

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

---



VOLUME XIX



COMUNE DI MONSELICE  
Assessorato alla Cultura

BIBLIOTECA COMUNALE  
**SANBAGGIO**  
MONSELICE

MONSELICE 2007

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

---

34 - 35



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](http://www.provincia.padova.it/comuni/monselice)  
e-mail: [monselice@provincia.padova.it](mailto:monselice@provincia.padova.it)

© Copyright giugno 2007  
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](mailto:casaeditrice@poligrafo.it)  
ISBN 978-88-7115-552-4

## INDICE

- 9 Presentazione  
*Fabio Conte, Sindaco di Monselice*  
*Giovanni Belluco, Assessore alla Cultura*
- 13 PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»  
PER LA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA 2004
- 19 Opere concorrenti
- 29 Relazione della giuria
- INTERVENTI DEI VINCITORI
- SILVIA BORTOLI  
57 Un ascolto paziente e ostinato
- FILIPPOMARIA PONTANI  
63 Un tono narrativo “medio” e divertito
- VASCO GRAÇA MOURA  
67 Traduzir Petrarca
- ALESSANDRO SERRA  
73 Traduttore e collaboratore scientifico

TRADUZIONI DEL PETRARCA “LATINO”

Atti del trentaduesimo Convegno sui problemi  
della traduzione letteraria e scientifica

GIANFELICE PERON

79 Introduzione al Convegno

VINCENZO FERA

83 Interpretare e tradurre l'*Africa* del Petrarca

CATERINA MALTA

95 Traduzione e tradizione nelle biografie dei *primi viri*

DANIELA GOLDIN FOLENA

113 Le traduzioni delle *Familiari* del Petrarca

CHRISTOPHE CARRAUD

123 La traduzione francese dell'opera latina di Petrarca

EDOARDO BARBIERI

139 Il Petrarca a stampa nel Rinascimento europeo:  
appunti sulle traduzioni delle opere latine

GRZEGORZ FRANCAK

153 Petrarca e gli inizi dell'Umanesimo polacco

DANILO CAVAION

167 Del Petrarca e dell'*Africa* in Russia

175 PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»

PER LA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA 2005

181 Opere concorrenti

191 Relazione della giuria

INTERVENTI DEI VINCITORI

MONICA CENTANNI

215 La traduzione come Eros, Poros e Penia

SARA SOLLORS

217 Io, Dorothy

JOSÉ MARÍA MICÓ  
221 L'incrocio tra la filologia e la poesia

FRANCESCO NICODEMI  
225 Caso e necessità

GIOVANNI RABONI  
TRADUTTORE DI BAUDELAIRE E PROUST  
Atti del trentatreesimo Convegno sui problemi  
della traduzione letteraria e scientifica

MARIO RICHTER  
229 Introduzione alla tavola rotonda

MARIO RICHTER  
231 Considerazioni sul problema di tradurre *Les Fleurs du Mal*

ALBERTO BERETTA ANGIUSSOLA  
237 Raboni traduttore di *Du côté de chez Swann*

MARIOLINA BERTINI  
247 Il “marchio d'autore”:  
in margine a Raboni traduttore di *Albertine scomparsa*

ANTONIO PRETE  
259 Su Raboni traduttore di poesia

#### APPENDICE

265 Indice degli interventi e saggi presenti  
negli Atti del Premio “Città di Monselice”  
per la traduzione letteraria e scientifica  
Edizioni 1 (1971) - 35 (2005)  
*a cura di Flaviano Rossetto*

279 I vincitori del Premio “Città di Monselice”  
per la traduzione letteraria e scientifica  
Edizioni 1 (1971) - 35 (2005)  
*a cura di Flaviano Rossetto*



## Presentazione

*Questo XIX volume degli Atti sottolinea la continuità dell'Amministrazione comunale nel sostenere gli impegni connessi con il Premio di traduzione: e cioè garantire non solo la realizzazione annuale della manifestazione traduttiva con il convegno del mattino e la premiazione pomeridiana, ma offrire attraverso la pubblicazione degli Atti un insieme di riflessioni su molti aspetti della traduzione che permettono di giudicare quanto si è fatto e si fa a Monselice su questo tema o, più folenianamente, su questo problema, per dare concretamente la possibilità a chi è stato presente alla manifestazione ma anche a chi non lo è stato di conoscere l'articolazione del Premio e soprattutto di leggere le molte considerazioni sulla traduzione di studiosi e traduttori. Il nostro continua ad essere un Premio dedicato interamente alla traduzione, alle sue molteplici sfaccettature, e sotto questo profilo può vantare una fedeltà ormai più che trentennale, presentando anche, rispetto ad altri premi di traduzione, 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. Proprio a questo riguardo il nostro Premio è perciò un qualificato osservatorio dell'interesse per la cultura italiana all'estero.*

*Questo Premio ha avuto davvero un ruolo pionieristico, ha contribuito in modo determinante a portare l'attenzione sul fenomeno della traduzione e a valorizzare la figura del traduttore: oggi ne abbiamo una chiara riprova nel confronto del nostro Premio con i tanti che, grandi e piccoli, forse anche per sua imitazione, sono sorti successivamente. Essenziale è stata, in questa prospettiva, la funzione svolta da*

*Gianfranco Folena e dalla prima Giuria come anche la stessa venuta a Monselice di molti dei poeti-traduttori più importanti del secondo Novecento.*

*Il Premio resta per Monselice una manifestazione centrale di cui siamo orgogliosi, anche se ne sentiamo la responsabilità perché ci pone all'attenzione del mondo, di quello scientifico ed editoriale in particolare. 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. Questo volume in particolare contiene gli atti di due convegni. Il primo dedicato alla traduzione in Europa delle molte opere che Petrarca scrisse in latino. Con esso ci siamo inseriti nelle manifestazioni 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 riguarda invece le traduzioni dal francese di un eminente membro della Giuria, Giovanni Raboni, poeta, traduttore e critico di rilievo nazionale e internazionale. Avevamo avuto l'onore e il piacere di nominarlo tra i membri, con la certezza che avrebbe arricchito il prestigio della Giuria e avrebbe dato ulteriore smalto al Premio, purtroppo siamo qui a piangerne la precoce scomparsa.*

*All'impegno culturale ed economico dell'Amministrazione comunale si affiancano anche altre istituzioni ed enti che qui ringraziamo: Regione del Veneto, Provincia, Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, Cassa di Credito Cooperativo di Sant'Elena, che ci aiutano economicamente a portare avanti un'iniziativa valida ma anche costosa. Altrettanta gratitudine si vuole esprimere alle persone che danno il loro contributo di energie e di intelligenza per la riuscita del Premio e delle attività che lo completano: la Giuria innanzi tutto, ma poi anche i dipendenti del Comune di Monselice, il responsabile della Biblioteca e i suoi collaboratori. Il Premio rappresenta un'attività che ha il suo momento più "visibile" ogni anno agli inizi di giugno, ma tiene in misura più o meno continuativa impegnati tutto l'anno, per*

*definirne la preparazione, per arrivare pronti a ogni edizione sotto il profilo scientifico e quello finanziario.*

*Questo Premio, rispetto ad altre nostre manifestazioni, può certo presentare delle caratteristiche più elitarie, ma riteniamo che serva ad arricchire il nostro Comune e che sia dunque anche un modo valido per attirare l'attenzione su Monselice. 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 di far conoscere positivamente Monselice, il suo impegno culturale, la sua storia e il suo notevole patrimonio artistico.*

GIOVANNI BELLUCO  
*Assessore alla Cultura*

FABIO CONTE  
*Sindaco di Monselice*

TRIVMPHVS

AMORIS



*Francesco Petrarca, Trionfi, commentati da Bernardo Ficino,  
Venezia, Piero di Piasi, 1490.  
Incunabolo conservato presso la Biblioteca Comunale di Monselice*

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

---

**34**

Relazione della Giuria  
e Interventi dei vincitori

Atti del trentaduesimo Convegno sui problemi  
della traduzione letteraria e scientifica

LE TRADUZIONI DEL PETRARCA “LATINO”



## 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*

FRANCO BIASUTTI, *Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia  
dell'Università di Padova*

VITTORINO GNAN, *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"*

RICCARDO GHIDOTTI, *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 «Città di 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 2002 al 31 marzo 2004;
- *Premio internazionale «Diego Valeri»*, di € 2500, messo a disposizione dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo e destinato, nel VII centenario della nascita, a una traduzione in lingua straniera di un'opera di Francesco Petrarca, pubblicata nell'ultimo decennio;
- *Premio per la traduzione scientifica*, di € 1500, destinato per il corrente anno alla traduzione in lingua italiana di un'opera sul tema "le controversie scientifiche", pubblicata nell'ultimo decennio;
- *Premio «Leone Traverso opera prima»*, di € 1500, 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 2002 al 31 marzo 2004;
- *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 (maggiori informazioni nel sito internet del bando).

Tutte le opere concorrenti dovranno essere inviate, alla Segreteria del Premio, in cinque copie entro l'8 aprile 2004, con l'indicazione del Premio al quale concorrono e l'indirizzo del singolo traduttore.

I premi verranno assegnati domenica 6 giugno 2004.

Nella stessa occasione si terrà il 32° convegno sui problemi della traduzione dedicato a: *Le traduzioni del Petrarca "latino"*.

*Giuria:* MASSIMILLA BALDO CEOLIN, ENRICO BELLONE, GIUSEPPE BRUNETTI, ALDO BUSINARO, CARLO CARENA (*presidente*), CESARE CASES, PIER VINCENZO MENGALDO, GIANFELICE PERON, GIOVANNI RABONI, MARIO RICHTER.

*Segretario:* Flaviano Rossetto

Monselice, febbraio 2004

*Opere concorrenti al*  
PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»  
2004

1. ABENI DAMIANO  
Mark Strand, *West of your cities. Nuova antologia della poesia americana*, Roma, Minimum fax, 2003.
2. ABRIANI MIRELLA  
Cecília Meireles, *Rami di suono*, Parma, Battei, 2003.
3. AZZONE ZWEIFEL ANNA ROSA  
Gottfried Keller, *Sette leggende*, Venezia, Marsilio, 2004.
4. BALBIANI LAURA  
Friedrich Hölderlin, *La morte di Empedocle*, Milano, Bompiani, 2003.
5. BELLETTI RAFFAELLA  
Margaret Atwood, *L'ultimo degli uomini*, Milano, Ponte alle Grazie, 2003.
6. BELLETTI RAFFAELLA  
Daniel Buckman, *Guerre americane*, Roma, e/o, 2004.
7. BIANCHINI EDOARDO  
*Carmina Burana*, Milano, Rizzoli, 2003.
8. BOCCHIOLA MASSIMO  
Maile Meloy, *Santi e bugiardi*, Milano, Rizzoli, 2004.
9. BONI GUIDA  
Jaime Moacyr Scliar, *Il centauro nel giardino*, Roma, Voland, 2002.
10. BORTOLI SILVIA  
Theodor Fontane, *Romanzi*, Milano, Mondadori, 2003.
11. CICCARDINI CECILIA  
Wystan Hugh Auden - Christopher Isherwood, *L'ascesa dell'F6*, Verbania, Tararà, 2003.

12. CITRAN MAURIZIO  
Maurice Chappaz, *L'alta via*, Verbania, Tararà, 2003.
13. COLLO PAOLO  
Fernando Pessoa, *Messaggio*, Antella (Fi), Passigli, 2003.
14. COSTANTINI CRISTINA  
Charles-Albert Cingria, *Goccioline alpine*, Verbania, Tararà, 2003.
15. CUGNO MARCO  
Norman Manea, *Il ritorno dell'Huligano*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
16. CURLETTO MARIO ALESSANDRO  
Sergej Aksakov, *Adolescenza a Kazan'*, Genova, Il nuovo melangolo, 2003.
17. DALLATORRE MARCELLA  
Bob Smith, *Il ragazzo che amava Shakespeare*, Parma, Guanda, 2002.
18. DE' GRANDI GABRIELLA  
Cécile Ines Loos, *Un velo d'oro da sposa*, Bellinzona, Casagrande, 2004.
19. DE MICHELIS CESARE G.  
Anonimo, *Lukà Mudiščev*, Roma, Voland, 2003.
20. DINELLI MARCO  
Juz Aleškovskij, *Nikolaj Nikolaevič il donatore di sperma*, Roma, Voland, 2000.
21. FELICI GLAUCO  
Federico García Lorca, *Il mio segreto*, Torino, Einaudi, 2002.
22. FERRARI FULVIO  
Cees Nooteboom, *Le porte della notte*, Venezia, Edizioni del Leone, 2003.
23. FERRARI FULVIO  
Einar Már Gudmundsson, *Orme nel cielo*, Milano, Iperborea, 2003.
24. FERRI SILVIO  
Vitruvio Pollione, *Architettura*, Milano, Rizzoli, 2002.

25. FONTANA PAOLO  
Victor Hugo, *Contro la pena di morte*, Catanzaro, Abramo, 2003.
26. FRANCINI ANTONELLA  
Mina Loy, *Per guida la luna*, Firenze, Le Lettere, 2003.
27. FRAUSIN GUARINO LAURA  
Georges Simenon, *Memorie intime*, Milano, Adelphi, 2003.
28. FRAUSIN GUARINO LAURA  
Laurent Gaudé, *La morte di re Tsongor*, Milano, Adelphi, 2004.
29. FRUNER SARA  
Dionne Brand, *Di luna piena e di luna calante*, Firenze, Giunti, 2004.
30. GALLI MATTEO  
Uwe Timm, *La scoperta della currywurst*, Firenze, Le Lettere, 2003.
31. GANDINI UMBERTO  
Peter Handke, *Alla finestra sulla rupe, di mattina*, Milano, Garzanti, 2003.
32. GATTO SEBASTIANO  
Julio Llamazares, *Memoria della neve*, Mestre, Amos, 2003.
33. GAZZELLI CARLO  
Jean Starobinski, *La poesia dell'invito*, Genova, Il nuovo melangolo, 2003.
34. GIACON NICOLETTA  
Hugo von Hofmannsthal, *Elettra*, Venezia, Marsilio, 2002 (pp. 122-186).
35. GIAMETTA SOSSIO  
Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Rizzoli, 2002.
36. GULL LISABETTA  
Selma, Lagerlöf, *Due leggende di Cristo*, Locarno, Pedrazzini, 2003.
37. IDRA DANIELA  
Markus Werner, *Di spalle*, Bellinzona, Casagrande, 2003.

38. LANATI BARBARA  
Emily Dickinson, *Sillabe di seta*, Milano, Feltrinelli, 2004.
39. LANDOLFI IDOLINA  
Eugène Dabit, *Hôtel du Nord*, Milano, Garzanti, 2002.
40. LAROCCHI MARICA  
Arthur Rimbaud, *Nuovi versi*, Milano, SE, 2004.
41. LE BRETON WANDA BRUNA  
Eugène Fromentin, *I maestri del passato*, Padova, Il Poligrafo, 2004.
42. MALCOVATI FAUSTO  
Anton P. Čechov, *Racconti*, Roma, Editoriale L'Espresso, 2004.
43. MANSERVISI LUCIA  
Camille Lemonnier, *Un maschio*, Rimini, Panozzo, 2003.
44. MARCHETTI ADRIANO  
Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Villa Verucchio, Pazzini, 2004.
45. MAZZONI BRUNO  
Mircea Cărtărescu, *Quando hai bisogno d'amore*, Roma, Pagine, 2003.
46. MORLINO ANTONIO  
John Bunyan, *La guerra santa*, Caltanissetta, Alfa & Omega, 2003.
47. MUSSAPI ROBERTO  
*Tanti baci ci vogliono a baciare*, Milano, Salani, 2004.
48. NADIANI GIOVANNI  
Friedo Lampe, *Temporale a settembre*, Faenza, Moby Dick, 2001.
49. NASI FRANCO  
Adrian Henri, *Stanotte a mezzogiorno*, Salerno, Oèdipus, 2002.
50. NUZZO FIORELLA  
François Jacob, *Il topo, la mosca e l'uomo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
51. OGNO LIA  
Belén Gopegui, *Questione di scala*, Firenze, Le Lettere, 2003.

52. PERILLI MARCO  
Augusto Monterroso, *Opere complete*, Trento, Auieo, 2003.
53. PESARO NICOLETTA  
Ye Zhaoyan, *Nanchino 1937*, Milano, Rizzoli, 2003.
54. POPPER AMALIA  
James Joyce, *Araby*, Empoli, Ibiskos, 2002.
55. PRETE ANTONIO  
Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 2003.
56. RINALDI BICE  
Zoë Jenny, *Una vita veloce*, Roma, Fazi, 2003.
57. RIOTTO MAURIZIO  
*Poesia religiosa coreana*, Torino, UTET, 2004.
58. RISPOLI MARCO  
Hugo von Hofmannsthal, *Le parole non sono di questo mondo*, Macerata, Quodlibet, 2004.
59. SIMONE PASKO  
Antonin Artaud, *L'Arte e la Morte*, Genova, Il nuovo melangolo, 2003.
60. TARAVACCI PIETRO  
Alberto Kurapel, *Finestra vestita di presenze*, Viareggio, Baroni, 2003.
61. TOSI LAURA  
MacDonald *et al.*, *Draghi e principesse*, Venezia, Marsilio, 2003.
62. VANZAN ANNA  
*Le dita nella terra le dita nell'inchiostro*, Firenze, Giunti, 2002.
63. VIANELLO DANIELA  
Catherine Colomb, *Il tempo degli angeli*, Bellinzona, Casagrande, 2003.
64. VIGLIANI ADA  
Winfried G. Sebald, *Austerlitz*, Milano, Adelphi, 2002.
65. VIGLIANI ADA  
Winfried G. Sebald, *Vertigini*, Milano, Adelphi, 2003.

*Opere concorrenti al*

PREMIO «LEONE TRAVERSO OPERA PRIMA»

2004

1. BELLOCI FABIO  
*L'Autobiografia di lord Edward Herbert di Cherbury*, Milano, Cor-negliani, 2003.
2. BORRA ANTONELLO  
Johannes Höslé, *Prima di tutti i secoli*, Padova, Meridianozero, 2003.
3. DI MARTINO JO  
Matilde Serao, *Leggende napoletane*, Napoli, Guida, 2003.
4. GUNELLA LUCIA  
Virginia Woolf, *Fra i suoi contemporanei*, Firenze, Alinea, 2002.
5. LUKA GINO  
*La sposa delle acque / Nusja e ujërave*, versione bilingue italiano-albanese, Gussago (Bs), Vannini, 2003.
6. MESSI GABRIELLA  
Yasmine Chami, *Cerimonia*, Torino, Il leone verde, 2003.
7. PONTANI FILIPPOMARIA  
Emmanuël Roidis, *La papessa Giovanna*, Milano, Crocetti, 2003.
8. SPORTELLI ROSANGELA  
*Poeti della terra d'Albania*, Bologna, Associazione culturale In forma di parole, 2002.
9. STRAZZABOSCO STEFANO  
Octavio Paz, *Aquila o sole?*, Trento, Auieo, 2003.

*Opere concorrenti al*  
PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»  
2004

1. CARRAUD CHRISTOPHE  
Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, Grenoble, Jérôme Millon, 1999.
2. CARRAUD CHRISTOPHE  
Francesco Petrarca, *De otio religioso*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000.
3. CARRAUD CHRISTOPHE  
Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortune* (2 voll.), Grenoble, Jérôme Millon, 2002.
4. GRAÇA MOURA VASCO  
Francesco Petrarca, *As Rimas*, Lisboa, Bertrand Editora, 2003.
5. LÁZÁR ISTVÁN DÁVID  
Francesco Petrarca, *Kétségeim titkos küzdelme (Secretum)*, Szeged, Lazi Bt., 1999.
6. LÁZÁR ISTVÁN DÁVID  
Francesco Petrarca, *Önmagam és sokak tudatlanságáról (De sui ipsius et multorum ignorantia)*, Szeged, Lazi Bt., 2003.
7. NICHOLS J. GORDON  
Francesco Petrarca, *My Secret Book*, London, Hesperus Press, 2002.
8. RABINOVITCH ELENA  
Francesco Petrarca, *Africa*, Mockba, Hayka, 1992.
9. SCHEARER SUSAN S.  
Francesco Petrarca, *On religious leisure*, New York, Italica Press, 2002.

10. TOMASOVIĆ MIRKO  
Francesco Petrarca, *Pjesme o Lauri*, Zagreb, Konzor, 2003.
11. YOUNG DAVID  
Francesco Petrarca, *The Poetry of Petrarch*, New York, Farrar,  
Straus and Giroux, 2004.

*Opere concorrenti al*  
PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA  
2004

1. BARBIERO GIUSEPPE  
Geoffrey Miller, *Uomini, donne e code di pavone*, Torino, Einaudi, 2000.
2. BARTOLETTI MICHELA  
William R. Clark - Michael Grunstein, *Geni e comportamento*, Milano, Mc Graw-Hill, 2001.
3. BLUM ISABELLA  
Nikolaas Tinbergen, *Lo studio dell'istinto*, Milano, Adelphi, 1994.
4. BLUM ISABELLA  
Susan Blackmore, *La macchina dei memi*, Torino, Instar, 2002.
5. CAPARARO CARLO  
João Magueijo, *Più veloce della luce*, Milano, Rizzoli, 2002.
6. DIDERO DANIELE  
Fritjof Capra, *La scienza della vita*, Milano, Rizzoli, 2002.
7. FREDIANI SIMONETTA  
Walter J. Freeman, *Come pensa il cervello*, Torino, Einaudi, 2000.
8. GANDINI UMBERTO  
Jan Assmann, *Potere e salvezza*, Torino, Einaudi, 2002.
9. GRASSO DONATO  
Bert Hölldobler - Edward O. Wilson, *Formiche*, Milano, Adelphi, 1997.
10. MONTIXI COMOGLIO LAURA  
Merlin Donald, *L'evoluzione della mente*, Milano, Garzanti, 1996.
11. PANINI ALLEGRA - PANINI GIORGIO P.  
Lesley Rogers, *Sesso e cervello*, Torino, Einaudi, 2000.

12. PANINI ALLEGRA - PANINI GIORGIO P.  
John Maynard Smith - Eors Szathmáry, *Le origini della vita*, Torino, Einaudi, 2001.
13. PIEVANI TELMO  
Stephen Jay Gould, *La struttura della teoria dell'evoluzione*, Torino, Codice edizioni, 2003.
14. SERRA ALESSANDRO  
Jean-Pierre Changeux, *L'uomo di verità*, Milano, Feltrinelli, 2002.
15. SUVERO ALFREDO  
Gary Zweiger, *Genomica. Una rivoluzione in silico nelle scienze biomediche*, Milano, McGraw-Hill, 2002.

## RELAZIONE DELLA GIURIA

La Giuria del Premio Città di Monselice per la Traduzione letteraria e scientifica crede di poter presentare un bilancio positivo anche per la XXXIV edizione, che qui ora concludiamo. E ciò grazie anzitutto alla partecipazione dell'Amministrazione comunale, in particolare dell'Assessore alla Cultura, e alle sollecitudini, e sollecitazioni, del segretario Rossetto, nonché al sostegno dei tradizionali e generosi contributori finanziari, ossia la Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo e la Banca di Credito Cooperativo di Sant'Elena, infine per il prestigio conferito dall'adesione della Regione del Veneto, della Provincia e dell'Università di Padova. Li ringraziamo tutti quanti; e da qui inviamo anche un saluto e un augurio al nostro collega Giovanni Raboni, assente forzato per motivi di salute.

D'altro canto dobbiamo con tristezza far memoria di Giuliano Baioni, scomparso qualche mese fa dopo lunghi acciacchi. E nessuno potrà farlo meglio di Pier Vincenzo Mengaldo, suo grande amico, unendo al suo anche il ricordo di Cesare Garboli, qui premiato nel 1997, ma non solo allora presente fra noi.

### *Per Giuliano Baioni*

«Quest'anno, siamo purtroppo senza Giuliano Baioni, scomparso nel gennaio scorso, di cui tutti ammiravamo non solo le rarissime doti intellettuali e la sicurezza di giudizio, ma anche l'altrettanto rara autenticità umana, lontana da qualsiasi professionalismo. Per dirla tutta e semplicemente, era un uomo immensamente simpatico.

Non è una perdita da poco. Baioni per unanime consenso dei suoi colleghi (e anche questa è cosa rara) era il maggiore germanista italiano, e per gli amici d'altro "mestiere" – come chi vi parla – una presenza altrettanto discreta che insostituibile e magistrale. Mancherà profondamente alla nostra cultura; mancherà altrettanto a chi gli voleva bene.



*Giuliano Baioni*

Ricordo che anni fa lo invitammo a chiudere le sedute del “Circolo filologico linguistico padovano”, e a parlarci della sua vita di studioso e del suo lavoro. Lo fece con un’immediatezza e un vigore che incantarono tutti. Allora stava lavorando a una *Introduzione* a Fontane per l’ampia scelta dei “Meridiani” Mondadori: della quale oggi – coincidenza dolce-amara – viene premiata l’ottima traduttrice. Doveva essere l’ultimo suo contributo critico, dopo analoga introduzione a quel Rilke che però dichiarava sempre di non amare. Quel giorno Baioni, che non aveva ancora terminato la sua parte, si dichiarò insoddisfatto del grado cui era arrivato di comprensione di Fontane, non era ancora riuscito, disse, e qui seguì il gesto plastico, ad “afferrare l’anguilla per la testa”.

Per me quest’immagine, così popolaresca e romagnola, rimane una cifra eloquente per comprendere il modo di far critica e storia letteraria di Baioni. In essa sembrano concentrarsi le tre qualità o caratteristiche di studioso che il nostro amico possedeva, assieme, in forma così spiccata. La concretezza, che era anzitutto concretezza storica, e che se occorreva non rifugiava affatto dall’usare criticamente dati biografici, contro una specie di divieto scritto e non scritto nel secolo passato. Il rapporto agonistico col testo e l’autore studiati. E il preciso impegno di non desistere dall’analisi e dalla sua sintetizzazione finché dell’autore non si fosse colto un nodo fondamentale, una costante o emergenza specifica che consentisse di ricondurre in modo significativo le parti al tutto (“afferrare per la testa”).

La concretezza, come dicevo, era prima di tutto concretezza di storico, e di critico politico dirò senz’altro, passato indenne attraverso la cosiddetta crisi dello storicismo, che mai l’aveva turbato e che per dire il vero sembra anche a me non averne per nulla minato le fondamenta. Così quando Baioni affronta la questione del classicismo del suo Goethe, in un libro giovanile poi riproposto da Einaudi, non si limita a vederlo come sconfitta dello “Sturm und Drang”, ma, attraverso questa, come tenuta a distanza di quella Rivoluzione Francese di cui l’uomo di Weimar aveva pure compreso, davanti al campo di Valmy, tutta la forza rinnovatrice. E così, per prendere l’altro suo autore per eccellenza, Kafka, quando Giuliano si trova di fronte al ventaglio di possibili interpretazioni del grande racconto *Il messaggio dell’Imperatore*, ne mette a fuoco suggestivamente una tutta con-

creta e storica: quel testo come figura della dispersione del messaggio originario dell'Ebraismo nella dispersione della Diaspora.

Del resto, si sa che l'interpretazione kafkiana di Baioni trae la sua forza, e la sua specificità, nella capacità di immergere lo scrittore praghese nella grande cultura ebraica, in particolare quella centro-orientale in tedesco, in jiddish ecc., che il nazismo doveva distruggere totalmente. È significativo che in quel giro di tempo abbia proceduto in modo perfettamente simile un altro germanista importante e molto legato a Baioni, Claudio Magris, facendo perno su un altro grande scrittore ebreo, il galiziano Joseph Roth.

Ma Baioni, storico di gran razza, procedeva sempre in questo modo. Ecco dunque che la sua straordinaria lettura di Goethe giovane e meno giovane è preceduta e affiancata da un quadro complessivo, sintetico ma puntualissimo, della letteratura tedesca del Settecento, tutt'altro che prevedibile (ad esempio, se non vedo male, va contro corrente l'interpretazione di Klopstock). Altra volta è l'uso opportuno di una categoria letteraria generale che permette la messa a fuoco: è il caso della nozione di "parabola" (tutt'altra cosa, evidentemente, da "allegoria") applicata a Kafka: ad esempio è servendosi di questa nozione per il *Processo* che Baioni ne sorvola tranquillamente le comuni interpretazioni "religiose".

Dunque Baioni non si arrendeva finché dei suoi autori e testi (e si è sempre occupato solo di grandi, perché solo questo per lui valeva la pena) non riusciva a spremere un filo conduttore, una costante decisivi. È un'evidenza che si dichiara particolarmente nei suoi ultimi contributi (ad un altro che gli era stato commissionato, i *Colloqui con Eckermann* del suo Goethe, ha appena potuto pensare, incominciando a rileggerlo per l'ennesima volta). L'interpretazione, che a me profano pare molto nuova, delle *Affinità elettive* ruota tutta sull'acanita decifrazione dei significati alchemici, e parallelamente sul personaggio apparentemente asimmetrico di Ottilia, che Giuliano quasi corteggia, e promuove a vero motore del romanzo, faro nascosto che illumina come dal di dentro tutto il resto. E nell'*Introduzione* a Fontane il filo conduttore è quella che potremmo chiamare la funzione-Melusine: affascinante proiezione a ritroso, lungo tutta o quasi l'opera del romanziere, della protagonista femminile dell'estremo *Stechlin*. Va da sé che questa prospettiva fa affiorare (e d'altronde lo fanno

anche testi modernissimi come *Unwiederbringlich*) note di inquietudine quasi decadente nell'apparente oggettività classica di Fontane.

In questa sede è anche opportuno ricordare l'attività di traduttore di poesia che Baioni affiancò più volte a quella di critico e storico: dalle versioni giovanili di Else Lasker-Schüler (ed è stata la prima volta che, da ragazzo, ho incontrato il suo nome) a quelle degli *Inni* goethiani e delle *Poesie statiche* di Benn, altrettanto impegnative in quanto questi testi sono vette non solo della moderna poesia in tedesco, ma della *Weltliteratur*. Giuliano non si abbandonava mai a licenze ricreative; tanto meno alla pura traduzione di servizio; guardava, piuttosto che alla forma esterna dei testi, alla loro forma interna, quanto dire al loro significato; e tuttavia era, se non sbaglio, molto attento ai loro valori ritmici. Con la sua perfetta conoscenza del tedesco – e dell'italiano, come occorre ancora di più – sapeva trovare soluzioni verbali notevolissime: come quando, accettata e poi respinta una mia inadeguata proposta, rendeva una serie acrobatica di neologismi, "Einhauch, Aushauch, Weghauch" del vecchio espressionista Benn, così: "inflato, efflato, *apnea*".

Il lascito di Baioni è ingente: non solo in opere, ma anche in numero di ottimi allievi, in lezioni sempre – e sino alla fine – preparate puntigliosamente, in conversazioni con gli amici nutrienti, sempre spiazzanti e sempre capaci di ridurre l'apparentemente complicato al decisivo semplice: mai intellettualistiche anche quando si discorreva, passeggiando nei pochi luoghi della sua vita negli ultimi anni, di "grandi" questioni culturali. Io posso dire di averne avuto esperienza e gioia, e ora le rimpiango amaramente».

### *Ricordo di Cesare Garboli*

«Meno di due mesi fa è scomparso anche Cesare Garboli, che pochi anni or sono (precisamente nel 1997) aveva vinto il nostro Premio con la mirabile versione di un testo anonimo, ma vicino al suo Molière, del Seicento francese, *La famosa attrice*: versione preceduta da un'introduzione eminente altrettanto per qualità di storico della cultura e del costume che di narratore. Possiamo essere fieri di avergli asseगतo quel premio, che ha dato onore a noi molto più che non ne abbia dato al premiato.

Nella sua attività a trecentosessanta gradi di uomo di cultura, critico, *pamphlettista* politico (soprattutto nei tristi anni recenti dell'Italia), organizzatore culturale – ricorderò almeno la sua direzione del Premio Viareggio e dell'importante rivista "Paragone Letteratura" – Garboli è stato anche un grande traduttore: con preferenza spiccata, da quell'uomo teatrale che era quasi costituzionalmente anche quando stava in pantofole, per il grande teatro inglese e francese del secolo aureo, da Shakespeare a Molière. E al teatro in quanto concreta realizzazione scenica egli ha dato pure un importante contributo, soprattutto negli ultimi suoi anni, e soprattutto in collaborazione con l'amico attore Carlo Cecchi.

Ma mi si lasci dire che Garboli era prima di ogni altra cosa un grande critico. È vero che egli amava dire di sé: "non sono un critico", e qui c'era, oltre a uno degli amabili vezzi, o civetterie, che lo rendevano caro agli amici, una sostanziale verità. In che senso? Negli anni che gli sono toccati in sorte prevalevano in Italia, e non solo in Italia, due tipi di critica: quella, di più antica tradizione anche da noi, che leggeva le opere secondo il loro significato storico e comunque nel quadro della storia della cultura; e quella – contestata da metodologie vincenti come la stilistica, lo strutturalismo e la semiologia – che tendeva a risolversi tutta in analisi della testualità, quando non, ahimé, in riprova *in corpore vili* del metodo o della teoria. Garboli possedeva pure doti cospicue di critico dello stile e della forma e di storico, quando occorreva anche di filologo, come nella ricostruzione *ad annum* delle poesie di Pascoli (*Poesie familiari*) o dei difficili rapporti fra Longhi e Berenson. Ma in sostanza non era né l'una cosa né l'altra. Era piuttosto un critico degli autori, della loro fisionomia e della loro stessa fisicità. E questo senza essere per nulla un critico biografico, troppo era imbevuto di Proust: perché dei suoi autori quello che gli interessava non era la vita ma diciamo pure l'essere, e quasi l'apparire. Alcune delle sue caratterizzazioni più fulminanti contengono, o sono introdotte da, ritratti o sequenze che ricreano modi d'essere caratteristici dello scrittore amato, con una tecnica che non è eccessivo chiamare cinematografica (e il cinema era un altro dei suoi molti amori; si vada a leggere prima di tutti il saggio godibilissimo su *Falbalas* di Becker). Ricorderò, indimenticabile per me fra tutte, la straordinaria descrizione della camminata di Roberto

Longhi, del suo modo di portare il cappello, del suo naso e dei suoi occhi: e di Longhi Garboli è stato, con Contini, il critico maggiore.

Una volta mi è capitato di dire, e posso mantenere l'osservazione a patto che non sia mal compresa, che la critica di Garboli era più leale verso l'autore che verso l'opera. Certo è verissimo che molti fra i suoi interventi critici, e forse i più riusciti, sono dedicati a scrittori o poeti che lui conosceva intimamente, che aveva frequentato e frequentava con intensità: per fare qualche nome, oltre a Longhi, la Morante e la Ginzburg, Delfini e Soldati, Penna e Parise. Di questi Garboli ha tracciato molto di più che una definizione critica spesso acutissima, ma un ritratto quasi da grande *moraliste*, facendo continuamente fluire la persona nell'opera e l'opera nella persona. Così l'opera era per lui, nello stesso tempo, aleatoria e necessaria. Lontano da ogni strettoia di metodologie precotte, Garboli critico era, come nella vita, un uomo naturalmente politeista. E il suo psicologismo acutissimo, spesso folgorante (tanto più perché, secondo la sua tecnica generale, verteva più sulle parti che sul tutto), era sempre inquadrato tuttavia in una visione delle cose che restava devota più che ad altro al grande Illuminismo francese.

Se allora qualcuno volesse dire – estendendo poi l'osservazione ai suoi notevolissimi scritti politici, desolanti ritratti del carattere degli italiani – che Garboli piuttosto che un critico nel senso comune del termine era un *moralista*, io non mi opporrei certo; ma ricorderei: quanti grandi critici non hanno appartenuto a questa categoria?».

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»  
PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA

A confermare il prestigio, la risonanza e il valore del nostro nobile Premio – visto che l'attività della traduzione, secondo un professionista ottocentesco, è poco diversa da quella creativa, essendo “la stessa musica suonata su una altro strumento” – valgono più di tutto i dati sull'adesione dei concorrenti, numerosi e appartenenti ad alcune fra le migliori case editrici italiane. E l'Italia è, si sa, il paese principe della traduzione: e ciò, non per provincialismo né per pover-

tà, ma per un sorprendente bisogno intellettuale e per una forte apertura globale, o per la semplice presenza di un'editoria che sul piano divulgativo non ha da invidiare nulla alle altre, nemmeno esteticamente. Le prove stanno appunto sul banco dei nostri concorrenti.

I quali, se dobbiamo cominciare ritualmente la rassegna dal Premio Città di Monselice per le traduzioni in italiano, sono stati 65, abbracciando lingue europee ed extraeuropee, antiche e moderne, autori notissimi e tradizionali anche nel nostro arengo e altri del tutto nuovi, opere ponderose o lievi *plaquettes*. Una prima selezione, in un quadro così vasto, ha segnalato una quindicina di concorrenti: Anna Rosa Azzone Zweifel per la versione di *Sette leggende* di Gottfried Keller (Marsilio), Edoardo Bianchini per la traduzione e il vasto commento dei *Carmina Burana*, primo volume (Rizzoli), Silvia Bortoli per i *Romanzi* di Theodor Fontane (Mondadori), Maurizio Citran per *L'alta via* di Maurice Chappaz (Tararà), Paolo Collo per *Messaggio* di Fernando Pessoa (Passigli), Marco Cugno per *Il ritorno dell'Huligano* di Norman Manea (Il Saggiatore), Marcella Dallatorre per *Il ragazzo che amava Smith* (Guanda), Glauco Felici per la versione de *Il mio segreto* di Federico García Lorca (Einaudi), Fulvio Ferrari per *Le porte della notte* di Cees Nooteboom (Edizioni del Leone), Paolo Fontana per il glorioso *Contro la pena di morte* di Victor Hugo (Abramo), Laura Frausin Guarino per le corpose *Memorie intime* di Georges Simenon (Adelphi), Lisabetta Gull per *Due leggende di Cristo* di Selma Lagerlöf (Pedrazzini), Idolina Landolfi per *Hôtel du Nord* di Eugène Dabit (Garzanti), Fausto Malcovati per *Racconti* di Anton Čechov (Editoriale L'Espresso), Bruno Mazzoni per *Quando hai bisogno d'amore* del romeno Micea Cărtărescu (Pagine), Pietro Taravacci per *Finestra vestita di presenze* (Baroni), Ada Vigliani per *Vertigini* di Winfrid G. Sebald (Adelphi).

All'interno di questo elenco la discussione dei giurati si è via via ristretta sino a fissarsi essenzialmente su due nomi, quelli di Silvia Bortoli e di Fausto Malcovati.

Di Malcovati ha colpito la duttilità della traduzione di testi così sottili come quelli di Anton Čechov, della sua prosa, nelle definizioni di Montanari stesso "magnifica, morbida, ironica, sottile, sinuosa, ampia", e a momenti intensa ed energica fino a "rendere il compito del traduttore addirittura elettrizzante". Nel suo gomito a gomito con una sequenza illustre che va da Lo Gatto a Ripellino a Strada a Serena

Vitale, ha colpito il frutto delle intelligenti libertà che Malcovati si è preso con grande successo e che illustra nella spiritosa *Nota del traduttore* in capo all'edizione, dove si colgono frasi come queste, su cui varrebbe la pena di discutere – e che varrebbe la pena di approvare:

«Criteri [di traduzione] non ne ho, se non uno, non compreso in nessun manuale del perfetto traduttore: non far faticare il lettore. Le conseguenze, per chi erige a criterio il rispetto della cultura linguistica di partenza, sono disastrose: via tutti i *pud*, tutte le *verste* e consimili unità di misura, quando c'è il corrispondente esatto (più o meno: arrotondo per eccesso o per difetto a seconda dei casi) in unità nostrane. Non capisco infatti perché mettere in nota a piè di pagina “versta: misura lineare russa corrispondente a 1067 metri”, quando è tanto più semplice tradurre “chilometro” (e condonare 67 metri al personaggio che percorre gli altri mille: si stancherà un po' meno). [...] Ho invece lasciato *kaša* senza nessuna nota, primo perché non c'è davvero un valido corrispondente italiano, poi perché è uno dei miei piatti preferiti e tradurla, come fa qualcuno, con “polentina”, mi fa un po' schifo. [...] Ho lasciato anche *dača*, perché è un termine ormai entrato nel nostro linguaggio corrente: perfino le signore della Milano (quasi) bene parlano della loro *dača* nel Varesotto».

A fianco di questo splendido Čechov malcovatiano stava d'altro canto il Fontane di Silvia Bortoli. Le qualità evidenti anche alla semplice lettura dei due grossi tomi nella collana dei Meridiani hanno suscitato immediate e diffuse impressioni positive, poi confermate dall'esame di un altro esperto quale Emilio Bonfatti – cui va il nostro ringraziamento per la cortese collaborazione – e dal suo giudizio assolutamente favorevole. La motivazione definitiva è stata stilata da Giuseppe Brunetti, che con Bonfatti ha esaminato attentamente la traduzione:

«Già colpisce la mole dell'impresa: Silvia Bortoli ha tradotto 15 opere di Theodor Fontane, quasi tutta la produzione romanzesca di quest'autore arrivato tardi al romanzo e attivo per quasi un ventennio, dal 1880 al 1898. Ma ancora di più impressiona l'alta qualità della resa d'insieme. Tutti questi romanzi, con una sola eccezione, esistevano già in traduzioni italiane, anche recenti; ma il progetto del curatore Baioni e della traduttrice Bortoli è stato quello di dare a Fontane una “specifica voce italiana”, vale a dire quell'omogeneità e

quell'agio della naturalezza che lo rendesse riconoscibile nella nuova lingua, e nello stesso tempo lo accreditasse come "un grande narratore europeo", con temi, cioè, in sintonia con la grande narrativa da Flaubert a Tolstoj – soprattutto il tema femminile, quel tema di Melusine che nell'introduzione Baioni traccia con acutezza storico-culturale e offre come chiave di volta della narrativa di Fontane.

È merito della traduttrice aver saputo dare realizzazione a questo progetto, combinando precisione filologica, proprietà lessicale e sintattica, e sostenutezza del ritmo narrativo, che varia dalla conversazione brillante al *pathos* intenso. E questo per 2700 pagine».

Con questa motivazione la Giuria ha dunque assegnato a SILVIA BORTOLI il Premio Città di Monselice per la traduzione, XXXIV edizione.

#### PREMIO «LEONE TRAVERSO» OPERA PRIMA

Il Premio Leone Traverso - Opera prima, destinato a un traduttore al suo primo lavoro, ha avuto nove concorrenti e tra essi due hanno polarizzato l'attenzione dei giurati: Stefano Strazzabosco per la versione di *Aquila o sole?* del poeta messicano Octavio Paz (Auieo), e FILIPPOMARIA PONTANI per *La papessa Giovanna*, romanzo del neogreco Emmanuël Roidis (Crocetti). Quest'ultimo lavoro ha infine prevalso con consenso unanime.

Roidis è scrittore ottocentesco, di quel gruppo che segnò la rinascita della letteratura greca in età moderna, critico letterario oltreché narratore, traduttore anch'egli, di Chateaubriand e di Macaulay, autore di questo romanzo storico su un personaggio del leggendario e della dissacrante fantasia medievale, condotto con tutta l'erudizione necessaria ma anche con la necessaria ironia. Pontani ha lavorato con competenza linguistica, sia della lingua di partenza che di quella d'arrivo: come ci spiegherà ora Gianfelice Peron.

«Filippomaria Pontani è già presente negli annali della nostra manifestazione come vincitore della sezione dedicata alle traduzioni dei ragazzi delle scuole superiori nel 1991, il premio che oggi gli viene conferito rappresenta una conferma delle qualità che l'allora

giovane studente liceale lasciava trapelare. Ma da allora, come si suol dire “molta acqua è passata sotto i ponti”. Pontani nel frattempo si è laureato e perfezionato in filologia classica presso l’Università e la Scuola Normale Superiore di Pisa, ha insegnato al liceo “Canova” di Treviso, ha scritto vari articoli su classici greci e bizantini, ha pubblicato l’edizione degli epigrammi greci di Poliziano, ha curato le poesie latine di Pascoli nel volume pascoliano dei “Meridiani”, senza dire che, anche per divertimento, scrive poesie in proprio, e si è occupato di traduzione con versioni parziali da Eschilo, Rimbaud, Sinopulos.

Nel 2003 ha pubblicato la traduzione del romanzo *La papessa Giovanna* di Emmanuël Roidis, seguita o accompagnata da altre traduzioni, come quelle delle poesie di Kariotakis e della recentissima antologia della poesia greca moderna (la più ricca finora uscita in Italia).

Nel caso della *Papessa Giovanna*, si tratta della prima versione moderna in italiano, dopo quella ottocentesca di Antonio Frabasile emblematicamente dedicata a Giuseppe Garibaldi. Alla sua uscita, il romanzo di Roidis, che è vissuto a Genova all’epoca dei moti del 1820-1821, suscitò scalpore e condanne per l’argomento scabroso (trattato in Italia anche dall’abate Casti) riguardante l’ascesa al soglio pontificio di una donna e per una lettura in chiave fortemente anticlericale e anticonformistica. In realtà, questa, è una visione parziale e limitativa, come sottolinea Pontani nella sua aggiornata introduzione, mentre rimane vivissima l’impressione della straordinaria erudizione dell’autore, della sua innovatività sul piano delle scelte tematiche rispetto al romanzo storico ottocentesco, del divertito rapporto instaurato con il lettore, della vivace satira letteraria e della nuova coscienza letteraria di cui Roidis si faceva promotore, come altri grandi greci dell’Ottocento.

Il romanzo, incentrato dunque su un episodio che ha acceso fantasie e polemiche secolari con una ripresa-copia novecentesca da parte di Lawrence Durrell, a testimonianza di un interesse vivo e continuato per decenni, è scritto in una “elegante e sfavillante *katharévusa*”, con “una scrittura ricca di similitudini paradossali e sorprendenti”, nella quale il tono dominante è quello dell’ironia e della parodia (Mario Vitti).

La resa di Pontani mira a mantenere vivo lo spirito ironico di Roidis, la sua vivace e sempre mordace vena polemica, sarcastica in

varie direzioni che non sono solo quelle politico-religiose, ma anche letterarie, ed è attenta a conservare la vivacità anche di quel singolare rapporto con il lettore, che Roidis coinvolge e rende complice del suo modo di narrare.

Dal punto di vista della lingua Pontani si muove in modo elegante e sciolto; nella sua versione, sostanzialmente fedele, egli sa rivitalizzare lo spirito vivace e brioso del testo originale attraverso una prosa fluida e moderna, sempre nitida, attenta alle sfumature e agli artifici dell'originale. È dunque un libro che si legge con curiosità, tutto d'un fiato e con vero piacere.

Congratulandomi con Pontani, mi piace anche esprimere gratitudine all'Editore Crocetti, che ha pubblicato questo volume. È una casa editrice che in questi anni ha ben meritato per quanto ha fatto per la poesia e soprattutto per quanto ha fatto per la conoscenza della letteratura neogreca con la pubblicazione di un numero considerevole di autori in versi e in prosa.

Infine non posso non ricordare la figura di un altro Pontani, Filippo Maria, sempre vivo in questi luoghi, troppo presto portato via al nostro affetto: è stato uno dei più sicuri punti di riferimento di questo Premio, il suo insegnamento resta, il suo esempio ci guida».

Un lavoro esemplare dunque, da iscrivere senz'altro nell'albo del nostro Premio Leone Traverso.

#### PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»

Nell'annata che vede diffuse in tutta Italia con un succedersi impressionante le celebrazioni del settimo centenario della nascita di Francesco Petrarca, Monselice, città anch'essa "petrarchesca", vi ha contribuito con un recente convegno su quel suo antico e illustre canonico; e il nostro Premio lo ha pure celebrato stamane con un incontro di vari studiosi sul tema ad esso consono delle *Traduzioni del Petrarca "latino"*, la loro storia ed edizioni e i problemi che pongono; a Petrarca ha inoltre dedicato la sezione "Diego Valeri". Vi si sono presentati otto traduttori petrarcheschi, dell'Europa occiden-

tale e orientale, di opere in prosa e in poesia, dall'italiano e dal latino: dal *Secretum* e dal *De sui ipsius et multorum ignorantia* tradotti in ungherese all'*Africa* in russo, al *Canzoniere* in croato, in inglese e in portoghese, a varie opere in francese.

Le versioni, appunto, in francese di parecchie opere morali del nostro Poeta, condotte durante questi ultimi anni da Christophe Carraud per l'editrice Millon, hanno suscitato molta ammirazione per la mole e per la qualità; così l'*Africa* tradotta in russo da Elena Rabinovitch ci è stata descritta come largamente positiva negli ampi giudizi forniti dagli esperti a cui l'abbiamo sottoposta; altrettanto si può dire del Petrarca lirico (*Pjesme o Lauri / Poesia di Laura*) apparso in croato lo scorso anno a cura di Mirko Tomasović sul quale Sofia Zani, docente di lingua e letteratura serbo-croata all'Università di Padova, ha preparato un'accurata analisi, inserita come parte integrante di questa relazione:

«Mirko Tomasović, accademico e ordinario di Letteratura comparata presso l'Università di Zagabria, è noto tra i romanisti europei per i suoi innumerevoli studi e per una bibliografia ormai sterminata. Dal 1970 si occupa di Marko Marulić, il padre della letteratura croata, umanista e scrittore in latino di fama europea, primo traduttore di due sonetti del Petrarca in croato. Organizzando convegni, un centro di studi maruliani a Spalato e tenendo molte conferenze in tutta Europa Tomasović ha fatto rivivere e reso famoso un grande poeta, che la stessa cultura croata ha scoperto solo nell'Ottocento. Ha scritto e pubblicato studi, articoli e volumi in patria e in molte città e università europee su molti argomenti di letteratura antica e comparata e mi limito a citare solo, come esempio della sua vastissima cultura, la poderosa monografia *Marko Marulić Marul* (Zagabria-Spalato 1999, pp. 326), di certo l'opera più esaustiva e aggiornata sull'argomento.

Accanto agli interessi professionali, da sempre si occupa di traduzione poetica dalle lingue romanze e nella sua bibliografia si contano quindici volumi di traduzioni dall'italiano, dal francese, dallo spagnolo e dal portoghese.

La passione di Tomasović per il Petrarca risale agli anni giovanili, quando lesse per la prima volta una raccolta di sonetti dal *Canzoniere* tradotti da Olindo Delorko (1951). Le prime traduzioni di Tomasović,

insieme a Tonko Maroević, italianista e poeta, appaiono nel 1982 e da allora il nostro autore traduce in più riprese sonetti petrarcheschi, si occupa di petrarchisti croati – il fenomeno del petrarchismo si protrae fino al XVII secolo – e di traduttori di Petrarca fino ai contemporanei, quali sono i poeti Ante Tresić-Pavičić (1867-1949) e Nikola Miličević, ovvero continua a tradurre analizzando e studiando i rificamenti di altri autori.

Il testo sottoposto alla nostra attenzione rappresenta un'edizione critica di un grande studioso concepita per dare al lettore tutte le informazioni indispensabili per entrare nel mondo del Petrarca e per poterlo godere e apprezzare da tutti i punti di vista. La prefazione (*Predgovor*) prende in esame il poeta come figura di passaggio dall'Umanesimo al Rinascimento, sottolineando che nella moderna petrarcologia si insinua la tendenza a leggere il *Canzoniere* come un'opera di carattere autobiografico e memorialistico, in cui il poeta, dopo la morte dell'amata, desidera ricostruire poeticamente il suo rapporto con Laura (Tomasović non ha dubbio che sia esistita e lo ricava dai testi). E, nei sonetti, dopo la morte, Laura gli appare in sogno, siede sull'orlo del letto, si asciuga le lacrime, nella sua "immunità celeste" (*nebeski imunitet*) si comporta da amica premurosa e gli esprime la simpatia che gli aveva negato in vita. L'originalità di Petrarca, scrive Tomasović parafrasando il romantico francese Quinet, sta nel fatto che per primo ha intuito che ogni attimo della nostra esistenza, ogni minima vibrazione della nostra interiorità possono diventare poesia. Esamina quindi la religiosità di Petrarca, al limite della "devotio moderna", in quanto cerca Dio nella natura, è passeggero solitario, si inerpica sul monte Ventoux, discende il fiume, ascolta il fragore del mare: tale concezione della natura è appannaggio dei poeti romantici e preromantici. Lo ammirarono anche Foscolo e Leopardi, ma estimatori e imitatori di Petrarca ricompaiono in ogni epoca (Roland Greene per il XX secolo cita Pablo Neruda) e la possibile spiegazione per Tomasović, oltre che nelle caratteristiche liriche delle *Rime sparse*, si può forse individuare nella perfezione della secolare e diffusa tradizione galante attraverso la quale si è realizzato storicamente "un fondamentale processo di stilizzazione delle strutture poetiche esistenti" (p. 18). Tomasović ricorda poi che il Petrarca è senza dubbio parte integrante dell'eredità e del patrimonio poetico croato, in misura maggiore che in qualunque altra letteratura euro-

pea, oltre a quella italiana, e con la sua edizione delle *Rime sparse*, in occasione del VII centenario dalla nascita del poeta, vuole ripagare questo debito e contribuire alla diffusione delle *Rime*, attraverso le quali è iniziata la prima ondata di europeizzazione del continente poetico, “alla quale anche noi abbiamo preso parte, più attivi di tutti tra le nazioni slave e centroeuropee”.

Segue nel testo un’attenta e precisa cronologia della vita e delle opere, quindi la letteratura relativa al *Canzoniere*, sia per le traduzioni che per le edizioni critiche. Tomasović prosegue quindi con le *Pjesme o Lauri* in due parti, durante la vita di donna Laura (*Za života gospoje Laure*) e dopo la morte (*Poslije smrti gospoje Laure*). Ogni componimento è corredato da una ricca scheda critica, che, quando sia il caso, ricostruisce anche storicamente i fatti a cui si allude e riporta anche i commenti di altri autori (si veda la citazione, ad esempio, di Francesco De Sanctis per la canzone XXX, p. 274), aiutando il lettore a comprendere il contesto in cui ciascun componimento è nato e fornendo talvolta spiegazioni e deduzioni personali, indipendenti da altre letture petrarchesche.

Con la postfazione (*Pogovor*) l’autore espone i motivi della sua scelta, che comprende 64 sonetti, 9 canzoni, 2 ballate e 2 madrigali, per un totale di 1820 versi – dei 7785 del *Canzoniere* – e dichiara di essersi preso la libertà di infrangere lo schema del pregiudizio invalso sulla univocità dei motivi delle “rime”, pur senza smentire l’immagine delle forme liriche canoniche.

Le difficoltà a cui il traduttore ha dovuto far fronte sono innumerevoli, come il fatto, ad esempio, che certe parole chiave non siano in rima, ma si ripetano. Ciò non è di alcun aiuto al traduttore croato, anzi, richiede maggior sforzo per il variare delle desinenze della declinazione (ad esempio: Laura, in croato vocativo *Lauro*, genitivo *Laure*, dativo *Lauri* ecc.). Dal momento poi che al sonetto è riconosciuta una dichiarata funzione creativa, ed è si direbbe la forma metrica per antonomasia più caratteristica dell’arte petrarchesca, le canzoni sono state, in un certo senso, trascurate e più raramente interpretate. Il traduttore intende colmare questo squilibrio a vantaggio della canzone, come si vede dal numero di versi tradotti: 896 dai sonetti e solo poco meno, 812, dalle canzoni. Secondo Tomasović le canzoni rispondono, se così si può dire, a un progetto di “epopea”, poiché si sono rivelate adatte a trasmettere parecchi eventi del suo

legame con Laura per la loro forma potenzialmente narrativa, eredità della poesia provenzale, ma soprattutto dantesca. La canzone, a differenza del sonetto, concede maggiore libertà, il numero dei versi varia da 54 a 164, le strofe non devono avere lo stesso numero di versi, la rima può essere doppia, tripla, compare la rima al mezzo e nel commiato, in cui il poeta, spesso, si rivolge alla sua poesia, il primo verso, d'obbligo, non è rimato. Nella canzone inoltre il poeta ha espresso temi più complessi, dialoghi interiori, ha potuto mostrare la sua vocazione umanistica, il suo stato di *poeta doctus* e *poeta christianus*, ma l'elaborazione della canzone moltiplica le difficoltà del traduttore in quanto all'endecasillabo, con frequenza più o meno marcata, si alterna il settenario, con forte articolazione di rima ed è assai difficile procedere, se si vuole attenersi al postulato che in una traduzione letteraria non si può alterare l'ordine e il senso del testo originale.

Tomasović esprime anche i principi critici della sua traduzione in versi e dichiara che il suo primo carattere è quello di mantenere l'identità con la forma metrico-strofica dell'originale, fatto assolutamente determinante nel caso del Petrarca, le cui forme sono così canonizzate da perdurare in tutta la letteratura europea (sonetto petrarchesco, ballata petrarchesca). Secondo il calcolo di Tomasović oltre l'85% delle sue rime è corretto e l'endecasillabo italiano è reso con l'endecasillabo giambico croato, che si è venuto formando in grande misura mediante la traduzione della poesia italiana antica. Il verso giambico, che pure ha diverse varianti, è usato nello schema 5+6, con cesura dopo la quinta sillaba, che deve essere atona, come la terza e la nona.

Come si può verificare dalla presenza del testo a fronte, la puntualità della traduzione è altissima, i due testi scorrono paralleli e solo raramente compare un'inversione sintattica o l'inversione dell'ordine di due versi. Anche le figure stilistiche sono rispettate e quando è stato necessario intervenire su qualche metafora, ciò è accaduto nell'ambito dell'apparato retorico riconoscibile e riconducibile al Petrarca. Del resto i petrarchisti croati offrono numerosi riferimenti linguistici e ad essi hanno attinto i migliori traduttori di poesia italiana antica, quali Franco Čale e Mihovil Kumbol, tuttavia Tomasović ha allargato questo repertorio strumentale ricorrendo anche ad Hanibbal Lucić, autore della più bella raccolta di poesia d'amore rinascimentale (*Pesni ljuvene*).

A questo punto possiamo concludere esprimendo il massimo apprezzamento e ammirazione a Mirko Tomasović per la sua fatica di anni, che ha prodotto un risultato straordinario. Il traduttore rispetta infatti tutti i possibili livelli della traduzione, nella scelta dei metri e delle rime ottiene un perfetto trasferimento musicale e sul piano lessicale e linguistico opera una scelta assolutamente accurata e perfetta. Sa infatti dosare l'uso del singolo vocabolo accettato per tradizione, senza disturbare il lettore contemporaneo, il linguaggio è alto e poetico, riconoscibile, ma mai suona falso.

Mi pare proprio che ad una traduzione, o ad una rielaborazione in versi (tale è il senso del verbo croato *prepjevati*, ricantare), qual è più precisamente quella di Tomasović non si possa chiedere di più. In questo lavoro l'autore, che conosce Petrarca, il suo mondo, la sua epoca e quella dei suoi contemporanei, con la felice continuazione del petrarchismo croato, da cui ha potuto attingere con sensibilità e perizia, ha davvero creato un nuovo Petrarca a perfetta immagine e somiglianza del primo».

Ancor più importante tuttavia, e assai bella, è parsa la versione portoghese del *Canzoniere*, con il titolo di *As Rimas de Petrarca*, ad opera del poeta e scrittore VASCO GRAÇA MOURA per le edizioni Bertrand di Lisbona. Le qualità, appunto, di un poeta in proprio conducono a un risultato in cui non si perde per nulla la liricità e la ricchezza letteraria del nostro poeta, ed egli s'inserisce perfettamente in una tradizione poetica alla quale ha contribuito in modo sostanziale, come ha contribuito a lungo a quelle di tutto l'Occidente. Ma per un più competente giudizio del lavoro di Vasco Graça Moura passo la parola al professor Peron.

«Nonostante l'importanza che il petrarchismo ha avuto anche nella letteratura portoghese, e il suo notevole influsso, grazie a scrittori come Luis de Camões, fino al 2003 non esisteva in quella lingua una traduzione completa del *Canzoniere*. Il vuoto, probabilmente anche sull'onda di stimoli venuti dal poderoso volume del 1997 di Rita Marboto, *Il petrarchismo portoghese del Rinascimento e del Manierismo*, è stato colmato da Vasco Graça Moura, personaggio dai molteplici interessi e dalle più ricche sfaccettature, figura di primo piano per l'impegno in campo culturale e politico. Graça Moura è autore in proprio, poeta tradotto anche in italiano, anzi la sua tra-

traduttrice Giulia Lanciani ha partecipato al nostro Premio in due occasioni con la traduzione di poesie di Graça Moura. Di formazione giuridica, Graça Moura si è impegnata nel campo editoriale, giornalistico e politico, ma per quanto qui più interessa è anche traduttore, un traduttore plurilingue, visto che ha tradotto dal francese, dal tedesco, dall'inglese (è traduttore di Shakespeare), dallo spagnolo e dall'italiano. Proprio dall'italiano ha tradotto la *Commedia* e la *Vita Nuova* di Dante e sta traducendo i *Trionfi* del Petrarca.

Anche da questo rapido abbozzo, risulta dunque la complessa e variegata personalità, culturale e umana, di Graça Moura. La sua molteplici attività traduttoria, del resto, ha avuto già vari riconoscimenti in Portogallo, in Brasile e anche in Italia: Firenze ad esempio l'ha insignito della medaglia d'oro della città su proposta della Società Dante Alighieri.

Siamo perciò particolarmente soddisfatti di aver assegnato quest'anno il Premio internazionale "Diego Valeri", dedicato alla traduzione di un'opera di Petrarca, a questo traduttore, che l'ha spuntata su un manipolo di agguerriti colleghi (particolarmente notevoli le traduzioni dal russo, dal croato e dal francese, tra quelle che hanno partecipato).

Ma non sono questi meriti, diciamo esterni, ad aver indotto la Giuria a fermare la sua attenzione su Graça Moura, bensì, anche con l'aiuto e il sostegno di validi portoghesisti come la stessa Lanciani e il nostro Silvio Castro, abbiamo potuto apprezzare e dunque premiare l'originale lavoro di Graça Moura per l'intrinseco valore della sua traduzione delle *Rime* del Petrarca.

Considerando dunque più direttamente gli aspetti della sua traduzione, va detto che il lavoro di Graça Moura mira a una fedeltà al contenuto e a una ricerca di equivalenze sul piano metrico, con un uso scaltrito dell'esasillabo del decasillabo portoghesi e con la sistematica ripresa delle rime. Graça Moura segue in modo preciso e quasi a ricalco il dettato petrarchesco, ma non di rado riformula e ricostruisce le espressioni di Petrarca in modo originale, mettendo a frutto sul piano del lessico e delle scelte ritmico-stilistiche la tradizione petrarchista portoghese e i modelli più insigni che la rappresentano, Camões in testa.

Un esame più dettagliato di singoli aspetti potrebbe mettere in evidenza come, ad esempio nel caso delle dittologie, Graça Moura a volte segue passo passo il Petrarca conservandole, altra volte ridu-

cendole, altre volte ancora creandone di nuove. In generale, si può dire che, pur in una linea prevalentemente di fedeltà, in non rare occorrenze Graça Moura semplifica, aggiunge, rende comunque più “portoghese” il Petrarca.

Pur non derogando mai dalle scelte metrico-formali petrarchesche (sonetto, canzoni, sestine ecc. sono sempre rispettati, come è rispettato l'ordine rimico di Petrarca), Graça Moura, anche correndo qualche rischio, ha voluto seguire in modo particolare la via della fedeltà metrica, offrendo una versione originale e ricca tuttavia di soluzioni personali, che coinvolgono significanti e significati.

Molteplici sono gli elementi da valutare nella traduzione di Graça Moura: la sua è una fedeltà nella libertà, per cui la definizione di traduttore gli sta stretta e se un traduttore è pur sempre un traditore, specie quando persegue la resa “bella”, nel caso di Graça Moura il gioco paronomastico vulgato andrebbe sostituito con l'equivalenza “traduttore-autore”, da lui stesso suggerita nell'essenziale e illuminante introduzione al volume.

Per questo il suo “primo” Petrarca portoghese è un'opera viva: non solo sarà una lettura piacevole, ma è prevedibile che sarà anche fonte di nuova linfa per le lettere portoghesi, non nel senso di una rinascita di un qualche neo-petrarchismo moderno e nuovo, bensì nel senso di un recupero totale e completo di un poeta, il Petrarca, che è stato e rimane un punto di riferimento per la lirica europea e per la lirica portoghese in particolare.

Ci complimentiamo dunque con il traduttore per questo suo lavoro impegnato e importante e ci spiace che, a causa della campagna elettorale, non abbia potuto venire a ritirare di persona il Premio, ma siamo comunque grati alla gentile rappresentante della casa editrice Bertrand di essere venuta a ritirare il premio a per lui».

Un successo lusinghiero ha arriso al Premio per la Traduzione scientifica, dedicato quest'anno a un'opera sul tema *Le controversie scientifiche*. Quindici i concorrenti, delle migliori case editrici italiane. Massimilla Baldo Ceolin, che lo segue da presso con convinzione e competenza, ne riferirà dettagliatamente e annuncerà i risultati.

PREMIO  
PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

«Il tema proposto per il Premio per la Traduzione scientifica 2004 è stato: *Le controversie scientifiche*.

Hanno concorso al Premio quindici opere che appaiono tutte di buon livello. La Giuria apprezza in particolare il notevole valore culturale dei testi e la pregevole qualità delle traduzioni e nota come la maggior parte dei libri presentati, che si riferisce essenzialmente alle controversie sui modelli evuzionistici e sui problemi cervelamente, indichi il forte interesse attuale per questi problemi.

Questo ci porta a mettere in evidenza ancora una volta l'importanza che una buona traduzione scientifica può avere per la diffusione della cultura, e ad incoraggiarne il sempre maggiore sviluppo.

La commissione, dopo una attenta analisi e una approfondita discussione dei testi pervenuti, prende in particolare considerazione ai fini del premio le seguenti traduzioni: Telmo Pievani, *La struttura della teoria dell'evoluzione*, di Stephen Jay Gould (Codice), Carlo Capararo, *Più veloce della luce*, di João Magueijo (Rizzoli), Alessandro Serra, *L'uomo di verità*, di Jean-Pierre Changeux (Feltrinelli).

La prima di queste, *La struttura della teoria dell'evoluzione*, si riferisce ad un libro che è di fattura enciclopedica (1732 pagine) e ha richiesto un *team* di traduttori esperti e un notevole lavoro di coordinazione. *La struttura della teoria dell'evoluzione* di Stephen Jay Gould è infatti un grande progetto scientifico di revisione ed estensione della teoria dell'evoluzione darwiniana, nonché una rivisitazione critica della teoria dell'“equilibrio punteggiato”. Questa sostiene soprattutto punti di vista macroevolutivi, in base ai quali l'evoluzione non sarebbe solo lenta e graduale, ma tale che in determinati punti della storia della vita sulla terra si sarebbero verificate rivoluzioni repentine.

In particolare, Gould sostiene l'ipotesi che l'evoluzione si comporti sì come aveva previsto Darwin, ossia attraverso lentissimi mutamenti delle specie, che possono mutare radicalmente l'aspetto del pianeta, ma che però la Natura possa anche ogni tanto fare una specie di “salto”, e che dunque possa accadere che una specie acceleri la propria evoluzione del tutto improvvisamente e in maniera impon-

derabile. L'uomo potrebbe essere un esempio di questo salto evolutivo.

La Giuria unanime segnala l'eccezionalità di questa impresa di traduzione che, per la complessità e la varietà degli argomenti trattati, ha richiesto ai traduttori particolari competenze e grande flessibilità. La Giuria si compiace anche con la casa editrice che ha reso rapidamente disponibile la traduzione del testo.

