

ri.tra.



ACCADEMIA  
ROVERETANA  
DEGLI AGIATI

# *Traduzioni magistrali*

ESTRATTO

«rivista di traduzione | teorie pratiche storie»  
2 (2024)

issn: 2975-0873

ojs: [unito.it/ritra](http://unito.it/ritra)



Atti della giornata di studio

*Le traduzioni magistrali  
mitiche sconosciute*

Rovereto, Accademia degli Agiati  
6 novembre 2023

a cura di Paola Maria Filippi e Michele Sisto

**Direttrice responsabile**

Beatrice Manetti

**Direttori editoriali**

Giulia Baselica, Paola Brusasco, Frédéric Ieva, Michele Sisto

**Comitato scientifico**

Stefano Arduini (Roma), Michael Cronin (Dublino), Lieven D'hulst (Lovanio), Jean-Louis Fournel (Parigi), Roberto Merlo (Torino), Daniele Monticelli (Tallinn), Siri Nergaard (Firenze), Alessandro Niero (Bologna), Gianfranco Petrillo (Torino), Anthony Pym (Tarragona), Vicente L. Rafael (Washington), Gisèle Sapiro (Parigi), Evgenij Solonovič (Mosca), Lawrence Venuti (Philadelphia)

**Responsabili di rubrica**

*Il tema:* in questo numero Paola Maria Filippi, Michele Sisto

*Studi e ricerche:* Giulia Baselica, Paola Brusasco, Frédéric Ieva, Michele Sisto

*Extraduzione:* Giulia Baselica, Frédéric Ieva

*Traiettorie:* Anna Baldini, Davide Dalmas

*L'artefice aggiunto:* Angela Albanese, Franco Nasi

*Voce! La parola a traduttrici e traduttori:* Elisa Baglioni, Ornella Tajani

*Recensioni:* Flavia Di Battista, Salvatore Spampinato

**Redazione**

Angela Albanese, Anna Antonello, Elisa Baglioni, Anna Baldini, Barbara J. Bellini, Cecilia Benaglia, Daria Biagi, Antonio Bibbò, Andrea Binelli, Massimo Bonifazio, Sara Culeddu, Davide Dalmas, Marco De Cristofaro, Barbara Delli Castelli, Flavia Di Battista, Anna Di Toro, Irene Fantappiè, Francesco Guglieri, Daniela La Penna, Francesca Lorandini, Teresa Lussone, Giulia Marcucci, Franco Nasi, Claudio Panella, Igor Piumetti, Christopher Rundle, Roberta Sapino, Friederike Schneider, Giulia Scuro, Salvatore Spampinato, Diego Stefanelli, Sara Sullam, Ornella Tajani

**Editore**

Università di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici

Via S. Ottavio 20, 10124 – Torino

© 2024 ri.tra | rivista di traduzione: teorie pratiche storie

Logo © Mauro Sullam 2023

ISSN: 2975-0873

URL: <https://ojs.unito.it/index.php/ritra/index>

*ri.tra* è impaginata prevalentemente in Adobe Garamond Pro, corpo 16.

Per una leggibilità ideale su carta si consiglia la stampa in formato A5.

## Indice

5 Introduzione al n. 2

### **Il tema: Traduzioni magistrali**

- 7 Traduzioni magistrali. Canoni, metodi d'indagine, casi di studio  
*di Paola Maria Filippi e Michele Sisto*
- 20 *Weltliteratur* made in Italy. Il canone delle traduzioni nella storia  
letteraria italiana *di Michele Sisto*
- 45 Tradurre parole, evocare immagini. Uno sguardo trasversale  
sulle traduzioni dell'*Amleto*, *di Sandra Pietrini*
- 73 Il «siculo Orazio». Le traduzioni oraziane di Tommaso Gargallo  
*di Giorgio Piras*
- 107 Le traduzioni italiane del *Malte* di Rilke e la versione esemplare  
di Furio Jesi *di Ulisse Dogà*
- 121 Vigenza ritmica delle traduzioni lorchiane di Oreste Macrì.  
Il *Compianto per Ignazio Sánchez Mejías*, *di Pietro Taravacci*
- 144 Paolo Serini traduttore di Pascal. Sul lavoro interpretativo  
e lo stile traduttivo di uno studioso *di Frédéric Ieva*
- 163 Far risuonare per la prima volta. Marta Rasupe e la letteratura  
lettone in Italia *di Margherita Carbonaro*
- 182 Un'Odissea di traduzioni: percorsi omerici. Premesse per  
un'indagine *di Andrea Taddei*
- 210 La traduzione endolinguistica dei classici italiani. I casi di  
Calvino e Manzoni, con una riflessione su Leonardo da Vinci  
*di Lucia Rodler*

## **Studi e ricerche**

- 224 Star-Crossed Partners. How the Albatross Press and Mondadori Reimagined the Market for Translations in 1930s Europe  
*di Michele K. Troy*

## **Traiettorie**

- 257 Al centro e ai margini. Gian Dàuli e le letterature straniere  
*di Antonio Bibbò*
- 272 Traduttore, scrittore e poeta. Ervino Pocar e la letteratura tedesca  
*di Anna Antonello*
- 289 Un testimone della crisi. Alessandro Pellegrini e la letteratura tedesca  
*di Anna Antonello*
- 307 L'intellettuale-editore. Franco Antonicelli e le letterature straniere  
*di Claudio Panella*

## **L'artefice aggiunto**

- 338 Niccolò Tommaseo *di Patrizia Paradisi*
- 357 Emilio Teza *di Andrea Ragusa*
- 370 Tommaso Cannizzaro *di Andrea Ragusa*

## **Voce! La parola a traduttrici e traduttori**

- 384 Intervista a Cecilia Benaglia *di Letizia Imola*
- 393 Intervista a Anna Jampol'skaja *di Giulia Marcucci*
- 404 I CLASSICI CLASSICI. Intervista a Carmen Covito  
*di Martina Tocco*
- 410 Lost in translation, 1. Intervista a Alessandro Niero  
*di Elisa Baglioni*

## Recensioni

- 415 Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici, a cura di Antonio Bibbò e Francesca Lorandini *di Teresa Lussone*
- 417 Ornella Tajani: Après Berman. Des études de cas pour une critique des traductions littéraires *di Elena Buttignol*
- 419 Toscana bilingue. Per una storia sociale del tradurre medievale, a cura di Antonio Montefusco et al. *di Siria De Francesco*
- 425 Antonio Bibbò: Irish Literature in Italy in the Era of World Wars *di Elisa Bolchi*
- 427 Anna Baldini: A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano *di Gabriele Fichera*
- 431 Anna Ferrando: Adelphi. Le origini di una casa editrice *di Marco De Cristofaro*
- 435 Traduttori e sviluppo della cultura. Sette figure della casa editrice Einaudi, a cura di Aurelia Martelli *di Giulia Bassi*
- 439 Francesca Rubini: Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi *di Andrea Palermitano*
- 442 Jacopo Galavotti e Giacomo Morbiato: Una sola digressione ininterrotta. Cosimo Ortesta poeta e traduttore *di Fabrizio Miliucci*
- 444 La fabbrica dei classici. La traduzione delle letterature straniere e l'editoria milanese, a cura di Alessandra Preda e Nicoletta Vallorani *di Andrea Romanzi*
- 448 Lynne Bowker: De-mystifying Translation. Introducing Translation to Non-translators *di Fabio Regattin*
- 453 History – Translation – Politics, Graz, 11-14 settembre 2024 *di Antonella Candela*





Paola Maria Filippi, Michele Sisto

## **Traduzioni magistrali** Canoni, metodi d'indagine, casi di studio

La sezione *Il tema* dedicata alle *Traduzioni magistrali* è il frutto della collaborazione fra «ri.tra» e l'Accademia degli Agiati di Rovereto. Raccoglie infatti gli atti di una giornata di studio tenutasi nel novembre 2023 nell'ambito delle attività promosse intorno al *Premio Groff per la traduzione letteraria dal tedesco*. Prima di illustrarne la cornice metodologica e i contenuti, ci sembra utile ripercorrere le tappe che hanno portato a convocarla, che restituiscono lo spirito del più ampio progetto in cui si colloca.

### **L'Accademia Roveretana degli Agiati e il Premio Groff: un 'laboratorio'**

Se gli anniversari e le ricorrenze offrono una non pretestuosa opportunità di ripensare fatti, personaggi, accadimenti, opere, al pari eventi già di per sé significativi e compiuti possono indurre a un allargamento di orizzonti non casuale. Con l'istituzione del *Premio Claudio Groff. Tradurre letteratura, tradurre mondi. Per una traduzione letteraria dal tedesco* l'Accademia Roveretana degli Agiati con il sostegno del fratello di Claudio Groff, fin dal 2020, ha inteso ricordare questo suo socio che all'Accademia aveva destinato la propria biblioteca personale.

Di comune accordo i compartecipi del progetto, giunto nel 2024 alla terza edizione, hanno inteso fin da subito allargare la sfera d'azione dell'evento prevedendo negli anni dispari, in cui il Premio tace, non degli appuntamenti meramente commemorativi, bensì degli incontri tematici legati alla traduzione e alle sue infinite decli-

---

Paola Maria Filippi, Michele Sisto, "Traduzioni magistrali. Canoni, metodi d'indagine, casi di studio", «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 7-19.

© ri.tra & Paola Maria Filippi e Michele Sisto (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/11099>.

nazioni, occasioni di dibattito e riflessione che contribuiscano fattivamente a indagare aspetti ancora in ombra di una realtà esplosa negli ultimi vent'anni sia nella sua dimensione teorico-storiografica che in quella più propriamente applicativa. Pertanto, sempre di comune accordo, Accademia, famiglia e giuria hanno organizzato delle giornate tematiche nell'ambito delle quali studiosi e specialisti potessero confrontarsi su specifici temi meno frequentati di altri in ambito accademico.

Il Premio Groff si è fatto così 'laboratorio' per nuove riflessioni sul rapporto letteratura nazionale e letteratura tradotta.

### **Profilo di un traduttore: Claudio Groff**

Nel 2020, in occasione del primo conferimento del Premio, si era voluto inquadrare la figura di Groff recuperandone la dimensione genealogica da cui far emergere il legame forte con la formazione plurilinguistica e traduttiva già del nonno paterno, considerato uno degli studiosi di spicco della traduttologia trentina. Anche il padre di Claudio, Bruno Groff, nato in un Trentino ancora austriaco, aveva coltivato la conoscenza delle lingue, con una indubbia predilezione per il tedesco dal quale ha mediato in italiano autori importanti: Goethe, Joseph Viktor von Scheffel, Hans Magnus Enzensberger, Botho Strauss. Le vicende di queste tre generazioni e le risultanze di ricerche e studi originali sono state pubblicate negli «Atti A dell'Accademia Roveretana degli Agiati»<sup>2</sup>.

### **La traduzione 'sommersa'**

Nel 2021 il tema del simposio internazionale, con il quale si è voluto inaugurare il percorso più prettamente scientifico originato dal Premio, è stata *La traduzione manoscritta o 'sommersa' nella cultura europea (1700-1950)*. Argomento prezioso e negletto, a eccezione di recuperi sporadici, e meritevole di ulteriori approfondimenti, soprattutto

---

<sup>2</sup> Sono ora reperibili su <https://media.agiati.org/page/attachments/ricordando-claudio-groff.pdf>.

nel presupposto che opere non pervenute alla pubblicazione debbano essere inquadrare quale fenomeno specifico con caratteri propri. Nella presentazione del convegno Stefano Ferrari scriveva:

Nella cultura europea moderna e contemporanea esiste una particolare tipologia di traduzione che si può chiamare sommersa, perché rimane celata, sotto forma di manoscritto o dattiloscritto, nell'archivio di un traduttore o di un editore. Le ragioni che spiegano la natura di questo particolare fenomeno di versione inedita sono molteplici: l'esplicito carattere di esercitazione letteraria o di trasposizione tecnica, il ripensamento o il mancato completamento da parte del suo artefice, l'accantonamento a causa di una versione più rapida a essere stampata, le difficoltà o le incomprensioni insorte tra il traduttore, da una parte, e l'autore o l'editore, dall'altra, ecc. La fallita pubblicazione di una traduzione non vuol dire però necessariamente la sua mancata circolazione. Ci sono versioni che, pur essendo inedite, transitano ugualmente all'interno di reti di sociabilità intellettuale più o meno strutturate, assicurando una conoscenza precoce e ufficiosa del testo trasposto.

I titoli degli interventi più di qualsiasi considerazione rendono evidente quale ricchezza si celi in materiali preparatori mai pervenuti alla stampa e più in generale in realizzazioni non pensate primariamente per un pubblico anonimo<sup>3</sup>: Anna Antonello, *Lavinia Mazzucchetti e uno Schiller per tutte le stagioni*; Francesca Bianco, *Nell'officina di Alessandro Verri traduttore di Shakespeare*; Francesca Boarini, *Le traduzioni «sommerse» di Anselmo Turazza*; Eric Boaro, *Da Singspiel a melodramma italiano. Le traduzioni italiane del Die Entführung aus dem Serail di Mozart e del Fidelio di Beethoven al Conservatorio di Milano*; Alessia Castagnino, *Tradurre la History of England di David Hume nella penisola italiana: dalle versioni manoscritte alle edizioni a stampa*; Flavia Di Battista, *«Migliorare il testo». Il metodo traduttivo di Leone Traverso*; Raffaella Di Tizio e Michele Sisto, *La prima traduzione italiana della Dreigroschenoper: il manoscritto inedito e la messa in scena della Veglia dei lestofanti (1930)*; Teresa Franco, *Nini Castellani Agosti e la prosa di viaggio*.

---

<sup>3</sup> La registrazione video dei lavori è disponibile on-line sul canale dell'Accademia degli Agiati: <https://www.youtube.com/watch?v=XJtBzdh9A-8>.

Nel corso della giornata di studio le relazioni articolate e affollate di spunti hanno evidenziato le numerose tipologie di traduzione che si apparentano alla traduzione sommersa per la quale si può rinunciare alla qualifica di manoscritta optando per quella di ‘inedita’ messa in antitesi a quella edita con la quale individuo una versione stampata o comunque divulgata in forme scritte assimilabili al cartaceo.

La tassonomia, ancora ben più che aperta e volutamente in via di definizione, incrocia tipologie di traduzioni sommerse legate al contesto di produzione, alle diverse occasioni di realizzazione, ai mezzi di trasmissione, ai luoghi di conservazione, alle modalità di fruizione. Già da questo elenco più che incompleto abbiamo una chiara idea di quanto complesso e pervasivo sia il fenomeno di cui ci si è occupati in questa giornata.

Prima di passare a un excursus rapidissimo su alcune tipologie di traduzione sommersa ci sembra utile richiamare l’attenzione su di una premessa procedurale di rilevante significato. Ovvero: nel corso della giornata di studi si è parlato solo di testi ‘ancora’ sommersi, che attendono di essere portati alla luce, descritti, spiegati, editi nel loro dettato integrale. E però una riflessione a tutto campo sulla traduzione sommersa non può prescindere dai moltissimi esempi che già hanno visto la luce e sono stati descritti e commentati – in tante e diverse coppie di lingue. Dove andare a cercare le traduzioni sommerse? Le potremmo cercare, certi di trovarle, fra

*le prove scolastiche* che soprattutto nel caso di protagonisti del mondo della letteratura e degli intellettuali più in generale possono costituire delle stimolanti fonti per delineare traiettorie compositive e definire poetiche ancora *in nuce*;

*le prove giovanili* private realizzate per i motivi più diversi e altri rispetto alle esercitazioni scolastiche perché legate a un moto spontaneo di avvicinamento a un particolare testo. In questi casi, quindi, prove massimamente ‘libere’ da imposizioni e richieste, vincolate solo al piacere dell’oggetto testuale da riproporre. Massima autonomia quindi nella scelta della lingua dalla quale tradurre e anche di quella nella quale rendere la propria versione. E di concerto massima libertà nell’esplorazione di autori, opere, autori, temi, registri, forme

letterarie e più in generale di scrittura. Valga su tutti il nome di Leopardi con la sua traduzione del primo libro dell'*Odissea*;

*le traduzioni laboratorio*, fra le quali non sono da ricomprendere solamente le cosiddette *Rohübersetzungen* ovvero le traduzioni non ancora riviste e limate, ma soprattutto le versioni ‘diverse e antecedenti’ che costituiscono il materiale dal quale elaborare poi il testo che sarà dato alle stampe. La puntuale e documentatissima disamina di Alessia Castagnino per le diverse edizioni della *History of England* di Hume in italiano in rapporto alle versioni manoscritte ha costituito un mirabile esempio dell’importanza che il ‘farsi’ di una traduzione riveste non soltanto per l’esecutore ma anche per il fruitore finale, che partecipa dall’interno a un processo interpretativo e creativo che rischia di restare altrimenti celato e non rettamente inteso nella sua estrema complessità;

*le traduzioni didattiche* predisposte per un pubblico specifico e con finalità precise legate all’insegnamento e alla parafrasi interpretative;

*le traduzioni di servizio* per sé o per altri: per poter fruire più agevolmente di un testo, per permettere ad altri di goderne, per farlo conoscere, per promuovere un autore amico di cui si ritiene necessario e bello divulgare l’opera. Realizzate senza alcuna ambizione o pretesa di compiutezza possono invece concorrere a tracciare, nella loro essenza di preziosi strumenti di divulgazione, percorsi ignorati di diffusione di nuove idee e sensibilità. Pensiamo alle molte traduzioni che nel corso degli anni mi sono state sottoposte e che erano funzionali esclusivamente alla compilazione di una tesi di laurea o alla stesura di un saggio scientifico il cui autore/autrice non era in grado di accedere all’originale;

*le traduzioni-studio* di cui ha dato un ottimo esempio Francesca Bianco analizzando le versioni shakespeariane di Alessandro Verri. Traduzioni che vengono utilizzate per lavorare più compiutamente su fenomeni letterari e culturali e sulle implicazioni politiche che il tradurre ha;

*le traduzioni censurate* di cui si è impedita la stampa per motivi politici, religiosi, culturali, di opportunità. E pensiamo anche all’autocensura dei traduttori che non si esplica solamente a livello testuale

(scelte lessicali, omissioni, tagli, manipolazioni di vario genere, riscritture compiacenti) ma che può arrivare a celare del tutto un prodotto sottraendolo alla divulgazione perché ritenuto – a torto o a ragione – ‘pericoloso’;

*le traduzioni drammaturgiche* diverse dalle traduzioni di opere teatrali edite e diverse dalle versioni riportate nei libretti di scena, pur talvolta editi. Come è noto drammaturghi e registi lavorano sui testi e con i testi e li trasformano, li adattano, li manipolano seguendo il proprio percorso creativo. Le testimonianze ‘scritte’ di queste riscritture nella gran parte dei casi si conservano solo nei copioni e nei brogliacci con i quali le compagnie hanno lavorato. Ne hanno parlato Michele Sisto e Raffaella di Tizio in riferimento a Brecht tradotto da Corrado Alvaro e Alberto Spaini e Anna Antonello per le versioni schilleriane di Lavinia Mazzucchetti;

*le traduzioni musicali* sia al servizio dei cantanti perché cantando in una lingua che non è la loro siano egualmente padroni del senso delle parole che vanno scandendo; sia le traduzioni a fini didattici e/o di studio come ha illustrato Eric Boaro;

*le traduzioni autobiografiche* con le quali si esprimono idee e sentimenti che si avvertono congeniali e che altri – in diverso sistema linguistico – hanno già detto per noi, esattamente come noi avremmo volute dirle. Non è affatto raro scoprire esempi in tal senso in epistolari e/o diari, in scritture private riservate a pochi intimi. Ci sono esempi eloquenti di grandi scrittori che hanno visto negli scritti autobiografici altrui uno specchio del proprio sé, alla ricerca di un alter ego che avendo già espresso pensieri e sentimenti condivisibili, dovesse solo essere per l'appunto tradotto, rivestito di parole proprie. Tali traduzioni forniscono del prezioso materiale attraverso il quale leggere in filigrana spaccati di vita altrimenti celati. Slataper traduce i *Diari* di Hebbel e scrive il proprio Diario;

*le traduzioni missionarie* di opere che mediano teorie alle quali si aderisce e che si intende diffondere in spirito di proselitismo. Si pensi a tanti lavori ad esempio di Rudolf Steiner o di altri seguaci dell'antroposofia che circolano dattiloscritti e che oggi è facile diffondere via web.

E con ciò siamo approdati alla rete, che al momento è uno dei maggiori – se non il maggiore in assoluto – deposito di traduzioni

sommerse a cui si possa oggi pensare. È sufficiente digitare il nome di un qualsiasi poeta per reperire in pochi secondi decine di versioni di testi già presenti in forma cartacea e circolanti nei canali tradizionali e molte altre di testi mai considerati dal mercato editoriale tradizionale. La facilità del mezzo – digito e pubblico – induce moltissime persone a dare al mondo la propria versione/interpretazione. Ciò può avvenire e avviene nella quasi totalità dei casi senza alcun filtro e/o verifica oppure fruendo delle modalità più strutturate di autopubblicazione che la rete propone. Proprio per questo una tale modalità, priva di reali filtri e cornici contenitive, può far assimilare i prodotti ‘spontaneamente offerti ma celati nel mare magnum del web’ alle traduzioni sommerse di cui si è parlato nella giornata 2021, il che ci deve indurre a rivedere talune pregiudizievoli chiusure che la estrema facilità del mezzo induce, resa non da ultimo ancora più amicale dalla presenza dei traduttori automatici e dall’intelligenza artificiale.

