALMATI, *La musica e gli strumenti*, 11 (1981), pp. XXXIX-XL.

X Convegno: *Il mercato della traduzione*

S. PAUTASSO, *Il mercato della traduzione*, 11 (1981), pp. 1-3.

M.L. BOSELLI, *I grandi e i piccoli*, 11 (1981), pp. 5-8.

G. CUSATELLI, *Il reclutamento*, 11 (1981), pp. 9-11.

C. FRUTTERO, *L'elegante pollastrella*, 11 (1981), pp. 13-15.

1982 Interventi dei vincitori

E.P. BRAUN, *Dell'intraducibilità*, 12 (1982), pp. XXI-XXII.

M. CARPITELLA, *Impegno filologico*, 12 (1982), pp. XXIII-XXIV.

R. ZIPOLI, *A proposito del Libro dei Consigli*, 12 (1982), pp. XXV-XXVI.

L. CORNALBA, *Il semplice e il complesso*, 12 (1982), p. XXVII.

XI Convegno: *Tradurre Virgilio: esperienze italiane del Novecento*

F.M. PONTANI, *Le traduzioni delle Bucoliche*, 12 (1982), pp. 1-21.

F. BANDINI, *Pascoli e Quasimodo traduttori di Virgilio*, 12 (1982), pp. 23-31.

C. CARENA, *Traduzione e traduzioni dell'Eneide*, 12 (1982), pp. 33-48.

XI volume – edizioni del Premio nn. 13-14, Monselice 1987

1983 Interventi dei vincitori

L. SCHENONI, *Il Finnegans Wake di Joyce: opera chiusa od opera aperta?*, 13 (1983), pp. XXIX-XXXII.

L. BIANCIARDI, *Far tacere se stessi*, 13 (1983), pp. XXXV-XXXVI.

A. VOLLENWEIDER, *Le Operette morali in tedesco*, 13 (1983), pp. XXXVII-XL.

H. KRALOWA, *Gadda in polacco*, 13 (1983), pp. XLI-XLII.

F. CARNEVALE, *Ramazzini e Le malattie dei lavoratori*, 13 (1983), pp. XLIII-XLVIII.

XII Convegno: *La traduzione dei testi per musica*

G. FOLENA, *Addison e la traduzione per la musica*, 13 (1983), pp. 3-13.

G. DE VAN, *Ritmo francese e ritmo italiano. Osservazioni sulla versione francese del Falstaff*, 13 (1983), pp. 15-23.

1984 Interventi dei vincitori

G. MANGANELLI, *Sul tradurre Poe*, 14 (1984), pp. XXI-XXIV.

D. MANERA, *Jordan Radičkov: la fantasia e le montagne*, 14 (1984), pp. XXV-XXIX.

I. BJÖRKESON, *Per una traduzione svedese della Divina Commedia*, 14 (1984), pp. XXXI-XXXIII.

XII Convegno: *F.M. Pontani traduttore dei Greci antichi e moderni*

E. CREA, *Per Filippo Maria Pontani*, 14 (1984), pp. 5-7.

C. CARENA, *Pontani traduttore dei lirici greci e dell'Antologia Palatina*, 14 (1984), pp. 9-23.

A. PONTANI, *Un'opera interrotta*, 14 (1984), pp. 25-28.

M. PERI, *Le traduzioni dai greci moderni*, 14 (1984), pp. 29-36.

XII volume – edizioni del Premio nn. 15-16-17, Monselice 1990

1985 Interventi dei vincitori⁶

D. SELVATICO ESTENSE, *Un lavoro di grande solitudine*, 15 (1985), pp. XXVII-XXVIII.

S. MANFERLOTTI, *La traduzione italiana di The mystery of Edwin Drood di Charles Dickens*, 15 (1985), pp. XXIX-XXX.

G. BIGNAMI - L. TERRENATO, *La traduzione scientifica come collaborazione*, 15 (1985), pp. XXXI-XXXIII.

1986 Interventi dei vincitori

M. DE RACHEWILTZ, *Una traduzione filiale*, 16 (1986), pp. XXV-XXVI.

A. PASSI, *Il mulino di Amleto*, 16 (1986), pp. XXVII-XXVIII.

J.H. KLINKERT-PÖTTERS VOS, *Pinocchio neerlandese*, 16 (1986), pp. XXXI-XXXII.

H. RIEDT, *Pinocchio tedesco*, 16 (1986), pp. XXXIII-XXXIV.

XIV Convegno: *Il viaggio di Pinocchio nel mondo*

F. DEL BECCARO, *Pinocchio centenario*, 16 (1986), pp. 3-7.

S. MARX, *Le avventure tedesche di Pinocchio*, 16 (1986), pp. 8-23.

A.M. MIONI, *Pinocchio in Africa nera*, 16 (1986), pp. 24-39.

L. MORBIATO, *Traduzione e reinvenzione nel Pinocchio di Comencini*, 16 (1986), pp. 40-51.

1987 Interventi dei vincitori

G. CALASSO, *Un'opera somma di "traduzione"*, 17 (1987), pp. XXV-XXIX.

C. RICCIARDI, *Poesia canadese del Novecento*, 17 (1987), pp. XXIX-XXXI.

D. FERRERI, *Un'immagine della psicoanalisi*, 17 (1987), pp. XXXII-XXXIII.

XV Convegno: *La traduzione dei testi religiosi*

C. CARENA, *Problemi della traduzione fra Gerolamo e Agostino*, 17 (1987), pp. 3-9.

L. MORALDI, *San Gerolamo e i problemi dei traduttori*, 17 (1987), pp. 10-12.

G. GAETA, *Sulla traduzione, a proposito di Simone Weil*, 17 (1987), pp. 13-16.

F. PARAZZOLI, *Edizione e traduzione di testi religiosi*, 17 (1987), pp. 16-19.

XIII volume – edizioni del Premio nn. 18-19-20, Monselice 1993

1988 Interventi dei vincitori

F. TENTORI MONTALTO, *L'ardua scelta tra imitazione e invenzione*, 18 (1988), pp. 31-32.

P. COLLO, *Una sottile e sconosciuta complicità*, 18 (1988), pp. 33-34.

A. MARINI, *Traduttore assoluto e traduttore scientifico*, 18 (1988), pp. 35-38.

XVI Convegno: *Comunicazione linguistica e traduzione in Europa*

G. FOLENA, *Premessa: l'Europa delle lingue*, 18 (1988), pp. 43-44.

A.M. MIONI, *Le comunità europee e la questione delle lingue: 1. Lingue maggiori, lingue minori, lingue di immigrati*, 18 (1988), pp. 45-57.

⁶ Nel 1985 il convegno non si è tenuto.

A. BOLLÉE, *L'apprendimento delle lingue in Europa: la sfida della diversità*, 18 (1988), pp. 58-65.

F. SABATINI, *Lingue locali e civiltà complessa*, 18 (1988), pp. 66-74.

1989 Interventi dei vincitori

S. VITALE, *La gioiosa avventura del tradurre*, 19 (1989), pp. 99-100.

O. VISENTINI, *L'amore e la musica*, 19 (1989), pp. 101-103.

M. GUANI, *Le radici del moderno pensiero scientifico*, 19 (1989), pp. 104-106.

M. RAGNI GSCHWEND, *L'autore e il traduttore*, 19 (1989), pp. 107-109.

XVII Convegno: *Lingue e traduzione al Parlamento e nelle istituzioni europee*

A.M. MIONI, *Le comunità europee e la questione delle lingue: 2. Un futuro per la traduzione*, 19 (1989), pp. 115-126.