Carlo Capararo traduce *Più veloce della luce* di João Magueijo: la storia dell'ardita ipotesi che la velocità della luce non sia stata sempre costante, ma che all'origine dell'Universo fosse molto più elevata. Al tempo stesso, il libro costituisce un'introduzione alla cosmologia attuale.

Il traduttore dimostra una notevole abilità nel rendere particolarmente brioso lo stile picaresco del testo, nel quale l'autore racconta anche le sue vicissitudini personali attraverso le varie istituzioni scientifiche, e dimostra oltre che una padronanza essenziale della lingua, una grande agilità di espressione.

Alessandro Serra ha tradotto *L'uomo di verità* di Jean-Pierre Changeux. Changeux, neurobiologo famoso anche per alcune sue teorie sull'organizzazione cervello-mente, propone in questo suo nuovo libro una teoria che si ricollega alla tradizione materialistica e che unisce l'evoluzione genetica delle strutture cerebrali, l'emergenza della coscienza e il ruolo del linguaggio portatore della verità.

Jean-Pierre Changeux vuole dare una spiegazione biologica originale del linguaggio, della morale, della coscienza e di tutto l'apparato percettivo e conoscitivo.

L'idea guida del libro è che il nostro cervello è un apparato di verità, cioè un sistema materiale frutto dell'evoluzione biologica, la cui organizzazione anatomica e la cui fisiologia consentono di elaborare rappresentazioni della realtà come essa è, senza distinzione tra mente e cervello, tra natura e cultura, tra sapere scientifico e sapere filosofico-umanistico. Molto apprezzabile il lavoro del traduttore che deve unire capacità e conoscenza.

Infine la Commissione decide all'unanimità di assegnare il Premio per la traduzione scientifica 2004 ad ALESSANDRO SERRA, che ha tradotto il volume *L'uomo di verità* di Jean-Pierre Changeux, con la seguente motivazione:

*L'uomo di verità* di Jean-Pierre Changeux per la vastità dei temi trattati si indirizza ad un pubblico assai vasto, affrontando quasi tutti i temi più affascinanti della scienza e della filosofia contemporanea. Alessandro Serra, nella traduzione del testo, è riuscito a trasmetterne il carattere vivace e polemico, in modo che l'opera, che è complessa e spazia da argomenti strettamente neurobiologici ad aspetti filosofici, fino all'origine della morale, è resa di lettura gradevole».

Ma anche nell'ultimo dei nostri arenghi si è infilato il trecentesco canonico monselicense: ossia fra i testi – e in latino! – intorno ai quali sono stati chiamati a cimentarsi per il Premio Vittorio Zamboni gli alunni delle scuole di Monselice e della provincia di Padova.

Ancora una volta Gianfelice Peron ha seguito da vicino questa vicenda, e ce ne riferirà; come ci riferirà, al solito, in degna conclusione di questa giornata, di un'altra delle sue ardue e benemerite imprese: un nuovo e corposo volume di *Atti* dei convegni e dello svolgimento del nostro Premio, che lo aggiorna prodigiosamente allo scorso anno – caso rarissimo in questo genere di arrività culturale ed editoriale, e che con gli elenchi completi che contiene ci riporta addietro fino a quel 1971, quando Gianfranco Folena incoronava Franco Fortini e avviava una lunga teoria di scrittori e traduttori tali da costituire un vero gotha italiano e internazionale.

#### PREMIO DIDATTICO «VITTORIO ZAMBON»

La prova di traduzione, riservata agli studenti di Monselice e Provincia si è tenuta venerdì 7 maggio presso la Scuola Media "Guinizzelli": 135 sono stati i concorrenti, così suddivisi: 51 per le scuole medie di Monselice (13 per francese, 38 per inglese) e 84 delle scuole superiori della Provincia (9 per latino, 22 per francese, 29 per inglese, 19 per tedesco, 5 per spagnolo).

Come ormai di consueto, sono stati proposti alla loro scelta un brano in versi e uno in prosa. In particolare, per la scuola media, si è trattato di A. Hébert, da *Les chambres de bois* e di O.V. de Lubicz Milosz, *Adramandoni*, se la lingua studiata era il francese; di J.K. Rowling,

*Harry Potter and the Goblet of Fire* (“The village of Little Hangleton still called it ‘The Riddle House’...”) e di J. Wright, *Western star* da *The Two Fires* se si presentavano per l’inglese.

Gli studenti delle scuole superiori hanno avuto a disposizione brani di J. Rouaud, *Pour vos cadeaux* (“D’ailleurs por nous il n’était pas comédien...”) e R. Char, *Floraison successive* da *Le Nu perdu* per il francese; di J. Wright, *The unnecessary angel* da *Shadow* (1970) e di Mary Shelley, *Frankenstein* (“Nothing is more painful to the human mind...”) per l’inglese; di R. Walser, da *Der Gehilfe* (“Eines Morgens um acht Uhr...”) e di D. Grünbein (“Wußsten war, was den Reigen in Gang hält”) da *Falten und Fallen* per il tedesco; di M. Altolaguirre, *Estoy perdido* (da *La lenta libertad*) e di Salvador Compán, da *Un trozo de jardín* (“A Elena Donadiós el albaicín le parecía en cierto modo un barrio inacabable...”) per lo spagnolo.

C’è stata anche una piccola novità: infatti abbiamo affiancato alla traduzione dalle lingue moderne la possibilità per gli alunni del triennio che avessero voluto cimentarsi con il latino di scegliere, anche per dare un tocco “pertrarchesco” in più nell’ambito delle celebrazioni centenarie per la morte del grande poeta, un brano dal *De remediis utriusque fortunae* (“Gloria quidem – ut sapientibus placet – quasi quaedam umbra virtutis est...”) di Francesco Petrarca. La partecipazione non è stata particolarmente numerosa, ma significativa.

Alla scelta dei testi e al lavoro di correzione hanno collaborato non solo membri della Giuria del Premio, come il sottoscritto, Giuseppe Brunetti, Mario Richter e Carlo Carena, ma anche alcuni nostri amici esterni, generosi come sempre, e cioè i professori dell’Università di Padova Emanuela Raffi per il francese, Emilio Bonfatti per il tedesco e José Perez Navarro per lo spagnolo.

È stata individuata anzitutto un’ampia rosa delle migliori traduzioni, costituita, per la scuola media, da Giulia Del Buono, Riccardo Coradeschi, Giacomo Andriolo (*francese*), Marta Biancorosso, Laura Zampa, Giacomo Greggio e Teresa Medea (*inglese*); per la scuola superiore, da Marco Galassi (*latino*), Samantha Bettin, Nicola Negrello, Laura Belli (*francese*), Giovanni Zelco (*spagnolo*), Irene Cesca, Silvio Battaglia, Francesco Corneo, Nicola Busetto (*inglese*), Claudia Cazzador, Davide Borella (*tedesco*).

Tra questi, che sono tutti dunque segnalati (con particolare menzione per la traduzione dallo spagnolo) sono stati scelti i due vincitori che sono GIULIA DEL BUONO della classe III C della Scuola Media “Guinizzelli” per la sua traduzione del brano in prosa di A. Hérbert, e IRENE CESCA, dell’Euroscuola di Padova, che è riuscita a dare una versione “molto buona”, del brano di Mary Shelley.

In conclusione merita di essere sottolineato il consistente numero di partecipanti, a riprova dell’interesse che continua a conservare questa manifestazione, e in particolare è interessante la continua crescita dei partecipanti per la traduzione dal tedesco: ne dovremo tenere in maggior conto; infine per lo spagnolo non c’è stato molto afflusso, ma il risultato dell’alunno segnalato è di notevolissimo rilievo.

Infine ringrazio, anche a nome della Giuria, tutti coloro che hanno partecipato a questa gara di traduzione, ringrazio gli insegnanti e mi associo alla soddisfazione di quelli che vedono premiati qualcuno dei loro alunni: siete voi che rendete possibile e interessante la realizzazione di questa sezione del Premio. E ora, i vincitori e i segnalati saranno singolarmente invitati a ritirare il meritato riconoscimento.

## SCUOLE MEDIE

### *Vincitore*

GIULIA DEL BUONO, Scuola media “Guinizzelli”  
(traduzione dal francese)

### *Segnalati*

#### *a) Inglese*

1. MARTA BIANCOROSSO, Scuola media “Zanellato”
2. LAURA ZAMPA, Scuola media “Zanellato”
3. GIACOMO GREGGIO, Scuola media “Guinizzelli”
4. TERESA MEDEA, Scuola media “Zanellato”

#### *b) Francese*

1. RICCARDO CORADESCHI, Scuola media “Guinizzelli”
2. GIACOMO ANDRIOLO, Scuola media “Guinizzelli”

## SCUOLE SUPERIORI

### *Vincitore*

IRENE CESCA, Euroscuola, Padova  
(traduzione dall'inglese)

### *Segnalati*

#### *a) Latino*

1. MARCO GALASSI, Liceo scientifico "Barbarigo", Padova

#### *b) Inglese*

1. SILVIO BATTAGLIA, Liceo linguistico "Marchesi-Fusinato", Padova
2. FRANCESCO CORNEO, Liceo scientifico "Galileo Galilei", Caselle di Selvazzano D.
3. NICOLA Busetto, Liceo scientifico "Fermi", Padova

#### *c) Francese*

1. SAMANTHA BETTIN, Liceo linguistico "Marchesi-Fusinato", Padova
2. NICOLA NEGRELLO, Liceo scientifico "Nievo", Padova
3. LAURA BELLI, Liceo scientifico "Curiel", Padova

#### *d) Spagnolo*

1. GIOVANNI ZELCO, ITC "Calvi", Padova

#### *e) Tedesco*

1. CLAUDIA CAZZADOR, Liceo linguistico "Marchesi-Fusinato", Padova
2. DAVIDE BORELLA, Liceo scientifico "Galileo Galilei", Caselle di Selvazzano D.



## INTERVENTI DEI VINCITORI



*Silvia Bortoli riceve il Premio "Città di Monselice" 2004 dal Sindaco Fabio Conte*

SILVIA BORTOLI

UN ASCOLTO PAZIENTE E OSTINATO

Ringrazio con particolare calore il presidente e i membri della Giuria per avermi assegnato quest'anno il Premio Monselice per la traduzione dei romanzi di Theodor Fontane. Proprio a Monselice infatti, nel 1977, una Giuria in parte diversa mi aveva assegnato il Premio Leone Traverso per l'opera prima, ed essere di nuovo qui, dopo quasi trent'anni e tanti libri, mi conforta delle fatiche che accompagnano la vita e il lavoro dei traduttori e di cui i traduttori si lamentano sempre.

Prima di parlarvi brevemente del mio lavoro su Fontane, vorrei ricordare con affetto una persona che purtroppo non è più tra noi, Giuliano Baioni, il curatore dei volumi mondadoriani, il grande germanista, ma per me soprattutto il primo lettore e l'antagonista in discussioni accanitissime e appassionate che vertevano principalmente su quello che Borges individua come il problema del "mate" e cioè il problema della intraducibilità di un'esperienza non condivisa.

Le esperienze non condivise e difficilmente condivisibili coinvolgono prevalentemente il lessico. Per darne un esempio vorrei citare due casi. Il primo riguarda lo *Schneid*, parola che riassume in sé lo spirito che guida l'ufficiale prussiano. Il Grimm definisce lo *Schneid Thatkraft*, cioè energia, forza, dinamismo e non a caso cita, per determinarne il significato, un discorso di Bismarck sulle qualità necessarie per fare la guerra, rimandando a *Schneide*, il taglio della lama, la sua affilatura. La radice è infatti la stessa del verbo *schneiden*, tagliare. Ma letterariamente lo *Schneid* indica quell'atteggiamento fisico e spirituale che caratterizza un certo tipo di ufficiale tedesco e che in noi evoca un batter di tacchi assai diverso dal batter di tacchi nostrano, assieme all'immagine di Erich von Stroheim nella *Grande illusione*, un atteggiamento quasi ascetico, certamente estetico, un orgoglio aristocratico di appartenenza che cerchiamo invano nella

nostra filmografia la quale invece, rispecchiando l'atteggiamento degli italiani nei confronti della guerra, ci offre ufficiali nobilmente malinconici, bonari o magari crudeli, ma mai *schneidig*. Specchio come sono dello spirito nazionale, i dizionari in questo caso non aiutano molto e traducono *Schneid* con: coraggio, fegato, grinta, energia, tutte parole piuttosto muscolari, molto lontane dall'estetica e dall'ascetismo dello *Schneid*. La cosa si complica nelle opere di Fontane nelle quali lo *Schneid* è parola ambivalente: virtù per l'ufficiale che lo incarna e difetto per l'autore che ne vede i guasti. Dunque è una parola che cambia valore a seconda di chi la pronuncia e rappresenta uno di quei tipici casi in cui il traduttore non potendo inventare l'esperienza, non può trovare la parola perfetta. Questo mi ha costretto ad accettare la frustrazione e a trovare ogni volta soluzioni che si adattassero al contesto, lo *Schneid* è diventato gagliardia nei *Poggenpubl*, quando se ne vanta il giovane ufficiale un po' sbruffone, coraggio altrove e altro ancora in passi che non citerò per non annoiarvi.

Un'esperienza non condivisibile è anche quella culinaria, una delle più soggettive, e quando poi la consistenza, l'aspetto, il sapore, si sono cristallizzati in un nome, tutto diventa difficile, tant'è che in Italia abbiamo i *crapfen*, i *kranz*, i *croissant*, il *goulasch* e non abbiamo mai pensato di tradurli, si riferiscono a cibi nati altrove e portano i nomi dati loro nei luoghi in cui sono nati. Lavorando ai romanzi di Fontane ho avuto a che fare spesso con una torta che non essendo diffusa in Italia non potevo esimermi dal tradurre, lo *Streuselkuchen*, una torta che prima della cottura viene cosparsa con granuli di burro, zucchero e farina. Altri l'hanno tradotta con sbrisolona, trasformando una torta tipicamente tedesca, friabile, burrosa e a volte farcita, in un disco duro e piatto, e soprattutto dal suono terribilmente padano. C'è un nome preciso, è vero, ma indica un'altra cosa e trovarla su una tavola berlinese dà una strana sensazione di disorientamento. Vorrei ricordare le parole con cui Humboldt introduce la sua traduzione dell'*Agamennone* di Eschilo: "...La traduzione ha raggiunto i suoi alti fini se invece della stranezza fa sentire l'estraneo..." e una sbrisolona a Berlino è a mio modo di vedere una stranezza assoluta. Ho preferito dunque comportarmi anche in questo caso e in altri simili come con lo *Schneid*, a volte l'ho parzialmente descritta, a volte l'ho assorbita, a seconda della situazione e della necessità di indicare quella e solo quella torta. È certamente una soluzione parziale, ma ha

i suoi vantaggi, non ultimo quello di evitare la sconcertante comparsa, in un romanzo chiaramente connotato geograficamente e culturalmente, di un cibo con connotazioni geografiche e culturali opposte e immediatamente identificabili da parte del lettore.

Ma i problemi lessicali non sono i più difficili – paradossalmente l'impossibilità di risolverli con piena soddisfazione fa sì che una volta presa una decisione si accetti il limite –, sono solo quelli di cui è più facile parlare perché hanno una loro immediata evidenza e per quanto possa dispiacere non poter trasmettere al lettore l'esperienza che va perduta col nome, gliene offriamo una linguistica, più debole, ma nella quale si ritrova senza sentirsi spaesato.

I veri problemi sono altri, e riguardano la lingua e il modo in cui lo scrittore la usa, il suo stile.

La lingua tedesca pensa diversamente da quella italiana – permettetemi di adoperare qui una terminologia molto personale, non sono linguista né filologa e tutto quello che so delle lingue con le quali lavoro lo so per via letteraria e pragmatica. Questo diverso pensare è soprattutto evidente nell'uso dei tempi verbali. Non ho certo intenzione di mettermi a competere con Harald Weinrich, voglio solo dire che nel momento in cui il punto di vista del narratore e anche la sua posizione nel tempo si esprimono in un ordine verbale diverso dal nostro, tradurlo comporta un trascinarsi di altre posizioni, ad esempio quella dei pronomi e degli aggettivi dimostrativi, e di alcuni avverbi di tempo e di luogo. Faccio un esempio: *heute*, avverbio apparentemente innocuo e immediatamente tradotto con “oggi” anche da uno studente delle scuole medie, mette in una certa difficoltà quando lo troviamo in una frase al passato come ad esempio: “Era la settimana dopo Pentecoste, l'epoca delle lunghe giornate la cui luce accecante sembra a volte non voler finire. Ma oggi il sole era già sceso dietro il campanile di Wilmersdorf e, invece dei raggi che avevano brillato per tutto il giorno, le ombre della sera si allungavano già nel giardino...”. Per noi “oggi” è il giorno in cui si parla, è la contemporaneità perfetta, mentre *heute* può essere anche il giorno che è “oggi” per il personaggio di cui si parla. Dunque *heute* è diventato spesso “quel giorno”. E così se il tedesco dice *heute* al passato dice anche *hier* “qui” e *dieser* “questo” dallo stesso curioso punto di vista temporale e spaziale. Senza questo minuzioso lavoro di “riallineamento”, il testo manterrebbe in italiano

una strana opacità, una specie di incoerenza interna, tanto più evidente in quanto Fontane è invece un narratore di grande lievità e trasparenza, molto particolare nella letteratura tedesca, direi anzi che non c'è narratore meno tipicamente tedesco di lui. Non è uno scrittore di programma, di idee, com'è per esempio il suo più grande ammiratore, Thomas Mann, che pur amando proprio la raffinata leggerezza della sua lingua costruisce spesso impervie cattedrali sintattiche. Vorrei quasi dire che Fontane è uno scrittore "naturale", sebbene non possa definire precisamente cosa sia uno scrittore "naturale" e quanta arte ci voglia per diventarlo. Il narratore fontaniano assomiglia a volte a un narratore orale che prenda delicatamente per il polso il lettore e se lo tiri a sedere vicino per raccontargli una storia, ed è forse per questo che in una lettera del 1942, Thomas Mann parla del suo incantevole "tono di voce". Questo tono di voce offre alla lingua tedesca una raffinatezza e una leggerezza mai raggiunte prima e direi neppure dopo, escluso Kafka. È un pensiero del mondo prima ancora che una lingua, un modo di stare nel mondo e nella letteratura assolutamente privo di pompa e di prosopopea, e cito di nuovo da *Il vecchio Fontane* di Mann: "[Fontane] era privo di quella ipertensione solenne, di quella prospettiva di eternità applicata a se stessi, di quella mania di grandezza che snerva la delicata generazione del 1870". Com'era l'uomo è lo scrittore: nessuna monumentale costruzione sintattica, nessun ardimentoso incastro di subordinate, ma una frase elastica, duttile, dove invece delle parole composte e dell'apnea a cui a volte la lingua tedesca costringe il lettore, troviamo particelle avverbiali e parole concrete, le parole e le particelle di una lingua di estrema grazia, dove le particelle avverbiali hanno il ruolo che nel racconto orale di un latino ha di solito la mimica. Ora, la traduzione di queste particelle che contribuiscono a rendere così leggera, incantevole, affettiva la lingua di Fontane renderebbero pesante, ridondante, goffa la lingua della traduzione e poiché sono iscritta al partito della "bella fedele", la mia prova di fedeltà nei confronti della prosa fontaniana è consistita non nell'automatico trascinarsi di particelle avverbiali nella frase italiana, ma nella ricerca di quello stesso effetto di leggerezza usando dell'italiano la libertà della frase che il tedesco non ha, la sua duttilità. Ho cercato insomma con gli strumenti della mia lingua di avvicinarmi quanto più possibile ai risultati di naturalezza e delicata ironia che Fontane

ha ottenuto nella propria. Per far questo mi sono applicata a un ascolto paziente e ostinato, credo che non ci sia altro modo di dirlo, del ritmo interno della prosa di Fontane, ho cercato di sentire profondamente le sfumature di significato, le allusioni, le parole che tornavano, certe immagini di interni berlinesi, di passeggiate berlinesi, certi toni della conversazione e i gesti che l'accompagnano e a tutto questo ho cercato di essere fedele, rispettando quand'era possibile lessico, struttura del periodo, punteggiatura e persino le particelle avverbiali, ma soprattutto cercando di ricrearle attraverso il ritmo, la leggerezza e la naturalezza proprie della mia lingua. È stato un lavoro che ha richiesto tempo e pazienza e non avrei potuto portarlo a termine con serenità se non avessi avuto alle spalle la redazione guidata da Renata Colorni, la sua competenza, la sua grande attenzione alla qualità delle traduzioni e la sua determinazione a dare a Fontane un'unica voce italiana. Per tutto questo la ringrazio di cuore.



*Filippomaria Pontani riceve il Premio "Traverso - opera prima" 2004, dalla rappresentante della Banca di Credito Cooperativo di Sant'Elena*

## UN TONO NARRATIVO “MEDIO” E DIVERTITO

“Il n’y a pas de grand homme pour son valet de chambre”, recita un antico proverbio francese: allo stesso modo, secondo lo scrittore, critico e traduttore greco Emmanuël Roidis (1836-1904), non c’è grande autore che sia tale per il suo traduttore, costretto per mestiere a dissezionare le frasi e a ingaggiare improbi corpo a corpo con le incongruenze, le lungaggini, le banalità che ogni opera, anche la più riuscita, nasconde.

La prosa della *Papessa Giovanna*, il romanzo più noto di Roidis (1866), è in questo senso uno *sparring-partner* bifronte: da un lato essa si mostra elegante, fresca e leziosa come una giovane vestita e truccata per una festa galante, al punto da suscitare in alcuni lettori ottocenteschi l’impressione di trovarsi “nelle grinfie di un’etera audace e disinibita” (così un recensore del 1866, che continuava: “e quanto più storniamo da noi la sua impudenza e la sua corruzione, tanto più ci troviamo avvinti dalla sua bellezza e dal suo fascino, e ci abbandoniamo alla rovina”); d’altro canto, soprattutto nelle prime tre parti del libro, quelle cioè in cui la narrazione non segue da presso le fonti storiche ma è in buona parte frutto della documentatissima fantasia di Roidis, lo stile dell’autore si rivela ossessivamente dominato dall’espedito retorico della similitudine, impiegato, secondo quanto si legge nella prefazione, nell’intento di evitare la monotonia: “Ho provato a scongiurare gli sbadigli rifugiandomi a ogni pagina in digressioni inattese, similitudini strane o insoliti accoppiamenti di parole: circondando ogni idea con un’immagine per così dire tangibile, e addobbando anche le più serie questioni ecclesiastiche con ghirigori, incensi e campanelli come la gonna di una danzatrice spagnola”.

Il greco usato da Roidis, che pure nei suoi scritti teorici fu un acceso fautore della *dimotikì* e lanciò veementi attacchi contro la diglossia e contro le ridicolaggini della “lingua pura”, è in realtà una *katharèvusa* con tratti arcaizzanti e un consapevole gioco umoristico

di “scarti” fra registri diastratici diversi. Sebbene Roidis pensasse di colmare l'*egestas* della lingua letteraria greca (lamentata già nel prologo alla sua prima opera, la traduzione dell'*Itinéraire* di Chateaubriand) tramite lo sdoganamento del lessico di uso quotidiano e l'adozione normativa della morfologia demotica, nel suo romanzo non si può discernere un vero sforzo in tal senso: al contrario la sua prosa scorre polita e animata, ben più che non da un consapevole intento riformatore, da una *verve* personale che movimenta la pagina tramite la dottrina e l'arguzia che a tratti perfino appesantiscono il fluire della narrazione, già di per sé non molto ritmata sul piano intrinseco dall'andamento “unidirezionale” (senza cioè prolessi, *flashback* o consimili espedienti).

Tradurre letteratura dal neogreco all'italiano d'oggi significa traghettare un testo da una lingua dall'*ubi consistam* perennemente instabile (nell'ortografia e negli accenti, nel lessico e nella sintassi) a una lingua che la tradizione del Novecento ha consolidato solo parzialmente, e non in tutti i generi in egual misura (comunque nella prosa meno che nei numerosi registri della poesia, una varietà dei quali sono impiegati nelle traduzioni mie e di mio padre, raccolte nella recente *Antologia della poesia greca contemporanea* edita anch'essa per i tipi del benemerito Crocetti). Una prosa satirica e curata, umoristica ed erudita come quella di Roidis, impone al traduttore italiano (che può appena mirare di lontano vette idiosincratice come Gadda o Benni, e non ha alle spalle autori “fondanti” come Swift o Voltaire – e non è un caso che fra i propri modelli italiani Roidis citi solo poeti come Berni e Casti) un tono narrativo “medio” e divertito, che eviti rigorosamente l'umile come il sublime, il tragico come il volgare, che si sforzi di conservare eufemismi e polisemie dell'originale a costo di forzare la lingua d'arrivo, e cerchi ove possibile di rendere gli importantissimi *calembours*.

Per esempio all'inizio del romanzo la voluta assonanza parodica fra i due termini dotti ὀρνιθῶν “stia” e κοιτῶν “talamo” viene resa con “alcova” e “luogo della cova”; poco più in là Ἁγία Πνοή “Soffio Santo”, corruzione di Ἁγιον Πνεῦμα, viene reso “Spigolo Santo”; all'inizio della terza parte il bisticcio fra παρθενοτροφεῖα “luoghi di educazione delle vergini” e παρθενοφθορεῖα “luoghi di corruzione delle vergini” viene reso con “conventi delle educande” vs “conventi delle mutande”.

Complemento a mio avviso indispensabile di una simile versione è un apparato di note esplicative, che consentano al lettore odierno di comprendere i principali riferimenti alla realtà contemporanea dell'autore, nonché – trattandosi nella fattispecie di romanzo storico – a quella del periodo rappresentato: solo in questo modo si può mantenere nel testo l'*understatement* di certe allusioni e nel contempo evitare l'oscurità.

Colgo l'occasione per elencare qui alcuni dubbi che rimangono insoluti, nella speranza che altri mi aiuti a risolverli: non ho appurato l'identità di Basina che si trasforma in uno scheletro verminoso nelle braccia di don Ruperto (parte II, p. 52), né quella della contessa Karousi che “baciò più volte il suo aborrito padrone ancora lordo del sangue dell'omicidio del fedele amante di lei” (parte II, p. 63), né quella della figlia di Aristosseno “che aveva piedi d'asino” (parte III, p. 104), né infine quella del latino Vigintimillo (parte IV, p. 141); quanto al duca Rocolino “incenerito dal fulmine divino” (parte I, p. 48), avevo pensato potesse trattarsi del re Rodolino che dà il nome alla tragedia di Tròilos (cfr. F.M. Pontani, *Lezioni sul teatro cretese*, Padova 1980, pp. 30-44), ma sebbene, come si legge nel prologo, il protagonista venga punito per i suoi vizi e per la sua scarsa pietà e moralità, egli muore suicida dopo il suicidio della sua amata Aretusa, e dunque il paragone di Roidis non sarebbe pertinente. Ho invece risolto il problema del “Corsaro Rosso” cui vengono paragonati Frumenzio e Giovanna in fuga (parte III, pp. 86-87): il riferimento, che nella versione avevo indirizzato al “Barone Rosso” con deliberato anacronismo, è in realtà al *Red Rover* di James Fenimore Cooper (1828).

Il mio unico predecessore nella traduzione della *Papessa* fu nel 1876 Antonio Frabasile, il quale si proponeva con la sua opera di “stringere vieppiù i vincoli di affetto tra due nazioni sorelle sempre nella gloria e nella sventura, e di promuovere lo studio di una favella che noi si ha il cattivo vezzo di credere estinta o per lo meno imbarbarita”. A distanza di tanti anni, le sue parole non sono forse del tutto inattuali, e – come si è visto anche in recenti appuntamenti di grande richiamo – la conquista per la Grecia contemporanea di uno spazio relativamente autonomo dalle sue radici classiche è lungi dall'essere un fatto acquisito. Per la realizzazione di questo obiettivo, l'opera coerente, paziente e spesso oscura di un editore come Nicola Crocetti rappresenta un modello che ha pochi eguali nell'intera Europa.

Ogni *goal*, ogni libro, ogni premio hanno una dedica. Il Frabasile, sei anni dopo Porta Pia, non esitava a intitolare la sua fatica: “A / Giuseppe Garibaldi / il veltro / che farà morir di doglia / la lupa del Vaticano”, una forma di “dedica pubblica” che non stonerebbe fra gli esempi raccolti nelle *Soglie* di Gérard Genette. Io, che varco fedelmente la soglia di questa sala da 14 anni, preferisco rievocare le curiose parole che Joseph Delteil antepose a un suo romanzo: “Alla Mamma, alla Vergine Maria e al Generale Bonaparte”; ma da vecchio repubblicano miscredente, intendo sostituire gli ultimi due di questo terzetto con la memoria di tre spiriti magni che, in modi diversi, sono legati a Monselice e al suo Premio: Gianfranco Folena, Cesarone Garbolí, e mio padre.

#### *Nota bibliografica*

E.ROIDIS, *La Papessa Giovanna*, a cura di F. PONTANI, Milano 2004.

— *Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα*, a cura di A. AGGELOU, Athina 1997.

— *Τὰ Ἄπαντα*, a cura di E. PHOTIADES, Athina 1960.

*La papessa Giovanna* di Emanuele Roidis, traduzione dal greco per Antonio Frabasile, Atene, pei tipi di Andrea Coromilas, 1876.

K. PARASCHOS, *Ἐμμανουήλ Ροΐδης. Ἡ ζωή, τὸ ἔργο, ἡ ἐποχή του*, Athina 1950.

A.D. FURIOTIS, “Ἐνας πρόδρομος τῆς Νεοελληνικῆς λογοτεχνίας, «Ἑλληνικὴ δημιουργία», 12, 1953, pp. 621-626.

P. MULLÀS, *Για το ἦθος και το ὄφος του Ροΐδη*, «Διαβάζω», 96, 1984, pp. 17-20.

E. KRIARÀS, *Ὁ Ἐμμανουήλ Ροΐδης και μερικοὶ ἄλλοι προδρομικοὶ δημοτικιστῆς*, «Διαβάζω», 96, 1984, pp. 33-45.

VASCO GRAÇA MOURA  
TRADUZIR PETRARCA \*

Reflectindo sobre alguns dos autores do passado sobre cujas obras tenho trabalhado, interrogo-me muitas vezes sobre a razão por que não tinham sido traduzidos para a língua portuguesa em termos significativos, antes do século XX. Mas é esse o caso de Dante, de Petrarca, de François Villon, de Ronsard e de Shakespeare (quanto a este, refiro-me evidentemente aos *Sonetos*, uma vez que os Românticos conheciam pelo menos parte do seu teatro). Dos grandes monumentos literários comparáveis a estes, creio que apenas a *Eneida* e a *Jerusalém Libertada* constituem excepção no século XVII português. Daqueles autores, descontando Dante e Petrarca, pode dizer-se que, dos séculos em que surgiram até ao século XX, não tiveram influência significativa na nossa literatura. Dante contribuiu apenas com alguns tópicos para ela e, mais tarde, com alguns trechos do Inferno que apelavam a uma imaginação romântica atormentada e *cauchemardesque*. Mas a verdade é que, daqueles cinco nomes, só o de Petrarca avulta como a grande sombra tutelar de muita poesia portuguesa, em especial no século XVI e só ele foi objecto, ainda no século XVI, de uma tentativa de tradução dos *Triunfos* que ficou incompleta e inédita até ao tempo do Visconde de Juromenha. Quanto aos *Rerum vulgariium fragmenta*, ou *Rimas*, nada, a despeito da sua tão marcada influência, salvo a tradução da canção “Vergine bella, che di sol vestita” (n. 366 do *Canzoniere*) feita por Pedro da Costa Perestrelo, ignorada durante cerca de dois séculos e apenas conhecida pela muito deficiente edição das poesias do autor, feita por António Lourenço Caminha, em 1791<sup>1</sup>,

\* Questo intervento fu tenuto nell'edizione 2005 del Premio.

<sup>1</sup> *Obras ineditas dos nossos insignes poetas Pedro da Costa perestrello coevo do grande Luis de Camões e Francisco Galvão estribeiro do Duque D. Theodozio [...], dadas à luz fielmente trasladadas dos seus antigos originaes [...] por Antonio Lourenço Caminha [...]*, Lisboa MDCCXCI.



*Vasco Graça Moura, vincitore del Premio Internazionale "Diego Valeri" 2004*

sob o título, manifestamente errado, de “Ode a Nossa Senhora”. E mesmo esta tradução será, mais propriamente uma adaptação, uma vez que Perestrelo introduz referências, que parecem de índole autobiográfica, no texto que verte para português, ao dizer: “vim dos campos do Mondego / A os derredores do dourado Tejo”, onde Petrarca diz que nasceu “in su la riva d’Arno”...

Mas porque é que não foram traduzidos? Falta de interesse por parte dos autores? Autosuficiência destes quanto aos poetas italianos, na medida em que lhes era possível o acesso directo aos textos originais ou a traduções castelhanas deles? Ignorância pura e simples, como é o mais provável, no que aos casos isabelino e francês dizia respeito? Alheamento por parte dos editores e mercadores de livros? Ambiente cultural paupérrimo e mercado insusceptível de acolher as traduções? Provavelmente, de tudo um pouco e foi preciso esperar quase sempre pela segunda metade do século XX para que este estado de coisas se modificasse. O que nos ficou do Petrarca que era lido entre nós nos séculos XV e XVI foi portanto a sua influência, ou a sua presença enquanto tal, nos grandes autores portugueses. Foi por via do nosso trato com estes que quase todos nós “lemos” Petrarca, sem afinal o termos lido nunca. Mais literalmente em António Ferreira, mais transfiguradamente em Camões, mais difusamente em quase todos os outros, incluindo os epígonos do italiano e dos portugueses referidos... Séculos de literatura portuguesa decorreram assim. Foi a forma como aqueles autores petrarquizaram, a quase duzentos anos de distância do cantor de Laura, que condicionou a nossa maneira de ler o próprio Petrarca, fonte desses exercícios. E condicionou também a linguagem em que hoje tentemos traduzi-lo. Se a língua portuguesa na época do rei D. Dinis, exacto contemporâneo de Dante, não permitiria traduzir propriamente a *Divina Comédia* nem a *Vita Nuova*, o mesmo já não se passa, todavia, com a língua portuguesa do tempo de Sá de Miranda, António Ferreira e Camões que, em relação a Petrarca encontrou metros e acentuações do verso correspondentes aos por ele usados e formas de expressão flexíveis e não muito distanciadas das dele. Mas ler indirectamente Petrarca por essa via não pode deixar de influir na maneira como nos proponhamos lê-lo hoje e, sobretudo traduzi-lo. Há uma memória cultural que flutua através dos tempos e nos traz inflexões específicas que não podemos descartar.

Senti particularmente este aspecto da questão quando lancei mãos à tradução das *Rimas*. Era um pastiche dos nossos autores do século XVI aquilo que eu estava a fazer? Ou era mesmo uma versão de Petrarca em língua portuguesa? Penso que o meu caso tinha a ver com estes dois planos, porque o primeiro servia o segundo. E, feitas todas as concessões necessárias, quer a aspectos mais arcaizantes da linguagem petrarquiana, quer a aspectos mais próprios da nossa contemporaneidade, fica-me a impressão de que foram o decassílabo e o hexassílabo portugueses do século XVI a inevitável matriz formal da minha tradução, sendo certo que a captação de outros efeitos (*enjambements*, *rima mezzo* e outros processos muito rigorosamente medidos de rima interior, sobretudo nalgumas canções) só se tornou possível olhando-os e tratando-os com uma desenvoltura extremamente moderna nas formulações da língua de chegada. É claro que houve questões vocabulares concretas que implicaram um certo risco. Por exemplo, o jogo entre o nome de Laura e a “aura”, de sentido oscilante entre a brisa e o halo imaterial envolvente, que me levou a usar sistematicamente o termo “aura”, de curso pouco frequente entre nós apesar da abonação camoniana, para traduzi-lo sem perder aquele jogo e todas as mais subtilezas que envolve.

E pareceu-me que, além da métrica, também as questões colocadas pela rima eram de crucial importância. Entendo que, nas línguas da mesma família, a proximidade da tradução de um texto poético com o original satisfaz uma expectativa do leitor e se alcança tanto mais quanto mais se conseguir e sustentar esse efeito sonoro e musical. Isto não se pode alcançar sempre, como é evidente, mas consegue-se muitas vezes e reforça, pelas homologias criadas, a impressão de “fidelidade” da tradução. O que pode perder-se ou diluir-se, e isso também acontece inevitavelmente, é o parentesco desse texto com aspectos vocabulares e sonoros homólogos que se encontram noutros pontos da sequência e contribuem para a sua coesão e para a sua pluralidade de sentidos. Ou, como já tive oportunidade de escrever:

Quando a língua de que se traduz e a língua para que se traduz são da mesma família e têm afinidades evidentes de léxico, morfologia, acentuação, sintaxe e história sócio-cultural, a tarefa torna-se mais fácil na globalidade da apresentação da decifração e mais difícil no plano do funcionamento dos pormenores. E ainda mais se o autor traduzido teve influência patente na cultura feita na língua de acolhimento, como é o caso de Petrarca em

Portugal. Então o documento produzido pelo tradutor acaba por aproximar-se da noção de fotografia “histórica” e há uma expectativa do leitor nesse sentido. Foi essa aposta impossível que tentei, decorridos que vão praticamente setecentos anos sobre o nascimento do cantor de Laura. Procurei respeitar os esquemas estróficos, métricos, rimáticos e, quanto possível, manter os efeitos de sonoridade e musicalidade, capturar a nobreza elevada da dicção, acompanhar a prosódia, fazer coincidir os *enjambements*, sem prejuízos das inúmeras “infidelidades” pontuais de que lancei mão em nome de uma fidelidade mais profunda. Para muitos daqueles aspectos, o quebra-cabeças agravava-se com o constante recurso à elisão na prosódia vernácula petraquiana,<sup>2</sup> a permitir a entrada de “mais coisas” do que aquelas que o decassílabo ou o hexassílabo, segundo a contagem portuguesa, comportam na nossa língua. De exercícios de virtuosismo como as canções que vêm sob os números 29, 105 ou 206, complexos casos de *rimalmezzo* ou de *coblas unissonans*, ou como o soneto que tem o número 148, procurei levar o mimetismo formal até onde me era possível, sempre com a penosa consciência, *hélas!*, de ter ficado aquém dos meus propósitos.

O problema da tradução, sobretudo dos sonetos, como outras tantas obras de “ourivesaria”, alterou-se um tanto ou quanto quando me lancei à tradução dos *Trionfi*, ainda inédita, mas já entregue ao editor. Mas, se me servia alguma experiência colhida da tradução dos tercetos dantescos da *Divina Comédia*, a verdade é que eu não estava perante uma arquitectura semelhante aos Cantos em que ela se organiza poderosamente. Petrarca é bastante menos concreto e articulado do que Dante e os seus traçados alegóricos são muitas vezes ligados a catálogos enumerativos de nomes históricos e fabulosos que, por vezes, criam um verdadeiro quebra-cabeças para o tradutor. Tive de encontrar um tipo de discursividade aproximável da de Petrarca, mantendo a *terza rima* e os demais ingredientes do seu verso, e encontrando soluções porventura mais simples e directas do que as que tive de buscar para a *Divina Comédia*.

<sup>2</sup> Em 1785, o Padre Tomás de Aquino observava, a propósito da sinalefa: “por esta mesma figura se costumam elidir nos versos vulgares aquelas vogais longas (ou já sejam agudas, ou acentuadas) em que terminam algumas dicções, ou partículas, quando as seguintes principiam também por vogal. Neste particular parece que fica o uso à vontade do poeta. Observa-se que em Dante são raras estas elisões; e que Petrarca muito a seu arbítrio, em uns lugares destes fez a sinalefa, e em outros não; o mesmo que depois praticaram os poetas italianos, espanhóis e portugueses...” (INOCÊNCIO, *Dicionário Bibliográfico Português*, vol. XIV, pp. 105-106).



*Alessandro Serra riceve il Premio per la traduzione scientifica 2004  
dal prof. Franco Biasuti, Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova*

ALESSANDRO SERRA

TRADUTTORE E COLLABORATORE SCIENTIFICO

La traduzione di opere “scientifiche” – nel senso ristretto di opere appartenenti all’ambito di quelle che un tempo si dicevano per esempio “scienze della natura”, e che oggi si definiscono “dure” – pone di solito l’editore generalista di fronte a una sorta di dilemma: privilegiare la lingua e il dettato, il ritmo e lo “stile” (eventuali) del testo d’origine, o insistere sull’aderenza concettuale, sulla precisione nell’uso delle categorie, rassegnandosi eventualmente al calco, o a un uso forte, se non esasperato, di termini dati nella lingua originale. Interrogati sulla questione, i redattori di molte case editrici rifiuterebbero l’esistenza del contrasto – riproposto dalla moderna traduttologia attraverso l’antitesi *sourciers/ciblistes* – e insisterebbero probabilmente sulla necessità di tenere uniti i due estremi, resuscitando il fantasma della “bella fedele”. Salvo a ritrovarselo, il dilemma, alla traduzione successiva, al momento cioè di affidarla all’uno o all’altro traduttore.

La difficoltà si acuisce quando l’opera di partenza, quella da tradurre, è caratterizzata da una qualche duplicità di intenti (informazione scientifica/divulgazione per esempio), o quando riflette una doppia (o tripla...) formazione del suo autore, che può essere scienziato e filosofo e scrittore, nonché eventualmente tutte e tre le cose *insieme*. Quando poi l’autore d’origine scavalca gli ambiti disciplinari, o ne cavalca più d’uno, la situazione può farsi critica. E non è una consolazione invocare il carattere perenne e forse imperituro della difficoltà: Lucrezio poeta o filosofo? Laing psichiatra o scrittore? Un grande storico della psicologia ha parlato di cinque Theodor Gustav Fechner (lo psicofisico, l’estetologo, il malato ecc.). Qual è quello vero? E, soprattutto, in questo come nei casi precedenti, chi dovrà essere il traduttore?

Jean-Pierre Changeux è un neurobiologo interessato ai grandi problemi che lo studio del cervello e del sistema nervoso inevitabil-

mente tocca: tutti i Massimi, dall'arte alla filosofia alla religione. Alla sua "apertura", all'ampia gamma dei temi considerati, fa riscontro un'ovvia pluralità di registri linguistici, alcuni dei quali (quelli afferenti alla biologia molecolare, per esempio, o alle tecniche di *imaging* cerebrale) non facilmente acquisibili. E, in questi ultimi casi, non c'è da aspettarsi grande aiuto dai dizionari specializzati, spesso in ritardo sulle nuove discipline, o sui nuovi sviluppi di quelle consolidate. (Ricordo con commozione, a questo proposito, il consiglio un po' scherzoso datomi nel 1972 da Guido Neri, per molti anni responsabile e revisore delle traduzioni dal francese dell'editore Einaudi: fare affidamento sul *Vocabolario nomenclatore* di Palmiro Premoli, quello in due volumi, e costruirsi una batteria di manuali Hoepli.) È vero che l'egemonia dell'inglese nella letteratura scientifica (e degli Stati Uniti nella ricerca) ha introdotto una sorta di uniformazione per adeguamento – anche se non la lingua franca auspicata da alcuni, deprecata da altri –, e Changeux può a poche righe di distanza parlare di *hardware*, *software*, *bottom up*, *top down*, *imaging*. E l'italiano tra l'altro, forse perché lingua minore, in termini di numero di locutori, ha sinora opposto scarsa resistenza all'inglese, non solo a quello tecnico: Changeux avrebbe potuto preferire il francese *ordinateur* all'inglese *computer*, e *logiciel* a *software*, mettendo il traduttore italiano nell'imbarazzante necessità di rendere un termine francese con uno inglese.

Ma il problema resta. Mi è capitato, in una traduzione di qualche anno fa, rivista dall'autore e dai suoi collaboratori, che non mancavano di competenza nell'italiano scientifico – tanto da suggerirmi per esempio di evitare la formula "destinato a..." in proposizioni o espressioni di tipo finale, per non introdurre una sfumatura di finalismo nel dettato – mi è capitato, dicevo, di tradurre l'espressione "cellule-souche" con "cellula-ceppo", invece che con il corretto "cellula staminale", suscitando l'ilarità dei lettori specialisti. Il dibattito sulle staminali non aveva ancora raggiunto il pubblico e la politica, ma non è una giustificazione. Il fatto è che nessun traduttore è al sicuro da queste sviste, a meno che non abbia del campo investito dal suo lavoro una conoscenza almeno paragonabile a quella dell'autore. E le cadute avvengono per solito sul "facile", non sul "difficile", su "cellula-ceppo", appunto, che combina due termini comunissimi, non su "apoptosi" o su "serendipity".

L'unica soluzione corretta, nel caso delle traduzioni scientifiche (quelle almeno che richiedono un impegno anche sul piano stilistico), è quella adottata dall'editore Feltrinelli per *L'Uomo di verità*: affidare il lavoro a un traduttore professionista (professionista in traduzione, appunto) e sottoporlo alla lettura di uno specialista del campo considerato, qui la neurobiologia. La correttezza dell'editore si misura in questo caso anche dalla menzione che di tale lavoro apparentemente "secondario" è stata fatta riportando *sul frontespizio*, non negli interminabili *acknowledgments* cui ci ha abituato l'editoria anglosassone, il nome del collaboratore scientifico (qui: Silvio Ferraresi). Chiunque abbia esperienza delle pratiche editoriali italiane sa che spesso la traduzione "finale", quella che il pubblico ritrova sui banchi dei librai e negli scaffali delle biblioteche, è il risultato, mediocre, buono o eccellente, di una collaborazione anche ampia, tra agenti anche disparati: specialisti del campo, tecnici, redattori, revisori a vario titolo, responsabili di collana, direttori editoriali.

Non starò a elencare i contributi del "revisore" alla qualità – così generosamente riconosciuta dall'attribuzione del premio Monselice – della traduzione di *L'uomo di verità* – tra l'altro, uno dei pregi delle buone "revisioni" è quello di rimanere invisibili, secondo il principio dell'apparente naturalezza e dell'arte segreta. Dirò soltanto che in molte pagine del libro il traduttore si sente per una volta a casa sua, nel mondo delle lettere da cui spesso proviene: enunciati piani; sintassi bene articolata; lingua vivace e povera di ripetizioni, che corre e supera persino i nodi più sensibili e intricati; rare oscillazioni tra suono e senso; poche e trasparenti allusioni; apparati precisi e per nulla ostentatori; citazioni ben coordinate, e assistite da una bibliografia scrupolosa; nessun gioco di parole, di quelli che costringono a riportare tra parentesi quadra e in corsivo l'originale, o, peggio, a ricorrere alle aborrite note a piè di pagina, per il traduttore un doloroso atto di resa. In questi casi il traduttore è portato a benedire la lingua francese e a tessere inni alla celebratissima *clarté*, tenendo magari in serbo qualche lode per le invisibili mani che, negli uffici delle edizioni Odile Jacob e altrove, hanno reso il miracolo possibile. In attesa di affrontare, in un futuro possibilmente lontano, uno degli ultimi seminari di Jacques Lacan.





VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca  
*Comitato Nazionale*

## LE TRADUZIONI DEL PETRARCA “LATINO”

ATTI DEL TRENTADUESIMO CONVEGNO  
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE  
LETTERARIA E SCIENTIFICA



*La tavola rotonda su "Traduzioni del Petrarca 'latino'".  
Da sinistra: Vincenzo Fera, Caterina Malta, Gianfelice Peron, Silvia Rizzo*

GIANFELICE PERON

INTRODUZIONE AL CONVEGNO

Quest'anno abbiamo voluto inserire il nostro Premio a pieno titolo nelle manifestazioni petrarchesche dedicando anzitutto il Premio internazionale "Valeri" alla traduzione di un'opera del Petrarca in una lingua straniera e poi avviando anche una sezione di traduzione dal latino nel premio dedicato ai ragazzi delle scuole superiori, sottoponendo alla loro competenza traduttiva un brano dal *De sui ipsius et multorum ignorantia*, ma abbiamo soprattutto inteso inserirci in quelle celebrazioni con la nostra tradizionale tavola rotonda, o "mini convegno", sui problemi della traduzione letteraria e scientifica, dedicandola alle traduzioni del Petrarca "latino".

Petrarca è sempre stato un nume tutelare di questo Premio fin quasi dalle sue origini, e poi traduzioni di opere petrarchesche sono state presentate e premiate nel corso delle varie edizioni del Premio Monselice, anzi la stessa sezione internazionale del Premio è stata anticipata da un Premio Petrarca assegnato nel 1974 a Frano Čale e a Eta Boeriu.

Esattamente trent'anni fa in questa sala si tenne un convegno, nell'ambito della nostra manifestazione, dedicato alle traduzioni del Petrarca in Europa, con attenzione specifica al Petrarca volgare. Allora c'era Gianfranco Folena, che di queste iniziative era un promotore fecondo ed entusiasta, e personalmente ricordo ancora quel piccolo ma solido e ricco convegno. E gli atti ne testimoniano ancora meglio il rilievo e l'importanza.

Quel convegno del 1974 è stato importante: allora Folena delineò bene il senso del Petrarca europeo, del petrarchismo, dell'assenza di una storia comparata della fortuna della poesia petrarchesca in Europa, del Petrarca dopo i trovatori, come "il momento e il legame più unitario nella fondazione e nello svolgimento di tutte le lingue poetiche europee, oltre che in quello della cultura letteraria e

filologica latina”, della stessa coscienza del Petrarca riguardo alla traduzione, la sua consapevolezza dei problemi di traduzione dal greco in latino, di un Petrarca “fuori dall’area del volgarizzamento” (ma cfr. l’esempio in senso opposto con *Griselda*), del significato insomma che assume per Petrarca la traduzione: *tradurre*, per Petrarca, è *esplorare*.

Del resto anche in quell’occasione, pur nell’orientamento generale sulla fortuna del *Canzoniere*, qualche accenno al Petrarca latino emerse dalle relazioni su Petrarca e la letteratura magiara, con la constatazione che le prime traduzioni furono i *Salmi*, o su Petrarca e la letteratura russa, in cui fu sottolineata l’importanza europea del Petrarca latino, e in particolare emerse che la Polonia è stata un canale privilegiato nella diffusione del Petrarca “latino”.

Infine non si può ignorare che, agli inizi della fortuna europea del Petrarca in Occidente, sta ad esempio la traduzione trecentesca del *De remediis* a opera di Jean Daudin (stampata poi indebitamente come opera di Nicole Oresme).

Ora, a distanza di trent’anni celebrando un altro anniversario petrarchesco, abbiamo voluto rivolgere l’attenzione a quel largo settore che è rappresentato proprio dal Petrarca latino, la cui rilevanza nell’Europa umanistica e oltre è stata certo molto ampia e non inferiore a quella del Petrarca “volgare”. E d’altra parte lo stesso Petrarca affidava proprio alle sue molte opere latine la fama di sé.

Ancora nella recente ultima *Lectura Petrarce* dell’Accademia Galileiana, commentando la canzone LIII, per inciso Emilio Pasquini osservava che la conoscenza del Petrarca “latino” si rende tanto più necessaria per meglio intendere il Petrarca “volgare”.

Questo convegno presenta nella sua strutturazione due aspetti: il primo mirante a definire attraverso la presenza di alcuni tra i più rilevanti studiosi e conoscitori del latino del Petrarca e in particolare di questo latino in rapporto alla traduzione, quali sono i diversi e molti problemi che pongono le diverse e molte opere latine di Petrarca; in secondo luogo invece si intendono abbozzare alcuni momenti della storia delle traduzioni dei testi latini di Petrarca in Europa. Certo sotto questo profilo mancano settori importanti come quello anglosassone e quello ispanico, che vanno tenuti comunque presenti per avere un panorama il più possibile completo delle traduzioni latine del Petrarca e dell’importanza che esse hanno avuto in Europa.

Con questo convegno Monselice si raccoglie inoltre sotto l'ala del Comitato nazionale per le celebrazioni del VII centenario della morte del Poeta. Ringrazio perciò in primo luogo i relatori qui presenti che hanno accettato di partecipare a questo piccolo ma potenzialmente enorme convegno e che sono tutti o collaudati esperti del latino medievale e del Petrarca latino o comunque studiosi di nota competenza nei settori specifici e ringrazio il Comitato, nella persona del suo presidente professor Michele Feo, di aver concesso il patrocinio e il logo anche alla nostra piccola manifestazione.

Con questo convegno abbiamo anche la convinzione di avere toccato un tema di sicuro interesse, come dimostrano i gravi problemi che persistono intorno all'edizione delle opere latine del Petrarca, ma anche l'interesse che queste opere hanno suscitato in tempi recenti in Italia e all'estero. L'interesse per Petrarca latino è dunque vivo e ci auguriamo che il nostro incontro sia uno sprone a una messa a punto che sarà di sicura utilità per una migliore conoscenza del Petrarca stesso, della cultura trecentesca italiana ed europea e dell'incipiente Umanesimo.

Che sia viva questa attenzione a vari livelli lo dimostra ancora l'uscita a Padova presso il Poligrafo, proprio in questi giorni, come mi segnala l'amico Furio Brugnolo, di una nuova traduzione dei *Psalmi poenitentiales*, a cura dell'infaticabile mons. Claudio Bellinati.

Ma è tempo di passare la parola agli esperti e sono dunque lieto che si inizi con il professor Vincenzo Fera dell'Università di Messina (aprofitto anche per salutare tutti gli amici messinesi, qui presenti, venuti con simpatia e entusiasmo). Il professor Fera sta preparando una traduzione dell'*Africa* petrarchesca, poema importante per varie ragioni, che ha conosciuto proprio a Padova sul finire dell'Ottocento una traduzione in endecasillabi sciolti da parte di un singolare estimatore, anzi di un "innamorato" di Francesco Petrarca, il suo Francesco, vale a dire Cesare Palesa. È nel nome di questo erudito che iniziamo il nostro convegno.



VINCENZO FERA

INTERPRETARE E TRADURRE  
L'AFRICA DEL PETRARCA \*

Rimasta sullo scrittoio del Petrarca incompiuta, l'*Africa*, allo stato attuale degli studi, può essere considerata come un cantiere del lavoro del poeta all'altezza degli anni quaranta del Trecento, con una parabola compositiva a quanto sembra conclusa prima dell'abbandono della Provenza nel 1353; è sbagliato perciò perfino porre il problema, continuamente prospettato sul versante critico, se il poema debba essere giudicato un fallimento sul piano strutturale. In esso possediamo il laboratorio ideologico della giovinezza artistica e culturale dell'umanista, dove si decantano le idee sulla poetica, sui sensi nascosti nei miti, sulla fama, sulla gloria, dove si impianta l'officina delle sue scritture a Valchiusa, e si chiarisce il ruolo di Roma, con prodromi di idee destinate a maturare anche a distanza di decenni. Nel poema così come ci è rimasto coesistono due linee, l'itinerario trionfale delle *res romanae*, e il progressivo avanzare di un relativismo storico e speculativo che sarà nota peculiare della maturità del Petrarca. Ma nonostante vistosi difetti, dovuti soprattutto appunto alla carenza assoluta di organicità nel racconto, l'*Africa*, come avrò modo di dire<sup>1</sup>, è una miniera di poesia, un insieme di frammenti, slegati, irregolari, una cospicua serie di quadri più o meno grandi che consegnano emozioni, trasmettono messaggi, suggestioni, aprono improvvisamente varchi tra memorie di poeti antichi e moderni. Non c'è concatenazione tra i frammenti che appaiono come luci inattese in un *ordo* spesso greve e uniforme, si insinuano in cornici rese opache dalla pesante e dura versificazione liviana. Ma è come se nell'*Africa* fossero sotterrati mille sonetti che il lettore impegnato cui anelava Petrarca deve riportare alla luce.

\* Si pubblica la relazione nella forma in cui è stata pronunciata.

<sup>1</sup> V. FERA, *L'Africa*, in "Nulla al mondo è che non possano i versi". *Petrarca e la poesia*, in corso di stampa.

Non si può dire che nelle varie stagioni della letteratura italiana si rintraccino molti volgarizzamenti dell'*Africa*, segno evidente di un interesse verso il poema che, dopo il forte entusiasmo con cui fu accolto dalle ultime generazioni del Trecento, è andato gradualmente scemando: dopo la traduzione cinquecentesca dei primi tre libri del poema ad opera del senese Fabio Marretti<sup>2</sup>, occorre arrivare all'Arcadia per avere un piccolo saggio dal primo libro<sup>3</sup>. Il centenario del 1874 consegnava la prima traduzione completa in endecasillabi sciolti, firmata da Agostino Palesa, che provvede a integrare il poema delle parti mancanti e ad arricchirlo di una chiusa supplementare<sup>4</sup>. Un'altra traduzione integrale venne portata a termine da Agostino Barolo dopo l'edizione nazionale del poema curata nel 1926 da Nicola Festa<sup>5</sup>. Traduzioni antologiche in prosa si debbono a Enrico Carrara, Guido Martellotti e ad Emilio Bigi e Giovanni Ponte<sup>6</sup>. A parte le traduzioni in prosa, tra le quali particolarmente efficace è quella del Martellotti, le versioni poetiche danno oggi un'idea fortemente distorta dell'*Africa*, con un dettato spesso iperclassicizzato e con un corredo lessicale che privilegia le linee della tradizione aulica della poesia italiana.

La necessità di provvedere a una nuova traduzione del poema nell'ambito del grande progetto di "Petrarca del Centenario", per il quale presenterò un testo latino rinnovato, mi induce a mettere a fuoco alcuni problemi di carattere generale con cui mi sto misurando. L'obiettivo che mi pare essenziale in questo momento è quello di riuscire a far parlare Petrarca a un pubblico contemporaneo, studiando tutti i modi per far affiorare la poesia che pulsa recondita tra le pieghe del poema.

<sup>2</sup> *L'Africa del Petrarca in ottava rima insieme col testo latino, fedelissimamente tradotta da M. Fabio Marretti gentiluomo Senese. Alla illustre e valorosa signora Aloisia Ridolfi del Nero [...]*, in Venezia, appresso Domenico Farri, 1570.

<sup>3</sup> Opera di Francesca Franco Roberti, pastorella arcade di Bassano, riproposta recentemente in anastatica: *Dell'Africa di Francesco Petrarca libro 1, volgarizzato da Egle Euganea P.A. [...]*, Padova 1776, in G. MAZZEI, M. FEO, *Auguri per il 2004*, Pontedera 2003.

<sup>4</sup> FRANCESCO PETRARCA, *L'Africa*, recata in versi italiani dal dott. Agostino Palesa, Padova 1874. La breve prefazione, sotto forma di lettera indirizzata al Petrarca, chiarisce (p. IX) che la traduzione è stata condotta sull'edizione di Basilea del 1541.

<sup>5</sup> *L'Africa di Francesco Petrarca in versi italiani di Agostino Barolo*, Torino 1933.

<sup>6</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Luoghi dell'"Africa"*, Milano 1930; ID., *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di F. NERI, G. MARTELLOTTI, E. BIANCHI, N. SAPEGNO, Milano-Napoli 1951, pp. 626-703; ID., *Opere*, a cura di E. BIGI, commento di G. PONTE, Milano 1963, pp. 351-363.

Il principale ostacolo a una resa piana e accattivante dei versi è da vedere nel particolare impasto di questa lingua epica, impiantata su fondamenti storiografici in prosa, come Livio, Floro o il *Somnium Scipionis*, e naturalmente arricchita e adornata coi *colores* della poesia latina. Proprio la presenza intermittente della prosa storica dietro il filo dei versi determina l'alternarsi nella stessa pagina di molteplici registri, dagli esiti stridenti e disomogenei, che si riflettono ovviamente sulla traduzione, nel momento in cui ci si allontana dal gradevole ritmo esametrico: ad esempio, versi come VI 308-310, che se non fossero incolonnati potrebbero essere scambiati per prosa

Ter denos oratores in castra senatu  
Penorum ex omni lectos ac ficta loquentes  
Romano misere duci

non perdono certamente la loro natura in una traduzione sia pure organizzata secondo gli schemi di una prosa ritmica:

furono mandati al campo davanti al duce romano  
trenta ambasciatori scelti in tutto il senato dei Punici  
per tramare finzioni.

Situazioni di questo tipo sono molto frequenti nel poema, una sorta di ineliminabile tessuto connettivo che serve a determinare i passaggi dalla narrazione degli eventi ai vari quadri lirici e drammatici, dove naturalmente il tono si innalza, il timbro diventa più toccante. L'*Africa* è così in bilico tra una dimensione prosastica che porta le stigmate della provenienza narrativa e i continui tentativi di fuga da parte del Petrarca verso la sfera lirica: situazione, questa, che agevola la lettura per quadri, e non a caso nella memoria collettiva spiccano solo gli episodi privi di vera e propria cifra epica: ad esempio il lamento di Magone, la bellezza di Sofonisba, il colloquio tra Ennio e Scipione, per citarne solo alcuni.

Certo la traduzione ha il vantaggio rispetto al testo latino di eliminare tutte le scorie linguistiche e prosodico-metriche che com'è noto infittiscono il poema, di levigare cioè il dettato in una veste apparentemente armoniosa, per cui nella versione restano evidenti, anzi forse diventano più evidenti, solo i difetti strutturali.

Il testo da cui muove la mia traduzione è frutto di una nuova ricostruzione della tradizione manoscritta, nell'ambito della quale punto di riferimento privilegiato è il ms. Laur. Acquisti e Doni 441,

che accoglie le note apposte dal Petrarca nella sua copia di lavoro<sup>7</sup>; i cambiamenti rispetto al testo dell'edizione nazionale curato da Nicola Festa nel 1926 sono ingenti: la maggior parte delle modifiche, a parte l'interpunzione profondamente ritoccata, riguarda la rimozione di tutte le congetture che tentavano di porre rimedio a errori ritenuti di tradizione che invece sono da considerare veri e propri "errori" di autore, e il restauro, per lo più proiettato in direzione di luoghi non perfezionati dal Petrarca, per i quali Festa aveva privilegiato lezioni aulicizzanti innestatesi nel corso della trasmissione del testo.

Voglio portare un solo esempio di queste modifiche che ci consentirà peraltro di entrare subito nell'officina versoria. Gli ultimi versi dell'*Africa* nei manoscritti e nelle edizioni sono del tutto staccati dalla chiusa del poema:

Si iuvenem iuveni mediis avellere flammis  
Contigit incolumem tumidasque efferre per undas,  
Per te ipsam iam facta senex, precor, ista cavere  
Post mea fata velis, quodque omnia proterit unum  
Tempus edax rapidosque dies solemque vorantem  
Secula, et invidie tristes contemnere morsus.

Quando eravamo ambedue giovani fui io a strapparti alle fiamme  
e portarti incolume per acque tempestose,  
dopo la mia morte, ormai vecchia, provvedi a te stessa da sola,  
guardati dal tempo insaziabile che logora ogni cosa,  
dal rapido fluire dei giorni, dal sole che ingoia il tempo,  
e disprezza i tristi morsi dell'invidia.

La riscoperta annotazione del Petrarca ha rivelato che accanto a questi versi nella copia di lavoro del poeta si leggeva: "intersere alicubi in hoc fine, ubi melius cadunt, mutato textu ut occurret, ut decentior sit iunctura". Petrarca si riprometteva, dunque, di collocarli da qualche parte nella chiusa del poema, dopo aver effettuato gli opportuni cambiamenti e raccordi col contesto. Letti con attenzione, questi esametri rivelano la loro seriorità rispetto al resto del poema, una sorta di grido di speranza da parte di un Petrarca presumibilmente non lontano dalla morte; essi sono molto belli, ma non siamo legittimati non dico a trovare per essi una collocazione in qualche piega

<sup>7</sup> V. FERA, *Antichi editori e lettori dell'Africa*, Messina 1984; Id., *La revisione petrarchesca dell'Africa*, Messina 1984.



Imber ubi nocturnus abit; geminata superne  
Leniter aerii species inflectitur arcus.

Come descrivere gli occhi mirabili sotto la fronte  
da suscitare invidia alle dee? divina vibrava in essi una forza  
e una luce maliosa, capace di condurre gli animi  
dove lei voleva, straniare le menti con lo sguardo  
e indurire i cuori nel marmo di Medusa,  
perché anche in Africa si potesse rinnovare il prodigio.  
Ma adesso, turbati dal pianto recente, sfavillavano dolci,  
ancora più dolci del solito: come quando due stelle vicine  
brillano con uguale chiarore nella rugiada del cielo,  
al cessare della pioggia notturna; su esse doppiamente si curva  
la delicata bellezza dell'arcobaleno.

I vv. 39-40 presentano qualche ambiguità in relazione ai *monstra secunda*, che sono tali rispetto ai *monstra* di Medusa, verificatisi per primi sul suolo di Grecia: la traduzione un po' più piana mira appunto a sciogliere un piccolo grumo esegetico. Un altro elemento di ambiguità era determinato in questi versi dalla punteggiatura accolta da Festa e accettata da Martellotti: la collocazione di un punto dopo "abit" a v. 44 inevitabilmente portava con sé la separazione concettuale tra l'*arcus* e il paragone. La traduzione di Martellotti ("Sull'uno e sull'altro [occhio] delicatamente si curva l'ornamento di un arco aereo")<sup>9</sup> riferisce il curvarsi dell'arco agli occhi e ne consegue un riferimento specifico alle arcate sopracciliari di Sofonisba, laddove non sui *lumina* viene a curvarsi la doppia bellezza dell'arco aereo, ma sui due *sidera*; si tratta cioè di un completamento del mirabile paragone degli occhi alle due stelle; *arcus* indica in latino anche l'arcobaleno, *aereus* per certi aspetti ne garantisce la specifica interpretazione, ma per evitare qualsiasi fraintendimento, insieme con la modifica nella punteggiatura ho preferito sostituire la nozione di *arcus aereus* con quella di arcobaleno.

Una peculiarità testuale di questi versi aiuta a mettere a fuoco un altro problema con cui spesso ho dovuto misurarmi: quello del rapporto tra testo del poema e le riscoperte annotazioni del Petrarca. Il v. 40 era edito da Festa nella forma "Africa nec monstris caruisset terra secundis", dove *nec* è lezione singolare di un manoscritto fiorentino che l'editore attribuiva alla mano di Tedaldo della Casa, at-

<sup>9</sup> PETRARCA, *Rime, Trionfi e poesie latine*, cit., p. 641.

tribuzione che Albinia de la Mare ha decisamente rigettato<sup>10</sup>. Tutti i codici recano la lezione “ne”. Il “nec” si spiega probabilmente come un tentativo di evitare la singolarità della proposizione finale al piuccheperfetto; ma il problema del testo dell’*Africa* è anche il problema di un poema dalle numerose aporie linguistiche, che un’accurata revisione avrebbe probabilmente eliminato; e infatti accanto al verso il Petrarca aveva annotato una più piana soluzione dei problemi della sintassi: “vel ‘Africa prodigiis careat ne terra secundis’”. Il rifacimento dell’esametro fornisce implicitamente una garanzia per la conservazione del “ne” e per il significato del verso.

Voglio segnalare un altro caso dei forti legami sul piano dell’interpretazione tra testo e note del Petrarca. Nella chiusa piena di *pathos* per la morte di re Roberto, così si legge in una allocuzione al poema a IX 440-442:

Quo terris sidere raptō  
Heu heu quam vereor ne quid tibi durior etas  
Obstrepāt et titulis insultet ceca decoris.

In una sua traduzione del IX libro<sup>11</sup> così Festa interpretava questi versi:

Or che quell’astro al mondo  
È tramontato, ahimé, quanto m’assale  
Timor per te che questa età s’è dura  
T’accolga urlando e, com’è cieca, oltraggi  
I pregi tuoi,

versione che mi pare si rifletta in quella in prosa di Enrico Carrara: “venuta a mancare sulla terra quella buona stella, ohimé, ohimé, come temo che la troppo rozza nostra età ci assalga e insulti, ignorante, ai pregi della bellezza!”<sup>12</sup>. Tutti hanno interpretato “decoris” come genitivo singolare di *decor*, per cui i *tituli* vengono a essere le prerogative, i pregi del *decor*. Un “attende” su “titulis” e la variante “paratis” accanto a “decoris” ha riaperto il problema. “Decoris” deve essere dativo di un aggettivo *decorus* e “titulis” non allude ai pregi ma al bel titolo del suo poema, *Africa*. Con la variante “paratis” il

<sup>10</sup> FERA, *La revisione petrarchesca dell’Africa*, cit., pp. 13-14.

