

## Poesia e traduzione: problemi teorici e analisi testuali

*Tradurre è il vero modo di leggere un testo*

Italo Calvino,  
*Mondo scritto e mondo non scritto*

In un'epoca in cui la traduzione è più che mai di estrema attualità, dopo essere diventata una disciplina accademica, una scienza – la traduttologia –, nell'era nuova della traduzione automatica<sup>1</sup>, la questione della traduzione della poesia appare sempre più come un problema irriducibile a qualsiasi teoria o meccanizzazione.

Non si tratta ovviamente di ripercorrere la storia delle indagini traduttive sulla poesia, ma piuttosto di cogliere alcune delle difficoltà concettuali e oggettive, ossia pratiche, che si pongono al traduttore di testi poetici e di intravedere alcune vie di uscita. Intanto precisiamo che le esemplificazioni sono limitate al campo della traduzione franco-italiana. Tra tutte le definizioni coniate nelle varie teorie della traduzione, è opportuno proporre una che rappresenti globalmente una posizione sintetica: «La traduzione consiste a produrre nella lingua di arrivo l'equivalente naturale più vicino al messaggio della lingua di partenza, sia sotto il profilo del significato, sia sotto quello dello stile»<sup>2</sup>. È doveroso ricordare che la poesia<sup>3</sup> in quanto

<sup>1</sup> Si veda ANNE-MARIE LOFFLER-LAURIAN, *La traduction automatique. Bref historique*, in *La Traduction plurielle*, textes réunis et présentés par Michel Ballard, Presses universitaires de Lille, 1990, pp. 145-151. Consultare anche il recentissimo articolo di JOHANNA MONTI, *La traduzione automatica deve sempre essere trasparente? Spunti di riflessione su trasparenza e qualità*, in *La Traduzione il paradosso della trasparenza*, a cura di A. Guarino, Cl. Montella, D. Silvestri, M. Vitale, Napoli, Liguori editore, 2005, pp. 299-319.

<sup>2</sup> *Le travail du traducteur: Territoires, frontières et passages*, communication de Claude Esteban, présentée par François Xavier Jaujard, dans *Actes des Troisièmes assises de la Traduction littéraire*, Arles, 1986, pp. 25-44.

<sup>3</sup> Si veda PETER NEWMARK, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988, p. 247: «Lévy-Strauss ritiene che il mito e la poesia si collochino agli estremi opposti della traduzione; la poesia può essere tradotta solo con molte distorsioni, mentre il valore del mito resiste anche alla peggiore traduzione.»

tale è ben lontana da questa definizione dato che la scrittura poetica non risponde alla logica scritturale sottesa nella formulazione teorica appena evocata. Tale definizione funziona in effetti per qualsiasi comunicazione di tipo finalistica, meno appunto che per la poesia, straordinaria congiunzione del senso e della forma. La parola poetica è e dice nella sua stessa consistenza sonora, inventa sia il *nomen* che la *res*, e pare che questa fosse già più o meno la posizione dei presocratici. Da qui la caratteristica della intangibilità verbale e della pluralità semantica della poesia: una parola scelta dal poeta è unica e rimane tale per sempre, all'interno della sua natura polisemica. A questo problema primario, inerente la natura della traduzione letteraria in senso lato, si aggiunge quello relativo alla funzione traduttiva che può essere sintetizzato come segue: una traduzione di tipo letterario può avere due polarità di base, una orientata alla fonte, mirante quindi ad avvicinare al meglio l'opera originale, per ridarne per così dire lo spirito; un'altra orientata al destinatario, tesa a comunicare al lettore straniero la migliore comprensione possibile dell'opera originale in funzione della sua cultura nazionale<sup>4</sup>. Il progetto della traduzione di un testo poetico deve pertanto superare l'ostacolo di queste due difficoltà per diventare una poesia tradotta. Partendo dal concetto famoso di Roman Jakobson secondo il quale «la poesia è intraducibile per definizione»<sup>5</sup>, ogni tentativo di traduzione poetica appare dunque – come dice il famoso linguista russo – una operazione di «trasposizione creativa»<sup>6</sup>. Così difatti sembra pensare anche Jacques Derrida quando afferma ne *L'Écriture et la différence*, ribadito poi nel più recente *Qu'est-ce que la poésie*<sup>7</sup>, che «un corpo verbale [la sonorità della parola, la sua consistenza] non si lascia tradurre o trasportare in un'altra lingua. Esso è esattamente

<sup>4</sup> UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2005, p. 21: Eco chiede «che la traduzione possa dirmi al meglio possibile cosa c'era scritto nell'originale.» Era già sensibilmente questa la posizione di Walter Benjamin, che affida alla traduzione il «compito specifico di avvertire e tener presente quella maturità postuma della parola straniera, e i dolori di gestazione della propria.» W. BENJAMIN, *Il Compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 43-44. Si tratta quindi di *trasportare* le caratteristiche dell'altra lingua nella propria.

<sup>5</sup> ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 86.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Edizione Brinkmann & Bose, Berlin, 1991.

ciò che la traduzione si fa scappare. Lasciare perdere il corpo [dice Derrida] è proprio l'energia essenziale della traduzione»<sup>8</sup>.