F. GIACOBELLI, *Progetti comunitari e professionalità nella conoscenza delle lingue*, 19 (1989), pp. 127-130.

M. BOFFITO, *La traduzione dei documenti comunitari*, 19 (1989), pp. 131-134.

1990 Interventi dei vincitori

C. GARBOLI, *La poesia di Agostino Richelmy*, pp. 171-175.

G. PISANI, *Un modernissimo antico*, 20 (1990), pp. 179-181.

C. AMBROISE, *L'“irrealtà” del traduttore*, 20 (1990), pp. 182-184.

L. PERCOVICH, *Un'autobiografia fantastica*, 20 (1990), pp. 185-187.

XVIII Convegno: *Traduzioni poetiche nei vent'anni del “Premio Monselice”*

M. PERI, *“Dal cassetto”. Una traduzione inedita di Pontani*, 20 (1990), pp. 193-199.

F. FORTINI, *Jouet de cet oeil d'eau morte di Rimbaud*, 20 (1990), pp. 201-206.

M. LUZI, *Una decostruzione costruttiva del testo mallarmeano*, 20 (1990), pp. 207-209.

P.V. MENGALDO, *Caproni e Sereni: due versioni*, 20 (1990), pp. 210-221.

G. GIUDICI, *Lettera a G. Folena su tre traduzioni da Wallace Stevens*, 20 (1990), pp. 222-228.

XIV volume – edizioni del Premio nn. 21-22, Monselice 1994

1991 Interventi dei vincitori

R. COLORNI, *Uno dei lavori più mimetici*, 21 (1991), pp. 33-34.

M.T. GRANATA, *L'amore estremo del Poema celeste*, 21 (1991), pp. 37-39.

J.-M. GARDAIR, *La passione di tradurre la Gerusalemme liberata*, 21 (1991), pp. 40-41.

G.O. LONGO, *Alcune osservazioni su La società della mente di Marvin Minsky*, 21 (1991), pp. 45-48.

XIX Convegno: *L'autore e il suo traduttore*

F. BUFFONI, *Testo a fronte, teoria e pratica*, 21 (1991), pp. 54-59.

E. MATTIOLI, *Il rapporto autore-traduttore. Qualche considerazione e un esempio*, 21 (1991), pp. 60-66.

L. MORBIATO, *Georges Hèrelle traduttore di Fogazzaro (con una lettera inedita)*, 21 (1991), pp. 67-76.

1992 Ricordo di G. Folena⁷

G. PERON, *Gianfranco Folena, la traduzione, il Premio Monselice*, 22 (1992), pp. 93-95.

F.M. PONTANI JR, *Memoria di Gianfranco Folena*, 22 (1992), pp. 96-97.

1992 Interventi dei vincitori

M. BACIGALUPO, *Wordsworth e la traduzione poetica*, 22 (1992), pp. 117-122.

B. DELL'AGNESE, *Un lavoro ricco di fascino*, 22 (1992), pp. 125-126.

XX Convegno: *Tradurre Orazio*

M. PERUGI, *L'Orazio del Pascoli fra traduzione e appropriazione*, 22 (1992), pp. 131-137.

G. MANCA, *A tu per tu con Orazio*, 22 (1992), pp. 138-146.

Dagli *Epodi* di Orazio: traduzione di Fernando Bandini (5, 7, 15), pp. 144-146.

XV volume – edizioni del Premio nn. 23-24, Monselice 1998

1993 Interventi dei vincitori

U. DOTTI, *In nome dello spirito collettivo*, 23 (1993), pp. 33-34.

G. HERRY, *Tradurre per il libro e per la scena*, 23 (1993), pp. 35-38.

M.T. MUSACCHIO, *La storia della terra secondo l'ottica ambientalista*, 23 (1993), pp. 39-40.

XXI Convegno: *La traduzione dei testi medievali*

D. GOLDIN FOLENA, *La traduzione dei testi latini medievali*, 23 (1993), pp. 45-54.

M. PERUGI, *Traduzioni trobadoriche*, 23 (1993), pp. 55-64.

G. PERON, *Traduzioni novecentesche dei poemi tristaniani in Italia*, 23 (1993), pp. 65-94.

G. BRUNETTI, *Poesia allitterativa antico e medio inglese in traduzione italiana*, 23 (1993), pp. 95-102.

L. MANCINELLI, *La traduzione dei romanzi in versi del medioevo tedesco*, 23 (1993), pp. 103-107.

1994 Interventi dei vincitori

N. RISI, *Compito di francese e d'altre lingue*, 24 (1994), pp. 141-142.

P. RANZINI, *Una traduzione a ritroso*, 24 (1994), pp. 143-145.

L. SOSIO, *Un brutto anatroccolo*, 24 (1994), pp. 146-149.

J. JORDÀ, *Una historia que comenzó en el capítulo undécimo*, 24 (1994), pp. 150-151.

XXII Convegno: *Tradurre Shakespeare per il teatro italiano*

E. CHINOL, *Introduzione*, 24 (1994), pp. 155-157.

S. PEROSA, *Tradurre Shakespeare*, 24 (1994), pp. 158-162.

⁷ Fondatore e Presidente di Giuria del Premio "Città di Monselice" per la traduzione fino al 1992.

XVI volume – edizioni del Premio nn. 25-26-27, Monselice 2002⁸

1995 Interventi dei vincitori

G. FORTI, *Pensieri sparsi di un barcaiolo*, 25 (1995), pp. 47-49.

S. BARNI, *Una casualità controllata*, 25 (1995), pp. 50-52.

D. MEZZACAPA, *Un'opera dell'immaginazione matematica*, 25 (1995), pp. 53-54.

XXIII Convegno: *Gianfranco Folena e i problemi della traduzione*

F. BRUGNOLO, *Introduzione alla tavola rotonda*, 25 (1995), pp. 59-61.

R. BIANCHI, *Tradurre per essere. Nota in margine a After Babel di George Steiner*, 25 (1995), pp. 62-70.

M. PERUGI, *Tradizione e traduzione. Corrispondenze metodologiche fra la teorizzazione di Folena e i precedenti della critica testuale*, 25 (1995), pp. 71-77.

G. PERON, *Gianfranco Folena e il Premio Monselice*, 25 (1995), pp. 79-92.

1996 Interventi dei vincitori

G. CERRI, *“Leggibilità” e “ascoltabilità” nella traduzione dell’Iliade*, 26 (1996), pp. 133-139.

XXIV Convegno: *Traduzione d'autore ed editoria*

P. COLLO, *Einaudi e la traduzione d'autore*, 26 (1996), pp. 143-148.

G. BRUNETTI, *Ricordo di Elio Chinol*⁹. *Elio Chinol traduttore di Shakespeare*, 27 (1997), pp. 185-187.

1997 Interventi dei vincitori

A. FASSÒ, *Sulla traduzione della Chanson de Guillaume*, 27 (1997), pp. 193-194.

M. PAPAHIAGI, *Montale in Romania*, 27 (1997), pp. 195-200.

XXV Convegno: *Le traduzioni della poesia di Montale nelle lingue straniere*

G. DE VAN, *Le traduzioni francesi delle poesie di Montale*, 27 (1997), pp. 203-208.

M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Montale in Spagna: il caso Guillén*, 27 (1997), pp. 209-223.