<sup>11</sup> N. FESTA, *L’“Africa” poema della grandezza di Roma nelle storia e nella visione profetica di Francesco Petrarca*, “Annali della cattedra petrarchesca”, 2, 1931, pp. 65-66.

<sup>12</sup> PETRARCA, *Luoghi dell’“Africa”*, cit., p. 139.

senso della *iunctura* è “al titolo che ho apprestato”. Come si sa da un brano dei *Rerum memorandarum libri*, Petrarca dovette difendersi da *obtrectatores* proprio per il fatto che giudicavano il titolo del poema “peregrinum et inauditum” e in questo luogo dell’*Africa* si può cogliere un esplicito riferimento polemico: l’“attende” su “titulis” sta a significare l’insoddisfazione del Petrarca per il plurale, reso obbligato dalla presenza di “insultet”<sup>13</sup>. La variante *paratis* consegna infine una legittimazione pregnante a questa interpretazione; ecco la traduzione che io propongo:

Ora che al mondo  
è stato rapito quell’astro, ah, come temo che contro te non si rivolti  
un secolo così duro, insultandoti per il bel titolo.

La traduzione non può in alcun modo prescindere dalle fonti sottese alla costruzione petrarchesca. Spesso anzi il controllo sulle fonti evidenzia alcuni limiti della versificazione. Un esempio efficace è nella dislocazione dell’esercito cartaginese alla battaglia di Zama da parte di Annibale in VII 846-54:

Mox Ligures Gallosque acie consistere prima  
Imperat, auxiliis illam Balearibus implens  
Ac Mauris. Acie Penos locat inde secunda  
Atque Afros. Brutio complentur tertia tantum  
Milite, qui mestus magnaue ex parte coactus  
Castra sequebatur. Latis tum cornibus agros  
Occupat immenso circumdans agmina giro.  
Ad dextram Penos Italiam concurrere iussos  
Ordinat [...]

Ordina quindi a Liguri e Galli di formare  
la prima schiera, rafforzandola con i fanti delle Baleari e dei Mauri.  
In seconda colloca Punici ed Africani.  
Solo soldati bruzii nei ranghi della terza linea,  
perché incupiti e per gran parte costretti  
seguivano il campo. Con larghe ali occupa la campagna  
disponendo intorno le schiere in immenso giro.  
A destra i Punici contrappone agli Itali [...]

Ai vv. 851-52 c’è un’arbitraria innovazione, in quanto Liv. 30, 33, 7 riferisce una diversa informazione: “equitatum et ipse circumdedit

<sup>13</sup> Una valutazione complessiva del problema in FERA, *La revisione petrarchesca dell’Africa*, cit., pp. 455-456.

cornibus”. Della cavalleria non c’è traccia in Petrarca, per cui la strategia dispiegata sul campo di battaglia è una libera interpretazione di quella liviana. Nei codici della terza decade usati dall’umanista non ci sono lezioni diverse che giustificano il cambiamento tattico: naturalmente la traduzione rispetta lo *status* effettivo del testo, ma in nota sarà necessario indicare lo scarto rispetto al modello storiografico. In questi versi è possibile pure vedere un altro campione del pesante continuo entrare del tessuto fattuale e concreto della fonte storica nelle pagine del poema: scenari che segnano profondamente il ritmo del racconto e conferiscono al dettato più il sapore di una storia ritessuta in versi che quello proprio di un poema epico.

L’esatta valutazione del lessico, l’accertamento della *vis verborum*, impongono continuamente il ricorso agli strumenti lessicografici utilizzati dal Petrarca. Così per la definizione della *iunctura* “nox intempesta”, durante la quale Annibale dopo la battaglia si allontana irato dal lido di Cartagine, a VIII 292-98:

lucemque per omnem  
 Multus adesse foro, populo se inferre frequenti;  
 Vespere thesauros ad proxima littora mittit  
 Ingentes seque ipse, vagus ceu, menibus effert;  
 Dumque poli medium nox intempesta rotaret,  
 Conscendit puppim tacitus, tum carbasa ventis  
 Pandit et infauste condemnat litus arene.

Se si guarda, ad esempio, nel *Catholicon* s.v. *tempestus*, si legge:

nox dicitur intempesta quasi incongrua, quia non habet idoneum tempus gerendis rebus; dicitur ergo nox intempesta quasi sine tempore, idest sine actu per quem tempus discernitur, quia non habet tempus aptum ut actus fiat in eo; vel ideo sine tempore, non quia non habeat tempus, sed quia tempora noctis non ita dividuntur per actus nostros sicut tempora diei; unde et quedam pars noctis dicitur intempestum, idest inoportunum et non aptum, tempus alicui rei faciende, quando nil agi potest, quasi sine tempore, idest actu per quem dinoscitur tempus.

E ancora nella voce *crepusculum* lo stesso vocabolario chiariva che con *intempestum* si indicava la quarta parte della notte<sup>14</sup>. Per capire quale accezione occorra dare al termine in questo luogo dell’*Africa* soccorrono alcune postille del Virgilio Ambrosiano, la prima a *Georg.* 1, 248

<sup>14</sup> JOANNES BALBUS, *Catholicon*, Mainz 1460 (rist. anast. 1971), s.v. *tempestus* e *crepusculum*.

“intempesta silet nox”, in riferimento alla glossa serviana: “hec expositio clarior est in 3° eneidis et lunam in nimbo nox intempesta tenebat”, che rinvia appunto ad *Aen.* 3, 587, dove Servio glossa “intempesta” con “obscurissima”; ed è questa l’accezione che il termine deve avere nel verso del poema, non quella di un’ora precisa della notte. Propongo perciò la seguente traduzione:

Per tutto il giorno s’aggira  
continuamente nel foro, mescolandosi alla gente,  
poi di sera manda immensi tesori alla spiaggia vicina  
e lui stesso, quasi a girovagare, si allontana dalle mura.  
E mentre notte tenebrosa ruotava nel mezzo del cielo,  
s’imbarca in silenzio su un naviglio, e dispiega le vele  
al vento, maledicendo quel lido d’infausta sabbia.

Mi avvio alla conclusione. Tradurre la poesia latina del Petrarca significa anche immergerla in un sistema di cui lo stesso poeta è signore assoluto con i *Rerum vulgarium fragmenta*. Naturalmente il tentativo di traduzione è del tutto scevro da spirito di *aemulatio*, ma molte situazioni per qualità di immagini o di argomento, talvolta perfino di lessico, si richiamano, ammiccano quasi, così che viene naturale creare in certo qual modo delle fasce di corrispondenza tra il latino dell’*Africa* e il serbatoio linguistico e stilematico del *Canzoniere*; la bellezza di Sofonisba è intramata con i colori di Laura, e la terminologia del dissidio d’amore che percorre il V libro dell’*Africa* è la stessa che circola nelle rime sparse; in tali casi, una volta individuata la contiguità semantica tra le due sfere, mi è parso opportuno tradurre là dove possibile Petrarca con Petrarca, con l’obiettivo di dilatare e potenziare il messaggio emozionale. Certo per cogliere queste situazioni è necessario che il lettore della traduzione abbia familiarità con la poesia volgare petrarchesca. Ad esempio, ho creduto opportuno rendere l’aggettivo “dissimile” di II 102 con “difforme” del sonetto 187, 12, una volta individuata l’esatta equivalenza tra i due termini, o la *iunctura* “exigua [...] tellure” di IX 431, riferita a Re Roberto, con lo stilema “poca terra” di *RVF* 331, 47, o ancora in IX 38 ho reso in analogo contesto “humum” con “terrestre limo” di 366, 116. Il lessico di Petrarca volgare fa continuamente breccia, ma a volte sono le situazioni poetiche che si richiamano e si sovrappongono; si considerino almeno questi due esempi fra i tanti che potrei recare.





CATERINA MALTA

TRADUZIONE E TRADIZIONE NELLE  
BIOGRAFIE DEI *PRIMI VIRI*

Il progetto storiografico che nei primi anni Cinquanta doveva saldare in un *continuum* universalistico l'interesse di Petrarca per il mondo romano, recuperando sul versante degli uomini illustri *ex omnibus terris ac seculis* la dimensione archetipica della storia biblica, la materia orientale e la sapienza pagana del mito, si concretizza in un'opera<sup>1</sup> la cui ampiezza tematica e le connesse ambiguità sul versante dello statuto storiografico producono una singolare varietà di registro espressivo. Un certo tono epico, il taglio del ritratto, con le sue inflessioni psicologiche, il ripiegamento discorsivo dell'interlineatura morale, che interseca qua e là il racconto, movimentando il passo narrativo conferiscono al testo una peculiare, inalienabile identità.

Tale identità vive ovviamente non solo di uno specifico ordito sintattico, lessicale e retorico, ma anche di una sottile interazione col complesso della cultura petrarchesca che, in modo anche più vistoso di quanto non avvenga nelle biografie dei Romulidi, è disposta non solo a farsi sostanza della lingua ma a prestarle veste e forma, trapassando con un inavvertito mimetismo dalla zona dell'ipotesi a quella del testo *tout court*.

<sup>1</sup> Ideata durante l'ultimo soggiorno provenzale del Petrarca, comprende dodici vite (nell'ordine: Adamo, Noè, Nembrot, Nino, Semiramide, Abramo, Isacco, Giacobbe, Giuseppe, Mosè, Giasone ed Ercole, quest'ultima interrotta) precedute da una prefazione. Si legge nel ms. lat. 6069 I della Bibliothèque nationale di Parigi, da dove è stata pubblicata non integralmente da NOLHAC (P. DE NOLHAC, *Le "De viris illustribus" de Pétrarque* ["Notices et extraits des manuscrits de la Bibl. nat. et autres bibl.", tome XXXIV, 1<sup>e</sup> partie], Paris 1890, pp. 99-136), il quale forniva solo alcuni estratti delle vite di Giacobbe e Giuseppe, edite successivamente da G. MARTELOTTI, *Dal "De viris illustribus". Le Vite di Giacobbe e di Giuseppe*, "Studi petrarcheschi", II, 1949, pp. 81-93, ora in ID., *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. FEO e S. RIZZO, Padova 1983, pp. 141-155. Un altro codice, il Vat. lat. 1986, è stato segnalato e descritto da W. SIMPSON, *A new codex of Petrarch's "De viris illustribus"*, "Italia medioevale e umanistica", III, 1960, pp. 267-270. Per la datazione e l'interpretazione dell'opera, che non ha sinora destato particolari indugi critici, resta fondamentale il contributo di G. MARTELOTTI, *Linee di sviluppo dell'umanesimo petrarchesco*, "Studi petrarcheschi", II,

La sfida più rischiosa che si attua nel processo traduttivo, pur entro i margini più o meno definibili di una ricercata “equivalenza dinamica”<sup>2</sup>, è dunque quella di percepire e dare immediata leggibilità alle zone più coinvolte nella struttura profonda costitutiva dell’identità del testo. La traduzione delle metafore che infittiscono la prosa petrarchesca rappresenta uno dei momenti sui quali più è necessario esercitare una tensione interpretativa capace di distinguere l’immagine dotata di un valore che pertiene esclusivamente il piano dell’*ornatus* – e sulla quale il traduttore ha una relativa libertà di resa, potendo sviluppare elementi impliciti nella naturale polisemia di un enunciato metaforico – da quella che ha una precisa anche se recondita funzione di demarcatore culturale e la cui perdita nel testo d’arrivo significherebbe obliterare una sorta di centro di gravità del testo originario.

La vita di Adamo, costruita su una filigrana biblica rivitalizzata alla luce di Agostino, *De civ. Dei* 14, 10-12, capitoli che hanno al centro una riflessione sulla *beatitudo* dei *primi homines* e sulle conseguenze del peccato “in quo bene condita natura vitiata est”, termina con le seguenti parole:

Et de hoc quidem viro nichil amplius, nam et ystoricum nichil est et lamenta nil prosunt; sed ex omnibus seculis floridiora carpenti preterire non libuit radicem ipsam, amaram quamvis et asperam, unde tamen frondosi omnes virentesque prodeunt rami, de quibus interlegere aliquid institui.

Petrarca chiude così i conti col primo uomo, posto per le fonti pagane *ultra historiam*<sup>3</sup>, sottraendosi alla sterile amplificazione dei

1949, pp. 51-80, ora in ID., *Scritti petrarcheschi*, cit., pp. 110-140. Si veda inoltre M. AURIGEMMA, *Petrarca e la storia: osservazioni sulle biografie del “De viris illustribus” da Adamo ad Ercole*, in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Roma 1985, pp. 53-74. Il presente contributo nasce nel solco del lavoro di edizione e traduzione del *De viris* ampio (a cura di C. MALTA, Firenze 2007) nell’ambito del progetto “Petrarca del Centenario”, promosso dalla Commissione per l’Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca, da cui si cita.

<sup>2</sup> Il riferimento va ai risultati speculativi che nell’ambito dei moderni studi sulla traduzione si devono a Eugene Nida (si veda *The theory and practice of translation*, ed. by E.A. NIDA and C.R. TABER, Leiden 1969, in part. pp. 22-24, e più recentemente *Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia*, in AA.VV., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano 1995). Sui problemi del tradurre, basti, da ultimo, il rinvio a U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003, con ampia bibliografia.

<sup>3</sup> Poiché, come ribadisce nella vita di Nembrot, “supra Nini regis etatem nihil tendit ystoria”, che riecheggia Macrobio, *In Somn. Scip.* II 10: “supra Ninum [...] nihil praeclarum in libris relatam est” (cfr. *Tr. Fame* 2, 121 “Ma Nino, ond’ogni historia humana è ordita”).

*lamenta*, ossia alle rimostranze per la colpa di Adamo e la sua responsabilità verso la “progenies immerita”. Ma nel contempo imposta qui larvatamente gli estremi per la legittimazione di un’opera storiografica che proprio prendendo le mosse *a mundi primordio* si scontra con l’inevitabile aporia di entrare nel cuore stesso della storia dell’uomo senza che sia possibile fare storia: il recupero di Adamo alla narrazione discende pertanto, oltre che dall’impianto moralistico dell’opera, dall’ottica selettiva della storia *sub specie* biografica, che nel privilegiare la linea del soggetto su quella dei fatti, autorizza in certa misura la prospettiva genealogica. La metafora arborea che raffigura la temporalità della storia fruita secondo l’angolazione degli individui esemplari (“floridiora carpenti”) ha quindi un suo nucleo forte nell’immagine della *radix*.

A proposito del termine è stato richiamato<sup>4</sup> Agostino, *De civ. Dei* 13, 14, dove viene utilizzato come elemento di una similitudine atta a rimarcare la “series calamitatis huius [...] quae humanum genus origine depravata, velut radice corrupta, usque ad secundae mortis exitium [...] perducit”. Ma è forse possibile inserire *radix* in una rete di rimandi più articolata.

Non mi soffermerò sulle implicazioni che la “profezia della radice” di Isaia 11, 1-4 (“Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice eius ascendet [...]”) incontra nell’elaborazione paolina dell’Epistola ai Romani 11, 16, né sulle osservazioni lessicali che Girolamo dedicava proprio alle diverse traduzioni dei versetti dall’ebraico<sup>5</sup> né ancora sugli sviluppi che il motivo della radice ha in Agostino<sup>6</sup>, il che equivarrebbe ad approfondire una pista scritturale la cui sintonia col mondo petrarchesco è persino ovvia<sup>7</sup>. Mi interessa piuttosto recuperare le modalità di innesto del termine in Dante, nel quale, al di là del ricorso dei citati versetti di Isaia in *Conv.* IV 5, 5, sembra sintomatico l’uso di *radice* nel senso di capostipite proprio in riferimento ad Adamo che troviamo in *Purg.* XXVIII 142 (dove

<sup>4</sup> Si veda MARTELOTTI, *Linee di sviluppo dell’umanesimo petrarchesco*, cit., p. 138.

<sup>5</sup> SANCTI EUSEBII HIERONYMI *Commentariorum in Isaiam Prophetam libri*, IV 11: PL 24, p. 144.

<sup>6</sup> A proposito del Salmo LXXII 1-2: SANCTI AURELII AUGUSTINI *Enarrationes in Psalmos: Ccb*, SL 39, pp. 985-987.

<sup>7</sup> Per un percorso attento in particolare ai risvolti che il motivo assume nella cultura figurativa medievale: J. MANNA, *L’albero di Jesse nel Medioevo italiano. Un problema di iconografia*, Banca dati “Nuovo Rinascimento”, [www.nuovorinascimento.org](http://www.nuovorinascimento.org).

sulla condizione dei progenitori nell'Eden, si legge: “qui fu innocente l'umana radice”) e soprattutto in *Parad.* XXXII 118-123, dove nella descrizione della Rosa dei Beati ricorrono i seguenti versi:

quei due che seggon là sù più felici  
per esser propinquissimi ad Augusta  
son d'esta rosa quasi due radici:  
  
colui che da sinistra le s'aggiusta  
è 'l padre per lo cui arditto gusto  
l'umana specie tanto amaro gusta.

*Radice* torna qui come designazione di Adamo e accanto fa la sua comparsa un altro termine chiave, *amaro*. Se riconsideriamo il passo petrarchesco della vita d'Adamo vediamo come gli aggettivi che caratterizzano *radix* sono appunto *amara* e poi *aspera*, altra qualificazione ad alta densità dantesca, uno dei connotati più immediatamente leggibili con cui la “selva erronea di questa vita” (*Conv.* IV 24, 12) si presenta a *Inf.* I 5. E se a proposito di *amara* già gli antichi commentatori danteschi sottolineavano la pregnanza di proprietà relativa non al gusto ma alla percezione dello stato peccaminoso<sup>8</sup>, lo stesso Dante in *Conv.* I 7, 4 aveva fornito la chiave interpretativa per una corretta assunzione dell'area semantica dell'aggettivo: “ciascuna cosa che da perverso ordine procede è laboriosa e per conseguente è amara, e non dolce”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Così in Pietro Alighieri: “[...] et sic gustus, idest intellectus auctoris refectus nunc iudicat vitiosa haec mundana, imo amara” (*Il 'Commentarium' di Pietro Alighieri nelle redazioni asburnhamiana e ottoboniana*, a cura di R. DELLA VEDOVA e M.T. SILVOTTI, Firenze 1978, p. 33); Boccaccio: “tanto è amara, non al gusto ma alla sensualità umana, che poco è più morte. Ed è la morte, secondo il filosofo, l'ultima delle cose terribili [...]. Adunque, se la morte è poco più amara che quella selva, assai chiaro appare lei dovere essere molto amara, cioè ispaventevole ed intricata: le quali cose prestano amaritudine gravissima di mente” (GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. PADOAN, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VI, Milano 1965, p. 21) e soprattutto Guglielmo Maramauro, che supportava tale linea esegetica proprio col ricorso ad un'*auctoritas* biblica: “Questa amaritudine non è amaritudine de gusto, ma è amaritudine che l'omo, stando implicito ne li vitii e cognoscendolo, e' non se ne pote retraere [...] tamen dice che poco è più morte, referendosi D. al testo de Isaia profeta [in realtà Geremia, 2, 19, 2]: 'Scito quia amarum est videre te reliquisse Deum tuum'” (GUGLIELMO MARAMAURO, *Expositione sopra l'Inferno' di Dante Alligieri*, a cura di P.G. PISONI e S. BELLOMO, Padova 1998, p. 87).

<sup>9</sup> Una dimensione antitetica che, come è noto, è alla base della stessa struttura morale del poema. In un altro contesto, quello di *Rvf* 262, la scelta di un “perverso ordine”, ossia di un sistema di valori rovesciato che metta in secondo posto l'onestà, viene stigmatizzata da Petrarca con indicatori analoghi, ritmati proprio sulla ripresa della coppia aggettivale dantesca:

L'immagine della radice e lo spettro delle sue connotazioni acquistano dunque in Petrarca uno spessore non neutro e vanno ad iscriversi in una traiettoria di cui partecipa l'universo ideativo dantesco, col quale mantiene un comune intento espressivo<sup>10</sup>: quello di significare, quale discriminante della condizione archetipica dell'uomo, il rovesciamento dello stato edenico, la nozione acre della colpa originaria come sigillo della temporalità<sup>11</sup>.

Ritornando allora all'assunto iniziale, una volta che si è individuato il valore per così dire sistemico dell'immagine della *radix*, è necessario che il traduttore si faccia garante nella resa dell'integrità della struttura metaforica in tutte le sue componenti iconiche e linguistiche. Del passo ho dato dunque la seguente traduzione:

E su quest'uomo mi fermo qui, giacché non vi è nient'altro di storico al riguardo e le lagnanze non giovano a nulla. Ma intento a cogliere da ogni età le cime più floride, non ho voluto tralasciare la radice stessa, per quanto amara e aspra, da cui si protendono però tutti i rami frondosi e verdegianti, tra i quali ho cominciato a spiccare alcuno qua e là.

Dove risultano conservati i singoli tratti della sequenza figurativa sin dal suo avvio, con una coerenza lessicale tutta interna al mantenimento del tessuto metaforico (*floridiora* sono dunque "le cime più floride" e non "i più floridi esempi" come traduce Martellotti<sup>12</sup>): e ciò non alla ricerca di un isomorfismo fine a se stesso, ma per non oscurare la specificità culturale di cui essa è portatrice e rendere nel contempo riconoscibile anche a distanza, sul piano intratestuale, un segmento distintivo della pagina petrarchesca. Un esempio delle conseguenze connesse al mancato riconoscimento della pregnanza dell'immagine nel senso che abbiamo indicato si coglie nella tradu-

"et qual si lascia di suo honor privare, / né donna è più né viva; et se qual pria / appare in vista, è tal vita *aspra* et ria / via più che morte, et di più pene *amare*". Mentre la valenza intellettualistica della nozione di "amaro" viene enunciata esplicitamente in *Secretum*, p. 172 (ed. Fenzi) "cum amarissimo gustu mentis experior".

<sup>10</sup> Sull'incidenza di Dante nel mondo petrarchesco si veda almeno M. BAGLIO, *Presenze dantesche nel Petrarca latino*, "Studi petrarcheschi", IX, 1992, pp. 77-136, che tuttavia non prende in considerazione le vite oggetto di questo studio.

<sup>11</sup> Un senso che si ritrova in *De otio* 13, 1, seppure sviluppato sul piano della similitudine: "quorum omne meritum in primo parente quasi viror arboris in radice aruit" (qui e in seguito secondo l'edizione PÉTRARQUE, *Le repos religieux*, introd., trad. et notes de C. CARRAUD, Grenoble 2000).

<sup>12</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Prose*, a cura di G. MARTELOTTI, P.G. RICCI, E. CARRARA, E. BIANCHI, Milano-Napoli 1955, p. 229.

zione che Enrico Bianchi fornisce del passo di *Fam.* IV 3, 3 (passo che, sia detto per inciso, costituisce la migliore esegesi per il termine *lamentata* presente nella vita di Adamo):

dum summam humane miserie acerrimasque molestias laborum et necessitatem mortem acerbissimam, tractim ex radicis labe ramis ac frondibus obrepentem, magnificentissime deplorasses

con parole magnifiche lamentavi i mali infiniti della vita umana e i gravi travagli e l'acerba necessità della morte, che continuamente dalle infette radici s'insinua tra i rami e le fronde.<sup>13</sup>

Qui “ex radicis labe” inserito all'interno della figurazione arborea che ormai conosciamo si stempera in un generico “dalle infette radici”, perdendo il connotato che le è proprio, quello di definizione antonomastica del capostipite del genere umano. Rischio che si rinnova a vari livelli in altre soluzioni versorie, da quella di Dotti, che rende così il passo indicato:

deploravi con tono grandioso tutte le miserie umane, gli acerbi tormenti della fatica, la durissima necessità della morte che dal marcio delle radici s'insinua a poco a poco tra i rami e le fronde,<sup>14</sup>

a quella, recentissima, di André Longpré<sup>15</sup> – tenuta su un registro molto vicino all'interpretazione di Dotti –, che sembra sviluppare più che altro la fisiologia dell'appressamento della morte, con quel suo avanzare furtivo, anche qua “peu à peu”, dalle radici intaccate dalla malattia fino ai rami e alle foglie:

C'est ainsi en effet qu'en lisant l'exorde de ton propos, dans lequel tu déplorais en termes d'une grande noblesse toute la misère de l'homme, ses travaux extrêmement pénibles et éreintants, la dureté de la mort qui l'attend nécessairement et qui peu à peu se glisse furtivement des racines attaquées par la maladie jusqu'aux branches et aux feuilles, j'étais ému à un tel point [...].

<sup>13</sup> PETRARCA, *Opere*, I, *Canzoniere, Trionfi, Familiarium rerum libri*, Firenze 1992<sup>3</sup>, p. 396.

<sup>14</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Le Familiari*, Libri I-IV, trad. note e saggio introduttivo di U. DOTTI, Urbino 1970, p. 510; resa che accentua la valenza naturalistica dell'immagine, depotenziando il senso di *tractim*, piegato a sottolineare l'avanzare del processo di disfacimento della materia più che l'iterazione incessante del destino di mortalità che da Adamo si estende a tutta la discendenza umana, e allontanando così maggiormente la possibilità di attivare con immediatezza lo scatto metaforico nella direzione voluta da Petrarca.

<sup>15</sup> PÉTRARQUE, *Lettres Familières*, II, Livres IV-VII, [...] Notices et notes de U. DOTTI, mises en français par CH. CARRAUD et F. LA BRASCA, traduction de A. LONGPRÉ, Paris 2002, p. 42.

Più in linea con l'appropriato ambito di pertinenza dell'immagine era invece la traduzione di Fracassetti:

le tante miserie ed i travagli infiniti di nostra natura umana, e la necessità della morte che dall'infetta radice tra i rami e tra le fronde sorgendo s'insinua, con magnifico linguaggio tu deploravi,<sup>16</sup>

che già con la sola conservazione del singolare ("l'infetta radice") evita di vanificare o quanto meno di indebolire il suggerimento del testo. Eventualità cui in una nuova traduzione si potrebbe sfuggire introducendo un elemento di rinforzo, in qualche modo esegetico, che indicasse la significazione adamitica di *radix*, qualcosa del tipo "la spietata necessità della morte, che *senza interruzione* dalla *radice prima* corrotta s'insinua tra i rami e le fronde".

Il mantenimento della costruzione metaforica si rende necessario non solo quando essa sia il prodotto di un sistema marcato in termini culturali, di cui andrebbe altrimenti smarrita ogni segnaletica nel testo di arrivo, ma anche nel caso in cui essa assolva alla funzione di elemento strutturante sul piano narrativo, come avviene per la metafora del viaggio che sin dalla *Prefatio* imposta la rappresentazione stessa dell'opera dello storico come di un percorso dentro la scrittura ("oportet scriptorum clarissimorum vestigiis insistere")<sup>17</sup>, manifestando quindi una funzionalità non episodica ma strettamente correlata a un assunto di poetica e con elevato indice di ricorsività all'interno del testo.

È un'immagine che significativamente scandisce veri e propri punti di snodo sul piano compositivo e interviene a siglare nel proemio l'esordio della narrazione:

Ab illo igitur quem nos humani generis parentem appellamus, iter hoc michi tam longum inchoandum est

Do dunque inizio a un così lungo viaggio, prendendo le mosse da colui che chiamiamo padre del genere umano;

a rimarcare il successivo passaggio con la vita di Noè:

<sup>16</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Lettere delle cose familiari* ora la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da G. FRACASSETTI, Firenze 1892, I, p. 498.

<sup>17</sup> Su questo aspetto della concezione storiografica di Petrarca mi sono fermata nel contributo "*Ystoriām retexere*". *Modelli di costruzione del "De viris"*, in corso di stampa negli Atti del convegno "Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea" (Firenze, 5-10 dicembre 2004).

Ad secundam etatem transeo. Hic vero michi Noe, Lamech filius, vir iustus occurrit

Passo ora alla seconda età. E qui mi imbatto in Noè, figlio di Lamech, uomo giusto;

ad accompagnare, col tratteggio di un cammino in ascesa, l'innalzamento tonale che prelude alla biografia di Abramo, "a quo sanctae successionis novus ordo contexitur" (secondo la cronologia di Agostino, *De civ. Dei* 16, 2, che è alla base del *De viris*):

Quantum paucis horis ascendimus! Tot hominum milibus, tot annorum brevi sermone transmissis, ad huius ordinis quartum virum etatemque mundi tertiam pervenit oratio

A quale altezza sono arrivato in poche ore! Dopo essermi lasciato indietro tante migliaia di uomini e anni in un rapido racconto, il discorso giunge ora al quarto personaggio di questa serie e alla terza età del mondo;

come pure a dare corpo, nello sgomento del *viator* giunto ai piedi di un monte, a quell'affanno creativo che, all'altezza della vita di Mosè, attanaglia la mente di fronte alla "magna rerum series":

Dum unde discesserim et quo pergam reputo, iam hinc fessum tremor ingenium quatit et ceu viator fragilis oppositi iuga montis aspiciens anhelat. Una compendii spes est: video michi tritum iter deserendum carpendasque quam brevissimas semitas et occultos calles; sic forte perveniam quo suspiro

Mentre considero da dove sono partito e dove sono diretto, un tremito scuote già da qui la mia mente sfinita e il respiro mi diviene affannoso, come a un viaggiatore senza forze che vede profilarsi davanti la cima di un monte. L'unica speranza è quella della scorciatoia: riconosco che mi tocca abbandonare la via più battuta e imboccare sentieri il più possibile corti e calli appartate; potrò così forse giungere alla meta agognata;

per rappresentare infine nei particolari il disorientamento e la via d'uscita in quel percorso labirintico che imprigiona lo storico della vita di Ercole, dove Petrarca guadagna all'erratica ricerca del *verum* l'esile ma tenace filo della conquista intellettuale delle *auctoritates* possibili:

Id cause est quod de Hercule tam incerta, tam varia scripta sint, ut velut labyrinthi ambagibus implicitus lector exitum non inveniat. Sane quantum ingenii funiculo datum erit inter caliginosas vetustissime rei semitas, vitatis multiplicium perplexitatibus errorum, per certiora tradentium, licet rara, vestigia ad verum quam propinquius licebit accedam

Per questa ragione su Ercole si rinvengono notizie talmente incerte e varie che il lettore quasi smarrito nell'andirivieni di un labirinto non riesce a trovare una via d'uscita. E quindi, per quanto sarà concesso al filo del mio ingegno, tra gli oscuri sentieri di una remotissima vicenda, evitato il groviglio di innumerevoli errori, cercherò di avvicinarmi il più possibile al vero, sulle orme, sebbene rare, di quanti hanno consegnato le testimonianze più sicure.

Non si tratta dunque solo di dare evidenza a un motivo la cui funzione topica nella tradizione medievale è superfluo documentare in questa sede e di cui è altrettanto scontata la valenza scritturale che attraverso la riflessione paolina (2 *Cor.* 5, 6) e agostiniana (il tema del *peregrinamur a Domino*) doveva trovare congeniale radicamento nel mondo di Petrarca, quanto piuttosto di non rimuovere nella traduzione alcuno degli elementi in cui si materializza la metafora, che sono depositari di un'intenzionalità coerentemente sviluppata dall'autore in zone diverse del testo e le cui interne relazioni risulterebbero altrimenti perdute o menomate.

Il rapporto genetico che collega la lingua italiana a quella latina favorisce un meccanismo versorio che può in molti casi giovare di strutture omologhe; soprattutto sul versante del lessico è possibile spesso mantenere, pur senza cedere ad aulicismi, la carica espressiva del termine originario, che scelte sinonimiche rischierebbero di fare anche lievemente slittare su un diverso piano di significazione. Penso ad esempio all'aggettivo "infelice" per dire di Adamo precipitato nella condizione di mortalità, che può opportunamente conservarsi specularmente all'"infelix" del testo latino, laddove un altro aggettivo che pure non alterasse nella sostanza l'indicazione semantica voluta dall'autore, allenterebbe un implicito connettivo, fors'anche nella fattispecie inconsapevole, con la pagina agostiniana di *De civ. Dei* 14, 26, dove la condizione di Adamo precedente al peccato è quella della *felicitas* (altrove Agostino parla di *beatitudo*).

La valutazione del preciso intento espressivo di Petrarca deve comunque sorvegliare di volta in volta la praticabilità di una resa conservativa che potrebbe rivelarsi in qualche caso deviante. Si consideri il seguente passo della vita di Semiramide:

Cum Indis enim atque Ethiopibus, quos Ninus intactos liquerat, bella gessit; Indiam infesto agmine ingressa est, quod ante illam nulli, post illam paucis accidit, quin et Ethiopiam irrumpens nigrantes hostium cathervas candida bellatrix exterruit et bello victrix ethiopicum assirio iunxit imperium.

La narrazione dei fatti militari, una sequenza fulminea in cui campeggia, poco più che un lampo, il profilo della regina vittoriosa sugli Etiopi, si impernia sulla potenza evocativa di un contrasto cromatico (*candida/nigrantes*) disteso in una struttura densa di echi fonici (il vario intersecarsi di rime, i suoni aspri e allitteranti delle gutturali, la ricchezza di nessi triconsonantici e le liquide duplicate anche nella risonanza della figura etimologica *bellatrix-bello*, quasi a prolungare il fragore guerresco). Qui la possibilità di mantenere *candida* in italiano urta con l'accezione che l'aggettivo mostra di avere nell'universo ideologico petrarchesco, dove risulta nota di elezione per richiamare la figura di Laura (*RVF* 187, 5 "pura e candida colomba"; *RVF* 190, 1 "candida cerva"; *TrM* Ia, 10 "candido cigno"; *TrP*, 118 "candida gonnina"), includendo sempre nel segnale del colore un'idea di purezza. L'aggettivo va quindi ricondotto nella resa al suo mero riferimento cromatico, tramite il sinonimo *bianca*, spogliandolo dell'addizione etica di cui è portatore *candida* nel repertorio lessicale del Petrarca che suonerebbe del tutto inappropriato al ritratto di Semiramide:

Mosse infatti guerra agli Indiani e agli Etiopi, che Nino aveva lasciato inviolati: entrò in India con una schiera pronta all'attacco, cosa occorsa prima di lei a nessuno, dopo di lei a pochi; e anzi facendo irruzione anche in Etiopia, la guerriera bianca seminò il terrore tra le negre orde dei nemici e vittoriosa in battaglia congiunse l'impero etiopico a quello assiro.

Dove si è recuperata inoltre, grazie all'assetto dell'*ordo verborum* (non *la bianca guerriera* ma *la guerriera bianca*) la sottolineatura di quello scontro etnico appena suggerito da Petrarca con l'intensificazione di *nigre* in *nigrantes* (altrove associato ai corvi: *Fam.* XV 4, 28), rinforzata in senso dispregiativo dall'impiego di *catherva*, che equivale appunto a "orda" (nell'uso dei classici designa in genere la "banda barbara" in antitesi alle romane *legiones*).

Sempre a proposito di opzioni lessicali, la vita di Noè configura una situazione versoria particolarmente interessante, in cui l'interrogativo preliminare sulle ragioni del testo d'origine orienta e per certi versi impone determinate scelte traduttive. La biografia poggia in massima parte sull'evento grandioso e terribile del primo e unico diluvio universale che si sia mai abbattuto sull'umanità, rievocato in una sintesi di straordinaria efficacia descrittiva, in cui la forza del racconto biblico accresce la sua dotazione figurativa grazie all'innesco di plastiche strutture binarie ("imber assiduus ac preceps",

“victrix et insolens unda”). Sorprende tuttavia l’assenza nel testo del nome che sin dall’avvio di *Gen.* 6, 13 (“fac tibi arcam de lignis levigatis”) designa il mezzo che per volere di Dio avrebbe garantito la sopravvivenza, ossia *arca*, di immediato riferimento nella rappresentazione del diluvio. Si avverte una sorta di resistenza all’uso del termine, che appare sistematicamente sostituito in due occasioni con *lignum*, in una terza con *vas*, delegando all’incremento del dimostrativo *illud* (“vasque illud immensum”) il compito di richiamare l’oggetto entrato nell’immaginario comune accanto a Noè:

Hic vero michi Noe, Lamech filius, vir iustus occurrit dignusque habitus quem non primum modo sed solum e cunctis mortalibus amandum divinitas estimaret quem ve unum cum coniuge et natis natorumque coniugibus universali naufragio clementer exciperet salvumque iam tunc parentem nostrum faceret *in ligno*, in quo tanto post tempore nos, sua progenies, salvaremur. [...] Quo tempore XL dies et totidem noctes imber assiduus ac preceps, apertisque celi portis abruptisque fontibus abyssi vis latium inaudita omnes terras operuit, ita ut altissimorum quoque montium iuga victrix et insolens unda calcaret, donec iram suam ultus in naufragos misertusque superstitum diluvio atque imbribus finem fecit Omnipotens; *vasque illud immensum*, quod iussu monituque Dei fabrefecerat ipse Noe et in quo sementem illam futurorum hominum omnisque generis animalium divine providentia pietatis abdiderat, diu pelago iactatum, aquis sensim repetentibus proprias sedes, mense demum septimo in montibus Armenie requievit, et si usque in decimum mensem ipsi montium vertices sub aquis delitescerent, sed tum quoque tam segniter emergerent ut se se ille vir sanctus et qui cum eo erant anno integro et diebus decem a circumfusa morte *interiecti ligni* presidio tuerentur.

Una resistenza non circoscritta a questa biografia, se anche in *De otio religioso*, I 11, 4, l’arca viene nuovamente definita “*vas illud ingens*”, in cui “*ut animalium reliquorum, sic humani generis seminarium servabatur*”<sup>18</sup>.

In *De civ. Dei* 15, 26-27, Agostino, che utilizza senza problemi il lessema della Vulgata, discute sull’interpretazione allegorica dell’arca come “*figura [...] peregrinantis in hoc saeculo civitatis Dei, hoc est Ecclesie, quae fit salva per lignum, in quo pependit mediator Dei et hominum, homo Christus Iesus*”, e con riferimento più stretto

<sup>18</sup> Com’è noto, l’opera fu iniziata a Valchiusa nel 1347, ma non ha avuto un assetto redazionale definitivo. Sulla complessa situazione elaborativa sta mettendo ordine G. GOLETTI, del quale si veda almeno *Restauri al “De otio religioso” del Petrarca*, “Studi medievali e umanistici”, II, 2004, pp. 295-307.

alla croce *In Evang. Iob.* 9, 11<sup>19</sup>. Tale interpretazione è chiaramente sottesa alla prima figurazione dell'arca come legno della salvezza che fa la sua comparsa nella pagina petrarchesca (“salvumque iam tunc parentem nostrum faceret in ligno, in quo tanto post tempore nos, sua progenies, salvaremur”): anticipazione e figura del legno della croce, che risente comunque anche della vibrata intonazione dei versetti del libro della *Sapienza*, 10, 4, e 14, 6-7, in cui Dio fa scampare al diluvio “per mezzo di un semplice legno” quel giusto che sarà la “salvezza del mondo” e che trova rifugio “ad ratem”, preservando “semen nativitatis”<sup>20</sup>. Il secondo uso di *lignum* per *arca* (“a circumfusa morte interiecti ligni presidio tuerentur”) è frutto invece di un procedimento metonimico che nasconde comunque un intento elusivo del termine sostituito.

Non è facile dar conto delle possibili ragioni ideologico-culturali sottese alla scelta lessicale di *vas*, che non sembra avere precedenti nel latino biblico ed ecclesiastico, dove non si rintracciano esempi di un suo uso come equivalente di *arca*, termine che anzi figura associato a Noè a partire dal titolo nell'opuscolo di Ambrogio (*De Noe et arca*) e in tutta la tradizione patristica, lungo una linea antonomastica strutturata nella Vulgata a individuare l'imbarcazione di Noè<sup>21</sup>. Mentre una sorta di tracciato sinonimico tra *arca* e *vas* appare riconoscibile nell'evocazione dantesca dell'Arca dell'alleanza, in *Purg.* X 64, dove viene definita “benedetto vaso”; “vaso” ritorna a *Purg.* XXXIII 34 a indicare il carro della Chiesa. Non sembra fuori luogo richiamare

<sup>19</sup> Un tema cui andò l'attenzione di Petrarca, come confermano alcune note di lettura apposte sui propri libri: quella sul codice parigino delle *Enarrationes in Psalmos* di Agostino in relazione a *Enarr.* 103, s. III 3, 35: *CCh*, *SL* 40, p. 1501 (“Arca Noe prefiguratur ecclesiam”, Paris. lat. 1994, f. 20r; G. BILLANOVICH, *Nella biblioteca del Petrarca*, I, *Il Petrarca, il Boccaccio e le “Enarrationes in Psalmos” di s. Agostino* [...], “Italia medioevale e umanistica”, III, 1960, pp. 10-11, ora in *Id.*, *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova 1996, p. 78; nota che necessiterebbe di un discorso più articolato per i rapporti contestuali con altre annotazioni presenti sullo stesso foglio, per cui rinvio alla mia edizione del *De viris*) e quella che si rinviene in margine ad Ambrogio (in realtà Prospero d'Aquitania), *De vocatione gentium*, del Paris. lat. 1757, f. 15v (“in archa ecclesiam figurari”, in relazione al cap. XIV: *PL* 51, pp. 698-699; F. SANTIROSÌ, *Le postille del Petrarca ad Ambrogio [codice parigino lat. 1757]*, Firenze 2004, p. 115).

<sup>20</sup> “cum aqua deleret terram/iterum sanavit sapientia/per contemptibile lignum iustum gubernans” e “spes orbis terrarum ad ratem confugiens/remisit saeculo semen nativitatis/quae manu tua erat gubernata”.

<sup>21</sup> *Vas* sembra estraneo anche alla rappresentazione iconografica dell'arca: vd. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. KIRSCHBAUM, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, I, s.v. ‘Arche Noe’, pp. 178-189; *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma 1991, s.v. ‘Arca di Noè’, pp. 266-268.

a questo punto, in un circuito indiziario di possibili suggestioni, la visione di Pietro riportata in *Act. Apost.* 10, 11, 2: “descendens vas quoddam velut linteum magnum quattuor initiis submitti de caelo in terram, in quo erant omnia quadrupedia et serpentina terrae et volatilia caeli”, non priva, nella sequenza delle specie animali, di indiretti richiami a quanto era contenuto nell’arca; tanto più che l’esegesi scritturale agostiniana del *Sermo* 149 proietta questo brano nella stessa direzione allegorica dell’arca del diluvio: “vas illud Ecclesiam significat. Quattuor lineae quibus dependebat quattuor partes orbis terrarum per quas tenditur Ecclesia catholica quae ubique diffusa est”<sup>22</sup>. Seppure in altro contesto, è associata a *vas* quella nozione tipologica di *arca* = Chiesa che aveva fermato l’interesse di Petrarca nelle citate postille ad Agostino e Ambrogio. *Vas* potrebbe quindi insistere nella stessa direzione teologica di *lignum*, stringendo ancora più il retroterra culturale della biografia intorno ad Agostino, anche se attraverso un’implicazione obliqua<sup>23</sup>. È probabile inoltre (e il passo del *De otio* fornirebbe una chiave in tal senso) che nell’immaginazione di Petrarca abbia preso il sopravvento la valenza soteriologica connessa al motivo dell’arca, dettando la necessità di portare plasticamente in primo piano l’idea di quello straordinario, provvidenziale, ricettacolo del seme delle generazioni future suggerita dal senso primario di *vas*, immediatamente enucleabile grazie all’associazione del termine con *sementem* (*seminarium*, nel brano del *De otio*). Una direzione terminologica che consente a Petrarca di conservare in modo indiretto il portato semantico di *arca*, cui nelle *Expositiones vocabulorum Biblie* Guglielmo Bretone mantiene l’accezione prevalente nell’uso classico e medievale connessa al tema di *arcere*<sup>24</sup>. E nello stesso tempo permette di attivare un collegamento mentale con *vas* nel suo significato di *navis*, verso cui rinviano alcune attestazioni mediolatine, dai *Dialogi* di Gregorio Magno, dove *vas* sembra indicare una parte della nave, all’*Historia ecclesia-*

<sup>22</sup> SANCTI AURELI AUGUSTINI *Sermones de Vetere Testamento*, 149, 5-9: PL 38, pp. 802-803. Su questa linea anche l’interpretazione di BEDA VENERABILIS, *Expositio actuum Apostolorum*, 10, 11 (*Ccb*, SL 121, p. 49): “vas illud ecclesiam significat incorruptibili fide praeditam; linteum enim tinea non consumit quae vestes alias corrumpit”.

<sup>23</sup> All’arca nell’esegesi cristiana dedica un capitolo J.P. LEWIS, *A study of the interpretation of Noah and the flood in jewish and christian literature*, Leiden 1968, pp. 161-167.

<sup>24</sup> *Summa Britonis sive Guillelmi Britonis Expositiones vocabulorum Biblie*, ed. by L.W. DALY and B.A. DALY, Padova 1975, p. 49: “ARCHA dicitur ab arceo [...] quia arceat ma-

stica di Orderico Vitale<sup>25</sup>, e dal cui diminutivo *vasculum* si origina il tardo *vascellum*. Potrebbe così entrare in circolo anche un'istintiva applicazione di quella categoria razionalistica che agisce in varie zone delle biografie e che, proprio nel rispetto dello statuto dell'opera storiografica, procederebbe ad una sorta di declinazione *sub specie* linguistica di quell'istanza di *verisimilitudo* che rappresenta una delle categorie fondanti del processo di ricostruzione storica elaborato da Petrarca<sup>26</sup>. *Vas* sarebbe pertanto ciò che serve per evocare, col supporto dell'aggettivo *immensum*, l'immagine di un'enorme imbarcazione capace di fronteggiare la devastazione cosmica prodotta dal diluvio: una nozione che non è invece intrinsecamente legata al termine *arca*, in merito al quale non a caso Niccolò della Lira nella sua *Postilla* doveva precisare: “arcam, quia non fuit facta per modum navis sed per modum arce, quadrata latera habentis”<sup>27</sup>. Col che Petrarca, ponendosi sulla linea di *ratis* di *Sap.* 14, 6-7, si inoltrava in una sorta di grado zero della navigazione, una preistoria miracolosa e densa di risvolti escatologici, riservando la denominazione di *navis* per quella che da lì a poco, nello stesso tessuto delle biografie extraromane, sarebbe stata la parabola esaltante dell'impresa di Giasone: “prima omnium nobilitata navis, auctore Argo, prima omnium navigatio illustris fuit”. Proprio la polivalenza di *vas*, che assume nell'uso del tempo un raggio estensivo<sup>28</sup>, facendo proliferare un retico-

num et visum”. Così sin da Varrone, 5, 128, 4: “arca, quod arcebantur fures ab ea clausa”; e nella stessa direzione Festo, Servio, Isidoro.

<sup>25</sup> SANCTI GREGORI MAGNI *Dialogi*, III 36, 2 (*schr.* 260, p. 408): “vela in undis proiecta totumque vas navis quassatum”; ORDERICI VITALIS *Historia ecclesiastica*: PL 188, p. 889: “et vas quod Candida navis appellatur”.

<sup>26</sup> Una preoccupazione che, fuori dalle regole di costruzione della storia, doveva evidentemente allentarsi nella prosa epistolare, dove *arca* fa il suo ingresso (*Fam.* VIII 7, 15 “audeo enim affirmare quod, si omnium seculorum flagella, post archam illam famosissimam reliquias mortalium informi pelago circumferentem, cum presentibus extimentur, delitiae fuerint et ludus et requies”); allo stesso modo nella scheggia di *Tr. Fame* II 79 il termine riguadagna sul piano lirico la funzionalità che proviene dalla sua immediatezza referenziale (“Di qua da lui chi fece la grande arca”).

<sup>27</sup> NICOLAUS DE LYRA, *Postilla super totam Bibliam*, I-IV, Roma 1471 (IGI 6818): I, f. [23]v. Sull'inadeguatezza marittima dell'arca metteva l'accento anche HUGO DE SANCTO VICTORE, *De archa Noe*, 14: *Ccb*, *CM* 176, p. 18: “primum quod hec forma ad natandum non videtur esse idonea”.

<sup>28</sup> A proposito della voce ‘vaso’, A. NICCOLI, in *Enciclopedia dantesca*, v, Roma 1976, pp. 888-889, sottolinea come “per un semitismo penetrato nel latino della Vulgata [...] *vas* è spesso usato nella Bibbia per indicare un recipiente qualsiasi o, anche, addirittura un arnese, un congegno”.

lo stratificato di suggestioni, garantisce a Petrarca la possibilità di compiere una scelta pregnante sul piano culturale (è in fondo l'applicazione anche sul microsegmento del criterio della *brevitas* che informa l'opera).

La resa in italiano non può dunque appiattare lo scarto espressivo operato da Petrarca rispetto alla tradizione, col risultato che se si produce un apparente azzeramento della carica evocativa del termine rispetto alle attese del lettore moderno – il quale sentirà la mancanza dell'“arca” in una pagina che narra del diluvio –, si ristabilisce però un rapporto virtuoso con le intenzioni dell'autore:

E qui mi imbatto in Noè, figlio di Lamech, uomo giusto, il quale fu non solo il primo, ma l'unico fra tutti i mortali che Dio ritenesse degno del suo amore, al punto da far scampare, per sua clemenza, lui solo con la moglie e i figli e le mogli dei figli, al naufragio universale, salvando già allora quel nostro progenitore su un legno, sul quale noi, sua discendenza, saremmo stati dopo gran tempo salvati. [...] In quel tempo per quaranta giorni e altrettante notti cadde pioggia continua e battente; si aprirono le cateratte del cielo e si schiusero le sorgenti dell'abisso e una forza inaudita di acque sommerse ogni terra, tanto che persino le cime dei monti più alti furono sopraffatte da onde smisurate, finché placata sui naufraghi la sua ira e mosso a pietà dei superstiti l'Onnipotente pose fine al dilagare delle piogge. E quell'enorme vaso che lo stesso Noè aveva costruito su imperioso consiglio di Dio e nel quale la provvidenza della pietà divina aveva preservato il seme degli uomini futuri e degli esseri viventi di ogni specie, a lungo sbattuto dai flutti, una volta rifluite lentamente le acque alla sede naturale, si adagiò infine al settimo mese sui monti dell'Armenia; e sebbene sino al decimo le vette rimanessero ancora coperte, emergevano però anche allora appena quel tanto da consentire all'uomo santo e a quanti erano con lui, per un anno intero e dieci giorni protetti dall'imbarcazione adagiata in mezzo, di scampare alla morte che si addensava attorno.

Nella silloge ricciardiana delle *Prose*, Guido Martellotti include testo e traduzione della vita di Adamo<sup>29</sup>. Si tratta di una resa che mostra una sensibilità speciale nei confronti della lingua petrarchesca, di cui viene quasi mimata l'andatura sintattica e di preferenza ricalcato il lessico, tanto da ottenere un alto livello di reversibilità. Se si eccettua il brano qui di seguito considerato, dove Petrarca descrive le conseguenze della colpa di Adamo, che figura in questi termini nell'edizione di Martellotti:

<sup>29</sup> PETRARCA, *Prose*, cit., pp. 228-229.

Cuius ipse tributum primus omnium pendit, ut dignum erat: de beate cive patrie calamitosus exul et acclinis in terram spinas et tribulos germinantem sibi, iussus humi nascentes herbas mandere et in sudore vultus sui laboriosi panis auxilium querere, in ipsam terram unde erat eius cui peccando viam fecerat mortis imperio reversurus. Quod nongentis tandem ac triginta annis in labore actis impletum est.

Egli stesso per primo pagò il suo tributo di dolore com'era giusto: da cittadino di una patria beata divenuto esule miserevole, fu costretto a chinarsi verso la terra, che gli germinava triboli e spine, per mangiar l'erbe nascenti, e a ricercare nel sudore della fronte l'ausilio di un pane faticoso, finché la morte, a cui col suo peccato aveva aperto la via, non lo avesse ricondotto in quella terra, donde era nato. Il che avvenne finalmente dopo novecento e trenta anni trascorsi nel dolore.

In relazione al segmento testuale “in ipsam terram unde erat eius cui peccando viam fecerat mortis imperio reversurus”, si assiste in italiano ad un diverso configurarsi della sintassi che vede il passaggio di *mortis* alla funzione di soggetto, toglie a *eius* ogni ricaduta strutturale, tanto che la sua traduzione è del tutto omessa, trascura la resa di *imperio*, di cui si perde qualsiasi traccia, a meno di non considerarlo implicitamente assorbito nell'intendere la morte elemento causativo del ritorno alla terra<sup>30</sup>. Dello stesso passo io propongo un assetto lievemente ritoccato nella punteggiatura, con l'inserimento di due virgole, maiuscolando inoltre *Eius*:

Cuius ipse tributum primus omnium pependit, ut dignum erat: de beate cive patrie calamitosus exul et acclinis in terram spinas et tribulos germinantem sibi, iussus humi nascentes herbas mandere et in sudore vultus sui laboriosi panis auxilium querere, in ipsam terram unde erat, Eius cui peccando viam fecerat mortis imperio, reversurus. Quod nongentis tandem ac triginta annis in labore actis impletum est,

e fornendo la seguente traduzione:

Di ciò egli stesso per primo pagò il tributo, come era giusto: da cittadino d'una patria beata, si ritrovò, esule miserabile, curvo su quel suolo che germinava per lui spine e triboli, costretto a mangiare le erbe che vi nascevano e a cercare nel sudore della fronte il soccorso di un pane travagliato,

<sup>30</sup> Una traduzione che si muove in sintonia con la parafrasi di C. CALCATERRA, *La concezione storica del Petrarca*, in *Nella selva del Petrarca*, Bologna 1942, p. 419: “[Adamo] destinato a ritornar alla terra, da cui è nato, per l'impero stesso di quella morte, a cui ha aperto la via col peccato, sbalestrando tutta la sua genitura nello spazio e nel tempo in un perenne tributo di dolore”.

destinato infine, per volontà di Colui al quale col suo peccato aveva schiuso la via della morte, a far ritorno a quella terra di cui era stato plasmato.

Dove risulta recuperata la gravidanza cristologica del pronome e conferita funzionale visibilità ad *imperio*, in un passo che riconquista così tutto il suo spessore teologico. Sembra infatti in atto la ripresa da parte di Petrarca di un sostrato dottrinale che ha alcuni referenti prossimi nel primo libro del *Chronicon* di Eusebio, laddove al peccato di Adamo è associato l'ingresso della morte nella realtà esistenziale dell'uomo: "ex quo talis viae [*sc.* mortalis vitae] ingressus a primo parente nobis fieri cepit"<sup>31</sup>; e in Agostino, in un brano dell'*Enchiridion de fide, spe et caritate* che addensa diversi elementi suscettibili di riscontro nella vita di Adamo:

in paradisi felicitate [...] collocavit. Hinc post peccatum exul effectus stirpem quoque suam, quam peccando in se tanquam in radice vitiaverat, poena mortis et damnationis obstrinxit [...] sic per unum hominem peccatum intravit in mundum et per peccatum mors, et ita in omnes homines pertransiit, in quo omnes peccaverunt.<sup>32</sup>

Questo sfondo viene tuttavia movimentato dalla sovrapposizione di un ulteriore motivo, di probabile ascendenza paolina<sup>33</sup>, che si incunea nel testo portandovi un sottile richiamo al nuovo Adamo, cioè al Cristo redentore, che dopo il primo Adamo, fondatore del regno del peccato e della morte, inaugura col suo sacrificio quello della Grazia e della vita. Petrarca non rinuncia qui ad alludere al motivo centrale della rivelazione cristiana, quello dell'incarnazione e morte di Cristo necessarie a redimere il peccato di Adamo<sup>34</sup>, agganciandolo proprio alla forza evocativa di quel pronome *Eius* che fa da archi-

<sup>31</sup> EUSEBII *Chronicon*, I, p. 75 (ed. Schoene), libro che comunque Petrarca non doveva conoscere, avendo avuto tra le mani solo il secondo nella versione di Girolamo: G. BILLANOVICH, *Un nuovo esempio delle scoperte e delle letture del Petrarca. L'Eusebio-Girolamo-Pseudoprospéro*, in *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova 1996, pp. 187-236.

<sup>32</sup> SANCTI AURELI AUGUSTINI *Enchiridion de fide, spe et caritate*, 8, 25-26: *CCh*, SL46, p. 63.

<sup>33</sup> È il tema di Cristo-Mediatore presente in *Rom.* 5, 6-12, e *1 Cor.* 15, 21-22.

<sup>34</sup> In una fusione tra Padre e Figlio che sembrerebbe ardita, ma che rientra nella percezione trinitaria della figura del Creatore, e ritorna in altre pagine petrarchesche; si veda ad es., sempre all'interno del tema del peccato, quanto si ritrova in *De otio*, I 10, 2: "quam predulce enim spectaculum videre nostra carne nostraque anima vestitum Deum [...] posse dicere [...]: Ecce idem Deus [...] tandem passurus et crucem sed in illa mortem moriendo victurus [...] spectare in patibulo pendentem, languidum vix ferentem caput, qui tum maxime celum ac terras ac maria suo regeret ac sustentaret imperio [...]".

trave strutturale, sapientemente sospeso e prolungato nell'epilogo sintattico a ribadire la conseguenza fatale del peccato di Adamo, ossia la perdita dell'immortalità originaria. Questa interpretazione, lungi dal forzare il testo, trova conferma proprio nella giusta luce che da essa ricava il termine "imperio", altrimenti connesso a una personificazione della Morte ("Mortis imperio"), che conserverebbe solo il primo gradino dell'impianto speculativo del passo; connettendo "imperio" ad "Eius" si tiene invece viva la produttività testuale del rimando a *Gen.* 3, 9, dove si condensa il nucleo delle "imperiose" prescrizioni di Dio successive al peccato di Adamo, consistenti in una *gradatio* di sofferenze che culmina appunto nel motivo del ritorno alla terra: "et comedes herbas terrae, in sudore vultus tui vesceris pane donec revertaris in terram de qua sumptus es". Di questa manifestazione dell'*imperium* del Creatore è eco appunto "imperio" della pagina petrarchesca: e si noti la precisa ripresa lessicale *revertaris / reversurus*.

Attraverso il riferimento di *Eius* al Cristo-uomo, cui Adamo schiude col suo peccato la morte, si compendia quel destino figurato magnificamente da Dante nella concentrazione di un verso:

Per morder quella, in pena e in disio  
cinquemila anni e più l'anima prima  
bramò colui che 'l morso in sé punio;<sup>35</sup>

e ciò propone ancora una volta una contiguità col mondo dantesco su temi teologico-morali che meriterebbe di essere sondata in maniera più sistematica. L'inavvertenza da parte di Martellotti di tale valore di *eius* e il conseguente aggiustamento del giro sintattico sfumano la possibilità di intercettare le nervature profonde del testo petrarchesco, il peso della trama scritturale di cui si è sopra detto e il verosimile impatto della mediazione paolina, perno della dottrina cristiana del peccato originale e della salvezza compiuta in Cristo.

Ancora un esempio – e il cerchio si chiude – di come non possa darsi traduzione senza attivare un percorso ermeneutico che riporti in superficie il serbatoio della tradizione di cui si alimenta un testo.

<sup>35</sup> *Purg.* XXXIII 61-63; si veda in proposito anche il commento di Chiavacci Leonardi "l'anima prima: Adamo; per tutti quegli anni egli sospirò che venisse colui [Gesù] che punì su se stesso, con la propria morte, quel morso da lui dato nell'Eden" (DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, II, *Purgatorio*, Milano 1994, p. 971).

DANIELA GOLDIN FOLENA  
LE TRADUZIONI DELLE  
*FAMILIARI* DEL PETRARCA

Doveva essere un'indagine sul modo in cui Giuseppe Fracassetti aveva tradotto le *Familiari*, ma per definire la qualità della sua traduzione – pubblicata in quattro volumi a Firenze, presso Le Monnier, tra il 1863 e il 1867 – non potevo non metterla a confronto con quelle che eventualmente l'avessero preceduta. E allora, di fronte alle tante prove interpretative (sia pure non complete) dell'epistolario petrarchesco mi sono resa conto che la prima domanda da farsi è perché, soprattutto a partire dai primi decenni dell'Ottocento, si traducevano le lettere del Petrarca. Del resto, fare la storia della traduzione, anche solo di determinati testi petrarcheschi, significa fare storia della cultura, perché, se al giorno d'oggi la scelta dei testi da tradurre è determinata sostanzialmente da ragioni commerciali, di mercato (a parte le nobili imprese, quali le edizioni nazionali dei massimi autori, di cui si è qui parlato, e a parte qualche ragione più banalmente accademico-concorsuale), nei secoli passati, in particolare nel XVIII e nel XIX secolo, quella scelta sembra rispondere ad esigenze e a urgenze di carattere per così dire ideologico-culturali. Si potrebbe anzi parlare di geografia e storia della traduzione degli epistolari petrarcheschi, tanto essa lascia di volta in volta trasparire una sorta di gerarchia, di priorità ideali e morali, e insieme ci rivela la varietà di gusti e interessi distribuiti nelle diverse regioni italiane, oltre che in tempi diversi.

Di fatto, un elemento comune caratterizza le traduzioni pre-fracassettiane, ed esso assume tutto il suo significato se paragoniamo quelle traduzioni ai progetti e alle volontà del Petrarca. A questo proposito, mi permetto una piccola, solo apparente, digressione. Petrarca è stato come nessuno prima di lui – se non qualche bizzarro *dictator* dei secoli precedenti<sup>1</sup> – puntuale, scrupoloso e geloso titolatore delle

<sup>1</sup> Sulla problematica del titolo nei secoli contigui a Petrarca, rinvio sinteticamente al mio *Un titolo, un testo, un autore: Boncompagnus*, in D. GOLDIN, *B come Boncompagno. Tradizione e invenzione in Boncompagno da Signa*, Padova 1988, pp. 13-49.

proprie opere<sup>2</sup>. Per quanto riguarda il suo *corpus* epistolare maggiore, egli stesso ci spiega nella lettera “prefatoria” (*Fam.*, I 1) di avergli assegnato, dopo un processo di raffronti ed esclusioni, l’unico titolo che secondo lui non avrebbe confuso la sua con altre raccolte epistolari precedenti; un titolo soprattutto che rispondeva alla realtà – contenuti e peculiarità persino formali – di quel suo *corpus*, vale a dire *Familiarium rerum liber* (*Fam.*, I 1.24). Per questo non capisco la titolazione spuria di *Familiares*: meglio allora (tanto più nell’ambito del Premio Monselice) tradurlo e parlare semplicemente di *Familiari*, che, in quanto italiano, non può essere per definizione autentico, ma nemmeno smentisce la volontà dell’autore.

Tornando alle traduzioni delle *Familiari*, esse sono la conferma di quanto poco i posteri abbiano rispettato le volontà del loro autore. Proprio il *Familiarium rerum liber* è il testo che ha occupato di più il Petrarca, non solo perché esso è il frutto della sua attività più sistematica e continuativa, quella epistolare, ma soprattutto perché il nostro massimo poeta si impegnò particolarmente, almeno a partire dalla fine degli anni quaranta, per dare a quella congerie di lettere forma organica, compatta e “logica”, o funzionale a un suo progetto anche di autopromozione<sup>3</sup>. Ma quel mosaico tanto faticosamente o artificiosamente costruito doveva presto essere smontato dai lettori-cultori del Petrarca, che preferirono leggerne, usarne e perfino tradurne singoli componenti. Proprio la selezione delle lettere da tradurre ci induce alle considerazioni storico-culturali di cui parlavo, ed è peraltro proprio tale scelta – sintomo di urgenze e interessi particolari – che determina spesso l’atteggiamento traduttorio, cioè persino la qualità delle traduzioni. Con un grande salto all’indietro, ricordo prima di tutto la traduzione di alcune *Familiari* pubblicata presso Gabriel Giolito de’ Ferrari, nel 1548, da Ludovico Dolce, insieme con *Epistole di Plinio, di Pico della Mirandola, e d’altri eccell-*

<sup>2</sup> Se ne è accorto per primo M. FEO, *Fili petrarcheschi*, “Rinascimento”, s. II, XIX, 1979, pp. 3-79.

<sup>3</sup> Sugli anni cruciali, sostanzialmente tra il 1349 e il 1351, in cui Petrarca maturò l’idea di varie sue raccolte, latine e non solo, rinvio al saggio molto ben articolato di F. RICO, *Prologos al “Canzoniere” (Rerum vulgarium fragmenta, I-III)*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, s. III, XVIII, 1988, pp. 1071-1104. Sul significato del maggior *corpus* epistolare, tuttora dibattuto, cfr. riassuntivamente *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, a cura di C. BERRA, Milano 2003.

*lentissimi uomini*<sup>4</sup>. Sono lettere che Petrarca aveva indirizzato a corrispondenti amici – i Colonna, Barbato da Sulmona, Tommaso da Messina ecc. –, di contenuto prettamente morale, che danno al Dolce l'occasione per traduzioni lineari, che danno spazio ad un dettato retorico di tipo sentenzioso, elaborato ma insieme misurato. Nella traduzione del Dolce, nemmeno la *Fam.* IV 7 a Roberto d'Angiò, sulla laurea del Petrarca, va oltre un'oratoria elogiativa, che evita però, sempre nel volgarizzamento, speciosi latinismi anche di tipo sintattico. La scelta del Dolce rimane comunque basata su contenuti particolari che danno a loro volta origine ad una traduzione retoricamente orientata. Complessivamente si può però dire che, a parte l'entusiasmo e l'esaltazione di contemporanei e di epigoni immediati nei confronti del *corpus* epistolare petrarchesco, il *Familiarium rerum liber* non fu mai o non esclusivamente, un modello formale.

Ma veniamo più vicini al nostro Fracassetti. La grande stagione traduttoria delle *Familiari* si colloca sostanzialmente nei primi decenni dell'Ottocento, anche se l'avvio sembra essere dato nel secolo precedente dalla grande impresa biografica e storico-letteraria del Marchese de Sade che tra il 1764 e il 1767 pubblica ad Amsterdam in tre poderosi volumi i *Mémoires pour la vie de François Pétrarque, tirés de ses œuvres et des auteurs contemporains*, per altro dedicati *Aux personnes d'Italie qui aiment la poésie et les lettres*. Essi vanno ricordati perché lì c'è il primo massiccio uso strumentale della traduzione delle lettere; strumentale in quanto la selezione che di esse fa il de Sade è finalizzata alla ricostruzione della biografia petrarchesca e a quella dei suoi tempi e degli ambienti da lui frequentati. Un po' come aveva fatto nel secolo precedente col suo *Petrarcha redivivus* il Tomasini<sup>5</sup>, la cui biografia petrarchesca era però in latino, e dunque le *Familiari* venivano sempre necessariamente citate nel latino originale.

<sup>4</sup> *Lettere di diversi eccellentissimi buomini, raccolte da diversi libri: tra le quali se ne leggono molte, non più stampate. Con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano, e nel fine annotazioni e tavole*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito De Ferrari, et fratelli, 1554.