Altri pensatori, sulla scia di Wittgenstein<sup>9</sup>, hanno ritenuto invece che la traduzione di una lingua in un'altra fosse essenzialmente un problema matematico, compresa la traduzione di tipo lirico. Tale pensiero, per quanto sostenibile sul piano filosofico, sembra non resistere sul piano empirico (pratico) della traduzione. Un'altra difficoltà evidente legata all'esercizio stesso della traduzione riguarda la differenza tra due idiomi nonché il lavoro di transfert da compiere per fare sì che questi due idiomi possano comunicare tra di loro. Si tratta in fondo del grande problema degli "universali" e cioè di una lingua X, neutra, diversa da una lingua A e da una lingua B, lingua o sistema secondo i quali è possibile rendere qualunque concetto di una determinata lingua, quand'anche le unità lessicali di cui si dispone varino considerevolmente da una lingua all'altra. In altre parole stabilisce una lingua referenziale quale parametro comparativo rispetto alle due altre. Anche in questo caso le cose sono ardue poiché vi è una idiosincrasia delle lingue, ogni lingua risponde a dei fenomeni idiomatichi particolari. In fondo anche Noam Chomsky<sup>10</sup>, strutturalista convinto, ritiene che se le categorie formali universali implicano che vi sia uno stesso modello formativo per la maggior parte delle lingue, ciò non dimostra che le lingue corrispondano in ogni punto. Per fare un esempio prosaico ognuno sa che non si può tradurre in francese l'espressione "io mi sento a casa mia" perché il francese usa l'espressione *chez soi*.

Tradurre la poesia sembra dunque una scommessa impossibile tanto più se consideriamo con Chomsky che la poesia originale costituisce uno «stato stabile», ove nulla è modificabile, allorché la trascrizione del traduttore, secondo lo stesso linguista americano, rappresenta uno «stato stazionario» sempre da rivedere, da arric-

<sup>8</sup> JACQUES DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979, p. 512. Si possono ricordare *en passant* sull'argomento Benedetto Croce, nel saggio *Critica e poesia*, «la poesia non si può tradurre né in prosa né in altra poesia e si può solo ricantare nelle parole dei suoi poeti», in *La Critica*, n° 17-18, 1950; Diego Valeri, nello studio *Del tradurre i poeti*, «intraducibile non è soltanto il perfettissimo Orazio, ma ogni poeta il quale abbia una voce, una personalità artistica sia pure di modesto valore», in *L'Approdo*, n° 2, 1952.

<sup>9</sup> LUDWIG JOSEF WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921, e opere ulteriori, *Ricerche filosofiche*.

<sup>10</sup> Cfr. *Le travail du traducteur: territoires, frontières et passages*, cit., p. 37.

chire, per avvicinarlo (per lessico, prosodia, fonetica) allo stato originale. La poesia è, per intenderci, agli antipodi della biologia. Mentre per la scienza biologica è lo stato stazionario di un elemento a caratterizzare un equilibrio dinamico, nella poesia, al contrario, il dinamismo ideale è riposto nello stato stabile originale del componimento poetico: in tal senso la traduzione della poesia suppone uno slancio mimetico che tenti di riprodurre lo slancio originale del poema senza tuttavia sostituirsi a questo<sup>11</sup>. Come possiamo osservare, una traduzione è sempre da rifare, ragione per cui abbiamo sempre nuove traduzioni di testi vecchi, si potrebbe dire, parafrasando Balzac, che risiede in questo dato la grandezza e la miseria della poesia: vale a dire la sua effimera necessità.

Vediamo dunque che se il traduttore letterario ha già davanti a sé delicatissime difficoltà, il traduttore di poesia ha un compito diversamente arduo, quasi disperato, dato che la traduzione in fondo rimane pur sempre una specie di contraffazione. Egli è vittima del discredito della piazza. Se riesce nella sua impresa, non avrà fatto che il suo lavoro, il successo non sarà che l'assenza di critiche strutturali; se invece fallisce, sarà additato quale un Charles Bovary dopo l'intervento fallito del piede varo e accusato di sordità, cecità e incapacità.

### *Quali sono le aspettative della traduzione poetica?*<sup>12</sup>

A proposito dell'operazione traduttiva in generale Antoine Berman chiedeva nel famoso volume *L'Épreuve de l'étranger*<sup>15</sup> «une

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 36. Cfr. *Grammatica generativa trasformazionale*, 1970. Si ricorda che Chomsky afferma l'ipotesi dell'origine innata del linguaggio e dell'universalità delle sue strutture profonde.

<sup>12</sup> Tra altri, si possono consultare i seguenti studi: ANTOINE BERMAN, *L'Épreuve et l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, (in italiano *La prova dell'estraneo*, Quodlibet, 1997); *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Guerini e associati, 1989; DOMENICO SILVESTRI, *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica*, Napoli, L'Arte tipografica, 1996; EROL KAYRA, *Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique*, dans *Meta: Journal des traducteurs*, vol. VIII, n° 2, 1998; HENRI MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999; MARIA GRAZIA SCELFO, *Le questioni del tradurre: comunicazione, comprensione, adeguatezza traduttiva e ruolo del genere testuale*, Roma, Edizioni Associate editrice Internazionale, 2002; *La trama nascosta della poesia*, in *Sillabe di Sibilla*, a cura di Raffaele Aragona, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004.