B. SPAGGIARI, *Omaggio a Montale dalle sponde del Tago*, 27 (1997), pp. 225-228.

P. HAINSWORTH, *Le traduzioni inglesi delle poesie di Montale*, 27 (1997), pp. 229-245.

A. LAVAGETTO, *Montale in tedesco*, 27 (1997), pp. 247-280.

C. LUCIANI, *Montale e la Grecia moderna*, 27 (1997), pp. 281-329.

⁸ Editto da Il Poligrafo, Padova.

⁹ Componente della giuria del Premio “Città di Monselice” per la traduzione.

XVII volume – edizioni del Premio nn. 28-29-30, Monselice 2003¹⁰

V. ZACCARIA, *Ricordo di Iginio De Luca*¹¹, 28 (1998), pp. 41-46.

1998 Interventi dei vincitori

A. SERPIERI, *Problemi di traduzione da Shakespeare e il Primo Amleto*, 28 (1998), pp. 49-52.

G. TONINI, *Tradurre senza italianizzare*, 28 (1998), pp. 53-57.

M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *La trasparenza del tradurre*, 28 (1998), pp. 58-59.

M.R. FASANELLI, *Scienza, bellezza e traduzione*, 28 (1998), pp. 60-62.

XXVI Convegno: *Tradurre Leopardi*

M. HERNÁNDEZ ESTEBAN, *Tradurre Leopardi in Spagna*, 28 (1998), pp. 67-76.

E. BONFATTI, *Come si è tradotto Leopardi in tedesco nell'Ottocento*, 28 (1998), pp. 77-89.

A. CECCHERELLI, *Leopardi e l'Ottocento slavo. Reciprocità di sguardi e diversità di volti*, 28 (1998), pp. 90-102.

L. RENZI, *Marian Papahagi 1948-1999*, 29 (1999), pp. 131-134.

1999 Interventi dei vincitori

G. BEVILACQUA, *Guardando sopra le spalle di Celan*, 29 (1999), pp. 137-140.

A. RODIGHIERO, *Una traduzione dell'Edipo a Colono*, 29 (1999), pp. 141-142.

G. LUCIANI, *Le ansie del traduttore*, 29 (1999), pp. 143-145.

M. GHERARDELLI, *Trovare la "bellezza" della matematica*, 29 (1999), p. 146.

XXVII Convegno: *Le traduzioni "impossibili"*

C. CARENA, *...non si traduce (A. Manzoni)*, 29 (1999), pp. 149-156.

M. RICHTER, *Tre casi di traduzione "impossibile" (Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire)*, 29 (1999), pp. 157-163.

P. BOTTALLA, *Un caso estremo di traduzione "impossibile": il Jabberwocky di Lewis Carroll*, 29 (1999), pp. 164-172.

L. REITANI, *"Di un linguare". Lingue artificiali nella poesia tedesca del Novecento*, 29 (1999), pp. 173-183.

M. BALDO CEOLIN, *Ricordo di Massimiliano Aloisi*¹², 30 (2000), pp. 217-218.

2000 Interventi dei vincitori

A.M. CARPI, *Una tentazione irresistibile*, 30 (2000), pp. 221-222.

C. NOACCO, *Problemi nel tradurre Chrétien de Troyes*, 30 (2000), pp. 223-225.

J. GORDON NICHOLS, *Tradurre Petrarca in inglese e il "sangue freddo"*, 30 (2000), pp. 226-229.

XXVIII Convegno: *Goethe traduttore e tradotto*

G. GASPARI, *Goethe traduttore di Manzoni*, 30 (2000), pp. 233-244.

P.V. MENGALDO, *Giorgio Orelli traduttore di Goethe*, 30 (2000), pp. 245-253.

¹⁰ Edito da Il Poligrafo, Padova.

¹¹ Componente della Giuria del Premio "Città di Monselice" per la traduzione.

¹² Componente della Giuria del Premio "Città di Monselice" per la traduzione.

XVIII volume – edizioni del Premio nn. 31-32-33, Monselice 2004¹³

2001 Interventi dei vincitori

G. BONALUMI, *Traduttori di una regione di confine e di passaggio*, 31 (2001), pp. 45-46.

A. COMES, “...a partire dalla voce”, 31 (2001), pp. 47-49.

M. ORCEL, *Nota sulla traduzione dell’Orlando furioso in francese*, 31 (2001), pp. 51-55.

P.D. NAPOLITANI, *Attenzione e competenza nella traduzione scientifica*, 31 (2001), pp. 57-58.

XXIX Convegno: *Un aspetto della traduzione: il doppiaggio cinematografico*

G.P. BRUNETTA, *Introduzione*, 31 (2001), pp. 61-62.

S. RAFFAELLI, *L’italiano dei film doppiati*, 31 (2001), pp. 63-73.

I. MALAGUTI, *Il doppiaggio come traduzione totale*, 31 (2001), pp. 74-86.

L. DE GIUSTI, *La voce in esilio: posizioni in lunga contesa*, 31 (2001), pp. 87-95.

F. POLATO, *Deux ou trois choses que je sais d’elle di Jean-Luc Godard: dalla versione originale alla versione italiana*, 31 (2001), pp. 96-123.

2002 Interventi dei vincitori

M. RANCHETTI - J. LESKIEN, *Capire la traduzione più dell’originale*, 32 (2002), pp. 159-160.

I. MARCHEGIANI JONES, *La gioia di tradurre*, 32 (2002), pp. 161-164.

C. JERNIGAN, *Fedeltà... a modo mio*, 32 (2002), pp. 165-167.

S. FERRARESI, *Tradurre per divulgare*, 32 (2002), pp. 169-170.

V. ORAZI, *Gli “inganni” della traduzione*, 32 (2002), pp. 171-174.

XXX Convegno: *La comunicazione scientifica e la traduzione*

G. PERON, *Nota sulla tavola rotonda*, 32 (2002), p. 179.

E. BELLONE, *Specificità della traduzione scientifica*, 32 (2002), pp. 180-181.

C. BERNARDINI, *Divulgare e tradurre la scienza*, 32 (2002), pp. 182-184.

M.A. CORTELAZZO, *La lingua delle scienze: appunti di un linguista*, 32 (2002), pp. 185-195.

2003 Interventi dei vincitori

E. LOEWENTHAL, *Privilegio d’invisibilità*, 33 (2003), pp. 229-231.

E. BORDINO ZORZI, *Due metodi di traduzione: equivalenza e fedeltà*, 33 (2003), pp. 233-235.

A. CECCHERELLI, *Portare le corde alla giusta tensione*, 33 (2003), pp. 236-237.

F. MAHDAVI-DAMGHAMI, *In nome di Dio*, 33 (2003), pp. 238-239.

M. VALLONE, *Una traduzione rigorosa e fedele*, 33 (2003), p. 240.

¹³ Editto da Il Poligrafo, Padova.