<sup>5</sup> Cfr. *Iacobi Philippi / TOMASINI Patavini / D. Marie in Vantio Canonicis Secularis / Petrarcha / redivivus, / Integram Poete celeberrimi Vitam / Iconibus eris celatis exhibens. / Accessit Nobilissime Foemine / Laure / Brevis Historia. / ad Eminentiss. Et Reverendiss. / D. Ioan. Franciscum / Ex Comitibus Guidijs à Balneo / S.R.E. Cardinalem, etc., Patavii, Typis Livij Pasquati, et Iacobi Bortoli. Apud Paulum Frambottum. MDCXXXV, ora rist. anast. in G.F. TOMASINI, *Petrarcha redivivus*, a cura di M. CIAVOLELLA e R. FEDI, trad. di E. Bianchini e T. Braccini, Pistoia 2004.*

Non è fuori luogo partire dall'evento culturale-editoriale francese ora citato perché ad esso si richiama esplicitamente chi in Italia si dedicò tra i primi alla traduzione dell'epistolario petrarchesco – una traduzione ancora parziale e finalizzata alla ricostruzione biografica –, vale a dire Ambrogio Levati. Nei suoi *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia, Germania ed in Italia*, pubblicati in cinque volumi a Milano, dalla quasi neonata Società Tipografica dei Classici Italiani, allora di Francesco Fusi e Antonio Fortunato Stella, il Levati – annoverato da Berengo tra gli “infaticabili operai del mondo librario milanese in quegli anni in pieno sommovimento”<sup>6</sup> – sottolinea l'importanza della produzione latina del Petrarca, che da sola “ce lo può rappresentare qual padre della cultura moderna e giusto ammiratore delle virtù degli antichi”<sup>7</sup>; lamenta la mancanza di un'edizione affidabile di quella produzione, “atteso che le edizioni sì di Basilea, come di Venezia e di Lione che di esse abbiamo, sono guaste di tali e sì pravi e sì spessi errori che svisano il testo e disnaturano le idee”<sup>8</sup>. E prosegue:

A tale difficoltà spesse fiate meco medesimo ponendo mente, mi sdegnava cogli Italiani, perché non avessero ancora le senili Lettere, e le famigliari almeno del cantore di Laura traslate in volgare favella. Oh quanto più avventurosi sono i francesi (così diceva) i quali nelle Memorie per la Vita del Petrarca dell'Abate de Sade legger possono le più pregevoli epistole ed i sublimi ragionamenti di questo celebratissimo scrittore! La compiacenza di discendere dal marito della bella Avignonese, Ugo di Sade, ha potuto confortare l'autor di quelle Memorie.<sup>9</sup>

Levati rinuncia ad una traduzione integrale e pura delle epistole petrarchesche (che poi comporterebbe un numero eccessivo di note) a favore di un loro uso selettivo, allo scopo di “tessere la vita di questo grande Italiano e di inserirvi per ordine cronologico le sue prose”<sup>10</sup>, riconoscendo che “L'Abate De Sade fu il mio duce dopo il

<sup>6</sup> Cfr. M. BERENGO, *Intellettuai e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino 1980, p. 8.

<sup>7</sup> Cfr. *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia in Germania ed in Italia, descritti dal Professore Ambrogio Levati*, vol. I, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1820, p. 6.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 11.

Petrarca”<sup>11</sup>. Merito del Levati è comunque di avere basato il proprio lavoro su una gamma ampia di lettere, così da esemplificare in modo pressoché completo la varietà tematica e stilistica delle lettere petrarchesche che però nella sua traduzione vengono per così dire assimilate al testo dello stesso Levati, talora in forma sintetizzata, soprattutto omologate nello stile proprio del traduttore, cosicché più che volgarizzati i testi latini originali sembrano “levatizzati”. Notevole è invece, e comunque superiore a quelle del Levati, è la traduzione della *Posteritati*, collocata in appendice ai volumi dei *Viaggi*, ad opera di Antonio Marsand<sup>12</sup>.

Da attribuire alla stessa temperie culturale milanese, anche perché edita dall’editore che ospiterà altre traduzioni petrarchesche del Levati, cioè Giovanni Silvestri, nel 1836 escono a Milano, come vol. 44 della “Biblioteca scelta di opere latine e greche tradotte in lingua italiana”, le *Epistole / di / FRANCESCO PETRARCA / recate in italiano / da / Ferdinando Ranalli*. Si tratta della traduzione di 30 lettere (è completa quella del I libro delle *Familiari*), precedute dalla Iª del libro d’apertura, che diventa *Prefazione di F. Petrarca intorno le Epistole di cose familiari*. Forse perché non vincolato da un contesto narrativo, come nel caso dei *Viaggi* levatiani, Ranalli offre un esempio notevole di traduzione, soprattutto dove cambi l’articolazione sintattica dell’originale per una migliore compatibilità espressiva con l’italiano. Anche se non tradotte sempre integralmente, nella loro nuova veste le lettere italianizzate hanno un carattere di discorsività che ben risponde al tono della *familiaritas* che caratterizza le epistole petrarchesche.

Ma interessanti sono le osservazioni contenute nel lungo *Discorso del traduttore* premesso al volume e indirizzato a Carlo E. Muzza-relli, perché introducono elementi nuovi nell’attività traduttoria sorta intorno alle lettere del Petrarca e perché rivelano una nuova coscienza del tradurre. Il discorso di Ranalli è improntato ai principi illuministici della funzione educativa delle lettere, e insiste sulla priorità dei temi morali e soprattutto civili e politici contenuti nell’epistolario petrarchesco. Ricorre poi, sia nel *Discorso* del Ranalli che nell’allo-

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>12</sup> Cfr. LEVATI, *Viaggi*, cit., pp. 363-372.

cuzione dell'editore<sup>13</sup>, il nome di Giulio Perticari, come di colui che aveva avviato la grande impresa della versione italiana delle lettere del Petrarca, interrotta dalla sua morte prematura.

Così Ranalli, Muzzarelli, Perticari ci portano a quell'ambiente emiliano-romagnolo-marchigiano che più si segnalò, nei primi decenni dell'Ottocento, nel recupero all'italiano (un recupero mirato però) di quelle lettere. Ma del Perticari nulla venne pubblicato in vita. Saranno invece pubblicati, in appendice all'edizione postuma del 1837 delle sue opere, i *Frammenti / di / FRANCESCO PETRARCA / volgarizzati / dal Conte Giulio Perticari*, subito dopo – e sempre in appendice – il *Panegirico di Napoleone*. Potrà sembrare inattesa l'immagine impegnata del classicista Perticari, ed è forse un'operazione tutta editoriale – appunto postuma – che magari lui stesso non avrebbe sottoscritto; ma quei saggi di traduzione (che proprio frammenti sono) fanno risalire tutti al Petrarca politico: quello delle lettere a personaggi politici e comunque di argomento legato all'attualità civile e politica. E tra gli estratti più o meno ampi di *Familiari* si insinuano in appendice quasi clandestinamente le proibitissime (nello Stato pontificio) *Sine nomine*. Da un'analisi pur superficiale di quei saggi di traduzione posso dire che si tratta complessivamente di traduzioni "strumentali", realizzate forse durante la stesura del perticariano *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori* (o in vista di quel saggio); sono abbozzi di traduzione, dai quali comunque traspare, insieme con la libertà del taglio e della selezione, uno stile complessivamente oratorio, ma di un'oratoria civile che ricorda le orazioni e le arringhe trecentesche, dotate però di una naturalezza espressiva che ben tradisce il letterato Perticari<sup>14</sup>.

Voglio qui ricordare anche l'episodio – ma quanto significativo! – della traduzione di una singola *Familiare* (la 1 del X libro), stampata nel 1827 a Firenze, opera della fiorentina, ma, già giovanissima, bolognese d'adozione, Teresa Carniani Malvezzi<sup>15</sup>. Il fascicolo reca nel

<sup>13</sup> Cfr. *Epistole*, cit., pp. V-VI.

<sup>14</sup> Si veda l'*incipit* dell'Epistola a Cola di Rienzo: "Non so, magnanimo Eroe, s'io m'allegri prima o con te per la tanta gloria delle tue geste, o co' tuoi cittadini per lo conquisto della libertà, o per le cose da te operate a questa impresa sì felicemente compiuta; [...]", in *Panegirico / di / Napoleone / e / Frammenti / di / FRANCESCO PETRARCA / volgarizzati // di GIULIO PERTICARI*, Parigi 1837, p. 17.

<sup>15</sup> Sulla Carniani Malvezzi si veda G. SERRA, *Carniani Malvezzi, Teresa, s.v.*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 20, 1997, pp. 485-487.

frontespizio *Alla Maestà di Carlo IV Imperatore, Esortazione di Francesco Petrarca per la pace d'Italia*, volgarizzata da Teresa Carniani Malvezzi, e rivela in quella animatrice di salotti, amica di Leopardi e legatissima al Monti, una sensibilità particolare per l'attualità di almeno una parte dell'epistolario petrarchesco; sensibilità che si traduce in una versione – forse la migliore di quelle fin qui viste – libera e fedele, qua e là perifrastica, che si presta ad una lettura molto agevole<sup>16</sup>.

Scelta politica è certo quella di Michele Leoni che nel 1838 stampa l'*Epistola al Senato di Genova, in occasione che infuriava ferocissima guerra tra le Repubbliche veneziana e genovese* (la quinta del XIV libro). In questa traduzione – che omette larghi estratti dell'originale – la lettera inizia là dove inizia la traduzione corrispondente del Levati, ma con una facilità versoria, se così si può dire, che solo l'“Erocle dei traduttori”<sup>17</sup> – appunto il Leoni, che aveva già al suo attivo la traduzione di Ossian, di Shakespeare ecc. – poteva avere.

Mi limito qui a segnalare il volgarizzamento, molto arcaizzante, della *Fam.* XII 2 del veronese Giovanni Orti, del 1834, e quello di tre *Familiari* ad opera di Enrico Sassoli, e dedicato al giovane Conte Angelo Tattini, pubblicato ancora a Bologna nel 1845. Per arrivare infine al nostro Fracassetti.

Marchigiano – dunque appartenente a quella particolare area culturale che aveva avuto a protagonisti Perticari, Leopardi, Giordani ecc. –, Giuseppe Fracassetti<sup>18</sup> è soprattutto autore della prima edizione critica completa delle *Familiari* e delle *Variae*<sup>19</sup>. Tale edizione

<sup>16</sup> Leggiamo una semplice sequenza (cfr. *Fam.*, X 1, 6-7): “Ah, lascia l'indugio, pensa che alle imprese grandi ogni giorno è l'ultimo: e questo pensiero si ti farà parco del tempo e si ti stringerà che tu muova, e tra le nubi di tanta discordia ne mostri il desiderato splendore dell'augusta tua fronte. Non la sollecitudine ti trattenga delle cose transalpine, non l'affetto del suol natio; ma ogni volta che guardi alla Germania ti rammenta l'Italia. Perché quivi nascesti, qui fosti nutrito; ivi hai regno e qui regno ed impero; [...]”, in *Alla Maestà / di / Carlo IV Imperatore / Esortazione / di FRANCESCO PETRARCA / per la pace d'Italia / volgarizzata / da / TERESA CARNIANI MALVEZZI*, Firenze, per il Magheri, 1827, p. 5.

<sup>17</sup> Così Leoni è definito da Pietro Corsieri nel numero 44 del “Conciliatore”, nella recensione alla *Scuola della maldicenza. Commedia di Riccardo Brinsley, tradotta da Michele Leoni*, “Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario”, a cura di V. BRANCA, vol. II, a. II (gennaio-giugno 1819), Firenze, Le Monnier, 1953, p. 130.

<sup>18</sup> Se ne vedano la biografia e il ritratto in G. FAGIOLI VERCELLONE, *Fracassetti, Giuseppe*, s.v., in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., 32, 1997, pp. 535-537.

<sup>19</sup> Cfr. F. PETRARCAE, *Epistolæ de rebus familiaribus et Variæ*, tum quæ adhuc tum quæ nondum editæ Familiarium scilicet libri XXIII, Variarum liber unicus, nunc primum integri

fu forse la conseguenza del pessimo stato di trasmissione di quei testi, già lamentata dai traduttori di cui si è parlato; ma nella mente di Fracassetti l'idea della loro traduzione deve essere stata prima, in ordine di tempo, e del resto, terminata l'edizione del *corpus* epistolare maggiore, Fracassetti pubblicò pure la traduzione delle *Senili*.

Sono arrivata molto tempo fa a Fracassetti attraverso il melodramma: la sua traduzione di due Familiari (la XIV 5 e la XVIII 3) diede a Verdi, nel 1880, l'idea del rifacimento del *Simon Boccanegra*. E fin<sup>20</sup> dall'inizio pensavo che probabilmente a far scattare nella mente del compositore il progetto di una revisione della propria opera sulla base di un testo epistolare di tanti secoli precedente fosse stata una sorta di sintonia linguistica col traduttore; perché anche ora leggendo la fracassettiana versione del *magnus amor* che nel suo italiano diventa "l'amore ond'ardo grandissimo" si è inevitabilmente indotti a pensare all'"amor ond'arde" il Conte di Luna nel verdiano *Trovatore*.

Già nel bel saggio del 1844 *Sulla Canzone del Petrarca che comincia "Spirto gentil"*<sup>21</sup> Fracassetti mostra il grado da lui raggiunto di eccezionale familiarità con il poeta e con tutto l'autore latino Petrarca; una familiarità che trasparirà persino nel latino di Fracassetti, quello della sua lunga Prefazione all'edizione dell'originale delle *Familiari e Varie*. Il nostro avvocato e pluriaccademico di Fermo aveva forse nel latino una lingua "paterna", dalla quale sapeva passare con grande facilità a un italiano molto controllato, per certi aspetti accademico, con qualche iperbato di troppo, forse, ma che manteneva l'eleganza e l'ambizione di genuinità del latino del Petrarca. A leggere *incipit* e narrazioni come quella del già citato *reportage* petrarchesco da Colonia (*Fam.*, I 5.1) si riconosce la "prosa d'arte" del secondo Ottocento, dotata di una sua eleganza, non faticosa, con ben percepibili inflessioni ritmico-melodiche (forse indotte dalle frequenti clausule ritmiche, cioè dal *cursus* adottato nell'originale, del quale riprende soprattutto le cadenze *veloces* e *planae*), con effetto di indubbia coerenza stilistica:

et ad fidem codicum optimorum vulgati studio et cura I. Fracassetti, Florentiae, Typis Felicis Le Monnier, MDCCCLIX-MDCCCLXIII.

<sup>20</sup> Sull'epistolario rinvio al mio *Il «Simon Boccanegra» da Piave a Boito e la drammaturgia verdiana*, in D. GOLDIN, *La vera fenice*, Torino 1985, pp. 308-334.

<sup>21</sup> Uscito in "Lo Spettatore. Rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale", a. I, n. 16 e 17, Firenze 1855, pp. 181 ss., 193 ss. (nel DBI erroneamente datato 1844).

Partito da Aquisgrana, ma lavato prima nelle acque tepide come quelle di Baia, dalle quali si crede la città prendesse il suo nome, m'accorse Colonia sulla sinistra sponda del Reno, per la postura, per lo fiume, per le sue genti celebratissima. Meravigliosa in barbare terre è la grande civiltà, la bellezza della città, la compostezza degli uomini, l'eleganza delle matrone. Era la vigilia del Batista allor che vi giunsi, e il sole si avvicinava al tramonto: e subito come vollero alcuni amici miei (poiché ivi pure ho degli amici procacciatimi non dal merito ma dalla fama) fui tratto dall'albergo alla sponda del fiume per ammirarvi un magnifico spettacolo. Né fui deluso. Poiché tutta la riva era coperta da immensa e splendida folla di donne. Io ne stupii: Dio buono! che belle figure, che volti, che abbigliamenti. Chiunque avesse avuto libero il cuore da altra passione avrebbe trovato da innamorarsi.<sup>22</sup>

E si rilegga (*Fam.*, XIV 5) la lettera al Doge e al Consiglio di Genova, che tanto era piaciuta a Verdi, dove pur nell'italiano paludato, misurato, senza punte espressive, con iperbatì latineggianti qua e là in funzione ritmico-prosodica, anche l'apostrofe indignata o supplichevole del Petrarca diventa invito cortese alla pace e alla clemenza verso i vinti, e dove la bellissima descrizione di Genova perde sì molto della sua icasticità originale (lì il paesaggio e il sentimento del paesaggio si fondono), ma ha una sua indubbia coerenza stilistica e linguistica:

Stupende a riguardarsi nell'alto torreggiavan le moli di superbi palagi: [...] Aperti con ammirando artificio fra le rupi e gli scogli fermavan lo sguardo del navigante vaghissimi spechi, che sorretti da travi dorate echeggiavano al suono de' flutti, i quali spumeggiando si rompevano in sull'ingresso, e dentro ne spruzzavano le muscose pareti: ed ammirato il nocchiero alla novità dello spettacolo lasciavasi cadere il remo dalle mani, e fermava per meraviglia la barca a mezzo il corso.<sup>23</sup>

Possiamo non essere sempre d'accordo sulle scelte lessicali di Fracassetti; riconosciamo che nella sua pagina si perde talora la passione e l'emozione di tante pagine petrarchesche. Ma quella traduzione, finalmente completa e puntuale e plausibile, ha una sua coerenza e svolge in pieno il suo compito. L'importante, nella traduzione, è la lingua d'arrivo, sembra dirci Fracassetti in un atteggiamento che

<sup>22</sup> Cfr. *Lettere / di / FRANCESCO PETRARCA / delle cose familiari libri ventiquattro. / Lettere varie libro unico*, ora per la prima volta raccolte volgarizzate con note da Giuseppe Fracassetti, I, Firenze 1863, pp. 272-273. Nella traduzione di Fracassetti la lettera risulta 14.

<sup>23</sup> *Ivi*, III, p. 321.

mi sembra anche di estrema modernità. Ci suggerisce pure, lo studioso di Fermo, che ogni buona traduzione è anche il miglior commento a un testo: per “voltarlo” in un’altra lingua, bisogna sviscerarlo, capirne tutti i dettagli entro un preciso contesto. Fracassetti non si limitò a tradurre le lettere petrarchesche, ma le commentò singolarmente, con dotte annotazioni soprattutto storiche. E si può dire che solo allora, a distanza di secoli, si realizzò il sogno del Petrarca, o per lo meno il Fracassetti si impegnò perché quello fosse il risultato del proprio lavoro: che cioè si consegnasse ai posteri il *liber* quale Petrarca aveva scrupolosamente progettato, un suo autoritratto almeno culturale e una sua autentica autobiografia.

CHRISTOPHE CARRAUD

LA TRADUZIONE FRANCESE  
DELL'OPERA LATINA DI PETRARCA

Signore e signori, prima di intrattenervi sulla traduzione francese del Petrarca latino, lasciatemi esprimere il mio più vivo compiacimento per il fatto di trovarmi qui con voi nonché la mia riconoscenza al professor Carena, alla biblioteca e alla città di Monselice che mi hanno invitato.

La mia soddisfazione si fa ancora più viva sapendo di partecipare a un evento che ha avuto come promotore il compianto Gianfranco Folena. I suoi libri, che ho incontrato per la cortese segnalazione di un amico, il professor Giuseppe Tognon, sono vivi nella mia memoria e sono lieto di aver potuto sdebitarmi con quel grande studioso traducendo nella rivista che dirigo, "Conférence", il suo fondamentale saggio – *L'orologio del Petrarca* – sul contributo decisivo di Petrarca per una nuova considerazione del problema della temporalità. A mia conoscenza, è stata la prima traduzione in francese di uno scritto di Folena, che mi è doppiamente caro proprio perché legato a quel Petrarca che stavo scoprendo in tutta la sua ricchezza.

La traduzione francese del Petrarca latino, dunque. La traduzione, non le traduzioni: un singolare e non un plurale. In realtà mi sono interessato, più che alle varie traduzioni in sé, a ciò che la loro presenza o la loro assenza hanno rappresentato per la Francia e nella cultura francese. Il fatto che per lungo tempo l'opera latina di Petrarca abbia patito in Francia di una assenza "fragorosa", ha significato certamente molto sia per la fortuna del poeta che per la crescita e la storia della cultura francese.

Avrei potuto limitarmi a comparare e a chiosare le varie traduzioni, per farne la storia, per cogliere le difficoltà tecniche che i traduttori avevano dovuto superare e per giudicare le soluzioni da loro adottate, ma non saremmo andati molto lontano perché ci saremmo ritrovati tra le mani solo una conferma sulla specificità delle diverse sensibilità culturali o a un nuovo esempio di "traduttologia".

È invece importante affermare a gran voce che non esiste un semplice problema di traduzione, ma qualche cosa di più grande e di più serio perché chiunque abbia riflettuto sa quanto sia difficile testimoniare lo spessore storico di un certo numero di parole e di concetti che in Petrarca sorgono dal fondo di un agostinismo secolare.

Lo stato attuale delle nostre lingue è il frutto sociale di ogni sorta di oblio e insieme di continue decisioni e scelte non solo linguistiche. È facile ad esempio accorgersi quanto si sia perso in potenza espressiva nelle traduzioni, formalmente impeccabili, del *Canzoniere*, edite in Francia da Aragon o da René Char e in Svizzera da Charles-Albert Cingria o da Georges Nicole. Per non parlare della stupefacente deformazione di un testo decisivo come il *De Remediis utriusque fortune* operata nel XVII secolo da François de Grenaille. Anche in questi casi, le difformità e le variazioni rivelano molto di più della semplice immagine che dell'autore tradotto ci si era fatti in un determinato momento: esse formano in realtà delle immagini di cui ci si è voluti servire sia per fini espliciti che inconfessabili, per il detto e il non detto, sotto l'influsso di una specie di patologia del rapporto, sempre difficile, tra il presente e il passato.

Di quale Petrarca abbiamo noi oggi bisogno? Quale Petrarca vogliamo in un certo senso anche noi reinventare? Anche solo ponendoci queste domande, siamo in grado di sperimentare ancora una volta la misura della nostra storicità e il dilemma a cui siamo confrontati ogni giorno anche nell'ambito delle Lettere: quale futuro far nascere e quale non far nascere. È questo che mi ha interessato e mi interessa nella traduzione di un grande come Petrarca.

Per questo io non parlerei tanto di opere latine quanto piuttosto dell'opera latina di Petrarca e anche così sento di procedere a un indebito restringimento di campo, perché in verità dovremmo parlare dell'opera e basta, non di un insieme chiuso rispetto al quale possiamo situarci con distacco, ma piuttosto di un *fascio* di idee che transitano nell'opera di Petrarca e che le fanno vivere, contrariamente a quanto avviene per molte altre opere, una problematicità e un destino storico unici. Quelle idee non la rendono banalmente attuale, ma la determinano come essenzialmente attuale (o anche perenne), che è molto di più.

Le difficoltà sollevate dal passaggio dalla pluralità alla singolarità, dalle traduzioni alla traduzione e dalle opere all'opera sono la

testimonianza della povertà del nostro modo di leggere e della scarsità di desiderio che attraversa le nostre lingue attuali.

Gianfranco Folena parlava di Petrarca come del “primo cittadino d’Europa”<sup>1</sup>. “Cittadino d’Europa” lo fu veramente e non soltanto perché nel corpo e nell’anima ha attraversato le strade di questa nebbiosa entità che è l’Europa. Lo fu soprattutto perché ha creato per i secoli a venire l’eredità di una cittadinanza da interpretare continuamente attraverso l’esercizio della comprensione e della comunicazione, usando la memoria per inventare o nascondere. Un suo grande merito è stato quello di eleggere la vita vissuta, e non un’altra vita, come la sede in cui si forma il destino di una comunità attraversata dai testi – *ciò che si tramanda* – e dal desiderio – *ciò che si invoca e si inventa*.

Trent’anni fa, sempre Gianfranco Folena nella prefazione al volume *Traduzione e tradizione europea del Petrarca*, scriveva:

che il petrarchismo, come fatto non solo formale e non solo letterario, ma morale, religioso, politico, è stato un fenomeno non soltanto italiano, ma europeo e mondiale, e che esso ha avuto le sue radici nella lettura e nella *translatio et imitatio Petrarcae*, e particolarmente delle *Rime* e dei *Trionfi* è un fatto ben noto. Tutta la storia della poesia europea è intersecata sempre, sia pure in momenti diversi per le diverse lingue poetiche, da questa traiettoria, e gli inizi di molte letterature nazionali, dal Nord al Sud d’Europa, dalla Svezia alla Croazia, son legati proprio alla traduzione del Petrarca, alla trasmissione interlinguistica di elementi metrici e stilistici e di modelli sentimentali e morali.<sup>2</sup>

Ebbene, nella storia di questo profondo impregnarsi di nuovi e fondamentali schemi spirituali, mi sembra che la Francia abbia occupato una posizione singolare. Non penso all’emulazione poetica cinquecentesca, a proposito della quale si verifica veramente l’idea malsana che il petrarchismo sia la malattia infantile dell’umanesimo, malattia contagiosa che ha prodotto un lunga serie di testi che non riescono a competere con i loro modelli di riferimento. Penso in realtà a due elementi più segreti, ma più importanti di quella spersa *imitatio* che è diventata l’alienazione a una certa idea della poesia o a quella altera gelosia idolatra di una poesia confinata in una visione

<sup>1</sup> G. FOLENA, *Premessa a Traduzione e tradizione europea del Petrarca. Atti del III convegno sui problemi della traduzione letteraria* (Monselice, 9 giugno 1974), in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, 4, Monselice 1975, p. 1.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 1-2.

ben ristretta del mondo, che ha goduto del facile successo che arride ad ogni *via faciliior*, generatrice, pezzo a pezzo, di quello che si vuole banalmente chiamare Letteratura e che in realtà si rivela *parva res*.

I due elementi a cui penso rendono in una certa misura meno sicuro anche il giudizio, per molti versi condivisibile, sopra espresso da Folena. Essi riguardano alcune date e alcune preoccupazioni maggiori. È difficile intanto dimenticare che la prima traduzione francese di un'opera di Petrarca fu quella del *De remediis* di Jean Daudin, commissionata da Carlo V e che fu conclusa appena quattro anni dopo la morte di Petrarca nel 1378. Una traduzione che ha avuto una sua sorella, questa volta anonima, agli inizi del XVI secolo a Rouen, dove fu stampato, negli stessi anni, anche il riassunto di Adrien le Chartreux, senza contare che del medesimo trattato e negli stessi decenni non cessavano di moltiplicarsi e di circolare, soprattutto in terra francese, anche i manoscritti latini. In sostanza, la storia della fortuna contrastata della parte latina o di quella volgare dell'opera di Petrarca, che procedono, per così dire, *invicem*, è meno decisiva per noi di quanto non lo sia invece riconoscere l'originario, sostenuto interesse portato fin da subito per il Petrarca filosofo morale, che ha in sostanza orientato le successive letture di qualsivoglia opera di Petrarca, indipendentemente dai generi letterari e dalle lingue in cui erano state scritte o lette.

*Devotissimus catholicus philosophus moralis*: così ripeteva anche Jean de Montreuil riprendendo la definizione che Petrarca aveva iniziato presto a dare di se stesso, al momento della *Collatio laureationis*: "Neque [...] sic poeta videri velim, ut non sim aliud quam poeta"<sup>3</sup>. Poeta ma anche altro che poeta: è il problema del sembrare agli occhi degli altri, del *videri*, ma essenzialmente della capacità di riflettere, come fa lo specchio, la totalità sempre incompiuta della parola di un autore. E questo essere specchio è il nostro ritratto autentico, più vivo e vitale di quella difficile unità individuale che gli chiede di essere rappresentata. Spetta a noi scoprire questa identità nella misura in cui accettiamo di esserne conquistati: spetta a noi trovare quella verosimiglianza che l'opera esige, ma di cui nessuna materia, nessun corpo e tanto meno un *corpus* testuale, potrà mai essere la prova.

<sup>3</sup> *Collatio laureationis*, 9, 8, in *Opere latine di Francesco Petrarca*, a cura di A. BUFANO, Torino, Utet, vol. IV, 1975, p. 1270.

Autori più antichi di noi, che ci hanno preceduto, hanno talvolta creduto in un certo senso di averne colto l'essenza definitiva, come mostrerò grazie a due semplici richiami. In una lettera di condoglianze a Huygens per la morte della moglie, del 20 maggio 1637<sup>4</sup>, Descartes scrive questa frase: “l'espérance étant ôtée, le désir cesse”; a margine, il suo corrispondente annotò, forse con un sorriso amaro: “Il desir vive, e la speranza è morta. Petrar”<sup>5</sup>. Le parole di Cartesio ebbero immediatamente per entrambi il valore di un richiamo petrarchesco, di cui Huygens si preoccupa di trovare la referenza testuale diretta, come se di fatto si volesse rispondere al *De remediis* con il *Canzoniere* e come se, per una volta, il sapere avesse per così dire legato entrambi alla medesima esperienza di vita attraverso l'assunzione che della vita la parola aveva saputo fare interrogandola. Un'opera e un autore, ben più di una lingua, avevano saputo esprimere la formula giusta di una coscienza che vive nel tempo. Oggi, con formula efficace, noi parleremmo di uno spazio comune della rappresentazione della vita umana a cui pensava certamente Leibniz, quando nella sua Prefazione all'opera di Nizolio<sup>6</sup> parlò di Petrarca “filosofo civile”, filosofo politico.

Il punto merita una riflessione, perché la parte morale, pratica e politica dell'opera di Petrarca ha suscitato una tale attenzione non certamente perché questa parte poteva essere contrapposta, come spesso facciamo noi moderni, alla parte volgare, italiana o alla parte poetica, quanto piuttosto perché, per un certo numero di secoli, l'intera opera di Petrarca era vista come la lingua possibile di una intera comunità, o quantomeno come un'opera capace di interrogare le forme transitive nelle quali si manifesta una società. L'intera opera poteva dirsi pienamente “morale”, anche se conosciuta parzialmente, perché la sua moralità era ciò per la quale viveva e per la quale si offriva, o, meglio, era stata offerta dall'autore e dopo di lui da tutti gli altri a quella posterità di cui Petrarca aveva di fatto inventato l'idea stessa. Questa storia e questo risultato spiegano il motivo per il quale il desiderio o il sogno di gloria di Petrarca sfugge a una lettura puramente “letteraria”. Al punto che ciò che si sarebbe scoperto nell'opera ne avrebbe rappresentato la conferma.

<sup>4</sup> AT I, pp. 631-632.

<sup>5</sup> PÉTRARQUE, *Canzoniere*, 277, 4.

<sup>6</sup> LEIBNIZ, *Prefazione a Nizolio*, primavera 1670, A VI/2, 421.

*Philosophus civilis, philosophus moralis*: non è una definizione che segue una scelta arbitraria o un apprezzamento parziale. Si impone come il giusto nome di un'opera che è anche un compito, come una garanzia di lettura che è anche un ideale per decifrare le cose. L'opera di Petrarca in questo senso non si è mai separata dall'idea stessa della traduzione, la quale non avrebbe mai potuto diventare una semplice operazione tecnica perché era concepita e contenuta come il compito stesso dell'intera opera.

Ecco allora che la precoce versione francese del *De Remediis* è particolarmente significativa. In questo grande testo possiamo certamente rivedere la tradizione degli *specula principis* e dell'istruzione degli uomini politici i quali, per nutrire lo spazio pubblico della propria personalità, non potevano essere estranei alle molte preoccupazioni della vita. Anche se certamente occorreva almeno credere a questa dimensione "pubblica" che noi oggi trascuriamo quasi totalmente. Nel *De remediis* si poteva vedere un manuale o un breviario della vita concreta, dove l'azione è sorella della virtù e la collocazione politica è figlia della coscienza. Ma è certo che l'onnipresenza dei testi di morale, per quanto precoci fossero, erano comunque, anche senza che se ne avesse coscienza, tardivi. In Francia apparve Comynes, in Italia Machiavelli, a testimoniare la possibilità teorica di non legare più la politica alla morale e di dissociare le forme e il linguaggio attraverso i quali rappresentarsi nel mondo e ai suoi occhi. Se mi è concesso schematizzare problematiche così complesse, potrei dire che proprio questa dissociazione ha condotto la poesia e il poeta, ormai *poeta solum*, quasi ad adoperarsi, attraverso la lettura che se ne sarebbe fatta, per mascherare il fatto che in origine era stato e si era voluto *aliud quam poeta*, qualche cosa di più che un semplice poeta. Fu un'operazione lenta, di cui occorre tracciare lo sviluppo sotterraneo, visto che ad esempio si potrebbe sempre sostenere che i *Trionfi* sono stati subito tradotti proprio con l'intenzione di farne un'opera per la dimensione pubblica e civica della vita collettiva, da contrapporre alla vulgata petrarchesca di un'analisi idealizzata delle relazioni umane, *sub specie amoris*. Anche nel caso dei *Trionfi* occorre tuttavia valutare che si traducevano per fornire al vivere politico alcune forme ornamentali e non più per esprimere quel modello unitario di condotta che si proponeva come un modo specifico di abitare il mondo.

Petrarca era riuscito a creare un *poncif*, a fare quello che sarà il sogno di Baudelaire. Ma di questo *poncif* abbiamo ormai perso l'ambizione e la comprensione perché si sono cancellati i punti congiunti di applicabilità. Ciascuno coltiverà, nel corso del tempo, la parte che corrisponderà alle proprie ossessioni e che si riterrà autorizzato a coltivare a partire da quella frammentazione dell'opera di Petrarca che meglio si presterà ad ogni uso possibile. I poeti sogneranno sulla poesia, i grandi moderni cercheranno in lui un precursore, i narcisisti della scrittura una cauzione culturale, gli storici il primo dei moderni o l'ultimo dei medievali, i filologi un fervente antenato, i traduttori pane per i loro vani sforzi tecnici.

Lo smantellamento della specificità intima di un'opera come quella di Petrarca è stato il frutto di un lenta deriva, ma anche un'operazione paradossale. Al termine di tutto, quando restiamo con l'affermazione di un Petrarca poeta e amante di Laura, giungiamo a toccare ciò che proprio nelle nostre società moderne avrebbe bisogno di nutrirsi dell'attenta riflessione di Petrarca sulla vita del suo tempo, sulle sue trasformazioni, sulle resistenze da mettere in campo, sui modelli di vita con cui confrontarsi, cioè con quella parte intima del tempo dove si elabora l'immagine dell'umanità che si vuole incarnare. Tutto un insieme di discorsi e di ragionamenti che i primi traduttori francesi avevano evidentemente ben presenti, visto che alla lettura di Petrarca erano giunti in virtù della coscienza che avevano delle necessità del loro momento storico. E la Francia era allora – e si vorrebbe sognare che ritornasse ad essere – il paese dell'inquietudine, degli interrogativi sulla sostanza della comunità nazionale e sui legami che la legavano alla profondità delle coscienze individuali. Quando François de Grenaille, per esempio, adottò il *De Remediis*, lo fece inserendo la propria attività di interprete e di traduttore in una visione generale della storia e dei suoi progressi, che aveva cura di descrivere e di promuovere, anche se discutibile o tormentata, attraverso la perfezione della lingua francese che gli appariva, nel secolo in cui viveva, la principale manifestazione dell'idea di una patria "naturale" dello spirito, evocata grazie a quei successi politici di cui la Rivoluzione francese conserverà stranamente il ricordo anche quando ne rovescerà i segni del potere.

Allo stesso modo, Daudin tradusse nella prospettiva di ricavarne un manuale che avrebbe dovuto rappresentare, grazie alle *auctori-*

*tates* riunite da Petrarca, un vero e proprio programma educativo e diventare materia per una riflessione sulle condizioni private dell'esercizio del potere, conformemente ai canoni dei testi *ad usum delphini*.

La domanda è dunque: che cosa significa tradurre, e tradurre un'opera e non solo una sua parte, quando si è di fronte da un lato a Petrarca e dall'altro al tempo in cui viviamo? Che cosa abbiamo in vista quando ci accingiamo a un tale sforzo? Quale visione del nostro momento e della nostra condizione saprà sostenerlo? Se vogliamo, possiamo riformulare la domanda in questo modo: avremo davvero tradotto qualche cosa, qualunque essa sia, se l'abbiamo fatto senza la minima consapevolezza riguardo a ciò che significa far incontrare un'opera con un tempo? Se, insomma, ci limitassimo ad assicurare anche nel mondo delle lettere, una semplice divisione del lavoro? Lasciamo che sia Petrarca a rispondere, per vedere se siamo ancora in grado di cogliere la misura della sua risposta e di farne un buon uso.

Sempre Folena, alla fine della prefazione già citata<sup>7</sup>, ricordava opportunamente che anche Petrarca era stato un traduttore e che tradurre non gli aveva mai fatto problema. Traduttore nel senso opposto a quello che noi oggi crediamo di essere, e di traduzioni ben più significative di quelle che noi facciamo. Bisognava ad esempio tirare verso la latinità la *Griselda* di Boccaccio, proprio come Grenaille tentava di tirare verso la perfezione della sua lingua ciò che considerava l'espressione universale di un contenuto. Ma, contrariamente a quanto pensava Folena, non si trattava, nel passaggio dall'italiano al latino o nel sogno di Petrarca di giungere a fedeli traduzioni dal greco al latino – prima di tutto Omero, poi Aristotele e così via... – di movimenti o di esempi opposti del tradurre, quanto di una convocazione dei testi a quella dimensione di filosofia morale o civile che poteva fornire loro un senso e poi lasciarlo crescere in tutta la sua pienezza. Nella lettera che accompagna la trasmissione a Boccaccio della sua traduzione in latino della *Griselda*, Petrarca non ne fa mistero e anzi chiarifica come *exemplum* proprio la destinazione del nuovo oggetto che aveva prodotto:

Ecco la storia – leggiamo – che io mi piacqui a ritessere in altra lingua perché non le matrone dell'età nostra ne imparino ad imitare la pazienza di questa moglie che a me sembra non imitabile, ma perché gli uomini

<sup>7</sup> FOLENA, *Premessa*, cit., p. 3.

avvenendosi a leggerla, si porgano nella fortezza imitatori almeno di una donna, e quello che colei fece pel marito, facciano essi in serviglio di Domineddio.<sup>8</sup>

All'inizio della medesima lettera, Petrarca aveva ricordato che si trattava di portare agli altri, attraverso vie diverse, in lingue diverse, proprio la fecondità dell'*exemplum*, e che anche quella sua traduzione era prima di tutto una questione di memoria vissuta, di ruminazione intima di un senso di realtà:

tanto me ne piacqui [la tua storia] [...] che [...] volli impararla a memoria e fra me stesso soventi volte con molto piacere la ripeteva; ed ebbi in mente di narrarla agli amici, la prima volta che cadesse in acconcio nelle nostre conversazioni...<sup>9</sup>

Da quanto detto e citato discendono almeno due cose: da un lato una teoria minimalista della traduzione, conforme ai precetti di Cicerone e di Orazio, peraltro citato proprio nella lettera a Boccaccio; dall'altro lato gli auspici di un'autentica comunità ricevente, quella degli amici, soprattutto per resistere a ciò che egli descriveva come la tormentata situazione in cui ciascuno si trovava in quel secolo, secondo le varie circostanze.

Una teoria minimalista della traduzione: Petrarca non si spinge oltre il precetto citato di Orazio, "Ne verbum verbo curabis reddere fidus / interpres". Abbiamo in mente i lamenti che nel *De sui ipsius ignorantia* (IV, 52) gli strappano le cattive traduzioni di Aristotele: in realtà non era nemmeno lì un problema di "poetica", come Petrarca ricorda anche in una lettera a Boccaccio a proposito della traduzione di Omero che Leonzio Pilato era stato invitato a fare e dove riprende il vocabolario del sapore intimo, e dunque anche della memoria e del segreto luogo della lettura, che san Gerolamo aveva già utilizzato nella sua prefazione alla traduzione di Eusebio<sup>10</sup>. No, in quel caso Petrarca

<sup>8</sup> PÉTRARQUE, S XVII, 3 (trad. FRACASSETTI, in *Lettere senili di Francesco Petrarca*, vol. II, Firenze 1892, p. 560).

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 543.

<sup>10</sup> D 46 (= V 25; a Boccaccio; Pancheri 352 s.): "...nunc ceptis vestris pro virili parte libens faveo, ut qui translationem illam veterem Ciceronis opus, quantum intelligere est, cuius principium Arti Poeticæ Flaccus inseruit, latinitati perditam, ut multa alia, et doleo et indignor, et in hac tanta solitudine rerum pessimaram, hanc tantam optimarum negligentiam ægre fero. [...] Unum sane iam hinc praemonuisse velim ne post factum siluisse poeniteat; nam si ad verbum, ut dicis, soluta oratione res agenda est, de hoc ipso loquentem Hiero-

designa piuttosto la necessità in cui ci si trova quando si cerca di esprimere, *hic et nunc*, il pensiero di un autore con parole che non sono sue, ma nostre, in funzione della comodità dell'oratore e dell'ascoltatore oltre che dell'efficacia del loro incontrarsi<sup>11</sup>.

Se è perciò vero, come ha scritto Gianfranco Folena<sup>12</sup>, che

[Petrarca] ha avuto per primo in Europa la piena coscienza dell'importanza della traduzione dal greco in latino, non come fatto puramente strumentale come nelle traduzioni medievali da Aristotele, ma come fatto formale ed ermeneutico oltre che come allargamento della conoscenza verso terre incognite,

e se è altrettanto vero che per Petrarca

tradurre è esplorare, riscoprire per esempio il vero Omero, anche se compiuto attraverso una versione *ad verbum* come quella di Leonzio Pilato da lui promossa,

ebbene, questa riscoperta è a tutti gli effetti una nuova esplorazione, per così dire l'apertura di una zona di accoglienza dove il futuro e il presente potranno fondarsi a vicenda. In ciò Petrarca riprende gli antichi precetti di un Cicerone (è bene variare lo stile e il linguaggio in funzione dell'uditorio e dunque tener conto dello stato probabile in cui si trovano i luoghi comuni), ma li orienta decisamente verso una forma ideale di interlocuzione, verso il pubblico dominio, verso

nymum audite, in proemio libri *De temporibus* quem ab Eusebio Cæsariensi editum in latinum transtulit. Verba enim ipsa posui viri ipsius utriusque linguæ aliarumque multarum peritissimi, et in ea præsertim facultate famosissimi. *Si cui, inquit, non videtur linguæ gratiam interpretatione mutari, Homerum ad verbum exprimat in latinum: plus aliquid dicam: eundem in qua lignua prosae verbis interpretetur: videbit ordinem ridiculum; et poetam eloquentissimum vix loquentem.* Haec dixi ut, dum tempus est, videas ne tantus labor irritus sit. Ego rem utcumque fieri cupio: tanta enim mihi litterarum nobilium fames est, ut valde esurientis in morem, qui coci artificium non requirit, fiendum ex his qualemcumque cibum animae magno cum desiderio expectem. Et profecto quoddam breve, ubi Homeri principium Leo idem solutis latinis verbis olim mihi quasi totius operis gustum obtulit, etsi Hieronymi sententiae faveat, placet tamen; habet enim et suam delectationem abditam; ceu quædam epulæ, quas gelari oportuit, nec successit, in quibus etsi forma non hæreat, sapor tamen odorque non pereunt. Pergat ergo bene iuvantibus Diis, et Homerum nobis perditum restituat". (À cette image de la saveur, Jérôme, dans sa préface à la traduction d'Eusèbe, ajoutait l'opposition *superficies/medulla*, destinée à une grande postérité. Il est significatif, à cet égard, que Pétrarque ne "réactive" que ce qui suppose l'usage de la mémoire).

<sup>11</sup> Cfr. "De sui ipsius ignorantia...", IV, 52: "...Aristotilis mentem non illius, sed suis verbis exprimere et audienti gratius et promptius sit loquenti".

<sup>12</sup> FOLENA, *Premessa*, cit., p. 3.

la comunità dei lettori, un mondo a parte e tuttavia non estraneo all'esigenza di una risposta morale e all'introspezione sul filo della memoria. Certamente delle belle traduzioni (*sum poeta*), ma altrettanto sicuramente delle traduzioni che non rappresentino un tranello per tutto ciò che resta ancora da costruire (*sum aliud quam poeta*).

In ciò ritroviamo il secondo aspetto della proposta di Petrarca in merito alla pratica di tradurre, un aspetto al quale sono stati particolarmente sensibili i traduttori francesi. Non lontano dal passaggio già citato del *De ignorantia*, Petrarca ci spiega che una delle caratteristiche dell'ignorante è quella "di attaccarsi alle parole come il naufrago alla tavola" ("ut ligno naufragus, verbis heret", IV, 51). È la stessa immagine che troviamo per esempio presso Ambrogio, a proposito del naufrago di Satiro nel *De excessu fratris* (I, 44), un testo che Petrarca conosceva bene ("non quasi naufragus tabulam sumpserit, sed quasi fortis ex se ipso adminiculum suae virtutis adsumpserit"). L'ignorante, per *exprimere conceptum*, manifesta l'*inopia intellectus vel sermonis*: ma si potrebbe aggiungere che dimostra anche la propria *inopia virtutis*, come è detto nelle *Rerum memorandarum libri* (II, 31) a proposito d'Aristotele. Se in molti dubitano dell'eloquenza del Filosofo per eccellenza, ciò è dovuto, qualunque cosa se ne pensi, alla *pigritia*, alla *invidia* o alla *inscitia* dei traduttori dei suoi libri, vere e proprie offese alla virtù. Il trattato del *De ignorantia* è in realtà una vasta teoria sulla traduzione, cioè sulle forme che la saggezza può adottare per rendere vivibile e per così dire intelligibile al cuore e alla comunità degli uomini, il mondo. Potremmo indugiare a lungo su tutti i testi dove Petrarca fa apparire l'idea della traduzione, o dell'interpretazione<sup>13</sup> e giungeremmo alla medesima constatazione: ciò che

<sup>13</sup> S XVI, 1 (a Luca de Penna; Bâle 1047), a proposito di Jacopo Colonna, vescovo di Lombez: "...non audita mihi, sed visa oculis loquor, iam in eloquentia nullus par, corda hominum habebat in manibus, sive ad clerum, sive ad populum sermo esset, quocunque sibi libuisset, animos audientium rapiebat. Iam et in epistolis et in quotidiano colloquio, tam clarus, ut cum eum vel legeres vel audires, cor eius introspiceres, neque ullo opus esset interprete, sic verba conceptibus respondebat. Inerat et in suos sine exemplo charitas, in amicos liberalitas indefessa, inexhausta pietas in pauperes, affabilitas in omnes..." 2; D 44 (= V 55; a Filippo di Cabassoles; Pancheri 332: "Nosti animum, ubi cogitationum actuumque nostrorum radix fixa est, unde fit ut quae ex illo prodeunt ignorare non possis. [...] Quae cum ita sint cogita, pater indulgentissime, quid velim. *Nullis bariolis, nullo opus interprete, ne ipso quidem vel meae vel alienae vocis oraculo: intus ad aurem cordis tui clamat animus meus*"; S VI, 2 (a Boccaccio; Bâle 893): "Restat ut noveris Homerum tuum, iam latinum, et mittentis amorem

veramente importa è colpire il cuore, associare la memoria e la passione alla lettura, rendere reali il sogno di una trasparenza tra le coscienze unite in un medesimo progetto. Alla fine della lettera a Boccaccio, Petrarca rende conto di due diverse reazioni avute alla lettura della storia di Griselda: uno è commosso, l'altro non lo è per nulla. La capacità a commuoversi è per lui decisiva, perché testimonia la possibilità che si apra o meno uno spazio dove la verità trova la sua traduzione, che si dia cioè quel prima che contiene ciò che sarà l'a-venire dello spirito del lettore e dunque la sua azione. In questo "luogo" speciale, dove *nec linguarum varietas obest veritati* (RM II, 26, 3) che cosa mai potremo andare cercando? "Voi ch'ascoltate in rime sparse..."<sup>14</sup>. Di *rime sparse*, o, che è lo stesso, di *rerum vulgarium "fragmenta"*: qualunque sia la *pietà*<sup>15</sup> con cui li affronteremo, noi vi troveremo, su di un piano che si infastidisce nel vedersi preso dalla sia pur minima divisione tra opera latina e opera volgare, quelle lacerazioni dell'anima, re-taggio di Agostino, di cui si parla nel *Secretum*, a cui occorre rimediare con l'invenzione di una unità nella comunità tra i mortali. Allo strappo interiore risponde uno strappo esteriore e non poteva essere spiegato meglio di come è scritto nella lettera a Boccaccio per la *Griselda* latina:

...ita mihi placuit [historia tua] meque detinuit, ut inter tot curas, que pene mei ipsius immemorem fecere, illam memorie mandare voluerim, ut et ipse eam [historiam] animo, quotiens vellem, non sine voluptate repeterem, et amicis ut sit confabulantibus renarrarem, si quando aliquid tale incidisset. [...] Itaque die quodam, inter varios cogitatus, animum more solito discernentes et illis mihi ut sic dixerim iratus...

*et transferentis mihi memoriam ac suspiria renovantem*, ad nos tandem pervenisse, meque et omnes seu Graecos seu Latinos, qui bibliothecam hanc inhabitant, replese gaudio atque oblectatione mirabili"; s XVII, 3 (a Boccaccio, con la sua traduzione latina di *Griselda*): "...ita mihi placuit meque detinuit, ut inter tot curas, que pene mei ipsius immemorem fecere, *illam memorie mandare voluerim*, ut et ipse eam (historiam) animo, quotiens vellem, non sine voluptate repeterem, *et amicis ut sit confabulantibus renarrarem*, si quando aliquid tale incidisset. [...] Itaque die quodam, inter varios cogitatus, animum more solito discernentes et illis mihi ut sic dixerim iratus, vale omnibus ad tempus dicto, calamum arripiens, historiam ipsam tuam scribere sum aggressus, *te haud dubie gavisurum sperans, ultro rerum interpretem me tuarum fore*. Quod non facile alteri cuicumque prestiterim, egit me tui amor et historie; ita tamen, ne Horatianum illud poetice artis obliviscere: *Ne verbum verbo curabis reddere fidus / Interpres*. Historiam tuam meis verbis explicui [...] Illuc enim orta (historia) illus redit, notus iudex, nota domus, notum iter" ecc.

<sup>14</sup> RVF I, 1.

<sup>15</sup> RVF I, 8.

Rispondere all'oblio di se stessi con la memoria della storia, pur nel mezzo delle tribolazioni; inventare la comunità, la posterità dove si costruisce l'unità di cuore e per amore; tradurre dunque, proprio perché i pensieri non si compongono da soli e strappando il nostro cuore in tutti i sensi ci consegnano alla collera che proviamo nel non riuscire a trovare senza fatica la formula dell'unità.

Siamo in presenza di qualche cosa che è più di un'arte della traduzione: è una situazione, un destino. Entrambi discendono da una matrice fondamentale, la stessa che Petrarca spiegava a Boccaccio in una delle lettere familiari sull'imitazione: che la somiglianza dei testi è come la somiglianza di un figlio con il padre, ciò che i pittori definiscono "un'aria" e che ci riporta alla memoria tratti antichi, incarnazioni passate viventi nel presente<sup>16</sup>.

In modo che la traduzione, necessariamente legata all'imitazione e a tutta la corrente – *vena amicitiae* – della parola scritta fecondata dai modelli primigeni, non sia quella "équivalence sans identité", equivalenza senza identità, di cui ha recentemente parlato Paul Ricœur<sup>17</sup>, ma piuttosto una somiglianza senza identità, che è come dire che la misura di questa somiglianza non è mai definita, va sempre cercata e che, per quanto ci venga dallo spessore del tempo, non può esistere che nella fatica di cui è testimonianza e nell'avvenire che apre. Somiglianza dal davanti di sé, come nell'agostiniana economia del tempo, di cui la scrittura e la lettura sono talvolta i vettori.

Giuseppe Tognon ha chiamato tutto ciò, a proposito di Petrarca, un "dono di paternità"<sup>18</sup>. Noi che ne faremo? E ben sappiamo fin da ora che non si tratta semplicemente di una questione di "patrimonio culturale"...

San Gerolamo concludeva la sua prefazione alla traduzione di Eusebio affermando che ne aveva tracciato la cronica fino a Valentiniano senza spingersi oltre e non perché si fosse imposto di non

<sup>16</sup> F XXIII, 19, 11-12: "...curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aere vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat..."

<sup>17</sup> P. RICŒUR, *Sur la traduction*, Paris 2004, p. 40.

<sup>18</sup> G. TOGNON, *Pétrarque est-il encore un humaniste?*, in *Actes du colloque d'Avignon* (22-24 janvier 2004), à paraître.

scrivere dei viventi “sed quoniam, debacchantibus adhuc in terra nostra Barbaris, incerta sunt omnia”<sup>19</sup>. Un’epoca tormentata e convulsa, come fu quella di Petrarca, come è la nostra. Un tema che il nostro secolo non ha rinnegato, da Cavafy a Michel Henry<sup>20</sup>. Ciò che Petrarca ha di originale è la volontà di rispondere all’incertezza dei tempi con il lavoro dell’opera: non come una poetica, ma come un grande impegno morale, senza il quale scompaiono tutte le ragioni per un avvenire. Se le traduzioni di sue opere si sono recentemente moltiplicate anche in Francia, grazie agli sforzi congiunti delle Belles Lettres e delle edizioni Jerome Millon di Grenoble, non lo si deve tanto all’anniversario della nascita, quanto al fatto che Petrarca sembrava il solo capace di favorire, dal profondo della coscienza di ciò che sparso e diviso, una visione unitaria per il futuro da costruire attraverso l’esercizio intelligente della lingua e della comunità. Per quanto poco se ne sia fatta l’esperienza – come è stato nel mio caso – si capisce che tradurre autori così diversi come Cristoforo Landino o Ambrogio, Eucherio o Enea Silvio Piccolomini, o Alberti o addirittura Agostino, non è per nulla comparabile con il tradurre Petrarca: egli resta il solo che abbia tematizzato e preteso, per la sua opera, la nostra presenza e il nostro lavoro; egli è il solo che ci abbia restituiti, grazie alla sua potenza di farci smarrire, alla nostra propria storicità; il solo che abbia infine inventato la gloria e il ritmo del tempo, passando da anniversari intimi a date simboliche, per fondare una somiglianza che non cessa di cercarsi.

Tutto ciò suppone una grande indipendenza e una grande libertà. E vale la pena di dirlo, quando vediamo molte imprese impantanarsi nella palude filologica, perdersi di accademia in accademia. La storia delle traduzioni francesi è la storia di questa libertà, lontano da ogni comodo riparo. La ricerca filologica, la costituzione di oggetti ben fondati secondo i metodi più rigorosi, sono necessarie, ma bisogna anche difendersi dal trasformarle in procedure sterili, in pratiche di laboratorio che obbediscono alle logiche perverse con le quali si riassume oggi l’idea stessa del lavorare, senza permettere più di pensare il mondo. Non troveremo il loro difensore in Petrarca,

<sup>19</sup> JÉRÔME, *Interpretatio Chronicæ Eusebii Pamphili, Prefatio*, PL 23, 40.

<sup>20</sup> Cfr. CAMILLE et CHRISTOPHE CARRAUD, *Circonstances de la parole*, “Conférence”, 6, printemps 1998, pp. 37-80, part. p. 47.

anche se egli possedeva tutti gli scrupoli di un archeologo: i tempi sono cambiati e così i compiti e cambiando essi sono scomparse anche le prospettive solo petrarchesche: “velut in confinio duorum populorum constitutus ac simul ante retroque prospiciens”<sup>21</sup>... Già Seneca, in un passaggio di cui il *De ignorantia* conserva un eco acuta, si lamentava di quel cieco attaccamento che faceva sì che “quae philosophia fuit facta philologia est”<sup>22</sup>.

Le lingue da inventare sono della misura dei compiti che ci diamo. Che cosa mi importa che Petrarca sia tradotto in francese, in inglese, in polacco, in portoghese, se ci si accontenta di plaudire a queste imprese per il semplice motivo che in questo modo si costruisce l'Europa delle lingue e si vedono progredire le ragioni della ricerca erudita? Preferirei che Petrarca non fosse tradotto per nulla, e invece che le idee centrali che ho tentato di esporvi giungessero alla mente di tutti. In un certo senso, il voto che vorrei fare per il tradurre, sarebbe quello di poter far scomparire l'opera nelle forme che si è data, per consentirle di prendere tutte le forme così da vedere le stesse traduzioni cadere nel dimenticatoio, superate nell'azione dal compito di cui sono state portatrici: quasi di inventare una nuova forma di latinità.

Alla fine della lettera a Boccaccio, da me più volte evocata, Petrarca evoca la “stanchezza che provo di tutte le cose, e non la fatica soltanto, ma il danno che mi arreca lo scrivere”<sup>23</sup>. E si concede un doppio addio, alle lettere e agli amici. Sta a noi vivere e trasmettere il suo dono.

Vi ringrazio.

<sup>21</sup> RMI, 19, 4.

<sup>22</sup> SÉNÈQUE, *Ad Luc.* 108, 23.

<sup>23</sup> S XVII, 3 (trad. Fracassetti, p. 564).



EDOARDO BARBIERI

IL PETRARCA A STAMPA NEL RINASCIMENTO EUROPEO:  
APPUNTI SULLE TRADUZIONI DELLE OPERE LATINE

Chi si trovasse come me nella condizione di parlare di Petrarca, in un contesto di esperti che gli hanno consacrato molti anni della loro vita, si sentirebbe certo come un vaso di coccio tra molti vasi di ferro. Onde evitare tale sgradevole sensazione, ci si limiterà qui a proporre qualche appunto a proposito della circolazione europea dell'opera latina di Petrarca, usando quale strumento d'indagine il *medium* impiegato, cioè la stampa tipografica, con il che torno al terreno che mi è più consono e spero di offrire un quadro di una qualche utilità.

Tra i prodotti più alti della vecchia scuola bibliografica ungherese, capitanata da uno studioso di fama internazionale come Gedeon Borsa, spicca il catalogo delle cinquecentine della Biblioteca Nazionale di Budapest<sup>1</sup>. Ora, non solo per onorare proprio uno degli stati che sono entrati recentemente a far parte della Comunità Europea, ma per l'oggettivo interesse di tale raccolta, non sarà inutile cominciare da lì. Certo, il "carotaggio" della fortuna petrarchesca quantomeno nell'Europa orientale, dovrà in questo caso tener conto del fatto che tale raccolta testimonia più gli interessi collezionistici della nobiltà ungherese dell'Ottocento, sostenuti dall'idea nazionalistica di creare un polo di cultura alternativo a Vienna, che una fortuna locale di Petrarca nel Quattro e Cinquecento. E ciò anche perché, e la notizia contribuisce a meglio storicizzare certi discorsi, un po' fumosi, sull'identità europea, non si scorderà che dalla battaglia di Mohács (1526) e per oltre centocinquanta'anni l'attuale territorio ungherese fu assoggettato ai Turchi, e ben difficilmente vi si sviluppò la possibilità di una cultura che guardasse a Occidente, piuttosto che a Istanbul.

<sup>1</sup> E. SOLTÉSZ, C. VELENCZEI, A.W. SALGÓ, *Catalogus librorum sedecimo saeculo impressorum, qui in Bibliotheca Nationali Hungariae Széchényiana asservantur. Editiones non Hungarice et extra Hungariam impressae*, Budapest, Bibliotheca Nationalis Hungariae Széchényiana, 1990, III, schede P 353-374.

Bene, un'ispezione, attraverso la specula del catalogo a stampa, permette di recuperare notizie di un gruppetto interessante di edizioni: quelle delle opere latine del 1501 e del 1581, ben undici edizioni del Petrarca volgare, qualche traduzione in spagnolo, tedesco, italiano e ceco (sulla quale si tornerà). Cercando di approfondire meglio le possibili tracce di una fortuna coeva, ci si può rivolgere ai diversi cataloghi di cinquecentine disponibili a stampa e relativi ad alcune collezioni librerie dell'attuale Repubblica Slovacca, cioè, più o meno l'Ungheria transdanubiana rimasta indipendente nei secoli dell'occupazione turca. La messe è però nella sostanza modesta e difficilmente razionalizzabile. Più interessante è forse rivolgersi a uno strumento più raffinato, come l'edizione del catalogo di fine Seicento della biblioteca del Collegio gesuitico di Trnava, il più importante dell'Ungheria transdanubiana, pubblicato dall'amico Gabor Farkas Farkas nel 1997<sup>2</sup>. Vi si riscontrano solo tre citazioni di Petrarca. Due sono tra i pochissimi testi in volgare italiano, con le edizioni dei *RVF* Venezia, 1548 e 1619. L'altra invece compare tra gli autori *Spirituales* e riguarda l'edizione di Berna, 1600 del *De remediis*. (E con ciò si viene a testimoniare lo scarso successo, almeno in tale ambito, delle osservazioni del gesuita Antonio Possevino, assai severe circa le rime petrarchesche)<sup>3</sup>. Mi pare che tali scarni dati forniscano però la cifra di questo intervento. Le contraddizioni o, se si vuole, la poliedricità dell'uomo Petrarca e, ancor meglio, dell'autore Petrarca si traducono in una schizofrenia interpretativa e quindi anche editoriale: da un lato il Petrarca volgare e l'amore per Laura, dall'altra l'autore latino e ascetico.

Certo, non c'è scrittore delle nostre antiche lettere più europeo di Francesco Petrarca. Né le competenze linguistiche e il plurilinguismo di Dante nelle *Rime*, nella *Comedia*, nel *De vulgari*, né la Napoli angioina del giovane Boccaccio reggono il confronto con la lunga frequentazione della cosmopolita Avignone papale o con le altre località raggiunte da Petrarca nei suoi viaggi o coi corrispondenti sparsi per l'Europa. Eppure

<sup>2</sup> *Magyarországi Jezsuita Könyvtárak 1711-IG, II, Nagyszombat 1632-1690*, a cura di G.F. FARKAS, Szeged 1997, pp. 291 e 294. Sulla storia di tale raccolta libraria in italiano vedi ID., *Il fondo antico della Biblioteca dell'Università Eötvös Lóránd di Budapest (1561-1635)*, "La Bibliofilia", CV, 2003, pp. 49-76.

<sup>3</sup> L. BALSAMO, *Chi leggeva Le cose volgari del Petrarca nell'Europa del '400 e '500*, "La Bibliofilia", CIV, 2002, pp. 247-266.

Petrarca afferma il proprio ruolo di intellettuale creando e applicando un rigido bilinguismo – che è stilistico ancor prima che situazionale – limitato al solo latino e al volgare toscano. L'uomo europeo Petrarca poteva comunicare fuori dai territori italiani solo usando il latino. Ancora era quella la lingua della Chiesa e dell'Università, ma egli poteva stupire e creare il mito della propria individualità proponendo un latino che già si proponeva come diverso. *L'imitatio* degli autori classici, che egli stesso andava riscoprendo e riproponendo al culto di amici e sodali, modificava non solo contenuti e retorica dei suoi scritti, ma caratterizzava in modo innovativo la sua lingua<sup>4</sup>.

Parlare delle versioni del Petrarca latino non può prescindere da questa considerazione. Se tradurre è trasportare da una civiltà linguistica all'altra, il latino nell'età medioevale e poi nella prima età moderna (e a dire il vero ancora a lungo) fu lingua certo di una *élite* culturale, ma sparsa in tutte le nazioni europee, e non solo. Il primo “trasbordo” delle opere petrarchesche è dunque quello delle sue opere latine, capaci di parlare direttamente agli intellettuali di tanti paesi diversi. A documentare tale affermazione, basti pensare a cosa accade con alcune ampie, se non esaustive, raccolte delle sue opere.

Come è noto, sparse edizioni delle opere latine di Petrarca erano già comparse fin dal XV secolo anche in Italia: le *Epistolae familiares* a Venezia nel 1492, lo stesso anno il *De remediis utriusque fortunae* a Cremona, il *De vita solitaria* a Milano nel 1498<sup>5</sup>. Occorrerà attendere il Cinquecento e restringere l'attenzione su Venezia per reperire i primi esperimenti italiani di edizioni comprendenti gli *opera omnia* o comunque ampie selezioni. Nel 1501 ecco comparire l'edizione di Simon da Lovere per Andrea Torresano, poi ripresa da Simone Bevilacqua nel 1503<sup>6</sup>. Si tratta di un'ampia selezione delle opere latine, sia in prosa sia in versi, che riprende e sviluppa una di poco precedente analoga iniziativa di Basilea<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Vedi le lucide osservazioni di G. FOLENA, *Premessa a Traduzione e tradizione europea del Petrarca. Atti del III convegno sui problemi della traduzione letteraria* (Monselice, 9 giugno 1974), in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, 4, Monselice 1975, pp. 1-3.

<sup>5</sup> Si vedano le schede di A. LEDDA, in *Francesco Petrarca. Manoscritti e libri a stampa nella Biblioteca Ambrosiana*, a cura di G. FRASSO e C.M. MONTI, Milano 2004, pp. 113-115.

<sup>6</sup> Scheda di G. PETRELLA, in *Francesco Petrarca. Manoscritti e libri a stampa nella Biblioteca Ambrosiana*, cit., pp. 118-119.

<sup>7</sup> C. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, “Italia Medioevale e Umanistica”, XVII, 1974, pp. 61-113.

È probabile che, superata l'età post-incunabolistica, l'Italia divenisse terreno refrattario a consimile impresa per due ordini di ragioni. Da una parte lo sviluppo dell'Umanesimo, che pure discendeva proprio dall'iniziativa petrarchesca, non poteva non percepire come arretrata (e, tutto sommato, scomoda) la riproposta di un Petrarca latino, anche linguisticamente ancora a metà del guado tra latino medioevale e latino di *imitatio* classica. Dall'altra parte, proprio il magistero del Bembo, a partire dalla sua piena esplicitazione negli anni venti del Cinquecento, aveva consacrato l'immagine di un Petrarca solo volgare, per di più ridotto al *Canzoniere*, non escludendo necessariamente, ma certo accantonando quei *Trionfi* che, giunti in forma incompiuta, mescolavano allegorismo medioevale con erudizione. Il Petrarca dei sonetti e delle canzoni (e poco più), l'amante insomma di Laura, costituirà per secoli la vulgata italiana, fino a Francesco De Sanctis e di qui ai programmi scolastici (e universitari!)<sup>8</sup>.

Le più fortunate (e attrezzate) edizioni che comprendessero una larga scelta degli scritti di Petrarca sia volgare sia latino verranno realizzate però solo in una delle capitali della nuova editoria umanistica, Basilea. Infatti, il respiro ampio dell'Umanesimo di area germanica poteva permettersi anche il recupero del Petrarca latino, forse letto più come maestro morale, quasi un Seneca cristiano, che come modello di stile<sup>9</sup>.

Data in realtà ancora al 1496 una gloriosa impresa, cui già s'è fatto cenno, nella quale, a fianco dell'editore Johann Amerbach, compariva il nome del maggior poeta tedesco del tempo, Sebastian Brant<sup>10</sup>. Si tratta della prima raccolta (pur assai imperfetta) delle opere latine di Petrarca, un grosso in folio di quasi 400 carte. Il titolo al frontespizio celebra la novità dell'impresa perché, prima di inserire un dettagliato elenco delle opere comprese nell'edizione, scrive: *Librorum Francisci Petrarchae Basileae impressorum annotatio*. Al verso del frontespizio ecco comparire dieci importanti distici intitolati "De commendatione impressorum Francisci Petrarchae Elogium Sebastiani Brant". In quei versi il Brant, certo interessato a promuovere l'edizione, ne vanta però

<sup>8</sup> *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere*, a cura di M. FEO, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Pontedera 2003.

<sup>9</sup> BALSAMO, *Chi leggeva Le cose volgari del Petrarca*, cit.

<sup>10</sup> Un'ottima descrizione dell'edizione in L. POLAIN, *Catalogue des livres imprimés au quinzième siècle des bibliothèques de Belgique*, Bruxelles, Société des Bibliophiles, 1932, n. 3059.

i meriti filologici, quantomeno adombrando il ruolo da lui stesso svolto nell'impresa<sup>11</sup>.