<sup>15</sup> A. BERMAN, *op. cit.*, nella nota precedente, p. 249.

écriture qui accueille dans sa langue propre l'écriture d'une autre langue, et qui ne peut, sous peine d'imposture, faire oublier qu'elle est cette opération». La traduzione nella sua dimensione fattiva è quindi da pensare come praxis funzionale alla destinazione dell'oggetto da tradurre.

Abbiamo già, molto brevemente, ricordato in apertura che ogni traduzione ha i suoi obiettivi. Le diverse funzioni di una traduzione hanno indotto lo studioso Efim Etkind, in un saggio del 1982 sulla traduzione poetica<sup>14</sup>, a tentarne un'analisi. Egli ha evidenziato sulla base di criteri empirici e formali sei tipi di traduzione della poesia che si possono sinteticamente ricordare:

– la «Traduzione-Informazione» (nelle quali possono essere incluse le traduzioni dette “letterali” e buona parte delle traduzioni universitarie) che mira a dare al lettore un'idea generale dell'originale;

– la «Traduzione-Interpretazione» che incorpora alla traduzione parafrasi e analisi. Si tratta ad esempio della traduzione ad opera di Mme de Stal, *Lénore*, la ballata di Bürger ne *De l'Allemagne*, o quella che Baudelaire ha fatto di *Le Corbeau*, traduzione in prosa con commenti sulla poesia di Edgar Allan Poe;

– la «Traduzione-Allusione»: solo i primi versi sono rimati e riprendono la metrica originale. Tali versi danno un'idea dello stile dell'opera. Il seguito è di solito in prosa.

– la «Traduzione-Approssimazione» in cui il traduttore sa in anticipo che non riuscirà a tradurre bene. Sarà quindi portato a sacrificare il senso o le strutture, la prosodia. Di solito, mantiene la distinzione contenuto e forma ed è portato a tradurre il senso;

– la «Traduzione-Imitazione» che caratterizza essenzialmente i poeti preoccupati di fare sentire la propria voce e meno quella del poeta che traducono. Di solito cambia quasi tutta l'organizzazione formale, il numero dei versi, le forme metriche, le immagini, il registro.

Infine c'è la «Traduzione-Ricreazione», forse l'unica traduzione in senso pieno: è artistica, tenta di ricreare l'insieme conservando la struttura dell'originale sulla base di una creazione parallela. Il testo è rivisitato attraverso il temperamento e la sen-

<sup>14</sup> EFIM ETKIND, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

sibilità di chi interpreta e la riformula. Segnata dal piacere estetico, tale traduzione mira, oltre ad una migliore conoscenza dell'autore, della sua opera e della sua cultura, a far nascere un'emozione.

Con l'aiuto di alcuni esempi proviamo ora ad osservare certe difficoltà oggettive della traduzione della poesia.

### *Traduzione della rima*

Si tratta in effetti di vedere entro quali limiti e in funzione di quali esigenze si può conservare ciò che Verlaine definiva nel suo *Art poétique*: «ce bijou d'un sou qui sonne faux et creux sous la lime» «un orpello da un soldo stonato e vuoto sotto la lima»<sup>15</sup>.

Prendiamo come esempio la poesia di Rimbaud intitolata *Roman* nella quale l'adolescente delle Ardenne evoca in otto quartine e in chiave satirico-eroica la storia di un innamoramento a prima vista. Consideriamo più esattamente il primo verso, ripetuto quale penultimo del componimento:

*On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans*

Alcune considerazioni preliminari: il verso è un alessandrino e il numero diciassette appartiene al dispiegamento sillabico del verso, ne costituisce il corpo; l'espressione dell'età chiude il verso, occupa quindi una posizione strategica – la sua posizione forte esprime una insistenza sull'età, sulla giovinezza e l'intero componimento esprime l'ebbrezza di una passione fresca; il numero, l'età, *dix-sept ans*, rima con il terzo verso, rima incrociata. Dal punto di vista traduttivo occorre quindi domandarsi se la traduzione può fare a meno di calcare la struttura del verso e cioè di esprimere l'età “diciassette anni” alla fine del verso senza tradire il senso della strofa e del componimento.

L'osservazione di due traduzioni italiane famose consente di illustrare strategie e finalità traduttive.

### Primo esempio

*Quando si ha sedici anni non s'è contegnosi*<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Traduzione di Diana Grange Fiori, edizione Mondadori, “I Meridiani”, 1992.