## Traduzioni ‘magistrali’

La terza giornata di studio, tenutasi il 6 novembre 2023<sup>4</sup>, è stata dedicata a *Le traduzioni magistrali mitiche sconosciute*. Definire che cosa sia una traduzione ‘magistrale’, si sa, è di per sé un azzardo: da tempo i *Translation Studies* ci insegnano – anche se non sempre la lezione viene recepita – che le traduzioni non vanno valutate, ma descritte, non giudicate ma studiate, e comprese *iuxta propria principia*. Il che, naturalmente, non esclude il giudizio di valore, che tuttavia può essere dato solo *dopo* la contestualizzazione storica, l’analisi delle strategie traduttive, la ricostruzione della poetica del traduttore e delle politiche traduttive istituzioni letterarie in cui ha operato. La questione, del resto, non si può evadere: ci sono traduzioni che, nella storia di ciascuna letteratura nazionale, nel giudizio degli specialisti o in quello del pubblico, si distinguono dalle altre, hanno un grado di riconoscimento più alto, sono considerate ‘capolavori’, e in alcuni casi

---

<sup>4</sup> Anche in questo caso la registrazione video dei lavori è disponibile on-line sul canale dell’Accademia degli Agiati: <https://agiati.org/le-traduzioni-magistrali-mitiche-sconosciute-premio-groff-youtube> (ultima consultazione: 30.9.2024).

sono perfino entrate a far parte del canone. Si pensa subito all'*Iliade* di Monti (non di Omero), ai *Lirici greci* di Quasimodo o al *Molière* di Garboli. Non c'è dubbio che opere come queste – ma se ne potrebbero citare centinaia, forse migliaia – siano testi imprescindibili della cultura *italiana*. La considerazione di cui godono corrobora la tesi che la letteratura tradotta sia da considerarsi parte integrante, e ingiustamente negletta, della letteratura italiana. E, più in generale, che le traduzioni costituiscano nel loro insieme un repertorio *made in Italy* della letteratura mondiale, vale a dire la *Weltliteratur* che noi effettivamente conosciamo, o più precisamente la *Weltliteratur* che il nostro paese ha effettivamente, nel corso di secoli, *prodotto e consacrato* (su scala locale) e *contribuito a consacrare* (su scala globale).

Le questioni sono dunque molte, ampie, complesse. Si trattava, a Rovereto, di iniziare ad affrontarle, senza troppe ambizioni sistematiche, anzi con una pluralità di metodi che potesse costituire una sorta di campionario di possibili approcci al tema. In modo deliberatamente generico, dunque, la presentazione della giornata definiva le traduzioni 'magistrali' come «realizzazioni 'mitiche' e spesso 'sconosciute' che il passare del tempo non rende però obsolete». E si chiedeva: «Quali sono? Perché le possiamo definire tali? Quali leggi ne decretano il successo e la persistenza? Come si collocano all'interno del sistema letterario italiano?»

Per avviare il discorso non serviva di più. Ciascuno dei partecipanti alla giornata ha dunque avuto la libertà, e anche l'onere, di definire cosa intende per traduzione 'magistrale', o in alternativa la possibilità di evadere la questione, in caso non la ritenesse rilevante.

Nel primo contributo (*Il canone delle traduzioni nella storia della letteratura italiana*), Michele Sisto affronta la questione dal punto di vista della storiografia letteraria, indagando quali traduzioni siano state prese in considerazione dagli autori delle più recenti storie della letteratura italiana: in questa prospettiva, 'magistrale' viene a coincidere con 'consacrato', 'canonico'. Il saggio mostra quali siano le traduzioni che, a partire dal Duecento, hanno ottenuto – da parte dei contemporanei, e poi di specialisti, insegnanti, lettori – un riconoscimento tale da non poter essere del tutto neglette in quelle che vogliono essere narrazioni rappresentative della storia della letteratura:



dai primi volgarizzamenti fino al Pessoa di Antonio Tabucchi, passando per l'*Eneide* di Annibal Caro così come per *Americana* di Vittorini. Dall'analisi emerge, tra l'altro, l'estrema eterogeneità dei criteri che hanno portato all'inclusione di queste traduzioni nel canone: criteri estetici (tutt'altro che uniformi, anzi, rifratti in un'ampia gamma di poetiche in conflitto fra loro), ma anche politici, etici, linguistici, filologici, ecc., spesso contraddittoriamente concomitanti. Perché una traduzione sia riconosciuta come 'magistrale' – o 'canonica' – è certo necessario che si costruisca un consenso intorno ad essa, ma questo consenso è sempre l'esito di una lotta, sempre provvisorio e revocabile.

Nel secondo saggio (*Tradurre parole, evocare immagini. Uno sguardo trasversale sulle traduzioni dell'Amleto*) Sandra Pietrini adotta la prospettiva specifica degli studi sulla messa in scena teatrale per esaminare un folto gruppo di traduzioni dell'*Amleto* di Shakespeare dal Settecento al presente. Questo sguardo, che indugia sulla resa di alcune espressioni puntuali come la famosa battuta di Francisco «'tis bitter cold. And I am sick at heart», le consente di individuare alcuni punti di svolta nella storia delle traduzioni italiane del testo shakespeariano sulla base del criterio della loro resa scenica, saldamente intrecciato con quello della comprensione filologica del testo e delle condizioni specifiche della sua *performance* in epoca elisabettiana. Giulio Carcano, Vincenzo Errante, Eugenio Montale, Agostino Lombardo, Alessandro Serpieri, Cesare Garboli sono solo alcuni dei traduttori le cui opere si possono intendere come 'magistrali' perché, quasi alla lettera, fanno scuola, chiamando al confronto i traduttori successivi e costruendo una vera e propria tradizione della traduzione shakespeariana in Italia.

Con Giorgio Piras (*Il «siculo Orazio». Le traduzioni oraziane di Tommaso Gargallo*) si entra nello specifico di un progetto traduttivo di lungo periodo: le traduzioni oraziane fatte e rifatte dal conte siciliano Tommaso Gargallo per un'intera vita, a cavallo fra Sette e Ottocento, e di così largo successo da venire incluse nella popolarissima BIBLIOTECA UNIVERSALE Sonzogno. Inserito in una rete di letterati che comprende Cesarotti, Parini, Alfieri, Capponi, Vannetti, Monti e Pindemonte, a cui è particolarmente vicino, Gargallo non si distingue tanto per l'originalità della sua poetica, riconducibile al grande

alveo del classicismo, quanto per l'assiduità con cui, all'interno di quella stessa poetica, torna a più riprese a tradurre gli stessi testi, sperimentando soluzioni sempre nuove, con esiti che ottengono un riconoscimento durevole. Gargallo appare, in questa luce, come quel tipo di traduttore che acquisisce un vero e proprio 'magistero' tanto nello strumentario poetico del suo tempo quanto nella conoscenza del proprio autore, e nel lavoro artigianale di resa dei suoi testi.

Di tre traduttori giunti ad un analogo grado di 'magistero' si occupa Ulisse Dogà (*Le traduzioni italiane del Malte di Rilke e la versione esemplare di Furio Jesi*), che mette a confronto le traduzioni del romanzo *I quaderni di Malte Laurids Brigge* eseguite da Vincenzo Errante, Giorgio Zampa e Furio Jesi fra gli anni Venti e gli anni Settanta del Novecento. La questione non è, naturalmente, valutare quale sia la migliore, ma riconoscere i progetti traduttivi che presiedono a ciascuna di esse, radicati nelle poetiche di ciascun traduttore. Dogà mostra dunque come Errante dia del romanzo una lettura psicologica, Zampa una lettura esistenziale e Jesi una lettura ontologica, e come le loro traduzioni rispecchino coerentemente queste letture. Pur essendo tutte plausibili, efficaci e legittime (in traduzione, come sappiamo, la manipolazione è imprescindibile, e dunque in linea di principio sempre legittima), quella di Jesi si distingue tuttavia come 'magistrale' perché coerente con l'interpretazione del romanzo rilkeano su cui oggi concorda la critica internazionale, che lo riconosce, nella sua dimensione linguistica e allegorica, non come 'il romanzo di una vita', bensì come 'la vita di un romanzo'.

Analogo l'approccio, ma diverso il criterio estetico, nel saggio di Pietro Taravacci (*Vigenza ritmica delle traduzioni lorchiane di Oreste Macrì. Il Compianto per Ignazio Sánchez Mejías*), che indaga la traduzione del celebre *Llanto por Ignacio* di Federico García Lorca realizzata da Oreste Macrì nel 1974, mettendola a confronto con quelle realizzate a partire dal 1938 da Carlo Bo, Elio Vittorini, Leonardo Sciascia e Giorgio Caproni. Se Dogà adotta una prospettiva ontologica, rifacendosi soprattutto a Walter Benjamin, Taravacci adotta quella ritmologica, chiamando in causa Henri Meschonnic, e mostra come la traduzione di Macrì sia 'magistrale' nel recepire l'andamento sinfonico dell'originale, restituendo intatto il *rhythmós* della narrazione lirica e

imprimendo al ‘racconto’ una trattenuta forza liturgica. Sotto questo aspetto essa costituisce, al suo apparire, il punto d’arrivo di un itinerario traduttivo dell’opera di Lorca iniziato negli anni Trenta, con la reazione del mondo letterario italiano alla Guerra civile spagnola.

Il saggio di Frédéric Ieva (*Paolo Serini traduttore di Pascal. Sul lavoro interpretativo e lo stile traduttivo di uno studioso*) tratta il caso di un traduttore che come Gargallo lavora per una vita intera sul ‘suo’ autore. Esaminando le traduzioni dei *Pensieri* contenute nella monografia *Pascal*, iniziata alla fine degli anni Trenta e pubblicata nel ’42, e mettendole a confronto con quelle dell’edizione Einaudi dei *Pensieri* curata nel 1962, Ieva osserva come Serini ritorni sugli stessi testi con interpretazioni ed esiti nuovi. Ma ‘magistrale’ appare soprattutto la libertà e la competenza con cui Serini confeziona un ‘suo’ Pascal, seguendo la strada aperta dall’autorevole modello di Léon Brunschvicg nell’assumersi la responsabilità di riordinare e collegare fra loro in un discorso coerente i frammenti di un testo che ha molti, forse troppi ‘originali’. Qui, ancora una volta, l’interpretazione dello studioso si intreccia con la poetica del traduttore e con l’esigenza editoriale di pubblicare un Pascal accessibile al largo pubblico dei lettori colti, non solo agli specialisti, dando luogo a una traduzione, riproposta per decenni, che ancora oggi è considerata un ‘classico’.

Negli stessi anni, assai fertili per la traduzione in Italia, in cui escono le traduzioni del *Malte*, del *Llanto* e dei *Pensieri*, una traduttrice lettone stabilitasi a Roma cerca di far conoscere la propria letteratura nei circuiti intellettuali del nostro paese. È Marta Rasupe, di cui Margherita Carbonaro (*Far risuonare per la prima volta. Marta Rasupe e la letteratura lettone in Italia*) ricostruisce per la prima volta la traiettoria, soffermandosi in particolare su un’impresa traduttiva straordinaria, il volume *Poeti lettoni contemporanei* da lei curato nel 1946 e contenente versioni realizzate a quattro mani con Diego Valeri e Ettore Serra. Al di là dell’abile strategia adottata per promuovere poeti lettoni di grande valore ma in Italia del tutto sconosciuti, come Aleksandrs Čaks, tradurli cioè – e magari tradirli – nel linguaggio poetico dominante di quegli anni, l’opera di Rasupe appare ‘magistrale’ per la sua ‘primavoltità’, se possiamo prendere in prestito una parola di Roberto Bazlen: è attraverso la sua mediazione, infatti,

che la letteratura lettone risuona per la prima volta in Italia, ed è con i libri che Rasupe ha curato che i successivi mediatori devono, per forza di cose, fare i conti.

Il saggio di Andrea Taddei (*Un'Odissea di traduzioni: percorsi omerici. Premesse per un'indagine*) adotta una strategia analoga a quello di Sandra Pietrini nel comparare un considerevole numero di ritraduzioni dello stesso testo (qui l'*Odissea* di Omero) apparse in un lungo arco di tempo (in questo caso gli ultimi quarant'anni), da un punto di vista particolare (questa volta filologico): la resa di alcune espressioni del lessico marinaresco. Questa angolatura, solo apparentemente stretta, consente di mettere in luce le specificità di progetti traduttivi molto diversi fra loro (dai versi liberi di Gian Aurelio Privitera alla riproduzione della cadenza esametrica di Daniele Ventre, passando per la prosa di Maria Grazia Ciani), ma tutti a loro modo 'magistrali', perché contraddistinti da un'altissima competenza filologica e da grandissima consapevolezza traduttiva, frutto di una tradizione così lunga e densa – dal Cinquecento a Pindemonte a Calzecchi Onesti – da non lasciare spazio all'improvvisazione.

L'ultimo saggio, quello di Lucia Rodler (*La traduzione endolinguistica dei classici italiani. I casi di Calvino e Manzoni, con una riflessione su Leonardo da Vinci*), ci porta all'estremo contemporaneo, analizzando alcuni casi di traduzione endolinguistica, come *I promessi sposi raccontati da Lucia* di Annalisa Strada e Gianna Re, e transmediale, come il graphic novel di Sara Colaone tratto dal *Barone rampante* di Calvino, entrambe pubblicate nel 2023. Queste operazioni, oggi molto frequenti e discusse, si inseriscono in una tradizione di lungo corso, che ha i suoi modelli nobili nelle *Fiabe italiane* di Calvino (1956) e nel *Decamerone* di Aldo Busi (1990). Dal momento che anche queste traduzioni sono, a tutti gli effetti, legittime, e hanno una buona ragione nel tentativo di avvicinare ai classici un pubblico più largo e linguisticamente meno attrezzato, il vero problema che si pone è individuare, all'interno di una produzione assai vasta e variegata, quelle che si distinguono come 'magistrali'. Sempre con l'onere di spiegare perché.

Una giornata di studio come questa non poteva non incrociare gli intessi di «ri.tra», uno dei cui principali campi d'indagine è la storia

delle traduzioni in Italia. La collaborazione fra la rivista e l'Accademia degli Agiati è stata dunque stretta fin dalle prime fasi, dalla definizione del tema all'individuazione dei relatori, ed è culminata nella partecipazione di due redattori ai lavori della giornata. Il tema delle 'traduzioni magistrali', peraltro, riveste particolare interesse per «ri.tra» anche nella prospettiva dell'inaugurazione di una nuova rubrica, intitolata *Classici della traduzione*, di cui la pubblicazione degli atti della giornata costituisce la premessa ideale.

I saggi, com'è uso di «ri.tra», sono ordinati cronologicamente, secondo l'unica cronologia che abbia senso nella storia delle traduzioni: l'orizzonte temporale che conta non è quello in cui è stata prodotta l'opera originale di cui si tratta (criterio che attiene alla storia della letteratura nazionale di partenza), ma quello in cui è stata prodotta la traduzione, o meglio *le* traduzioni (e ritraduzioni), così che è frequente che i saggi individuino un arco cronologico di alcuni decenni.

Michele Sisto

## **Weltliteratur made in Italy**

### Il canone delle traduzioni nella storia letteraria italiana

*Come ogni letteratura nazionale anche la letteratura italiana ha un proprio canone, il quale, benché oggetto di discussione, costituisce ancora oggi l'asse portante di ogni impresa storiografico-letteraria. Ma esiste, all'interno del canone della letteratura italiana, uno specifico canone delle traduzioni? Che caratteristiche ha? Quali sono le traduzioni più canoniche, e perché? A queste domande si può cominciare a rispondere discutendo alcune liste di traduzioni consacrate che si possono ricavare da manuali, come la Storia europea della letteratura italiana di Alberto Asor Rosa, e da collane editoriali come I DIAMANTI (Salerno), SCRITTORI TRADOTTI DA SCRITTORI (Einaudi) e ASSONANZE (SE). A partire questi repertori è possibile individuare alcuni dei nodi che una rinnovata storiografia della letteratura, tesa a includere la letteratura tradotta – e i suoi capolavori – nella narrazione delle vicende letterarie nazionali, si troverebbe ad affrontare.*

Parole chiave: *canone, storia letteraria, letteratura italiana, traduzioni, Weltliteratur.*

*As any other national literature, Italian literature also has a canon, which, although subject to debate, still constitutes the pillar of any attempt at literary historiography. But is there, within the canon of Italian literature, a specific canon of translations? What are its features? Which translations are the most canonical, and why? We may try and answer these questions by drawing some lists of consecrated translations from recent handbooks, such as Alberto Asor Rosa's Storia europea della letteratura italiana, and from dedicated book series such as I DIAMANTI (Salerno), SCRITTORI TRADOTTI DA SCRITTORI (Einaudi) and ASSONANZE (SE). On the basis of the data collected, we may reflect on some of the issues that a renewed literary historiography, aimed at including translated literature - and its masterpieces - in the narrative of Italian literary history, would have to address.*

Keywords: *Literary canon, Literary History, Italian literature, World literature, Translations.*

Michele Sisto, "Weltliteratur made in Italy. Il canone delle traduzioni nella storia letteraria italiana", «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 20-44.

© ri.tra & Michele Sisto (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/11108>.

## 1. Canone, canoni

Prima di avviare una riflessione sul canone delle traduzioni nella storia della letteratura italiana è necessario chiedersi perché sia utile farlo. In altre parole è necessario costruire l'oggetto della nostra ricerca. Definiamo dunque alcune premesse.

La prima è che una riflessione del genere acquista senso se la si inquadra in una prospettiva più generale: quella di considerare le traduzioni come parte integrante della letteratura italiana<sup>1</sup>. Potrebbe apparire un'ovvietà, ma non lo è affatto: se l'*Iliade* di Vincenzo Monti è generalmente riconosciuta come opera *italiana* tanto quanto *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni, questo riconoscimento resta eccezionale e non si estende – se non molto raramente, come vedremo – ad altre traduzioni. Riconoscere *tutte* le traduzioni come opere della letteratura italiana a pieno titolo, al pari di quelle 'originali', significa produrre una piccola rivoluzione nei nostri principi di «visione e divisione» (Bourdieu 1995, 81), e permette di dar conto, da una parte, della presenza organica, continua e inestricabile della letteratura mondiale *nella* letteratura italiana, e dall'altra del contributo attivo, anche esso organico, continuo e inestricabile, della letteratura italiana alla produzione della stessa *world literature*<sup>2</sup>. Mettersi in questa prospettiva implica l'avvio di un'indagine sistematica – non episodica, com'è avvenuto finora<sup>3</sup> – sugli autori di queste traduzioni, sulle loro forme, sui loro contesti di produzione. Implica inoltre una profonda riconsiderazione della storia letteraria, sia nell'ambito della ricerca accademica sia in quello della manualistica scolastica: quali traduzioni andranno incluse nella narrazione della storia della letteratura italiana? sulla base

---

<sup>1</sup> È una prospettiva a cui lavora da tempo il progetto di ricerca *LTit – Letteratura tradotta in Italia* ([www.ltit.it](http://www.ltit.it)). Si veda anche la collana LETTERATURA TRADOTTA IN ITALIA pubblicata da Quodlibet. Per gli aspetti teorici v. Sisto 2019 e 2024.

<sup>2</sup> Com'è noto, sulle traduzioni si fonda l'idea stessa di *Weltliteratur* elaborata da Goethe. Secondo David Damrosch «World literature is writing that gains in translation» (2003, 281).

<sup>3</sup> Pur con grandi risultati: basti menzionare Folena 1971 e Mari 1994, e, per la riflessione teorica, gli studi di Emilio Mattioli (2005).

di quali criteri? quanto spazio attribuire loro? E quindi: come dobbiamo ripensare il canone? L'obiettivo, naturalmente, è quello di mettere in discussione il nazionalismo metodologico ancora dominante e di guadagnare alla letteratura italiana – attraverso le loro traduzioni – le opere di Virgilio, di Cervantes, di Omero, di Shakespeare, di Goethe, di Balzac, di Tolstoj, di Murasaki, di Cao Xueqin, di Mahmud Darwish, di Ngugi Wa Thiong'o e di Toni Morrison, così come il *Gilgamesh*, il *Mahābhārata*, le *Mille e una notte* o i racconti della Bibbia.