Occorrerà attendere il 1554 per veder comparire una monumentale edizione, impressa da Henricus Petri e curata dal filologo Johann Basilius Herold. Al curatore si deve un'importante introduzione che ripropone i giudizi espressi sul Petrarca da una serie di letterati come Gerolamo Cardano, Erasmo, Juan Luis Vives, Paolo Giovio. L'impresa, quando, evidentemente, la precedente edizione era ormai esaurita, venne ripetuta da Sebastian Petri (figlio di Henricus) nel 1581, che ne fornì sostanzialmente una ristampa. Impressa in formato *in folio*, l'edizione comprende circa 500 carte, corrispondenti a più di un migliaio di pagine! L'opera è suddivisa in un'ampia sezione con le opere latine in prosa, cui seguono le opere in versi, prima sempre i latini, quindi i volgari, adottando la *lectio* proposta da Giovanni Andrea Gesualdo, noto commentatore del *Canzoniere*. Come ben si intende, si trattava di uno strumento di studio raffinato, che non solo metteva per la prima volta a disposizione un *corpus* latino vastissimo, ma ricongiungeva sapientemente la produzione latina a quella volgare. L'edizione comprende anche, oltre ad alcuni essenziali strumenti biografici (tra cui la vita scritta da Gerolamo Squarzafico) aggiunte di testi in qualche modo utili all'esegesi e all'utilizzo dei testi petrarcheschi. In appendice alla sezione volgare compariranno, a esempio, alcuni componimenti di corrispondenti del Petrarca, nonché il testo delle tre canzoni citate in *Lasso me* (RVF 70), così da riallacciare, di fronte all'Europa tutta, i fili interrotti della produzione petrarchesca anche rispetto alla tradizione poetica in volgare italiano<sup>12</sup>.

Si è già accennato però a un altro dato che andrà ben tenuto in conto, cioè la mutazione del *medium* comunicativo che ha trasformato la produzione di serie di *unica* (i manoscritti) in una produzione di multipli: la stampa tipografica. Questo secondo elemento permette una valutazione più smaliziata della circolazione di Petrarca tra Quattro e Cinquecento. Non si tratta infatti solo della diffusione fuori dai confini linguistici italiani di singoli esemplari realizzati nelle officine, soprattutto, veneziane, ma anche di edizioni nella loro lingua volgare originaria realizzate Oltralpe. Della ricongiunzione

<sup>11</sup> A. SOTTILI, *Petrarca e l'Umanesimo tedesco*, in *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo*, "Quaderni Petrarcheschi", IX-X, 1992-1993, pp. 239-291.

<sup>12</sup> Vedi la scheda di PETRELLA, cit., pp. 120-121.

del Petrarca latino con quello volgare concepita e realizzata a Basilea già s'è detto. Ma altro occorre quantomeno accennare.

Anche in questo caso, però, all'origine di tutto sta Aldo Manuzio, e la sua prodigiosa invenzione del corsivo. Si ricorderà che nel 1501 compariva quell'edizione del Petrarca volgare impresso in caratteri corsivi, in 8°, senza commento, con un testo filologicamente innovativo stabilito da Pietro Bembo. Poco dopo i suoi primi esperimenti, probabilmente a causa del trafugamento di materiali tipografici dalla sua stessa officina, già correvano le strade dei mercati edizioni contraffatte della nuova serie dei classici aldini realizzate a Lione usando la serie dei tipi corsivi. E non sarà un caso il repentino allontanamento di quel Francesco Griffio da Bologna, vero artefice del nuovo carattere, che rincorrerà una sua tutto sommato mediocre carriera, cominciando dalla collaborazione a Fano con Gershom Soncino: ne nacque il Petrarchino del 1503, così stracolmo di livore verso Aldo<sup>13</sup>. Intanto però a Lione si mettevano sotto i torchi vere e proprie contraffazioni delle edizioni corsive in 8°: tra queste compaiono due edizioncine di Petrarca, rifatte a imitazione dell'aldina, databili l'una al 1502, l'altra al 1508<sup>14</sup>.

Non sarà dunque un caso che anche le più tarde edizioni lionesi del Petrarca volgare non riprendano tanto i vecchi commenti quattrocenteschi, di ampiezza paragonabile a quella adottata per i classici o i testi biblici o giuridici, ma piuttosto, se non presentano il testo nudo, alcuni esperimenti dell'esegesi più moderna, tanto essenziali da poter essere inseriti in edizioni di piccolo formato, veri *enchiridia* della poesia volgare; libri cioè creati non per lo studio, ma per la lettura raffinata del pubblico colto. Basti perciò ricordare le edizioni di Jean de Tournes e poi di Guillaume Rouillé, tutte nel piccolissimo formato in 16° (1545, 1547, 1550, 1551, 1558, 1564, 1574). Certo poca cosa se confrontata alle circa duecento edizioni del Petrarca volgare realizzate nel XV e nel XVI secolo, ma sempre un esperimento importante<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> A. COMBONI, *Il "Petrarca" di Gershom Soncino*, in *L'attività editoriale di Gershom Soncino 1502-1527*, a cura di G. TAMANI, Soncino 1997, pp. 111-125.

<sup>14</sup> D.J. SHAW, *The Lyons counterfeit of Aldus's italic type*, in *The Italian Book 1465-1800. Studies presented to Dennis E. Rhodes*, edited by D.V. REIDY, London 1993, pp. 117-133; C. PULSONI, *I classici italiani di Aldo Manuzio e le loro contraffazioni lionesi*, "Critica del testo", 5, 2002, pp. 477-487.

<sup>15</sup> *Biblia. Biblioteca del libro italiano antico. La biblioteca volgare*, I, *Il libro di poesia*, a cura di I. PANTANI, Milano 1996, schede 3508-3707; K. LEY, *Die Drucke von Petrarca's "Rime"*

Nel 1554 poi, all'interno di un vasto programma di scritti polemici che andava nel tempo dipanando, Pier Paolo Vergerio il giovane, già vescovo di Capodistria passato alla Riforma, pubblicava un curioso *pamphlet* (Tubinga, eredi Morhard). Vi compariva un manipolo di testi poetici italiani: una giunta (forse spuria) di Francesco Berni al suo rifacimento dell'*Orlando Innamorato* boiardesco e i tre sonetti "avignonesi" di Petrarca. Veniva allora consacrata una lettura dei versi del *clericus* Petrarca che da anticuriale diveniva antipapale, persino anticattolica<sup>16</sup>. Si aprirà così la strada alla condanna dei RVF 136-138, attestata negli *Indices librorum prohibitorum*: non a caso negli esemplari delle edizioni antiche pervenuti, è frequente trovarli espunti, semplicemente biffati o realmente cancellati.

Il libretto patrocinato da Vergerio costituisce dunque un episodio significativo, anche se circoscritto, della ricezione europea di Petrarca. Pur, probabilmente, rivolta alla circolazione clandestina sul suolo italiano, l'iniziativa si colloca nel contempo a fianco delle edizioni del Petrarca volgare realizzate Oltralpe. Capitale incontrastata di tale fenomeno sarà, come si diceva, Lione, che con gli sviluppi locali (ma proiettati sullo scenario europeo da un'efficace rete di distribuzione) dell'arte tipografica e l'importante presenza di operatori economici e commerciali italiani, fu un centro attivissimo nel proporre quel gusto *italianisant* tipico del medio Cinquecento francese.

Un'eccezione invece le *Rime* di Petrarca commentate da Ludovico Castelvetro, pubblicate nel 1582 in 4° a Basilea, da un esule italiano assai attivo nel mercato editoriale, l'ex domenicano Pietro Perna. E la strada qui additata potrebbe, ovviamente, proseguire, indicando la reale ricezione di tale materiale, sino a indagare forme e contenuti del petrarchismo cinquecentesco europeo, fino almeno ai sonetti di Shakespeare<sup>17</sup>.

Tale duplice binario, quello della fortuna europea del Petrarca latino direttamente nella sua lingua originale e quello della specificità della riproduzione tipografica andrà preso in particolare considera-

1470-2000. *Synoptische Bibliographie der Editionen und Kommentare, Bibliotheksnachweise*, Hildesheim 2002.

<sup>16</sup> N. HARRIS, *Bibliografia dell'Orlando Innamorato*, Modena 1988-1991, I, pp. 155-157, II, 125-138.

<sup>17</sup> Utili sintesi in *Traduzione e tradizione europea del Petrarca. Atti del III convegno sui problemi della traduzione letteraria*, cit., e *Pétrarque en Europe XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle. Dynamique d'une expansion culturelle*, publ. par P. BLANC, Paris 2001.

zione anche affrontando, sia pur per sommi capi, due casi particolari, certo i più notevoli per testimoniare la diffusione nelle diverse lingue europee delle opere petrarchesche latine.

Il caso limite è costituito dalla *Griselda* petrarchesca<sup>18</sup>. Limite perché, come è noto, si tratta a sua volta della traduzione-rimaneggiamento in lingua latina dell'ultima novella del *Decameròn*. Ciò che qui però preme è che il testo viva tutta l'ambiguità di una "traduzione d'autore", fino a conquistare una sua propria fortuna, spesso sotto l'etichetta di Petrarca, piuttosto che di Boccaccio. Ciò soprattutto per merito, oltre che della lingua nella quale è scritta e di alcune più minute modifiche, dell'interpretazione morale e teologica della costanza di Griselda, non tanto alle assurde prove proposte dal marito, ma all'imperscrutabilità dei disegni divini. In secondo luogo andrà sottolineato che il racconto petrarchesco verrà estrapolato dal suo contesto, cioè le *Epistolae seniles*, per raggiungere una sua autonomia testuale. Da ultimo occorre notare che la versione di Petrarca è accompagnata da altro materiale di corrispondenza con Boccaccio, tale da formare un piccolo *corpus* di riflessione sul farsi stesso dell'opera letteraria.

Basti pensare che la prima edizione della *Griselda* latina fu realizzata a Colonia da Ulrich Zeel addirittura nel 1469, divenendo così anche l'*editio princeps* di qualunque altra opera petrarchesca, visto che data al 1470 l'apparizione a Venezia, presso l'officina di Vindelino da Spira, del *Canzoniere*<sup>19</sup>. E quello dello Zell non fu un esperimento isolato, se egli replicò di lì a poco l'impresa, e negli anni successivi – in particolare tra 1473 e 1475 – uscirono altre tre edizioni a Ulm, presso i fratelli Zainer. Si avranno poi un'altra edizione a Tolosa nel 1490 e un'altra a Deventer intorno al 1498.

In Italia invece occorrerà attendere qualche anno. La ricordata edizione delle opere latine pubblicata a Basilea nel 1496 non comprendeva le *Seniles*, che faranno la loro comparsa invece nelle edizioni veneziane del 1501 e 1503, dove si può leggere dunque anche

<sup>18</sup> R. MORABITO, *La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo*, "Studi sul Boccaccio", XVII, 1988, pp. 237-285; *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso Griselda*, a cura di R. MORABITO, L'Aquila-Roma 1988; *La storia di Griselda in Europa*, a cura di R. MORABITO, L'Aquila-Roma 1990; G. ALBANESE, *Fortuna umanistica della Griselda*, in *Il Petrarca latino*, cit., pp. 571-627.

<sup>19</sup> R. HIRSCH, *Francesco Petrarca's "Griseldis" in early printed editions, ca. 1469-1520*, "Gutenberg Jahrbuch", 1974, pp. 57-65.

la *Griselda*, ma all'interno del suo contesto originario. Saranno piuttosto gli *opera omnia* di Basilea del 1554 (replicati nel 1581) a isolare il racconto sotto il titolo di *De obedientia et fide uxoria*, mentre le *Seniles* sono pubblicate a parte.

Ma l'autonomia della *Griselda* petrarchesca fu tale da consentire la possibilità di essere a sua volta tradotta. Nella gran massa dei dati disponibili, se ne isolano due. L'uno è un particolare genere di traduzione "intralinguistica", cioè la riduzione del testo in eleganti esametri latini opera di Pierre de Hailles, segretario di Guy II di Blois. L'altro è costituito dalle traduzioni italiane. La più antica, sicuramente trecentesca, è conservata in un unico manoscritto fiorentino di ambiente mercantile e testimonia sicuramente del successo della rilettura petrarchesca del testo. Infatti sono pure noti alcuni cantari popolari – ascrivibili agli anni immediatamente successivi alla metà del Quattrocento – dedicati alla novella di *Griselda*, ricavando la narrazione da Boccaccio, ma integrandola con un'appendice esegetica di tono etico-religioso derivata da Petrarca<sup>20</sup>.

Si è ben documentati anche per ciò che riguarda le traduzioni in lingua tedesca. Accantonando il rifacimento, dai forti toni agiografici, del certosino Erhart Grosz di Norimberga, nella seconda metà del Quattrocento si ha la versione tedesca di Heinrich Steinhöwel<sup>21</sup>. Questi, di formazione padovana e quindi ben legata all'umanesimo italiano, ebbe stretti rapporti, anche finanziari, col mondo dei tipografi, in particolare coi ricordati fratelli Zainer. Pur essendo note almeno sette copie manoscritte di tale versione, Ursula Hess, in un'importante monografia dedicata a quest'opera, ha identificato ben 27 edizioni a stampa realizzate nei territori tedeschi tra 1471 e 1628.

La *Griselda* goddette di duraturo successo anche in Francia<sup>22</sup>. Una più antica traduzione fu realizzata tra il 1384 e il 1389 da Philippe de Mézières, seguita da un'altra, anonima e quattrocentesca. Pro-

<sup>20</sup> *Cantari di Griselda*, a cura di R. MORABITO, L'Aquila-Roma 1988; R. MORABITO, *Una Sacra rappresentazione profana. Fortune di Griselda nel Quattrocento italiano*, Tübingen 1993.

<sup>21</sup> C.F. BÜHLER, *The Fifteenth Century Editions of Petrarch's "Historia Griseldis" in Steinhöwel German Translation*, "The Library Quarterly", XV, 1945, pp. 231-236; U. HESS, *Heinrich Steinhöwels "Griseldis". Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle*, München 1975; A. SOTTILL, *I codici del Petrarca nella Germania occidentale*, 2 voll., Padova 1971-1978, pp. 745-749.

<sup>22</sup> E. GOLENISTSCHEFF-KOUTOUZOFF, *L'histoire de Griseldis en France au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1933.

prio quest'ultima ottenne gli onori della stampa, venendo pubblicata per la prima volta nel 1484 presso l'officina privata gestita da Robin Foucquet e Jehan Cres a Brehan Loudeac in Bretagna, nei possedimenti di Jehan de Rohan. Da questa numerose altre ristampe.

Ma, spostandosi decisamente a sud, anche la Penisola iberica risponde all'appello. Se un'anonima traduzione castigliana godette di limitata fortuna, quella catalana di Bernat Metge risulta invece piuttosto diffusa<sup>23</sup>.

Si resti però in Spagna per verificare come tale tradizione testuale si rifletta all'interno del particolare panorama della produzione tipografica<sup>24</sup>. A fianco di una prospera circolazione della traduzione dei *Trionfi*, e di una assai più limitata del *Canzoniere*, tradotto per la prima volta da Salomon ben Abraham e pubblicato a Venezia, nonché del *De vita solitaria*, l'opera petrarchesca di maggior fortuna in castigliano fu il *De remediis utriusque fortunae*. L'editio princeps venne realizzata a Valladolid nel 1510 dal tipografo Diego Gumiel, che, come indicato dalla nuncupatoria del traduttore, Francisco de Madrid, presenta al frontespizio le armi del dedicatario, Gonzalo Fernández di Cordoba, il Gran Capitano di Fernando il Cattolico. Seguono ben altre sei edizioni, da quella di Burgos di Jacob Cromberger nel 1513, a quella di Sevilla di Juan Varela del 1516, ristampata nel 1524 e 1534, fino a quella di Saragozza di Jorge Coci sempre nel 1516, replicata poi dallo stesso nel 1523. Si tratta sempre di edizioni *in folio*, più o meno elegantemente arricchite da elementi decorativi.

Si dirà da subito che, sia pur oggetto di possibili integrazioni e correzioni, il caso del *De remediis* è particolarmente fortunato, perché per il suo studio ci si può giovare, fin dal 1888, di una rarissima *plaque* di Willard Fiske, che contiene una buona bibliografia delle edizioni del trattato nelle diverse lingue<sup>25</sup>. In effetti è proprio il *De*

<sup>23</sup> M. VILLAR, *Códices petrarquescos en España*, Padova 1995, pp. 74 e 40-41, 60, 68-69, 394.

<sup>24</sup> M.L. LOPEZ VIDRIERO, E. SANTIAGO PAEZ, *Dante, Petrarca e Boccaccio in castigliano: i rapporti tra Italia e Spagna nella stampa e nell'illustrazione del libro*, in *La stampa in Italia nel Cinquecento*, a cura di M. SANTORO, II, Roma 1992, pp. 719-740.

<sup>25</sup> [W. FISKE], *Bibliographical Notices*, III, *Francis Petrarca's treatise De remediis utriusque fortunae. Texte and versions*, Firenze, Le Monnier, 1888, utilmente ristampato in PÉTRARQUE, *Les remèdes aux deux fortunes*, publ. par C. CARRAUD, II, Grenoble 2002, pp. 95-142. Per la tradizione manoscritta si veda N. MANN, *The Manuscripts of Petrarca's "De remediis": a checklist*, "Italia Medievale e Umanistica", XIV, 1971, pp. 55-91. Si veda ora anche *Petrarca nel tempo*, cit., pp. 384-413.

*remediis* l'opera petrarchesca che, assieme alla *Griselda*, ebbe maggiore circolazione nelle diverse lingue europee già a partire dal Trecento, fortuna poi enormemente ampliata dalla sua diffusione a stampa.

Dopo la Spagna, si possono ricordare le versioni nella lingua locale realizzata in area tedesca. Si citerà infatti la traduzione di Peter Stahel completata da Georg Spalatin, uscita ad Augusta presso Heinrich Steyner nel 1532. In realtà l'opera era in cantiere da molti anni, ma prima la morte dello Stahel, poi il fallimento delle attività editoriali di Sigmund Grimm e Marx Wirsung, che avevano progettato la stampa per una sua uscita agli inizi degli anni venti, ne rallentarono la pubblicazione. Forse l'aspetto più clamoroso di tale edizione è costituito dal ricco apparato iconografico, redatto secondo un programma di Sebastian Brant: l'autore è un disegnatore noto appunto come "Petrarca-Meister" che ha creato uno dei più affascinanti cicli iconografici legati al nome e all'opera di Petrarca. Questo costituisce dunque un ulteriore aspetto che andrebbe indagato: la fortuna della tradizione iconografica di Petrarca, come è noto particolarmente significativa soprattutto nel caso dei *Triumph*. La traduzione venne comunque ristampata nel 1539, ma più tardi fu sostituita da quella di Stephan Vigilus, uscita a Francoforte presso Christian Egenolff nel 1551, e più volte riproposta<sup>26</sup>. Così si ricorderà pure la traduzione inglese, opera di Thomas Twyne e pubblicata a Londra, sembra da Thomas Dawson, per Richard Watkins nel 1579<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> J. KNAPE, *Die ältesten deutschen Übersetzungen von Petrarca's "Glücksbuch"*, Wiesbaden 1986; *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts. VD 16*, herausgegeben von der Bayerischen Staatsbibliothek in München in Verbindung mit der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, Stuttgart 1983-, schede P 1725-1731. Per le versioni dei *Rerum memorandarum libri* vedi *ivi*, p. 1734-1738.

<sup>27</sup> *A dialogue between reason and adversity. A late middle English version of Petrarch's De remediis*, edited by F.N.M. DIEKSTRA, Nijmegen 1968; R. COOGAN, *Petrarch's Latine Prose and the English Renaissance*, "Studies in philology", LXVIII, 1971, pp. 270-291; N. MANN, *La prima fortuna del Petrarca in Inghilterra*, in *Petrarca ad Arquà*, a cura di G. BILLANOVICH, G. FRASSO, Padova 1975, pp. 279-289; *A Short-title catalogue of books printed in England, Scotland, & Ireland and of English books printed abroad, 1475-1640*, compiled by A.W. POLLARD, G.R. REDGRAVE, The Bibliographical Society, 1976-1991<sup>2</sup>, n. 19809.

<sup>28</sup> L. DELISLE, *Anciennes traductions françaises du traité de Pétrarque sur les remèdes de l'une et de l'autre fortune*, "Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale", XXIV, 1891, pp. 273-304; N. MANN, *La fortune de Pétrarque en France: recherches sur le "De Remediis"*, "Studi Francesi", XIII, 1969, pp. 1-15; ID., *Petrarch's role as moralist in Fifteenth-Century France*, in *Humanisme in France at the end of the Middle Ages and in the Early*

Il caso però più rilevante, e certo il più studiato, è quello delle traduzioni francesi<sup>28</sup>. Parlandone in quest'occasione uno dei massimi esperti, Christophe Carraud, nulla dirò. Ci si limita a ricordare un caso curioso, perché esso si verificherà in modo assai simile in Italia. Una traduzione assai importante fu infatti realizzata intorno al 1378 da Jean Daudin, anche se venne in seguito attribuita a Nicole Oresme. Tale traduzione venne poi pubblicata nel 1523 a Parigi da Galliot du Pré, in una bella edizione *in folio* ornata da silografie. Questa ripresa delle vecchie traduzioni trecentesche in ambiente tipografico avrà un caso parallelo per l'appunto in Italia.

Tornando per ora in Spagna (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Res. 212) è possibile reperire un importante testimone della versione italiana del *De remediis*, quella realizzata tra 1426 e 1427 dal camaldolese Giovanni da San Miniato, monaco a Santa Maria degli Angeli a Firenze e ben noto per i suoi rapporti con Coluccio Salutati<sup>29</sup>.

In realtà, almeno in apparenza, esiste una seconda versione italiana dell'opera, quella pubblicata in *editio princeps* da Gabriele Giolito de' Ferrari nel 1549<sup>30</sup>. Si noti che, nonostante la mole del *De remediis*, l'edizione è in questo caso costituita da un massiccio volume di 420 carte, ma in formato in 8°, segno dell'avvenuto passaggio anche di quest'opera tra le letture tipiche di una spiritualità laica e colta. Il traduttore sarebbe Remigio Fiorentino, che in questo caso si mostra però poco più di un plagiatore del lavoro di Giovanni da San Miniato. Piuttosto si chiarirà che tale Remigio non è altri che Remigio Nannini da Firenze, notissimo traduttore e redattore al servizio delle officine editoriali veneziane nel medio Cinquecento. Anche se certo non degno di un posto nelle nostre storie letterarie, egli merita però attenzione, non fosse altro che come autore di una traduzione-commento delle *Epistole e vangeli* (cioè il Lezionario festivo) in volgare, l'unica che le proibì-

Renaissance, ed. by A.H.T. LEVI, New York 1970, pp. 6-28; ID., *Recherches sur l'influence et la diffusion du "De remediis" de Pétrarque aux Pays-Bas*, in *The Late Middle Ages and the Dawn of Humanisme outside Italy*, ed. by G. VERBEKE, J. IJSEWIJN, Leuven 1972, pp. 78-88.

<sup>29</sup> Certo perfettibile la voce di V. PELLONI, in *Dizionario biografico degli italiani*, LVI, Roma 2001, pp. 211-212.

<sup>30</sup> S. BONGI, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato*, Roma, Min. Pubbl. Istr., 1890-1895, I, pp. 242-243. Altre edizioni sono segnalate negli anni 1584 (2), 1589, 1607.

zioni ecclesiastiche delle versioni bibliche volgari salvarono, e che godette quindi di una lunga fortuna, ancora in gran parte da indagare<sup>31</sup>.

Sarebbe utile però interrogarsi sul perché un'opera come questa, il *De remediis* fu capace di suscitare così a lungo e un po' in tutta Europa l'attenzione dei lettori, e gli interessi economici degli editori. Si tratta di un trattato in forma di dialogo, ideato da Petrarca prima del 1347, già in composizione nel 1354, finito nel 1357, ma rivisto nel 1366. Interlocutore principale è la ragione che, sfruttando le opinioni degli antichi, risponde prima alle obiezioni di Gaudio e Speranza, poi di Dolore e Timore. Un'opera moralistica, incentrata sulla *medietas animi* che riesce a non abbandonarsi né alle sciagure né alla prosperità della sorte. Per usare le parole stesse con le quali l'autore introduce il trattato (nella traduzione di Giovanni da San Miniato) si potrebbe affermare:

Quando io penso le cose e le fortune degli uomini, e gli incerti e subiti movimenti delle cose del mondo, niuna cosa truovo, quasi, più fragile e più tempestosa che la vita dell'uomo. Io veggio la natura con mirabile modo di rimedio avere provveduto a tutti gli animali irrazionabili così bene, cioè a non dare loro conoscimento di se medesimi; a noi soli uomini veggio esser rivolte in tormento e fatica la memoria, lo intelletto, la provvidenzia, e le altre divine e nobilissime dote che la natura ci ha date. Perocché, sottoponendoci noi sempre a così supreflue sollicitudini, le quali sono non solamente disutili ma dannose e pestifere; siamo tormentati per lo tempo presente, stiamo in affanno per rispetto del passato e del futuro in modo, che niente pare che noi temiamo, se non di diventare più miseri; parendoci, forse, alcuna volta essere poco miseri.<sup>32</sup>

Ma l'ultimo episodio che si vuole ricordare, tornando così alle terre dell'Europa centro-orientale da cui si è cominciato, è la più antica traduzione del Petrarca latino in una lingua slava andata a stampa, uscita nel 1501 presso l'Officina Severiniana<sup>33</sup>. Si tratta della versione in lingua boema sempre del *De remediis*, tradotto da Řehoř

<sup>31</sup> E. BARBIERI, *Fra tradizione e cambiamento: note sul libro spirituale del XVI secolo*, in *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a cura di E. BARBIERI e D. ZARDIN, Milano 2002, pp. 7, 14 e 19 n. 47 con la bibliografia indicata.

<sup>32</sup> F. PETRARCA, *De' rimedii dell'una e dell'altra fortuna*, a cura di C. STOLFI, I, Bologna, Romagnoli, 1867, p. 45 (ho leggermente modificato la punteggiatura).

<sup>33</sup> Z.V. TOBOLKA, *Knihopis ceskoslovenských tisku. Od doby nejstarší až do konce 18. století*, II/6, Praha 1956, n. 7049. Un'ampia descrizione in J. VOBR, *Soupis postinkunábulí (tisků z let 1501-1520) z fondů Státní vědecké knihovny v Brně*, III, Brno 1986, n. 730.

Hrubý da Jelení (1460-1514), nei Sudeti, ma attivo a Praga e autore di diverse traduzioni dal latino di Petrarca: forse più noto, almeno a chi si occupi dello sviluppo degli studi umanistici a Basilea, è suo figlio, Sigismud Gelenius. La traduzione del *De remediis*, oltre a essere uno dei più importanti esperimenti di “nobilitazione” del ceco, costituisce uno dei monumenti della prototipografia boema. Le vie della diffusione dell’umanesimo in Europa e le vie della produzione editoriale vanno spesso parallele: il caso della fortuna di Petrarca è, forse, un esempio particolarmente illuminante.

## PETRARCA E GLI INIZI DELL'UMANESIMO POLACCO

Il Petrarca latino, quale somma *auctoritas* filosofica e teologica, fu presente in Polonia già a partire dai primi decenni del Quattrocento. Il momento di svolta, come ampiamente dimostrato dai pionieristici studi di Nice Contieri, è costituito senza dubbio dal Concilio di Costanza, dal quale, per citare la studiosa,

la delegazione polacca rientrava in patria cosciente di aver partecipato, oltre che ad un concilio, a un consesso di cultura nuova, formata sullo studio degli antichi, letteraria, ma vitale per la politica del tempo [...] e nell'appassionata ed elegante oratoria di Poggio, aveva sentito che “la capacità e l'ordine del dire” pervenivano ad esprimere la virtù dell'anima.<sup>1</sup>

Di questa delegazione ne facevano parte personaggi di rilievo, e già intrisi delle nuove idee, grazie agli studi in Italia, quali l'ambasciatore del re polacco Andrea Lascari (Andrzej Łaskarz z Gosławica, vescovo di Poznań) o Paulus Vladimiri (Paweł Włodkowiec), ambedue allievi di Zabarella e amici di Pier Paolo Vergerio<sup>2</sup>. Ed è proprio nella cerchia umanistica di Zabarella che “col gusto ansioso della novità venivano passate e prestate, come ottimi testi di lettura e di meditazione, le opere latine del Petrarca. Veniva così ripetuto un nome già noto, e ravvivato un interesse già desto, fra gli ultramontani polacchi i quali, negli anni giovanili dello studio padovano, avevano potuto leggere, e ancor forse trascriversi, alcune delle opere latine del Petrarca”<sup>3</sup>. Né Lascari, né Paulus Vladimiri non citano tuttavia il nome dell'aretino: le prime citazioni compaiono nelle lettere di Piotr Wolfram da Leopoli (Lwów), prelado notaro, un altro membro della delegazione polacca, scritte proprio dal Concilio di Co-

<sup>1</sup> N. CONTIERI, *Petrarca in Polonia e altri studi*, pref. di G. Maver, Napoli 1966, p. 21.

<sup>2</sup> Vedi G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato. I: Lo scrittoio del Petrarca*, Roma 1947 (rist. anast. 1995), p. 383, nota 1.

<sup>3</sup> CONTIERI, *Petrarca in Polonia e altri studi*, cit., p. 22.

stanza. In una lettera dell'otto novembre 1417 Wolfram cita le parole di *laureatissimus poetarum Ffranciscus patriarcha* [sic!], nell'altra, del gennaio-aprile 1418, senza nominarne l'autore, rievoca il *De remediis utriusque fortunae*, opera già nota in Polonia<sup>4</sup>. Più tardi un altro rappresentante degli ambienti intellettuali polacchi, Mikołaj Kozłowski (m. 1444), porterà a Cracovia i primi codici del Petrarca latino. Questo maestro di teologia all'Università Jagellonica, dopo gli studi praguesi, compiuti assieme a Girolamo da Praga – uno dei più stretti collaboratori di Giovanni Hus, ha probabilmente acquistato il vetusto codice di *De remediis* (l'odierno Jagellonico 721) e un altro, approntato nel 1430 a Praga, contenente la stessa opera (Jagellonico 722). Kozłowski lasciò una serie di prediche ed orazioni (*sermones*), tra le quali quella più famosa per la morte del re Ladislao Jagellone (1434), pronunciata al Concilio di Basilea. Queste prediche, che troviamo anche in un codice della Biblioteca del Collegio di Balliol a Oxford<sup>5</sup>, abbondano di citazioni dal trattato *De vita solitaria* di – ancora – *Franciscus patriarcha*, ossia di *Franciscus poeta*<sup>6</sup>. Inoltre, possedeva Kozłowski quell'ottimo codice della seconda parte (libri XII-XXIV) di *Rerum Familiarium* (l'odierno Jagellonico 444), adoperato da Rossi per l'edizione critica dell'epistolario petrarchesco – il codice evidentemente tratto dal manoscritto del vecchio Lapo da

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 23-25. Le lettere di Wolfram edite in *Codex epistolaris saeculi decimi quinti*, t. II, *Monumenta Medii Aevi Historica res gestas Poloniae illustrantia*, vol. XII, opera Josephi Szujski, Kraków 1891, pp. 90-92 e 100-101.

<sup>5</sup> Vedi CONTIERI, *Petrarca in Polonia e altri studi*, cit., pp. 26 sgg. La studiosa ricorda che la prima informazione sulle citazioni petrarchesche nei due sermoni di Kozłowski, contenuti nel codice oxoniano, fu data da S. KOT, *Angielskie źródła rękopiśmienne do dziejów stosunków kulturalnych Polski z Anglią*, Warszawa 1935, pp. 56-57. Il codice, oggi Balliol 165, fu portato in Inghilterra dal grande umanista e vescovo William Grey, il quale se l'era procurato probabilmente a Ferrara nella scuola di Guarino Veronese, frequentata anche dai polacchi. Uno di loro fu sicuramente il decano di Cracovia Mikołaj Lasocki, amico stretto di Guarino e di Stefano da Caccia. Sulla biblioteca di Kozłowski vedi J. FIJAŁEK, *Mistrz Jakób z Paradyża i Uniwersytet Krakowski w okresie Soboru Bazylejskiego*, Kraków 1900, pp. 254-260; M. HORNOWSKA, H. ZDZITOWIECKA-JASIEŃSKA, *Zbiory rękopiśmienne w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1947, pp. 116-118; W. SZELIŃSKA, *Biblioteki profesorów Uniwersytetu Krakowskiego w XV i początkach XVI wieku*, Wrocław 1966, pp. 46-50; T. ULEWICZ, *Iter Romano-Italicum Polonorum czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, Kraków 1999, pp. 100-101; e J. ZATHEY, *Biblioteka Jagiellońska w latach 1364-1492*, in *Historia Biblioteki Jagiellońskiej*, t. I (1364-1775), pod red. I. ZARĘBSKIEGO, Kraków 1966, pp. 72-76, che identifica tra i codici della Jagellonica 13 manoscritti provenienti dalla biblioteca di Kozłowski. A proposito dell'amicizia tra Guarino e Lasocki vedi H. BARYCZ, *Polacy na studiach w Rzymie w epoce Odrodzenia (1440-1600)*, Kraków 1938, pp. 24-34.

<sup>6</sup> CONTIERI, *Petrarca in Polonia e altri studi*, cit., pp. 29-31.

Castiglionchio<sup>7</sup>. Nello stesso periodo s'interessa al Petrarca il professore di retorica, sei volte rettore dello Studio cracoviano e allo stesso tempo agente diplomatico del re Casimiro Jagellone, Jan Dąbrówka (Johannes de Dambrowca, ca 1400-1472) – sappiamo che possedeva il codice di *De remediis* (l'odierno Jagellonico 725), postillato e glossato con la sua mano, e un altro, con *De vita solitaria* (l'attuale Jagellonico 723)<sup>8</sup>. D'allora in poi i codici petrarcheschi si moltiplicheranno a dismisura, testimoniando il vivo interesse degli umanisti cracoviani per il Petrarca latino, compreso quell'eccezionale codice in pergamena con la terza decade di *Ab urbe condita* di Livio (l'odierno Jagellonico 522), appartenuto al grande storico Jan Długosz (Joannes Longinus, m. 1480), nel quale Billanovich identificò le annotazioni autografe del Petrarca<sup>9</sup>.

Nonostante l'autorevole studioso delle relazioni culturali e letterarie italo-polacche Mieczysław Brahmer abbia affermato che “la fortuna del Petrarca non assunse mai in Polonia un'estensione larga e profonda e che il suo cammino non può essere rappresentato da una linea continua, seppur oscillante”<sup>10</sup>, il fenomeno è esistito, e ha investito senz'altro il periodo essenziale per la cultura della Polonia, abbracciando alcuni dei più eminenti nomi della letteratura polacca: il momento della nascita dell'umanesimo rinascimentale<sup>11</sup>. Occor-

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 38-41. Non è chiaro come questo importante codice (siglato Cr. nell'edizione Rossi, vedi F. PETRARCA, *Le Familiari*, ed. critica per cura di V. ROSSI, vol. I, Firenze 1933, p. XXXIX) sia pervenuto a Cracovia. Secondo la CONTIERI (*Petrarca in Polonia e altri studi*, cit., p. 41) “ne possiamo anticipare l'arrivo in Polonia al primo quarto del secolo [XV] o tutto al più fra gli anni 1430-32”. È probabile che il Jag. 444 sia la copia del codice deperdito portato a Cracovia da Kozłowski, dal quale discenderebbe anche l'attuale Jag. 724 (vedi: *ivi*, p. 40), anch'esso usato nell'edizione Rossi de *Le Familiari* (cit., p. XL, sigla Cv). Vedi anche BILLANOVICH, *Petrarca letterato*, cit., p. 342.

<sup>8</sup> Vedi CONTIERI, *Petrarca in Polonia e altri studi*, cit., pp. 35-36. Su Jan Dąbrówka e la sua biblioteca: HORNOWSKA, ZDZITOWIECKA-JASIEŃSKA, *Zbiory rękopiśmienne w Polsce średniowiecznej*, cit., pp. 162-170; W. SZELIŃSKA, *Dwa testamenty Jana Dąbrówki. Z dziejów życia umysłowego Uniwersytetu Krakowskiego w potowie XV wieku*, “Studia i materiały do dziejów nauki polskiej”, s. A, zes. 5, 1962, *passim*; EAD., *Biblioteki profesorów Uniwersytetu Krakowskiego*, cit., pp. 61-69; ZATHEY, *Biblioteka Jagiellońska w latach 1364-1492*, cit., p. 101.

<sup>9</sup> Vedi G. BILLANOVICH, *Nuovi autografi (autentici) e vecchi autografi (falsi) del Petrarca*, “Italia Medievale e Umanistica”, xxii, 1979, pp. 224-227.

<sup>10</sup> M. BRAHMER, *Vari aspetti della fortuna del Petrarca in Polonia*, in *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama. Radovi međunarodnog simpozija*, Dubrovnik, 6-9.11.1974, a cura di F. ČALE, Zagreb-Dubrovnik 1978, p. 79.

<sup>11</sup> Vedi T. ULEWICZ, *Petrarca e la Polonia: ossia che cosa il Petrarca poteva sapere sui polacchi*, Padova 1982, pp. 21-24.

re introdurre subito un importante distinguo tra la conoscenza delle opere latine del Petrarca da una parte, e la loro imitazione o traduzione in lingua volgare dall'altra. La conoscenza è infatti ampiamente testimoniata dai numerosi codici petrarcheschi già appartenenti ai professori e scolari dello Studio cracoviano (da notare la mancanza d'un completo censimento dei codici petrarcheschi in Polonia), rafforzata dalle glosse e apparati critici quattrocenteschi presenti negli stessi codici, infine dalle citazioni petrarchesche nelle opere latine degli autori polacchi – come nelle menzionate lettere di Wolfram o nei *sermones* di Kozłowski, oppure perfino negli atti ufficiali dei *licentiatus* o *magisteria* delle facoltà delle arti e di giurisprudenza dello Studio cracoviano<sup>12</sup>. Per quanto riguarda invece le imitazioni e traduzioni del Petrarca latino in Polonia, fino alla metà del Cinquecento non ne abbiamo nessuna. Questa situazione particolare si colloca perfettamente nel generale quadro culturale della Polonia medioevale, segnato dall'incontrastata dominazione della *latinitas* come unico modello retorico-letterario d'alto livello. Diversamente dai paesi slavi di cultura slavo-bizantina, che nobilitò immediatamente lo slavo ecclesiastico come lingua liturgica e – di conseguenza – anche letteraria, o persino dalla vicina Boemia, dove il movimento hussita ha fortemente favorito lo sviluppo della letteratura nazionale, producendo, per esempio, la traduzione in ceco di *De remediis utriusque fortunae*. La prosa letteraria polacca solo nel Cinquecento farà i suoi primi importanti passi e comincerà il veloce ricupero in lingua volgare del patrimonio letterario latino dell'Europa. Compreso quello della novellistica medioevale e umanistica, dal quale il lettore polacco riceveva in breve tempo le storie di Alessandro Magno, *Historia Septem Sapientium*, *Gesta Romanorum*, oppure le novelle del *Decamerone*, tradotte non dall'originale, bensì dai rimaneggiamenti latini. È proprio questo il caso che vogliamo proporre come emblematico per il fenomeno in questione: il caso dell'*Insignis obedientia et fides uxoris*, ovvero la storia di Griselda, l'ultima novella del *Decamerone* tradotta in latino dal Petrarca, e tramite questa versione penetrata in quasi tutte letterature europee.

La novella petrarchesca compare in Polonia all'interno di un notevole *corpus* dei componimenti latini degli umanisti italiani attivi

<sup>12</sup> Vedi CONTIERI, *Petrarca in Polonia e altri studi*, cit., pp. 25 e 41-42.

nella prima metà del Quattrocento, il complesso che chiamiamo *Corpus Ioannianum*, dal nome di Jan da Ludzisko (Jan z Ludziska), scolaro cracoviano che importò da Padova questa eccezionale raccolta di orazioni, epistole ed epigrammi. Fortunatamente, possiamo ipotizzare la data pressoché esatta dell'arrivo dell'originale petrarchesco dell'*Insignis obedientia* in Polonia – la novella del Petrarca compare infatti in un momento chiave per la cultura letteraria polacca: siamo agli albori dell'umanesimo nel nostro paese. Ancora prima del 1439, quando ritornò a Cracovia, dopo le sue peregrinazioni in Italia, Gregorio da Sanok (Gregorius Sanocensis, ca 1407-1447, considerato il primo rappresentante dell'umanesimo polacco), portandosi dietro il codice di *De genealogiis deorum gentilium* di Boccaccio, ricompare intorno al 1434 il maestro Jan da Ludzisko, uno dei più importanti luminari e pionieri dell'umanesimo rinascimentale polacco d'inizio Quattrocento. Laureatosi nel 1422 nelle arti a Cracovia, il Maestro Jan si recava, intorno al 1430, a Padova, dove dimorava per alcuni anni, studiando medicina sotto la supervisione dei maestri come Bartolomeo di Santa Sofia e Bartolomeo di Montegnano, per conseguire il 9 marzo 1433 il dottorato in medicina<sup>13</sup>. Ci è pervenuta infatti, tra i documenti conservati oggi presso la Curia vescovile

<sup>13</sup> Per le notizie biografiche su Jan da Ludzisko vedi J. FIJAŁEK, *Polonia apud Italos scholastica. Saeculum XV: Poloni apud Italos studentes et laurea donati inde a Paulo Wladimiri usque ad Iohannem Lasocki collecti et illustrati*, Cracoviae 1900, pp. 77-83; B. NADOLSKI, *Rola Jana z Ludziska w polskim Odrodzeniu*, "Pamiętnik Literacki", R. XXVI, 1929, pp. 198-211; Id., *Introduzione a Wybór mów staropolskich*, Biblioteka Narodowa, s. I, nr. 175, Wrocław 1961, pp. XXX-XXXI; Id., *Jan z Ludziska*, voce in *Polski Słownik Biograficzny*, t. X, Wrocław 1962-1964, pp. 461-462; Id., *Jan z Ludziska, pionier Odrodzenia w Polsce*, Inowrocław-Strzelno 1977, *passim*; ULEWICZ, *Iter Romano-Italicum Polonorum*, cit., pp. 105 sgg.; G. LACHS, *Alcune notizie sugli allievi polacchi presso la scuola di medicina a Padova*, in *Omaggio dell'Accademia Polacca di Scienze e Lettere all'Università di Padova nel settimo centenario della sua fondazione*, Cracovia 1922, pp. 284-285. FIJAŁEK, *Polonia apud Italos scholastica*, cit., pp. 76 e 83, suppone che i suoi maestri di retorica fossero Guarino Veronese e Gasparino Barzizza. Per quanto riguarda il primo di loro, lo studioso ipotizza che Jan da Ludzisko fosse quell'allievo ignoto di Guarino (*Johannes dulcissimi Guarini Veronensis discipulus*) che prima del 1440 portava in dono da parte del maestro al re polacco Ladislao III (il Varnese) la traduzione latina di *De assentatoris et amici differentia* di Plutarco. Riguardo al Barzizza, scrive Fijałek: "verisimile est eum his annis [...] studiis artium humanitatis et artis praecipue oratoriae deditum fuisse, idque fortasse apud Gasparinum Barzizza Bergomensem, qui eo tempore Patavii docebat († 1431) et cuius orationes plurimae [...] in codicibus illius temporis apud nos allatis conservatae eandem fere formam atque spiritum redolent" (*ivi*, p. 83). BARYCZ, *Polacy na studiach w Rzymie w epoce Odrodzenia (1440-1600)*, cit., p. 23, ipotizza il soggiorno di Jan a Roma nel 1424 o 1433.

di Padova, la “Licencia [...] in medicinis egregii viri magistri Iohannis de Cuyawia alias de Polonia arcium doctoris”, riportata *in extenso* dal biografista del Maestro Jan<sup>14</sup>. Si può supporre che nello Studio padovano il Maestro Jan abbia frequentato le lezioni di retorica, avendo anche l’opportunità di ascoltare decine di orazioni pronunciate in diverse occasioni ufficiali legate alla vita pubblica e a quella dell’Ateneo, e sviluppando così i propri interessi letterari, iniziati anni prima a Cracovia. Non ci sono prove dirette a sostegno del curriculum artistico del nostro scolaro nella città veneta. Ma è proprio a Padova che Jan compilò (o più probabilmente fece compilare dai terzi) il voluminoso codice con la scelta di epistole, orazioni e opuscoli degli umanisti italiani, dal Petrarca fino ai maestri ancora viventi o fino a poco tempo prima attivi nella vita culturale dell’Italia, in qualità d’un prontuario di modelli retorici (*copiarius*). Il codice, oggi smarrito, generò successivamente una complessa e diramata famiglia: ne possiamo ricostruire il contenuto in base ad almeno sette testimonianze manoscritte conservate nelle biblioteche polacche<sup>15</sup>. Nel 1440 il Maestro Jan diventava professore di medicina a Cracovia e subito esordiva con una delle sue più note orazioni: *Oratio de laudibus et dignitate eloquentiae et oratoriae scientiae*<sup>16</sup>. Il suo nome cadde in oblio per molti secoli, e solo nel Novecento fu apprezzato quale personaggio fondamentale per la diffusione della nuova *ars oratoria* nelle mura dello Studio cracoviano<sup>17</sup>. Questo apprezzamento si riferisce soprattutto alla menzionata orazione *De laudibus*: questo discorso è universalmente riconosciuto quale il primo e allo stesso tempo il più

<sup>14</sup> Vedi FIJAŁEK, *Polonia apud Italos scholastica*, cit., pp. 79-80. Il documento è: *Liber Diversorum ab 1432.27.XII.-14.XII.1434*, f. 15. Lo studioso afferma inoltre che Jan da Ludzisko si fosse recato in Italia già nell’anno del Giubileo 1423 (opinione discussa e smentita da J.S. BOJARSKI, curatore di JAN Z LUDZISKA, *Ioannis de Ludzisko Orationes*, Wrocław 1971, p. 9) e che fosse il primo alunno dello Studio cracoviano addottoratosi in medicina in Italia: “Primus itaque Polonorum magister Cracoviensis saec. XV apud Italos doctor in medicinis creatus Iohannes de Ludzisko erat” (vedi *ivi*, p. 80).

<sup>15</sup> NADOLSKI, *Rola Jana z Ludziska w polskim Odrodzeniu*, cit., p. 205 e ID., *Jan z Ludziska*, voce in *Polski Słownik Biograficzny*, cit., p. 461, afferma che Jan abbia trascritto circa 50 orazioni di vario genere. In realtà il *Corpus Ioannianum* contava almeno 64 testi (il numero presente nel cod. Jag. 126).

<sup>16</sup> Edizione critica dell’originale: BOJARSKI (ed.), JAN Z LUDZISKA, *Ioannis de Ludzisko Orationes*, cit., pp. 31-47. Trad. polacca: B. NADOLSKI in *Wybór mów staropolskich*, cit., pp. 3-22.

<sup>17</sup> FIJAŁEK, *Polonia apud Italos scholastica*, cit., p. 82: “Hic est enim, ad quem laudes a Philippo Callimacho Gregorio Sanocensi ob ‘cultum ac splendorem antiquae orationis Cracoviam’ primum inductum ascriptae referantur necesse est”.

completo ed esplicito manifesto dell'umanesimo letterario polacco. Scrive uno dei nostri studiosi:

Chi ha avuto finora l'opportunità di ascoltare a Cracovia le lodi delle scienze – e si pronunciavano spesso le numerose *recommendationes* della santa teologia o del diritto canonico, noiose e aride [...] – si dovette sentire rinato ascoltando l'orazione di Jan di Ludzisko, ascoltando le parole su Cicerone chiamato dall'oratore *rex eloquentiae*, apprendendo per la prima volta chi fosse Demostene [...].<sup>18</sup>

L'importanza dell'esperienza padovana e italiana del Maestro Jan nella sua carriera di oratore ufficiale dello Studio cracoviano – e la città reale viene da lui chiamata “*mater studiorum et veluti alumpna virtutum tocius Germaniae*”<sup>19</sup> – non è da sottovalutare. Basti dire che la *De laudibus* costituisce una riuscita compilazione tratta dai modelli “importati” direttamente da Padova: soprattutto dall'orazione di Paride Romano, *De oratorie facultatis laudibus*, ma anche con ampi frammenti attinti a Paride di Cipro, ad un Paulus de Robobellis e ad alcune orazioni anonime – tutte conservate nei codici discendenti dal suo prontuario retorico-umanistico approntato a Padova. E vale la pena di aggiungere che Jan applicò la stessa tecnica imitativa-emulativa nelle altre sue orazioni<sup>20</sup>. Si può affermare, pertanto, che Jan da Ludzisko fosse stato il primo sostenitore della cultura dell'*humanitas* e dell'*eloquentia* in Polonia, perfettamente consapevole delle finalità del suo lavoro, e non solo fautore del *modus vivendi* umanistico come Gregorio di Sanok, la cui ombra – grazie alla famosa biografia panegirica di Filippo Buonaccorsi detto Callimaco Esperiense – offuscò per secoli la figura di questo pioniere dell'umanesimo rinascimentale<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> NADOLSKI, *Rola Jana z Ludziska w polskiem Odrodzeniu*, cit., p. 202 (trad. G.F.).

<sup>19</sup> BOJARSKI (ed.), JAN Z LUDZISKA, *Ioannis de Ludzisko Orationes*, cit., p. 43, v. 353.

<sup>20</sup> Vedi le note di B. NADOLSKI in *Wybór mów staropolskich*, cit., pp. 3-22; BOJARSKI (ed.), JAN Z LUDZISKA, *Ioannis de Ludzisko Orationes*, cit., pp. 11-14.

<sup>21</sup> Cfr. NADOLSKI, *Rola Jana z Ludziska w polskiem Odrodzeniu*, cit., p. 199; FIJAŁEK, *Polonia apud Italos scholastica*, cit., pp. 77 e 81-82. Secondo quest'ultimo, Gregorio di Sanok “a suo Homero, Philippo Callimacho, extollitur supramodum” (*ivi*, p. 77). Vedi anche FIJAŁEK, *Mistrz Jakób z Paradyża*, cit., p. 235: “Lo stesso Callimaco, peraltro, testimonia indirettamente a favore di Jan da Ludzisko e a scapito di Gregorio di Sanok: le sue parole riguardo all'importanza della medicina sono infatti più facilmente attribuibili al mastro Jan piuttosto che al Sanocense”.

Dal prontuario smarrito del Maestro Jan discende dunque una ricca famiglia di codici conservati oggi nelle biblioteche polacche: in tutto sono sette testimonianze manoscritte degli anni 1440-1460 che contengono il testo latino della novella petrarchesca su Griselda. La minuziosa analisi filologica del testo della novella permette di affermare che si tratti di una redazione sconosciuta a Jonathan B. Severs, curatore della più completa edizione critica di quest'opuscolo petrarchesco, una redazione in circolazione proprio negli ambienti umanistici di Cracovia<sup>22</sup>. I sette codici superstiti appartenevano ai più eminenti personaggi della vita culturale polacca del Quattrocento. Per nominarne solo alcuni: Piotr Gaszowiec, allievo del Maestro Jan, astrologo e medico, professore e oratore ufficiale dell'Università Jagellonica, morto prima del 1474<sup>23</sup>; Jan Długosz (Ioannes Dlugosius, o Longino, 1415-1480), il più grande storico polacco del Quattrocento; professore di teologia Jan Beber da Oświęcim, detto Sacrano il Vecchio († 1482)<sup>24</sup>; Tomasz Strzemiński (o da Strzempino, † 1460), teologo e giurista, inviato due volte al Concilio Basilea (1433 e 1437)<sup>25</sup>; oppure Jakub da Szadek († 1487), giurista e diplomatico, nel 1441 rappresentante dell'Università e del vescovo Zbigniew Oleśnicki al Concilio di Basilea. La novella petrarchesca viene tramandata in questi codici all'interno del vasto *corpus* dei testi, il *Corpus Ioannianum*, che accanto alle anonime *laudationes*, *cohortationes* e diversi discorsi tenuti alle promozioni dei dottorati a Padova contiene opere degli eminenti retori attivi nei primi decenni del Quattrocento nelle città venete. Tra i più importanti va nominato Gasperino Barziz-

<sup>22</sup> L'edizione dell'*Insignis obedientia*: J.B. SEVERS, *The Literary Relationships of Chaucer's "Clerkes Tale"*, New Haven 1942 (rist. anast. Hamden 1972), pp. 254-288. Al censimento e alla filiazione dei codici "polacchi" della novella petrarchesca è dedicato l'intervento: G. FRANZAK, *Gli inizi della fortuna di Griselda petrarchesca in Polonia*, in *Petrarca a jedność kultury europejskiej / Petrarca e l'unità della cultura europea*. Materiały międzynarodowego zjazdu / Atti del Convegno Internazionale (Varsavia, 27-29 maggio 2004), pod red. / a cura di M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005, pp. 353-377.

<sup>23</sup> Sulle orazioni di Piotr Gaszowiec: B. NADOLSKI, *Humanistyczne mowy lekarza Piotra Gaszowca*, "Pamiętnik Literacki", R. XXVIII, 1931, pp. 454-472.

<sup>24</sup> Vedi J. FIJAŁEK, *Studia do dziejów Uniwersytetu Krakowskiego i jego wydziału teologicznego w XV w.*, Kraków, Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydż. Filologiczny, s. II, t. 14 (29), 1899, pp. 31-42; ZATHEY, *Biblioteka Jagiellońska w latach 1364-1492*, cit., pp. 105-108.

<sup>25</sup> Vedi FIJAŁEK, *Mistrz Jakób z Paradyża*, cit., pp. 160-164; ZATHEY, *Biblioteka Jagiellońska w latach 1364-1492*, cit., pp. 96-100.

za (ca 1360-1431)<sup>26</sup>, professore di grammatica e retorica a Padova (1407-1421), dove fondò una sorta di convitto privato nel quale ebbe tra gli allievi Francesco Barbaro e Leon Battista Alberti; il veneziano Andrea Giuliano, uno dei migliori allievi di Guarino Veronese (1374-1460)<sup>27</sup>, fondatore d'una scuola privata, modellata su quella padovana del Barzizza, nella quale si trasferiscono da Padova il Filelfo, Giorgio da Trebizonda (Trapezunzio) e Vittorino da Feltre – a partire dal 1419 la sposterà a Verona, e dal 1429 – a Ferrara dove probabilmente, tra tanti ultramontani che si sarebbero fatti portatori della cultura umanista nell'Europa d'oltralpe (per esempio l'inglese William Grey o l'ungherese Pannonio)<sup>28</sup>, ascolterà le sue lezioni anche il nostro Jan da Ludzisko; infine Poggio Bracciolini e Leonardo Bruni accanto a Francesco Barbaro e alla folla dei *minores* quali Secco Polenton o Antonio Baratella. “Questi studi” – come afferma Henryk Barycz nella sua monografia sulla presenza degli studenti polacchi in Italia – “una prova evidente dell'influenza delle nuove tendenze sui polacchi, costituiscono una delle più gloriose carte nella storia dell'umanesimo polacco”<sup>29</sup>. Il *Corpus Ioannianum* del Maestro Jan – il complesso di una cinquantina di testi umanistici – è da considerarsi forse

<sup>26</sup> Vedi G. MARTELOTTI, *Barzizza Gasparino*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VII, Roma 1965, *passim*. Un grosso corpus delle opere barzizziane si trova pure nel codice 519 della Jagellonica, vedi *Catalogus Codicum Manuscriptorum Medii Aevi Latinorum qui in Bibliotheca Jagellonica Cracoviae asservantur*, vol. III (445-563), Wrocław 1984, pp. 206 sgg. Edizione completa delle sue opere: *Gasparini Barzizii et Guiniforti filii opera*, a cura di G.A. FURIETTI, Romae 1723. Da alcuni studiosi polacchi Gasparino Barzizza fu confuso con il medico Cristoforo Barzizza, da altri fu chiamato “Gasparino z Pergamonu” [sic!], per esempio: J. GARBACIK, *Paolo Veneto, filozof-dyplomata i jego pobyt w Polsce w r. 1412*, “Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, XXVI (Prace hist. 4), 1960, p. 19; NADOLSKI, *Introduzione a Wybór mów staropolskich*, cit., p. XXIX.

<sup>27</sup> Vedi G. PISTILLI, *Guarino Guarini*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LX, Roma 2003, pp. 357-369. Molte delle orazioni del Guarino rimangono finora inedite, per l'epistolario invece cfr. R. SABBADINI (a cura di), *GUARINO VERONESE, Epistolario di Guarino Veronese, raccolto, ordinato, illustrato da Remigio Sabbadini*, voll. 1-3, Venezia 1915-1919 (contiene 983 lettere e testi vari di e su Guarino, 783 lettere sono indubbiamente del Nostro). Per quanto riguarda la vita di Guarino, la fonte più completa resta R. SABBADINI, *Vita di Guarino Veronese*, Genova 1891, e ID., *La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese*, Catania 1896 (con una scelta dei documenti riguardanti i contatti letterari e la scuola del nostro umanista).

<sup>28</sup> Giano Pannonio era alla scuola di Guarino negli anni 1447-1450, e nel 1453 componeva la *Silva panegyrica ad Guarinum Veronensem praeceptorem suum*. Vedi PISTILLI, *Guarino Guarini*, cit., p. 365.

<sup>29</sup> BARYCZ, *Polacy na studiach w Rzymie w epoce Odrodzenia (1440-1600)*, cit., p. 25.

l'importazione letteraria umanistica più variegata e più consistente mai pervenuta nella Polonia del Quattrocento. Ed è in questo importante contesto che la novella petrarchesca penetra nell'ambiente degli umanisti polacchi. Tra parentesi, ai sette codici del nostro *Corpus* occorre aggiungere altri tre manoscritti con l'apografo della nostra novella presenti in Polonia – anche se la redazione del testo indica l'appartenenza a un'altra area di circolazione, quella boemo-germanica, e non ha niente a che fare con la redazione del Maestro Jan. Tra questi tre uno soprattutto merita la menzione: il codice IV F 61 della Biblioteca Universitaria di Breslavia, da considerarsi uno dei due più antichi codici petrarcheschi in Polonia e uno degli otto codici più vetusti della novella su Griselda: fu infatti redatto in Italia negli ultimi due decenni del XIV secolo, e risulta completamente dimenticato dagli studiosi dopo l'ultimo conflitto mondiale<sup>30</sup>.

Non è improbabile che il primo anonimo traduttore polacco della novella petrarchesca a metà Cinquecento si sia servito di uno dei codici cracoviani, accanto all'edizione veneziana delle opere latine del Petrarca e a qualche fonte dalla quale provengono molteplici interpolazioni presenti nell'opuscolo<sup>31</sup>. Questa primissima traduzione in polacco s'intitolava *Historia znamienita wszystkim cnym paniom na przykład pokory, postuszeństwa i cichości wydana. O Gryzelli, salurskiej księżnie w ziemi*

<sup>30</sup> I sette codici trecenteschi dell'*Insignis obedientia* secondo SEVERS, *The Literary Relationships of Chaucer's "Clerkes Tale"*, cit., pp. 42, 52, 55-57. I codici della novella di Griselda in Polonia sono: Bibl. Jagellonica, cod. 42, ca 1450-1460, ff. 22r-25v; cod. 126, ca 1440-inizio XVI secolo, ff. 40 r-42v; cod. 173, ca 1450, prima del 1460, ff. 223r-227r; cod. 2232, XV secolo, ff. 202r-208v (198r-204v). Descrizione in *Catalogus Codicum Manuscriptorum Medii Aevi Latinorum qui in Bibliotheca Jagellonica Cracoviae asservantur*, vol. I (8-331), Wrocław 1980, pp. 31-91 (cod. 42), 99-115 (cod. 126), 164-186 (cod. 173) e in W. WISŁOCKI, *Katalog rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, cz. II (rkpsy 1876-4176), Kraków 1881, p. 535 (cod. 2232). Biblioteca dell'Istituto Nazionale Ossoliński a Breslavia, cod. 601, XV secolo, k. 311r-317v. Descrizione in W. KĘTRZYŃSKI, *Katalog rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, t. III, Lwów 1898, pp. 76-80. Biblioteca dei Principi Czartoryski a Cracovia, cod. 1242, XV secolo, ff. 143r-149v. Descrizione in S. KUTRZEBA, *Catalogus Codicum Manuscriptorum Musei Principum Czartoryski Cracoviensis*, vol. II, Kraków 1908-1913, pp. 147-148. Biblioteca dell'Università di Breslavia, cod. I F 262, XV secolo, ff. 8r-14v; cod. I O 138, seconda metà XV secolo (1458-1478), ff. 53r-62v; cod. IV F 61, seconda metà XIV secolo, ff. 109v-113v; cod. IV Q 48, XV secolo (1446-1447), ff. 354v-355v. Descrizione in W. GÖBER, *Katalog rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, mai pubblicato, copia dattilomanoscritta in Bibl. Jagellonica, Oddz. Rkp. 2092, t. 1, pp. 97-100 (cod. I F 262), t. 9, pp. 213-215 (cod. IV F 61), t. 19, pp. 185 (cod. IV Q 48), t. 24, pp. 348 (cod. I O 138).

<sup>31</sup> La veneziana, per i tipi di Simone Bivilacqua, del 1503, si trovava nel XVI secolo tra le raccolte di *Collegium Maius Artistarum* – oggi è il Neolat. 1391 della Biblioteca Jagellonica.

*włoskiej* [Storia insigne, addotta a tutte le donne virtuose come esempio dell'umiltà, dell'ubbidienza e della modestia, di Grisella, principessa di Saluzzo in terra d'Italia], uscita a Cracovia prima del 1551 (forse nel 1548), come si evince dall'elenco di volumi rimasti dopo la morte della vedova Helena Ungler, una benemerita tipografa cracoviana<sup>32</sup>. Non ci è pervenuta nessuna copia dell'*editio princeps*: abbiamo a disposizione soltanto tre esemplari delle ristampe degli inizi del Seicento. Intorno a questo importante monumento letterario – si tratta della primissima novella nella letteratura polacca – si sono accumulati molteplici problemi e dubbi di carattere storico-letterario. A parte la mancanza di qualsiasi edizione moderna di questo testo, i problemi più gravi riguardano le sue fonti e l'aspetto genologico. Il testo petrarchesco non è infatti l'unica fonte dell'anonimo traduttore. La *Storia di Grisella* polacca è caratterizzata da larghe interpolazioni: la più grande, che occupa un terzo dell'intero racconto, è costituita dal trattato sui pregi e difetti del matrimonio, pronunciato da uno dei sudditi che cercano di convincere Valterius a sposarsi. Questo trattato, costruito secondo i rigidi schemi della *declamatio* retorica medioevale, imperniato sull'argomentazione tratta dalle Sacre Scritture e dai racconti esemplari del medioevo, trova analogia nei primi rifacimenti tedeschi della novella: in *Grisardis* di Erhart Grosz (1432) e nella versione drammatica di Hans Sachs (*Gedultig und gebörsam marggräfin Griselda*, 1546)<sup>33</sup>. Si è cercato di ipotizzare che l'anonimo traduttore polacco si fosse avvalso di qualche ignota fonte manoscritta latina, contenente il testo petrarchesco arricchito di tutte le interpolazioni non-petrarchesche<sup>34</sup>. Non è da escludere, tuttavia, che egli abbia contaminato la fonte primaria con qualche popolare trattato sui pregi e difetti del matrimonio

<sup>32</sup> Vedi *Inventarius rerum post mortem olim honestae Helenae Florianowae derelictarum*, in A. BENIS, *Materiały do historii drukarstwa i księgarstwa w Polsce*, Kraków 1892, Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce, t. 7, p. 48, pos. 1250.

<sup>33</sup> J. KRZYŻANOWSKI, *Pogłosy "Dekameronu" w powieści polskiej XVI i XVII w.*, Zamość 1929, p. 12; ID., *Romans polski wieku XVI*, wyd. II, Warszawa 1962, pp. 223-224; J. KNAPE, *De oboedientia et fide uxoris. Petrarca humanistisch-moralisches Exempel "Griseldis" und seine frühe deutsche Rezeption*, Gratia, Schriften der Arbeitsstelle für Renaissance-forschung, h. 5, Göttingen 1978, pp. 23-34. Edizione critica del testo di Grosz PH. STRAUCH (hrsg. von), *Die Grysardis des Erhart Grosz*, Halle 1931. Vedi anche K. LASERSTEIN, *Der Griseldisstoff in der Weltliteratur. Eine Untersuchung zur Stoff- und Stilgeschichte*, Weimar 1926, pp. 47-57 (Grosz) e 65-71 (Sachs).

<sup>34</sup> KRZYŻANOWSKI, *Pogłosy "Dekameronu" w powieści polskiej XVI i XVII w.*, cit., p. 12; ID., *Romans polski wieku XVI*, cit., pp. 223-224.

– simili discorsi erano molto diffusi, e risalivano alla tradizione retorica di san Girolamo e alla sua famosa polemica *In Jovinianum*. Trattati del genere – quasi identici – comparivano anche negli altri opuscoli polacchi del Cinquecento<sup>35</sup>. Secondo l'ipotesi compilativa, il traduttore polacco avrebbe ampliato la novella petrarchesca con una *declamatio* scolastica e con molteplici divagazioni. Per esempio, nello stesso *exordium* di carattere geografico il nostro autore confonde il Monviso (*Vesullus*) con il... Vesuvio, trasferendo la trama della novella a Napoli ove sgorga il Po:

nella terra d'Italia, verso l'occidente, si erge il Vesulus, monte famoso, vicino a Napoli, sì alto da superare col vertice le nuvole. Vi si fabbrica l'olio e i vini ottimi che i Romani chiamano vin greco. Da quel monte verso l'oriente sgorga il fiume Po [...].<sup>36</sup>

Procedimento analogo caratterizza la *moralisatio* finale della novella: il traduttore intraprende una sorta di mistificazione, non nominando il Petrarca – l'autore della fonte primaria – bensì Jacopo Foresti da Bergamo, canonico regolare di Sant'Agostino, autore del brevissimo estratto dall'epistola petrarchesca, inserito nel 1486 nel suo *Supplementum Chronicarum* e poi, nel 1497, nella sua opera moralistica *De claris selectisque mulieribus*<sup>37</sup>. Lo scopo di tale mistificazione consiste nell'avvalorare il carattere storico del racconto, e viene chiarito dallo stesso traduttore che così avverte il lettore: “Affinché quest'istoria non appaia finta, coma una favola, puoi credere che si tratti della cosa vera. Ne hanno scritto molti personaggi dotti e insigni, specie Philippus Bergomensis...”.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 224. L'edizione di *In Jovinianum*: Y.-M. DUVAL, Sources Chrétiennes, vol. 323, Paris 1985. Il trattato sui pregi e difetti del matrimonio compare per esempio in uno scritto moralistico del 1561: J. MROWIŃSKI-PŁOCZYŃSKA, *Stadto matzeńskie z 1561 r.*, wyd. dr. Z. CELICHOWSKI, Kraków, Biblioteka Pisarzy Polskich, nr. 12, 1890.

<sup>36</sup> *Historia znamienita...*, copia BN, k. 1r. Lo stesso frammento in Petrarca recita: “Est ad Ytalie latus occiduum Vesullus ex Apenini iugis mons unus altissimus, qui, vertice nubila superans, liquido sese ingerit etheri, mons suapte nobilis natura, Padi ortu nobilissimus, qui eius e latere fonte lapsus exiguo, orientem contra solem fertur [...]” (SEEVERS, *The Literary Relationships of Chaucer's "Clerkes Tale"*, cit., p. 254).

<sup>37</sup> J. FORESTI, *Supplementum Chronicarum*, Venetiis 1486, e ID., *De claris selectisque mulieribus ad Beatricem Aragoniam, Ungarorum et Boemorum reginam*, Ferrariae 1497. Ambedue le opere si trovavano, peraltro, nella biblioteca *Collegii Maioris* dell'Università Jagellonica; sono gli odierni incunaboli Jagellonici: 1108 (appartenuto a Marcin Biem da Olkusz l'esemplare della ristampa del *Supplementum*, Novara 1490), 1731 (edizione principe veneziana della stessa opera) e 2284 (*De claris...*).