<sup>16</sup> ARTHUR RIMBAUD, *Poesie*, traduzione di Gian Piero Bona, Torino, Einaudi editore, “Collezione di poesia”, 1973, pp. 91-93: «On n'est pas sérieux, quand on a

Il traduttore non riprende l'alessandrino francese o, più esattamente, ne riprende la lunghezza (verso narrativo = roman) con un verso di quattordici sillabe in italiano. Scelta oculata dato che l'alessandrino non è il verso di predilezione della poesia italiana. Eppure, benché il verso francese sia più breve, risulta più lungo all'orecchio, forse per la costruzione narrativa (*quand on a dix-sept ans*) nel secondo emistichio che dà l'impressione di un prolungamento verbale o, magari per il numero anagrafico che pesa in modo particolare alla fine del verso, anche a causa della consistenza consonantica [k]-[t]-[d]-[t] che esprime un ritmo forte e cadenzato. Insomma, la traduzione riprende l'ampiezza del verso originale ma non scandisce il tempo perché i suoni scivolano via. Per il resto la traduzione conserva la natura dichiarativa, la struttura narrativa, la rima [osi] ed esprime la stessa negazione. Osserviamo ancora che il numero anagrafico non chiude il verso, occupa una posizione di rilievo ma non frontale (retrocede a metà verso e perde il suo peso fonico), e l'età cambia da diciassette a sedici.

L'impressione è che la traduzione sia più sfumata rispetto al testo originale. Rimbaud traduce l'insolenza con la cifra finale, mette in mostra un'età, la sbandiera. Il verso francese ha un profilo "aritmetico" che lo rende strano e poco poetico, cioè prosaico. La versione italiana non punta sul numero "17" ma sul senso generico della constatazione delle leggerezze adolescenziale.

Anzi, il numero degli anni sembra poco rilevante per il traduttore giacché trasforma addirittura il "17" in "16". Il disegno è abbastanza chiaro: diciassette non vuol dire diciassette ma esprime il topos dell'adolescenza. Mentre il verso in traduzione constata, quello originale fissa nel numero degli anni l'età stessa della vita: fatta la constatazione all'inizio, rimane da ascoltare il romanzo dei diciassette anni. Sembra però proprio che Rimbaud abbia scelto diciassette e non sedici o diciotto per esigenza metrica dell'alessandrino. Se riconosciamo che il traduttore non tradisce il senso del testo scegliendo un altro numero, ci si può chiedere perché egli non abbia lasciato l'identico numero in italiano. Per ragioni di metrica (lunghezza del verso)? Per ragioni di melodia (il numero diciassette non si apostrofa con anni)? Ci risulta che il traduttore opta per un

*dix-sept ans. / – Un beau soir, foin des bocks et de la limonade, / Des cafés tapageurs aux lustres éclatants!». «Quando si ha sedici anni non s'è contegnosi. / – Una sera, al diavolo birre e limonata, / e luci splendenti di caffè rumorosi!».*

verso più sfumato, sufficientemente melodioso e “letterario”. Il verso di Rimbaud risulta invece più diretto, più colloquiale, più “brut”.

## Secondo esempio

*No, a diciassette anni non si può essere seri*<sup>17</sup>

In questo caso il traduttore sceglie di non conservare la rima, scelta estesa a tutto il componimento. La traduzione esprime la forza di contestazione contenuta nel testo francese puntando sulla prosaicità della struttura narrativa. Lo sconvolgimento dell'amoreggiamento classico deriso da Rimbaud è reso dalla duplice negazione «no [...] non si può» e traduce il potere negatorio dell'adolescenza. E così, il realismo dell'espressione comunica la certezza della contestazione e ne rende la libertà nell'evidenza del numero anagrafico. Tutto avviene però a dispetto del ritmo e della cadenza melodica dell'alessandrino rimbaldiano.

In definitiva si potrebbe affermare che, se espressione e contenuto sono solidali, la rima non può essere considerata come un aspetto secondario. Essa non è soltanto ripetizione di suoni, segno acustico che segnala la fine del verso e attiva la memoria. Posta in un punto cruciale ove si fondono ritmo, accento, sonorità, essa isola i versi mentre li unisce uno all'altro<sup>18</sup>: l'omofonia fa sorgere associazioni semantiche, partecipa allo schema ritmico e al movimento del pensiero. Cosicché bisognerebbe conservarla: se il verso rimato diventa bianco o libero, il poeta è tradito e il lettore può essere ingannato poiché la traduzione altera le funzioni delle forme letterarie tradizionali. È il caso, ad esempio, delle rigide codificazioni formali della poesia fino al tardo Ottocento, alle quali persino un poeta “libero traduttore” come Jacques Audiberti<sup>19</sup> sacrifica la propria creatività. Nella sua traduzione<sup>20</sup> della *Gerusa-*

<sup>17</sup> ARTHUR RIMBAUD, *Opere in versi e in prosa*, traduzione Dario Bellezza, Milano, Garzanti, “I Grandi libri”, 1989, p. 71, «No, a diciassette anni non si può esser seri: / – Una sera, al diavolo birra e limonata, / e gli splendenti lumi di chiassosi caffè!...».

<sup>18</sup> Cfr. DANIELLE JACQUIN, *Le texte réfléchi: quelques réflexions sur la traduction de la poésie*, in *La Traduction plurielle*, cit., pp. 47-69.

<sup>19</sup> Consultare LAURENT BEGHIN, *Jacques Audiberti poète-traducteur*, in «Micro-mégas» rivista di studi e confronti italiani e francesi, “La Sapienza”, Roma, Bulzoni editore, anno XIX-1/2/3, n° 53/54/55, gennaio-dicembre 1992, pp. 145-156.