La seconda premessa riguarda il concetto stesso di canone letterario. Il dibattito ormai ampio sulle sue implicazioni col potere, messe in evidenza nell'ultimo mezzo secolo dalla critica di genere, culturale e post-coloniale, ha visto succedersi innumerevoli tentativi ora di abolirlo, ora di ridefinirlo, ora di contrapporvi controcanoni e anticanoni, col risultato complessivo di mettere in luce come esso non sia altro che la posta in gioco di una continua contrattazione tra le diverse componenti della comunità che dovrebbe rappresentare. Lungi dall'essere qualcosa di stabile e definito, il canone agisce piuttosto come una forma simbolica, che tutti in una certa misura conoscono e riconoscono (venendone a loro volta condizionati), ma che non ha un riscontro esatto in nessun luogo: non certo in un libro di testo, e nemmeno in un programma ministeriale. Nell'impostare una riflessione sulla presenza delle traduzioni nel canone della letteratura italiana ci scontriamo dunque con il problema – irrisolvibile – di stabilire quale sia questo canone, e dove sia. Per uscire dall'impasse, userò il concetto di canone al plurale, ed esaminerò diversi canoni autorevoli in diversi ambiti, dalla storiografia letteraria all'editoria. Se *il* canone tende per definizione all'infinito (quanti autori stanno in un canone, quali?), *i* canoni possono essere ricondotti a un'autorialità (un critico, una casa editrice) e a una sede (un saggio, una storia letteraria) e, in ultima istanza, sono riducibili a una lista. E proprio a partire da alcune liste<sup>4</sup> penso sia possibile, se non afferrare quell'entità per sua natura sfuggente che è *il* canone, almeno intravedere i contorni di quello che nel nostro 'inconscio scolastico' (Baldini 2007, 21-25) riconosciamo come tale.

---

<sup>4</sup> Sull'utilità delle liste ha riflettuto in modo persuasivo Franco Moretti: si veda in particolare Moretti 1997, 147-202.



Procederò in due tappe. In un primo momento cercherò di ricostruire il canone delle traduzioni ‘classiche’ prendendo in considerazione una storia letteraria che, per vari motivi, ritengo rappresentativa, la *Storia europea della letteratura italiana* di Alberto Asor Rosa, e una collana dedicata espressamente alle traduzioni del passato, i DIAMANTI della Salerno; in seguito mi concentrerò sul canone delle traduzioni ‘contemporanee’, quelle dell’ultimo secolo, esaminando altre due collane, SCRITTORI TRADOTTI DA SCRITTORI di Einaudi e ASSONANZE della SE. Le domande che intendo affrontare sono: 1) esiste, allo stato attuale, un canone specifico delle traduzioni? 2) che caratteristiche ha, o meglio: quali sono i suoi criteri di inclusione? 3) quali sono le traduzioni più consacrate, e perché? In chiusura vorrei riflettere su alcuni dei nodi che una rinnovata storiografia della letteratura, tesa a includere la letteratura tradotta – e i suoi capolavori – nella narrazione delle vicende letterarie nazionali, si troverebbe ad affrontare.

## 2. Traduzioni classiche: dalle origini all’Ottocento

Tra le molte storie letterarie uscite negli ultimi decenni ho scelto di prendere come riferimento la *Storia Europea della letteratura italiana* di Asor Rosa (2009) per tre motivi: è un’opera molto sintetica; è compilata da un solo autore, che ha una vastissima esperienza in materia (penso naturalmente alla *Letteratura italiana* Einaudi, da lui diretta dal 1982 al 2000); adotta una prospettiva espressamente transnazionale<sup>5</sup>. Quello che mi serve rintracciare, infatti, non è un repertorio completo, esaustivo, delle traduzioni studiate e in una certa misura consacrate dalla storiografia letteraria: potremmo ricavarne uno ben più ampio dai quattordici volumi della *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato per Salerno (1997-2004), o dai tre del recente e molto innovativo *Atlante della letteratura italiana* diretto da Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà per Einaudi (2010-2012). Cerco invece un repertorio minimo, essenziale, che renda conto piuttosto

---

<sup>5</sup> A questo allude l’aggettivo ‘europea’, che peraltro non implica una limitazione all’area europea delle traduzioni menzionate: tra queste ci sono infatti, come vedremo, la Bibbia, i *Dialoghi degli animali*, di origine indiana, il *Moby Dick* di Melville e *Americana* di Vittorini.

delle traduzioni che una storia letteraria italiana *non può permettersi di omettere*, perché sono largamente studiate e in una certa misura riconosciute come opere appartenenti al canone della letteratura nazionale.

Dallo spoglio dei tre agili volumi di Asor Rosa si ricava una lista di cinquanta titoli<sup>6</sup>. Un repertorio, dunque, estremamente ristretto: quello che mi serviva. Li riporto in ordine cronologico di realizzazione della traduzione, dando tra parentesi, accanto al nome dell'autore, quello del traduttore (ove noto). I titoli delle opere sono a volte abbreviati per economia di spazio.

LISTA N. 1 – ALBERTO ASOR ROSA  
*STORIA EUROPEA DELLA LETTERATURA ITALIANA*  
(EINAUDI, 2009) 50 TITOLI

1. Cicerone (Brunetto Latini) *Rettorica*, 1260 ca.
2. Albertano da Brescia (Andrea da Grosseto) *Dottrina del tacere*, 1268
3. Albertano da Brescia (Soffredi Del Grazia) *Dottrina del dire*, 1275
4. Paolo Orosio (Bono Giamboni) *Storie contra i pagani*, 1290 ca.
5. Brunetto Latini (anonimo) *Tesoro volgarizzato*, fine XIII sec.
6. Vincenzo di Beauvais (anonimo) *Fiori e vita di filosafi*, fine XIII sec.
7. Anonimo francese (anonimo) *Libro de' sette savi*, fine XIII sec.
8. Anonimo francese (anonimo) *Conti di antichi cavalieri*, fine XIII sec.
9. Anonimo francese (anonimo) *Istorietta troiana*, fine XIII sec.
10. Anonimo francese (anonimo) *Tristano riccardiano*, fine XIII sec.
11. Anonimo francese (anonimo) *Fatti di Cesare*, inizio XIV sec.
12. Marco Polo e Rustichello da Pisa (anonimo) *Il milione*, XIV sec.
13. Benoît de St. Maure (Binduccio dello Scelto) *Storia di Troia*, 1322 ca.
14. Boezio (Alberto della Piagentina) *Della filosofica Consolazione*, 1332
15. Dante (Gian Giorgio Trissino) *De la volgare eloquentia*, 1529
16. Leone Ebreo (anonimo) *Dialoghi d'amore*, 1535
17. Tito Livio (Iacopo Nardi) *Deche*, 1540
18. Anonimo indiano (Agnolo Fiorenzuola) *Discorsi degli animali*, 1548
19. Apuleio (Agnolo Fiorenzuola) *L'asino d'oro*, 1550

---

<sup>6</sup> Ho censito, per economia di spazio e di ragionamento, solo le traduzioni verso l'italiano (anche nei suoi diversi dialetti), tralasciando quelle – non poche – verso il latino (del greco, dal francese, dall'italiano stesso, come la *Griselda*). Naturalmente una ricerca scientifica sulle traduzioni nella letteratura italiana dovrebbe includere *tutte* le traduzioni prodotte nell'ambito culturale italiano, qualsiasi lingua 'd'arrivo' esse adottino.

20. Virgilio (Annibal Caro) *Eneide*, 1581
21. Tacito (Bernardo Davanzati) *Annali*, 1596-1600
22. Lucrezio (Alessandro Marchetti) *Della natura delle cose*, 1717
23. John Milton (Paolo Rolli) *Il Paradiso perduto*, 1729
24. Anacreonte (Paolo Rolli) *Odi*, 1739
25. Virgilio (Paolo Rolli) *Bucolica*, 1742
26. Giovanni Boccaccio (Giuseppe Betussi) *Genealogie degli dei*, 1747
27. Orazio (Pietro Metastasio) *La poetica d'Orazio tradotta*, 1749
28. Ossian (Melchiorre Cesarotti) *Poesie di Ossian*, 1763-1772
29. Thomas Gray (Melchiorre Cesarotti) *Elegia scritta in un cimitero*, 1772
30. Torquato Tasso (Domenico Balestrieri) *La Gerusalemme liberata*, 1772<sup>7</sup>
31. Salomon Gessner (Aurelio Bertola) *Idilli*, 1777-1789
32. Omero (Melchiorre Cesarotti) *Iliade*, 1786-1794
33. Voltaire (Vincenzo Monti) *La pulcella d'Orléans*
34. Persio (Vincenzo Monti) *Satire*, 1803
35. Catullo (Ugo Foscolo) *La chioma di Berenice*, 1803
36. Omero (Vincenzo Monti) *Iliade*, 1810
37. Laurence Sterne (Ugo Foscolo) *Viaggio sentimentale di Yorick*, 1813
38. G.A. Bürger (Giovanni Berchet) *Il cacciatore feroce e Eleonora*, 1816
39. Omero (Ippolito Pindemonte) *Odissea*, 1822
40. Walter Scott (Gaetano Barbieri) *Ivanhoe*, 1822
41. Isocrate (Giacomo Leopardi) *Operette morali di Isocrate*, 1824-26
42. Charles Perrault (Carlo Collodi) *I racconti delle fate*, 1876
43. Hermann Melville (Cesare Pavese) *Moby Dick*, 1932
44. Isaak Babel' (Renato Poggioli) *L'armata a cavallo*, 1932
45. Archiloco et al. (Salvatore Quasimodo), *Lirici greci*, 1940
46. AA.VV. (Elio Vittorini et al.) *Americana*, 1941
47. Virginia Woolf (Anna Banti) *La camera di Giacobbe*, 1950
48. Vladimir Majakovskij (Ambrogio Ignazio et al.) *Opere complete*, 1958
49. Anonimo (Guido Ceronetti) *Qohélet*, 1970
50. Fernando Pessoa (Antonio Tabucchi) *Una sola moltitudine*, 1979

Ammettendo che questa lista sia almeno in una certa misura rappresentativa, possiamo fare qualche prima considerazione.

*La periodizzazione.* Il canone di Asor Rosa fa emergere come l'interesse della storiografia letteraria per le traduzioni si concentri su alcune epoche, trascurandone altre, alcune delle quali appaiono pressoché inesplorate. Molto intenso è l'interesse per i primi documenti

---

<sup>7</sup> In dialetto milanese.

della letteratura in volgare, ovvero per il secolo che va grossomodo dal 1250 al 1350 (14 traduzioni su 50, quasi un terzo del totale), e poi per l'età classico-romantica, ovvero per il secolo che va dalla scoperta della letteratura inglese, col *Paradiso perduto* di Milton tradotto da Paolo Rolli (1729), alle traduzioni di Leopardi, passando naturalmente per l'*Ossian* di Cesarotti e l'*Iliade* di Monti (20 traduzioni su 50). Sono due periodi cruciali, in cui la discussione sul tradurre è talmente intensa fra i protagonisti del tempo che la storia letteraria non può ignorarla. Abbastanza frequentato è anche il Cinquecento, con i casi famosi dell'*Eneide* di Annibal Caro e del Tacito di Bernardo Davanzati (7 traduzioni). Le altre epoche sono invece, evidentemente, assai meno studiate, e questo non dipende certo dallo scarso numero delle traduzioni, o dall'inferiore qualità dei testi tradotti o delle loro versioni. Il Seicento, per esempio, non è per nulla rappresentato (ma basti citare la traduzione fortunatissima del *Don Chisciotte* pubblicata da Lorenzo Franciosini nel 1622); e ridottissimo è anche il repertorio per l'età contemporanea: dal tempo di Leopardi al presente sono menzionate appena 9 traduzioni, tra cui in effetti non mancano quelle che hanno fatto epoca, come il *Moby Dick* di Pavese, i *Lirici greci* di Quasimodo e l'antologia *Americana* di Vittorini. Questa sproporzione appare tanto più eclatante se si pensa che, numericamente, le traduzioni apparse nell'Ottocento sono ben più di quelle realizzate nei sei secoli precedenti, e quelle apparse nei soli ultimi cent'anni (dal 1920 a oggi) sono esponenzialmente più numerose di quelle realizzate nell'intera storia della letteratura italiana. D'altra parte essa si spiega col fatto che la storiografia ha tempi lunghi, e per consacrare un autore o un'opera (anche italiani) ha bisogno di alcuni decenni di ricerche, discussioni, negoziazioni. Ciò non toglie che siamo di fronte a una selezione molto idiosincratca, non a causa di Asor Rosa, ma della stessa storiografia letteraria, che non ha indagato sistematicamente l'intero corpus delle traduzioni ma se ne è occupata selettivamente, soprattutto quando in un certo senso era costretta a farlo dai protagonisti del tempo, che nel Duecento come nel tardo Settecento discutevano vivamente di traduzioni.

*Gli autori.* La selezione degli autori, ovvero il canone che si intravede in filigrana attraverso la lista di Asor Rosa, è forse il dato che

colpisce di più: il canone delle traduzioni più prestigiose non coincide affatto col canone della letteratura mondiale, e nemmeno di quella europea. Anzi. Certo, ci sono Omero e Virgilio, Laurence Sterne e Walter Scott, Herman Melville e Virginia Woolf. Ma mancano Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Baudelaire, Flaubert, Tolstoj, Dostoevskij, ecc. – insomma gran parte degli autori oggi considerati il centro della (già di per sé provinciale) civiltà letteraria europea. Da un certo punto di vista l'incongruenza ha cause del tutto ovvie: le traduzioni sono consacrate non tanto per il prestigio dell'opera originale (benché questo conti non poco) quanto per la riconosciuta eccellenza della versione italiana. D'altra parte va rilevato che gli autori citati, in realtà, *sono* tradotti, in alcuni casi tempestivamente, e spesso le traduzioni sono a loro volta delle grandi – o almeno interessantissime – opere letterarie, che non hanno nulla da invidiare a gran parte di quelle invece incluse nella lista di Asor Rosa (ne incontreremo numerose più avanti, analizzando le tre collane editoriali). Però, per le ragioni già emerse sopra, la storiografia letteraria non le ha prese in considerazione se non saltuariamente, e non si è posta il problema di studiarne in modo sistematico la genesi, la qualità letteraria, l'influenza sulla letteratura italiana 'originale', ecc. Questo è un lavoro enorme, e quasi tutto da fare.

*I traduttori.* Nella selezione dei traduttori si nota un'interessante progressione: mentre per i primi secoli i traduttori inclusi nella lista di Asor Rosa sono per lo più volgarizzatori anonimi o di scarsa fama (con l'eccezione di Brunetto Latini e, in parte, di Bono Giamboni), via via che ci si avvicina alla modernità sono sempre più spesso autori canonici (Trissino, Metastasio, Foscolo, Leopardi, e poi, quasi senza eccezioni, Collodi, Pavese, Quasimodo, Vittorini). Emerge però significativamente un periodo centrale (tra Cinque e Settecento) in cui prevalgono autori canonici o semi-canonici che sono tali *in quanto traduttori* (Caro, Davanzati, Rolli, Cesarotti), in alcuni casi perché la loro opera traduttiva è ritenuta più significativa della loro opera originale (eclatante il caso di Monti). C'è stato dunque un periodo della storia letteraria in cui la traduzione era un'attività così prestigiosa da consentire l'ingresso nel canone *tout court*. Dopo Leopardi non pare sia più così. È come se il concetto stesso di letteratura si restringesse,

ed è un fatto che il Romanticismo, imponendo i concetti di autorialità e originalità, ha portato – non solo in Italia – a ridurre lo spettro un tempo assai ampio dell’attività letteraria a quello di creazione di un’opera originale di finzione. Questa tendenza è netta, ed è stata determinante, perché la storiografia letteraria italiana, come le altre storiografie letterarie nazionali, si è sviluppata proprio in età romantica, e sulla base di questo concetto ristretto di letteratura. Aggiungo una considerazione di genere: i traduttori, come del resto gli autori tradotti, sono quasi esclusivamente uomini. La prima – e unica! – donna citata è Anna Banti, traduttrice di Virginia Woolf, e siamo nel 1950<sup>8</sup>.

*I generi letterari.* La tendenza al restringimento dell’idea di letteratura trova riscontro anche nei generi letterari a cui appartengono le traduzioni menzionate da Asor Rosa. Se per i primi secoli è normale includere nel repertorio traduzioni di trattati di retorica (Aristotele, Cicerone), opere storiografiche (Livio, Tacito, Orosio), filosofiche (Boezio), resoconti di viaggio (Marco Polo) ecc., dal Settecento in poi i generi considerati legittimi si riducono a quelli di finzione: poesia, teatro e narrativa (in versi e in prosa). Tra questi poi, c’è una gerarchia piuttosto netta: la poesia è certamente il genere più legittimo (Anacreonte, Persio, Catullo, Virgilio, e tra i moderni Gessner, Gray e Bürger); come poesia è intesa anche la narrativa in versi, l’epica, a cui appartengono le traduzioni in assoluto più canoniche (l’*Eneide* di Caro, l’*Iliade* di Monti, l’*Odissea* di Pindemonte, il *De rerum natura* di Marchetti, il *Paradiso perduto* di Rolli, e varie opere medioevali come il *Tristano riccardiano*); il teatro è un genere molto legittimo, come confermano tra l’altro le traduzioni della *Poetica* di Aristotele di Ludovico Castelvetro e altri, ma è scarsamente rappresentato nel repertorio (solo dalla *Pulzella* di Monti). Molto poco canonica è la narrativa in prosa, in particolare il romanzo, il genere moderno per eccellenza: fino all’Ottocento abbiamo solo Apuleio, Sterne e Scott, e solo nel Novecento i romanzieri diventano maggioranza relativa, con Melville, Babel’, Woolf. Ciò è dovuto anche al fatto che le indagini sul

---

<sup>8</sup> Ricerche recenti hanno ormai dimostrato che le traduttrici sono invece numerose, e attive almeno dal Cinquecento: da Antonia Pulci, passando per Elisabetta Caminer Turra, fino a Fernanda Pivano. Si vedano almeno Sanson 2022 e Baldini e Marcucci 2023.

romanzo come genere sono iniziate molto più tardi di quelle sulla poesia e sul teatro (penso a Lukács, Bachtin, Debenedetti), e un'analisi delle traduzioni di romanzi apparse in Italia a partire dal Cinquecento è appena ai primi passi.

*Le letterature.* A questo sbilanciamento della lista asorrosiana sui generi più tradizionali corrisponde anche la selezione delle letterature da cui si traduce. Vi sono infatti rappresentate soprattutto le letterature antiche (greca e latina), la francese medioevale (per quanto riguarda i volgarizzamenti), e solo molto lentamente vi fanno la loro comparsa quelle moderne: la francese con Voltaire (solo lui, ma è noto che questa letteratura si legge per secoli in originale); l'inglese a inizio Settecento con Milton, Ossian, Gray, Sterne e Scott; la tedesca dal tardo Settecento con il Gessner di Bertola e poi il Bürger di Berchet. Poco altro: la russa è rappresentata solo da Babel'. Mancano la spagnola, le letterature dell'Europa settentrionale e orientale, per non dire della cinese, l'araba, l'indiana, ecc. Ne emerge il profilo di un canone molto classico e molto eurocentrico, in cui la stessa Europa è peraltro ridotta ad appena quattro 'grandi' letterature (italiana, francese, inglese e tedesca). Anche questo, ribadiamo, non è frutto di una miopia di Asor Rosa, ma rispecchia l'inconscio scolastico tuttora dominante.

*I criteri di inclusione.* Il canone assai ristretto di Asor Rosa ci consente infine di accennare una riflessione, anche se necessariamente molto superficiale, sui criteri per cui una traduzione viene – eccezionalmente! – inclusa nella narrazione della storia letteraria italiana. Abbiamo visto che non sono criteri univoci, tutt'altro. C'è l'interesse per i primi documenti della letteratura italiana (i volgarizzamenti), l'interesse per fenomeni letterari caratteristici di un'epoca (la moda cesarottiana della poesia ossianica e sepolcrale), l'interesse per l'attività traduttiva di autori già di per sé inclusi nel canone (Leopardi, Foscolo, ecc.), l'interesse per la qualità intrinseca di certe traduzioni in quanto opere (Caro, Monti), ecc. Sono, possiamo dire, criteri numerosi ed eterogenei, frutto di una stratificazione di interessi protrattasi per secoli, perché il canone non è altro che questo: una stratificazione, o meglio ancora il risultato – sempre provvisorio – di una serie di lotte per la canonizzazione di certe opere sulla base di certi interessi specifici.

Il canone di Asor Rosa può essere utilmente messo a confronto con quello della prima delle tre collane su cui ci soffermeremo: i DIAMANTI. SERIE MARRONE: I GRANDI TRADUTTORI, diretti da Enrico Malato per la casa editrice Salerno di Roma. Tra il 1998 e il 2006 la collana ha pubblicato, in una veste preziosa che rimarca il prestigio riconosciuto ai testi selezionati, otto volumi: pochi, ma appunto per questo si tratta di un canone, almeno negli intendimenti, molto consacrate. Li riporto in ordine cronologico di realizzazione della traduzione, secondo i criteri già enunciati in precedenza.