Infine, accenniamo all'aspetto genologico – fondamentale per l'interpretazione della nostra novella. L'intreccio di Griselda – donna dalla pazienza quasi disumana – inaccettabile sul piano letterale, diventa per Petrarca un *exemplum*, decifrabile secondo gli schemi dei quattro sensi dell'esegesi biblica, riducibili, nel caso dell'*exemplum*, a tre: senso morale e figurale derivano da quello letterale. È chiaro dunque, considerando l'esplicita *moralisatio* finale del racconto, che i suoi personaggi diventino per Petrarca dei *signa* terreni delle *figure* dell'ultraterreno, portatori di messaggio morale e spirituale<sup>38</sup>. A Petrarca interessa meno il piano letterale della storia che sotto il suo *stilus* diventa non tanto lo *speculum* della buona moglie (interpretazione nel senso morale) quanto, appunto, la figura dell'anima cristiana messa alla prova da Dio stesso. E non a caso lo stesso titolo, *Insignis obedientia*, è modellato su quello di sant'Agostino, *De obedientia et fide Abrahae* (*De civ. Dei*, XVI, 23)<sup>39</sup>. Nei rifacimenti della lettera petrarchesca nelle letterature vernacolari l'interpretazione dipenderà spesso dalla resa di una frase della *moralisatio* finale:

non tam ideo ut matronas [...] ad imitandam huius uxoris patientiam, quae vix mihi imitabilis videtur, quam ut legentes ad imitandam saltem feminae constantiam excitarem, ut quod haec viro suo praestitit, hoc praestare Deo nostro audeant.

Per Petrarca la storia di Griselda è un esempio positivo, ma da imitare non tanto come paradigma di una buona moglie, quanto come modello di atteggiamento d'una creatura nei confronti del Creatore. Nella *Storia inisgne di Grisella* in polacco, come pure in molti rifacimenti tedeschi, il periodo “non tam, ...quam” verrà tradotto evidentemente

<sup>38</sup> G. ALBANESE, *La novella di Griselda: De insigni obedientia et fide uxoria*, in *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Alessandria 1994, *Addenda*, p. XLIV: “... [è] un ‘raccontare’ riportato [...] alla storiografia classica, eroica ed esemplare, alla maniera di Valerio Massimo [...] [e] alla parabola allegorica dei Vangeli, dove la lettera del testo, la ‘fabula exemplaris’, può anche partecipare solo parzialmente della verità, classificandosi appunto come ‘verosimile’, giacché il ‘verum’ è da ricercare nel significato profondo da essa sotteso”; conformemente alla teoria espressa, tra gli altri, da san Bonaventura: *creaturae possunt considerari ut res vel ut signa*. Cfr anche T. MICHAŁOWSKA, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Studia Staropolskie, t. 26, Wrocław 1970, pp. 117 sgg.

<sup>39</sup> L'avverte ALBANESE, *La novella di Griselda*, cit., p. XLIV. Per la figura di Abramo cfr. anche L. RUSSO, *Griselda e il marchese di Saluzzo*, in ID., *Letture critiche del Decameron*, Bari 1971, p. 317.

da quelle fonti manoscritte che ne danno la lezione “non tam omnino... quam”, quindi “non solo, ... ma anche”, dando luogo alla doppia interpretazione esemplare e dotando la storia di Griselda dei sensi moralistici. Esattamente come la tedesca *Grisardis* del 1432, caratterizzata secondo il suo monografista da una “praxisorientierte Moraldidaxe”<sup>40</sup>, la prima novella in polacco diventa così un curioso *exemplum*, o piuttosto uno *speculum virtutum* – lo specchio d’una moglie fedele e ubbidiente. Curioso, perché riproducendo allo stesso tempo con eccezionale fedeltà il testo petrarchesco, ne conserva tutte le caratteristiche dell’*exemplum* umanistico: il disegno dei protagonisti, funzionalità ed elementi di giudizio del narratore petrarchesco che cerca evidentemente una giustificazione della disumana pazienza di Griselda e dell’altrettanto disumana crudeltà del suo consorte.

La *Storia insigne di Grisella* in polacco, traduzione triplamente mediata, viene così radicata profondamente nell’immaginario letterario del medioevo, non perdendo evidenti tratti umanistici dovuti all’intervento del Petrarca sulla novella boccaccesca. Potrebbe sembrare paradossale che l’unica – e relativamente tarda – traduzione del Petrarca latino in lingua polacca riguardasse proprio l’unica traduzione dell’aretino dal volgare. E che Petrarca, quale autore della novella latina, fosse nominato nei suoi rifacimenti polacchi per la prima e l’ultima volta solo a metà Settecento. Ma il paradosso è forse falso. La storia di Griselda, una volta entrata a far parte del repertorio della letteratura da bancarella, venduta dai librai ambulanti alle porte cittadine, sarebbe sopravvissuta fino agli inizi del secolo scorso, quando le ultime edizioni popolari di quell’antica novella polacca del Cinquecento coprivano le bancarelle delle fiere paesane, accanto alle storie di Genoveffa di Brabante, degli eroi di *Nibelungenlied*, e alle vite dei santi. E quando il Petrarca del *De remediis* o *De vita solitaria* non era più nient’altro che una pietra preziosa nelle collezioni dei filologi. Preziosa – ma pietra per sempre.

<sup>40</sup> Vedi KNAPE, *De oboedientia et fide uxoris*, cit., pp. 23-34. Gross nella premessa a *Grysardis* dichiara infatti: “so wil ich [...] schreib eyn hystorie und fuer lege den eleuten und allen menschen zu pesserung” (*ivi*, p. 26).

DANILO CAVAION

DEL PETRARCA E DELL'AFRICA IN RUSSIA

Il mondo russo ha riservato un'attenzione via via crescente al Petrarca e all'età dell'Umanesimo italiano<sup>1</sup>.

La prima testimonianza certa della conoscenza del Petrarca in Russia risale a Georgij Drogobyč, che nella Russia Galiziana costituì nella seconda metà del Quattrocento una grande biblioteca, dove erano presenti anche opere petrarchesche.

Più copiose testimonianze della fattiva presenza ed influenza del Petrarca nella Russia Occidentale sono state registrate per il XVI secolo<sup>2</sup>. Un fruttuoso avvicinamento della Russia al Petrarca e all'Umanesimo italiano ebbe luogo nella prima metà del Cinquecento per opera di Maksim Grek.

Va tenuto ben presente che uno studioso francese ha appurato come quel Maksim Grek, per decenni grande e instancabile operatore culturale nel principato di Moscovia, fosse noto in Occidente con il nome di Michele Trivolis<sup>3</sup>.

Trivolis giunse dalla Grecia in Italia nel 1492 e qui arricchì la sua solida preparazione classicistica con le novità del nostro Umanesimo: molte idee del Petrarca in fatto di morale, di religione e di filosofia (Platone) si rivelano essere molto vicine a quelle espresse da Maksim Grek.

<sup>1</sup> S. GARZONIO, che ha già pubblicato sul tema del Petrarca in Russia una pregevole ricerca in italiano, *Petrarca nelle traduzioni russe del XVIII secolo*, "Le lingue del mondo", LIII, 6, 1988, e una in russo, *Maloizvestnye russkie perevody Petrarki v XVIII veke*, "Studia Slavica Hung.", 35, 1-2, 1989, mi ha molto cortesemente permesso di vedere le bozze di stampa di un suo nuovo lavoro, *Il Petrarca russo. Note ad una storia del Petrarchismo in Russia (secoli XVIII-XIX)*, da cui ho tratto alcune importanti notizie. La Slavistica ha dedicato al medesimo argomento due congressi mondiali: uno, "Il Petrarca e il Petrarchismo", ha avuto luogo a Dubrovnik nel 1974, l'altro, "Mondo slavo e cultura italiana", si è svolto a Kiev nel 1983.

<sup>2</sup> Cfr. JU. FURMAN, *Frančesko Petrarka. Posmertnaja sud'ba*, Char'kiv 2000, p. 44.

<sup>3</sup> Vedi E. DENISSOFF, *Maxime le Grec et l'Occident*, Paris 1943, pp. 68-72.

Passato poi, nel 1518, in Russia egli s'impegnò in un intenso lavoro di revisione e di traduzione dal greco di varie opere, soprattutto di quelle a contenuto religioso; in un suo scritto, *Discorso molto utile a chi lo ascolterà attentamente* (*Slovo dušepoležno zelo vnimajuščim emu*) gli studiosi hanno individuato l'influenza morale e ideologica del Savonarola e quella letteraria del *De remediis* del Petrarca<sup>4</sup>.

La prima approfondita considerazione del Petrarca in Russia avvenne nel 1762, quando in una rivista letteraria venne pubblicato il saggio anonimo *L'arte poetica*; il suo autore, nel tracciare un profilo di storia della poesia mondiale, si soffermava sulla nostra poesia in volgare: le pagine dedicate al Petrarca erano in sostanza la ripresa di quanto esposto da Voltaire nel suo *Essai sur les moeurs*.

Dopo alcuni parziali tentativi di tradurre in russo la poesia petrarchesca in volgare, compaiono i primi saggi di matura versione a opera di Deržavin e del suo gruppo. I versi del Petrarca vennero letti e sentiti come affini ai modi del Sentimentalismo e del Preromanticismo, che si stavano imponendo allora nel grande paese slavo.

Al circolo di Deržavin apparteneva anche Nikolaj L'vov, persona di ampia cultura, buon conoscitore dell'italiano, traduttore del Petrarca e autore della resa interlineare di alcune poesie dello stesso, di cui si servì poi Deržavin per le proprie versioni.

Nell'ultimo decennio del Settecento il nome del Petrarca sembra ormai familiare al mondo letterario russo. Due riviste in particolare, "Il passatempo utile e piacevole" e "La Musa", pubblicano la traduzione di varie poesie del *Canzoniere*. Contemporaneamente, e per via autonoma, comparvero due traduzioni-rielaborazioni del poeta di Laura: la *Imitazione del Petrarca* di I. Dimitriev e il *Sonetto a Nina* di Ivan Krylov.

Versioni particolarmente riuscite vengono in seguito prodotte da due noti nomi della poesia russa: Žukovskij e Batjuškov.

Batjuškov nel 1815 pubblica l'articolo *Petrarka*, dove sostiene l'intraducibilità del nostro poeta, perché "nessuna lingua può rendere la costante dolcezza del toscano"; malgrado tale convinzione, egli procede poi a realizzare delle mirabili versioni russe di alcune parti del *Canzoniere*.

<sup>4</sup> Cfr. G. BROGI BERCOFF, *Maksim Grek*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da M. COLUCCI e R. PICCHIO, Torino 1997, vol. I, p. 156.

Nel corso di tutto l'Ottocento, e ancor più e meglio nel primo Novecento, hanno luogo nuove e convincenti rese in versi del Petrarca, fatte da poeti come Merežkovskij, Gippius, Gumilev, Kuzmin, Vjačeslav Ivanov, Mandel'stam. Nel secondo dopoguerra, appaiono gli eccellenti esiti dell'impegno di Evgenij Solonovič, realizzazioni che hanno ottenuto tanti riconoscimenti nel nostro paese e in particolare al Premio "Città di Monselice".

Nel settore storico-critico sono stati pubblicati in Russia alcuni validi lavori sul Petrarca e sulla sua presenza nella cultura russa: va ricordato in particolare il fondamentale *Indice bibliografico*, da V.T. Dančenko dedicato alla fortuna dell'opera del nostro poeta in terra russa<sup>5</sup>, e il saggio, apparso l'anno scorso, *Batjuškov e la letteratura d'Italia* di I. Pil'sčikov<sup>6</sup>.

Passando alla produzione latina del Petrarca e alla sua penetrazione in terra russa, è opportuno prioritariamente ricordare la particolarità del rapporto storico di questo paese con il latino e con la sua cultura. La secolare, frontale ostilità dei russi per il cattolicesimo si tradusse in una forte avversione per la latinità. Il latino è la lingua della chiesa cattolica, la quale trova molta parte della sua cultura fondata sul patrimonio del passato romano; per tale ragione il possibile interesse per questa eredità viene sentito in Russia quasi come una disponibilità all'eresia.

Nello stesso tempo, però, sussiste la consapevolezza che la cultura nazionale scritta ha la sua fonte in Bisanzio e Bisanzio rappresenta la proiezione diretta della Romanità; questo induce una parte dell'intellettualità laica russa, unitamente a frange robuste di quella ecclesiastica, a fare in qualche modo i conti con quel mondo così osteggiato dai circoli ufficiali. A tale avvicinamento contribuirono anche i fatti della storia: nel Seicento, l'Umanesimo ruteno nasce e cresce per merito delle grandi Accademie, le cui materie fondamentali di studio sono il ruteno, il polacco e il latino. Il successivo incorporamento dell'Ucraina nell'impero russo comportò anche il trasferimento nelle grandi città russe di numerosi insegnanti delle scuole rutene: il lievito della fioritura culturale del secolo seguente.

<sup>5</sup> *Frančesko Petrarka (Bibliografičeskij ukazatel' russkich perevodov i kritičeskoj literatury na russkom jazyke)*, sostavitel' V.T. DANČENKO, Moskva 1986.

<sup>6</sup> I.A. PIL'SČIKOV, *Batjuškov i literatura Italii. Filologičeskie razyskanija*, Moskva 2003.

In precedenza, quando, agli inizi del Seicento, la cultura russo-slava cerca di darsi strutture poetiche, assenti nella sua tradizione colta, uno degli intellettuali di punta, Meletij Smotrickij, pubblica una *Grammatika*, in cui propone di distinguere i suoni vocalici della lingua slava in lunghi, brevi e comuni, una divisione del tutto arbitraria, senza alcuna possibilità di applicazione, ma rivelatrice della coscienza a che cosa ci si doveva rivolgere per trovare le risposte giuste ai problemi posti dalla cultura moderna.

Aleksandr Radiščev, che per numerosi anni aveva studiato il latino a Lipsia, tornato in patria, nel 1783 pubblicò la *Vita di Ušakov*, scritta in un russo caratterizzato da strutture sintattiche topiche del latino.

Nell'Ottocento russo è abbastanza facile incontrare grandi studiosi, profondi conoscitori della latinità. Nella cosiddetta Età d'argento, fine Ottocento-inizio Novecento, Vjačeslav Ivanov riprende con successo la struttura del distico elegiaco per comporre i suoi *Distici* in russo.

Tornando al Petrarca si può constatare che, a differenza di quanto avviene per il *Canzoniere*, la sua produzione latina trovò solo tardi dei traduttori: l'*Africa* conobbe appena nel 1905 la prima versione, e in prosa, di un suo breve frammento. Modesti passi della stessa opera vennero ancora resi in russo negli anni precedenti la Prima Guerra mondiale, e altri negli anni Sessanta. In questo stesso decennio, per opera di S. Apt, venne fatta una traduzione versificata abbastanza ampia del poema e negli anni Ottanta altri suoi brani vennero trasferiti in versi da V.V. Bibichin.

La prima traduzione completa dell'*Africa*, realizzata da E.G. Rabinovič e Michail L. Gasparov, è stata pubblicata nel 1992<sup>7</sup>. Michail Gasparov, il maggior metrologo russo contemporaneo, noto in Italia per la sua *Storia del verso europeo*, dispone di un'eccezionale conoscenza del mondo classico. La stessa forte preparazione di classicista è palesata anche dalla Rabinovič. I due specialisti si sono così divisi il lavoro di questa versione: il Gasparov s'è impegnato nell'ottavo libro, la Rabinovič nei primi cinque e nel nono; frutto dell'impegno comune è la versione del sesto e del settimo.

<sup>7</sup> FRANČESKO PETRARKA, *Afrika*, izdanje podgotovili E.G. RABINOVIČ, M.L. GASPAROV, Moskva 1992.

La traduzione del capolavoro latino del Petrarca è accompagnata dalle prove fatte da S. Apt, dalla traduzione di importanti opere direttamente connesse con la sua composizione (versi del Boccaccio, di Coluccio Pieri, lettere del Petrarca, di Coluccio Salutati), da un denso saggio sull'*Africa*, firmato dalla Rabinovič e, quindi, da un ricco apparato di note, che rendono agevole al lettore russo l'acostamento all'opera. L'esame di questa traduzione evidenzia lo sforzo fatto dai due autori perché il testo prodotto fosse quanto più possibile vicino allo spirito e, fatto da sottolineare, alla forma dell'originale.

Tale risultato è stato felicemente conseguito grazie all'individuazione degli elementi formali, che stanno alla base dell'opera e al loro adeguamento alla lingua russa, in particolare con:

- a) uso di un esametro, fondato sulle caratteristiche dell'originale (maggioranza dei versi con cesura pentemimera maschile, la quasi totalità dei rimanenti, con cesura pentemimera femminile o tritemimera maschile): *Vot moj Senatu Zakaz: / gorodite bašny i steny*, "Ecco al Senato il mio ordine: / munite le torri e le pareti" (I, 389); *Rim ne brošu v bede, / ne ujdu iz Italii skorbnoj*, "Roma non abbandonerò nella sventura, / non me ne andrò dall'Italia afflitta" (IV, 226); *Da on ljubov' prostit, / edva tvoi slezy zavidit*, "Ed egli l'amore perdonerà, / appena le tue lacrime vedrà" (V, 239); *Lelij privozit poslov, / kotorye byli v senate*, "Lelio accompagna gli ambasciatori, / ch'erano stati in Senato" (VI, 818); *A poeliku sud'ba / uže toropila krušen'e*, "In quanto il destino / affrettava ormai la sventura" (VII, 130); *Vetich i schožich rečach / prochodit bessonnee vremja*, "In questi e consimili discorsi / trascorre l'insonne tempo" (VIII, 233); *strogie oči podnjaj / pevec i sobral'sja otvetit'*, "gli occhi severi levò / il cantore e s'accinse a rispondere" (IX, 285) ecc.;
- b) ricorso a un registro linguistico alto, con frequente uso di termini lessicali della lingua libresca e non eccezionalmente anche di slavismi: *i groznogo v branjach*, "e minaccioso negli agoni" (I, 1); *širokie stogny*, "gli ampi fori" (I, 63); *otče*, "padre" (II, 13); *chot' drevo*, "sebbene l'arbore" (II, 142); *tolikich staranij*, "di cotali fatiche" (II, 351); *chladnomu starcu*, "all'algido vecchio" (III, 98); *plodovitoe črevo*, "il grembo fecondo" (III, 239); *voistinu*, "invero" (IV, 103); *ot Efionskich bregov*, "dalle ripe Etiopi" (IV, 296); *esli by kto uzrel*, "se qualcuno avesse mirato" (V, 308); *zdes' ne bracajut*

*meči*, “qui non risuonano le spade” (VI, 43); *mstiteli rodiny!* “o vindici della patria!” (VI, 148); *on sie izrek proricanie*, “egli favellò cotal vaticinio” (VII, 81); *molvil v otvet Scipion*, “proferì a risposta Scipione” (VIII, 79); *ot maloju im skorbi*, “dall’onta a lui piccola” (VIII, 149); *o božego roda vernyj opлот*, “o della stirpe divina vero tallone” (IX, 24); *bditel’no bodrstvoval ja*, “accortamente vegliavo” (IX, 160) ecc.;

- c) frequente ricorso dell’iperbato. Questa figura non è estranea alla poesia originale russa, che la usa in genere con moderazione: *Slezy primeš’ moi*, “le lacrime accogli mie” (I, 17); *ty skvoz’ godov ...mostiš’ čeredu*, “tu attraverso degli anni le vicende... lastrichi” (I, 27); *v Stigijskie prežde bolota / zdvezdy padut*, “nelle paludi dello Stige prima / cadono le stelle” (II, 283-284); *i t’mu pobeždaet nočnuju*, “e la notturna vince tenebra” (III, 104); *čėšueju pokrytoe skol’zkoj*, “di scaglia coperto mucosa” (III, 164); *ot vernoj vyzvalis’ smerti*, “da certa salvarono morte” (IV, 241); *veličavoj grjadet pobeditel’*, “maestoso s’ approssima vincitore” (V, 1); *nekij javilsja Bog*, “un certo apparve Iddio” (VII, 576); *no zato kakoj v Karfagene / užas*, “ma per questo quale a Cartagine / spavento” (VIII, 248-249); *vdруг vo t’me primečaju glubokoj*, “d’improvviso nella tenebra noto profonda” (IX, 205) ecc.;
- d) una forte frequenza delle parole composte. Richiamandosi ad Aristotele, lo Janssen indica i composti come uno degli elementi caratterizzanti della lingua poetica alta della classicità: *Zlosčastnoj gordyne*, “alla malagurata superbia” (I, 86); *tebja licezreja*, “te voltomirando” (II, 339); *belosnežnych*, “dei bianconevisi” (III, 87); *mnogozvezdnyj*, “multistellare” (III, 92); *v odnočas’e*, “in un solo momento” (IV, 243); *gladkološčennyh nogtej*, “delle dolcelaccate unghie” (V, 54); *s verolomnoj suprugoj*, “con la moglie fedigrava” (V, 430); *lavrovenčannyh*, “dei laurocoronati” (VI, 182); *grebcy mnogoopytny*, “rematori pluriesperti” (VI, 581); *dol’gogrivyj*, “granzasseruto” (VII, 743); *zemljapašec*, “l’araterza” (VIII, 318); *uredonosnaja čern’*, “plebe portaguai” (VIII, 773); *o vožatyj dostoljubeznyj*, “o guida giustamata” (IX, 217); *morechodnyj put’*, “via intromarina” (IX, 290) ecc.;
- e) l’insistenza delle iterazioni, sia orizzontali, interne al verso, sia verticali, come anafore o richiamo di singole parole o di sintagmi,

presenti in versi contigui: *Vy - slovno ten', slovno prach, slovno dym*, “voi siete simili ad ombre, simili a cenere, simili a fumo” (II, 349); *pervoe znat' choču, vozmožno li-esli vozmožno?*, “per primo voglio sapere, è possibile se è possibile?” (III, 68); *nikuda nevozmožno / kinut'sja i nevozmožno stojat'*, “in nessun luogo è possibile / lanciarsi o star fermo” (IV, 305-306); *tak pobeždennoj žene pobeditel' pokorstvuet gordyj*, “così dalla donna vinta è sottomesso l'altero vincitore” (V, 74); *odolevaja ljubov'ju ljubov' i želan'em želan'e*, “superando con l'amore l'amore e con il desiderio il desiderio” (VI, 202); *i slovno suščij volchv, on suščee vedal'*, “e come un vero stregone, egli il vero conosceva!” (VII, 64); *sravniš' li npravami nrapy?*, “paragonerai con i costumi i costumi?” (VIII, 114); *dnja ja ne žil bez nego / bez nego ja noči ne prožil*, “un giorno non sono vissuto senza di lui, / senza di lui non sono vissuto una notte” (IX, 152) ecc.;

- f) la pratica della mimesi sintattica, soprattutto con il ricorso a proposizioni participiali circostanziali (ablativo assoluto): *Vse i vdrug razgljadi, oči dolu zorko ustaviv!*, “Guarda tutto e d'un colpo, dopo aver volto attentamente gli occhi alla valle!” (II, 368); *greki / pristupom vzjali, deržav v osade dva pjatilet'ja*, “i greci / la presero d'assalto, dopo averla assediata per due quinquenni” (III, 493-494); *brosiv meč, vzmolilsja vrug o pošcade*, “buttata la spada, il nemico implorò pietà” (IV, 314); *supruga predav, verolomnaja skrylas' carica*, “tradito il consorte, la fedigrafa imperatrice se n'andò” (V, 11); *prinjav blagosklonno poslancev, / on govorit...*, “accolti benevolmente i messi, / egli dice...” (VI, 822-823); *skazav takoe surovoe slovo, / on zamolčal*, “detta tale severa parola, / egli tacque” (VII, 366-367); *povelevaet vernut' [...] / platy ne vzjav nikakoj*, “ordina di far ritorno [...] / senza aver preso alcuna ricompensa” (VIII, 987-988); *ostaviv daleko / breg Afrikanskij, dobrjatsja plovcy*, “lasciata lontano / la riva Africana, si fanno animo i nuotatori” (IX, 7-8) ecc.;
- g) nei limiti concessi dalle esigenze delle strutture versuali, la tendenza a conferire alla proposizione russa l'ordine delle parole proprio del latino: *Poeta znatnoe zvan'e / nyne tebja molju*, “Del poeta l'illustre titolo / ora te imploro” (I, 23-24); *v pučinach morskich sozvezdij tonut*, “negli abissi delle costellazioni marine affogano”

(II, 143); *spokojnoju postup'ju v krepost' / put' pobeditel' deržal*, “con tranquilla andatura nella fortezza / il vincitore il cammino moveva” (IV, 320-321); *ne takoj konec mužam podobaet*, “non una tale fine agli uomini s’addice” (V, 473); *blizost' etogo dnja nikogda lguščie sud'by / mne obeščali*, “l’approssimarsi di questo giorno mai i destini menzogneri / m’avevano promesso” (VI, 185-186); *k Vostoku / tak razoritel' Italii pyl*, “verso Oriente / così il distruttore d’Italia navigò” (VIII, 352); *Cirtu i vse byloe carstvo Sifaka / , on Massinisse daet*, “la Sirte e tutto l’ex impero di Siface / egli a Massinissa dà” (VIII, 1015-1016) ecc.

I due studiosi russi hanno così cercato, senza scadere in forzature, di avvicinare il sistema della lingua poetica russa a quella originale latina e hanno dato vita a una versione che difficilmente troverà qualcuno capace di superarla.

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

---

35

Relazione della Giuria  
e Interventi dei vincitori

Atti del trentatreesimo Convegno sui problemi  
della traduzione letteraria e scientifica

GIOVANNI RABONI TRADUTTORE  
DI BAUDELAIRE E DI PROUST



## 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*  
FRANCO BIASUTTI, *Presidente della Facoltà di Lettere e Filosofia  
dell'Università di Padova*  
VITTORINO GNAN, *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 «Città di 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 2003 al 31 marzo 2005;
- *Premio internazionale «Diego Valeri»*, di € 2500, messo a disposizione dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo e destinato a una traduzione in lingua straniera di un'opera della letteratura italiana, pubblicata nell'ultimo decennio;
- *Premio per la traduzione scientifica*, di € 1500, destinato per il corrente anno alla traduzione in lingua italiana di un'opera sul tema “la fisica del '900”, pubblicata nell'ultimo decennio;
- *Premio «Leone Traverso opera prima»*, di € 1500, 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 2003 al 31 marzo 2005;
- *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 (maggiori informazioni nel sito internet del bando).

Tutte le opere concorrenti dovranno essere inviate, alla Segreteria del Premio, in cinque copie entro il 15 aprile 2005, con l'indicazione del Premio al quale concorrono e l'indirizzo del singolo traduttore.

I premi verranno assegnati domenica 12 giugno 2005.

Nella stessa occasione, il 12 giugno, si terrà il 33° convegno sui problemi della traduzione dedicato a: *Giovanni Raboni traduttore di Baudelaire e di Proust*.

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

*Segretario:* Flaviano Rossetto

Monselice, febbraio 2005

*Opere concorrenti al*  
PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»  
2005

1. ABENI DAMIANO  
Mark Strand, *Edward Hopper un poeta legge un pittore*, Roma, Donzelli, 2003.
2. ABENI DAMIANO  
Mark Strand, *West of your cities. Nuova antologia della poesia americana*, Roma, Minimum fax, 2003.
3. ACETO FEDERICA  
Ali Smith, *Hotel World*, Roma, Minimum fax, 2004.
4. ALBINI FRANCESCA  
Nigello di Longchamps, *Speculum stultorum*, Genova, Università di Genova, 2003.
5. ALLEVA ANNELISA  
Autori vari, *Metamorfosi*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2004.
6. AMBROSINI ANGELA ET AL.  
Jorge Accade, *Venecia*, Napoli, Tullio Pironti, 2004.
7. ARBORIO MELLA GIULIA  
G. Wescott, *Appartamento ad Atene*, Milano, Adelphi, 2003.
8. BANCHELLI EVA  
Eduard von Keyserling, *Onde*, Milano, Marcos y Marcos, 2005.
9. BARCA VINCENZO  
José Luandino Vieira, *La vita vera di Domingos Xavier*, Napoli, Tullio Pironti, 2004.
10. BARTOCCI MAURIZIO  
Colm Tóibín, *The Master*, Roma, Fazi, 2004.
11. BARTULI ELISABETTA  
Elias Khuri, *La porta del sole*, Torino, Einaudi, 2004.

12. BELLINGERI GIAMPIERO  
Yahya Kemal, *Nostra Celeste Cupola*, Milano, Ariete, 2005.
13. BENEDETTINI RICCARDO  
De Sade, *Cinque racconti licenziosi*, Viareggio-Lucca, Baroni, 2004.
14. BETOCCHI DARJA  
Marko Sosič, *Ballerina, Ballerina*, Empoli, Ibiskos, 2005.
15. BIANCHINI EDOARDO  
Claudio Claudiano, *Epitalami e fescennini*, Firenze, Le Càriti, 2004.
16. BOCCHIOLA MASSIMO  
Paul Auster, *Il libro delle illusioni*, Torino, Einaudi, 2003.
17. BOTTI MARIA CHIARA  
Franca Magnani, *Ciao Bella!*, Reggio Emilia, Aliberti, 2004.
18. BOTTO MARGHERITA  
Alexandre Dumas, *Viva Garibaldi*, Torino, Einaudi, 2004.
19. CAILLANT ÉMANUELLE  
Georges Perec, *Quale motorino con il manubrio cromato...*, Roma, e/o, 2004.
20. CAINI VASCO  
José Rizal, *Noli me tangere*, Siena, Debate, 2003.
21. CARAMITTI MARIO  
Vladislav Otrósenko, *Didascalie a foto d'epoca*, Roma, Voland, 2004.
22. CENTANNI MONICA  
Eschilio, *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 2003.
23. COMES ANNALISA  
Prosper Mérimée, *Tutti i racconti*, Roma, Donzelli, 2004.
24. CORRENTE MARCELLO  
John Donne, *Liriche d'amore e Sonetti sacri*, Milano, La quercia fiorita, 2005.
25. COSIMINI SILVIA  
Halldór Laxness, *Gente indipendente*, Milano, Iperborea, 2004.

26. COTRONEO IVAN  
Hanif Kureishi, *Il mio orecchio sul suo cuore*, Milano, Bompiani, 2004.
27. DALLATORRE MARCELLA  
John Banville, *L'invenzione del passato*, Parma, Guanda, 2003.
28. DALLATORRE MARCELLA  
Michael André Bernstein, *I cospiratori*, Parma, Guanda, 2004.
29. DE MARCHI CESARE  
Honoré De Balzac, *Il padre Goriot*, Milano, Feltrinelli, 2004.
30. DE MARCHI CESARE  
*Lettere di uomini oscuri*, Milano, Rizzoli, 2004.
31. FELICI GLAUCO  
Javier Marías, *Vite scritte*, Torino, Einaudi, 2004.
32. FOI MARIA CAROLINA  
Friedrich Schiller, *Don Carlos*, Venezia, Marsilio, 2004.
33. FONTANA PAOLO  
Paul Scarron, *Novelle tragicomiche*, Macerata, Liberilibri, 2005.
34. FRABOTTA BIANCAMARIA - MAZZONI BRUNO  
Ana Blandiana, *Un tempo gli alberi avevano gli occhi*, Roma, Donzelli, 2004.
35. GALVAGNI PAOLO  
Elena Švarc, *San Pietroburgo l'oscurità soave*, Spinea, Edizioni del Leone, 2005.
36. GANDINI UMBERTO  
Inka Parei, *La ragazza che fa a pugni con l'ombra*, Torino, Instar Libri, 2004.
37. GANDINI UMBERTO  
Stefan Zweig, *L'impazienza del cuore*, Milano, Frassinelli, 2004.
38. GIORGETTI CIMA CARMEN  
Per Olov Enquist, *La Biblioteca del Capitano Nemo*, Varese, Giano, 2004.
39. GIORGETTI CIMA CARMEN  
Torgny Lindgren, *La ricetta perfetta*, Milano, Iperborea, 2004.

40. LAROCCHI MARICA  
Raymond Radiguet, *Il diavolo in corpo*, Milano, ES, 2005.
41. LE BRETON WANDA BRUNA  
Eugène Fromentin, *I maestri del passato*, Padova, Il Poligrafo, 2004.
42. LEPORI PIERRE  
Monique Laederach, *Voci sparse d'ombra*, Milano, Marcos y Marcos, 2004.
43. LIGNOLA PIETRO  
Pietro Lignola, *'A zita ntussecosa e 'o massaro tosto*, Napoli, Guida, 2004.
44. LUTI FRANCESCO  
Francisco Brines, *L'ultima costa*, Firenze, Nephila, 2004.
45. LUTI FRANCESCO  
Pere Gimferrer, *Poesie catalane (1970-1998)*, Firenze, Nephila, 2004.
46. LUTI FRANCESCO  
Claudio Rodríguez, *Poesie scelte (1953-1991)*, Firenze, Polistampa, 2004.
47. MANCUSO PIERGABRIELE  
Qohelet Rabbah, *Midraš sul libro dell'Ecclesiaste*, Firenze, Giuntina, 2004.
48. MARTINENGO ALESSANDRO  
Francisco de Quevedo, *Clío. Musa I*, Napoli, Liguori, 2005.
49. MAZZONI BRUNO  
Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, Roma, Volland, 2003.
50. MOLINA ISABELLA  
Liam O'Flaherty, *Il Puritano*, Milano, Spirali, 2004.
51. MORI PAOLO  
Michail J. Lermontov, *Un eroe dei nostri tempi*, Milano, Feltrinelli, 2004.
52. MORINO ANGELO  
Gabriel García Marquez, *Vivere per raccontarla*, Milano, Mondadori, 2005.

53. MORINO ANGELO  
Manuel Puig, *Il tradimento di Rita Hayworth*, Palermo, Sellerio, 2005.
54. NASI FRANCO  
Roger McGough, *Eclissi quotidiane*, Milano, Medusa, 2004.
55. PACI FRANCESCA ROMANA  
Yvonne Vera, *Le vergini delle rocce*, Milano, Frassinelli, 2004.
56. PAVANI MONICA  
Sylviane Dupuis, *Teatro della parola*, Faenza, Moby Dick, 2004.
57. PAVANI MONICA  
Sylviane Dupuis, *Geometria dell'illimitato*, Faenza, Moby Dick, 2004.
58. RAFFETTO ANNA  
Josif Brodskij, *Poesie di Natale*, Milano, Adelphi, 2004.
59. RAFFO SILVIO - ZAZO ANNA LUISA  
Anne, Charlotte, Emily Brontë, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2004.
60. RUBINI IRA  
Elizabeth Wurtzel, *Vertigine*, Milano, Frassinelli, 2003.
61. SCARANO TOMMASO  
Jorge Luis Borges, *L'oro delle tigri*, Milano, Adelphi, 2004.
62. SCOTTO FABIO  
Yves Bonnefoy, *Seguendo un fuoco*, Milano, Crocetti, 2003.
63. TAVANI GIUSEPPE  
Folquet de Lunel, *Le poesie e il romanzo della vita mondana*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
64. TAVANI GIUSEPPE  
Basilio Losada, *La pellegrina*, Roma, La Nuova Frontiera, 2004.
65. TUMMOLINI STEFANO  
Gore Vidal, *Creazione*, Roma, Fazi, 2005.
66. VASARI FABIO  
Henri Troyat, *La neve a lutto*, Verbania, Tararà, 2004.
67. VITALE SILVANA  
Ron Butlin, *Il suono della mia voce*, Roma, Socrates, 2004.

*Opere concorrenti al*  
PREMIO «LEONE TRAVERSO OPERA PRIMA»  
2005

1. CARLAN ABEBA  
Janice Graham, *Quando sale la marea*, Milano, Sperling & Kupfer, 2004.
2. FARABBI ANNA MARIA  
Kate Chopin, *Un paio di calze di seta*, Palermo, Sellerio, 2004.
3. LONGHI ELISABETTA  
Orlando Quiroga, *Pasión Habanos*, Iseo, Calle de la Industria, 2004.
4. PIERI LORENZA  
Y.B., *Allah superstar*, Torino, Einaudi, 2004.
5. SOLLORS SARA M.  
L. Frank Baum, *Il Mago di Oz*, Venezia, Marsilio, 2004.
6. VERDE GIUSEPPE  
Giuseppe Verde, *Storiografia delle terme di Sciacca*, Alcamo, Arti Grafiche Campo, 2004.
7. VITALE SILVANA  
Alexander Trocchi, *Giovane Adamo*, Roma, Socrates, 2003.

*Opere concorrenti al*  
PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»  
2005

1. BONAFFINI LUIGI  
Dino Campana, *Canti orfici*, Boca Raton, Bordighera Press, 2003.
2. BRATU ELIAN SMARANDA  
Giordano Bruno, *Lumânararul*, București, Editura Fundatiei Culturale Române, 2000.
3. BROWN ANDREI  
Lorenzino de' Medici, *Apology for a Murder*, London, Hesperus Press, 2004.
4. CRESPO ÁNGEL  
Dante Alighieri, *Comedia*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2004.
5. CURTIS HOWARD  
Edoardo Albinati, *Coming Back*, London, Hesperus Press, 2003.
6. MACHIEDO MLADEN  
*Zrakasti subjekt*, Zagreb, Ceres, 2003.
7. MASOLIVER JUAN RAMÓN  
Carlo Emilio Gadda, *El Zafarrancho aquel de via Merulana*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990.
8. MICÓ JOSÉ MARÍA  
Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Madrid, Editorial Espasa, 2005.
9. NICHOLS J. GORDON  
Dante Alighieri, *Inferno*, London, Hesperus Press, 2005.
10. NICHOLS J. GORDON  
Alessandro Gallenzi, *A modern Bestiary Ars Poetastica*, London, Hesperus Press, 2004.

11. PARKIN STEPHEN  
Giuseppe Garibaldi, *My Life*, London, Hesperus Press, 2004.
12. REICHARDT DAGMAR  
Giuseppe Bonaviri, *Arlecchino*, Bretzfeld-Brettach, ComMedia  
& Arte Verlag, 2004.

*Opere concorrenti al*  
PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA  
2005

1. BARTOCCI CLAUDIO  
Brian Greene, *L'universo elegante*, Torino, Einaudi, 2003.
2. BONINI PAOLA  
Michio Kaku, *Il cosmo di Einstein*, Torino, Codice, 2004.
3. CANNILLO TULLIO  
John D. Barrow, *I numeri dell'universo*, Milano, Mondadori, 2003.
4. CIVALLERI LUIGI  
David Harel, *Computer a responsabilità limitata*, Torino, Einaudi, 2002.
5. CIVALLERI LUIGI - TISSONI ADRIA  
Brian Greene, *La trama del cosmo*, Torino, Einaudi, 2004.
6. DAPOR MAURIZIO - ROPELE MONICA  
Gordon Fraser, *Antimateria*, Milano, McGraw-Hill, 2001.
7. FREDIANI SIMONETTA  
Edward O. Wilson, *Il futuro della vita*, Torino, Codice, 2004.
8. LIGABUE FRANCO  
Marc Lachièze-Rey, *Oltre lo spazio e il tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
9. LILLI LORENZO  
Anton Zeilinger, *Il velo di Einstein*, Torino, Einaudi, 2005.
10. NICODEMI FRANCESCO  
John D. Barrow - Frank G. Tipler, *Il principio antropico*, Milano, Adelphi, 2002.

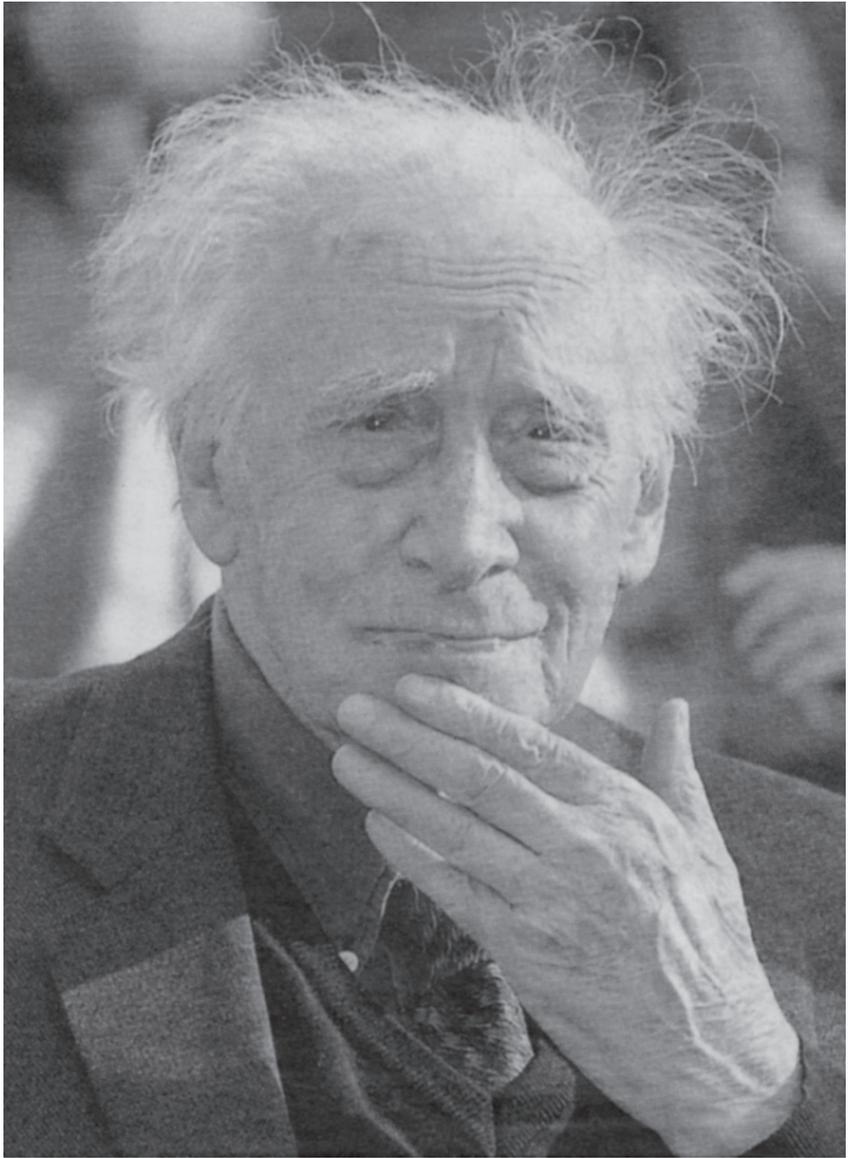
11. PICCO GIULIANA  
Sherwin B. Nuland, *Il morbo dei dottori*, Torino, Codice, 2004.
12. RIGAMONTI GIANNI  
Martin Rees, *Il nostro ambiente cosmico*, Milano, Adelphi, 2004.

## RELAZIONE DELLA GIURIA

Monselice ripropone ancora una volta – la XXXV – i suoi Premi di traduzione alla cittadinanza, alla cultura, all'attività dei traduttori, degli studiosi e dell'editoria italiana e straniera, col rinnovato, convinto impegno delle autorità cittadine, dal Sindaco al nuovo Assessore alla Cultura al bibliotecario e nostro segretario e ai tradizionali, benemeriti sostenitori finanziari Banca Sant'Elena e Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo.

Così la Giuria può presentare serenamente il rendiconto del suo lavoro, svolto, anche attraverso difficoltà, grazie alla dedizione di tutti e al legame fortemente sentito con chi ormai molti anni fa avviò, qui, questa iniziativa tuttora vivace: Gianfranco Folena, gli amministratori cittadini di allora, e quanti poi si succedettero intorno a questo tavolo: tutti indimenticati e indimenticabili.

Fra loro, i mesi scorsi ci hanno privato di due altri nostri cari e illustri colleghi. Mario Luzi appartenne a questa Giuria fin dal secondo anno della fondazione, il 1972, e vi portò, oltre al lustro di chi fu tra i protagonisti della poesia italiana dello scorso secolo, il contributo di un docente universitario e di un interprete in prima persona della poesia francese e inglese: un suo *Riccardo II* esce nella collana di Poesia Einaudi nel 1966, e un "quaderno" di traduzioni dal titolo *La Cordigliera delle Ande* nel 1983, con versioni francesi che spaziano da Ronsard e Racine a Michaux e Frénaud; e anche più valse sia in questa sede sia sulla più ampia scena nazionale il suo rigore tenace, testimoniato fin negli ultimi mesi della sua vita coerente e ispiratrice di tanta poesia e di tanta moralità. Gianfelice Peron lo rievocherà per noi, da studioso competente di poesia.



*Mario Luzi*

### *Ricordo di Mario Luzi*

«Mario Luzi, scomparso all'età di novant'anni lo scorso 28 febbraio, è stato membro della Giuria del Premio Monselice dal 1972 (seconda edizione) al 1996 (XXVI edizione). Ricordarlo qui ha dunque un significato particolare. E particolare è stato il rapporto di Luzi con Monselice e il suo Premio. Legato da amicizia con Folena – due toscani – Mario Luzi è stato membro della Giuria, dalla II edizione del 1972 fino alla XXVI del 1996, quando un po' per i mutamenti e gli avvicendamenti, un po' per l'età e anche per la morte di Folena, si dimise da membro della Giuria. La sua è stata per molto tempo una presenza costante e attiva. Luzi era ricco di proposte, era pronto a valutare il punto di vista degli altri, forse non sempre abbiamo saputo capirlo.

Mario Luzi era principalmente poeta, ma fu anche un raffinato e sensibile traduttore: francese, spagnolo, e inglese sono state le lingue sulle quali esercitò la sua perizia.

La prima traduzione fu di un'opera in prosa, che lo lega a Padova: si tratta, infatti, di *Vita e letteratura* di Charles du Bos, apparsa nel 1943 presso la Cedam. Ancora alla prosa si rivolge nel 1951 per tradurre il romanzo di Charles-Louis de Montesquieu, *Il tempio di Cnido* (in *Romanzi e francesi dei secoli XVII e XVIII*, a cura di Michele Rago, Milano, Bompiani).

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 culturale e i suoi interessi anche di studioso, a interessarlo, magari anche per la sollecitazione di figure care a Luzi, come Leone Traverso o Cristina Campo.

Poeti francesi, dunque, dal Cinquecento al Novecento, a partire da quel sonetto di Ronsard, *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 a partire dalla *Barca*. A questo emblematico “esperimento” sono seguite traduzioni da Louise Labé, Sainte-Beuve, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Supervielle, Michaux, Frénaud, Cadou. E, per quanto Luzi non abbia dato grande peso al rapporto tra le sue traduzioni e la sua opera originale, non sarà 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

dei *Sonnets* di Mallarmé (come lui stesso ha illustrato nel suo intervento monselicense alla tavola rotonda del 1990).

Queste traduzioni, uscite prima sporadicamente, sono state poi raccolte nel volume *Franca mente* del 1980 e poi in parte inserite nell'einaudiano *La Cordigliera delle Ande e altri versi tradotti* (Torino 1983). In questo volume confluì anche una selezione di brani dall'*Andromaque* di Racine e un'appendice costituita dalla *Fuente* di Guillém, tre poesie derivate da una prosa di Romano Bilenchi, che costituiscono una specie di "certame italo-spagnolo" tra Luzi e "due grandi amici".

L'altra lingua che attrasse Luzi traduttore fu l'inglese. In particolare tradusse Coleridge, anzi fu questo il primo autore a interessarlo dopo Du Bos già nel 1949, pubblicando un volume di *Poesie e prose* presso Cederna e riprendendo *La ballata del vecchio marinaio* presso Rizzoli nel 1985.

Ma, come già anticipato con il riferimento alla traduzione di *Andromaque* di Racine, un settore di Luzi traduttore riguarda il teatro. Egli, infatti, anche per sollecitazioni dirette, del direttore dei programmi di Rai nel 1958, di Gianfranco De Bosio e dei curatori del teatro spagnolo del *Siglo de Oro* della Rizzoli, tradusse *Andromaca* di Jean Racine nel 1960 con successive ristampe e riprese nel 1974 e 1980<sup>1</sup>, quindi il *Riccardo II* di Shakespeare<sup>2</sup> e più recentemente *Dannato per disperazione* di Tirso de Molina<sup>3</sup>.

Le occasioni traduttive di Luzi sono state il frutto di esperienze concrete, di scelte non fondate su teorie della traduzione, come ha affermato lo stesso Luzi: "non ho mai pensato davvero di poter io teorizzare un oggetto eminentemente empirico come, gira e rigira, ha sempre finito per apparirmi la traduzione"<sup>4</sup>. Così scrive nell'introduzione alla sua raccolta di traduzioni *La Cordigliera delle Ande*. In ciò era perfettamente d'accordo e in sintonia con quanto pensava Folena sulla traduzione e con i principi su cui si basava il Premio Monselice. Non è un caso infatti se le sue pressoché uniche riflessioni "teoriche" sulla traduzione, come egli stesso ebbe occasione di scrivere, sono

<sup>1</sup> *Il teatro francese del grand siècle*, Roma, ERI, 1960; rist. in *Il teatro francese. Il Cid; Andromaca; Britannico*, Novara, Edipem, 1974; rist. in J. RACINE, *Andromaca*, Milano, Rizzoli, 1980.

<sup>2</sup> W. SHAKESPEARE, *Riccardo II*, Torino, Einaudi, 1966.

<sup>3</sup> TIRSO DE MOLINA, *Dannato per disperazione*, in *Il teatro del "Siglo de Oro"*, Milano, Garzanti, 1991.

<sup>4</sup> *La Cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983, p. VI.

quelle consegnate a un breve intervento, *Circostanze di traduzione: il teatro*, alla tavola rotonda monselicense del 1974<sup>5</sup> 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 [...] all’operazione del tradurre”<sup>6</sup>. Qui, esaminando poi i motivi che decidono di volta in volta “la natura, il criterio, il modo” della 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 ha lasciato traccia nella sua ricerca poetica: è il caso di Coleridge e di Shakespeare<sup>7</sup>.

Ma al di là di questi brevi accenni a Mario Luzi traduttore va ricordato che egli fu essenzialmente poeta (e anche un critico), la cui esperienza ha attraversato tutto il Novecento, con una fedeltà ai contenuti ma partendo dalle esperienze ermetiche, di cui è stato espressione di punta per approdare, attraverso una rottura delle forme chiuse, a una più articolata e complessa discorsività fino alla ricerca di una “decostruzione costruttiva” nel suo fare poesia. Lasciando da parte i suoi saggi e le sue opere teatrali, si può affermare che le sue raccolte poetiche, dalla *Barca* (1935) ad *Avvento notturno*, a *Brindisi*, a *Quaderno gotico*, a *Primizie del deserto*, *Onore del vero*, *Dal fondo delle campagne*, *Su fondamenti invisibili*, *Al fuoco della controversia*, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, *Fraasi e incisi di un canto salutare*, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, fino al più recente *Dottrina dell’estremo principiante* (2004), sono testimonianza di una tensione poetica, umana, religiosa e civile che vedo espressa nelle parole con cui Luzi presentava se stesso a un mio allievo di scuola media, quando, avendo deciso di far entrare in classe la parola dei poeti, si era presa l’iniziativa di scrivere ai poeti allora più importanti (tra gli altri risposero anche Fortini e Sereni). In quella lettera Luzi, ricordando i suoi esordi letterari e l’inizio della sua vita letteraria, scrive tra l’altro:

L’uomo vero non si riconosce nei connotati comuni della casta, la rifiuta, vuole scendere alle radici della sofferenza dove non ci sono informazioni professionali o di altro genere. L’uomo vero, dicevo: e anche il poeta così

<sup>5</sup> *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, 3, Monselice 1974, pp. 51-62.

<sup>6</sup> *La Cordigliera delle Ande*, cit., pp. VI, VII.

simile a lui, se non addirittura la stessa persona. così la vita letteraria che per i letterati è quasi tutto, per il poeta è solo uno zoo speciale in cui deve di quando in quando allungare la sua zampa.

Luzi resta nella storia del Premio una delle presenze che maggiormente hanno dato onore e prestigio alla manifestazione monselicense. Anche per questo credo sarebbe bene pensare di dedicare alle sue traduzioni una giornata di studio, qui, a Monselice.

Per me, in particolare, il Monselice fu l'occasione di conoscere direttamente una persona straordinaria, ero orgoglioso e timoroso al tempo stesso di sedere vicino a Mario Luzi; mi rammarico di non avere sfruttato più a fondo, un po' godendo della sua presenza e rinviandone a tempi successivi lo sfruttamento, la fortuna di condividere con lui la partecipazione alla Giuria del Premio.

Certo nella Giuria fu una figura singolare, ricca di carisma e di fascino, mite e profondo, è stato come l'ha definito Folena nel 1990 in occasione della Tavola rotonda dedicata ai poeti traduttori del Premio Monselice, l' "anima poetica" del Premio<sup>8</sup> e come tale continueremo a ricordarlo, a stimarlo, a leggerlo, ad amarlo».

#### *Traduzioni di Mario Luzi*

1. CH. DU BOS, *Vita e letteratura*, con prefazione di M. Luzi, Padova, Cedam, 1943.
2. S.T. COLERIDGE, *Poesia e prosa*, Milano, Cederna, 1949; poi in *Poesie e prose*, a cura di M. Luzi, testo inglese a fronte, Milano, Mondadori, 1977.
3. CH.-L. DE MONTESQUIEU, *Il tempio di Cnido*, in *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*, a cura di M. Rago, Milano, Bompiani, 1951.
4. J. RACINE, *Andromaca*, in *Il teatro francese del grand siècle*, Roma, ERI, 1960 (rist. in *Il teatro francese: Il Cid; Andromaca; Britannico*, Novara, Edipem, 1974, e in J. RACINE, *Andromaca*, Milano, Rizzoli, 1980).
5. P. VALÉRY, *Cantique des colonnes suivi d'une traduction italienne de Mario Luzi et avec six lithographies originales de Felice Casorati*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1960.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. VII, VIII.

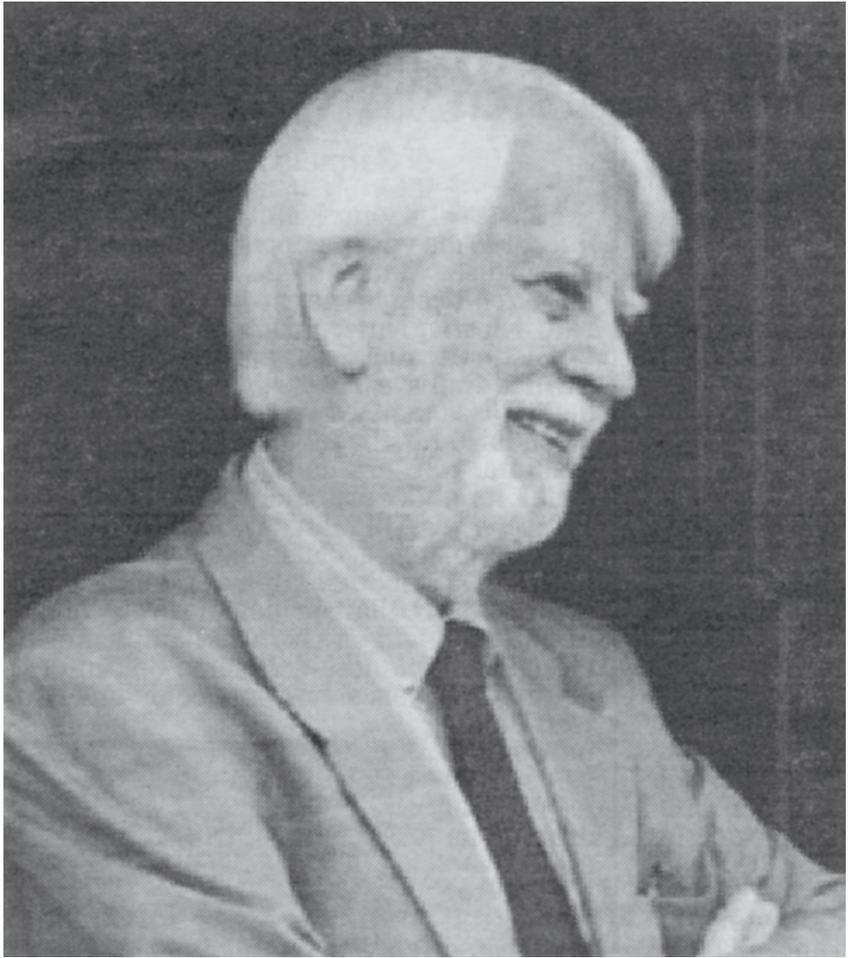
<sup>8</sup> *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, 20, Monselice 1993, p. 157.

6. J. GUILLÉN, *La fuente*, variazioni su un tema di R. Bilenchi, versione di M. Luzi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961.
7. W. SHAKESPEARE, *Riccardo II*, Torino, Einaudi, 1966.
8. *Francamente (versi dal francese)*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1980.
9. *La Cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983.
10. S.T. COLERIDGE, *La ballata del vecchio marinaio*, Milano, Rizzoli, 1985.
11. TIRSO DE MOLINA, *Dannato per disperazione*, in *Il teatro del "Siglo de Oro"*. Tirso de Molina, Milano, Garzanti, 1991.

Altrettanto dolorosa e grave la perdita di Giovanni Raboni, voce alta nella poesia della successiva generazione e tempra di costanza e ardire tale da fargli affrontare e condurre a termine imprese eccezionali per difficoltà e per mole, quali la versione italiana delle *Fleurs du mal* di Charles Baudelaire e della *Recherche du temps perdu* di Marcel Proust. A Raboni traduttore di queste due opere, appunto, è stato dedicato il convegno di questa mattina, organizzato e presieduto esemplarmente da Mario Richter con la partecipazione di collaboratori e di studiosi dell'opera di Raboni e dei suoi *auctores*. Pier Vincenzo Mengaldo aggiungerà un profilo da amico e studioso.

### *Ricordando Giovanni Raboni*

«Purtroppo noi della Giuria del Premio Monselice abbiamo potuto godere poco della presenza di Giovanni Raboni: da ultimo per il male che l'ha trascinato con tragica lentezza alla scomparsa. Ma certo tutti noi, e non solo chi vi parla che gli era amico da decenni, abbiamo sentito il fascino della sua straordinaria persona: nella quale si univano, non so se armoniosamente o difficoltosamente, ritengo da tipico alto borghese lombardo di formazione cattolica (che in poesia poteva diventare anche una sorta di onesta dissimulazione) e grande disponibilità umana, sicurezza di giudizio e capacità di rettificarsi sempre, dolcezza e fermezza etica (e così la sua critica mescolava sempre affondi decisi e reticenze, cautele): tutto ciò era come



*Giovanni Raboni*

stampato nel suo indimenticabile sorriso, insieme aperto, fanciullesco e sfuggente, ritratto in sé, quasi sorpreso.

Giovanni era soprattutto un poeta, con ogni probabilità il migliore della sua generazione in Italia. Piuttosto pigramente lo si classificava come l'ultimo rappresentante notevole della cosiddetta "linea lombarda". Smantellando come è opportuno questa categoria generica, ma anche conservandone un po' del succo (Raboni stesso usava per poeti lombardi affini l'immagine di *bottega* artistica), si deve dire che all'inizio, cioè a partire da *Il catalogo è questo* del 1961, Giovanni si è posto, consapevolmente ma subito con ogni originalità, come al punto d'incrocio fra le due forti lezioni di Sereni e di Fortini (di entrambi era anche amico personale). E allora ecco una poesia formalmente sciolta, che assorbiva in sé prosa, conversazione e monologo interiore senza perdere in consistenza ritmica; e dal punto di vista dei contenuti e dello stesso accento, una presenza etica e più precisamente politica dei suoi versi – presenza della sua turbata Milano anzitutto – che ha pochissimi riscontri o pari. Ma questo sempre come da una distanza che allontanava e felpava l'urgenza dei temi. Piaceva molto a Giovanni il magnifico detto di La Fontaine: "Parler de loin ou bien se taire". È strabiliante come questo poeta riesca ad essere assieme moralmente perentorio ed elusivo, provvisorio, a immergersi tutto in cronaca e storia e a trasformarle in sfuggenti allegorie (*Barlumi di storia* s'intitola l'ultima sua raccolta).

In seguito abbiamo assistito, fermi restando i caratteri che ho abbozzato, a un'ammirevole capacità di trasformarsi, di trasfondersi in tutt'altri registri poetici da quelli iniziali, fino all'esercizio perfettamente padroneggiato del sonetto e di altre forme chiuse e ai risultati per me eccezionali del suo teatro in versi, che rinnova totalmente il genere (spicca soprattutto *Alcesti* o *La recita dell'esilio*). Ma tutto ciò avveniva con naturalezza, per necessità interna, senza programmi di tipo avanguardistico o viceversa anticheggiante. Se posso dir così, Giovanni sperimentava senza sperimentalismo, anche quando traduceva – e secondo me benissimo – la sestina di Arnaut Daniel producendo poi su questa acute variazioni.

Come si è dato non di rado nel secolo passato, questo notevolissimo poeta è stato anche un critico letterario – e soprattutto di poesia – altrettanto notevole. Era capace di definizioni fulminee e ultimative, come quando parlava per Solmi di "malinconia della ragione", o

dell'emorragia come cifra del *Viaggio d'inverno* di Bertolucci, o della "strascicata e trascinate lentezza nevrotica" di Caproni, o ancora distingueva così due poeti per certi versi affini: da Erba "Risi dista di quanto dista un oggetto 'opaco' da un'immagine virtuale, un corpo da una trasparenza...". Più in genere Raboni ci ha abituato, in parallelo al pur diversissimo Pasolini, a guardare al nostro Novecento poetico con occhio diverso da quanto era consueto, in una prospettiva anti-ermetica e anti-sapienziale, e invece portandone in primo piano i cosiddetti "maestri in ombra", i poeti dell'esistenza, come Penna, Caproni, Bertolucci o lo stesso Sereni. Se posso dirlo, io personalmente devo molto alle sue prospettive e alla sostanza dei suoi giudizi. Presente senza presenzialismi, sempre attento e generoso verso i giovani, Giovanni è stato anche – non un organizzatore di cultura, etichetta che non gli si addice – ma un suscitatore di energie culturali, un accompagnatore discreto ma sicuro del lavoro di tanti, scrittori e critici, per molti un fratello maggiore.

A maggior ragione in questa sede, ma in ogni caso, si deve infine ricordare la sua lunga e intensa (non si capisce dove trovava il tempo) attività di traduttore, che conta in particolare *tour de force* e imprese audaci come la versione, più volte ritoccata, delle *Fleurs du mal* baudelairiane (con cui vanno traduzioni, "imitazioni" diceva lui, sempre pregevolissime di Racine, Mallarmé, Laforgue, Apollinaire ecc.), e quella imponente dell'intera *Recherche* di Proust. Con Baudelaire (per fermarmi solo un attimo qui) Raboni non si è comportato affatto, e non era semplice con quel gigante, da traduttore schiavizzato dall'originale e tentato di riprodurne l'assetto formale, ma con giudiziosa e inventiva libertà di forme e linguaggio sempre unita però alla ricreazione strenua del *senso* di quei grandi versi. È, se vogliamo, un Baudelaire tutto novecentesco, però a me pare che paradossalmente questa sia una via maestra non "per farlo nostro" ma per fare noi suoi. Di questo e d'altro si è comunque parlato a lungo e efficacemente nella "tavola rotonda" di stamane.

Da quanto ho cercato di dire ognuno comprenderà che questo poeta di primo piano è stato contemporaneamente qualcosa che si deve pur definire un grande intellettuale, come non avviene certamente spesso; forse è stato l'ultimo a coniugare, a quell'alto livello, le due cose. Anche per questo ci manca in modo immedicabile».

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»  
PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA

La Giuria dei Premi Monselice per la traduzione letteraria e scientifica si è riunita per la xxxv edizione nei giorni 16 aprile e 22 maggio presso la Biblioteca Comunale. Il Premio per una versione in italiano di opere straniere ha avuto 67 partecipanti. Per affrontare questa vasta gamma linguistica è stato immediatamente di fondamentale importanza l'ingresso nella nostra Giuria di due esperti del valore, dell'intelligenza e cordialità di Emilio Bonfatti e Danilo Cavaion: essi colmano degnamente il vuoto lasciato fra noi da Giuliano Baioni e Iginio de Luca. Bonfatti, professore ordinario di Lingua e Letteratura tedesca all'Università di Padova, ha dato studi assai noti e stimati sul Rinascimento e il Barocco; ha fra le sue opere titoli amabili come *La Civil conversazione in Germania* (1979), *Il gesto, il bello, il sublime* (1997), *Poesia e pittura nell'età di Goethe* (1997); ma si è occupato a fondo anche di traduzione, teorica e pratica, traducendo Grimmelshausen e Lessing, *Inni e prose* e *Lettera del tradurre* di Lutero (1983, 1998). Danilo Cavaion, a sua volta, insegna Lingua e Letteratura russa nella stessa Università, ed egli pure, oltre a studi di letteratura russa otto e novecentesca, su Puskin, Leskov, Zoscenko, ha pubblicato analisi di traduzioni poetiche, quali sono apparse in varie edizioni recenti di Tjutcev e di Blok. Chi conosce questi due illustri docenti, e chi ha avuto modo di sentirne la vicinanza e goderne della competenza, non può non rinnovare loro un grazie sincero per la pronta adesione al nostro invito.

La prima selezione dei 67 concorrenti cui accennavo ha dunque ristretto rapidamente il loro numero a 15:

- Francesca Albini per lo *Speculum stultorum* di Nigello di Longchamps, Genova, Università di Genova, 2003;
- Massimo Bocchiola per Paul Auster, *Il libro delle illusioni*, Torino, Einaudi, 2003;
- Margherita Botto per Alexandre Dumas, *Viva Garibaldi*, Torino, Einaudi, 2004;
- Émanuelle Caillant per Georges Perec, *Quale motorino con il manubrio cromato...*, Roma, e/o, 2004;

- Monica Centanni per Eschilo, *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 2003;
- Annalisa Comes per *Tutti i racconti* di Prosper Mérimée, Roma, Donzelli, 2004;
- Marcella Dallatorre per *L'invenzione del passato* di John Banville e per *I cospiratori* di Michael André Bernstein, entrambi editi da Guanda, Parma 2003 e 2004;
- Cesare De Marchi per la raccolta umanistica delle *Lettere di uomini oscuri*, Milano, Rizzoli, 2004 e per *Il padre Goriot* di Honoré de Balzac, Milano, Feltrinelli, 2004;
- Paolo Fontana per le *Novelle tragicomiche* di Paul Scarron, Macerata, Liberilibri, 2005;
- Marica Larocchi per Raymond Radiguet, *Il diavolo in corpo*, Milano, ES, 2005;
- Alessandro Martinengo per Francisco de Quevedo, *Clío. Musa I*, Napoli, Liguori, 2005;
- Angelo Morino per Manuel Puig, *Il tradimento di Rita Hayworth*, Palermo, Sellerio, 2005;
- Anna Raffetto per Josif Brodskij, *Poesie di Natale*, Milano, Adelphi, 2004;
- Giuseppe Tavani per *Le poesie e il Romanzo della vita mondana* di Folquet de Lunel, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004;
- Stefano Tummolini per Gore Vidal, *Creazione*, Roma, Fazi, 2005.

La successiva discussione ha particolarmente rilevato le qualità del *Viva Garibaldi* tradotto con la vivacità dell'originale da Margherita Botto; del Perec reso da Émanuelle Caillant con le doti necessarie ai testi di quell'equilibrata della parola e dell'idea; del *Tradimento di Rita Hayworth* tradotto da Angelo Morino confermando la bravura di tante sue imprese d'ispanista; infine, delle *Tragedie* di Eschilo date ai Meridiani Mondadori da MONICA CENTANNI: testo che ha prevalso sugli altri, e a cui quindi è stato assegnato il Premio Città di Monselice, con la seguente motivazione.