<sup>20</sup> LE TASSE, *Les flèches d'Armide*, texte italien présenté et traduit par Jacques Audiberti, Paris, Éditions du Seuil, “Le don des langues”, 1946. Per meglio valutare



*lemme liberata* del Tasso, ridotta per la verità solo al racconto degli amori di Armida e Orlando, egli spiega lungamente la sua scelta di rendere la forza dell'endecasillabo del poeta italiano con un decasillabo francese decisamente "martellato". Al contrario, la conservazione della rima significa ovviamente restringere ulteriormente la scelta lessicale e morfosintattica e correre il rischio di sacrificare altri valori del verso e la sua coesione ad una musicalità talvolta solo ornamentale<sup>21</sup>.

### *Forma e contenuto*

La poesia di Verlaine è sicuramente tra quelle che più esprimono la inscindibilità tra forma e contenuto. Prendiamo in esempio il famosissimo verso, estratto dalle *Romances sans paroles*, il terzo componimento delle *Ariettes oubliées* (Ariette dimenticate)

*Il pleure dans mon coeur  
Comme il pleut sur la ville*

Questa scelta estrema è chiaramente voluta: che la poesia di Verlaine fosse irriducibile alla traduzione, molti autorevoli critici letterari e poeti lo hanno ripetutamente scritto, da Sergio Solmi<sup>22</sup> a Diego Valeri<sup>25</sup>, senza dimenticare Luigi de Nardis<sup>24</sup>, il quale ha ampiamente illustrato i limiti della «traducibilità» verlainiana rac-

l'impresa traduttiva del poeta-commediografo francese, L. Beghin invita a consultare lo studio di J.C. Vegliante che mette a confronto la libera traduzione del poeta Audiberti con quella molto più recente dell'italianista universitario J.-M. GARDAIR: J.C. VEGLIANTE, *Note sur quelques choix traductifs dans l'édition bilingue de La Jérusalem délivrée récemment parue chez Bordas-Garnier (Paris)*, «Les langues néolatines», n° 273, 1990, pp. 87-103.

<sup>21</sup> Questo spiega perché taluni poeti non ricorrono all'uso della rima per tradurre poesie, come ad esempio Pierre-Jean Jouve che usa una prosa poetica per tradurre i sonetti shakespeareiani: *Sonnets* (trad. de Shakespeare), 1955.

<sup>22</sup> Cfr. SERGIO SOLMI, *La Luna di Laforgue...*, Milano, Mondadori, 1955.

<sup>25</sup> DIEGO VALERI, *Lirici francesi*, Milano, Mondadori, "Lo Specchio", 1960, p. 315: «[...] ci sono poesie, tutti gli esperti lo sanno, che risolutamente si rifiutano alle voglie del traduttore [...] la musicalissima poesia di Verlaine, intraducibile appunto perché essenzialmente musicale».

<sup>24</sup> LUIGI DE NARDIS, *Saggi di psicologia affettiva*, Napoli, ESI, 1985. Scrive L. de Nardis, p. 75: «[...] si vada [...] oltre la grazia degli accordi e dei passaggi di tonalità, muovendo piuttosto alla ricerca di altre equivalenze formali che consentono al verso tradotto, come già al verso originale, di mimetizzarsi con l'universo.»

comandando di non fissarsi sulla musica dei suoi versi ma di cercare di rendere altre qualità e particolarità formali. Un altro aspetto estremo è costituito dal verso stesso, in effetti l'espressione di Verlaine «il pleure» è coniata sulla frase epigrafe che accompagna il componimento, frase che Verlaine attribuisce a Rimbaud «Il pleut doucement sur la ville.»

*Il pleure* costituisce dunque una fantasiosa invenzione verbale dato che il verbo “pleurer/piangere”, che non è impersonale, è costruito in modo impersonale sul modello del verbo “pleuvoir/piovere il cui isomorfismo traduce la perfetta corrispondenza tra il paesaggio esteriore e quello interiore: *il pleut* esprime la visione di gocce di pioggia che cadono – non si sa né chi le fa cadere, né perché –; allo stesso modo Verlaine rende questo fenomeno atmosferico con l'equivalenza delle lacrime che cadono nel suo cuore, lacrime che scendono non si sa perché dato che *il*, pronome personale soggetto neutro, non indica nessuno e crea quindi una perfetta simmetria tra il di fuori e il di dentro: “piange” sul cuore *Comme* (congiunzione che stabilisce il paragone) “piove” sulla città. Inoltre il verbo *pleurer* consente al poeta di creare un'armonia con la parola *cœur* tramite l'assonanza [œ] e una corrispondenza visiva, ossia ortografica, tra il grafema “eu” di *pleure* e di *pleut*, benché foneticamente si pronuncino diversamente, aperto il primo, chiuso il secondo.

Esempio di totale indissolubilità della forma e del contenuto, il fortunoso *hasard*, e cioè questa straordinaria concentrazione fonica-sintattica-lessicale-semantica non è facilmente rintracciabile in italiano. Riflettiamo quindi su alcune rese in italiano.