- XXXI Convegno: *Culture e traduzioni attorno a Federico II*
 G. PERON, *Federico II e Monselice: le ragioni di un convegno*, 33 (2003), pp. 243-246.
 M.L. MENEGHETTI, *Cultura nell'Italia settentrionale e nel Veneto al tempo di Federico II*, 33 (2003), pp. 247-254.
 P. MORPURGO, *Il dispiegarsi delle traduzioni nella cultura medievale*, 33 (2003), pp. 255-269.
 F. BRUGNOLO, *Traduzioni poetiche nella scuola siciliana*, 33 (2003), pp. 270-291.
 G. PERON, *Traduzioni e auctoritas di Federico II*, 33 (2003), pp. 292-300.

XIX volume – edizioni del Premio nn. 34-35, Monselice 2007¹⁴

2004 Interventi dei vincitori

- S. BORTOLI, *Un ascolto paziente e ostinato*, 34 (2004), pp. 57-61.
 F. PONTANI, *Un tono narrativo "medio" e divertito*, 34 (2004), pp. 63-66.
 V. GRAÇA MOURA, *Traduzir Petrarca*, 34 (2004), pp. 67-71.
 A. SERRA, *Traduttore e collaboratore scientifico*, 34 (2004), pp. 73-75.
 XXXII Convegno: *Le traduzioni del Petrarca "latino"*
 G. PERON, *Introduzione al Convegno*, 34 (2004), pp. 79-81.
 V. FERA, *Interpretare e tradurre l'Africa del Petrarca*, 34 (2004), pp. 83-93.
 C. MALTA, *Traduzione e tradizione nelle biografie dei Primi viri*, 34 (2004), pp. 95-112.
 D. GOLDIN FOLENA, *Le traduzioni delle Familiari del Petrarca*, 34 (2004), pp. 113-122.
 C. CARRAUD, *La traduzione francese dell'opera latina di Petrarca*, 34 (2004), pp. 123-137.
 E. BARBIERI, *Il Petrarca a stampa nel Rinascimento europeo: appunti sulle traduzioni delle opere latine*, 34 (2004), pp. 139-152.
 G. FRANZAK, *Petrarca e gli inizi dell'umanesimo polacco*, 34 (2004), pp. 153-166.
 D. CAVAION, *Del Petrarca e dell'Africa in Russia*, 34 (2004), pp. 167-174.

2005 Interventi dei vincitori

- M. CENTANNI, *La traduzione come Eros, Poros e penia*, 35 (2005), pp. 215-216.
 S. SOLLORS, *Io, Dorothy*, 35 (2005), pp. 217-220.
 J.M. MICÓ, *L'incrocio tra la filologia e la poesia*, 35 (2005), pp. 221-223.
 F. NICODEMI, *Caso e necessità*, 35 (2005), pp. 225-226.
 XXXIII Convegno: *Giovanni Raboni traduttore di Baudelaire e Proust*
 M. RICHTER, *Introduzione alla tavola rotonda*, 35 (2005), pp. 229-230.
 M. RICHTER, *Considerazioni sul problema di tradurre Les Fleurs du Mal*, 35 (2005), pp. 231-236.
 A. BERETTA ANGUISSOLA, *Raboni traduttore di Du Côté de chez Swann*, 35 (2005), pp. 237-246.

¹⁴ Editto da Il Poligrafo, Padova.

M. BERTINI, *Il "marchio d'autore": in margine a Raboni traduttore di Albertine scomparsa*, 35 (2005), pp. 247-257.

A. PRETE, *Su Raboni traduttore di poesia*, 35 (2005), pp. 259-264.

XX volume – edizioni del Premio nn. 36-37, Monselice 2008¹⁵

2006 Interventi dei vincitori

A. MARIANNI, *Tradurre poesia*, 36 (2006), pp. 47-50.

L. NALDINI - V. CAPORALI, *Mi sono moltiplicato per sentirmi...*, 36 (2006), pp. 51-56.

M. MACHIEDO, *Ringraziamenti, traduttologia, Valeri*, 36 (2006), pp. 57-64.

E. DIANA, *Tre difficoltà nel tradurre Roger Penrose*, 36 (2006), p. 65.

XXXIV Convegno: *Mario Luzi traduttore*

P.V. MENGALDO, *Introduzione al Convegno*, 36 (2006), pp. 69-73.

G. PERON, *Luzi e la traduzione*, 36 (2006), pp. 75-89.

M. RICHTER, *Luzi traduttore di Ronsard e Baudelaire*, 36 (2006), pp. 91-100.

T. ZANON, *Luzi e Racine. La metrica della traduzione di Andromaque*, 36 (2006), pp. 101-117.

G. BIZZARRI, *"Naturalezza" de La Fuente: l'omaggio di Luzi a Jorge Guillén*, 36 (2006), pp. 119-129.

2007 Interventi dei vincitori

O. FATICA, *Io traduttore di Kipling e i miei tre patroni*, 37 (2007), pp. 173-176.

F. FAVA, *L'incedere del verso: appunti sulla traduzione di Piedra de Sol di Octavio Paz*, 37 (2007), pp. 177-188.

M. HERNANDEZ ESTEBAN, *Tradurre il Decameron nella Penisola Iberica*, 37 (2007), pp. 189-193.

S. BIANCHI, *Chi sa contare deve imparare a raccontarlo*, 37 (2007), pp. 195-197.

XXXV Convegno: *Fortuna e traduzioni del Decameron in Europa*

G. PERON, *Introduzione alla Tavola rotonda*, 37 (2007), pp. 201-202.

S. CAPPELLO, *Le prime traduzioni francesi del Decameron: Laurent de Premierfait (1414), Antoine Vérard (1485) e Antoine Le Maçon (1545)*, 37 (2007), pp. 203-219.

C. CALVO RIGUAL, *Boccaccio in Spagna: traduzioni, ritraduzioni e plaghi di una novella (III, 1)*, 37 (2007), pp. 221-247.

A. PETRINA, *Boccaccio oltremarica. Il primo approdo del Decameron nelle Isole britanniche*, 37 (2007), pp. 249-270.

F. DENISSEN, *Boccaccio nei Paesi Bassi*, 37 (2007), pp. 271-285.

S. MILINKOVIC, *Giovanni Boccaccio e il suo Decameron nelle letterature serba e croata*, 37 (2007), pp. 287-301.

I volumi disponibili possono essere richiesti alla Segreteria del Premio c/o Biblioteca comunale, via San Biagio, 10 - 35043 Monselice (Pd) - tel. 0429 72628 - fax 0429 711498 - e-mail biblioteca@comune.monselice.padova.it

¹⁵ Editore da Il Poligrafo, Padova.

APPENDICE

I VINCITORI DEL PREMIO “CITTÀ DI MONSELICE”
PER LA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA

EDIZIONI 1 (1971) - 37 (2007)

a cura di Flaviano Rossetto

I edizione 1971

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
FRANCO FORTINI (J.W. Goethe, *Faust*, Milano, Mondadori, 1970).

II edizione 1972

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
FILIPPO MARIA PONTANI (G. Seferis, *Poesia Prosa*, Milano, Club degli Editori,
1971).

III edizione 1973

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
GIORGIO CAPRONI (A. Frénaud, *Non c'è paradiso*, Milano, Rizzoli, 1971;
J. Genêt, *Tutto il teatro*, Milano, Il Saggiatore, 1971).