LISTA N. 2 – ENRICO MALATO

COLLANA DIAMANTI, SERIE MARRONE: I GRANDI TRADUTTORI  
(SALERNO, 1998-2006)

1. Lucrezio (Alessandro Marchetti) *Della natura delle cose*, 1717
2. Milton (Paolo Rolli) *Il Paradiso perduto*, 1729
3. Stazio (Cornelio Bentivoglio) *Tebaide*, 1729
4. Ossian (Melchiorre Cesarotti) *Poesie di Ossian*, 1763
5. Omero (Vincenzo Monti) *Iliade*, 1810
6. AA.VV. (Giacomo Leopardi) *Poeti greci e latini*, 1814-1824
7. Marziale (Pio Magenta) *Gli epigrammi*, 1821
8. Omero (Ippolito Pindemonte) *Odissea*, 1822

Come vediamo la selezione di Malato è ristretta alla sola età classico-romantica, e include opere originariamente pubblicate nell'arco di appena un secolo (1717-1822). Non stupisce: è, come abbiamo già rilevato, il periodo in cui di traduzione si discute più intensamente e pubblicamente. Le sole novità rispetto alla lista di Asor Rosa sono la *Tebaide* di Stazio/Bentivoglio e gli *Epigrammi* di Marziale/Magenta, mentre di Leopardi non c'è l'Isocrate ma i *Poeti greci e latini*. Si tratta di ripescaggi interessanti, ma la selezione resta, nel complesso, centrata ancor più del canone asorrosiano sulle letterature classiche (a cui appartengono sei titoli su otto, con la sola eccezione del Milton di Marchetti e dell'*Ossian* di Cesarotti) e sul genere letterario dell'epica in versi (fanno eccezione solo Marziale e i *Poeti greci e latini*).

Se si sovrappongono le liste di Asor Rosa e di Malato si può avere l'impressione che il canone più ristretto delle traduzioni sia costituito



dalle grandi imprese di appena sei prestigiosissimi traduttori: Marchetti, Rolli, Cesarotti, Monti, Leopardi e Pindemonte. Anzi, considerato che nei manuali scolastici Marchetti e Rolli sono del tutto marginali, che Pindemonte vi è in genere citato solo in funzione ancillare a Monti, e che di Leopardi non si trattano le traduzioni (ormai ben indagate invece dalla critica accademica<sup>9</sup>), sembra che il canone si possa restringere ad appena due opere di cui, in effetti, non si può fare a meno di parlare (almeno fino a oggi): l'*Ossian* di Cesarotti e l'*Iliade* di Monti. E quest'ultima è senz'altro assai più consacrata della prima. Al punto che, se per paradosso volessimo ridurre il canone della letteratura italiana a due opere, una 'originale' e una 'tradotta', queste due opere sarebbero la *Commedia* di Dante e l'*Iliade* di Monti. Tutti abbiamo letto l'una e l'altra; ben pochi, immagino, le altre traduzioni incluse nei DIAMANTI.

### 3. Le traduzioni contemporanee: dal Novecento a oggi

Se le liste di Asor Rosa e Malato sono utili a riflettere rispettivamente sulla dimensione diacronica di un ipotetico canone delle traduzioni e sull'età 'classica' di un'ipotetica storia delle traduzioni in Italia, quella culminante nell'*Iliade* di Monti, per l'età contemporanea dobbiamo rivolgerci ad altre fonti.

Le storie letterarie, per la contemporaneità, sono solo parzialmente d'aiuto: se si eccettua il III volume del già menzionato *Atlante della letteratura italiana*, curato da uno studioso sensibile al tema qual è Domenico Scarpa e che meriterebbe un discorso a sé, le traduzioni vi trovano un posto assai marginale. Un rapido spoglio di alcuni dei principali manuali usciti negli anni Duemila può dare un'idea sia di quanto poco siano considerate sia di quanto poche, e quasi sempre le stesse, siano quelle menzionate.

*La letteratura italiana del Novecento* di Cesare Segre (2004) menziona solo i *Lirici greci* di Quasimodo e non fa che un accenno alle traduzioni di Pavese e di Fortini.

---

<sup>9</sup> Si vedano almeno Camarotto 2016a e 2016b.

La *Storia della letteratura italiana* di Ugo Dotti (2007) menziona i *Sonetti* di Shakespeare/Ungaretti, i *Lirici greci* di Quasimodo, il *Quaderno di traduzioni* di Montale, il *Moby Dick* di Pavese, *Americana* di Vittorini, la *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge/Fenoglio.

Il *Manuale di letteratura italiana contemporanea* di Alberto Casadei e Giuseppe Santagata (2007) menziona i *Lirici greci* di Quasimodo, il *Quaderno di traduzioni* di Montale, *Moll Flanders* di Defoe/Pavese, *I fiori blu* di Queneau/Calvino, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti* di Sereni, la *Ballata del vecchio marinaio* Fenoglio, e l'*Orestide*, l'*Antigone* e *Il vantone* di Pasolini.

La *Piccola storia della letteratura italiana* di Carlo Vecce (2009) menziona *Il ciclope* di Euripide/Pirandello, *Americana* di Vittorini, l'*Orestide* e *Il vantone* di Pasolini, il *Decameron* di Boccaccio/Busi.

La *Letteratura italiana* curata da Andrea Battistini (2014) menziona appena i *Lirici greci* di Quasimodo, *Americana* di Vittorini, il *Moby Dick* di Pavese, la *Ballata del vecchio marinaio* di Fenoglio e la sua riduzione teatrale di *Cime tempestose*.

*Cento anni di letteratura italiana (1910-2010)* di Marco Bazzocchi (2021) si limita ad *Americana* di Vittorini, *Moby Dick* di Pavese e alle traduzioni del *Faust* e del *Ladro di ciliegie* di Fortini.

Ben più inclusive nei confronti delle traduzioni appaiono, al confronto, le case editrici, e in particolare alcune specifiche collane. SCRITTORI TRADOTTI DA SCRITTORI voluta da Giulio Einaudi e diretta da Valerio Magrelli dal 1983 al 2000, è di grande rilevanza per il nostro discorso, perché costituisce la più importante impresa editoriale non solo dedicata alle traduzioni (ce ne sono state in realtà molte altre, e di grande qualità, fin dai primordi della stampa in Italia), ma alla riflessione sulle traduzioni: sulla loro qualità, sulla loro storicità e – indirettamente – sul loro grado di consacrazione. Un precedente illustre, anche se meno rigoroso, si può individuare nella BIBLIOTECA ROMANTICA diretta da Giuseppe Antonio Borgese per Mondadori fra il 1930 e il 1942: anch'essa includeva traduzioni storiche, come il *Viaggio sentimentale* di Sterne/Foscolo e il *Visionario* di Schiller/Berchet, e commissionava nuove traduzioni a scrittori al tempo celebri, come Alfredo Panzini, Aldo Palazzeschi o il Premio Nobel Grazia Deledda. Non a caso alcune di queste traduzioni (il *Tartarino* di Daudet/Palazzeschi, il *Candido* di Voltaire/Bacchelli) saranno riprese, a di-stanza di mezzo secolo, negli SCRITTORI TRADOTTI DA SCRITTORI.

Il canone proposto da Magrelli non si basa come quelli di Asor Rosa e Malato su una tradizione di studi, che per il Novecento è ancora in corso di costituzione. Occorre dunque, nell'esaminarlo, tenere conto dei suoi specifici criteri di inclusione. Il principale è che il traduttore sia uno scrittore riconosciuto come tale, e quindi solo di rado sono incluse traduzioni realizzate da traduttori magari grandi, ma che non hanno una produzione 'originale' propria. In secondo luogo, per ragioni di vendibilità, i testi devono essere 'leggibili', il che esclude le traduzioni eccessivamente invecchiate (la più datata risale al 1928). Per ovvie ragioni, inoltre, la collana attinge ampiamente al catalogo Einaudi; e nel caso delle traduzioni commissionate, poi, risente del momento storico in cui è stata realizzata, quando erano al culmine della loro notorietà scrittori come Magris, Tabucchi, Sanvitale, Celati, Cordelli o Eco. Infine, per le dimensioni scelte (volumetti di piccolo formato, in genere sotto le 300 pagine, talvolta con testo a fronte) non può includere opere di gran mole, e in particolare mancano i romanzi che non siano romanzi brevi: lo stesso *Moby Dick* di Pavese, autore cardinale di casa Einaudi, e citato da Asor Rosa fra le poche traduzioni canoniche novecentesche, non vi è incluso (del resto i diritti sulla traduzione erano in mano a una casa editrice rivale, Adelphi).

Nonostante questi limiti, il repertorio degli SCRITTORI TRADOTTI DA SCRITTORI dà un quadro molto interessante dei valori letterari del medio novecento (1920-1970), e gli può essere riconosciuta una certa rappresentatività. Del resto, quello che mi serviva individuare non è certo un canone contemporaneo delle traduzioni, ancora molto lontano dall'essere definito, ma una prima lista di traduzioni che, in virtù della qualità letteraria loro riconosciuta, emergono dal vastissimo corpus di quelle realizzate nel corso dell'ultimo secolo.

Anche in questo caso ho disposto i titoli in ordine cronologico di prima comparsa della traduzione, aggiungendo tra parentesi il numero d'ordine con cui sono apparsi nella collana. Si noterà una cesura nel 1983, quando cessa la serie delle traduzioni 'storiche' e inizia quella delle traduzioni appositamente commissionate per la collana.

LISTA N. 3 – VALERIO MAGRELLI  
COLLANA SCRITTORI TRADOTTI DA SCRITTORI  
(EINAUDI, 1983-2000)

1. Apuleio (Massimo Bontempelli) *L'asino d'oro*, 1928 (41)
2. Alphonse Daudet (Aldo Palazzeschi) *I tre libri di Tartarino*, 1931 (22)
3. Sherwood Anderson (Cesare Pavese) *Riso nero*, 1932 (63)
4. Voltaire (Riccardo Bacchelli) *Candido ovvero l'ottimismo*, 1938 (4)
5. Gertrude Stein (Cesare Pavese) *Autobiografia di A. Toklas*, 1938 (20)
6. Herman Melville (Cesare Pavese) *Benito Cereno*, 1940 (60)
7. James Joyce (Nino Frank) *Anna Livia Plurabelle*, 1940 (65)
8. Nikolaj Gogol' (Tommaso Landolfi) *Racconti di Pietroburgo*, 1941 (9)
9. Christopher Morley (Cesare Pavese) *Il Cavallo di Troia*, 1941 (39)
10. Ch.L. Philippe (Vasco Pratolini) *Bubu di Montparnasse*, 1944 (32)
11. E.T.A. Hoffmann (Giorgio Vigolo) *Mastro Pulce*, 1944 (40)
12. William Shakespeare (Giuseppe Ungaretti) *Quaranta sonetti*, 1944 (79)
13. Gustave Flaubert (Lalla Romano) *Tre racconti*, 1944 (80)
14. Guy de Maupassant (Massimo Mila) *L'eredità*, 1945 (29)
15. Jonathan Swift (Lidia Storoni Mazzolani), *I viaggi di Gulliver*, 1945 (31)
16. Pierre de Marivaux (Alessandro Bonsanti) *Il villan rifatto*, 1945 (42)
17. William Beckford (Giaime Pintor) *Vathek*, 1946 (30)
18. Marcel Proust (Natalia Ginzburg) *La strada di Swann*, 1946 (35)
19. Henry James (Giorgio Manganelli) *Fiducia*, 1946 (37)
20. Friedrich Schiller (Massimo Mila) *Wallenstein*, 1946 (49)
21. Heinrich von Kleist (Giaime Pintor) *Käthchen di Heilbronn*, 1946 (70)
22. Sofocle (Giuseppina Lombardo Radice) *Antigone*, 1948 (68)
23. E.A. Poe (Gabriele Baldini) *Il corvo, Ulalume, Annabel Lee*, 1949 (64)
24. Joseph Conrad (Ugo Mursia) *Typhoon*, 1959 (50)
25. Isaak Babel' (Franco Lucentini) *Racconti di Odessa*, 1958 (25)
26. Eschilo (Pier Paolo Pasolini) *L'Orestiade*, 1960 (12)
27. J.L. Borges (Franco Lucentini) *Finzioni*, 1961 (14)
28. A.S. Puškin (Tommaso Landolfi) *Mozart e Salieri*, 1961 (15)
29. Paul Valéry (Mario Tutino) *Il cimitero marino*, 1962 (62)
30. William Blake (Giuseppe Ungaretti) *Poesie scelte*, 1965 (69)
31. William Faulkner (Fernanda Pivano) *Non si fruga nella polvere*, 1965 (76)
32. William Shakespeare (Mario Luzi) *Riccardo II*, 1966 (36)
33. Karen Blixen (Paola Ojetti) *Il pranzo di Babette*, 1966 (66)
34. Raymond Queneau (Italo Calvino) *I fiori blu*, 1967 (7)
35. Benjamin Constant (Oreste Del Buono) *Adolphe*, 1968 (13)

36. Petronio (Edoardo Sanguineti) *Satyricon*, 1969 (52)
37. E.A. Poe (Giorgio Manganelli) *I racconti*, 1971 (5)
38. Eugène Fromentin (Rosetta Loy) *Dominique*, 1971 (34)
39. Virgilio (Carlo Carena) *Bucolica*, 1971 (55)
40. E.A. Poe (Giorgio Manganelli) *Abitazioni immaginarie*, 1971 (74)
41. Prosper Mérimée (Sandro Penna) *Carmen e altri racconti*, 1977 (18)
42. Jules Verne (Fruttero & Lucentini) *Viaggio al centro della Terra*, 1977 (27)
43. J.R. de Alarcón (Carlo Emilio Gadda) *La verità sospetta*, 1977 (53)
44. L. Carroll (Guido Almansi e Giuliana Pozzo) *Humpty Dumpty*, 1978 (51)
  
45. Franz Kafka (Primo Levi) *Il processo*, 1983 (1)
46. R.L. Stevenson (Fruttero & Lucentini) *Dr. Jekyll e il Sig. Hyde*, 1983 (2)
47. Gustave Flaubert (Natalia Ginzburg) *La signora Bovary*, 1983 (3)
48. William Shakespeare (Eduardo De Filippo) *La tempesta*, 1984 (6)
49. Gustave Flaubert (Lalla Romano) *L'educazione sentimentale*, 1984 (8)
50. Denis Diderot (Augusto Frassinetti) *Il nipote di Rameau*, 1984 (10)
51. Henry James (Fausta Cialente) *Giro di vite*, 1985 (11)
52. Lope de Vega (Carmelo Samonà) *La nascita di Cristo*, 1985 (16)
53. Franz Kafka (Franco Fortini) *Nella colonia penale e altri racconti*, 1985 (17)
54. Jack London (Gianni Celati) *Il richiamo della foresta*, 1986 (19)
55. Samuel Beckett (Renzo Guidieri) *Mal visto mal detto*, 1986 (58)
56. Molière (Cesare Garboli) *Il misantropo*, 1987 (21)
57. W.H. Hudson (Eugenio Montale) *La vita nella foresta*, 1987 (23)
58. Arthur Schnitzler (Claudio Magris) *Le sorelle Casanova a Spa*, 1988 (24)
59. Fernando Pessoa (Antonio Tabucchi) *Il marinaio*, 1988 (26)
60. Ramon Radiguet (Francesca Sanvitale) *Il diavolo in corpo*, 1989 (28)
61. G. Flaubert (Agostino Richelmy) *La tentazione di sant'Antonio*, 1990 (33)
62. Thomas Mann (Paola Capriolo) *La morte a Venezia*, 1991 (38)
63. Guy de Maupassant (Mario Fortunato) *Boule de suif*, 1992 (43)
64. William Shakespeare (Cesare Garboli) *Misura per misura*, 1992 (44)
65. J.A. Barbey d'Aurevilly (Gian Piero Bona) *La stregata*, 1992 (45)
66. Gil Vicente (Gianfranco Contini) *Trilogia delle Barche*, 1992 (46)
67. Jacques Cazotte (Franco Cordelli) *Il diavolo innamorato*, 1992 (47)
68. J.J. Rousseau (Andrea Canobbio) *Le fantasticherie*, 1992 (48)
69. Ezra Pound (Maria Rita Masci) *Poesie del Cathay*, 1993, (54)
70. Gottfried Keller (Paola Capriolo) *Romeo e Giulietta al villaggio*, 1994 (56)
71. Guy de Maupassant (Natalia Ginzburg) *Una vita*, 1994 (57)
72. André Gide (Gianni D'Elia) *I nutrimenti terrestri*, 1994 (59)
73. Virginia Woolf (Nadia Fusini) *Le onde*, 1995 (61)

74. Oscar Wilde (Franco Ferrucci) *Il ritratto di Dorian Gray*, 1996 (67)
75. W. Shakespeare (Patrizia Cavalli) *Sogno di una notte d'estate*, 1996 (71)
76. Jack London (Maurizio Maggiani) *La strada*, 1997 (72)
77. Charles Baudelaire (Gianni D'Elia) *Lo spleen di Parigi*, 1997 (73)
78. William Shakespeare (Patrizia Valduga) *Riccardo III*, 1998 (75)
79. A.F. Prévost (Silvia Ballestra) *Manon Lescaut*, 1998 (77)
80. Gérard de Nerval (Umberto Eco) *Sylvie: ricordi del Valois*, 1999 (78)
81. Mme de La Fayette (Rosetta Loy) *La principessa di Clèves*, 1999 (81)
82. William Shakespeare (Emilio Tadini) *Re Lear*, 2000 (82)

Agli SCRITTORI TRADOTTI DA SCRITTORI è utile accostare la collana ASSONANZE, che ne costituisce una sorta di prosecuzione. Ne condivide infatti l'impostazione, pur attingendo soprattutto ai cataloghi Guanda e Feltrinelli, oltre che, naturalmente, alla BIBLIOTECA ROMANTICA e agli stessi STS<sup>10</sup>. È pubblicata dalla casa editrice milanese SE (Studio Editoriale), senza l'indicazione di un direttore. Avviata nel 2011, è ora giunta a ca. 70 titoli. Per ragioni di spazio riporto solo i primi venti.

LISTA N. 4  
COLLANA ASSONANZE  
(STUDIO EDITORIALE, 2011-)

1. Lev Tolstoj (Clemente Rebora) *La felicità domestica*, 1919 (5)
2. Fëdor Dostoevskij (Corrado Alvaro) *L'eterno marito*, 1921 (12)
3. E.A. Poe (Mario Praz) *Il corvo; Filosofia della composizione*, 1921 (15)
4. Apuleio (Massimo Bontempelli) *L'asino d'oro*, 1928 (4)
5. Mme de La Fayette (Sibilla Aleramo) *La principessa di Clèves*, 1934 (26)
6. Saffo (Salvatore Quasimodo, Ezio Savino) *Liriche e frammenti*, 1940 (31)
7. Lev Tolstoj (Corrado Alvaro) *Racconti e memorie*, 1942 (23)
8. Sofocle (Camillo Sbarbaro, Nelo Risi) *Edipo re; Antigone*, 1943/85 (55)
9. William Shakespeare (Giuseppe Ungaretti) *Quaranta sonetti*, 1944 (34)
10. Euripide (Camillo Sbarbaro) *Alceste; Il Ciclope*, 1945 (57)
11. Katherine Mansfield (Elsa Morante) *Quaderno d'appunti*, 1945 (3)
12. Voltaire (Giorgio Bassani) *Vita di Federico II*, 1945 (64)

---

<sup>10</sup> È interessante segnalare i titoli ripresi da quest'ultima collana: Apuleio/Bontempelli, Shakespeare/Ungaretti, Kleist/Pintor, Shakespeare/Luzi, Mérimée/Penna, Cazotte/Cordelli. La ripresa può essere considerata un indice della crescente consacrazione di queste traduzioni.

13. Heinrich von Kleist (Giaime Pintor) *Käthchen di Heilbronn*, 1946 (50)
14. Paul Valéry (Vittorio Sereni) *Tre dialoghi*, 1947 (18)
15. (N. Lisi, C. Alvaro, D. Valeri, S. Quasimodo) *I Vangeli*, 1947 (36)
16. Rainer Maria (Giorgio Zampa) *Storie del buon Dio*, 1948 (46)
17. S.T. Coleridge (Mario Luzi) *Poesie e prose*, 1949 (52)
18. Eschilo (C. Sbarbaro, S. Quasimodo) *Prometeo; Coefore*, 1949 (54)
19. Virginia Woolf (Anna Banti) *La camera di Jacob*, 1950 (39)
20. Søren Kierkegaard (Attilio Veraldi) *Diario del seduttore*, 1955 (28)

Proviamo ora a fare qualche considerazione a partire dal confronto con i canoni di Asor Rosa e Malato, introducendo anche qualche riflessione sui possibili compiti di una storiografia letteraria che intenda seriamente considerare le traduzioni come parte integrante della letteratura italiana.

*La periodizzazione.* È significativo che nessuna delle traduzioni proposte dalle due collane sia anteriore al 1919. Quelle menzionate da Asor Rosa così come quelle riedite nei DIAMANTI sono quasi del tutto ignorate: le sole sovrapposizioni fra il canone della *Storia europea* e quelli delle due collane sono costituite dai *Lirici greci* di Quasimodo (il che ci dice qualcosa sul grado di canonicità, forse unico per il Novecento, raggiunto da quest'opera), da Pavese (rappresentato con diverse traduzioni, e di fatto riconosciuto come una figura centrale per la storia della traduzione letteraria nel Novecento) e dalla *Camera di Giacobbe* di Woolf/Banti. Al netto di queste eccezioni, sembra che il Novecento faccia parte a sé, come se il canone delle traduzioni in Italia fosse rigidamente diviso in due, fra canone storico, studiato dalla storiografia letteraria, e canone contemporaneo, esplorato soprattutto dall'editoria. Uno dei compiti di una rinnovata storia della traduzione in Italia sarà quello di riunificare questo canone, rivelando le continuità (e le cesure) nella produzione di traduzioni. Si può infatti immaginare una periodizzazione della storia letteraria italiana basata *anche* sulle traduzioni, su come cambiano le pratiche traduttive, lo status dei traduttori, i contesti della committenza, la gerarchia delle letterature da cui si traduce, p.es. con la scoperta di intere letterature, come l'inglese nel primo Settecento, la russa nel tardo Ottocento, e così via.