*Piange dentro il mio cuore  
Come piove sulla città*<sup>25</sup>

Impossibile a priori il gioco di parole di Verlaine, occorre arrangiarsi un po'. Si tratta per così dire di una traduzione letterale dei due versi francesi. Rinunciando non alla musica ma al gioco musicale, preme allora rendere il pieno effetto del movimento emotivo qual è questa constatazione di tristezza: letteralmente il traduttore percorre l'ampiezza dello sguardo disilluso e traduce dunque il si-

<sup>25</sup> PAUL VERLAINE, *Poesie*, Introduzione, traduzione e note di Luciana Frezza, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1974, p. 99.

gnificato esplicito, o per meglio dire, immediato. Le parole ci sono tutte, il senso però rimane incompleto. Il verso verlainiano *n'accroche pas* cioè non “ingrana”, non stride, perché le parole non hanno peso, sono trasparenti come la pioggia, piange e piove, ma non si vedono né lacrime né gocce. La versione del traduttore italiano usa parole – a causa di alcune sonorità forti – che pesano come sassi: insomma l'idealismo verlainiano è diventato realismo. Si potrebbe parlare di “traduzione-approssimazione”.

*Mi lacrima nel cuore  
Come sulla città piove*<sup>26</sup>

Questa seconda traduzione sembra di primo acchito più ricercata: si tenta di rendere il gioco sulla impersonalità del verbo *pleurer*, e si rovescia l'ordine sintattico del secondo verso.

Il verbo “lacrimare” suggerisce certamente l'idea del pianto, ma veicola la sfumatura semantica della freddezza degli occhi senza coinvolgimento del cuore.

Il pronome «Mi» consente invece sia di dare la giusta lunghezza al verso “confezionandolo” sintatticamente in modo simile a quello francese, sia di ristabilire la personalizzazione del verso espresso in francese con il possessivo *Mon*. Il verbo «piove», posto alla fine del secondo verso, accentua sul piano semantico la sensazione di bagnato ma crea contemporaneamente una frattura sintattica e fonica. Tuttavia, alle due estremità dei versi, «Mi lacrima» e «piove» esprimono correttamente la corrispondenza tra il fenomeno fisiologico-sensibile e quello atmosferico. La traduzione-ricreazione o la traduzione-imitazione inventano un'altra struttura che rende la singolarità del testo originale.

Osserviamo infine che nel verso francese il confronto tra pianto e pioggia è inerente alla struttura impersonale; nella versione italiana la corrispondenza tra lacrime e pioggia è data dalla congiunzione «Come» che diventa invece il pivot indispensabile nella traduzione, allorché assume in francese una valenza solo formale e potrebbe essere sostituita con la congiunzione “Et” senza ridurre l'identità semantica tra *Il pleure* e *il pleut*.

<sup>26</sup> PAUL VERLAINE, *Poesie e prose*, a cura di Diana Grange Fiori, prefazione di Luciano Erba, Introduzione di Michel Décaudin, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 1992, p. 193.

*Piove su tutte le strade*  
*E piove nel fondo del mio cuore*<sup>27</sup>

Indubbiamente diversa dalle precedenti, questa traduzione non riprende la struttura dei due versi francesi, e si distingue per tre grandi cambiamenti. Il primo è la ripetizione del verbo “piovere” utile nella resa dell’isomorfismo *pleure, pleut*; il secondo è il rovesciamento dell’unità semantico-grammaticale dei due versi, «Piove su tutte le strade» dovrebbe tradurre «Comme il pleut sur la ville», e «E piove nel fondo del mio cuore» dovrebbe corrispondere a «Il pleure dans mon coeur»; infine, è omessa la congiunzione «Comme» in qualche modo sostituita da «E». Questa descrizione evidenzia la scelta del traduttore di esprimere meno la forma che il senso. Paradossalmente, sembra che questa scelta renda in qualche modo la tonalità del verso francese. La struttura comparativa diventa una struttura consequenziale; il personalismo del verbo *pleurer*, tradotto nelle due precedenti versioni dai verbi “piangere” e “lacrimare”, è ripreso invece dalla preposizione di luogo «nel fondo» che accentua il carattere interiore del verso; la città è diventata «tutte le strade» cosicché viene rafforzato rispetto al testo francese il realismo geografico ma anche l’aspetto di tristezza e di malinconia.

Diciamo tuttavia che sul piano ritmico-melodico, i due versi hanno una evidente musicalità: ripetizione del verbo piovere, alleggerimento sonoro con la congiunzione «E», sonorità cupe [ondo], [cuore] abbastanza simili. Si tratta chiaramente di una traduzione-ricreazione che appare superiore alle prime due. Volendo concludere questa seconda esemplificazione, potremmo dire che la fedeltà al testo originale può essere un toccasana semantico, ma una eccessiva fedeltà al testo di partenza rischia anche di sfociare nell’effetto *boomerang* della infedeltà. Il problema si pone in termini di riproduzione e di creazione. Il bravo traduttore è una specie