Premio speciale istituito dalla Cassa rurale artigiana di Sant'Elena d'Este
DIANELLA SELVATICO ESTENSE (P.J. Jouve, *Paulina 1880*, Torino, Einaudi, 1972;
A. Hebert, *Dietro il gelo dei vetri*, Milano, Mondadori, 1971).

Premio straordinario “Leone Traverso” opera prima¹
MARCO CUGNO (T. Arghezi, *Accordi di parole, poesie 1927-1967*, Torino,
Einaudi, 1972).

IV edizione 1974

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
GUIDO CERONETTI (*Il libro di Giobbe*, Milano, Adelphi, 1973).

Premio “Leone Traverso” opera prima
LAURA MANCINELLI (*I Nibelunghi*, Torino, Einaudi, 1973).

¹ Il Premio, istituito in memoria del prof. Leone Traverso, è destinato a un giovane traduttore italiano per la sua opera prima, apparsa nell'ultimo biennio; per questa edizione il Premio è stato messo a disposizione dalla famiglia del compianto professore.

V edizione 1975

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

FERNANDA PIVANO (A. Ginsberg, *Diario indiano*, Roma, Arcana, 1973; Id., *Mantra del re di maggio*, Milano, Mondadori, 1973).

Premio “Leone Traverso” opera prima

GIAN PIERO BONA (A. Rimbaud, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1973).

VI edizione 1976

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

VITTORIO SERENI (R. Char, *Ritorno Sopramonte*, Milano, Mondadori, 1975).

Premio “Leone Traverso” opera prima

CARLO VITTORIO CATTANEO (J. de Sena, *Esorcismi*, Milano, Accademia, 1974; E. de Andrade, *Ostinato rigore*, Roma, Abete, 1975; Aa.Vv., *La nuova poesia portoghese*, Roma, Abete, 1975).

Premio internazionale²

BARBARA REYNOLDS (L. Ariosto, *Orlando furioso*, London, Penguins Books, 1975).

VII edizione 1977

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

GIOVANNI GIUDICI (S. Plath, *Lady Lazarus e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1976).

Premio “Leone Traverso” opera prima

SILVIA BORTOLI (A. Berg, *Lettere alla moglie*, Milano, Feltrinelli, 1976).

Premio internazionale³

PATRICE DYERVAL ANGELINI (per le traduzioni delle poesie di Montale compiute tra il 1966 e il 1976).

VIII edizione 1978

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

EMILIO CASTELLANI (R. Walser, *La passeggiata*, Milano, Adelphi, 1976).

Premio “Leone Traverso” opera prima

FRANCA MINUZZO BACCHIEGA (R. Jeffers, *Cawdor*, Torino, Einaudi, 1977).

Premio internazionale⁴

Premio per la traduzione scientifica⁵

² Destinato a premiare una traduzione straniera dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, quale riconoscimento dell'attività internazionale di studi e di diffusione del poema, promossa anche dal recente quinto centenario della nascita del poeta (1974).

³ Destinato a una traduzione straniera di un'opera letteraria italiana del Novecento.

⁴ Il premio internazionale, destinato a una traduzione straniera di un'opera italiana di teatro, non è stato assegnato.

⁵ Il premio per la traduzione scientifica, destinato a una traduzione italiana di un'opera di filosofia della scienza o di epistemologia, edita nel biennio 1977-78, non è stato assegnato.

IX edizione 1979

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
GIACOMO OREGLIA (G. Edfeldt, *Dikter*, Stockholm-Roma, Italice, 1978).

Premio “Leone Traverso” opera prima
MASSIMO PERI (T. Anghelopulos, *La recita*, Roma, Editori Riuniti, 1977).

Premio internazionale “Diego Valeri”⁶
DOLF VERSPOOR (per le traduzioni in neerlandese di testi del teatro italiano).

Premio speciale alla memoria di Carlo Scarpa⁷
SONIA GESSNER (A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1972).

X edizione 1980

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
ADRIANA MOTTI (K. Blixen, *Ebregard*, Milano, Adelphi, 1979; Id., *Racconti d'inverno*, Milano, Adelphi, 1980).

Premio “Leone Traverso” opera prima
ALESSANDRO PASSI (A. Vaghosa, *Le gesta del Buddha*, Milano, Adelphi, 1979).

Premio internazionale “Diego Valeri”⁸
EVGENIJ M. SOLONOVIC (U. Saba, *Canzoniere*, Mosca 1974; E. Montale, *Antologia*, Mosca 1979).

Premio per la traduzione scientifica⁹
LIBERO SOSIO (P.K. Feierabend, *Contro il metodo, abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, Milano, Feltrinelli, 1979).

XI edizione 1981

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
AUGUSTO FRASSINETI (F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, Firenze, Sansoni, 1980).

Premio “Leone Traverso” opera prima
CAMILLO NEGRO (*Vangelo di Pietro secondo Marco*, Fossalta di Piave, Rebellato, 1980).

⁶ Destinato alla traduzione straniera di un'opera italiana di teatro, edita nell'ultimo decennio.

⁷ Riservato alla traduzione italiana di un'opera sull'architettura o le arti visive.

⁸ Destinato alla traduzione di un'opera della letteratura italiana (antica e moderna) in lingua russa. Il Premio è rivolto a onorare Ettore Lo Gatto per la sua insigne attività di traduttore di opere della letteratura russa in lingua italiana.

⁹ Destinato alla traduzione di un'opera di filosofia della scienza.

Premio internazionale "Diego Valeri"¹⁰

MARGARITA DALMATI (E. Montale, *Mottetti e altre poesie*, Atene, Istituto Italiano di Cultura, 1971).

Premio per la traduzione scientifica¹¹

VITTORIO EMILIANI (R.A. Hinde, *Il comportamento degli animali. Etologia e psicologia comparata*, Bologna, Edagricole, 1980).

XII edizione 1982

Premio "Città di Monselice" per la traduzione

ERNESTO BRAUN - MARIO CARPITELLA (K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano, Adelphi, 1980).

Premio "Leone Traverso" opera prima

RICCARDO ZIPOLI (Kay Ka'us ibn Iskandar, *Il libro dei consigli*, Milano, Adelphi, 1981).

Premio internazionale "Diego Valeri"¹²

HALLINA KRALOWA (C.E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziosi*, Warszawa, P.I.W., 1974; Id., *La cognizione del dolore*, Warszawa, P.I.W., 1980).

Premio per la traduzione scientifica¹³

LUCIA CORNALBA (H. Hartmann, *Fondamenti della psicoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1981).

XIII edizione 1983

Premio "Città di Monselice" per la traduzione

LUIGI SCHENONI (J. Joyce, *Finnegans Wake*, Milano, Mondadori, 1982).

Premio "Leone Traverso" opera prima

LUCIANA BIANCIARDI (J. Kennedy Toole, *Una congrega di fissati*, Milano, Rizzoli, 1982).

Premio internazionale "Diego Valeri"¹⁴

ALICE VOLLENWEIDER (G. Leopardi, *Dialoge und andere Lehrstücke [Operette morali, di seguito ai Canti]*, München, Winkler, 1978).

¹⁰ Destinato, in occasione dell'ingresso della Grecia nella Comunità Europea, alla traduzione di opere della letteratura italiana (antica o moderna) in lingua greca.