*Gli autori.* Rispetto alla lista asorrosiana, qui gli autori tradotti sono pressoché tutti canonici o semicanonici: da Sofocle a Kafka, da

Voltaire a Dostoevskij. Questo è probabilmente dovuto, oltre che alle già rilevate esigenze di mercato (si vende meglio un autore ben noto), anche alla grande crescita del numero di traduzioni, per cui sono ormai molte, nel Novecento, le versioni firmate da scrittori italiani di fama: si possono così sommare – a vantaggio dell’editore e delle possibili vendite – il capitale simbolico dell’autore tradotto e quello dell’autore che lo traduce<sup>11</sup>. Una storiografia allargata alla letteratura tradotta potrebbe dunque contribuire a comprendere quale ruolo abbiano le traduzioni nella costruzione del prestigio degli autori che oggi consideriamo canonici, anche fuori dall’Italia (si pensi p.es. all’importanza del ‘passaggio’ italiano per la fortuna europea dell’*Ossian*, così come più tardi per lo *Živago* di Pasternak, ma i casi sono innumerevoli).

*I traduttori.* Il carattere delle due collane fa sì, come abbiamo osservato, che vi siano rappresentati quasi esclusivamente traduttori che sono anche scrittori in proprio. La sorpresa – che non è tale per chi studia queste cose – è che quasi ogni autore consacrato del Novecento italiano è anche un traduttore: Palazzeschi, Ungaretti, Montale, Bontempelli, Alvaro, Bacchelli, Quasimodo, Penna, Landolfi, Pavese, Morante, Pratolini, Natalia Ginzburg, Bassani, Calvino, Fortini, Primo Levi, Sereni, Giudici, Bianciardi, Manganelli, Sanguineti, Celati, Cordelli, Tabucchi, e potremmo continuare. Credo che questo sia vero anche per il passato, e che una ricostruzione della storia delle traduzioni letterarie in Italia debba passare anche dall’approfondimento sistematico del lavoro traduttivo degli autori canonici (da Dante e Petrarca a Goldoni e Alfieri, da Foscolo e Leopardi a Carducci e Pascoli), oltre che dall’indagine, indispensabile, su figure tutt’altro che canoniche ma di enorme – e sottovalutata – importanza per i loro meriti traduttivi.

*I generi.* Qui, anche data la necessità delle collane di proporre titoli commerciabili, si assiste a un rovesciamento della gerarchia consolidata da secoli e ancora dominante nei canoni di Asor Rosa e Malato: la poesia è infatti molto ridimensionata (l’epica è pressoché scompar-

---

<sup>11</sup> Resta scarso il numero di scrittrici: negli STS solo 2 su 82 titoli (Gertrud Stein e Karen Blixen), in ASSONANZE qualcuno in più, 7 su 70 titoli (Saffo, Mme de La Fayette, Dickinson, Colette, Woolf, Mansfield, Smart).



rsa, la lirica ha una posizione marginale)<sup>12</sup>, mentre guadagna spazio il teatro (con Eschilo, Sofocle, Shakespeare, Schiller, Kleist, ecc.) e a trionfare sono il romanzo e il racconto. Il Novecento è il secolo del romanzo, e vede tanto il recupero degli antecedenti greco-latini (Apuleio, Petronio) quanto la costruzione di un canone romanzesco che va da Cervantes (qui assente solo per la mole del *Chisciotte*, che peraltro vanta notevoli traduzioni italiane anche nel Novecento) a Dostoevskij e Proust. Una linea di ricerca per una storia sistematica della traduzione in Italia potrebbe essere proprio quella relativa alle traduzioni di romanzi dal Cinquecento all'Ottocento, che i contemporanei hanno in genere sottovalutato e trascurato proprio in virtù della gerarchia fra i generi allora vigente.

*Le letterature.* In modo analogo, lo spazio delle letterature classiche si restringe notevolmente (Eschilo, Sofocle, Virgilio, Apuleio, Petronio e pochi altri) per farne alle letterature moderne (da Shakespeare in su), finalmente intese in senso ampio, a includere cioè anche autori russi (Golgol', Blok, Majakovskij), americani (Poe, Melville, Faulkner), spagnoli (Lope, Gongora, Alarcón), portoghesi (Pessoa), latinoamericani (Borges), cechi (Holan), danesi (Blixen), cinesi (le 'poesie del Cathay' curate da Pound, Lu Hsün). In quest'apertura, peraltro ancora molto contenuta rispetto all'idea di letteratura universale, ASSONANZE si spinge un po' più avanti degli STS. Una storia della letteratura tradotta non potrebbe non rilevare la straordinaria rivoluzione che, a partire dagli anni Trenta del Novecento, ha allargato la rappresentanza reale della *Weltliteratur* alle letterature extraeuropee (la giapponese, la cinese, l'araba, le africane, le latinoamericane, ecc.), mentre per buona parte della nostra storia era di fatto ridotta a una mezza dozzina di letterature, tutte saldamente europee (greca e latina, francese, spagnola, inglese, tedesca, e solo dall'Ottocento russa e statunitense).

*I criteri di inclusione.* Questo è forse il punto cruciale. Non tanto per gli specifici criteri di inclusione delle due collane prese in esame,

---

<sup>12</sup> Una verifica sul repertorio di collane come LO SPECCHIO Mondadori o la COLLEZIONE DI POESIA Einaudi rivelerebbe che in realtà si continua a tradurre molta poesia (lirica) e che un canone ideale dovrebbe includere molte traduzioni ormai saldamente acquisite alla cultura italiana, dal Baudelaire di Giovanni Raboni al Kavafis di Filippo Maria Pontani.

che del resto abbiamo già discusso, quanto per un auspicabile allargamento della storiografia della letteratura italiana alle traduzioni. Sulla base di quali criteri, infatti, potremo (o dovremo) includere una certa traduzione all'interno della narrazione storica, e dunque – di conseguenza – proporre un'eventuale acquisizione al canone?

Non è qui la sede per entrare in questo complesso argomento, che richiederebbe molto spazio. Mi limito ad abbozzare alcune considerazioni preliminari, sulla base di quanto emerso fin qui. Un primo criterio dovrebbe riguardare la considerazione di cui una certa traduzione ha goduto nel suo tempo, e l'influenza che ha esercitato sul sistema letterario italiano (l'*Ossian* di Cesarotti, *Americana* di Vittorini): questo valore, il cui fondamento risiede prevalentemente nel passato, può essere accertato storicamente. Un secondo criterio, quasi antitetico, dovrebbe riguardare la considerazione di cui quella stessa traduzione gode nel presente (l'*Iliade* di Monti, il *Moby Dick* di Pavese), considerazione che ogni generazione deve farsi carico di confermare oppure di smentire: in questo caso è il presente a stabilire i criteri di messa in valore, e a ridefinirli continuamente e comunitariamente (p.es. riconoscendo maggior valore al romanzo di fronte alla poesia, o alle scrittrici di fronte agli scrittori, ecc.). Il terzo criterio potrà essere quello estetico, e consisterà nell'indagare non tanto se una certa traduzione sia 'corretta' o 'scorretta', 'fedele' o 'infedele', 'addomesticante' o 'estranianti' (criteri che la traduttologia ha messo ormai definitivamente in discussione), quanto in che misura essa «tenga» nella lingua d'arrivo (Berman 1991)<sup>13</sup>, ovvero «si strutturi come testo» (Meschonnic 1972)<sup>14</sup>, e soprattutto secondo quali «regole dell'arte» (Bourdieu 1992). Anche questo criterio non è certo obiettivo o neutro: la 'bellezza', il 'valore' o la

---

<sup>13</sup> «*Tenir* a ici un double sens: tenir comme un *écrit* dans la langue réceptrice, c'est-à-dire essentiellement ne pas être en deçà des 'normes' de qualité scripturaire standard de celle-ci. Tenir, ensuite, au-delà de cette exigence de base, come un véritable *texte* (systématicité et corrélativité, organicité de tous ses constituants)» (Berman 1991, 65).

<sup>14</sup> «Si la traduction d'un texte est structurée-reçue comme un texte, elle fonctionne comme texte, elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure historique d'un sujet. Elle n'est pas transparence par rapport à l'original» (Meschonnic 1972, 50).

‘tenuta’ di un testo – comprese le traduzioni – non si possono giudicare se non sulla base di una poetica, vale a dire di *una* visione della letteratura fra le molte che, in ogni tempo e luogo, si scontrano e si contendono l’egemonia.

Una storia letteraria allargata alle traduzioni dovrebbe, a mio parere, procedere nella tensione fra questi criteri, senza cedere alla tentazione di risolverla univocamente a favore di una lettura ora interna ora esterna, ora formalistica ora sociologista, ora storicizzante ora attualizzante.

#### 4. Un canone poco canonico

Esiste dunque un canone delle traduzioni letterarie italiane? Alla luce di quanto abbiamo visto possiamo rispondere di sì, ma si tratta di un canone dominato, debole, carsico e piuttosto instabile. Un canone paradossalmente *poco canonico*. Ci sono alcune, pochissime, traduzioni consacrate come capolavori della letteratura italiana, ce ne sono molte altre che godono di un ampio riconoscimento, e ce ne sono innumerevoli che attendono ancora di essere prese in considerazione.

Quello che mi premeva, in questa sede, era cominciare a dare corpo a questo canone delle traduzioni – un corpo fatto di titoli, autori, traduttori – per fornire materia concreta a una discussione che credo meriti di essere seriamente affrontata. Ha senso includere in maniera organica e sistematica le traduzioni nella narrazione della storia letteraria italiana, dando loro più spazio, *molto* più spazio? Di più (e non è la stessa cosa): ha senso includere un certo numero di traduzioni nel canone della letteratura italiana? Io tendo a pensare di sì, ma ho per primo non poche perplessità. Soprattutto su *come* farlo.

Abbiamo visto che il canone delle traduzioni in Italia, se tale possiamo definire per praticità la risultante dell’intersezione fra le quattro liste prese in considerazione, è molto disomogeneo nella sua periodizzazione, assai parziale nella selezione degli autori, traduttori e letterature che include, e, soprattutto, costruito sulla base di criteri eterogenei e contraddittori.

È emerso, in sintesi, che un’indagine sistematica e metodologicamente attrezzata del corpus delle traduzioni è ancora tutta da fare.

Nonostante gli studi sulle traduzioni non manchino, e abbiano dato luogo a risultati talora notevoli, la critica e la storiografia letteraria non si sono ancora cimentate nell'impresa di passare in rassegna traduzione per traduzione per stabilire quali sono capolavori e quali sono opere di secondo, terzo o infimo rango; quali hanno avuto un'influenza reale, persino rivoluzionaria sul sistema letterario italiano e quali invece hanno avuto un'importanza marginale, trascurabile; e così via. Non hanno ancora cominciato a fare, in altre parole, quello hanno fatto e continuano regolarmente a fare per le opere 'originali', alimentando la discussione sul canone nazionale.

È emerso, d'altra parte, anche che una traduzione vecchia più di cent'anni – abbiamo visto che la più datata inclusa nelle due collane 'contemporanee' prese in esame risale al 1919 – parla una lingua lontana dalla nostra, appartiene a un'altra civiltà letteraria, e in genere viene sostituita da altre traduzioni più recenti e più vicine al nostro gusto. Proporne la rilettura, sostenerne l'attualità, implica maggiori mediazioni (introduzioni, note, apparati didattici per la scuola e l'università) rispetto a una traduzione contemporanea. Eppure noi leggiamo Dante e San Francesco, Boccaccio e Machiavelli, che hanno bisogno delle stesse mediazioni. Per fare questo sforzo, si dirà, deve valerne la pena: e il nazionalismo, l'essenzialismo ancora dominanti nella nostra visione della letteratura ci rendono naturale pensare che la pena ce la si possa dare per un'opera autoctona, ma non per una traduzione.

Credo che una riflessione seria sulla storia delle traduzioni dovrebbe farsi carico di affrontare questo punto, mostrando se ne vale la pena, e a che condizioni. Potremmo allora scoprire che c'è una quantità di capolavori della letteratura italiana che attendono solo di essere riconosciuti come tali: dalle *Etiopiche* di Eliodoro nella versione cinquecentesca di Lorenzo Ghini a *Intrigo e amore* di Schiller in quella di Aldo Busi; dalla *Bibbia* di Giovanni Diodati all'*Iliade*, a suo modo rivoluzionaria, di Rosa Calzecchi Onesti; dai *Dialoghi* di Platone tradotti da Francesco Acri al *Cyrano di Bergerac* di Mario Giobbe; dal *Simplicissimus* di Grimmelshausen tradotto da Ugo Dèttore e Bianca Ugo al Molière di Cesare Garboli; dall'*Antologia di Spoon River* di Fernanda Pivano al *Sogno della camera rossa* di Edoarda Masi.

## Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto (2009) *Storia europea della letteratura italiana*. Torino: Einaudi.
- Baldini, Anna (2007) “Introduzione” [alla sezione tematica *Pierre Bourdieu e la sociologia della letteratura*]. «allegoria» 55: 9-25.
- Baldini, Anna e Marcucci, Giulia (cur.) (2023) *La donna invisibile. Traduttrici nell’Italia del primo Novecento*. Macerata: Quodlibet.
- Battistini, Andrea (cur.) (2014) *Letteratura italiana*. Bologna: il Mulino.
- Bazzocchi, Marco (2021) *Cento anni di letteratura italiana (1910-2010)*. Torino: Einaudi.
- Berman, Antoine (1995) *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- Bourdieu, Pierre (1995) *Ragioni pratiche* [1994]. Bologna: il Mulino.
- Bourdieu, Pierre (2005) *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992]. Milano: il Saggiatore.
- Camarotto, Valerio (2016a) *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*. Macerata: Quodlibet.
- Camarotto, Valerio (2016b) *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*. Macerata: Quodlibet.
- Casadei, Alberto e Santagata, Giuseppe (2007) *Manuale di letteratura italiana contemporanea*. Bari: Laterza.
- Damrosch, David (2003) *What Is World Literature?* Princeton: Princeton UP.
- Dotti, Ugo (2007) *Storia della letteratura italiana*. Roma: Carocci.
- Folena, Gianfranco (1972) “Volgarizzare e tradurre”. In *La traduzione: saggi e studi*, 57-120. Trieste: LINT.
- Luzzatto, Sergio e Pedullà, Gabriele (cur.) (2010-2012) *Atlante della letteratura italiana*. Torino: Einaudi (3 voll.).
- Malato, Enrico (cur.) (1997-2004) *Storia della letteratura italiana*. Roma: Salerno (14 voll.).
- Meschonnic, Henri (1972) “Propositions pour une poétique de la traduction”. «Langages» 28: 49-54.
- Mari, Michele (1994) *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*. Milano: Istituto di Propaganda Libreria.
- Mattioli, Emilio (2017) *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di Antonio Lavieri. Modena: Mucchi.
- Moretti, Franco (1997) *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*. Torino: Einaudi.
- Segre, Cesare (2004) *La letteratura italiana del Novecento*. Bari: Laterza.
- Sisto, Michele (2019) *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*. Macerata: Quodlibet.

- Sisto, Michele (2024) “World literature(s): traduzioni e storia letteraria nazionale”. «Status quaestionis» 26: 207-235.
- Sanson, Helena (cur.) (2022) *Women and Translation in the Italian Tradition*. Paris: Garnier.
- Vecce, Carlo (2009) *Piccola storia della letteratura italiana*. Napoli: Liguori.

Sandra Pietrini

## Tradurre parole, evocare immagini Uno sguardo trasversale sulle traduzioni dell'Amleto

*Prendendo avvio da una sintetica ricognizione storica delle prime traduzioni dell'Amleto in Italia, l'articolo si sofferma su alcune delle principali traduzioni dal Novecento ai nostri giorni analizzandone alcune scelte cruciali, che rivelano sottili ma determinanti divergenze interpretative. Al di là della molto discussa, e forse sovrastimata, distinzione fra traduzioni per la pagina e traduzioni per la scena, le varie scelte lasciano trapelare una diversa visione dei personaggi e, talvolta, una scarsa conoscenza della pratica scenica elisabettiana. In alcuni casi, i fraintendimenti creativi di alcuni traduttori magistrali hanno tuttavia dischiuso nuove possibili connotazioni di senso, o, al contrario, hanno creato una sorta di canone condizionante per le versioni successive. Di certo, la ricchezza del linguaggio shakespeariano costituisce tuttora una sfida rilevante, in cui ogni nuova versione può scavare nella fitta trama di riferimenti intertestuali cercando di portare alla luce nuove assonanze e profondità semantiche.*

Parole chiave: *Shakespeare, traduzioni, Italia, intertestualità, messa in scena.*

*Starting with a concise historical survey of Hamlet's first translations in Italy, the article focuses on some of the main translations from the 20th century to nowadays, analysing some crucial choices, which reveal subtle but determinant interpretative divergences. Beyond the much-discussed, and perhaps overstated distinction between translations for the page and translations for the stage, the various choices reveal a different view of the characters and, sometimes, a scarce knowledge of Elizabethan stage practice. In some cases, the creative misunderstandings of a few masterful translators have nevertheless disclosed new possible connotations of meaning, or, on the contrary, created a kind of conditioning canon for later versions. Certainly, the richness of Shakespeare's language still constitutes a considerable challenge, in which each new version can delve into the dense web of intertextual references trying to uncover new assonances and semantic depths.*

Keywords: *Shakespeare, Translations, Italy, Intertextuality, Staging.*

Sandra Pietrini, "Tradurre parole, evocare immagini. Uno sguardo trasversale sulle traduzioni dell'Amleto", «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 45-72.

© ri.tra & Sandra Pietrini (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/10991>.

Affrontare il tema complesso e articolato delle traduzioni shakespeariane è una sfida audace ma allettante per chi, come me, non ha una formazione di anglista né un'esperienza di traduttrice, ma ha affrontato la questione soltanto da storica del teatro, in particolare in relazione agli adattamenti e all'immaginario figurativo<sup>1</sup>. L'approccio più ovvio sarebbe analizzare la performatività di un testo, l'*Amleto*, la cui connotazione teatrale agisce su più livelli, anche sulla pagina. Com'è noto, Shakespeare scriveva per gli attori della sua compagnia e la sua produzione drammatica, solo successivamente consegnata all'immortalità della stampa<sup>2</sup>, ha un'originaria vocazione scenica che è stata pienamente riconosciuta soltanto a partire dal Novecento, con l'approfondimento del contesto in cui i suoi drammi sono stati concepiti (Weimann 2000). Una traduzione che non tenga conto di questo aspetto fondamentale partirebbe da un presupposto sbagliato.

La performatività implicita dei testi shakespeariani merita tutti gli approfondimenti metodologici che i più recenti studi hanno dedicato all'argomento (Bigliuzzi, Ambrosi e Kofler 2013). Ormai ampiamente riconosciuta, questa peculiarità ha tuttavia incoraggiato la creazione di un'implicita zona di ambiguità fra traduzioni e adattamenti per la scena. La domanda fondamentale è fino a che punto una traduzione può prendersi la libertà di modificare la struttura del testo, eliminando o spostando battute, sostituendo a un gioco di parole intraducibile qualcosa che possa avere un effetto analogo, attualizzando i riferimenti non più facilmente comprensibili. Dove collocare il limite? Difficile dare una risposta, soprattutto se si pretende che la traduzione debba essere poi riproposta tale e quale a teatro, senza un ulteriore passaggio (l'adattamento per la scena). Anche nei migliori studi sulle traduzioni dei testi drammatici, non sempre queste due

---

<sup>1</sup> Le ricerche sull'iconografia shakespeariana hanno dato luogo alla realizzazione di un *work in progress* importate, il meta-archivio *Arianna/Shakespeariana*, che contiene oltre 20.000 immagini e relative schede (<http://arianna.lett.unitn.it/search/>).

<sup>2</sup> Com'è noto, alcuni drammi di Shakespeare furono comunque stampati quand'egli era ancora in vita in formato *in-quarto*, e alcuni studiosi ritengono che queste versioni non fossero molto lontane dalle intenzioni del drammaturgo (cfr. Erne 2013).



fasi vengono nitidamente individuate e tenute separate. Eppure, questo aspetto sarebbe tanto più essenziale nel caso della drammaturgia shakespeariana, per ovvi motivi di distanza culturale (che potremmo definire addirittura antropologica), ovvero per quello che Alessandro Serpieri, rievocando il paradosso del Pierre Menard di Borges, definisce «l'oltraggioso scarto cronologico»: «Tradurre un dramma comporta quindi, in primo luogo, il tentativo di ri-produzione delle potenzialità teatrali inscritte in quel linguaggio da quell'autore in quello spazio teatrale per quel pubblico» (Serpieri 1997a, 27). Una transcodificazione utopistica, e perciò inattuabile, a cui si può soltanto idealmente tendere.