<sup>27</sup> Paul Verlaine. Possiamo ricordare alcune traduzioni per le loro scelte interpretative: «Lagrima nel mio cuore / pioggia sulla città» di Decio Cinti (Milano, Arte poetica Modernissima, 1921, p. 103) nella quale si opta per una resa di tipo nominale; «Piange nel mio cuore / Come piove su la città» di Tommaso Vicini (Società tipografica editrice modenese, 1956, p. 62) con effetto isomorfo rispetto all’ortografia francese [sur la]; ancora «Piange nel mio cuore / E piove sulla città» di Mario Pasi (Parma, Guanda, 1967, p. 135), trasformazione della struttura comparativa nel parallelismo delle due azioni.

di falsario o di copista il cui primo scopo è quello di servire<sup>28</sup>. La traduzione suppone da parte del traduttore di entrare in comunicazione con il movimento creativo del testo di base. Intendiamoci, i limiti del progetto di traduzione del testo poetico stanno negli stessi mezzi linguistici-letterari dell'operazione traduttiva: come fare sentire la voce dell'altro se la lettura del suo testo fonda già una interpretazione e se la sua verbalizzazione accresce il carattere soggettivo della lettura. Liberarsi dal problema musicale nella traduzione di Verlaine è d'obbligo, bisogna tradurre la movenza sensibile che origina la scrittura. Forse ha ragione Marguerite Yourcenar quando asseriva: «Ci sono dei campi come la religione e la poesia che devono rimanere oscuri»<sup>29</sup>.

### *Il verso drammatico*

L'opera drammatica, la commedia presentano difficoltà di carattere prevalentemente pratico-funzionale. In questo caso la scrittura non è fine a sé stessa ma mira alla significazione scenica. Consideriamo il *Cyrano de Bergerac*<sup>30</sup> del Rostand nella splendida traduzione di Mario Giobbe, atto III, scena 10, quella del bacio. Sotto il balcone di Rossana Cyrano dà prova della sua bravura verbale cercando di sedurre la ragazza per interposta persona. Cyrano descrive a Rossana cosa è un bacio. Egli si esalta nel paragone con Buckingham: il momento è drammatico poiché esprime due necessità antagoniste, sedurre Rossana strappandole un bacio senza dichiarare il suo amore. Il discorso di Cyrano deve esaltare senza rivelare. Buckingham rappresenta dunque una maschera, un baluardo che gli consente di parlare in prima persona. La bellezza dei versi sta tutta nel senso trattenuto: bisogna che il testo non esponga troppo Cyrano esprimendo tuttavia il suo disagio di rimanere all'interno del suo paragone. Incontriamo dunque due sensi, quello letterario che deve rimanere accessibile per Rossana, quello scenico che deve esporre sufficientemente Cyrano per far percepire il

<sup>28</sup> Cfr. VALÉRY LARBAUD.

<sup>29</sup> MATTHIEU GALLEY, *La poésie et la religion doivent rester obscures*, entretien avec Marguerite Yourcenar, in *Magazine littéraire*, octobre 1979, p. 15.

<sup>30</sup> EDMOND ROSTAND, *Cirano di Bergerac*, commedia eroica in cinque atti in versi, Traduzione di Mario Giobbe, Introduzione di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori editore, 1985.

suo disagio e quindi aumentare il suo merito in questa partita di funambolismo non solo verbale.

Come possiamo osservare, il testo di Rostand fila perfettamente, tre versi per quattro equivalenze tra i personaggi invocati, Cyrano e il conte di Buckingham: «J'eus comme Buckingham» «J'adore comme lui» «Comme lui je» quali si aggiunge quella tra la Regina e Rossana: «la reine que vous êtes».

L'equivoco è espresso nella ripetizione del paragone, è proprio la continuità della ripetizione che dice il disagio di Cyrano. Il paragone «comme» mantiene però il doppio termine del linguaggio tra comparato e comparante. Cosa ha fatto Giobbe? Quattro paragoni in quattro versi, ma la lingua e il tono sono diretti, come dimostra l'immedesimazione: «Siccome quello sono io» con uno schema comparativo che è quello di una quartina in rime bacciate «io sono» e «anch'io sono», ripreso all'inizio del secondo verso in modo rovesciato «Anch'io, siccome quello,».

La comparazione di Rostand è diventata una ossessione. E anche di più. Mentre nel testo originale abbiamo «la reine que vous êtes», la versione italiana punta all'identificazione pura e semplice «Voi, la Regina mia!» aumentando di molto il pericolo scenico dello smascheramento di Cyrano e la confusione di Rossana. Si potrebbe quasi dire che, pur attenendosi strettamente al testo di Rostand, la traduzione italiana va oltre il testo originale. Lo eccede sicuramente nella sua portata scenica.