¹¹ Destinato alla traduzione di un'opera di divulgazione scientifica o di critica della scienza.

¹² Destinato alla traduzione di una o più opere della letteratura italiana (antica o moderna) in lingua polacca.

¹³ Destinato alla traduzione di un'opera relativa ai rapporti tra biologia e psicologia dell'uomo.

¹⁴ Destinato alla traduzione di una o più opere della letteratura italiana (antica o moderna) in lingua tedesca.

Premio per la traduzione scientifica¹⁵

FRANCESCO CARNEVALE - INES ROMANO - VITTORIO ROMANO (B. Ramazzini, *Le malattie dei lavoratori*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1983).

XIV edizione 1984

Premio "Città di Monselice" per la traduzione

GIORGIO MANGANELLI (E.A. Poe, *I racconti*, Torino, Einaudi, 1983).

Premio "Leone Traverso" opera prima

DANILO MANERA (J. Radičkov, *I racconti di Čerkazki*, Genova, Marietti, 1983).

Premio internazionale "Diego Valeri"¹⁶

INGVAR BJÖRKESON (D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Stockholm, Natur och Kultur, 1983).

Premio per la traduzione scientifica¹⁷

FEDERICO CANOBBIO-CODELLI (H. Fritsch, *Quark: i mattoni del mondo*, Torino, Boringhieri, 1983).

XV edizione 1985

Premio "Città di Monselice" per la traduzione

DIANELLA SELVATICO ESTENSE (G. Perec, *La vita, istruzioni per l'uso*, Milano, Rizzoli, 1984).

Premio "Leone Traverso" opera prima

STEFANO MANFERLOTTI (C. Dickens, *Il mistero di Edwin Drood*, Napoli, Guida, 1983).

Premio internazionale "Diego Valeri"¹⁸

Premio "IDIM" per la traduzione scientifica¹⁹

GIORGIO BIGNAMI - MARINA FRONTALI - LUCIANO TERRENATO - VALERIO GIARDINI - ENRICO ALLEVA (S. Rose - R. Lewontin - L. Kamin, *Il gene e la sua mente*, Milano, Mondadori, 1984).

¹⁵ Destinato alla traduzione di un'opera relativa alla storia della scienza.

¹⁶ Destinato a una traduzione in lingua straniera della *Divina Commedia*.

¹⁷ Destinato a una traduzione di un libro di alta divulgazione sulla struttura dell'universo.

¹⁸ Destinato a una traduzione in lingua straniera del *Pinocchio* di Collodi; il premio non è stato assegnato.

¹⁹ Destinato alla traduzione di un'opera che riguardi il tema biologia-società.

XVI edizione 1986

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
MARY DE RACHEWILTZ (E. Pound, *I Cantos*, Milano, Mondadori, 1985).

Premio “Leone Traverso” opera prima
GUIDO DAVICO BONINO (P. Corneille, *Il Cid*, Pordenone, Studio Tesi, 1985).

Premio internazionale “Diego Valeri”²⁰
JEANNE HENRIETTE KLINKERT-POTTERS VOS - HEINZ RIEDT (traduzione in neerlandese e in tedesco delle *Avventure di Pinocchio* di Collodi).

Premio per la traduzione scientifica²¹
ALESSANDRO PASSI (G. de Santillana - H. von Dechend, *Il mulino di Amleto*, Milano, Adelphi, 1983).

XVII edizione 1987

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
GIOVANNA CALASSO (Nēzamī, *Leylā e Majnūn*, Milano, Adelphi, 1985).

Premio “Leone Traverso” opera prima
CATERINA RICCIARDI (*Poesia canadese del Novecento in lingua inglese*, Napoli, Liguori, 1986).

Premio internazionale “Diego Valeri”²²
ANDRÉ BOUISSY (traduzione in francese del teatro di Pirandello).

Premio per la traduzione scientifica²³
DINO FERRERI (M. Edelson, *Ipotesi e prova in psicoanalisi*, Roma, Astrolabio, 1986).

XVIII edizione 1988

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
FRANCESCO TENTORI MONTALTO (*Poeti ispano-americani del Novecento*, Milano, Bompiani, 1987).

Premio “Leone Traverso” opera prima
PAOLO COLLO (J.M. Eça de Queiroz, *Il Mandarino - La buonanima*, Torino, Einaudi, 1988).

²⁰ Destinato a una traduzione in lingua straniera delle *Avventure di Pinocchio* di Collodi.

²¹ Destinato alla traduzione di un'opera di storia della scienza.

²² Destinato a una traduzione in lingua straniera di un'opera teatrale e narrativa di Luigi Pirandello.

²³ Destinato alla traduzione di un'opera di psicologia sperimentale o di psicanalisi.

Premio internazionale “Diego Valeri”²⁴

WILLIAM WEAVER (traduzioni in inglese da P. Levi e I. Calvino).

Premio per la traduzione scientifica²⁵

ALFREDO MARINI (W. Dilthey, *Per la fondazione delle scienze dello spirito*, Milano, Franco Angeli, 1985).

XIX edizione 1989

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

SERENA VITALE (M. Cvetaeva, *Dopo la Russia*, Milano, Mondadori, 1988; Id., *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*, Milano, Adelphi, 1989; O. Mandel'stam, *Viaggio in Armenia*, Milano, Adelphi, 1988).

Premio “Leone Traverso” opera prima

OLGA VISENTINI (H. Berlioz, *Memorie*, Pordenone, Studio Tesi, 1989).

Premio internazionale “Diego Valeri”²⁶

MARIA RAGNI GSCHWEND (traduzioni in tedesco da I. Svevo).

Premio per la traduzione scientifica²⁷

MARCO GUANI (K. von Fritz, *Le origini della scienza in Grecia*, Bologna, Il Mulino, 1988).

XX edizione 1990

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

AGOSTINO RICHELMY (G. Flaubert, *La tentazione di sant'Antonio*, Torino, Einaudi, 1990).

Premio “Leone Traverso” opera prima

GIULIANO PISANI (Plutarco, *Moralia I*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1989).

Premio internazionale “Diego Valeri”²⁸

CLAUDE AMBROISE (L. Sciascia, *1912+1 e Portes ouvertes*, Paris, Fayard, 1988, 1989).

Premio per la traduzione scientifica “Luigi Radici”²⁹

LUCIANA PERCOVICH (N. Mitchison, *Diario di una astronauta*, Milano, La Tartaruga blu, 1988).

²⁴ Destinato alla traduzione in lingua straniera di opere di Italo Calvino e Primo Levi.

²⁵ Destinato alla traduzione di un'opera di filosofia o filosofia della scienza.

²⁶ Destinato a una traduzione in lingua straniera di opere di Italo Svevo e Alberto Moravia.

²⁷ Destinato alla traduzione di un'opera di storia della scienza.

²⁸ Destinato a una traduzione in lingua straniera di opere di Leonardo Sciascia.

²⁹ Destinato alla traduzione di un'opera di fantascienza.

XXI edizione 1991

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

RENATA COLORNI (F. Werfel, *Una scrittura femminile azzurro pallido*, Milano, Adelphi, 1991; Th. Bernhard, *Il nipote di Wittgenstein*, Milano, Adelphi, 1989).