La distinzione fra lettori e spettatori è stata ampiamente sottolineata, sebbene con l'ambiguità di fondo a cui accennavo. Eleonora Fois, studiosa e traduttrice attenta alla performabilità del testo, osserva che questi due binari – traduzioni per la pagina, traduzioni per la scena – «non vengono tenuti abbastanza separati e paralleli, perché le esigenze letterarie talvolta vengono prima di quelle teatrali» (Fois 2018, 71). Concordo con la prima parte della frase, ma non con la seconda. Innanzitutto, poiché si tratta di una separazione che trae origine da una questione genetica e operativa, occorre valutare, caso per caso, in che misura la traduzione per la scena intende dare luogo a un successivo adattamento, quasi sempre necessario, da parte del regista, che dovrà comunque adeguare il testo al corpo dell'attore. Ma un'incerta distinzione fra le versioni editoriali e i copioni per la scena caratterizza anche i migliori studi sull'argomento. D'altra parte, è anche vero che alcune traduzioni, come quella di Gerardo Guerrieri per la messa in scena di Zeffirelli del 1963, pubblicata nel 2018 a cura di Stefano Geraci, hanno incoraggiato un'implicita sovrapposizione di piani. In questo contributo farò occasionalmente riferimento anche ai copioni, riservando un breve spazio alla storia delle rappresentazioni del testo, ma terrò come punto di partenza la pagina scritta, consegnata alle stampe, senza addentrarmi nella complessa questione del rapporto fra testo tradotto e versione messa in scena.

Di certo tutti i traduttori hanno in comune il fatto di dover lavorare di cesello su analogie e corrispondenze, con un raffinato esercizio intellettuale anche sulla propria lingua. Da qui le libertà assunte in

nome di una più profonda aderenza al testo, le rielaborazioni creative anche a dispetto della filologia, comunque accettabili purché debitamente esplicitate da un corredo di note (sulla pagina) e giustificate, a teatro, da necessità reali e non da un'ansia di originalità interpretativa fine a sé stessa. Premetto che per ovvi motivi di sintesi non farò riferimento alle diverse versioni del testo di partenza (Q1, Q2 e *in-folio*) se non incidentalmente, poiché la questione non investe direttamente gli snodi tematici che affronto. Quanto alla menzionata distinzione fra traduttori per la pagina e traduttori per la scena, ritengo sia stata in qualche modo sopravvalutata e abbia finito per offuscare le implicazioni di alcune scelte interpretative. Anche perché molte versioni non espressamente concepite per una rappresentazione, come quella di Alessandro Serpieri, sono state poi adottate, e ovviamente riadattate, per la scena. Come cercherò di dimostrare con pochi esempi specifici, in alcuni casi le scelte interpretative che ogni traduzione comporta non si collocano su versanti diversi in base al tipo di traduzione – letteraria o performativa – ma dipendono in gran parte dalla sensibilità del singolo traduttore.

Cominciamo con una sintetica ricognizione. Poiché non sarebbe possibile, per i limiti intrinseci di questo spazio, ripercorrere la storia delle traduzioni dell'*Amleto*, mi limiterò ad alcuni accenni che ritengo essenziali. La prima trasposizione in italiano di un passo della tragedia, segnatamente del celebre monologo *To Be or Not To Be*, attribuita a Lorenzo Magalotti, è rimasta inedita (cfr. Crinò 1984). La prima pubblicazione del soliloquio risale invece al 1739, quando il letterato Paolo Rolli, che fu anche librettista della Royal Academy di Londra, tradusse il famoso monologo (Anacreon 1739, 97-99). Un certo interesse letterario emerse con il cosmopolitismo delle ultime decadi del Settecento, che in alcuni casi sconfinò addirittura in anglomania. Giuseppe Baretti, nel *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire* (1777) si opponeva alle convenzioni neoclassiche e alla servile imitazione dei modelli tragici francesi, ma riteneva fosse impresa ardua tradurre i suoi drammi («io non mi ci so arrischiare»; cfr. Crinò 1950, 63). L'impresa fu realizzata da Alessandro Verri, che vi dedicò molti anni ed energie, fiero di aver compiuto

quella che in una lettera al fratello Pietro definì l'unica traduzione letterale, «precisamente una parola dopo l'altra, come il testo» (Roma, 9 agosto 1769; Verri 1911, 18). Pur avendo presente il senso dell'alternanza stilistica fra prosa e verso in Shakespeare, preferì sacrificare questa distinzione a vantaggio del significato. In realtà anche Verri rinunciò a tradurre alcune frasi di cui non comprendeva il senso, ma cercò di trasporre le crude e intense metafore dell'immaginario shakespeariano, senza troppi ingentilimenti censori. Diversamente da altri letterati, non attinse peraltro alle traduzioni francesi. Liquidata con un sintetico giudizio negativo da alcuni studiosi (Bragaglia 2005, 18; cfr. Fresco 1993, 111-128), l'iniziativa fu comunque molto coraggiosa e aprì la strada alla conoscenza di Shakespeare.

La versione italiana dell'*Amleto* fu ultimata da Verri nel 1769, lo stesso anno in cui a Parigi andava per la prima volta in scena *Hamlet, tragédie imitée de l'anglois*, una totale riscrittura da parte di Jean-François Ducis. Questi ne stravolse completamente le caratteristiche, eliminando il contesto storico e molti personaggi, uniformando la varietà dello stile shakespeariano per adattarsi al decoro e alle *bienséances* delle tragedie neoclassiche. Poiché non conosceva l'inglese, attinse alle traduzioni di Antoine Laplace e Pierre Le Tourneur, ma alterò in modo sostanziale l'intreccio della tragedia, incentrandola sulla pietà filiale e l'amore contrastato fra i due giovani, assecondando i gusti del pubblico con un happy ending in cui il protagonista finiva per sposare Ofelia, figlia di Claudio (cfr. Golder 1992, 13-72). La rappresentazione non ebbe molto successo e Ducis rielaborò la pièce, a cui continuò a lavorare a più riprese, fino all'ultima riscrittura del 1803, realizzata in collaborazione con il celebre attore François-Joseph Talma. Nel frattempo, la versione di Ducis era divenuta un modello imprescindibile per gli adattamenti della tragedia, sia in Francia che in ambito tedesco, dove andò in scena nel 1776 con Johann Brockmann come protagonista, nel teatro di Amburgo diretto da Friedrich Ludwig Schröder, il quale aveva assistito a una rappresentazione di pochi anni prima a Vienna. La storia degli adattamenti dell'*Amleto* è intessuta di mutuazioni e ibridazioni, che solo gradualmente lasceranno il posto a versioni sempre più fedeli all'originale.

Ciò accadde anche in Italia, dove la prima penetrazione della tragedia di Amleto avvenne dapprima in ambito musicale<sup>3</sup>. A partire dalla fine del Settecento, i librettisti, come Giuseppe Foppa e Felice Romani, si avvalsero dell'adattamento di Ducis e soltanto Angelo Zannardini cercò di trovare un compromesso fra la riscrittura francese e l'originale (cfr. Vittorini 2000 e Melchiori 2006). Nella prima metà dell'Ottocento, poi, furono ricavati dal testo vari libretti, a partire da quello del 1822 di Felice Romani. Paradossalmente, la penetrazione di Shakespeare nel teatro musicale ostacolò la nascita di serie riflessioni teoriche sulla traduzione delle sue opere (Zvereva 2013, 260). Nel teatro di prosa, *Amleto* andò in scena per la prima volta a Venezia, nel 1774, in una rivisitazione esplicitamente tratta dalla versione di Ducis e tradotta da Francesco Gritti. Nel 1791 Antonio Morrocchesi, celebre attore della generazione alfieriana, interpretò la parte del protagonista al teatro di Borgo Ognissanti di Firenze sotto pseudonimo, con un adattamento sostanziale, molto probabilmente influenzato dalla riscrittura di Ducis<sup>4</sup>.

La fortuna letteraria della tragedia in Italia ebbe un vero impulso soltanto nella prima metà dell'Ottocento, con le traduzioni di Michele Leoni (1815), Carlo Rusconi (1838) e Giulio Carcano (1847). Come Michele Leoni, e diversamente da Rusconi, Carcano preferì i versi (endecasillabi sciolti), senza ricorre alla prosa per i passaggi che non erano in *blank verse*. All'*Amleto* lavorò a partire dal 1843, continuando poi a tradurre tutti gli altri drammi, a cui dedicò sostanzialmente la sua travagliata esistenza (cfr. Duranti 1979). I letterati dell'Ottocento riscoprirono dunque Shakespeare, di cui esaltarono il genio pur mantenendo una sorta di riserva, dovuta ai radicati pregiudizi ereditati da Voltaire (rievocati nella celebre battuta ironica di Manzoni sul «barbaro non privo di ingegno», che fu dapprima mal compresa). Queste

---

<sup>3</sup> Con l'*Ambleto* [sic] del 1705 musicato da Francesco Gasparini su libretto di Apostolo Zeno e Pietro Pariati, nel quale gli autori si ispiravano tuttavia alla *Historia Danica* di Saxo Grammaticus. La riduzione operistica fu ripresa da Domenico Scarlatti nel 1715 e da Giuseppe Carcani nel 1741.

<sup>4</sup> Secondo Bragaglia utilizzò invece la traduzione di Alessandro Verri, che ritiene fosse stata pubblicata nel 1769 (Bragaglia 2005, 18), mentre in realtà rimase inedita.

prime traduzioni, a cominciare da quella di Michele Leoni, proponevano il testo completo, seppur epurato da elementi ritenuti volgari o sconvenienti, con un livellamento del registro linguistico sui toni elevati, e persino magniloquenti, attribuiti al genere tragico. Leoni tradusse alcune tragedie di Shakespeare consultando le versioni francesi (cfr. Bianco 2019a e Bianco 2019b), che soprattutto nel caso dell'*Amleto* rimasero a lungo un punto di riferimento per i letterati italiani. Rivestì inoltre la sua traduzione di una patina neoclassica, ricca di perifrasi altisonanti, allontanandosi dal carattere multiforme dello stile shakespeariano, che va dalla concreta asciuttezza alla più raffinata e ampollosa retorica. La celebre ingiunzione di Amleto a Ofelia («get thee to a nunnery») divenne per esempio «Tua stanza è un chiostro: / ti ritraggi là dentro». D'altronde, soltanto i traduttori del secolo successivo, pur rinunciando a esplicitare nel testo il doppio senso («va' al bordello»), specificarono in nota l'ambivalenza della locuzione. Carlo Rusconi, la cui versione attenua molto la pomposità artificiosa di Leoni, traduce più semplicemente «va in un convento», mentre Giulio Carcano stempera la violenza dell'ingiunzione con un più affettuoso e colloquiale «va, fatti monachella».

Ma la riscoperta romantica di Shakespeare e il successo della tragedia avvennero soprattutto a partire dalla metà del secolo, grazie dagli adattamenti e alle interpretazioni del 'Grande Attore'. La traduzione di Rusconi fu portata in scena nel 1850 da Alamanno Morelli, primo attore della compagnia di Francesco Augusto Bon, con un adattamento in cui il protagonista sopravviveva condannandosi a vivere per soffrire, come nella versione di Ducis. Il finale tragico fu ripristinato solo con i copioni di Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. Quest'ultimo adattò la traduzione del Carcano, che interpretò nel giugno del 1856 a Vicenza. Ma nella rappresentazione della tragedia si distinse soprattutto il suo diretto rivale, Ernesto Rossi, che si avvale della traduzione di Rusconi e riuscì a batterlo di pochi mesi nel portarla in scena<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> A Verona nell'aprile 1856. La datazione delle prime rappresentazioni dell'*Amleto* di Rossi e Salvini è tuttavia controversa. Secondo Marisa Sestito, le recensioni non segnalano i due spettacoli come novità ed è probabile che nei mesi precedenti gli spettatori veneti avessero avuto modo di assistere alle rispettive prime: (Sestito 1979, 182, n. 5). Da una lettera indirizzata ad Adelaide Ristori

Come Salvini, anche Rossi intervenne sulla traduzione per adattarla alle sue esigenze di attore, trasformandola in un copione a suo uso e consumo. In generale, almeno fino ai primi decenni del Novecento le traduzioni furono oggetto di pesanti adattamenti da parte degli attori, per cui occorre tenere su piani separati lo studio dei copioni e quello delle edizioni a stampa. Talvolta non si può neanche stabilire con certezza a quale traduzione si siano ispirati gli adattamenti per la scena, come quello realizzato da Andrea Maggi per la compagnia di Cesare Rossi, che fu rappresentato nel gennaio 1878 a Torino<sup>6</sup>. Soltanto con l'ultima generazione di attori, come Giovanni Emanuel e poi Ruggeri Ruggeri, che lo reciterà per la prima volta nel 1915 (Pietrini 2018), si farà strada una sempre maggiore fedeltà al testo di partenza, che resterà comunque soggetto a tagli e rielaborazioni, nonché a un appiattimento dei molteplici registri linguistici impiegati da Shakespeare.

Ma veniamo al Novecento. Con l'avvento del nuovo secolo, esaurito lo slancio romantico che vedeva in Shakespeare il rappresentante di un'arte scevra dai vincoli del neoclassicismo, la fortuna della tragedia cominciò a declinare. D'altra parte, una maggiore attenzione filologica al testo permise il recupero della ricchezza semantica e metaforica del linguaggio shakespeariano. Lungi dal voler esprimere giudizi sulla resa estetica complessiva delle traduzioni che si sono avvicinate, mi soffermerò sulla valenza ermeneutica, per usare un termine fin troppo impegnativo, di alcune scelte di traduzione, che diventano scelte semantiche anche laddove l'autore intenda semplicemente optare per la soluzione più consolidata e di minor impatto. Come cercherò di dimostrare, non sempre la traduzione più neutra, o più cauta, è la meno soggetta a deviazioni interpretative. D'altra parte, se le traduzioni letterali, perfettamente fedeli, non esistono,

---

da Mauro Corticelli del 27 gennaio 1853 pare che Salvini abbia addirittura recitato *Amleto* a Bologna quell'anno, pur preferendo dimenticare l'episodio (Viziano 2000, 206, n. 3; cfr. Poeta 2011).

<sup>6</sup> Il manoscritto è stato da me trascritto e pubblicato in volume (Pietrini 2013-2014a). Per un inquadramento del testo e della sua fortuna scenica, e per un confronto con l'adattamento di Tommaso Salvini, cfr. Pietrini 2013-2014b.

ogni trasposizione sarà comunque una riscrittura, una decodificazione e trascrizione imperfetta, soggettiva, da cui emergerà una nuova lettura del testo.

Come vedremo, in alcuni casi anche eccellenti traduttori possono fallire di fronte alla complessa polisemia di alcuni snodi significativi della tragedia, sia in relazione alla pratica scenica a cui l'originale si riallaccia, inevitabilmente, sia per la sottile rete di interconnessioni e rimandi interni, di cui Shakespeare è maestro. Dipende forse da una sorta di canone che alcune traduzioni magistrali hanno stabilito? Ma le vere traduzioni magistrali, talvolta dimenticate, non si sono consolidate nella tradizione interpretativa. Ad alcune di queste farò riferimento nell'analizzare le porzioni di testo su cui concentrerò la comparazione, limitandomi comunque a menzionare soltanto quelle che ritengo più significative in relazione allo sviluppo del discorso. Nessuna traduzione precedente agli anni Settanta del Novecento scava comunque a sufficienza in profondità per illuminare alcuni passi di non facile interpretazione e resa.

Sebbene la prima parte del Novecento non abbia dato un impulso fondamentale alla fortuna di Shakespeare, la comprensione della tragedia si è affinata grazie ad alcuni traduttori che possiamo definire eccellenti, sia per l'attenzione e la cura nella ricerca del senso, sia per l'apporto creativo al versante estetico (al ritmo, alla musicalità e alle assonanze). Alcune versioni, come l'*Amleto* di Vincenzo Errante, del 1944, si distinguono anche per l'originalità delle scelte lessicali e sintattiche, con un'operazione di rinnovamento e rilancio di un testo ancora non abbastanza studiato e apprezzato. Errante, che rivendica la necessità di conservare l'alternanza fra verso e prosa, precisa di volersi mantenere «lontano dai toni paludati della nostra tradizione classicheggiante», pur evitando accenti eccessivamente «dimessi e prosaici»; è inoltre consapevole della specificità del linguaggio drammatico, che non è destinato a restare «àfondo segno sulla pagina a stampa», ma «anela di tradursi in suono» (Errante 1946, XIII e XIV). Un certo pseudo-mimetismo arcaicizzante e l'accademico innalzamento dello stile erano ancora i limiti più evidenti delle traduzioni della tragedia.

In una lettera aperta del 1946 Silvio D'Amico interpellò l'illustre anglista, Mario Praz, che aveva curato una prestigiosa edizione shakespeariana utilizzando la versione dell'*Amleto* di Raffaello Piccoli, del 1927, per chiedergli se non ritenesse opportuno adottare traduzioni più comprensibili (come quella di un anonimo che Mario Praz, nella sua risposta, definirà «approssimativo e sciatto»)<sup>7</sup>. Da buon cattedratico tradizionalista, Praz continuerà a schierarsi dalla parte delle traduzioni accademiche, non divulgative, immuni da quell'appiattimento lessicale e sintattico dei traduttori per la scena, che alcuni anni dopo, nel 1949, Montale chiamerà 'copionisti'. Eppure, lo stesso Montale aveva tradotto *Amleto*, nel 1943, su richiesta dell'attore Renato Cialente, che non riuscì a portarla in scena poiché morì nel novembre di quell'anno in un incidente stradale. Nel 1949, allorché Montale pubblicò il testo, in una nota del 21 giugno alla sua traduzione afferma di averla concepita il teatro, ovvero «per l'orecchio, non per l'occhio», precisando tuttavia: «Chi vorrà portarlo sulla scena potrà con gran vantaggio sfrondarlo e alleggerirlo con un sapiente lavoro di forbici» (Montale 1949, 3). Nella versione di Montale, l'impostazione anti-intellettuale e la ricerca di una maggiore immediatezza, di una semplicità lirica scevra da arcaismi e aulicità, rappresenta un magistrale esempio di connubio fra l'esigenza poetica e quella della scena. E tuttavia, neppure Montale coglie il senso profondo di alcune battute del testo, né sceglie la versione più densa di implicazioni semantiche. In alcuni casi, opera una semplificazione che ha come unica motivazione plausibile la ricerca di una musicalità e di un'armonia del verso che, in alcuni casi, può andare a detrimento della profondità del senso.

Prendiamo come esempio una battuta spesso trascurata, forse in quanto pronunciata da un personaggio minore, uno dei due soldati di guardia sugli spalti, nelle prime battute della tragedia. All'arrivo del cambio, Francisco dice a Bernardo: «For this relief much thanks: 'tis bitter cold, / And I am sick at heart» (I, 1). L'indicazione metereologica serve alla resa ambientale: poiché la rappresentazione avveniva di giorno in un edificio privo di copertura (solo le balconate e parte della

---

<sup>7</sup> Entrambe le lettere furono pubblicate nella «Fiera Letteraria» del 19 dicembre 1946. Cfr. Geraci 2019, 13.



*tiring house* avevano una tettoia), come avrebbe potuto sapere, il pubblico, che era notte e faceva un freddo pungente, se non attraverso le battute dei personaggi? A questa informazione funzionale alla messa in scena, che pertiene al versante di quella che è stata definita la 'scenografia verbale' (Marenco 2011; cfr. Styan 1967), Shakespeare affianca tuttavia una nota più personale e quasi intima, con il riferimento a un'impresicata pena nel cuore («I am sick at heart»). Immotivata e senza alcuna spiegazione successiva, la pena di Francisco resta apparentemente irrelata e irrilevante, quasi uno svolazzo casuale della penna dell'autore. Tuttavia, non può essere liquidata come una ridondanza: all'interno della sottile rete di rimandi e allusioni di cui è intessuto il testo prelude simbolicamente all'atmosfera di attesa ansiosa di qualche evento catastrofico, preannunciato anche dal ricordo delle eclissi e altri «disasters in the sun» di cui parlerà poco più avanti Orazio in riferimento all'Impero Romano. Questi aggiunge infatti un ulteriore tassello al quadro simbolico inquietante, che sfocerà nella battuta sul 'marcio' (*rotten*) in Danimarca, allorché ricorda i segni premonitori dell'assassinio di Cesare. Tutto risulterà più chiaro con la progressiva rivelazione di un corpo sociale degenerato, ammalato, poiché chi regna è un usurpatore omicida. La prima allusione, 'la pena nel cuore', viene negletta da molti, pur valenti traduttori, non abbastanza attenti al testo come network complessivo, rete di rimandi testuali che si intrecciano nella trama del discorso. Eppure, basta essere fedeli al testo per mantenere l'allusione a qualcosa di angosciante, arricchendo molto il senso della scena e facendo inoltrare il lettore/spettatore nel sentiero ben tracciato di segni inquietanti, rivelatori di una grave malattia dello Stato.