«Le sette *Tragedie* di Eschilo costituiscono un patrimonio ideologico e letterario fondamentale e fondante: scritte nei primi decenni del V secolo a.C., partecipano ancora, per austerità di concetti e di stile, all'età arcaica della Grecia, quella dei grandi lirici corali e dei

grandi filosofi presocratici. Vi sono compressi ed esaltati scontri ideologici e sentimenti potenti: violenza e giustizia, delitto e pena, orgoglio e caduta. Monica Centanni ha avuto chiaramente coscienza delle difficoltà insite in tali testi, opere di un tragediografo che nulla concede al pubblico e al lettore dall'alto della sua concentrazione, entro la ferrea struttura di un teatro a pochi personaggi e a lente, solenni scene. Si è posta così a dare accessibilità e freschezza al testo con gli strumenti moderni del linguaggio e dell'espressione, con stacchi più marcati che sciolgono i nodi intensi, e probabilmente porgendo dialoghi, cori, racconti anche a un'accettabile dizione teatrale.

La resa della Centanni non riduce per questo, come si vede, la cifra eschilea, la densità, l'immaginazione, che anzi forse acquistano rilievo proprio dalle spezzature e dai giustificati trasferimenti del verbo al sostantivo, del concreto all'astratto. O come dichiara nell'introduzione la stessa Centanni, consapevole della "impossibilità di restituire completamente la profondità e la bellezza" di una lingua, quella di Eschilo, che "sfugge alla cattura", la versione cerca di restituire, di quella lingua, soprattutto "fratture e irregolarità"; evita una resa letterale che deformi e stravolga "senso e tono" e quella dizione "alta e sublime" che era la cifra del classicismo moderno e che non corrisponde alla "variegata complessità del dire tragico".

Non paga, la traduttrice fornisce nell'apparato di note una traccia prosastica molto analitica, che guida il lettore lungo tutte le tragedie; e ancora, ha tradotto anche i frammenti sopravvissuti delle altre tragedie che componevano le trilogie delle sette superstiti. Il testo greco a fronte rende ancor più preziosa l'edizione e garantisce del lavoro della traduttrice, già accreditata per la sua versione del tardo *Romanzo di Alessandro* (Torino, Einaudi, 1991)».

PREMIO «LEONE TRAVERSO»  
OPERA PRIMA

Il Premio Leone Traverso (Traverso, classico traduttore di Eschilo) riservato a un traduttore alla sua prima prova, non è stato quest'anno dei più ricchi. Sette i concorrenti, e fra essi di maggior rilievo le due traduzioni, di Anna Maria Farabbi per Kate Chopin, *Un paio di*

*calze di seta*, Palermo, Sellerio, 2004, e di SARA M. SOLLORS per L. Frank Baum, *Il Mago di Oz*, Venezia, Marsilio, 2004. Quest'ultima ha infine prevalso, ed è stata una piacevole sorpresa l'apprendere la giovanissima età dell'autrice di un lavoro così interessante, che ci illustrerà da competente il collega Giuseppe Brunetti.

«Un italiano sempre idiomatico ed elegante, che non tradisce sforzo né tradisce il significato e lo spirito dell'originale a fronte: *Il Mago di Oz* è un racconto inteso a dare gioia ai piccoli lettori, e molta certo ne ha data ai lettori grandi.

È sembrato alla Giuria che questa traduzione incarni al meglio una delle anime del Premio Monselice, che incoraggia le prove di traduzione dei ragazzi delle scuole e premia le opere prime: è l'anima della precocità del tradurre e del piacere che la traduzione dà a chi la fa e a chi la legge. Questa giovanissima traduttrice, Sara M. Sollors, ha realizzato entrambe le cose».

#### PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

Più lusinghiera e significativa l'adesione al Premio per la traduzione scientifica, che si conferma sempre più e meglio come qualificante, e che lascia ammirati per il lavoro più che mai necessariamente preciso, ma spesso anche elegante nella sua nudità, di chi si cimenta con testi ardui e iniziatici. Il ritiro dalla Giuria di Enrico Bellone, cui molto dobbiamo per la sua collaborazione e per il prestigio conferito negli anni scorsi, ha reso più gravosi, e quindi anche più meritori, l'esame delle dodici opere concorrenti da parte di Massimilla Baldo Ceolin e il rendiconto che ha tenuto ai colleghi della Giuria; le siamo dunque più che mai grati per quanto spende d'intelligenza, competenza e impegno. La preghiamo di riferirne anche in questa sede.

«L'argomento del Premio per la traduzione scientifica quest'anno è stato "la Fisica del '900".

Quasi tutti i 12 testi arrivati sembrano molto interessanti e testimoniano la migliorata qualità della divulgazione scientifica; la maggior parte di essi appare infatti sempre più come una discussione e

una rivelazione sul valore culturale e umano del conoscere scientificamente, come esigenza di una valutazione più globale della rappresentazione del mondo.

I testi presentano la scienza nella sua completezza, in tutta la sua problematica che trascende i risultati e cerca di mostrare un quadro più completo, dove anche l'osservatore gioca un ruolo essenziale.

La Giuria, dopo un attento esame, decide di segnalare le seguenti traduzioni (in ordine alfabetico) che si distinguono per la particolare efficacia ed eleganza. Le traduzioni, che uniscono alla sicura competenza una grande efficacia e una notevole chiarezza espositiva, dimostrano uno scrupolo attento nella comprensione e nell'interpretazione dei contenuti più concettualmente stimolanti:

- Luigi Civalleri e Adria Tissoni per *La trama del cosmo* di Brian Greene, Torino, Einaudi, 2004;
- Lorenzo Lilli per *Il velo di Einstein* di Anton Zeilinger, Torino, Einaudi, 2005;
- Francesco Nicodemi per *Il principio antropico* di Barrow e Tipler, Milano, Adelphi, 2002;
- Gianni Rigamonti per *Il nostro ambiente cosmico* di Martin Rees, Milano, Adelphi, 2004.

La Giuria infine decide di assegnare il Premio per la traduzione scientifica a FRANCESCO NICODEMI per la traduzione del volume *Il principio antropico* di John D. Barrow e Frank G. Tipler, con la seguente motivazione:

Il testo, che discute la posizione dell'uomo nell'Universo, presenta una tesi molto controversa. Gli autori partono dall'osservazione che se non ci fossero delle coincidenze straordinarie nei valori delle costanti della natura e nella forma delle leggi fisiche, la vita sarebbe impossibile. Da qui giungono alla conclusione che è come se ci fosse una *necessità*...

Si riapre con questo, anche se in termini moderni, un antico problema che sconfinava nel finalismo, e che nell'accezione più accreditata non è più scienza.

Il libro affronta temi che spaziano dalla relatività alla meccanica quantistica, alla cosmologia, alla chimica, usa matematiche avanzate, la fisica più attuale, si estende a tematiche filosofiche, storiche.

Nicodemi affronta con grande padronanza questa vastità di temi così difficile, eterogenea e complessa, e ne fa una traduzione eccellente, che riesce a mantenerne la chiarezza dell'esposizione e il fascino pieno di contrasti della tesi».

PREMIO INTERNAZIONALE  
«DIEGO VALERI»

Il Premio internazionale Diego Valeri per la versione di un'opera italiana in una lingua straniera ci riserva anzitutto la gradita presenza del vincitore dello scorso anno, Vasco Graça Moura, figura eminente della vita culturale e sociale del grande Paese lusitano, per la versione in portoghese del *Canzoniere* di Francesco Petrarca, con il titolo *As Rimas de Petrarca*, edizioni Bertrand di Lisbona. I suoi impegni non gli avevano allora permesso di ricevere personalmente il premio 2004, coincidente con il centenario stesso della nascita del lirico di Arquà, e con cui venivano riconosciuti al suo lavoro gli esiti di una versione da vero poeta, che nulla detraeva dei valori letterari dell'originale.

Quest'anno, 12 sono stati i lavori partecipanti, in croato, inglese, romeno, spagnolo, tedesco. Un grande tributo va all'impresa di Ángel Crespo che diede, una trentina di anni fa, una versione dell'intera *Divina Commedia* di rara bravura e grandi qualità poetiche, anche formali, ora riproposta e presentata dall'editrice Seix Barral di Barcellona. Nuovamente apprezzata anche la bravura, il gusto, l'orecchio di J. Gordon Nichols, che dopo il *Canzoniere* di Petrarca qui premiato nel 2000, offre una versione altrettanto eccellente dell'*Inferno* dantesco (Hesperus Press, 2005). Finalisti di questa lizza di veri campioni sono quindi risultati Luigi Bonaffini per i *Canti orfici* di Dino Campana (Bordighera Press, 2003) e JOSÉ MARÍA MICÓ per l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (Editorial Espasa, 2005). Quest'ultimo ha prevalso sull'altro pur pregevole e difficile lavoro, per i motivi così riassunti da Pier Vincenzo Mengaldo:

«José María Micó si è assunto l'arduo compito di tradurre integralmente in castigliano l'*Orlando furioso* dell'Ariosto, con risultati nuovi e notevoli sia per la scorrevolezza del dettato che per la

capacità di alludere con precisione alle caratteristiche tecniche dell'ottava ariostesca. La combinazione di questi due fattori produce un testo coerente con l'originale, altrettanto godibile alla lettura senza tradirne la natura di racconto e di poema, di squisito poema cavalleresco e di monumento di tutta la letteratura rinascimentale europea. Esso così s'insedia degnamente nella moderna cultura iberica, con la grandiosità fantastica, i significati, l'immaginazione e l'ironia che in quell'area hanno capolavori altrettanto grandi ed "europei"».

Dall'attenta valutazione della Giuria su questa traduzione è scaturita anche un'ulteriore nota, redatta da Gianfelice Peron:

«La sezione del premio dedicata alle traduzioni dei nostri autori "fuori d'Italia", è nata anche come osservatorio privilegiato per capire l'interesse, la vitalità e la qualità della traduzione delle opere degli autori italiani nelle altre lingue e letterature. A questo riguardo l'*Orlando furioso* rappresenta un punto di riferimento e certo tra le opere dei nostri classici è una delle più presenti. Già nel 1976 (V edizione), fu dedicata una tavola rotonda alle traduzioni dell'*Orlando* in Europa, e nella sezione internazionale vinse Barbara Reynolds, eccellente traduttrice del *Furioso* inglese, seguita in anni più recenti dalla premiazione della traduzione francese di Michel Orcel. Quest'anno è arrivata la traduzione spagnola di José María Micó, terza grande traduzione moderna del *Furioso* passata per Monselice negli ultimi trent'anni.

La Spagna ha una lunga e complessa tradizione traduttiva del capolavoro ariostesco. Anzi la Spagna può vantare una delle prime traduzioni del poema, se non la prima, essendo del 1516, 1521 e 1532 le edizioni uscite, vivo l'Ariosto, della traduzione di Jeronimo de Urrea, di recente (2002) ristampata e integrata in modo eccellente per le cure di Maria de la Nieves Muñiz Muñiz<sup>1</sup>.

Fu una traduzione giudicata negativamente da Cervantes che, proprio nel suo *Quijote*, inaugurò il dibattito sulla intraducibilità dell'*Orlando furioso* (la cui presenza nella biblioteca di Don Chisciotte resta peraltro incerta). A queste tematiche e alla traduzione

<sup>1</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, edición bilingüe de C. SEGRE y M<sup>a</sup> DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, traducción de Jerónimo de Urrea (1549), introducción de C. Segre, texto de Ariosto fijado por C. Segre, traducción de las octavas omitidas por Urrea de M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz Muñiz, transcripción del texto de Urrea de Isabel Anderteu, Lucas, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002.

spagnola, alla *intraducibilidad* del *Furioso* Micó dedica essenziali e precise osservazioni nella sua articolata introduzione.

Micò si inserisce dunque nella ricca e problematica serie di traduzioni del testo ariostesco in castigliano, offrendo con le sue soluzioni una versione agile e moderna, interessante anche sotto il profilo delle scelte lessicali, senza seguire una letteralità pedissequa, ma operando talora scelte nel senso di una semplificazione e riduzione che attenuano ridondanze e tono aulico dell'Ariosto. Micò, il nostro odierno premiato, ha avuto il coraggio di affrontare un testo tanto lungo e pieno di insidie come il poema ariostesco, arrivando a un risultato che sotto vari aspetti è degno di attenzione e di ammirazione.

Il traduttore si è mantenuto sostanzialmente fedele alla lettera e al senso, ma ha voluto mantenere anche una "sua" fedeltà alla metrica, optando, come egli stesso indica, per una traduzione in strofe di otto endecasillabi: sciolti i primi sei, il distico finale con rima assonante o consonante, introducendo qualche assonanza occasionale nel testo nei passi più elaborati e allitterativi, cercando dunque, secondo la sua affermazione di garantire la funzione coesiva e strutturante dell'ottava. Micò ha dunque conservato l'unità strofica dell'ottava, ma senza cercare di rifarne perfettamente la successione rimica, ha dunque ricreato ottave di endecasillabi nelle quali la rima e l'assonanza costituiscono dei liberi richiami. L'impresa gli è riuscita in modo convincente e il suo *Furioso* tradotto conserva molti dei pregi dell'originale. In particolare l'attenzione del traduttore si è appuntata sul distico finale, garante delle unità metriche che compongono il poema.

La sua traduzione ha già trovato positivi giudizi in Spagna e la Giuria è lieta di poter inserire come vincitore della sezione internazionale di quest'anno il nome di José María Micó, traduttore dell'*Orlando Furioso*».

Ricorriamo nuovamente a Gianfelice Peron per concludere questa tornata, sottolineando, e ringraziandolo ancora una volta per quanto sta facendo con la consueta bravura in questi mesi per darci presto gli Atti degli ultimissimi anni del Premio Monselice. Lo preghiamo di aggiornarci, e di concludere questa tornata riferendo altresì dei concorsi di traduzione fra gli studenti dei vari ordini e gradi di Monselice e della provincia di Padova, delle prove da loro sostenute e dei risultati finali.

## PREMIO DIDATTICO «VITTORIO ZAMBON»

Presso la Scuola Media “Guinizzelli” venerdì 7 maggio si è tenuta la prova di traduzione degli studenti di Monselice e provincia. Anche quest’anno hanno superato il centinaio – 114 per l’esattezza: 40 per le scuole medie di Monselice (12 per francese, 28 per inglese) e 64 delle scuole superiori della Provincia (7 per latino, 13 per francese, 30 per inglese, 12 per tedesco, 2 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 *Bonne Chanson* (XVI) di Paul Verlaine e *Lokis* di Prosper Mérimée per gli studenti di francese, *Remember* di Christina Rossetti e *The Needle* (1970) di Isaac Bashevis Singer per quelli di inglese.

Gli alunni delle scuole superiori si sono esercitati su brani di Germain Nouveau (*Premiers Poèmes*) e di M. de Chazal (*Sens Plastique*) per il francese, di Arthur Hugh Clough (*The lastest Decalogue*) e di Arnold Bennett (*Clayhanger*, 1910) per l’inglese; di Georg Trakl (*Sommer*) e di Adalbert Stifter (“In der Stadt Wien wohnte vor manchen Jaher ein wunderlich Mensch...”) per il tedesco; di Gustavo Adolfo Becquer (*Rimas* VII: “Del salón en el ángulo oscuro”) e di Camilo José Cela (*La familia de Pascual Duarte*) per lo spagnolo.

Abbiamo proseguito l’esperimento avviato lo scorso anno proponendo anche un brano di latino: si è trattato di un brano non facile del libro primo di *Ab urbe condita* di Tito Livio, dedicato all’arrivo dei Troiani di Antenore nel Veneto (“Iam primum omnium satis constat Troia capta in ceteros saevitum esse Troianos”).

I testi da tradurre sono stati scelti e vagliati, oltre che dal sottoscritto, da Giuseppe Brunetti, Mario Richter ed Emilio Bonfatti e, come di consueto ci siamo serviti della collaborazione esterna dei professori Emanuela Raffi per il francese e José Perez Navarro per lo spagnolo dell’Università di Padova.

Pur non trovando traduzioni particolarmente significative, sono comunque parse degne di attenzione per la scuola media quelle di Delia De Angeli, Francesco Polato (*francese*), Sofia Favaro, Margherita D’Isep, Valeria Biassolo (*inglese*); e per la scuola superiore

quelle di Anna Zago (*latino*), Alessandra Maiorano, Anna Milan, Fabia De Lazzeri (*francese*), Eva Beghin, Leila Chalati (*spagnolo*), Anna Ferrari, Elena Ferrasrese, Silvia Miante (*inglese*), Martina Barison, Giulia Bernardi (*tedesco*).

Infine sono risultati vincitori assoluti: Delia De Angeli per la sua traduzione della poesia di Paul Verlaine, e Anna Ferrari che ha tradotto il brano di Bennett.

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 presidi/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*

DELIA DE ANGELI, Scuola media "Guinizzelli"  
(traduzione dal francese)

##### *Segnalati*

###### a) *Francese*

1. FRANCESCO POLATO, Scuola media "Guinizzelli"

###### b) *Inglese*

1. SOFIA FAVARO, Scuola media "Zanellato"
2. MARGHERITA D'ISEP, Scuola media "Zanellato"
3. VALERIA BIASSOLO, Scuola media "Zanellato"

## SCUOLE SUPERIORI

### *Vincitore*

ANNA FERRARI, Liceo scientifico “Fermi”, Padova  
(traduzione dall’inglese)

### *Segnalati*

#### a) *Latino*

1. ANNA ZAGO, Liceo-ginnasio “Tito Livio”, Padova

#### b) *Inglese*

1. ELENA FERRARESE, Liceo scientifico “Cattaneo”, Monselice
2. SILVIA MIANTE, Liceo-ginnasio “Tito Livio”, Padova

#### c) *Francese*

1. ALESSANDRA MAIORANO, ITC “Calvi”, Padova
2. ANNA MILAN, Liceo-ginnasio “Tito Livio”, Padova
3. FABIA DE LAZZARI, Liceo scientifico “Fermi”, Padova

#### d) *Spagnolo*

1. EVA BEGHIN, IT per il turismo “Einaudi”, Padova
2. LEILA CHALATI, Liceo scientifico “Cattaneo”, Monselice

#### e) *Tedesco*

1. MARTINA BARISON, ITCG “Kennedy”, Monselice
2. GIULIA BERNARDI, Liceo scientifico “Fermi”, Padova



## INTERVENTI DEI VINCITORI



*Monica Centanni, riceve il del Premio "Città di Monselice" 2005  
dal Sindaco Fabio Conte*

## LA TRADUZIONE COME EROS, POROS E PENIA

Il lavoro del traduttore è *improbus labor*, gratificato soltanto dalla relazione che si instaura con l'autore e con il testo da tradurre. Una relazione esclusiva, discreta, segreta: erotica. E, come Eros, il frutto di questo rapporto assomiglia ai genitori – a Poros e a Penia: come la madre di Eros, la traduzione vive di accattonaggi, di mancanze, di difetti; come il padre, si ingegna a inventare espedienti, trovate, piccole e grandi furbizie.

Impegnarsi in una traduzione implica sottoporsi, soprattutto, a un allenamento fisico, a una disciplina di tempi e di ritmi. È una battaglia ingaggiata in un tanto eccitante quanto vano corpo a corpo con le parole.

Il traduttore, scimmia del poeta, nel suo fare condivide con il poeta stesso una profonda fiducia nelle prestazioni del *logos*, ma anche, contraddittoriamente, una profonda sfiducia nella possibilità dell'espressione. Nel caso di Eschilo questa doppia consapevolezza è amplificata dalla viva guerra che abita all'interno di ogni parola eschilea. La lingua di Eschilo riproduce icasticamente un significato senza venire a patti con le consuetudini lessicali. Sintassi di nessi precari, stridente e contraddittoria *concinntas* di suoni che fanno attrito uno sull'altro, è parola aspra e dura, inaudita: un corpo messo a nudo dalla violenza dell'atto poetico ed esposto senza indumenti, senza orpelli, all'orecchio e allo sguardo dello spettatore e del lettore.

Di quest'opera, che è *poiesis* anche linguistica, ho cercato di riprodurre il ritmo e le irregolarità; di rispettare una sintassi che spesso segue un ordine estetico-imaginale piuttosto che logico-grammaticale; di seguire i *piano* e i *forte* dei dinamogrammi tonali; di assecondare le discontinue scabrosità; e, soprattutto, di non tradire la varietà dei registri – basso e alto, sapienziale e proverbiale, poetico e pro-

saico – in nome di una omogeneizzazione aulicizzante. Non è retorica dire che questa – la mia come quella di ogni traduttore – è un'impresa che conosce pregiudizialmente l'orizzonte della sconfitta.

Durante gli anni di lavoro solitario e isolato sul testo ho voluto intrattenere un colloquio serrato soltanto con i miei predecessori (gli altri che hanno tradotto Eschilo prima di me, in italiano e in altre lingue), dai quali ho imparato molto e di cui molto ho cercato di riferire e di accogliere nel mio lavoro.

È stato un *iter per labyrinthum*, attraverso una selva oscura in cui ho trovato poche radure di luce e di soddisfazione. Ora, del tutto inaspettatamente, sento da voi che qualcuno ha letto con cura, ha visto in profondità, ha apprezzato il mio lavoro con Eschilo, su Eschilo. Questo è un grande premio.

Su un piano meno personale e più oggettivo mi dà molta gioia il fatto che in questo importante premio di traduzione, non specialisticamente destinato a versioni da classici greci o latini, in una gara con traduzioni da lingue moderne la scelta sia caduta oggi su una traduzione di Eschilo. In questa prospettiva questo premio va anche all'editore, e in particolare a Renata Colorni, che ha voluto inserire il volume della tragedia di Eschilo nella collana dei *Meridiani*, dedicata quasi esclusivamente ad autori contemporanei. È dunque alla contemporaneità di Eschilo, al suo essere, come Joyce e come Pound, classico e attuale a cui oggi, grazie alla vostra scelta, stiamo conferendo questo prestigioso premio.

SARA SOLLORS  
IO, DOROTHY

I libri mi hanno sempre affascinato. Da piccola, per andare in ufficio da mio padre, dovevo attraversare un'immensa biblioteca. Scaffali e scaffali di libri, libretti, libroni, libriccini. Il loro numero mi sembrava infinito. Ma non era questo a conquistarmi. Era il loro odore. Un odore di saggezza, di sapienza umanamente divina. Mentre il mio sguardo si smarriva, fissando tutti quei volumi di grandezze e colori diversi, immaginavo che loro, i libri, prendessero vita, mi parlassero, m'iniziassero al loro mondo segreto. Il mondo a cui più volevo appartenere, quello dei lettori, dei libri. Un mondo esclusivo, popolato da vip, degno della copertina di "Gente" o di "Novella 2000".

I lettori mi sembravano dei beati danteschi in perpetua contemplazione del divino. E io mi sentivo una povera anima pagana del limbo, condannata a desiderare ciò che non potevo avere. Non è che i miei genitori non mi leggessero le fiabe, o le favole, o altri libri. Anzi! Passavano ore sul bordo del mio lettino, mi raccontavano storie fantastiche, di principesse, di puffi, di cavalli, di sortilegi. Ma non era abbastanza.

Come potevo essere certa che mi leggessero bene? Che mi riferissero in maniera adeguata ciò che era scritto? Come verificarlo se non imparavo a decifrare io stessa quell'arcano codice per adulti che è la scrittura? Giunsi ad una conclusione. Dovevo crescere più in fretta.

Andai a scuola con grande entusiasmo. E imparai a leggere. Non più velocemente degli altri, non sono mai stata una bambina prodigio, materiale per *genius* o robe simili. Semplicemente mi sforzai. Più crescevo più leggevo... non c'era luogo in cui andavo senza il mio libro. Sfogliavo Dahl in autobus, Bradbury per strada, Angelou a scuola, Buck a casa, Calvino dal dentista. Leggevo tutto: libri per bambini, per adolescenti e per adulti. Di quel periodo ricordo in particolare



*Sara M. Sollors riceve dall'Assessore alla cultura, Giovanni Belluco, il Premio "Traverso - opera prima" 2005, finanziato dalla Banca di Credito Cooperativo di Sant'Elena*

due libri: *Matilda e Fabrenheit 451*. *Matilda* perché mi ritrovai a fissare i bicchieri tentando di muoverli. Spesso. *Fabrenheit 451* (lettura consigliata dalla mia scuola) perché in qualche modo consolidò la mia stima per i libri. Oltre a provocarmi incubi per parecchio tempo. Leggevo tutto insomma. Libri di oggi di ieri... Feci amicizia con le bibliotecaria della scuola: idea geniale. Mi consigliava lei cosa leggere, se volevo, ma mi lasciava anche vagare a vuoto e cercare qualcosa che mi ispirasse, qualsiasi cosa. Era un gran donna. Così crescevo, e con me anche la mia curiosità, il mio interesse per questo mondo.

Un giorno, anni dopo, scoprii la letteratura italiana. Dovete capirmi: fino ad allora ero sempre vissuta negli Stati Uniti, immersa nella cultura americana. Non è che non avessi mai letto in italiano, ma avevo letto di più in inglese. Beh, un giorno, al ginnasio, feci una scoperta. Lessi Silone. Vittorini. Pavese. La mia personale trinità. Poi Ungaretti, Montale, Foscolo e Leopardi. Tomasi di Lampedusa, Manzoni, Elsa Morante. E proprio mentre finivo *Aracoeli*, mi fecero una proposta. Un salto indietro nel tempo. Mi chiesero di tornare alla magia e alle principesse. Agli anni delle favole, dei libri del lieto fine e degli ideali uguali per tutti. Il tempo di Baum.

Era una sfida lanciata da mia madre. Il libro, *Il Mago di Oz*, mi era stato letto da bambina. Accettai volevo proprio vedere come si traducevano testi con titoli diversi da “Abile stratagemma di Epaminonda” o “Grande saggezza di Pericle”. Così m’immersi nella traduzione. Prima reazione: “wow”. È un lavoro meraviglioso.

Rendere un testo accessibile (se non lo è già), o per lo meno contribuire alla sua diffusione è un privilegio immenso. Non so se me lo sono meritato. Ma so che ho lavorato sodo a questa traduzione. “La lingua è simbolo della civiltà di un popolo,” scriveva Ungaretti. Io volevo spiegare questo popolo, una parte di esso, per quanto mi era possibile, attraverso la mia traduzione.

E ci ho messo l’anima. Non fatevi ingannare dalla mia età, o da quello che sapete sentite o non sentite sui giovani. Anche se vi sembra impossibile, questo libro l’ho tradotto io. Ed è stata un’esperienza splendida. Ho cercato di essere fedele al testo, di trasmettere nella mia traduzione le emozioni che il testo mi suscitava da piccola. Ho cercato anche di mettere qualcosa di me, di noi, del nostro mondo. Ma sarebbe stupido e presuntuoso dire che ho fatto tutto da sola: la scrittura e a maggior ragione la traduzione di un libro non sono solo

frutto di un lavoro individuale. Ci sono molte persone che vi collaborano: editore, curatore, lettori di bozze, redattore... persone che hanno svolto il loro lavoro in maniera perfetta, e non hanno fatto problemi per la mia età, ma mi hanno trattato sempre con rispetto.

Cosa si prova a tradurre? Non sono in grado di dare una definizione precisa. Io credo che tutto nasca da un desiderio di condividere qualcosa che è stato per noi speciale. Un po' come... portare qualcuno a vedere dove siamo nati, dove abbiamo fatto i primi passi, dove siamo andati a scuola la prima volta. Uno svelare qualcosa di intimo, un esporsi per rendere gli altri partecipi di ciò che abbiamo vissuto.

E nel contempo è un tentativo di contribuire, nei limiti del possibile, alla grandezza di un'opera. Di associarsi ad essa. Molti tra i migliori scrittori hanno tradotto. Per avvicinare ai loro contemporanei testi da loro amati. Per donargli la migliore forma possibile. Tradurre è ricerca di un contatto: ci si offre come mediatori tra culture epoche lingue lontane e diverse. Oggi poi questo mestiere è sempre più importante: il mondo è più piccolo, e questi mediatori più necessari.

Vi ringrazio per il prestigioso premio che mi avete dato. Ringrazio tutte le persone che mi hanno aiutato, che lo ricevono insieme a me. I miei genitori senza il cui sostegno e senza le cui letture non sarei qui. La mia meravigliosa professoressa di italiano, Mariagrazia Madricardo. Gli illustri membri della giuria. Infine, grazie a quelle persone, ai miei amici, che hanno sentito la mia lamentosa voce chiedere 40 milioni di volte quale fosse la resa migliore per questo o quest'altro. Grazie di cuore.

JOSÉ MARÍA MICÓ

L'INCROCIO TRA LA FILOLOGIA E LA POESIA

Dopo avere tradotto quasi quarantamila versi, potrei dire adesso giustamente che sono rimasto senza parole, ma ce n'è una molto importante che va pronunciata sincera e solennemente: grazie. Ringrazio specialmente la Giuria e la città di Monselice per la bella tradizione di questo Premio, che esiste e resiste da trentacinque anni.

Io sono arrivato alla traduzione un po' per caso. Molti anni fa tradussi un sonetto di Shakespeare, due sonetti di Auden, sei *Mottetti* di Montale, ma quasi sempre per svago, perché la mia specialità dovrebbe essere la letteratura spagnola del Cinquecento e del Seicento. Infatti mi sono interessato all'Ariosto per capire meglio l'influenza delle sue *Satire* in Spagna, ma poi ho deciso di tradurle e l'interesse è diventato vera passione per l'autore, anche affetto direi.

Per quanto riguarda l'*Orlando furioso*, la prima traduzione fu proprio quella spagnola di Jerónimo de Urrea (1549), poco apprezzata dai personaggi e dai contemporanei di Cervantes; e l'ultima traduzione in versi, quella del conte di Cheste, risale all'Ottocento (1883). Queste traduzioni non conservavano più, per il lettore odierno, la condizione fortemente letteraria, poetica, dell'originale; a parte questo, sono in realtà traduzioni incompiute, dato che alcuni episodi furono adulterati (per esempio il canto III, modificato da Urrea) e addirittura cancellati (specialmente il divertente e molto spinto canto XXVIII, evitato da Cheste). Il testo dei classici gode del privilegio della perennità, ma ogni età vuole la sua traduzione.

Tradurre è un esercizio estremo di sopravvivenza letteraria, e io ho fatto del mio meglio per mantenere le grandi qualità dell'Ariosto: la leggibilità del racconto, la musicalità dell'endecasillabo, la scaltrezza dell'ironia. Dopo non poche prove e riflessioni, ho deciso di tradurre in endecasillabi sciolti (con qualche assonanza e altri artifici fonici nei passi più ricchi), ma chiudendo ogni stanza con una rima baciata, assonante o consonante, con lo scopo di garantire la funzione



*José María Micó riceve dal giornalista e scrittore Gian Antonio Cibotto  
il Premio Internazionale "Diego Valeri" 2005, messo a disposizione dalla Cassa di Risparmio  
di Padova e Rovigo*

strutturante dell'ottava ariostesca, aspetto irrinunciabile nel compromesso lirico-narrativo del romanzo.

Il risultato è sicuramente imperfetto, ma la fortuna mi ha distinto con questo premio che ha per me un significato molto speciale. Le ragioni sono due: da una parte, sette anni fa, nel centenario di Leopardi, il premio è stato vinto da un'amica spagnola, Blanca Muñiz; dall'altra parte, la traduzione è a mio avviso l'incrocio perfetto tra la filologia e la poesia, e questo premio ha privilegiato da sempre il lavoro dei poeti-traduttori (basta fare i nomi di Diego Valeri, Mario Luzi, Giovanni Raboni...). Mi piacerebbe immaginare che questo spazio, questo territorio fosse anche il mio.

Sono stati tre anni di lavoro ed ho avuto tante esperienze, belle e brutte, in questo periodo, ma alla fine ho provato un po' di malinconia. Lo spiego con un poemetto scritto dopo un soggiorno a Firenze:

Dejaste en la ciudad que fue la tuya  
tu estilo de vivir amargo y viejo,  
sentado ante los versos de un difunto.  
Aquí, más encorvado cada noche  
frente a la celosía del olvido,  
te desgastó los ojos su incesante  
gesta de paladines sudorosos  
y de virginidades imposibles.  
Has vivido sin tregua en sus estancias  
perfectas como un fruto.  
No te quejes.

Tradotto in italiano dice più o meno così:

Lasciasti nella città che fu la tua  
il tuo stile di vita amaro e vecchio,  
seduto davanti ai versi di un morto.  
Qui, più incurvato ogni notte  
di fronte alla gelosia dell'oblio,  
ti ha logorato gli occhi l'incessante  
gesta di paladini affaticati  
e di verginità quasi impossibili.  
Vivesti senza sosta nelle sue stanze  
perfette come un frutto.  
Non ti lamentare.

Non mi lamento affatto, anzi, in questo momento sono veramente molto felice. Grazie.



*Francesco Nicodemi, vincitore del Premio per la traduzione scientifica 2005*

FRANCESCO NICODEMI  
CASO E NECESSITÀ

Naturalmente l'assegnazione di questo premio mi ha fatto grande piacere. Devo dire tanto più in quanto anche la traduzione del libro di John Barrow e Frank Tipler per conto di Adelphi è stata per me soprattutto un piacere che ho affrontato con grande curiosità intellettuale. Certo si è trattato di una sfida che ha richiesto molto impegno in quanto il testo abbonda di riferimenti non solo alla fisica (che è il mio campo professionale) ma anche alla filosofia, all'economia, alla biochimica, all'astronomia, tutti settori nei quali gli autori mostrano vaste conoscenze. Da questo punto di vista il libro mette bene in risalto l'importanza dell'unità della cultura, superando la nota separazione tra cultura scientifica e cultura umanistica e mostrando come siano necessarie entrambe quando si affrontano argomenti di grande rilievo concettuale ed emotivo quale quello del significato dell'esistenza dell'Uomo nell'Universo.

Infatti il testo si sviluppa a partire dal Principio Antropico Debole, che esprime il fatto che l'Universo in cui viviamo deve essere basato su leggi tali da permettere la vita al suo interno. Negli ultimi anni questo punto di vista sta ricevendo molta attenzione in seguito alla crescente convinzione che possano esistere molti "universi" non comunicanti tra loro ma con caratteristiche diverse, in genere non compatibili con l'esistenza di vita.

Nel loro *excursus* gli autori pervengono infine a illustrare una formulazione del Principio Antropico in base alla quale la presenza non solo della vita ma della stessa vita intelligente non è un caso fortuito ma una necessità, per riprendere il noto binomio di Monod. Mi sembra trasparente la speranza di poter dare in questo modo una risposta al perché e al senso della nostra esistenza. Queste motivazioni sono state per me un forte stimolo ad approfittare della traduzione come momento di approfondimento degli argomenti trat-

tati. Tanto più perché l'interesse del libro va oltre le varie formulazioni del Principio Antropico, dato che esso fornisce una panoramica su molti aspetti, non solo della fisica, ma di svariati settori del pensiero del Novecento e non solo. Ho infatti appreso molto da questo testo, sia per le numerose riflessioni a sfondo filosofico sia in merito a problemi più specifici a partire, ad esempio, dal famoso "dilemma del prigioniero".

Devo confessare che non sempre la traduzione è stata agevole, sia per la vastità degli argomenti che per l'elevato numero di citazioni originali. Spesso mi sono trovato davanti a punti oscuri e ad affrontare problemi di conoscenza. Credo che non sarei riuscito a superare le difficoltà senza l'aiuto e la competenza del caro amico Giuseppe Trautteur, che per cominciare mi ha insegnato ad attenermi il più fedelmente possibile al testo originale anche quando (nella mia inesperienza di traduzioni) sarei stato tentato di modificarlo per renderlo più "chiaro" secondo il mio gusto.

L'attribuzione di questo premio mi fa anche piacere in quanto indica che, almeno sul piano del linguaggio, è riuscito il tentativo di rendere scorrevole la lettura di un testo peraltro molto impegnativo. Spero che ciò possa aiutare il lettore nella comprensione delle problematiche affrontate. Sono certamente molto lusingato da questo giudizio per il quale voglio ringraziare la giuria e gli organizzatori del Premio Monselice.

Mi auguro inoltre che l'attenzione che questo prestigioso premio pone sugli argomenti di natura scientifica possa anche contribuire a superare la difficile situazione attuale della ricerca scientifica in Italia.

GIOVANNI RABONI TRADUTTORE  
DI BAUDELAIRE E DI PROUST

ATTI DEL TRENTATREESIMO CONVEGNO  
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE  
LETTERARIA E SCIENTIFICA



*La tavola rotonda su "Giovanni Raboni traduttore di Baudelaire e di Proust".  
Da sinistra: Antonio Prete, Mariolina Bertini, Mario Richter, Alberto Beretta Anguissola*

MARIO RICHTER

INTRODUZIONE ALLA TAVOLA ROTONDA

Per questo nostro incontro dedicato a Raboni vorrei cominciare con un ricordo, con l'evocazione di qualche sentimento personale.

Ho ben presente il giorno in cui l'amico e collega Mengaldo prese il telefono di fronte a noi della Giuria del "Monselice" per raggiungere a Milano il poeta Giovanni Raboni e chiedergli se accettava di far parte del nostro gruppo. E ricordo con quale viva soddisfazione noi tutti sentimmo che la risposta fu subito positiva, convintamente positiva.

Quando poi Raboni cominciò a venire qui, tutto lasciava pensare che si stesse avviando un nuovo e simpatico periodo di feconda collaborazione.

Le discussioni di quella sua prima mattinata di lavoro fra noi furono infatti particolarmente vive, costruttive. Per la circostanza, fummo poi accolti nella bella, ospitale casa del nostro amico Aldo Businaro. E lì – nella più cordiale atmosfera favorita dalla convivialità – le nostre conversazioni si allargarono, si approfondirono. Lasciavano prevedere, almeno per me, l'inizio di un buon lavoro comune, e anche (credo) di un buon rapporto di amicizia.

Ma, ahimè, così non avevano decretato le potenze supreme (per voler riprendere le parole stesse di Baudelaire).

Di lì a poco, Raboni – che pure, a vederlo, bello com'era sembrava l'immagine stessa della salute – cominciò ad accusare alcune difficoltà di natura fisica. Non sembravano particolarmente gravi. Comunque sia, ogni volta Raboni si trovava impedito e non poteva raggiungerci per le successive riunioni.

Poi, con il passare dei mesi, le cose presero una piega inquietante e da ultimo precipitarono, fino al triste giorno (era il 16 settembre dell'anno scorso) in cui venimmo a sapere che il nostro illustre amico non era più fra noi. Così, ogni nostra più bella speranza dovette spegnersi quasi sul nascere.

Eccoci dunque privati di un collaboratore di vasto sapere, un uomo animato da molteplici e vivi interessi, protagonista attento della letteratura contemporanea nelle sue manifestazioni più avanzate e significative.

Eccoci soprattutto privati di uno fra i più autorevoli, incisivi e noti traduttori dell'ultima generazione letteraria del Novecento.

Occorre infatti riconoscere che Raboni si è distinto per aver saputo affrontare e risolvere, spesso con risultati di indubbia efficacia artistica, l'arduo compito di trasferire nella lingua italiana due opere basilari della poesia e della narrativa francese (e mondiale) moderna: *Les Fleurs du Mal* di Charles Baudelaire e *A la recherche du temps perdu* di Marcel Proust (entrambe pubblicate da Mondadori).

Queste due opere costituiscono dunque il principale oggetto di studio dell'incontro di oggi e ci servono anche a tenere viva la presenza del nostro amico fisicamente assente.

Per l'illustrazione delle due opere abbiamo la fortuna di poter contare sulla competenza di alcuni fra i più riconosciuti specialisti italiani di Proust e Baudelaire (Alberto Beretta Anguissola, Mariolina Bertini Bongiovanni e Antonio Prete).

MARIO RICHTER

CONSIDERAZIONI SUL PROBLEMA DI TRADURRE  
*LES FLEURS DU MAL*

Credo che non esista poeta francese (e non solo francese) che, più di Baudelaire, abbia suscitato l'interesse dei traduttori italiani (e non solo italiani), traduttori che sono per la maggior parte, specialmente negli ultimi cinquant'anni, anche poeti in proprio, e poeti di non poco rilievo (penso almeno a traduttori parziali come Diego Valeri e Alessandro Parronchi, ma soprattutto a Caproni<sup>1</sup>, Attilio Bertolucci, Muscetta, Bufalino, Cosimo Ortesta, Antonio Prete e naturalmente Raboni).

Lungo sarebbe l'elenco delle traduzioni integrali e parziali che seguirono alla prima, che fu pubblicata, in prosa, da Riccardo Sonzogno nel 1893. Ci sarebbero anche da ricordare, ad esempio, il compianto Mario Luzi (che per vari anni fece parte della nostra Giuria), Mario Bonfantini, Luigi De Nardis, Bernard Delmay<sup>2</sup> ecc. (se ne può trovare un elenco piuttosto nutrito nella *Bibliografia* del "Meridiano" curato da Raboni nel 1996 o anche nel volume di Ortesta).

C'è da chiedersi per quale ragione la poesia di Baudelaire abbia potuto ottenere un così grande successo presso i traduttori.

Non c'è dubbio che il fenomeno è innanzitutto legato alla straordinaria qualità poetica delle *Fleurs du Mal*, all'influenza profonda e al singolare prestigio che l'opera ha avuto per l'affermazione della modernità nel suo insieme. Basti dire che per Baudelaire ebbero un autentico culto poeti e scrittori del calibro di Rimbaud, Proust e Valéry.

Non so se sbaglio, ma sembra anche esistere una particolare attrazione dovuta a una suadente docilità (non dico facilità) dell'opera a farsi tradurre, a solleticare l'esercizio traduttivo.

Infatti il verso di Baudelaire si presenta spesso nella sua tornita classicità, nella sua ben calibrata scansione di gusto sostanzialmente

<sup>1</sup> Traduzione in prosa (salvo "Le Voyage"), Roma, Curcio, 1967.

<sup>2</sup> Firenze, Sansoni, 1972 (traduzione isometrica).

parnassiano, nel suo lessico trasparente e spesso comune. A ben vedere (lo si è detto molte volte) non c'è una grande distanza fra la lingua poetica di Baudelaire e quella di Racine (che lo precede di un secolo e mezzo). Tutto ciò è invitante e sembra sollecitare in molti, appunto, la traduzione.

In realtà, chi si lascia attrarre da questa sirena baudelairiana e procede alla traduzione si trova subito a dover fare i conti – come ben sa ogni traduttore del poeta – con un testo dalle innumerevoli insidie. Ne posso indicare qui almeno un paio.

Già nei versi d'apertura, quelli esplicitamente destinati al lettore, si legge qualcosa che solitamente imbarazza i traduttori. Mi riferisco alla strofa in cui si dice che noi assomigliamo a un “*débauché pauvre qui baise et mange / Le sein martyrisé d'une antique catin*”. Quel verbo *mange* che conclude il verso è spesso trasformato in qualcosa d'altro, in qualcosa di più verosimile (“sbava e strizza” traduce Romano Palatroni<sup>3</sup>; De Nardis traduce “morde”, Ortesta traduce “succhia”; Prete, caricandone il significato, traduce “divora”; Raboni “succhia e assapora” nel 1973 e soltanto “assapora” nel 1996...). Bene invece traduce Luciana Frezza (1993): “che bacia e che mangia”. Infatti, il verbo francese *manger* non significa *succhiare*, né propriamente *divorare*, *mordere*, *strizzare*, *assaporare* ecc., ma significa semplicemente ed esclusivamente *mangiare*. Qui dunque si impone al traduttore – anche se ciò gli può dispiacere – il normale e quotidiano *mangia*. Non ha senso girarci intorno, attenuando o accentuando.

Veniamo a un'altra difficoltà. Questa è legata a un personale vecchio ricordo scolastico.

Al ginnasio, il professore di francese (che doveva essere di formazione vagamente crociana) era solito portare come esempio di brutto verso (non poetico) quello che dà il via al sonetto *De profundis clamavi* di Baudelaire (30° delle *Fleurs du Mal*, ed. 1861):

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime.

Metteva in evidenza il sintagma *l'unique que*. “Sentite quel *que-que* – diceva –, è intollerabile; un vero poeta non dovrebbe fare simili errori di gusto”.

<sup>3</sup> *Baudelaire*, trad. di R. Palatroni, introd. di E. Balmas, note di G. Regini, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1959, p. 51.

E così, ricordo, ci ripeteva il seguente assioma: “Tout ce qui est poésie est chant” (scopersi più tardi che si tratta di un’affermazione del parnassiano Banville, amico di Baudelaire e autore di un fortunato trattatello di metrica francese).

Certamente, dal suo punto di vista, il professore non aveva torto. Si tratta indubbiamente di una *cacofonia* (ripetizione contigua di sillabe uguali).

Ebbene, tornando anni dopo a rileggere questa poesia *nel suo contesto* (cioè nelle *Fleurs* del 1861), mi resi conto di quanto fosse limitante *il criterio di fluidità o armonia “musicale”* col quale quel mio pur bravo professore giudicava i poeti e, in particolare (con rimprovero), il citato verso di Baudelaire. Mi resi conto che quel biasimato aggettivo *unique* era, per Baudelaire, assolutamente necessario, perché a lui, *in questo caso*, importava soprattutto *il senso*, ossia gli importava instaurare una perfetta ambiguità fra il genere maschile e femminile del *Toi* (oggetto dell’amore) a cui si rivolge chi implora pietà. Infatti *unique* è ambigenere. Il traduttore italiano, se vuole tradurre questo aggettivo, è costretto a scegliere o il maschile o il femminile. Ho notato che quasi tutti (forse confortati dalla spiegazione fornita da Antoine Adam, che ritiene l’aggettivo *unique* riferito a Jeanne, donna peraltro del tutto assente, come tale, nelle *Fleurs du Mal*) optano per il femminile (così De Nardis e Ortesta, purtroppo anche Raboni, in tutte le quattro edizioni). Ma è un arbitrio, un tradimento grave del testo (bene ha fatto chi – come Gesualdo Bufalino, come la Frezza, come il qui presente Prete – ha tradotto “Imploro la tua pietà, o Te, mio unico amore”).

Vediamo di capire bene.

Nel testo precedente (quello stupendo e famoso intitolato *Une charogne*, 29°), il *Poète* (il protagonista del libro) ha offeso simultaneamente sia la *grande Nature* (terza strofa, *Nature* che afferma la vitalità universale attraverso il continuo rinnovamento delle vite individuali), sia il *Dio cristiano* (che afferma l’immortalità dell’anima individuale). In quel testo, il *Poète* messo in scena da Baudelaire ha finito col compiere un atto d’orgoglio riprendendo un tema classico-neoclassico o anche parnassiano, quello che fa del poeta il vero garante d’immortalità:

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine  
Qui vous mangera de baisers,  
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
De mes amours décomposés!

(si pensi, ad esempio, ai *Sepolcri* di Foscolo, alle Muse che “siedon custodi dei sepolcri” ecc.).

Se Baudelaire avesse preso questa strada, *Les Fleurs du Mal* avrebbero avuto suppergiù il senso di una delle tante raccolte di certi bravi parnassiani dell'epoca (fiduciosi nell'immortalità della poesia e per i quali appunto “tout ce qui est poésie est chant”).

Sarebbe stata un'opera certo *bella*. Ma di una bellezza senza calore, senza vita (una bellezza che, in fondo, non importa davvero a nessuno). Sarebbe stata un'opera morta, bella come può essere bello un *sole di ghiaccio* (un “soleil de glace”, difatti nel sonetto in questione si parla dell'orrore insopportabile di un desertico uniforme *gelo polare*).

Invece il libro – dopo tanto orgoglio – prosegue sorprendentemente con l'*invocazione di pietà* più desolata che esista, appunto con la preghiera ebraico-cristiana della penitenza *De profundis clamavi ad te, Domine* (6° salmo) unita al *Miserere* (4° salmo).

Ma chi può dunque essere questo *Toi* (con l'iniziale maiuscola), l'amore *unico* a cui il *Poète* ora si rivolge? Credo che dobbiamo rispondere così: *dato il titolo* (che sottintende il *Dominus*), *Toi* e dunque *unique* sono da intendersi *maschili*, e si riferiscono a Dio (al Dio cristiano, al *Dominus* del salmo, offeso con la negazione dell'immortalità dell'anima). Ma, *dato il contesto* (che mette in scena donne, e l'ultima è la *grande Nature* personificata, con l'iniziale maiuscola), *Toi* e dunque *unique* sono da intendersi *femminili*, e sembrano riferirsi, appunto, alla *grande Nature* (offesa con la conservazione individuale a cui mira l'arte).

Eccoci introdotti in uno spazio tipicamente baudelairiano, un *ignoto* in cui l'*unicità* rinvia a una *duplicità*, un ignoto che si nasconde fra i termini in opposizione del *maschile* Dio cristiano e della *femminile* Natura (entrambi offesi dal *Poète*).

Si aggiunga che quello sgraziato *que-que* – oltre che affermare, in questo caso, la preminenza del senso sulla perfezione formale cara a Gautier – mima quasi un singhiozzo, la difficoltà di esprimersi (o il balbettare) di chi è prostrato dal dolore.

In conclusione: il verso “cacofonico” risulta *strettamente funzionale* al testo, al testo letto *con rispetto*, cioè – in questo caso – considerandolo anche *in rapporto al suo contesto*.

Questo esempio ci consente di formulare una regola molto generale di lettura (e di traduzione), regola – si dirà – molto semplice e forse anche scontata, ma – a giudicare dai fatti – di assai difficile applicazione: *leggere scrupolosamente quello che è scritto nel testo; rispettare il testo*; non volerli leggere quello che già sappiamo, quello che è già presente nella nostra *testa* o nella nostra cultura (il mio professore di ginnasio, ad esempio, aveva in testa il pregiudizio musicale. Ma ci sono anche pregiudizi più profondi). Naturalmente non si tratta di fare *tabula rasa* di quello che siamo e sappiamo. Non sarebbe possibile.

Cerco di spiegarmi meglio: la cosa importante sta nel *non* accostarci al testo con la preoccupazione di volere a tutti i costi applicare parametri o metodi prescelti o prefabbricati. No. Questo ci esclude a priori dalla possibilità di fare ingresso nel mondo indagato dallo scrittore, e specialmente da un poeta come Baudelaire, che è il capostipite della poesia moderna.

Dobbiamo infatti sapere che proprio con Baudelaire la poesia si propone come suo scopo specifico la perlustrazione di tutta quella grande parte di realtà che è tenuta nascosta dalla *cultura regolata dalla logica* e da quella cosa che si chiama “buon senso” o anche “buon gusto”. La critica e i metodi che la “nobilitano” sono parte integrante del sistema logico dal quale invece la poesia, a partire da Baudelaire, si propone di uscire.

Se noi pretendiamo di ingabbiare, di costringere la poesia all’interno delle coordinate della cultura (o del gusto) che esiste, ci condanniamo a mancare lo scopo principale della poesia, che è appunto quello di portarci *fuori dal nostro spazio mentale*, dallo spazio pensabile in termini logico-razionali (ecco il pregiudizio più profondo e resistente, ben più profondo di quello del professore di cui parlavo). La poesia vuole perlustrare *ciò che sta fuori*. E ciò che sta fuori è *l’ignoto*: non è soltanto ciò che non si conosce, ma anche ciò che *non si può conoscere*, voglio dire ciò che i principi che regolano la nostra conoscenza e, con questa, anche la nostra lingua, ci impediscono, ci vietano di conoscere.

Dunque non si tratta di *criticare* in senso proprio, ossia di applicare un *metodo critico* come prodotto dei fondamentali principi che

regolano la realtà che c'è, ma semplicemente di *seguire*: ciò significa che non si tratta di portare il testo a noi, ma di andare *noi* verso il testo. È insomma un'avventura. L'avventura è appunto il senso della poesia moderna, inaugurata da Baudelaire.

Ebbene, al rispetto di questa avventura (cosa non facile) dovrebbe mirare ogni traduttore.

Raboni era ben consapevole di tutto ciò, di tutte le infinite difficoltà che comporta la traduzione di un testo poetico, specie di un testo come quello di Baudelaire. Mi piace dunque concludere questa mia chiacchierata con alcune sue parole, che davvero gli fanno un grande onore:

Anche a prescindere dalla mia personale esperienza sono [...] convinto che il compito di un traduttore di poesia sia un compito infinito, un compito che è lecito immaginare concluso solo in un punto puramente ipotetico posto al di là del tempo, così come ipotetico e posto al di là del tempo è il punto nel quale sono destinate a incontrarsi due rette parallele.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> G. RABONI, *L'arte della dissonanza*, in BAUDELAIRE, *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, p. xlv. Prima trad. Milano, Mondadori, 1973; seconda Torino, Einaudi, 1987; terza Torino, Einaudi, 1992; quarta Milano, Mondadori, 1996. Le maggiori modifiche sono fra la prima e la seconda.

ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA  
RABONI TRADUTTORE DI  
DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN

Non è per me cosa facile parlare di Giovanni Raboni traduttore di Proust. Temo di non essere imparziale, a causa della nostalgia per uno spicchio importante di “tempo perduto”, e anche per la gratitudine che, specialmente negli ultimi anni, ho provato nei suoi confronti. È stato infatti Raboni a esprimere generosamente sul “Corriere” apprezzamento per la mia ultima fatica proustiana (uno studio sul probabile collegamento tra l’episodio della *petite madeleine* e le antiche leggende su certe druidesse celtiche di facili costumi<sup>1</sup>). Ed è stato lui a suggerire il mio nome a Renata Colorni per la parte critica di un “Meridiano” Racine cui tengo molto. A questo proposito vorrei ricordare che Raboni ha fatto due successive traduzioni della *Phèdre* di Racine, la prima per la messa in scena di Luca Ronconi, a Prato e poi a Torino, nel 1984, la seconda per una serie di rappresentazioni del Teatro di Genova, nell’aprile del 1999, con regia di Marco Sciaccaluga, entrambe pubblicate<sup>2</sup>, e quindi entrambe note. Ma, per il progettato “Meridiano”, ha anche fatto in tempo a completare due belle traduzioni di *Bérénice* e di *Athalie*, e queste traduzioni sono, per ora, inedite.

<sup>1</sup> A. BERETTA ANGUISSOLA, *Le conchiglie della druidessa: una nuova ipotesi sulla genesi dell’episodio della “petite madeleine” nel romanzo di Proust*, in AA.VV., *Satura. Studi in onore di Franco Lanza*, Viterbo, Sette Città, 2003, pp. 23-52.

<sup>2</sup> J. RACINE, *Fedra*, Milano, Rizzoli, 1984 e Genova, Marietti, 1999. Una interessante intervista a Raboni a proposito del suo lavoro di traduttore per lo spettacolo di Ronconi (la prima fu il 26 aprile 1984) è contenuta nel libro di A. DE LORENZIS, *Ronconi e Racine. La regia della “Fedra”*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1988, pp. 171-179. Così Raboni ha poi spiegato, nel 1999, perché ha avvertito la necessità di rifare la traduzione del capolavoro raciniano: “Nella traduzione per Ronconi avevo scelto di privilegiare un verso libero che avesse come base l’endecasillabo usato in modo ipermetrico. Sulla carta questa stravaganza poetica mi pareva funzionasse abbastanza bene, ma quando li ho sentiti recitare quei versi mi sono sembrati prosa. Era la mia prima esperienza di traduzione teatrale in versi e ne sono uscito alquanto deluso” (ed. Marietti, p. 55). Tra la traduzione del 1984 e quella del 1999 la principale differenza non è però, a mio parere, di carattere metrico. La seconda

Mi sono chiesto perché tanta spontanea gentilezza nei miei confronti da parte di Raboni. Chissà, forse mi aveva associato in modo molto stretto a quegli anni di lavoro su Proust, che credo siano stati un periodo abbastanza felice della sua vita. Anch'io ricordo con piacere quel viaggio a Illiers nell'estate (credo) del 1983, per realizzare, con una *troupe* televisiva del TG1 guidata da Beppe Vannucchi, un gustoso servizio di 12 minuti per la rubrica settimanale "Tam Tam", poche settimane dopo la pubblicazione del primo volume della traduzione nei "Meridiani". Varrebbe la pena di rivederlo, credo. Per un intero pomeriggio l'incontentabile Vannucchi ci costrinse ad andare infinite volte su e giù in treno tra Illiers e Chartres, per riprendere al meglio le eleganti piroette del goffo campanile di Combray tra i tetti delle case del villaggio. Ricordo, presso un *relais* molto elegante nella campagna vicina, certe indigeribili *coquilles Saint-Jacques*, affogate in una francesissima e nauseante salsa alla crema, che mise Raboni a dura prova. E, se chiudo gli occhi, mi sembra di rivedere Giovanni, coi suoi splendidi capelli d'argento inondati di sole, seduto, per l'intervista, nel giardinetto della casa di *Tante Léonie*. C'erano anche Luciano De Maria e Daria Galateria. Nel servizio televisivo Daria appariva con il fatidico biscottino in una mano e una tazza di tè nell'altra, per spiegare, agli allibiti telespettatori, tutti i possibili significati sessuali più o meno osceni della *madeleine*, subito dopo la dissolvenza dell'immagine ravvicinata di una cappasanta di pietra, scolpita nel mantello dell'apostolo Giacomo, nel portale occidentale della cattedrale di Chartres: amor sacro e amor profano!

De Maria amava moltissimo Proust, e alla *Recherche* volle dedicare un grande impegno editoriale, che avrebbe anche aiutato il lancio della nuova collana di classici moderni di ogni nazione, "I Meridiani", appunto. Voleva fare un'edizione italiana di Proust che battesse la concorrenza di quella Einaudi, con due idee: un traduttore prestigioso e unico, e un apparato di note ampio, esaustivo, senza limiti, che fosse in gran parte una novità assoluta sul piano internazionale. Bisogna ricordare che le edizioni francesi fino ad allora esi-

versione della *Fedra* è meno rispettosa del principio di assoluta fedeltà all'originale e si concede qualche libertà. Ciò mi sembra confermare, almeno in parte, la tesi conclusiva di questo mio intervento. Si direbbe che anche Raboni, dopo la lunga fatica proustiana improntata al principio della massima fedeltà possibile, abbia cominciato ad avere qualche dubbio su questo "imperativo categorico".

stenti, compresa la “vecchia” Pléiade del 1954, avevano pochissime note esplicative. Per queste note Giovanni Macchia suggerì il mio nome, al quale, dopo qualche mese, si aggiunse quello di Daria Galateria. Non ricordo esattamente quando cominciammo questo lavoro, direi verso il 1977, se non sbaglio. Da allora sono trascorsi circa 28 anni: eravamo assai più giovani, e Giovanni e Luciano erano con noi. E sono grato agli organizzatori di questo incontro, i quali, invitandomi, mi hanno fornito un’occasione per verificare, con maggiore attenzione, se le mie intermittenti impressioni di lettore della traduzione raboniana, messa a confronto con quelle della Einaudi e in primo luogo con lo *Swann* di Natalia Ginzburg, risultano oggi confermate o sono smentite da una mia maggiore maturità.

A me non veniva chiesto un parere sulla traduzione. A migliorarla provvedevano eventualmente, in redazione, Marco Beck e Gabriella Mezzanotte. Però mi veniva inviato il dattiloscritto tradotto, e su questo lavoravo. Talvolta mi sembrava che ci fossero soluzioni lessicali indirizzate verso un registro più alto di quello che io avrei preferito. Studiando Proust mi ero fatto l’idea che la semplicità, la “creaturalità”, direi persino una certa povertà lessicale, fossero un elemento importantissimo della sua poetica. A chi ne dubitasse consiglierei di leggere la deliziosa lettera a Zadig, il cagnolino dell’amico Reynaldo Hahn<sup>3</sup>, nella quale è illustrata una specie di “poetica del cagnolino”, basata sull’assoluta semplificazione. Faccio l’esempio più banale che si possa immaginare. La prima frase del romanzo “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”, che la Ginzburg traduce “Per molto tempo, mi sono coricato presto la sera” e Raboni invece “A lungo, mi sono coricato di buonora”, io l’avrei resa nel modo più terra-terra possibile: “Per molto tempo sono andato a letto presto”, perché non mi è mai capitato di dire “Vado a coricarmi”. Io dico “Vado

<sup>3</sup> M. PROUST, *Lettres à Reynaldo Hahn*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 215-216, lettera ripresa in *Correspondance*, a cura di PH. KOLB, Paris, Plon, vol. X, 1983, pp. 372-374: “Mais sache mon bon petit Zadig ceci, qu’une espèce de petit chouen que je suis dans ton genre, te dit et dit car il a été homme et toi pas. Cette intelligence ne nous sert qu’à remplacer ces impressions qui te font aimer et souffrir par des fac-similés affaiblis qui font moins de chagrin et donnent moins de tendresse. Dans les rares moments où je retrouve toute ma tendresse, toute ma souffrance, c’est que je n’ai plus senti d’après ces fausses idées, mais d’après quelque chose qui est semblable en toi et en moi mon petit chouen. Et cela me semble tellement supérieur au reste qu’il n’y a que quand je suis redevenu chien, un pauvre Zadig comme toi que je me mets à écrire et il n’y a que les livres écrits ainsi que j’aime”.

a letto”. Non vedo poi che bisogno ci sia di aggiungere “la sera”, come fa Natalia, dato che ovviamente è sottinteso. Quel “buonora” raboniano mi pareva aulico, e perciò un po’ gelido. Probabilmente c’è di mezzo anche una questione regionale: sono nato a Firenze e vivo a Roma da moltissimi anni. Certe abitudini lessicali che forse qui, nella Padania, sono piuttosto “basse” a me apparivano “alte”. La *petite madeleine*, come ognuno sa, ha, secondo Proust, la forma di una *coquille Saint-Jacques*. Di molluschi non capisco nulla, ma a occhio e croce direi che di queste conchiglie se ne peschino molte nell’Adriatico, e poche nel Tirreno. Natalia nel 1946 tradusse “conchiglia di san Giacomo”. Raboni invece preferisce “cappasanta”, parola probabilmente comunissima a Monselice e in tutti i mercati del pesce e nelle trattorie di Venezia e dintorni, ma allora a me, come alla maggior parte degli abitanti di Firenze e di Roma, assolutamente sconosciuta. Per capire cosa fosse questa cappasanta, doveti rivedere il testo francese. Del resto, sfido chiunque a trovare la parola “cappasanta” nei menù dei ristoranti di Trastevere o di San Frediano.

In sintesi, filtrate dalla memoria, ecco le mie prime impressioni. Innanzitutto la traduzione di Raboni è più “trasparente” di quella di Natalia, la quale ci offre un Proust, peraltro gradevolissimo, un po’ ginzburgizzato, cioè lievemente in sordina, minimalista e tardo-crepuscolare, forse più “contemporaneo”, rispetto agli anni Quaranta o Cinquanta, ma, proprio per questo, oggi lievemente “desueto”, dato che l’avvento del cosiddetto gusto postmoderno e poi un certo ritorno al premoderno hanno riaperto le porte a registri più diversificati. A proposito dell’interpretazione dei grandi attori, nel caso specifico della sua immaginaria Berma, Proust dice che costei era diventata del tutto trasparente. In *Le Côté de Guermantes*, il Narratore “scopre” il genio dell’attrice e capisce che un interprete deve essere così “rempli de ce qu’il interprète que lui-même on ne le voit plus, et qu’il n’est plus qu’une fenêtre qui donne sur un chef-d’œuvre”<sup>4</sup>. Raboni ha teorizzato in modo fortissimo l’obbligo dell’assoluta trasparenza anche per il traduttore, nell’intervento che fece al convegno, organizzato da De Maria, svoltosi a Colorno nel marzo 1985:

<sup>4</sup> “Talmente ripieno di quello che interpreta da diventare invisibile, come una finestra che dà su un capolavoro”: M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, vol. II, 1988, p. 347. Nelle note successive, per indicare questa edizione, sarà usata la sigla RTP, seguita dai numeri del volume e della pagina.

Lo scrittore che traduce deve sentirsi autore solo della propria subordinazione, del proprio annientamento: chi, in modo premeditato o colposo, appone il proprio marchio d'autore al testo della traduzione, tradisce, prima che l'autore tradotto, se stesso in quanto autore dell'unica opera creativa che, in quel momento e in quell'ambito, gli compete, cioè, appunto, l'opera [il testo] del proprio annientamento.<sup>5</sup>

Autoannientarsi è, secondo Raboni, condizione necessaria per poter rispettare tutte le contraddizioni e il trasformismo del testo tradotto. Egli si sforza di non tendere verso un "minimo comun denominatore" dei vari registri stilistici proustiani, e ne restituisce le differenze assai marcate. C'è infatti un Proust per tutte le stagioni, o per tutti i gusti. C'è uno squisito autore di "prose d'arte" e di incantevoli frammenti quasi lirici (la *petite madeleine*, i biancospini fioriti, i riflessi di ombra e luce sul balcone eccetera). C'è un grande autore di teatro comico che mette in scena e fa parlare, in qualche salotto borghese o aristocratico, personaggi molierescamente ridicoli, visti da fuori, con crudeltà e distacco. C'è un impareggiabile maestro dell'analisi e autoanalisi psicologica, cioè un filosofo-moralista che persegue una difficile sintesi tra Pascal, La Bruyère e La Rochefoucauld da un lato e il pensiero di Schopenhauer dall'altro. C'è un iperbalzacchiano inventore di stravaganti, inverosimili ed esilaranti vicende da romanzo d'appendice, talvolta al confine col porno-sado-gay (questo *côté* di Proust è quello meno conosciuto e meno studiato, anche se – ne sono convinto – ha fortemente contribuito al successo della *Recherche* all'interno della "Repubblica delle lettere"). E ci sono tanti altri Proust, ognuno col suo linguaggio, il suo lessico, la sua sintassi.

Perciò, accanto a pagine indubbiamente protese verso l'adeguamento al "flusso di coscienza" interiore (vedi, ad esempio, l'*ouverture* sul sonno, il dormiveglia, i sogni e le camere da letto), in cui il linguaggio del traduttore deve farsi il più possibile fluido, morbido, tendenzialmente invertebrato, intimo, ricco di silenzio, ce ne sono altre che, al contrario, dovrebbero essere il più "ciceroniane" possibile, declamate e altisonanti, secondo tutte le norme della retorica antica e moderna, ben fornite di figure, vertebratissime, come gli scheletri dei grandi dinosauri, straricche di subordinate di ogni tipo, e di avverbi, e persino alquanto enfatiche, come il discorso di Capodanno di qual-

<sup>5</sup> G. RABONI, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in AA.VV., *Proust oggi*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990, p. 114.

che Presidente della Repubblica, con una musicalità ampia, solenne, leggermente pomposa come una danza di Lulli, oppure travolgente come un' *ouverture* o un preludio di Wagner. Sono per me le pagine più conturbanti. Potrà sembrare strano, ma faccio fatica a frenare i singhiozzi e devo mascherarli con insistenti colpi di tosse, quando leggo in francese agli studenti i ragionamenti del tutto astratti della meditazione estetico-filosofica del *Temps retrouvé*. Qui, più che le idee in sé (in parte contraddittorie e vecchiotte), conta la passione per esse, l'entusiasmo. Guai a smorzare e raffreddare troppo i toni! Far convergere tutto verso un minimalismo modernista, come in certi casi accade nella traduzione a più mani einaudiana, sarà stato anche un contributo all'allora utile etichettatura di Proust come "maestro del Novecento", ma non corrisponde alla realtà di uno scrittore che, secondo la felice definizione di Antoine Compagnon, è per lo meno *entre deux siècles*, se non a cavallo di tre o quattro secoli diversi, a partire almeno dal Seicento. E perciò Raboni, che ha capito tutto ciò, e lo ha anche chiaramente scritto nel saggio che ho già citato, ha grandissimi meriti.