Premio “Leone Traverso” opera prima

MARIA TERESA GRANATA (Farīd al-Dīn 'Aṭṭār, *Il poema celeste*, Milano, Rizzoli, 1990).

Premio internazionale “Diego Valeri”³⁰

JEAN MICHEL GARDAIR (Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, Paris, Bordas, 1990).

Premio per la traduzione scientifica “Luigi Radici”³¹

GIUSEPPE LONGO (M. Minsky, *La società della mente*, Milano, Adelphi, 1989).

XXII edizione 1992

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

MASSIMO BACIGALUPO (W. Wordsworth, *Il preludio*, Milano, Mondadori, 1990).

Premio “Leone Traverso” opera prima

BRUNA DELL'AGNESE (E. Barrett Browning, *Sonetti dal portoghese*, Montebelluna, Amadeus, 1991).

Premio internazionale “Diego Valeri”³²

Premio “Luigi Radici” per la traduzione scientifica³³

MAURIZIO NEGRI (*Prospettive cosmiche*, a cura di S.K. Biswas *et al.*, Padova, Muzzio, 1991).

XXIII edizione 1993

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

UGO DOTTI (F. Petrarca, *Le senili*, I, Roma, Archivio Guido Izzi, 1993).

Premio “Leone Traverso” opera prima

FERNANDO BANDINI (Orazio, *Il libro degli epodi*, Venezia, Marsilio, 1992).

Premio internazionale “Diego Valeri”³⁴

GINETTE HERRY (per le traduzioni in francese da Goldoni).

³⁰ Destinato a una traduzione in lingua straniera di opere dei maggiori poeti italiani fino al Cinquecento incluso.

³¹ Destinato a una traduzione di un'opera sull'informatica e l'intelligenza artificiale.

³² Destinato a una traduzione in lingua straniera di opere di Pier Paolo Pasolini prosatore e poeta; il premio non è stato assegnato.

³³ Destinato a una traduzione di un'opera sulle scienze del cosmo.

³⁴ Destinato a una traduzione in lingua straniera di opere di Carlo Goldoni.

Premio per la traduzione scientifica “Luigi Radici”³⁵

MARIA TERESA MUSACCHIO (C. Ponting, *Storia verde del mondo*, Torino, SEI, 1992).

XXIV edizione 1994

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

NELO RISI (*Compito di francese e d'altre lingue 1943-1993*, Milano, Guerini e associati, 1994).

Premio “Leone Traverso” opera prima

PAOLA RANZINI (C. Goldoni, *Memorie*, Milano, Mondadori, 1993).

Premio internazionale “Diego Valeri”³⁶

JOAQUIN JORDÀ (C. Magris, *El Danubio*, Barcelona, Anagrama, 1994; G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, 1989; G. Manganelli, *Agli dei ulteriori*, 1985).

Premio per la traduzione scientifica “Luigi Radici”³⁷

Premio speciale in memoria di Giampiero Dalla Barba assegnato a LIBERO SOSIO, già vincitore nel 1980³⁸.

XXV edizione 1995

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

GILBERTO FORTI (W.H. Auden, *La verità, vi prego, sull'amore*, Milano, Adelphi, 1995).

Premio “Leone Traverso” opera prima

SARA BARNI (F. Mayröcker, *Viaggio attraverso la notte*, Palermo, Sellerio, 1994).

Premio internazionale “Diego Valeri”³⁹

JOSÈ COLAÇO BARREIOS (I. Calvino, *As cidades invisíveis*, Lisboa, Editorial Torema, 1990).

Premio per la traduzione scientifica⁴⁰

DAVID MEZZACAPA (A. Hodges, *Storia di un enigma. Vita di Alan Turing (1912-1954)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991).

³⁵ Destinato alla traduzione di un'opera sull'ecologia.

³⁶ Destinato a una traduzione in lingua spagnola di un'opera di un autore italiano del Novecento.

³⁷ Destinato a una traduzione di un'opera sulla storia della terra.

³⁸ Il traduttore Libero Sosio aveva presentato la traduzione dell'opera di H. Reeves, *L'evoluzione cosmica*.

³⁹ Destinato a una traduzione di un'opera di un autore italiano in lingua portoghese.

⁴⁰ Destinato alla traduzione della biografia di uno scienziato.

XXVI edizione 1996

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
GIOVANNI CERRI (Omero, *Iliade*, Milano, Rizzoli, 1996).

Premio “Leone Traverso” opera prima
PIERO FALCHETTA (G. Perec, *La scomparsa*, Napoli, Guida, 1995).

Premio internazionale “Diego Valeri”⁴¹
JEAN-NOËL SCHIFANO (E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Paris, Gallimard, 1991).

Premio per la traduzione scientifica⁴²
LAURO COLASANTI (D.C. Dennett, *Coscienza*, Milano, Rizzoli, 1993).

XXVII edizione 1997

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
CESARE GARBOLI (Anonimo del XVII secolo, *La famosa attrice*, Milano, Adelphi, 1997).

Premio “Leone Traverso” opera prima
ANDREA FASSÒ (*La canzone di Guglielmo*, Parma, Pratiche Editrice, 1995).

Premio internazionale “Diego Valeri”⁴³
MARIAN PAPAHAĞI (E. Montale, *Poezii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1988).

Premio per la traduzione scientifica⁴⁴
FEDERICO DE ALFARO (J.A. Wheeler, *Gravità e spazio*, Bologna, Zanichelli, 1993).

XXVIII edizione 1998

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
ALESSANDRO SERPIERI (W. Shakespeare, *Il primo Amleto*, Venezia, Marsilio, 1997).

Premio “Leone Traverso” opera prima
GIAMPAOLO TONINI (*Poeti brasiliani contemporanei*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1997).

⁴¹ Destinato alla traduzione in lingua straniera di un'opera di Natalia Ginzburg o di Elsa Morante.

⁴² Destinato alla traduzione di un'opera, pubblicata nell'ultimo decennio, sul rapporto mente-corpo.

⁴³ Destinato alla traduzione in lingua straniera delle poesie di Eugenio Montale.

⁴⁴ Destinato a una traduzione di un'opera sui concetti di spazio e di tempo.

Premio internazionale “Diego Valeri”⁴⁵

MARÌA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ (per la traduzione dei *Canti* di Leopardi in castigliano pubblicati dalla casa editrice Cátedra di Madrid).

Premio per la traduzione scientifica “Luigi Radici”⁴⁶

MARIA ROSARIA FASANELLI (J.W. McAllister, *Bellezza e rivoluzione nella scienza*, Milano, McGraw-Hill, 1998).

XXIX edizione 1999

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

GIUSEPPE BEVILACQUA (P. Celan, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1998).

Premio “Leone Traverso” opera prima

ANDREA RODIGHIERO (Sofocle, *Edipo a Colono*, Venezia, Marsilio, 1998).

Premio internazionale “Diego Valeri”⁴⁷

GÉRARD LUCIANI (N. Machiavelli, *Le Prince*, Paris, Gallimard, 1995).

Premio per la traduzione scientifica “Luigi Radici”⁴⁸

MARIA GHERARDELLI (S. Lang, *La bellezza della matematica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997).

XXX edizione 2000

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

ANNA MARIA CARPI (D. Grünbein, *A metà partita*, Torino, Einaudi, 1999).