La battuta era stata tradotta dai tre principali traduttori della prima metà dell'Ottocento, Leoni, Rusconi e Carcano, con soluzioni diverse, che avevano però in comune l'intento di rendere plausibile una notazione a cui non davano molta importanza. È molto probabile che nessuno dei tre avesse intuito il possibile senso profondo della battuta, che ritengono semmai di dover associare all'osservazione sul freddo pungente. Mentre Michele Leoni cerca una plausibilità 'fisiologica' al riferimento («rigida è l'aria / e assiderato ho il core»), Rusconi adotta una soluzione più fedele alla lettera del testo

ma altrettanto poco significativa («è un freddo acuto, e ho il cuore malato»), mentre Carcano banalizza sgraziatamente («Il freddo è acuto, / Ed io ne casco»). Anche i traduttori della prima metà del Novecento non colgono l'allusione: Raffaello Piccoli semplifica con «Fa un freddo crudele, ed io mi sento male», mentre Vincenzo Er-rante ricerca un'associazione con la descrizione ambientale: «Fa un freddo cane. Grazie per il cambio. Ho il cuore assiderato».

Maggiore sensibilità al versante simbolico-atmosferico ci si potrebbe attendere dalle versioni per la scena del secondo Novecento. E invece la maggior parte dei traduttori tende a banalizzare la battuta. Per fare solo alcuni esempi, Montale elude e riduce («non reggo più, qui si gela»), mentre Luigi Squarzina, per la sua regia del 1952 con Gassman, cerca un nesso causale: «è un freddo feroce, da stringere il cuore». Cesare Garboli, la cui traduzione del 1989 ha innegabilmente tutta «l'immediatezza del teatro» (Cecchi 2009, VIII) opta per un registro fin troppo colloquiale («è un freddo boia. / E sono giù di corda»). Agostino Lombardo, che in generale si può annoverare fra i traduttori più attenti al versante letterario e più programmaticamente fedeli (Lombardo 2002, 162), si attiene al testo («C'è molto freddo, / E il cuore mi fa male»), senza tuttavia che la battuta suggerisca una possibile pregnanza simbolica. Più calzante risultava la fedeltà al testo di Gabriele Baldini («Il freddo è aspro, e sento come una pena al cuore»), il quale, pur lasciando trapelare un vago imbarazzo nell'approssimazione di quel 'come', aveva optato per la scelta più coraggiosa. Così farà quasi vent'anni dopo Alessandro Serpieri («Fa un freddo / amaro, e ho una pena al cuore»), cogliendo anche il potenziale doppio significato, di cui dà conto in nota, della frase precedente, allusiva al sollievo da una pena («Per questo cambio [*relief*], molte grazie»)⁸. Chi accentua magistralmente il senso profondo del riferimento, pur allontanandosi da una traduzione letterale sono Nemi D'Agostino, con la sua traduzione del 1984 per Garzanti («È un freddo cane,

---

⁸ «*relief*: la parola ha qui più di un senso: tecnicamente, è il cambio della guardia, ma sembra probabile, dal contesto, che Shakespeare intendesse attivare anche il significato più usuale della parola, e cioè 'sollievo'» (Serpieri 1997b, p. 311, n. 2). Curiosamente, tuttavia, Serpieri non correla le due scelte lessicali né associa il riferimento alla pena ai successivi presagi di disordine e sventura.

/ e ho la morte nel cuore») e in tempi più recenti Luca Fontana: «Fa un gran freddo, / e ho un'angoscia addosso...». Ricordiamo che la traduzione di Fontana nasce per la scena, più precisamente per l'attrice Elisabetta Pozzi diretta da Walter Le Moli, nel 2002, al Teatro di Parma, ed è concepita in costante dialogo con l'interprete, che trasformando le parole in voce dà loro intonazioni e senso (Fontana 2009, 16).

Ma perché la maggior parte dei traduttori, compresi quelli che propongono versioni per la scena, misconoscono il possibile senso profondo di questa semplice frase, al punto da tradurla con uno slittamento semantico talvolta incongruo, che banalizza o addirittura distorce il significato? Gerardo Guerrieri, nella sua versione per Zeffirelli, considera la battuta talmente irrilevante che addirittura la elimina. Eppure, a teatro avrebbe avuto una risonanza ancora maggiore, tenendo appeso lo spettatore all'attesa di un chiarimento, sotto forma di narrazioni o eventi successivi. Alla luce di questo esempio, che dire della polemica fra Baldini e Guerrieri, in cui il primo accusa l'altro di aver appiattito la vita poetica del dramma, mentre il secondo disprezza le perifrasi del primo, tirate fuori da una «palandrana ottocentesca» (Geraci 2017, 21)? Di certo la diatriba assume una luce diversa, che ha poco a che vedere con la sensibilità teatrale. In generale, Guerrieri è un traduttore attento alla performatività del testo, oltre che un regista e drammaturgo di talento, e tuttavia poco incline a curare simili dettagli, per i quali ci si aspetterebbe maggiore cura da parte di un traduttore per la scena. Come si può intuire già da questa parziale ricognizione, non c'è una differenza sostanziale fra le versioni per la pagina e le versioni per il teatro, a conferma del fatto che alcune scelte dipendono soprattutto dalla sensibilità individuale a quella sottile e raffinatissima rete di rimandi interni a cui ho accennato<sup>9</sup>. Anche in simili dettagli risiede la distanza, che una traduzione magistrale dovrebbe colmare, rispetto alla percezione di un lettore (o spettatore) anglofono.

---

<sup>9</sup> Per ovvi motivi, questa sensibilità è più facilmente presente nei lettori/spettatori anglofoni. Styan, che dedica al breve dialogo alcune osservazioni sui movimenti scenici che suggerisce, sottolinea almeno la tensione, fatta di paure e attese, che prepara all'arrivo dello spettro (Styan 1967, 67).

Il concetto di traduzione magistrale, tuttavia, investe questioni più ampie e complesse, che riguardano anche la semantica del discorso sui personaggi e le tematiche. Di un vero e proprio canone dell'immaginario fa parte l'immagine di Amleto come un giovane pallido ed esangue, il cui tarlo del pensiero corrisponde al *physique du rôle* tipico dell'incompreso eroe romantico. La cosa più curiosa è che questa immagine del protagonista, che si ritrova anche nell'iconografia, è un po' come le finte cattedrali gotiche di fine Ottocento. In verità, infatti, questa immagine di Amleto, attribuita a posteriori all'epoca romantica, confligge con le fonti. Non soltanto con le caratteristiche dei primi attori che lo interpretarono, come il rubicondo e grassottello Johannes Brockmann<sup>10</sup>, ma anche con la trasposizione letterale dell'unico accenno al suo aspetto fisico. Nell'ultima scena della tragedia, in risposta al falso incoraggiamento del re («Our son shall win»), Gertrude osserva, prima di offrire al figlio il proprio fazzoletto per asciugarsi la fronte, che è grasso e gli manca il fiato («He's fat and scant of breath», VI, 2). La frase, che non è presente nel Primo Quarto, è stata tradotta con impietosa crudeltà da Michele Leoni («Tropo egli è pingue; e presto / Gli manca il fiato»), mentre Rusconi stempera («Egli è debole, e il fiato gli manca») e Giulio Carcano sembra voler ritagliare la battuta sulla complessione robusta di Tommaso Salvini: «Corputo / È desso alquanto, ed ha corto il respiro».

Curiosamente, il riferimento alla pinguedine di Amleto viene mantenuto dai primi traduttori del Novecento, come Raffaello Piccoli («Egli è grasso, e ha il fiato corto») e Vincenzo Errante («È grasso alquanto. E il fiato ha corto un poco»), mentre nel corso del secolo finisce per essere trasformato (e nobilitato) nel 'sudare' dovuto all'azione concitata del duello. Se nel 1848 Cesare Vico Lodovici traduce impietosamente «Ha il fiato corto; è grasso», già Montale attenua, senza alcun chiarimento in nota: «Suda, è a corto di fiato». E non si tratta soltanto di un ingentilimento poetico, poiché quasi tutte

---

<sup>10</sup> Così appare nei disegni di Daniel Chodowiecki, al quale fu commissionato di ritrarlo nella parte per alcuni almanacchi, come il *Berliner Genealogische Kalender*, e che si recò ad assistere alle sue rappresentazioni berlinesi fra il dicembre 1777 e il gennaio 1778.

le versioni della seconda metà del Novecento proseguono su questa linea, da Gabriele Baldini («Non è in esercizio, e ha il fiato piuttosto corto»), ai più sintetici D'Agostino («Suda, ha il fiato grosso») e Lombardo («Suda e gli manca il fiato»), che precisa in nota: «Letter. 'È grasso e gli manca il fiato'. Il suggerimento di molti editori di alludere al sudore mi sembra accettabile» (Lombardo 2002, 294, n. 117). Una strana edulcorazione del testo, a cui si assoggettano persino l'anticonvenzionale, e per certi aspetti geniale, Luca Fontana («È tutto sudato, e ha il fiato grosso») e Alessandro Serpieri («È sudato e gli manca il fiato»), il quale dedica tuttavia alla questione una nota molto accurata. Esordisce precisando «Letteralmente, è grasso e scarso di fiato», per poi addentrarsi in una disamina della questione in cui entrano in gioco aspetti relativi alla pratica scenica e al casting. Ipotizza infatti che la frase, presente nel Secondo Quarto e nell'*in-folio*, sia un'allusione ironica al corpulento Richard Burbage, che interpretava Amleto in quegli anni (Serpieri 1997b, 348-349, n. 356).

Serpieri precisa anche di essersi «attenuto alla attenuazione consueta della frase». Ma da dove trae origine, in ultima analisi, questa sorta di riduzione che elimina il riferimento all'aspetto fisico? Da reali sollecitazioni editoriali, menzionate da Lombardo, o da una sorta di canone implicito che si afferma, senza alcun motivo se non la persistenza dell'immagine sedimentata (chissà poi quando) di un Amleto esile e languido? E i traduttori per la scena? Gerardo Guerrieri semplifica con un blando «È già stanco», consono alla sua agile traduzione. Squarzina, forse avendo in mente la figura tutto sommato imponente di Gassman, osa un più aderente «È grosso, ha il respiro affannoso», mentre Cesare Garboli, che traduce *Amleto* per Carlo Cecchi nel 1989, in sintonia forse non casuale con la presenza longilinea dell'attore, attenua: «Ha il fiato corto, / non gli vedo nessuna agilità». Guizzi di adattamenti alla realtà materiale delle cose affiorano dalle versioni concepite per il teatro, con un'interazione fra la pagina e la scena felicemente destinata a ripetersi, da Shakespeare ai nostri giorni.

Ma ripartiamo da un momento cruciale nella storia delle traduzioni dell'*Amleto*. Negli stessi anni in cui Montale proponeva il testo

per la scena, Vincenzo Errante rivendicava la sua condizione di traduttore indipendente, non assoggettato alle regole del palcoscenico. Siamo in un momento molto particolare, tragicamente connotato, della storia. Il 24 maggio 1944, giorno in cui Errante data la propria introduzione, fu liberato dai partigiani Morfasso, il primo comune a nord della Linea Gotica. L'Italia è ancora stretta nella morsa della guerra e la letteratura sembra un pietoso balsamo, unica via di fuga dall'incubo del presente. Cosa avrà pensato Errante, nel tradurre il riferimento al capriccio (*fantasy*) e al *trick of fame* per il quale ventimila uomini corrono verso la morte, in guerra, per conquistare un pezzo di terra che non sarà sufficiente a contenere i loro corpi (IV, 4)? Soltanto all'indiscusso concetto dell'onore, punto di partenza della riflessione di Amleto, sul quale la battuta getta tuttavia un barlume di scetticismo che la storia ci ha insegnato a cogliere? La modernità di un testo come *Amleto* si misura anche a partire da questi spunti anti-retorici, dagli eccessi dell'immaginazione da cui scaturiscono riflessioni eccentriche sulla caducità del potere (le ceneri di Alessandro Magno utilizzate per turare le falle di una botte, il viaggio di Stato di un re attraverso le budella di un mendicante), dalla lucida coscienza che tutto il mondo è nella nostra mente («O God, I could be bound in a nutshell and count myself king of infinite space», II, 2).

Errante, che intende ricreare l'essenza della tragedia shakespeariana maltrattata dal protagonismo istrionico, recupera alcuni di questi aspetti e le assonanze musicali del linguaggio. E tuttavia, mette anch'egli in atto una mediazione culturale che appiani le asperità linguistiche e i dislivelli di senso, che nel testo shakespeariano aprono delle falle nella semantica del discorso per suggerire altri possibili significati. Non mi riferisco soltanto ai veri e propri *puns*, spesso in traducibili ed esplicabili soltanto con una nota, ma anche a passi in cui a un possibile significato se ne affianca un altro, costringendo il traduttore a una scelta interpretativa. Comincia in questi anni, con le traduzioni per molti aspetti magistrali di Errante e Montale, la ricerca di una via alternativa all'interpretazione canonica, sedimentata con le vecchie versioni ottocentesche, incrostate di una patina antiquaria e roboante. E tuttavia, anche le nuove traduzioni non scavano abbastanza nel testo per dissodarne il tessuto, la trama di parole

che alludono e ritornano a sviluppare il tema, come in una melodia musicale.

Prendiamo come esempio il discorso di Polonio a Ofelia, in cui il linguaggio da perfetto cortigiano del vecchio consigliere dà luogo a locuzioni molto aggressive, e persino volgari, dettate da una tracotanza patriarcale che le prime versioni mascherano da atteggiamento protettivo. Non è un caso se questo aspetto non è stato colto, e tanto meno restituito sulla pagina, almeno fino alla seconda metà del Novecento. Oltre a essere un cortigiano ipocrita, Polonio è anche un vecchio sciocco, che attribuisce la malinconia di Amleto alla passione non corrisposta per Ofelia, alla quale intima di respingere le profferte amorose del principe. Nel dialogo con la figlia, ha un atteggiamento perentorio e impiega termini triviali per ribattere alle flebili, educatissime risposte della fanciulla («Affection! pooh! you speak like a green girl / Unsifted in such perilous circumstance», I, 3). Ancora più sorprendenti sono i termini tratti dal mondo mercantile e finanziario a cui ricorre per raccomandarle di non credere alle parole di Amleto, evitando di concedergli troppo facilmente la sua compagnia: «Do you believe his tenders, as you call them? [...] «think yourself a baby / That you have ta'en these tenders for true pay / Which are not sterling. Tender yourself more dearly». Impiega addirittura termini come *brokers* (ruffiani) e *investments*. Un lessico a dir poco sconcertante se pensiamo che è rivolto a una fanciulla, la cui illibatezza rappresenta evidentemente per il padre una merce preziosa, da salvaguardare per il suo valore 'commerciale' e non per la felicità della figlia.

Le espressioni di Polonio trasudano una gretta e volgare materialità, poco consona alle orecchie di una fanciulla casta e pudica come Ofelia, i cui timidi palpiti del cuore erano peraltro già stati repressi sul nascere dal fratello Laerte, anch'egli timoroso di vederle dilapidare il bene più intimo e prezioso. La crudezza del linguaggio di Polonio, rivelatore di una concezione della paternità che potremmo definire anaffettiva e mercenaria, ha trovato riscontro nelle versioni italiane soltanto in tempi relativamente recenti. I primi traduttori avevano uniformato tutte le battute di Polonio all'ampollosità tipica del personaggio, stemperandone la volgarità, e soltanto nel Novecento si

è gradualmente affermata una resa più fedele delle sue prosaiche metafore. Raffaello Piccoli, nella sua versione per Sansoni del 1927, cerca di coniugare l'aderenza sostanziale al testo con una musicalità del ritmo suggerita dalla sua formazione di italianista. Pur restituendo le metafore mercantili, tende però a smorzare la crudezza verbale di Polonio: «consideratevi una bambina, che avete preso queste profferte per buon pagamento, che non son di zecchino. Tenetevi da conto più caramente». Così anche Vincenzo Errante, anch'egli letterato e professore: «E ci credete, dunque, alla scadenza / di quelle sue 'profferte', / come voi le chiamate? [...] Pensate d'essere / nulla più che un'autentica bambina, / nell'aver accettato in pagamento, / scambiandole per oro di zecchino, / quelle 'profferte' sue, ch'altro non sono / se non molto ipotetiche cambiali. / D'ora innanzi, stimatevi più cara». La materialità delle metafore è ben restituita dalla traduzione, ma non si può fare a meno di notare la scarsa efficacia del ricorso al concetto di 'scadenza' in associazione alle profferte (*tenders*), che si comprende soltanto alla luce della scelta lessicale successiva ('cambiali'). Più sintetiche ed efficaci sono le traduzioni tardo-novecentesche, come quella di Serpieri («Pensa che sei solo una bambina / visto che hai preso per moneta sonante / ciò che vale poco / Offriti a un più alto prezzo») e di Agostino Lombardo («Pensati / Come una bambina, per aver preso questi segni / Per monete d'oro mentre sono false. / Assegnati un prezzo più alto»).

Ma la frase più difficile da rendere è un'altra. Nel finale del suo discorso, con un doppio senso spesso trascurato dai traduttori, Polonio allude addirittura all'eventualità di una gravidanza indesiderata. Nell'esortare Ofelia a essere più parca della propria presenza, infatti, aggiunge: «Or – not to crack the wind of the poor phrase, / Running it thus – you'll tender me a fool». La frase aveva destato imbarazzo già nei primi traduttori, dando luogo a formulazioni generiche e persino incongrue, a partire da quella di Michele Leoni: «E pensar dèi, che assai più vali; o ch'io / Pensar dovrò, se il mio pensar fia vano, / Che a cospirar contro il tuo senno imprendi». Anche Carcano risolve la frase facendo riferimento alla mancanza di ragionevolezza di Ofelia, con evidente alterazione del significato, poiché Polonio allude a sé stesso e non alla fanciulla: «In maggior pregio vi tenete, ovvero / (Per



non far getto delle vostre frasi) / Io vi protesto che se lieve conto / Fate di voi, deggio estimarvi folle». Anzi, con ancora maggiore incongruenza, sposta su Ofelia anche il rinvio al discorso pronunciato (vostre frasi). Così farà anche Carlo Rusconi, che rilancerà sostanzialmente la traduzione del suo predecessore, limitandosi a semplificarne lo stile usando un registro più colloquiale, conformemente alla rinuncia totale alla versificazione a favore della prosa: «Custodite voi stessa più gelosamente o (per ripetere la vostra povera frase) voi vi dichiarerete a me per una pazza». Un curioso ribaltamento del soggetto, che si ritrova anche nelle versioni recitate dagli attori della seconda metà dell'Ottocento. Per esempio, nel già citato copione di Andrea Maggi per la compagnia di Cesare Rossi, come anche nella versione di Carcano adattata per Tommaso Salvini, dove vengono anche eliminate quasi tutte le metafore mercantili (Pietrini 2013-2014b, 168). Del resto, nelle versioni teatrali molte battute di Polonio vengono addirittura cassate poiché ritenute inutili, inefficaci o poco comprensibili, e la scena abbreviata. In tempi molto più recenti, persino Gerardo Guerrieri, la cui traduzione sconfinava nell'adattamento, elimina del tutto la battuta.

Occorrerà attendere l'inizio del Novecento per ottenere traduzioni più fedeli e consone al possibile significato. Nella versione di Piccoli si legge: «Tenetevi da conto più caramente, / o (per non togliere il fiato alla povera frase, / facendola correr tanto), voi mi scambierete per uno sciocco». La battuta recupera così un senso compiuto, che verrà riformulato con maggior efficacia da alcuni traduttori successivi, fino ai nostri giorni. Così per esempio Agostino Lombardo, che sottolinea in modo efficace la prosaica connotazione mercantile delle ammonizioni di Polonio: «Assegnati a un prezzo più alto, altrimenti / – Per non mozzare il fiato a questa povera frase / Facendola correre troppo – darai a me / L'insegna dello sciocco». Analogamente, Luigi Squarzina: «Pensa che sei stata una bambina, a prendere per oro zecchino le sue dichiarazioni, e dichiara invece a te stessa che vali di più, altrimenti finirai col dichiarare sciocco me, per non mozzare il fiato a questa povera frase facendola correre tanto». Più chiaramente esplicativo (tanto da menzionare anche il termine che aveva dato adito allo spostamento ottocentesco sulle parole di Ofelia) era stato Gabriele

Baldini: «Tienti da conto con maggior cautela, ché altrimenti, per non mozzare il respiro a quella povera parola 'profferte' costringendola ad affannarsi tanto, si proferirà in giro ch'io sono uno sciocco». Come nei precedenti esempi citati, la traduzione è corretta, poiché rende conto del primo significato dell'espressione «you will tender me a fool». Il testo shakespeariano contiene in realtà una raffinatezza intraducibile nel rimando al *tender* impiegato, nella stessa frase, con tutt'altro significato («tender yourself more dearly», «offri i tuoi favori a un più alto prezzo»), nonché ben tre volte in riferimento alle profferte amorose di Amleto. Se Ofelia utilizza il termine *tenders* per indicare con convenevole ricercatezza le profferte amorose di Amleto («He hath, my lord, of late made many tenders / Of his affection to me»), il lemma viene ripreso con sprezzante ironia dal padre, con estensioni peggiorative («you have ta'en these tenders for true pay»). Ma come rendere conto di questo sottile scarto semantico? Il lavoro del traduttore è intessuto di inevitabili mancanze e forzate rinunce.