### *Esempio-limite*

I famosissimi *Exercices de style* di Raymond Queneau del 1947, nella altrettanto famosa traduzione italiana di Umberto Eco. La breve storia è raccontata in 99 modi diversi, ogni volta si tratta della parodia di un difetto, di un'abitudine, oppure di uno stile, di una retorica. Abbiamo a che fare con delle variazioni su un tema e più esattamente con un gioco sul linguaggio e un gioco del linguaggio, ma anche con dei giochi di situazione: esempio per tutti, il *lipogramme* che, com'è noto, elimina volontariamente una lettera, di preferenza una vocale, in un testo. Queneau scrive un lipogramma dove manca la lettera "E". Eco, dal canto suo, per rendere al meglio il gioco del poeta francese, sceglie di scrivere cinque lipogrammi in modo da ripetere l'esercizio per ogni vocale. Nella storia *Alexandrins*, l'autore italiano ha pensato di parodiare la canzone leopar-

diana visto che l'alessandrino è poco presente nella tradizione letteraria italiana. Eco si rende conto che nessun esercizio di questo libro è puramente linguistico ma, anche, che nessuno è estraneo a una lingua, e che quindi ognuno è legato alla intertestualità, alla co-testualità, alla storia e alla cultura. Più che tradurre bisognava ricreare in un'altra lingua, e cito Eco: «Qui essere fedeli certo non voleva dire essere letterali [...] Fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse.»<sup>51</sup>

Risolviendo i conflitti di interesse la traduzione mira a costituire una unità nuova, e ricreando una solidarietà tra parola e musica, tende ad offrire un testo che, al pari di quello originale, sia fatto per agire sul lettore. Ma l'originale ha una evidente superiorità sul testo d'arrivo: è l'opera, cioè ne costituisce la stabilità, permanenza al di là delle epoche e della polisemia delle varie letture<sup>52</sup>.

Il testo fonte (*source*) è sempre da rileggere e sempre da tradurre, lo scarto con l'originale è sempre da rivedere; se ogni epoca interpreta, allora ogni epoca traduce e quindi ogni traduzione è effimera. In questo consiste la precarietà della traduzione, in questo risiede la nobiltà della traduzione poetica.

Può l'artista, il poeta, genio del verbo, rivelarsi un traduttore ideale? Abbiamo tanti casi di poeti che hanno tradotto dei poeti: Nerval ha tradotto Goethe; Beckett Apollinaire... Il rischio potrebbe essere quello di giungere ad una eccessiva appropriazione del testo, agli antipodi dell'anonimato delle traduzioni dei copisti.

Una posizione meno estremista, più pragmatica e più umile potrebbe suggerire, invece, di considerare la traduzione nella sua finalità utilitaria e pertanto pensare «il traduttore come mediatore tra premesse dell'emittente ed aspettative del ricevente»<sup>53</sup>.

La poesia appare per natura non trasmissibile. Perciò, usando un ragionamento per assurdo occorre tradurre la poesia, per esprimere ciò che non può essere nominato al di fuori della lingua che l'ha visto nascere, per esprimere ciò che è urgente trasmettere

<sup>51</sup> UMBERTO ECO, *Esercizi di stile*. Traduzione di Umberto Eco, Torino, Einaudi "Gli Struzzi", 1983, p. XIX.

<sup>52</sup> L'opera è tale anche se agli occhi del suo autore essa non è considerata come compiuta, ed è per lui *inachevée*.

<sup>53</sup> DOMENICO SILVESTRI, *Testualità e traduzione*, in *La Traduzione, il paradosso della trasparenza*, cit., p. 80.

anche in modo necessariamente infedele. Intendiamoci: il lavoro vero del traduttore non consiste nel voler ridurre le differenze tra un autore, un ethos e l'altro, ma, al contrario, nel rendere più chiaro ciò che in uno scritto attesti la sua propria ricchezza. Octavio Paz in *Traduction: littérature et littéralité* si interroga sulla vocazione dell'impresa translinguistica: «La traduzione non è più ormai una operazione che tende a mostrare l'identità ultima degli uomini, ma a diventare il veicolo delle loro singolarità. La sua funzione era consistita nel rivelare le somiglianze al di là delle differenze; da ora in poi, essa testimonia che queste differenze sono insormontabili, che si tratti della stranezza del selvaggio o di quella del nostro più intimo vicino.»<sup>54</sup>

Sperimentazione estrema del linguaggio per alcuni (i neopositivisti) o avventura nella lingua per altri (i poeti traduttori), l'operazione traduttiva segna l'impari lotta della relatività dei mezzi contro la totalità del senso.

Così, una cosa è certa: la traduzione letteraria e poetica suppone un Io traduttore, una coscienza individuale che operi delle scelte interpretative.

Nella linea di Paul Valéry, di Octavio Paz, di Yves Bonnefoy, ma anche ovviamente dei poeti italiani, da Montale, Quasimodo a Vittorio Sereni e Gesualdo Bufalino per i quali la traduzione è un vero laboratorio, pensiamo che tradurre una poesia significa ri-creare, cioè generare un testo nuovo, una "rivisitazione"<sup>55</sup>, come si diceva una volta, nella quale la fedeltà è intesa come ripresa dell'originale, attenzione filologica al testo, ma viene in qualche modo superata, e non necessariamente con impronta trasgressiva, in una lettura moderna o per lo meno modernizzata.

<sup>54</sup> Cfr. FRANÇOIS-XAVIER JAUJARD, *Le Travail du traducteur: territoires, frontières et passages*, cit., p. 41. (La traduzione del passo è dello scrivente).

<sup>55</sup> Pensiamo ad un nuovo orientamento tipologico-funzionale del testo originale: processo di comicizzazione (parodia, satira...) o di imitazione (simile al concetto leopardiano della traduzione).