Ciononostante sarebbe una forzatura negare che la trasparenza e l'autoannientamento raboniani funzionino di fatto meglio in certi casi piuttosto che in altri. Ricordo ad esempio che rimasi incantato, e non potei fare a meno di esprimere a Giovanni la mia ammirazione per il modo con cui ha tradotto, in *La parte di Guermantes*, l'episodio degli alberi da frutto fioriti che il Narratore contempla, prigionieri dentro giardinetti ed orti di periferia piuttosto squallidi, quando va con l'amico Robert de Saint-Loup nel sobborgo parigino in cui abita l'attrice Rachel, una ex-prostituta. Una breve citazione:

ecco sorgere, immancabile all'appuntamento come tutta la banda dei suoi compagni, un grande pero bianco, che agitava sorridendo e opponeva al sole, come un sipario di luce materializzata e palpabile, i suoi fiori sconvolti dalla brezza, ma inargentati e canditi dai raggi. [...] Custodi delle memorie dell'età dell'oro, garanti della promessa che la realtà non è ciò che si crede, che lo splendore della poesia, il meraviglioso fulgore dell'innocenza possono risplendervi e potranno essere la ricompensa cui tenderemo con i nostri sforzi, le grandi creature bianche meravigliosamente protese al di sopra dell'ombra propizia alla siesta, alla pesca, alla lettura, non erano piuttosto degli angeli?<sup>6</sup>

<sup>6</sup> M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1986, vol. II, pp. 188 e 192.

Senza piaggeria, scrissi a Raboni che nel suo italiano questa pagina era più bella che in francese.

Con un pizzico di malizia si potrebbe insinuare che tutto sommato il poeta Raboni riesce a spogliarsi più facilmente della sua personalità quando ha di fronte pagine, che in modo un po' semplificato, potremmo definire "poetiche", cioè molto vicine alla sua personalità e in cui si è più facilmente rispecchiato. Altrove, specialmente negli ultimi volumi, mi è invece capitato – lo confesso – di avere qualche dubbio sulla fecondità di quella programmatica fedeltà alla sintassi proustiana che Raboni enuncia quasi come un dogma di fede, quando scrive:

Mi sono imposto come regola assolutamente non trasgredibile quella di non mettere mai un punto fermo dove Proust non l'abbia messo e, in generale, di non cedere mai alla tentazione di proiettare e svolgere sulla superficie ciò che Proust ha costruito e condensato nello spazio.<sup>7</sup>

In altre parole Raboni non trasforma mai delle subordinate in proposizioni coordinate e non spezza mai una frase in due unità autonome. A dir la verità non è che gli altri traduttori seguano leggi diverse e siano soliti frammentare il testo di Proust. Anche Natalia ne rispetta la ricca sintassi, per esempio nell'iniziale lunga evocazione delle varie camere da letto. E, per limitarmi al primo e all'ultimo volume Einaudi, lo stesso fa Giorgio Caproni nelle ben strutturate ma un po' labirintiche architetture verbali della meditazione estetica del *Tempo ritrovato*. La differenza è che in Raboni si avverte talvolta la volontà di restare fedele anche nei minimi dettagli al testo originale per esibirne davanti al lettore la complessità, senza mascherarla, senza addolcirla, senza smussarne gli angoli, come se volesse esprimere, esasperandola, la drammaticità di una sfida linguistica contro l'impossibile. Il risultato è che certe volte, per cogliere il senso dell'insieme, bisogna rileggere più volte il testo tradotto, o addirittura ricorrere a quello francese. La frase proustiana, che non sempre ma a volte è lunghissima e sinuosa, si lascia facilmente comprendere in francese grazie alla sua musica interiore che, miracolosamente, la semplifica. È la musica che veicola il senso, non le parole. Faccio un solo esempio, tratto dal *Temps retrouvé*. In quella che Proust era

<sup>7</sup> RABONI, *Tradurre Proust*, cit., p. 119.

solito definire *adoration perpétuelle*, ci sono 4 o 5 pagine che formano una specie di “esaltazione della croce”. È un paradossale e sublime inno non alla gioia ma al dolore e alle sofferenze amorose, condizioni indispensabili per raggiungere la verità e il piacere estetico che è appunto “celui qui accompagne la découverte d’une vérité”<sup>8</sup>. Nel passaggio più “alto” c’è una lunga frase misteriosa e bellissima – la mia preferita – che comincia con “Mais puisque les forces peuvent se changer en d’autres forces” e finisce con “s’ajouter à notre œuvre”<sup>9</sup>. In francese la si comprende senza nessuna difficoltà perché, come ho già detto, possiede una eccezionale limpidezza musicale, ma, traducendola alla lettera, e lasciando i gruppi di parole e le varie proposizioni nella stessa posizione reciproca, senza anticiparne o ritardarne nessuna, in italiano non si ricrea una nuova melodia e si rischia perciò di non capire più nulla. Se confronto il testo di Raboni con quello einaudiano di Caproni, mi accorgo che faccio meno fatica a capire quest’ultimo. Mi chiedo perché. Leggendo e rileggendo attentamente entrambi, alla fine ipotizzo che tutto dipenda dal fatto che Caproni, per ridare alla frase una qualche musicalità, ha anticipato di molte righe le ultime parole “aggiungersi alla nostra opera”, con un’infedeltà che potremmo definire “architettonica”, e che qui, a mio parere, è benefica<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1971, p. 132. La citazione è tratta dall’introduzione alla traduzione della *Bible d’Amiens*.

<sup>9</sup> Ecco il testo francese: “Mais puisque les forces peuvent se changer en d’autres forces, puisque l’ardeur qui dure devient lumière et que l’électricité de la foudre peut photographier, puisque notre sourde douleur au cœur peut élever au-dessus d’elle, comme un pavillon, la permanence visible d’une image à chaque nouveau chagrin, acceptons le mal physique qu’il nous donne pour la connaissance spirituelle qu’il nous apporte; laissons se désagréger notre corps, puisque chaque nouvelle parcelle qui s’en détache vient, cette fois lumineuse et lisible, pour la compléter au prix de souffrances dont d’autres plus doués n’ont pas besoin, pour la rendre plus solide au fur et à mesure que les émotions effritent notre vie, s’ajouter à notre œuvre” (RTP, IV, p. 485).

<sup>10</sup> Ecco, per confrontarle, le due traduzioni. Raboni: “Ma poiché le forze possono mutarsi in nuove forze, poiché l’ardore che dura diventa luce e l’elettricità del fulmine può fotografare, poiché il nostro sordo maldicuoore può innalzare sopra di sé come una bandiera, ad ogni nuovo dolore, la permanenza visibile di un’immagine, accettiamo il male fisico che esso ci dà per la conoscenza spirituale che ci propizia; lasciamo che il nostro corpo si disgreghi perché ogni nuova particella che se ne distacca va – luminosa, stavolta, e leggibile, per completarla al prezzo di sofferenze di cui altri, più dotati, non hanno bisogno, per renderla più solida a mano a mano che le emozioni sbriciolano la nostra vita – ad aggiungersi alla nostra opera” (IV, 591). Caproni: “Ma, poiché le forze possono trasformarsi in altre forze, poiché il calore che perdura si tramuta in luce e l’elettricità del fulmine può impressionare la lastra fotografica; poiché il

Proprio in queste pagine di *aestetica in nuce*, il Narratore spiega di essere arrivato

alla conclusione che non siamo affatto liberi di fronte all'opera d'arte, che non la facciamo a nostro piacimento, ma in quanto ci preesiste, e poiché è ad un tempo necessaria e nascosta, dobbiamo – come faremmo per una legge della natura – scoprirla.<sup>11</sup>

Poco più avanti aggiunge:

Io capivo che il libro essenziale, il solo libro vero, un grande scrittore non deve, nel senso corrente del termine, inventarlo, bensì, visto che esiste già in ciascuno di noi, tradurlo. Il dovere e il compito d'uno scrittore sono quelli d'un traduttore.<sup>12</sup>

Ogni grande scrittore – dice Proust – è un traduttore. Ecco perché – questo lo aggiungo io – solo gli scrittori e i poeti possono essere ottimi traduttori. Ma, proseguendo il ragionamento, se scrivere (in senso “creativo”) e tradurre sono in fondo la stessa cosa, e se, come si sostiene ancora in queste pagine, l'opera d'arte è sia l'unico strumento valido per leggere dentro se stessi<sup>13</sup>, sia l'unica via per uscire fuori di noi e cogliere le infinite possibili “differenze”, arrivando a vedere l'universo come lo vedono gli altri<sup>14</sup>, allora forse anche il testo di una traduzione da effettuare è al tempo stesso fuori di

nostro sordo dolore al cuore può innalzare sopra di sé, come un vessillo, il simbolo visibile e permanente di un'immagine ad ogni nuova pena, accettiamo il male fisico che essa ci causa in grazia della conoscenza spirituale che ci procura: lasciamo che il nostro corpo si disgreghi, giacché ogni particella che se ne distacca, viene, luminosa questa volta e intelligibile, ad aggiungersi alla nostra opera, per completarla a prezzo di sofferenze di cui altri meglio dotati non hanno bisogno, per renderla più solida man mano che le emozioni sgretolano la nostra vita” (*Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 238-239).

<sup>11</sup> IV, 560.

<sup>12</sup> IV, 570.

<sup>13</sup> “In realtà, ogni lettore, quando legge, è il lettore di se stesso. L'opera d'arte è solo una sorta di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che forse, senza il libro, non avrebbe visto in se stesso. Il riconoscimento dentro di sé, da parte del lettore, di ciò che il libro dice, è la prova della sua verità, e viceversa, almeno in una certa misura, giacché spesso la differenza fra i due testi può essere imputata non all'autore, ma al lettore” (trad. di G. Raboni, IV, 596).

<sup>14</sup> “[L'arte] è la rivelazione, che sarebbe impossibile attraverso mezzi diretti e coscienti, della differenza qualitativa esistente nel modo in cui il mondo ci appare, differenza che, se non ci fosse l'arte, resterebbe il segreto eterno di ciascuno. Solo attraverso l'arte noi possiamo uscire da noi, sapere cosa vede un altro di un universo che non è lo stesso nostro e i cui paesaggi rimarrebbero per noi non meno sconosciuti di quelli che possono esserci sulla luna. Grazie all'arte, anziché vedere un solo mondo, il nostro, lo vediamo moltiplicarsi, e

noi e dentro di noi. Ogni traduzione preesiste a se stessa, ed è basata sull'apparente contraddizione di differenza e identità. E da ciò deriverebbe logicamente che, lungi dall'annientare se stesso, il buon traduttore può trovare solo nella sfera più intima del proprio io e della propria soggettività il percorso segreto che gli consentirà, quasi miracolosamente, di arrivare all'altro, alla differenza assoluta, all'autore da tradurre. Del resto, quando Proust ha tradotto due libri di Ruskin, errori o non errori a parte, non ha esitato a riscriverli, creando musiche nuove e nuove melodie tutte proustiane, che ben poco somigliano a quelle del testo inglese, ma forse, proprio per questo, ci appaiono paradossalmente più ruskiniane di Ruskin, più realiste del re.

Negli ultimi quarant'anni si è andata affermando, nel campo della traduzione, un'impostazione oggettivistica che tende a raccomandare il massimo di fedeltà possibile, svalutando gli approcci di tipo più soggettivo. Ma il nocciolo più duro dell'insegnamento di Proust è che solo attraverso il massimo della soggettività si può arrivare al massimo dell'oggettività. Anche per questo, se posso azzardare una profezia, credo che questa teoria iper-oggettivistica della traduzione abbia già in parte esaurito la sua "forza propulsiva" e che si stia preparando un riflusso verso una maggiore interiorità. Forse non è lontano il giorno in cui torneremo ad apprezzare le traduzioni liberissime di Prévost da Richardson o di Galland dalle *Mille e una notte*, che in certi casi sono più belle degli originali. E, per concludere, confesso una mia debolezza: il poemetto di Giovanni Pascoli intitolato *Pierino*, che è una liberissima traduzione da Victor Hugo, mi è sempre sembrato superiore a *Petit Paul*, che è peraltro uno dei gioielli della *Légende des siècles*.

quanti sono gli artisti originali, altrettanti mondi abbiamo a nostra disposizione, più diversi gli uni dagli altri di quelli che ruotano nell'infinito; mondi che mandano ancora fino a noi il loro raggio inconfondibile molti secoli dopo che s'è spento il fuoco – si chiamasse Rembrandt o Vermeer – da cui esso emanava" (IV, 578).

MARIOLINA BERTINI

IL “MARCHIO D’AUTORE”: IN MARGINE A RABONI  
TRADUTTORE DI *ALBERTINE SCOMPARSA*

Nel 1985, raccontando al convegno proustiano di Colorno la sua esperienza di traduttore, “da cinque o sei anni” impegnato in uno strenuo corpo a corpo con la *Ricerca* proustiana, Giovanni Raboni colse l’occasione per sostenere una tesi che a molti dei suoi ascoltatori parve alquanto paradossale: quella della necessità di una totale cancellazione della soggettività del traduttore davanti alle esigenze del testo di partenza.

Lo scrittore che traduce – affermò recisamente – deve sentirsi autore solo della propria subordinazione, del proprio annientamento; chi, in modo premeditato o colposo, appone il proprio marchio d’autore al testo della traduzione, tradisce, prima che l’autore tradotto, se stesso in quanto autore dell’unica opera creativa che, in quel momento e in quell’ambito, gli compete, cioè, appunto, l’opera [il testo] del proprio annientamento.<sup>1</sup>

Era una tesi non inedita né scandalosa nel panorama delle teorie traduttive, ma pareva singolare sentirla sostenere dal poeta che stava proprio allora fornendo al pubblico italiano una traduzione di Proust che si differenziava dalla sola traduzione precedente integrale proprio perché recava, dall’inizio alla fine, il suo “marchio d’autore”. Forse – mi sorpresi a pensare allora – quel “marchio” non era da pensarsi come una sorta di firma o di suggello apposto per una decisione cosciente e deliberata; era piuttosto, come lo stile secondo Proust, una “qualità della visione”, il risultato del posarsi sul testo di uno sguardo peculiare, dotato di un suo particolarissimo patrimonio di ricordi, di immagini, di associazioni. Tra il Proust di Raboni e il Proust di Fortini – traduttore negli anni Cinquanta di *Jean Santeuil* e di *Albertine disparue*, anche lui presente a Colorno – non poteva-

<sup>1</sup> G. RABONI, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in L. DE MARIA (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990, pp. 113-114.

no sussistere soltanto le differenze dovute ai progressi della lessicologia, al raffinarsi della strumentazione, all'evoluzione della tecnica traduttiva: doveva necessariamente entrare in gioco un elemento più intimo e complesso, quel "marchio" negato da Raboni eppure, in tutta evidenza, innegabile. È anche alla ricerca di quel "marchio" che vorrei proporvi oggi un breve itinerario all'interno della traduzione di *Albertine scomparsa* di Giovanni Raboni, posta a confronto, nei limiti del possibile, con quella di Franco Fortini del 1951.

Dico "nei limiti del possibile" perché, secondo criteri filologici, le due traduzioni non sono giustapponibili: Fortini lavorava sul testo dell'edizione del 1925, messo a punto dopo la morte di Proust – con criteri alquanto empirici e una certa fretta – da Robert Proust, il fratello chirurgo dello scrittore, aiutato da Jacques Rivière e, dopo la scomparsa di quest'ultimo, da Jean Paulhan. Raboni ha tradotto invece l'edizione di Anne Chevalier del 1989-1994<sup>2</sup>, frutto di complesse e meditate integrazioni tra diversi dattiloscritti e il manoscritto *mis à net*. Separate da un intervallo di una settantina d'anni, anni di decisivi progressi nello studio della genesi della *Recherche*, le due edizioni raramente coincidono: ho limitato il mio lavoro di raffronto a qualcuno dei rari passi in cui le differenze tra i due testi sono di minima entità, o limitate alla sola punteggiatura.

Entrambi i traduttori, questo risulta evidente percorrendo l'insieme del loro lavoro, procedono con l'intenzione di rispettare con religioso scrupolo le peculiarità della sintassi proustiana. Entrambi trasferiscono nel testo italiano, senza alterarle, quelle lunghe frasi i cui "elementi ritardanti" sono stati segnalati da Spitzer come un tratto stilistico irrinunciabile. Il brano che segue ne è un esempio particolarmente efficace:

Certes, ce coup physique au cœur que donne une telle séparation et qui, par cette terrible puissance d'enregistrement qu'a le corps, fait de la douleur quelque chose de contemporain à toutes les époques de notre vie où nous avons souffert, – certes, ce coup au cœur sur lequel spéculer peut-être

<sup>2</sup> All'interno dell'edizione della Bibliothèque de la Pléiade diretta da Jean-Yves Tadié, Anne Chevalier ha curato, nel IV volume, *Albertine disparue*. Della sua edizione sono uscite due versioni: la prima nel 1989, la seconda, con significative correzioni, nel 1994. Per la sua traduzione di *Albertine disparue*, uscita nel 1993, Raboni poté disporre del testo corretto del 1994 prima che venisse pubblicato, come specificato alla p. 2 del volume dei Meridiani comprendente *Albertine scomparsa* e *Il Tempo ritrovato*.

un peu – tant on se soucie peu de la douleur des autres – celle qui désire donner au regret son maximum d'intensité, soit que la femme n'esquissant qu'un faux départ veuille seulement demander des conditions meilleures, soit que, partant pour toujours – pour toujours! – elle désire frapper, ou pour se venger, ou pour continuer d'être aimée, ou dans l'intêret de la qualité du souvenir qu'elle laissera, briser violemment ce réseau de lassitudes, d'indifférences, qu'elle avait senti se tisser, – certes, ce coup au cœur, on s'était promis de l'éviter, on s'était dit qu'on se quitterait bien. Mais il est enfin vraiment rare qu'on se quitte bien, car si on était bien on ne se quitterait pas!<sup>3</sup>

### Traduzione di Fortini:

Certo, il colpo fisico al cuore che si riceve da una simile separazione, e che, con quella terribile potenza di registrazione posseduta dal corpo, fa del dolore qualcosa di contemporaneo a tutte le epoche della nostra vita nelle quali abbiamo sofferto, certo, quel colpo al cuore su cui specula forse un poco – tanto poco ci si preoccupa del dolore altrui – la donna che desidera dare al rimpianto la sua intensità massima, sia che, accennando una falsa partenza, voglia soltanto chiedere condizioni migliori, sia che, partendo per sempre – per sempre! –, voglia colpire, o per vendicarsi, o per continuare a essere amata, o nell'interesse della qualità del ricordo che vorrà lasciare, spezzando violentemente quella rete di stanchezze, di indifferenze che aveva sentito tessersi intorno a sé – certo, quel colpo al cuore, ci si era promessi di evitarlo, ci s'era detti che ci si sarebbe lasciati in buona armonia. Ma è davvero raro che ci si lasci in buona armonia, perché, se si fosse in buona armonia, non ci si lascerebbe!<sup>4</sup>

<sup>3</sup> *Albertine disparue*, in *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. TADIÉ, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, vol. IV, pp. 8-9. Questa edizione sarà indicata d'ora in poi come RTP, IV. Riporto ora il testo dello stesso brano nell'edizione utilizzata da Fortini (*À la recherche du temps perdu*, vol. XIII, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, 1925; d'ora in poi, Gallimard 1925).

“Certes, ce coup physique au cœur que donne un telle séparation et qui, par cette terrible puissance d'enregistrement qu'a le corps, fait de la douleur quelque chose de contemporain à toutes les époques de notre vie où nous avons souffert, certes, ce coup au cœur sur lequel spéculé peut-être un peu – tant on se soucie peu de la douleur des autres – la femme qui désire donner au regret son maximum d'intensité, soit que, n'esquissant qu'un faux départ, veuille seulement demander des conditions meilleures, soit que, partant pour toujours – pour toujours! – elle désire frapper, ou pour se venger, ou pour continuer d'être aimée, ou dans l'intêret de la qualité du souvenir qu'elle laissera, briser violemment ce réseau de lassitudes, d'indifférences, qu'elle avait senti se tisser, – certes, ce coup au cœur, on s'était promis de l'éviter, on s'était dit qu'on se quitterait bien. Mais il est vraiment rare qu'on se quitte bien, car si on était bien on ne se quitterait pas” (Gallimard 1925, pp. 14-15).

<sup>4</sup> Einaudi 1951, pp. 10-11.

## Traduzione di Raboni:

Certo, il colpo fisico che una tale separazione infligge al cuore e che, grazie al terribile potere di registrazione posseduto dal corpo, fa del dolore qualcosa di contemporaneo a tutte le epoche della vita in cui abbiamo sofferto, – certo quel colpo al cuore, sul quale specula forse un poco – tanto poco ci si cura del dolore degli altri – colei che desidera portare il rimpianto al massimo d'intensità, sia che, non abbozzando che una falsa partenza, la donna voglia solo sollecitare condizioni migliori, sia che, partendo per sempre – per sempre! –, desideri invece colpire, o per vendicarsi, o per continuare ad essere amata, oppure spezzare con violenza, nell'interesse della qualità del ricordo che lascerà, la rete di stanchezze, di indifferenze che aveva sentito tessersi, – quel colpo al cuore, certo, ci eravamo ripromessi di evitarlo, ci eravamo detti che ci saremmo lasciati bene. Ma è veramente raro, alla fine, lasciarsi bene, perché se si stesse bene non ci si lascerebbe!<sup>5</sup>

Tanto Fortini quanto Raboni accettano qui la sfida del periodo proustiano, che sembra riprodurre la respirazione del protagonista-narratore, resa irregolare e sussultante dal “colpo al cuore” di cui si descrivono gli effetti. Fortini inclina a una resa più esplicita, più didattica, laddove trasforma il “ricordo” che la donna “lascerà” nel “ricordo che vorrà lasciare”: l'intenzione implicita del personaggio femminile passa dalla penombra discreta del testo di partenza a un testo d'arrivo che la illumina con sicurezza brutale.

La tentazione di rendere il testo di arrivo più esplicito, più trasparente, più immediatamente comprensibile del testo di partenza è certamente quella che più costantemente tormenta i traduttori proustiani: né Fortini né Raboni vi sfuggono completamente, ciascuno nei modi e nelle forme che gli appartengono in proprio. Un buon esempio può esser costituito da una frase particolarmente sintetica, nella quale il narratore proustiano constata quanto tutto quel che lui ignora della sfuggente Albertine funga da stimolo al costante rinascere della sua passione:

C'était cet inconnu qui faisait le fond de mon amour.<sup>6</sup>

Fortini traduce:

Quell'ignoto era il fondo del mio amore.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. diretta da L. DE MARIA e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1993, vol. IV, p. 12; d'ora in poi Mondadori 1993.

<sup>6</sup> RTP, IV, p. 15. Il testo di Gallimard 1925, p. 23, è identico.

<sup>7</sup> Einaudi 1951, p. 17.

Raboni:

Era quell'ignoto a formare il fondo del mio amore.<sup>8</sup>

La traduzione di Raboni è più aderente alla struttura del periodo proustiano, giacché rispetta il suo articolarsi in due proposizioni, principale e dipendente; la versione di Fortini, che conserva solo la proposizione principale, ci dà un testo come prosciugato, concentrato. Ma al verbo generico usato da Proust nella dipendente (*faisait*), Raboni sostituisce il ben più specifico verbo “formare”. Si insinua attraverso questa scelta lessicale nel suo testo d'arrivo una volontà di esplicitazione e di chiarimento che porta con sé, inevitabilmente, un sentore didascalico. Benché meno fedele nella forma sintattica, Fortini, grazie a un lessico più felice, aderisce qui meglio all'essenzialità dell'originale.

In un altro passo è invece la traduzione fortiniana a derogare rispetto alla specificità terminologica del lessico proustiano, che Raboni rispetta maggiormente:

Ma gondole suivait les petits canaux; comme la main mystérieuse d'un génie qui m'aurait conduit dans les détours de cette ville d'Orient, ils semblaient, au fur et à mesure que j'avancais, me pratiquer un chemin, creusé en plein cœur d'un quartier qu'ils divisaient en écartant à peine, d'un mince sillon arbitrairement tracé, les hautes maisons aux petites fenêtres mauresques; et comme si le guide magique eût tenu une bougie entre ses doigts et m'eût éclairé au passage, ils faisaient briller devant eux un rayon de soleil à qui ils frayaient sa route.<sup>9</sup>

Traduzione di Fortini:

La mia gondola seguiva gli stretti canali; come la mano misteriosa di un genio che m'avesse condotto nei segreti di quella città d'Oriente, essi parevano, quanto più mi avanzavo, aprirmi un cammino scavato nel cuore di un quartiere, che spartivano appena separando con un sottile solco arbitrariamente tracciato le alte case dalle finestrelle moresche; e come se la

<sup>8</sup> Mondadori 1933, p. 20.

<sup>9</sup> RTP, IV, p. 206. Riporto ora il testo di Gallimard 1925, differente nella punteggiatura: “Ma gondole suivait les petits canaux; comme la main mystérieuse d'un génie qui m'aurait conduit dans les détours de cette ville d'Orient, ils semblaient, au fur et à mesure que j'avancais, me pratiquer un chemin, creusé en plein cœur d'un quartier qu'ils divisaient en écartant à peine d'un mince sillon arbitrairement tracé les hautes maisons aux petites fenêtres mauresques; et, comme si le guide magique eût tenu une bougie entre ses doigts et m'eût éclairé au passage, ils faisaient briller devant eux un rayon de soleil à qui ils frayaient sa route” (p. 259).

magica guida avesse tenuto una lanterna e mi avesse fatto lume al passaggio, accendevano dinanzi a sé un raggio di sole cui schiudevano la via.<sup>10</sup>

#### Traduzione di Raboni:

La mia gondola seguiva i piccoli canali; come se la mano misteriosa di un genio m'avesse condotto per il labirinto di questa città d'Oriente, essi sembravano, via via che procedevo, dischiudermi un sentiero, scavato nel cuore d'un quartiere che suddividavano scostando appena, con un sottile solco tracciato arbitrariamente, le alte case dalle piccole finestre moresche; e come se la magica guida avesse avuto tra le dita una candela e m'avesse fatto luce al passaggio, facevano brillare davanti a loro un raggio di sole cui aprivano il cammino.<sup>11</sup>

La suggestiva immagine del genio che, in una Venezia da *Mille e una notte*, guida la gondola del narratore attraverso il labirinto dei canali, non ha soltanto un colorito orientale; dalla "candela" (*bougie*) che regge "tra le dita" riceve in sovrappiù una forte caratterizzazione pittorica, che al paesaggio veneziano sovrappone un effetto luministico di gusto secentesco, alla *La Tour*. Questo effetto è annullato dalla traduzione di Fortini, che sostituisce alla "candela" una "lanterna". È una scelta che corregge il testo proustiano in senso realistico: nelle mani di una "guida", all'aperto, la lanterna è certo più plausibile di una candela. Ma è proprio il guizzare, all'aria libera, della fiamma vacillante della candela, che fa della scena suggerita dal testo di partenza (e dalla traduzione di Raboni) una sorta di magica epifania pittorica; abolirlo equivale a danneggiare irrimediabilmente la forza evocativa della pagina proustiana.

A volte, la fedeltà lessicale – teorizzata da Raboni nel suo intervento di Colorno in termini di grande energia<sup>12</sup> – è imposta al traduttore da un motivo che trascende la semplice resa del senso, e che ci rimanda a un più vasto sfondo dell'opera letteraria. Mi riferisco a quei casi in cui la scelta di un vocabolo ha valore allusivo e chiama in causa implicitamente un altro testo, che viene così ad essere citato in forma indiretta. La sostituzione del vocabolo da parte del traduttore porta in questi casi alla rimozione dal testo di partenza di una dimensione citazionale che andrebbe invece accuratamente preser-

<sup>10</sup> Einaudi 1951, p. 194.

<sup>11</sup> Mondadori 1993, p. 253.

<sup>12</sup> Cfr. *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, cit., pp. 115-117.

vata. L'esempio di un'allusione baudelairiana presente in un brano di Proust, allusione che non parrebbe esser stata colta né da Fortini né da Raboni, chiarirà meglio quel che intendo dire.

Parfois au crépuscule en rentrant à l'hôtel je sentais que l'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi comme aux "plombs" d'une Venise intérieure, dont parfois un incident faisait glisser le couvercle durci jusqu'à me donner une ouverture sur ce passé.<sup>13</sup>

Traduzione di Fortini:

Talvolta al crepuscolo, rientrando all'albergo, avvertivo che l'Albertine di un tempo, invisibile, era tuttavia chiusa in fondo a me stesso come nei piombi di una Venezia interiore, i cui cancelli arrugginiti erano talvolta sospinti da qualche inatteso incidente, fino a schiudermi un'apertura su quel passato.<sup>14</sup>

Traduzione di Raboni:

Qualche volta, tornando al crepuscolo in albergo, sentivo che l'Albertine di un tempo, pur essendomi invisibile, era tuttavia rinchiusa in fondo a me stesso come nei "Piombi" d'una Venezia interiore, in una prigione di cui un incidente faceva a volte scivolare le pareti indurite fino ad aprirmi uno squarcio su quel passato.<sup>15</sup>

La "prigionia" di Albertine – tema del romanzo che precede, nel ciclo di *Alla ricerca del tempo perduto*, *Albertine scomparsa* – trova in queste righe, che si collocano verso la fine del soggiorno veneziano del narratore, un singolare prolungamento. Albertine, morta, non esiste più; ma un suo *double* mentale sopravvive in una zona oscura della coscienza di Marcel, definita, in base a un'associazione di schietta impronta metonimica "i piombi di una Venezia interiore". Piombi dei quali, ogni tanto, un fatto inatteso fa *glisser*, scivolare, il *couvercle*, il coperchio, che oppone resistenza, perché viene aperto raramente (resistenza espressa dal participio *durci*). A ben guardare, questo "coperchio" scorrevole che, un po' inceppato, *scivola* a fatica, si adatterebbe ben più facilmente a una bara che a un edificio carcerario.

<sup>13</sup> RTP, IV, p. 218. Testo di Gallimard 1925: "Parfois, au crépuscule, en rentrant à l'hôtel je sentais que l'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi comme aux plombs d'une Venise intérieure, dont parfois un incident faisait glisser le couvercle durci jusqu'à me donner une ouverture sur ce passé" (p. 273).

<sup>14</sup> Einaudi 1951, p. 204.

<sup>15</sup> Mondadori 1993, p. 268.

Il fatto è che, sfuggendo alle costrizioni del discorso realista, la metafora proustiana produce qui uno spazio mostruoso, cella di prigione e feretro al tempo stesso; spazio ben adeguato alla non meno mostruosa condizione di Albertine, morta nella lontana Touraine ma atrocemente viva nell'intermittente memoria del narratore. Entrambi i traduttori italiani procedono a una normalizzazione, in senso razionalista, di questo spazio ibrido. Ai piombi della "Venezia interiore" si accede, secondo Fortini, attraverso arrugginiti "cancelli"; Raboni ipotizza invece pareti scorrevoli, di uno stile, si direbbe, tra il modernista e il giapponese. In entrambi i casi scompare, con la sua opprimente pesantezza, il *couvercle*, che avrebbe il suo esatto corrispondente nell'italiano "coperchio". E non è una scomparsa priva di conseguenze; perché porta con sé l'abolizione di un'eco baudelairiana di non poco momento. Esempio di quel lessico prosaico e oltraggiosamente concreto che Baudelaire, per primo, introduce nella poesia lirica, il *couvercle* compare nell'incipit di uno dei testi più celebri delle *Fleurs du Mal*:

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un *couvercle*  
(*Spleen*, LXXVIII)

e dà il titolo (*Le Couvercle*) alla sedicesima poesia delle *Nouvelles Fleurs du Mal*:

Le Ciel! *couvercle* noir de la grande marmite  
où bout l'imperceptible et vaste Humanité.

Difficile immaginare che il termine (così inatteso e disturbante nel contesto del brano citato) non sia stato scelto a ragion veduta da un cultore di Baudelaire come Proust: la sua presenza instaura, tra il mondo immaginario del poeta e quello del romanziere, una sorta di passaggio segreto, che le scelte "normalizzanti" dei traduttori rendono purtroppo impraticabile al lettore italiano.

Non è colpa né di Fortini né di Raboni: ogni traduzione, è ben noto, comporta qualche perdita, e il riferimento baudelairiano oscurato nelle due versioni italiane non è affatto essenziale alla comprensione di *Albertine scomparsa*. Altrove, per una sorta di compensazione di cui George Steiner ha studiato i meccanismi, invece di impoverire il testo di partenza, la traduzione saprà arricchirlo, creando legami inopinati con la lingua e con la cultura del testo d'arrivo. È pro-

prio sul terreno di questo lavoro di tessitura e di radicamento che il traduttore non può non apporre all'opera tradotta il suo "marchio d'autore": i nessi da lui intrecciati, le affinità elettive che porta alla luce, rivelano inevitabilmente le sue predilezioni, i suoi orizzonti, i suoi punti di riferimento. Vorrei a questo proposito concludere soffermandomi su un brano che, a mio parere, nella versione raboniana reca un "marchio d'autore" particolarmente visibile e suggestivo. Ne riporto innanzitutto il testo originale:

Que le jour est lent à mourir par ces soirs démesurés de l'été! Un pâle fantôme de la maison d'en face continuait indéfiniment à aquareller sur le ciel sa blancheur persistante. Enfin il faisait nuit dans l'appartement, je me cognais aux meubles de l'antichambre, mais dans la porte de l'escalier, au milieu du noir que je croyais total, la partie vitrée était translucide et bleue, d'un bleu de fleur, d'un bleu d'aile d'insecte, d'un bleu qui m'eût semblé beau si je n'avais senti qu'il était un dernier reflet, coupant comme un acier, un coup suprême que dans sa cruauté infatigable me portait encore le jour.<sup>16</sup>

Traduzione di Fortini:

Quanto è lento a morire il giorno in quelle smisurate sere estive! Un pallido fantasma della casa di fronte continuava indefinitamente ad acquarellare il cielo col suo persistente biancore. Finalmente era notte nell'appartamento, urtavo nei mobili dell'anticamera; ma sulla porta d'ingresso, in mezzo a un nero che credevo totale, la parte a vetri era traslucida e blu, di un blu di corolla, di un blu d'ala d'insetto, di un blu che mi sarebbe parso tanto bello se non avessi inteso ch'era l'estremo riflesso, tagliente come un acciaio, il colpo supremo che ancora il giorno, nella sua infaticabile crudeltà, mi voleva infero.<sup>17</sup>

Traduzione di Raboni:

Come è lento a morire il giorno in quelle smisurate sere d'estate! Un pallido fantasma della casa di fronte continuava indefinitamente ad acquarellare sul cielo il suo persistente biancore. Finalmente in casa era notte, urtavo contro i mobili dell'anticamera, ma nella porta che dava sulle scale, in mezzo al nero che credevo totale, la parte vetrata era traslucida e azzurra, azzurra dell'azzurro d'un fiore, d'un'ala d'insetto, un azzurro che mi sarebbe sembrato bello se non avessi sentito che era un ultimo riflesso, tagliente come acciaio, colpo supremo che ancora, nella sua infaticabile crudeltà, mi infliggeva il giorno.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> RTP, IV, p. 63. Il testo di Gallimard 1925 (p. 82) è identico.

<sup>17</sup> Einaudi 1951, p. 62.

<sup>18</sup> Mondadori 1993, p. 79.

Due traduzioni all'insegna della fedeltà, da cui Fortini si discosta soltanto rendendo l'asciutto *me portait* del testo di partenza con un "mi voleva inferto" troppo esplicitivo, anche se ritmicamente felice. Il registro è però del tutto diverso. Fortini adotta un tono parlato e risolutamente moderno: il "tanto bello" che traduce il *beau* del testo di partenza, impiegato in assenza di una successiva proposizione consecutiva, ha un taglio fortemente colloquiale, così come la scelta di rendere *bleu* con il francesismo "blu" (non attestato prima della seconda metà del XIX secolo) e non con il più aulico e letterario "azzurro". Raboni opta per un registro più sostenuto: con lui siamo lontani dal parlato (si noti ad esempio la soppressione dell'articolo nella traduzione dell'espressione *un coup suprême*) e il *bleu* traslucido che illumina il buio appartamento del narratore in lutto non può esser reso che dall'italiano "azzurro". È proprio giocando sulla parola "azzurro" – ora sostantivo, ora attributo, come il *bleu* del testo di partenza e come il "blu" di Fortini – che Raboni introduce nella sua versione un effetto particolare, percepibile soltanto da un lettore cui sia familiare la tradizione poetica italiana. Per ottenerlo, Raboni non modifica, dal punto di vista quantitativo, gli equilibri del testo di partenza, dove *bleu* compare quattro volte, come "azzurro" nella sua versione e "blu" in quella di Fortini:

...mais dans la porte de l'escalier, ai milieu du noir que je croyais total, la partie vitrée était translucide et bleue, d'un bleu de fleur, d'un bleu d'aile d'insecte, d'un bleu qui m'eût semblé beau...

...ma nella porta che dava sulle scale, in mezzo al nero che credevo totale, la parte vetrata era traslucida e azzurra, azzurra dell'azzurro di un fiore, d'un'ala d'insetto, un azzurro che mi sarebbe sembrato bello...

Nel suo testo d'arrivo, però, l'attributo "azzurra" (riferito alla parte vetrata della porta), viene ribadito dopo la virgola, e trova un singolare rafforzamento nel successivo complemento di specificazione, che lo prolunga in una sorta di eco: "azzurra dell'azzurro di un fiore". È questo l'effetto testuale che per il lettore italiano si rivela carico di suggestione evocatrice. Non può infatti non richiamare l'analoga espressione che chiude una strofa celebre della *Signorina Felicita* (1909):

E rivedo la tua bocca vermiglia  
così larga nel ridere e nel bere,  
e il volto quadro, senza sopracciglia,  
tutto sparso d'efelidi leggiere  
e gli occhi fermi, l'iridi sincere  
azzurre d'un azzurro di stoviglia...

Affiorando dalla memoria di Raboni, una scheggia infinitesimale di Gozzano è venuta ad incorporarsi, quasi impercettibile, tra le righe di *Albertine scomparsa*. L'arricchimento del testo di partenza è discreto, somnesso, ma innegabile: un'ombra poetica del 1909 si affaccia per un istante in un romanzo i cui primi abbozzi, poi lungamente rielaborati, recano proprio la stessa data. Difficile non riconoscere in quest'ombra, che attraversa una delle più belle versioni italiane di Proust, quel "marchio d'autore" che il Raboni teorico volle risolutamente negare; e che il Raboni poeta e lettore di poesia – "poeta al quadrato", com'ebbe a definirlo Alfonso Berardinelli<sup>19</sup> – impresse invece in molti luoghi della sua vasta e ammirevole opera di traduttore.

<sup>19</sup> A. BERARDINELLI, "Diario", 6-12 agosto 1997.



ANTONIO PRETE

SU RABONI TRADUTTORE DI POESIA

La comunità dei traduttori – *La communauté des traducteurs* è il titolo di un libro di Bonnefoy appunto sulla traduzione – ha legami invisibili e tuttavia consistenti tra i singoli membri, dialoghi assidui anche se silenziosi: specchio e riverbero dei legami e dei dialoghi che rendono prossimi autori e traduttori. Tra coloro che traducono lo stesso testo, tanto più se questo testo ha l’aura e la viva presenza di un classico, si istituiscono relazioni immaginarie, corrispondenze fondate su una sorta di condivisione: la certezza di avere in comune una conoscenza del classico tradotto che va al di là della più attenta lettura, una conoscenza che talvolta si spinge fino a cogliere davvero il nesso che unisce il suono e il senso, fino a sentire l’energia dei silenzi che abitano le sillabe, e percepire quei movimenti – di pensiero, di stile, di musica – che fanno di un libro un classico. (Su invito di alcuni membri di questa comunità di traduttori e interpreti – Mario Richter tra questi – oggi sono qui, in questo incontro).

Quanto al mio rapporto con Raboni, se la prossimità nei confronti del poeta passava dalla mia formazione milanese, dalle comuni amicizie – ad esempio Majorino e il gruppo dei “Quaderni piacentini”, Antonio Porta e la rivista “Alfabeta” ma anche gli amici di “aut aut” – la prossimità nei confronti del traduttore di poesia passava soprattutto dal comune oggetto-soggetto di interrogazioni e di sfide: Baudelaire. E devo qui subito dire che un’altra condivisa voce – insieme giudizio e consiglio – aveva presieduto sia alla traduzione baudelariana di Raboni, alle sue progressive rivisitazioni e revisioni, sia alla mia decisione di proseguire la traduzione delle *Fleurs du mal* dopo le prime prove pubblicate su riviste: questa voce e questo giudizio avevano il nome di Franco Fortini.

Le traduzioni dello stesso classico, nel divaricarsi tra di loro, oltre a mostrare le stigmate del tempo diverso cui appartengono, espon-

gono le differenti forme cui il classico affida la sua vita, i diversi modi di una presenza, di un ritorno, direi – con Hölderlin e con Benjamin – le diverse facce di un *adempimento*. Tanto più le scelte traduttorie dello stesso classico sono diverse, tanto più il traduttore che precede acquista per l'altro traduttore che segue la funzione di un *esempio* da condurre oltre, da inverare, o anche contraddire. Di un esempio, comunque, alla cui ombra occorre sostare e dalla cui ombra occorre allontanarsi. Questo sentimento ha a che fare con la consapevolezza che ogni traduzione è provvisoria, è un passaggio, un'allusione all'impossibile traduzione perfetta. La pluralità delle traduzioni è in qualche modo una replica alla pluralità delle lingue. Inoltre ogni traduzione è disposta lungo la ricerca di quella "piena e perfetta imitazione" di cui diceva Leopardi, una ricerca mai concludibile e senza vero approdo. È, insomma, l'imperfezione l'orizzonte proprio del traduttore.

Dei *Fiori del male* Raboni ha dato una traduzione in cammino. Ha mostrato che, come l'esegesi non è concludibile, anche la traduzione è un processo il cui termine è sempre rinviato. Proprio perché il classico muta con il nostro mutare: ogni lettura ha il suo tempo, il suo spazio, di volta in volta rinnovati. In certo senso questo mutamento ricorda la natura dell'esegesi patristica, come da Agostino a Gregorio Magno si andò definendo: "scripturae cum legentibus crescunt".

Ma prima di soffermarmi su alcuni di questi "ritorni" di Raboni sulla traduzione delle *Fleurs*, vorrei dire qualcosa sul nesso, davvero forte in un poeta traduttore come Raboni, tra idea di traduzione poetica e esercizio della traduzione. Dopo la traduzione di un'antologia poetica di Jean-Charles Vegliante – il volume einaudiano *Nel lutto della luce*, 2004 – Raboni dialoga con il poeta tradotto e lascia cadere lì, nel vivo della conversazione, alcune osservazioni che ci permettono di muoverci con maggiore agilità nel suo laboratorio. Anzitutto l'idea che il traduttore lascia intendere *l'intraducibile dell'altra lingua*: il che vuol dire che egli non segue, in analogia alla critica, la via della *explanatio*, del commentario, della risoluzione continua e esaustiva del senso, ma lascia che l'altra lingua sia in qualche modo presente nella lingua tradotta: tradurre è insomma rendere compresenti due mondi, due lingue, due culture. Anche Leopardi diffidava delle traduzioni che si presentavano con l'aria dell'origi-

nale, risolte nella sola lingua d'arrivo, che assorbiva, cancellava, aboliva il timbro e il sapore e la lontananza dell'altra lingua. Come diffidava, Leopardi, delle traduzioni francesi dei lirici greci travestiti "alla parigina". "Meno che mai – scrive Raboni – la traduzione può pensare di sostituire il testo. Sono due realtà che si affacciano l'una sull'altra e che hanno bisogno l'una dell'altra: il testo a fronte non è un'aggiunta elegante, è uno strumento espressivo". Il testo tradotto, precisa Raboni, è "transitivo". Potremmo dire che esso rinvia all'originale perché in certo modo è dell'originale il provvisorio e vicario simulacro. Accanto a questa consapevolezza Raboni esibisce due precise convinzioni. La prima convinzione riguarda la rilevanza delle dissimmetrie esistenti tra le due lingue francese e italiana, soprattutto sul piano della metrica. Convinzione questa che agisce nelle revisioni della traduzione delle *Fleurs*: la tradizione italiana predilige il verso dispari (endecasillabo, settenario, cui va aggiunto il novenario pascoliano), mentre nella poesia francese è frequentissimo il verso pari, tra questi, *in primis*, l'alessandrino nelle varianti classiche, con la sua maggiore cerimonialità e teatralità. A Raboni certo non sfuggiva come in fondo isolata era rimasto l'*Art poétique* di Verlaine, con quell'attacco: "De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair". E comunque l'invito di Verlaine riguardava la poesia a venire, mentre Baudelaire aveva dietro di sé e intorno a sé la tradizione del teatro raciniano, della *Comédie*, e gli esempi di De Musset, Victor Hugo, Gautier e dello stesso Sainte-Beuve, per i quali l'alessandrino, pur sottoposto a riforme che ne attenuavano la cesura, era, ancora, il verso classico e ricorrente ("notre examètre" dirà Mallarmé in *Crise de vers*). La seconda convinzione di Raboni riguarda la vecchissima *quaestio* della fedeltà: la fedeltà, dice Raboni, non è un dato, ma "un impulso, un movimento", insomma una costruzione che via via prende forma "attraverso un sistema di infedeltà che bisogna continuamente aggiornare, contraddire, tenere sotto controllo". Queste affermazioni illuminano anche la traduzione dei *Fiori del male*: ci dicono molto sull'obiettivo presente al momento del lavoro e sulle linee che hanno guidato le varie revisioni. Il punto sui criteri che avevano presieduto alla prima traduzione mondadoriana e alla prima revisione è fatto da Raboni nella *Prefazione* all'edizione einaudiana del 1987. Poche limpidissime pagine. Due illumina-

zioni critiche sono esposte insieme come giudizio critico sulle *Fleurs* e come suggerimento esegetico da rendere operante, da verificare e incorporare nella traduzione: anzitutto, l'alleanza tra prosa e poesia (anzi "tra prosa nuda e poesia pura") riconosciuta da Thibaudet come propria dei *Fiori del male*, con la conseguente arte della dissonanza, e inoltre quell'"assunzione del comico nel sublime", quel movimento del ridicolo e del basso verso il sublime, che Auerbach vide agire con grande forza nella poesia di Baudelaire. Quale forma, si chiede Raboni, può accogliere nella nostra lingua quella dissonanza e quel movimento? Tradurre le *Fleurs* per un poeta come Raboni significava anzitutto replicare attivamente a questa domanda. La forma che il poeta-traduttore riconosce maggiormente in grado di accogliere e trascrivere e tradurre quella arte "sottile e delicata" della dissonanza non è l'isometrismo, ma "un incrocio continuamente reinventato, e verificato volta a volta 'sul campo' tra verso libero e verso tradizionale". Così, al ritmo solenne, spesso teatrale, dell'alexandrino Raboni ha replicato con un verso che ha presente, e talvolta incorpora, le due misure del doppio settenario e dell'endecasillabo, ma non si fissa in queste due misure, e accetta una mobilità che ha l'effetto di una resa piana, quasi narrativa, distesa e tuttavia internamente dissonante. Una scelta molto diversa da quella, ad esempio, fatta da Bufalino, e opposta anche a quella adottata da Caproni per la parte delle *Fleurs* tradotta in versi e non in prosa. Quanto alle rime, Raboni dice di volerle trasformare "da adempimento sonoro in metafora o fantasma dell'adempimento". Affermazione importante, con la quale potremmo ripercorrere le tante sfumature della sua traduzione. Affermazione cui solo l'educatissima sensibilità sonora di un poeta poteva dare forma. L'accentuazione dei registri comico e sublime, basso e alto, e l'enfasi posta su ciascuno di essi, era per Raboni l'altro modo per rendere visibile nella nuova lingua, nella lingua della traduzione, il timbro e la tensione propri del poeta.

Rileggendo ora la traduzione di Raboni, dopo l'esperienza che per vent'anni mi ha intrattenuto in un a corpo a corpo con le *Fleurs*, colgo ancora meglio le caratteristiche di un'esperienza: un dettato terso, un tentativo sempre sorvegliato di catturare la prosa nella poesia, il largo musicale come efficace compenso alle sonorità perdute, l'attenzione forte e costante all'iconicità implicita nella parola poeti-

ca. Insomma un accoglimento dell'altra lingua in un paesaggio aperto. Un'ospitalità che non interpreta ma distende, non trasferisce il chiuso dell'allegoria ma la sua iconicità polimorfa ed efflorescente. Un dialogo col poeta dei *Fiori del male* che è condotto tutto all'interno del nostro Novecento, anzi da quella zona della poesia del Novecento che ha privilegiato il trasferimento dell'interiorità nel vedere, dell'interrogazione nelle variazioni leggere di luce, del grido nell'ondulazione morbida del sentire. Un dialogo che, naturalmente, muove verso il grande poeta non attenuando anzi portando con sé i toni – più che i luoghi mentali – della propria poesia, le cadenze, la voce, piuttosto che le interrogazioni e il respiro.

Gli interventi successivi di Raboni sulla propria traduzione mi sembra abbiano seguito una linea di ricerca: allargare l'arco dei compensi alle sonorità perdute, riducendo la distanza della traduzione dal dettato formale del testo originale, far risaltare con maggiore evidenza le risponderie baudelairiane tra i suoni, muovere verso una maggiore adesione alle cadenze e alla struttura della frase poetica, in sostanza sospingersi un po' di più nell'alone d'ombra del poeta. Movimenti, questi, leggeri, percepibili qua e là come minimi aggiustamenti, e condotti sempre senza rinunciare al tono proprio, all'attenuazione, alla misura narrativa e piana della primitiva impostazione.

La mia traduzione delle *Fleurs du mal* ha preso una strada che è diversa. Ha infatti privilegiato diciamo le forme chiuse, l'adesione alle strutture metriche e ai movimenti ritmici, la prossimità anche formale alla dissonanza e alla compresenza di registri tonali diversi, insomma il problema di come rendere riconoscibile nella nostra lingua il timbro di Baudelaire. E tuttavia la traduzioni di Raboni, e altre traduzioni in versi, mi hanno mostrato forme di dialogo percorribili e forme ancora inattivate, passaggi aperti e passaggi ancora da esplorare. E, soprattutto, mi hanno acconsentito di osare, di dislocare la fedeltà dalla lingua dell'originale verso la mia lingua.

Tradurre è ospitare: cioè accogliere, riconoscere, dialogare. Ma anche preservare. E costruire un tempo-spazio dove l'altro possa mostrarsi nella sua differenza, nel suo proprio timbro, insieme nella sua lontananza e nella sua prossimità. L'esperienza di Raboni traduttore di Baudelaire e di Proust è l'esperienza di un ospite gentile, sorridente, che, oltre che ospitare nella sua lingua, sa a sua volta

percorrere da ospite i labirinti dell'altra lingua, senza smarrirsi, uscendone ogni volta con un passo discreto, e leggero, un passo di poeta. Dico dell'ospitalità perché proprio di questo – e della traduzione come ospitalità – mi è accaduto di parlare nell'ultimo incontro con Raboni, ricordando insieme Edmond Jabès in una sala milanese e discorrendo in pubblico non dell'arte di ben tradurre, ma dell'esperienza fisica, avventurosa, azzardata, della traduzione.

APPENDICE

INDICE DEGLI INTERVENTI E SAGGI PRESENTI NEGLI ATTI  
DEL PREMIO “CITTÀ DI MONSELICE”  
PER LA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA  
EDIZIONI 1 (1971) - 35 (2005)  
*a cura di Flaviano Rossetto*<sup>1</sup>

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<sup>2</sup>.

La pubblicazione degli atti del Premio “Città di Monselice” per la traduzione, raccolti in 19 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, Monselice 1971<sup>3</sup>

1971 Interventi dei vincitori

F. FORTINI, *Traducendo il Faust*, 1 (1971), pp. 23-30.

II volume, 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*<sup>4</sup>

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.

<sup>1</sup> Ha collaborato alla realizzazione del presente lavoro Tiziana Gallo.

<sup>2</sup> Cfr. G. PERON, *La tradizione padovana della traduzione*, in *Monselice. Storia, cultura e arte di un centro “minore” del Veneto*, Treviso, Canova, 1994.

<sup>3</sup> Esaurito.

<sup>4</sup> Il I e II Convegno non hanno un titolo, dato il carattere generale degli interventi, i successivi hanno un numero crescente.

III volume, 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, Monselice 1975<sup>5</sup>

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, *Cozbuć, lettore del Petrarca*, 4 (1974), pp. 105-112.

V volume, Monselice 1976<sup>6</sup>

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.

<sup>5</sup> Esaurito.

<sup>6</sup> 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, Monselice 1977<sup>7</sup>

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, 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.

F. FORTINI, *Lettere di Diego Valeri e Leone Traverso*, 7 (1977), pp. 6-22.

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, Monselice 1980 (edizioni del Premio nn. 8-9)

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.

<sup>7</sup> 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 traduttore*, 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, Monselice 1981 (edizione del Premio n. 10)

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-LIHI.

IX Convegno: *Le traduzioni dal russo*

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, Monselice 1983 (edizioni del Premio nn. 11-12)

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, Monselice 1987 (edizioni del Premio nn. 13-14)

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, Monselice 1990 (edizioni del Premio nn. 15-16-17)

1985 Interventi dei vincitori<sup>8</sup>

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, Monselice 1993 (edizioni del Premio nn. 18-19-20)

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.

<sup>8</sup> 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, Monselice 1994 (edizioni del Premio nn. 21-22)

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. Folena<sup>9</sup>

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.

XV volume, Monselice 1998 (edizioni del Premio nn. 23-24)

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.

<sup>9</sup> Fondatore e presidente di giuria del premio "Città di Monselice" per la traduzione fino al 1992.

XVI volume, Monselice 2002 (edizioni del Premio nn. 25-26-27)<sup>10</sup>

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 procedimenti 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*<sup>11</sup>. *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.

<sup>10</sup> Editto da Il Poligrafo, Padova.

<sup>11</sup> Componente della giuria del premio "Città di Monselice" per la traduzione.

XVII volume, Monselice 2003 (edizioni del Premio nn. 28-29-30)<sup>12</sup>

V. ZACCARIA, *Ricordo di Iginio De Luca*<sup>13</sup>, 28 (1998), pp. 49-52.

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*<sup>14</sup>, 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.

<sup>12</sup> Editto da Il Poligrafo, Padova.

<sup>13</sup> Componente della giuria del premio "Città di Monselice" per la traduzione.

<sup>14</sup> Componente della giuria del premio "Città di Monselice" per la traduzione.

XVIII volume, Monselice 2004 (edizioni del Premio nn. 31-32-33)<sup>15</sup>

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.

<sup>15</sup> 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, Monselice 2007 (edizioni del Premio nn. 34-35)<sup>16</sup>

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.

<sup>16</sup> Editto da Il Poligrafo, Padova.

A. BERETTA ANGISSOLA, *Raboni traduttore di Du Côté de chez Swann*, 35 (2005), pp. 237-246.

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.

I volumi disponibili possono essere richiesti alla segreteria c/o Biblioteca comunale, via San Biagio, 10 - 35043 Monselice (Pd) - tel. 0429 72628 - fax 0429 711498 - e-mail [monselice@provincia.padova.it](mailto:monselice@provincia.padova.it)



APPENDICE

I VINCITORI DEL PREMIO “CITTÀ DI MONSELICE”  
PER LA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA

EDIZIONI 1 (1971) - 35 (2005)

*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).

IV edizione 1974

Premio “Città di Monselice” per la traduzione  
GUIDO CERONETTI (*Il libro di Giobbe*, Milano, Adelphi, 1973).

Premio “Leone Traverso” opera prima<sup>1</sup>  
LAURA MANCINELLI (*I Nibelunghi*, Torino, Einaudi, 1973).

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).

<sup>1</sup> Il premio, istituito in memoria del prof. Leone Traverso, è destinato a un giovane traduttore italiano per la sua opera prima.

VI edizione 1976

Premio “Città di Monselice” per la traduzione

VITTORIO SERENI (R. Char, *Ritorno sopra monte*, 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; *La nuova poesia portoghese*, Roma, Abete, 1975).

Premio internazionale<sup>2</sup>

BARBARA REYNOLDS (L. Ariosto, *Orlando furioso*, London, Penguin Book, 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 internazionale<sup>3</sup>

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 internazionale<sup>4</sup>

Premio per la traduzione scientifica<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Destinato a una traduzione straniera dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, quale riconoscimento dell'attività internazionale di studi e diffusione del poema in occasione del quinto centenario della nascita del poeta.

<sup>3</sup> Destinato a una traduzione straniera di un'opera letteraria italiana del Novecento.

<sup>4</sup> Il premio internazionale, destinato a una traduzione straniera di un'opera italiana di teatro, non è stato assegnato.

<sup>5</sup> 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”<sup>6</sup>  
DOLF VERSPOOR (per le traduzioni in neerlandese di testi del teatro italiano).

Premio speciale in memoria di Carlo Scarpa<sup>7</sup>  
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, 1976; 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”<sup>8</sup>  
EVGENIJ M. SOLONOVIC (U. Saba, *Canzoniere*, Mosca 1974; E. Montale, *Antologia*, Mosca 1979).

Premio per la traduzione scientifica<sup>9</sup>  
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).

<sup>6</sup> Destinato a una traduzione straniera di un'opera italiana di teatro, edita nell'ultimo decennio.

<sup>7</sup> Riservato a una traduzione italiana di un'opera sull'architettura o le arti visive.

<sup>8</sup> Destinato a una traduzione in lingua russa di un'opera della letteratura italiana (antica e moderna), per onorare Ettore Lo Gatto, insigne traduttore di opere della letteratura russa in lingua italiana.

<sup>9</sup> Destinato a una traduzione di un'opera di filosofia della scienza.

Premio internazionale "Diego Valeri"<sup>10</sup>

MARGARITA DALMATI (E. Montale, *Mottetti e altre poesie*, Atene, Istituto Italiano di Cultura, 1979).

Premio per la traduzione scientifica<sup>11</sup>

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"<sup>12</sup>

HALLINA KRALOVA (C.E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziosi*, Warszawa, P.I.W., 1974; Id., *La cognizione del dolore*, Warszawa, P.I.W., 1980).

Premio per la traduzione scientifica<sup>13</sup>

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"<sup>14</sup>

ALICE VOLLENWEIDER (G. Leopardi, *Dialoge und andere Lehrstücke [Operette morali, di seguito ai Canti]*, München, Winkler, 1978).

<sup>10</sup> Destinato, in occasione dell'ingresso della Grecia nella Comunità Europea, a una traduzione di opere della letteratura italiana (antica o moderna) in lingua greca.

<sup>11</sup> Destinato a una traduzione di un'opera di divulgazione scientifica o di critica della scienza.

<sup>12</sup> Destinato a una traduzione in lingua polacca di opere della letteratura italiana (antica o moderna).

<sup>13</sup> Destinato a una traduzione di un'opera relativa al rapporto biologia-psicologia.

<sup>14</sup> Destinato a una traduzione in lingua tedesca di opere della letteratura italiana (antica o moderna).

Premio per la traduzione scientifica<sup>15</sup>

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"<sup>16</sup>

INGVAR BJÖRKESON (D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Stockholm, Natur och Kultur, 1983).

Premio per la traduzione scientifica<sup>17</sup>

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"<sup>18</sup>

Premio "IDIM" per la traduzione scientifica<sup>19</sup>

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).

<sup>15</sup> Destinato a una traduzione di un'opera sulla storia della scienza.

<sup>16</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera della *Divina Commedia*.

<sup>17</sup> Destinato a una traduzione di un'opera sulla struttura dell'universo.

<sup>18</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera del *Pinocchio* di Collodi; il premio non è stato assegnato.

<sup>19</sup> Destinato a una traduzione di un'opera sul rapporto 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”<sup>20</sup>  
JEANNE HENRIETTE KLINKERT-POTTER VOS - HEINZ RIEDT (traduzione in neerlandese e in tedesco delle *Avventure di Pinocchio* di Collodi).

Premio per la traduzione scientifica<sup>21</sup>  
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”<sup>22</sup>  
ANDRÉ BOUISSY (traduzione in francese del teatro di Pirandello).

Premio per la traduzione scientifica<sup>23</sup>  
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).

<sup>20</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera delle *Avventure di Pinocchio* di Collodi.

<sup>21</sup> Destinato a una traduzione di un'opera di storia della scienza.

<sup>22</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera di un'opera teatrale e narrativa di Luigi Pirandello.

<sup>23</sup> Destinato a una traduzione di un'opera di psicologia sperimentale o di psicanalisi.

Premio internazionale “Diego Valeri”<sup>24</sup>

WILLIAM WEAVER (traduzioni in inglese da P. Levi e I. Calvino).

Premio per la traduzione scientifica<sup>25</sup>

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”<sup>26</sup>

MARIA RAGNI GSCHWEND (traduzioni in tedesco da I. Svevo).

Premio per la traduzione scientifica<sup>27</sup>

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 RICHELMI (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”<sup>28</sup>

CLAUDE AMBROISE (L. Sciascia, *1912+1 e Portes ourertes*, Paris, Fayard, 1988, 1989).

Premio “Luigi Radici” per la traduzione scientifica<sup>29</sup>

LUCIANA PERCOVICH (N. Mitchison, *Diario di un astronauta*, Milano, La Tartaruga blu, 1988).

<sup>24</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera di opere di Italo Calvino e Primo Levi.

<sup>25</sup> Destinato a una traduzione di un'opera di filosofia o filosofia della scienza.

<sup>26</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera di opere di Italo Svevo e Alberto Moravia.

<sup>27</sup> Destinato a una traduzione di un'opera di storia della scienza.

<sup>28</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera di opere Leonardo Sciascia.

<sup>29</sup> Destinato a una 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”<sup>30</sup>

JEAN MICHEL GARDAIR (Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, Paris, Bordas, 1990).

Premio “Luigi Radici” per la traduzione scientifica<sup>31</sup>

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”<sup>32</sup>

Premio “Luigi Radici” per la traduzione scientifica<sup>33</sup>

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”<sup>34</sup>

GINETTE HERRY (traduzioni in francese da Goldoni).

<sup>30</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera di opere dei maggiori poeti italiani fino al Cinquecento incluso.

<sup>31</sup> Destinato a una traduzione di un'opera sull'informatica e l'intelligenza artificiale.

<sup>32</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera di opere di Pier Paolo Pasolini; il premio non è stato assegnato.

<sup>33</sup> Destinato a una traduzione di un'opera sulle scienze del cosmo.

<sup>34</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera di opere di Carlo Goldoni.

Premio “Luigi Radici” per la traduzione scientifica<sup>35</sup>

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”<sup>36</sup>

JOAQUIN JORDÀ (C. Magris, *El Danubio*, Barcelona, Anagrama, 1994; G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, 1989; G. Manganelli, *Agli dei ulteriori*, 1985).

Premio “Luigi Radici” per la traduzione scientifica<sup>37</sup>

LIBERO SOSIO (premio speciale in memoria di Giampiero Dalla Barba)<sup>38</sup>.

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”<sup>39</sup>

JOSÈ COLAÇO BARREIOS (I. Calvino, *As cidades invisíveis*, Lisboa, Editorial Torema, 1990).

Premio per la traduzione scientifica<sup>40</sup>

DAVID MEZZACAPA (A. Hodges, *Storia di un enigma. Vita di Alan Turing (1912-1954)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991).

<sup>35</sup> Destinato a una traduzione di un'opera sull'ecologia.

<sup>36</sup> Destinato a una traduzione in lingua spagnola di un'opera di un autore italiano del Novecento.

<sup>37</sup> Destinato a una traduzione di un'opera sulla storia della terra.

<sup>38</sup> Libero Sosio aveva presentato la traduzione del *L'evoluzione cosmica*, di H. Reeves.

<sup>39</sup> Destinato a una traduzione in lingua portoghese di un'opera di un autore italiano.

<sup>40</sup> Destinato a una 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”<sup>41</sup>  
JEAN-NOËL SCHIFANO (E. Morante, *Le monde sauvé par les gamins*, Paris, Gallimard, 1991).

Premio per la traduzione scientifica<sup>42</sup>  
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, 1995).

Premio internazionale “Diego Valeri”<sup>43</sup>  
MARIAN PAPAHAĞI (E. Montale, *Poezii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1988).

Premio per la traduzione scientifica<sup>44</sup>  
FEDERICO DE ALFARO (J.A. Wheeler, *Gravità e spazio-tempo*, 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).

<sup>41</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera di un’opera di Natalia Ginzburg o di Elsa Morante.

<sup>42</sup> Destinato a una traduzione di un’opera, pubblicata nell’ultimo decennio, sul rapporto mente-corpo.

<sup>43</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera delle poesie di Eugenio Montale.

<sup>44</sup> Destinato a una traduzione di un’opera sui concetti di spazio e di tempo.

Premio internazionale “Diego Valeri”<sup>45</sup>

MARÌA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ (G. Leopardi, *Cantos*, Madrid, Cátedra, 1998).

Premio “Luigi Radici” per la traduzione scientifica<sup>46</sup>

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”<sup>47</sup>

GÉRARD LUCIANI (N. Machiavelli, *Le Prince*, Paris, Gallimard, 1995).

Premio “Luigi Radici” per la traduzione scientifica<sup>48</sup>

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”<sup>49</sup>

J. GORDON NICHOLS (F. Petrarca, *Canzoniere*, Manchester, Carcanet, 2000).

Premio per la traduzione scientifica<sup>50</sup>

SIMONETTA FREDIANI (D.C. Dennett, *L'idea pericolosa di Darwin*, Torino, Boringhieri, 1997).

<sup>45</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera dei *Canti* e/o delle *Operette morali* di Giacomo Leopardi.

<sup>46</sup> Destinato a una traduzione di un'opera sulle analisi critiche delle teorie scientifiche.

<sup>47</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera del *Principe* di Niccolò Machiavelli.

<sup>48</sup> Destinato a una traduzione di un'opera sul pensiero matematico.

<sup>49</sup> Destinato a una traduzione in lingua straniera di un'opera della letteratura italiana.

<sup>50</sup> Destinato a una 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 scientifica<sup>51</sup>  
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, 2000).

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 JERNIGAN - IRENE MARCHEGIANI JONES (T. Tasso, *Aminta*, New York, Italica press, 2000).

Premio per la traduzione scientifica<sup>52</sup>  
SILVIO FERRARESI (G.M. Edelman, *Un universo di coscienza*, 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, 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).

<sup>51</sup> Destinato a una traduzione di un’opera sul cosmo.

<sup>52</sup> Destinato a una 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 scientifica<sup>53</sup>

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”<sup>54</sup>

VASCO GRAÇA MOURA (F. Petrarca, *As Rimas de Petrarca*, Lisboa, Bertrand Editada, 2003).

Premio per la traduzione scientifica<sup>55</sup>

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 (L. Ariosto, *Orlando furioso*, Madrid, Editorial Espansa, 2005).

Premio per la traduzione scientifica<sup>56</sup>

FRANCESCO NICODEMI (J.D. Barrow - F.G. Tipler, *Il principio antropico*, Milano, Adelphi, 2002).

<sup>53</sup> Destinato a una traduzione di un’opera di filosofia e storia del pensiero scientifico.

<sup>54</sup> Destinato a una traduzione di un’opera di Francesco Petrarca, nel VII centenario della nascita.

<sup>55</sup> Destinato a una traduzione di un’opera sulle controversie scientifiche.

<sup>56</sup> Destinato a una traduzione di un’opera sulla Fisica del ’900.







Finito di stampare nel mese di giugno 2007  
per conto della casa editrice Il Poligrafo srl  
presso le Grafiche ITE di Dolo (Venezia)