Premio “Leone Traverso” opera prima

CRISTINA NOACCO (Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, Milano-Trento, Luni, 1999).

Premio internazionale “Diego Valeri”⁴⁹

J. GORDON NICHOLS (F. Petrarca, *Canzoniere*, Manchester, Carcanet, 2000).

Premio per la traduzione scientifica⁵⁰

SIMONETTA FREDIANI (D.C. Dennett, *L'idea pericolosa di Darwin. L'evoluzione e i significati della vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997).

⁴⁵ Destinato a un traduttore dei *Canti* e/o delle *Operette morali* di Giacomo Leopardi in lingua straniera.

⁴⁶ Destinato a un traduttore di un'opera sulle analisi critiche delle teorie scientifiche.

⁴⁷ Destinato a una traduzione in lingua straniera del *Principe* di Niccolò Machiavelli.

⁴⁸ Destinato alla traduzione di un'opera sul pensiero matematico.

⁴⁹ Destinato a un traduttore straniero o alla traduzione in lingua straniera di un'opera della letteratura italiana.

⁵⁰ Destinato alla traduzione di un'opera sulla teoria dell'evoluzione.

XXXI edizione 2001

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
GIOVANNI BONALUMI (*Album inglese. Quaderno di traduzioni 1948-1998*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2000).

Premio “Leone Traverso” opera prima
ANNALISA COMES (M. Cvetaeva, *Il ragazzo*, Firenze, Le Lettere, 2000).

Premio internazionale “Diego Valeri”
MICHIEL ORCEL (*L’Arioste, Roland furieux*, Paris, Editions du Seuil, 2000).

Premio per la traduzione scientifica⁵¹
PIER DANIELE NAPOLITANI (M. Rees, *Prima dell’inizio. Il nostro Universo e gli altri*, Milano, Raffaello Cortina, 1998; L. Smolin, *La vita nel cosmo*, Torino, Einaudi, 1999).

XXXII edizione 2002

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
MICHELE RANCHETTI - JUTTA LESKIEN (P. Celan, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, Torino, Einaudi, 2001).

Premio “Leone Traverso” opera prima
VERONICA ORAZI (Sendebär, *Il libro degli inganni delle donne*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2001).

Premio internazionale “Diego Valeri”
CHARLES JERIGAN - IRENE MARCHEGIANI (per la traduzione in lingua inglese del dramma di T. Tasso, *Aminta*, New York, Italica press, 2000).

Premio per la traduzione scientifica⁵²
SILVIO FERRARESI (G.M. Edelman e G. Tonioni, *Un universo di coscienza. Come la materia diventa immaginazione*, Torino, Einaudi, 2000).

XXXIII edizione 2003

Premio “Città di Monselice” per la traduzione
ELENALOEWENTHAL (A. Oz, *La scatola nera*, Milano, Feltrinelli, 2002; S. Kashua, *Arabi danzanti*, Parma, Ugo Guanda, 2003).

Premio “Leone Traverso” opera prima
ELETTRA BORDINO ZORZI (A. Farhoud, *La felicità scivola tra le dita*, Roma, Sinno, 2002);
ANDREA CECCHERELLI (C. Milosz, *Il cagnolino lungo la strada*, Milano, Adelphi, 2002).

⁵¹ Destinato alla traduzione di un’opera sul cosmo.

⁵² Destinato alla traduzione di un’opera sulle neuroscienze.

Premio internazionale “Diego Valeri”

FARADEH MAHDAVI-DAMGHANI (per la traduzione in lingua persiana dell’opera: D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Teheran, Tir, 2000).

Premio per la traduzione scientifica⁵³

MARESA VALLONE (K. Alder, *La misura di tutte le cose. L’avventurosa storia dell’invenzione del sistema metrico decimale*, Milano, Rizzoli, 2002).

XXXIV edizione 2004

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

SILVIA BORTOLI (T. Fontane, *Romanzi*, Milano, Mondadori, 2003).

Premio “Leone Traverso” opera prima

FILIPPOMARIA PONTANI (E. Roidis, *La papessa Giovanna*, Milano, Crocetti, 2003).

Premio internazionale “Diego Valeri”⁵⁴

VASCO GRAÇA MOURA (per la traduzione in lingua portoghese dell’opera di F. Petrarca, *As Rimas de Petrarca*, Lisboa, Bertrand Editora, 2003).

Premio per la traduzione scientifica⁵⁵

ALESSANDRO SERRA (J.-P. Changeux, *L’uomo di verità*, Milano, Feltrinelli, 2002).

XXXV edizione 2005

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

MONICA CENTANNI (Eschilo, *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 2003).

Premio “Leone Traverso” opera prima

SARA M. SOLLORS (L.F. Baum, *Il Mago di Oz*, Venezia, Marsilio, 2004).

Premio internazionale “Diego Valeri”

JOSÉ MARÍA MICÓ (per la traduzione in lingua spagnola dell’opera di L. Ariosto, *Orlando furioso*, Madrid, Editorial Espasa, 2005).

Premio per la traduzione scientifica⁵⁶

FRANCESCO NICODEMI (J.D. Barrow - F.G. Tipler, *Il principio antropico*, Milano, Adelphi, 2002).

⁵³ Destinato alla traduzione di un’opera di filosofia e storia del pensiero scientifico.

⁵⁴ Destinato a una traduzione di un’opera di Francesco Petrarca, nel VII centenario della nascita.

⁵⁵ Destinato alla traduzione di un’opera sulle controversie scientifiche.

⁵⁶ Destinato a una traduzione di un’opera sulla fisica del Novecento.

XXXVI edizione 2006

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

ARIODANTE MARIANNI (W.B. Yeats, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2005).

Premio “Leone Traverso” opera prima

LAURA NALDINI - VIRGINIA CLARA CAPORALI (F. Pessoa, *Le poesie di Ricardo Reis*, Firenze-Antella, Passigli Editore, 2005).

Premio internazionale “Diego Valeri”

MLADEN MACHIEDO (per la traduzione in lingua croata del libro *Zrakasti subjekt, Soggetto irradiante*, Zagreb, Ceres, 2003).

Premio per la traduzione scientifica⁵⁷

EMILIO DIANA (R. Penrose, *La strada che porta alla realtà*, Milano, Rizzoli, 2005).

XXXVII edizione 2007

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

OTTAVIO FATICA (R. Kipling, *La città della tremenda notte*, Milano, Adelphi, 2007).

Premio “Leone Traverso” opera prima

FRANCESCO FAVA (O. Paz, *Pietra di sole*, Roma, Il Filo, 2006).

Premio internazionale “Diego Valeri”

MARIA HERNANDEZ ESTEBAN (per la traduzione in lingua spagnola di G. Boccaccio, *Decameron*, Madrid, Catedra, 2007).

Premio per la traduzione scientifica⁵⁸

STEFANO BIANCHI (H.C. Baeyer, *Informazione. Il nuovo linguaggio della scienza*, Bari, Dedalo, 2005).

⁵⁷ Destinato alla traduzione di un'opera su matematica e realtà.

⁵⁸ Destinato alla traduzione di un'opera su scienza, tecnica e cultura.



Finito di stampare nel mese di giugno 2008
per conto della casa editrice Il Poligrafo srl
presso la Tipografia La Garangola di Padova