Sul continuato gioco di parole che ruota attorno ai significati di *tender/tenders* giocano tuttavia alcuni traduttori più attenti alle assonanze del testo, talvolta trasponendole su altri elementi lessicali. Cesare Vico Lodovici, nella sua traduzione del 1964, con una ripresa dell'espressione «squisita tenerezza» che Ofelia aveva impiegato in riferimento ad Amleto, traduce: «E non buttarti via così, se no – per tagliar corto e non far tanto correre la frase da sfiatarla – farai fare anche a me una figura 'squisitamente' sciocca». La ripresa lessicale, fondata sulla vocazione polisemica della lingua inglese, viene più sottilmente resa da Nemi D'Agostino, la cui efficace traduzione ben riproduce il tono secco e quasi brutale di Polonio. Giocando sulla ripetizione del 'profferire', traduce l'ultima frase offrendo un esempio di infedele soluzione creativa: «Piuttosto cerca di non profferirti / a un prezzo troppo basso, se no / per non sfiatare / questa povera frase in un galoppo / troppo sfrenato – ti profferirai / come una sciocca». Curiosamente, come i primi traduttori ottocenteschi, D'Agostino ribalta il soggetto della frase finale, sebbene suggerendo una pregnante soluzione semantica.

Anche Montale segue la linea dominante, traducendo: «Spenditi meno, dunque, / e vedi (risparmio il fiato della mia povera frase per

non farla correr troppo) / vedi di non assegnarmi la parte dello sciocco». Avverte tuttavia il lettore in nota che «la frase finale di Polonio, oltre al senso fornito nella presente traduzione, può voler dire anche: ‘bada di non darmi un figlio bastardo’». Diversamente dalla maggior parte degli altri traduttori, anche più recenti, rende almeno conto dell’anfibia locuzione «you will tender me a fool», che dopo gli evidenti fraintendimenti ottocenteschi viene quasi sempre ricondotta (e ridotta) al suo primo significato. Cedendo alle lusinghe di Amleto, Ofelia farebbe di Polonio uno sciocco (*fool*), rendendolo ‘ridicolo’, nella misura in cui la figlia appartiene al padre, custode e garante del suo comportamento, tanto da dover rendere conto delle sue azioni di fronte al mondo. Ma l’espressione, «you will tender me a fool» contiene in realtà un pesante doppio senso, che allude a un’ indesiderata gravidanza. Il riferimento, in sintonia con il crescendo di aggressività verbale di Polonio, era probabilmente abbastanza ‘gergale’ da poter essere impunemente proferito, in quanto difficilmente compreso dalla fanciulla. Eliminarlo causa un impoverimento del senso voluto da Shakespeare. E poco opportune risultano anche ardite riformulazioni semantiche come quella adottata da Luca Fontana: «offriti a prezzo più alto, o rimarrò / – ma poi basta, che la parola mi si sfianca – con una figlia scema, a mio compenso».

Bene fanno, dunque, Alessandro Serpieri e Cesare Garboli, a tradurre l’ultima frase nel senso più forte e pregnante adombrato nel testo di partenza. Così Cesare Garboli, che tradusse l’*Amleto* espressamente per la scena, pubblicandola soltanto in seguito per Einaudi, nel 2009 (Garboli 2002): «Alza il tuo prezzo. / Sennò – per dargli un nome, a queste cose, / e anche fiato, poverette, visto / che corrono da quando discorriamo – / una di queste cose me la trovo in braccio». Altrettanto affilata ed efficace era stata la sintetica traduzione di Alessandro Serpieri per Marsilio del 1980: «Offriti a più alto prezzo o – per non sfiatare / la povera frase – con queste profferte / mi offrirai un bamboccio». Questo secondo significato della locuzione spiega e giustifica oltretutto un altro doppio senso, di cui la maggior parte dei traduttori del Novecento dà conto in nota: l’appellativo *fishmonger* con cui Amleto, fingendo di non riconoscere l’untuoso consigliere, si rivolge a Polonio (II, 2). Oltre a ‘venditore di pesce’, nel lessico

elisabettiano il termine significava anche 'ruffiano', un epiteto infamante che trova giustificazione soltanto se si tiene conto del precedente dialogo di Polonio con la figlia. Perché dunque molti, incluso Montale, si limitano a tradurre soltanto il primo significato, più banale e neutro, della frase? Anche in questo caso, seppur in modo diverso, molte versioni eludono la questione fondamentale della ricca rete di rimandi interni, non sempre evidenti, che investono anche la caratterizzazione dei personaggi. Lo scarto stilistico del linguaggio di Polonio, che dalla retorica altisonante e fiorita impiegata a corte passa alle allusioni più volgari nel colloquio con la figlia, tende a essere stemperato anche a causa del consolidamento implicito di traduzioni 'edulcorate' ed alleggerite, che si riverberano sulle versioni italiane almeno fino agli anni Settanta. E così un'allusione pesante, come quella alla funzione di potenziale ruffiano di Polonio, finisce per perdersi.

Un altro punto dolente è la scarsa sensibilità dei traduttori alla pratica scenica elisabettiana. Prendiamo come ultimo esempio la battuta con la quale Amleto trascina per i piedi il corpo di Polonio, che ha ucciso durante il movimentato colloquio con la madre, trafiggendolo con la spada dietro la tenda, dove l'intrigante consigliere si era nascosto, con il grido «How now! a rat? Dead, for a ducat, dead!» (IV, 3), termine che a Michele Leoni era sembrato talmente inappropriato a una tragedia da doverlo sostituire: «Come! Qui un ladro? Egli è trafitto e morto». Nel congedarsi dalla madre, Amleto trascina via Polonio tirandolo per i piedi, come suggerisce la battuta finale: «Come, sir, to draw toward an end with you». La frase ha una doppia valenza: se da un lato suggella ironicamente la morte dello sciocco consigliere, dall'altro è una vera e propria indicazione operativa per l'attore, che deve afferrare il cadavere e portarlo fuori scena trascinandolo per i piedi («toward an end»), poiché nel teatro elisabettiano non esisteva un sipario e dunque occorre togliere i corpi dalla vista degli spettatori. Nella scena finale dell'*Amleto* i morti possono anche restare dove sono, ma alla fine del *closet scene*, che evidentemente non presupponeva un cambio di scena, l'operazione era necessaria. Ricordiamo che il palcoscenico elisabettiano era generico, polivalente e

versatile, poiché i mutamenti di luogo erano evocati dalle parole degli attori, ma anche se l'uccisione di Polonio fosse avvenuta in uno spazio più nascosto, il fantomatico *inner stage* (della cui esistenza alcuni storici dubitano), era più opportuno togliere di mezzo il cadavere, proprio perché quello stesso spazio poteva essere riutilizzato per altre scene.

Al di là della sua utilità pratica, l'azione di trascinare via Polonio tirandolo per i piedi viene enunciata dal protagonista in termini a dir poco brutali («I'll lug the guts into the neighbour room»), e ribadita nella didascalia finale («Exit Hamlet dragging in Polonius»). Ora, è anche vero che il gioco di parole è intraducibile, ma si può fare almeno un tentativo per suggerire il riferimento all'azione pratica contenuto della frase, come fa Serpieri: «Venite, signore, / per tirare fin in fondo il discorso con voi». La maggior parte dei traduttori, tuttavia, preferisce ignorare il doppio senso, a cui si limita ad accennare Montale («Vieni, messere, fatti trarre a una conclusione»). Curiosamente, ancora meno pregnanti risultano le scelte dei successivi traduttori per la scena, come Squarzina («Con me, signore, venite, sia finita con voi») e Lombardo («Su, vieni, concludiamo i nostri affari»). Né viene rilevata da molti l'opportunità di spiegare in nota l'intraducibile *pun*, come invece fa Alessandro Serpieri. Più efficaci, tutto sommato, i secchi «Messere, via, facciamola finita» di D'Agostino e il «Vieni, caro, con me, chiudiam la scena» di Luca Fontana. Come ho già accennato, il passo non ha ricevuto una particolare attenzione e non si è creato ciò che è stato definito, in relazione ad altri passi, un *translation stock* (Holmes 1994, 13), motivo per cui le soluzioni adottate sono le più eterogenee.

Vincenzo Errante, che pur aveva tradotto con icastica efficacia la precedente provocazione di Amleto, elimina addirittura la frase. E tuttavia, questa apparente infedeltà al testo cela una più profonda adesione al senso nella riformulazione complessiva del discorso. Ma ciò accade, paradossalmente, per un fraintendimento da parte del traduttore. Analizziamo dunque meglio il passo. Dopo l'allusione al complotto che intende sventare, facendo saltare in aria fino alla luna Rosencrantz e Guildenstern, il protagonista enuncia seccamente la sua necessità di andarsene a seguito dell'uccisione di Polonio («This man shall set me packing»), per poi alludere all'azione di trasportarne via il cadavere («I'll

lug the guts into the neighbour room»). La maggior parte delle versioni più recenti rendono con efficacia la prima frase (dal «fare fagotto» di Squarzina allo «sloggiare» di Serpieri, dal «far le valigie» di Baldini al «levar le tende» di Fontana). L'espressione era stata invece fraintesa da alcuni traduttori ottocenteschi, che l'avevano riferita al gesto di portare via il corpo di Polonio. Questo il senso dell'arzigogolata enunciazione di Michele Leoni «Or sottoporre me all'ufficio vuole / Di portator costui» e la più succinta, ma altrettanto infelice «A spacciarmi di costui si badi» di Carcano. Carlo Rusconi, invece, aveva compreso la frase, che si limita a nobilitare nello stile «La morte di quest'uomo / farà affrettare la mia partenza».

Curiosamente, come accennavo, il fraintendimento arriva fino ai traduttori del Novecento, con esiti, tuttavia, paradossalmente efficaci. Vincenzo Errante traduce: «Or èccomi ridotto alla fatica / di far l'imballatore di costui. / Vo' trascinare nella stanza attigua / questo ignobile sacco di budella»). La frase, sebbene si allontani dal senso letterale, dà una consistenza icastica al gesto: immaginiamola recitata a teatro, dove l'enunciazione della necessità di andarsene da parte di Amleto apparirebbe tutto sommato ridondante, mentre la sottolineatura dell'azione di portare via il cadavere conferisce una connotazione scanzonata molto appropriata al registro linguistico. Sulla scena, com'è stato affermato, «la parola segue il corpo dell'attore» (Fois 2018, 59) e la pregnanza/risonanza di una frase va valutata in considerazione della sua capacità di diventare voce nello spazio. In questo caso, Errante, che non traduce per la scena, risulta paradossalmente più efficace di altri nel combinare l'azione con le parole. Elimina l'ultima frase, con il riferimento all'atto di trascinare via Polonio, ma ne riprende il senso anticipandolo poche righe prima. Non rende il ben poco traducibile *pun* sull'afferrare il cadavere per i piedi, a cui sostituisce tuttavia un'allusione molto concreta alla fatica fisica dell'azione, molto probabilmente perché fraintende il senso del riferimento al *packing*. Un perfetto esempio di infedeltà alla lettera, con una trasposizione di battute al limite dell'adattamento del testo, ma di efficace resa sostanziale del senso.

Per concludere, o in vece di una conclusione, una domanda quasi provocatoria: fino a che punto si può spingere il traduttore su questa

strada? Di certo non avrà mai la libertà di un *Dramaturg*, nel senso di adattatore del testo, o di un regista. A dimostrazione del fatto che la traduzione è solo un punto di partenza da cui possono diramarsi innumerevoli percorsi, e che anche per questo motivo non si devono confondere i due piani, concluderò con un esempio di ardita e persino spericolata riscrittura scenica, speculare alle interpretazioni dei traduttori. Nell'ottobre 2013 mi è capitato di assistere a Parigi a una rappresentazione della tragedia diretta dal regista britannico Dan Jemmett. Provocatorio e dissacrante, lo spettacolo ha suscitato molto scalpore nella stampa parigina. Se non altro per la scelta di fondo di ambientare la vicenda in un pub degli anni '70, con Claudio trasformato in un volgare barista arricchito e maneggione, appassionato di football e musica dance, con Amleto che scrive il suo monologo su uno specchio accanto a un distributore automatico di profilattici e Ofelia che si suicida impasticcandosi in un cesso pubblico. Una ragazza seduta accanto a me, alla quale chiesi, durante l'intervallo, cosa pensava dello spettacolo, esitò imbarazzata: «non so, è interessante... anche se io conoscevo l'originale». Ora, la messa in scena di Jemmett durava circa quattro ore proprio perché riproponeva fedelmente l'intero testo, con pochissimi tagli, nella tradizionalissima traduzione di Yves Bonnefoy (cfr. Roesler 2016). Eppure, la mia vicina di poltrona non l'aveva riconosciuto.

La parola segue il corpo dell'attore, si trasforma sulla scena, poiché la rappresentazione è una forma di traduzione talmente potente da far assumere al testo significati e valenze inimmaginabili, spiazzando la messa in scena mentale che ogni lettore attua più o meno inconsapevolmente. Trasposizioni talmente originali da risultare irriconoscibili, ma che schiudono talvolta orizzonti di senso magistralmente congruenti con la semantica profonda del testo. Mi limiterò a un esempio. L'anticlimax del finale della morte di Polonio, con Amleto che commenta ironicamente il proprio gesto di trascinare via il cadavere per i piedi, nello spettacolo di Dan Jemmett è tradotto con uno scarto dinamico inatteso: il corpo barcollante del consigliere ricade su un jukebox accendendolo, con una musica allegra che interrompe bruscamente il pathos della scena. Un'eccentrica trasposizione scenica che può anche non piacere, ma di certo non è casuale né gratuita. Una

cosa è certa: Jemmett è stato capace di riscrivere in chiave contemporanea la sottile dialettica fra tragico e comico nell'*Amleto* di Shakespeare, transcodificandola provocatoriamente in un linguaggio scenico smaccatamente pop, quasi fumettistico. Senza cambiare una sola parola del testo. Se la traduzione è un ponte gettato fra due terre, sull'altra sponda ci sono strade che si diramano verso paesaggi inesplorati.

## Bibliografia

- Anacreon (1739) *Delle Ode di Anacreonte Teio*. Traduzione [sic] di Paolo Rolli. Londra: s.e.
- Bragaglia, Leonardo (2005) *Shakespeare in Italia. Personaggi e interpreti. Fortuna scenica del teatro di Shakespeare in Italia. 1792-2005* [1973]. Bologna: Persiani.
- Bianco, Francesca (2019), "Michele Leoni: una traduzione neoclassica di Shakespeare". In *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, 753-763. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Bianco, Francesca (2019a), "La mediazione di Pierre Le Tourneur nelle prime traduzioni di Shakespeare (Giustina Renier Michiel e Michele Leoni)". «Italice Belgradensia» 1: 99-117.
- Bigliuzzi, Silvia, Paola Ambrosi e Peter Kofler (2013) (eds.) *Theatre Translation in Performance*. London: Routledge.
- Cecchi, Carlo (2009) "Premessa". In *Amleto*, con traduzione di Cesare Garboli, a cura di Carlo Cecchi e Laura Desideri, V-IX. Torino: Einaudi.
- Crinò, Anna Maria (1950) *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Crinò, Anna Maria (1984) "An Unknown 'Verso Sciolto' Translation of Hamlet's Soliloquy *To Be or not to Be* in the Archivio Magalotti". In *Shakespeare Today. Directions and Methods of Research*, ed. by Keir Elam, 215-220. Firenze: La Casa Usher.
- Duranti, Riccardo (1979) "La doppia mediazione di Carcano". In *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, a cura di Laura Caretti, 81-111. Roma: Bulzoni.
- Errante, Vincenzo (1946) "Ai lettori". In Guglielmo Shakespeare, *Amleto*, trad. di Vincenzo Errante, V-IX. Milano: Sansoni.
- Fois, Eleonora (2018) *Shakespeare tradotto. Le opere del Bardo in Italia fra testi e scena*. Roma: Carocci.



- Fontana, Luca (2009) *Shakespeare come vi piace. Manuale di traduzione (Doglie d'amor sprecate, Amleto, Troilo e Cressida)*. Milano: Il Saggiatore.
- Fresco, Gaby Petrone (1993) "An Unpublished Pre-Romantic *Hamlet* in Eighteenth-Century Italy". In *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, ed. by Dirk Delabastita and Lieven D'hulst, 111-128. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Garboli, Cesare (2002) "Così traduce Cesare Garboli". In *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, a cura di Maria Del Sapio Garbero, 207-213. Venezia: Marsilio (dall'intervista di Antonio Debenedetti, «Corriere della Sera», 11 giugno 1989).
- Geraci, Stefano (2019) "Il viaggio dell'«attore traduttore»". In Gerardo Guerrieri, *Amleto*, 9-49. Roma: Bulzoni.
- Geraci, Stefano (2017) "Essere o non essere: tutto qui: Amleto nella versione di Guerrieri". «Biblioteca Teatrale» 123/124, 2: 171-184.
- Golder, John (1992) *Shakespeare for the Age of Reason. The Earliest Stage Adaptations of Jean-François Ducis, 1769-1792*. Oxford: Voltaire Foundation.
- Holmes, James S. (1994) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Lombardo, Agostino (2002) "Tradurre *Amleto*: intervista ad Agostino Lombardo". In *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, a cura di Maria Del Sapio Garbero, 157-173. Venezia: Marsilio.
- Lukas, Erne (2013) *Shakespeare as Literary Dramatist*. Cambridge, Cambridge: University Press.
- Marenco, Franco (2011) *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*. Milano: UTET.
- Melchiori, Giorgio (2006) *Shakespeare all'opera. I drammi nella librettistica italiana*. Roma: Bulzoni.
- Montale, Eugenio (1946) "Nota del traduttore". In William Shakespeare, *Amleto*, 3-4. Milano: Mondadori.
- Petrini, Armando (2018) "Ruggeri e Amleto, fra teatro e cinema (1915-1917)". «Il Castello di Elsinore» 78: 41-60.
- Pietrini, Sandra (2013-2014a) (cur.), *L'Amleto di Cesare Rossi*, a cura di Sandra Pietrini, 7-240. «Nuovi Studi Fanesi» 27 (numero monografico).
- Pietrini, Sandra (2013-2014b) "Un Amleto di più: la compagnia di Cesare Rossi affronta Shakespeare". In *L'Amleto di Cesare Rossi*, a cura di Sandra Pietrini, 31-96. «Nuovi Studi Fanesi» 27 (numero monografico).
- Poeta, Sara (2011) "Salvini e Shakespeare". In *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di Eugenio Buonaccorsi, 167-168. Bari: Edizioni di Pagina.
- Roesler, Stéphanie (2016) *Yves Bonnefoy et l'Hamlet. Histoire d'une retraduction*. Paris: Garnier.

- Serpieri, Alessandro (1997a) “La tragedia dell’essere”. In Willam Shakespeare, *Amleto*, a cura di Alessandro Serpieri, 9-31. Venezia: Marsilio.
- Serpieri, Alessandro (1997b) “Note ad *Amleto*”. In Willam Shakespeare, *Amleto*, a cura di Alessandro Serpieri, 311-350. Venezia: Marsilio.
- Sestito, Marisa (1979) “La carriera di un copione”. In *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell’800*, a cura di Laura Caretti, 181-209. Roma: Bulzoni.
- Styan, John L. (1967) *Shakespeare Stagecraft*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Verri, Alessandro e Pietro Verri (1911) *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri dal 1766 al 1797*, a cura di Emanuele Greppi. Milano: Cogliati.
- Vittorini, Fabio (2000) *Shakespeare e il melodramma romantico*. Firenze: La Nuova Italia.
- Viziano, Teresa (2000) *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell’Ottocento*. Roma: Bulzoni.
- Weimann, Robert (2000) *Author’s Pen and Actor’s Voice: Playing and Writing in Shakespeare’s Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zvereva, Irina (2013) “Per una storia della riflessione teorica sulla traduzione in Italia. La sfortuna di Shakespeare”. «Enthymema» 9, 257-268.

Giorgio Piras

## Il «siculo Orazio»

### Le traduzioni oraziane di Tommaso Gargallo

*Il nobile siracusano Tommaso Gargallo, marchese di Castel Lentini (1760-1843), fu poeta di rilievo e soprattutto importante traduttore dell'opera di Orazio al principio dell'Ottocento. Le diverse e fortunate edizioni della sua versione si richiamano alla tradizione poetica italiana e, sulla scia degli studi oraziani settecenteschi, costituiscono un importante capitolo della storia del classicismo. Secondo i principi di fedeltà all'originale, ma anche di rispetto dello spirito dell'autore e della sensibilità poetica del traduttore, Gargallo si è cimentato in una ricca ed elaborata traduzione in versi di differente metro della produzione lirica e poi esametrica del poeta di Venosa. Egli non esita spesso a modificare – anche con ampliamenti e rielaborazioni significative – la lettera del testo latino, in nome della consonanza e vicinanza poetica con l'originale.*

Parole chiave: Tommaso Gargallo, Orazio, traduzione dei classici, storia del classicismo, metrica.

*At the beginning of the nineteenth century, Tommaso Gargallo, nobleman from Syracuse and marquis of Castel Lentini (1760-1843), was a relevant poet and a remarkable translator of the works of Horace. The several and successful editions of his translations harken back to the Italian poetic tradition and, following on from the Horatian studies of the eighteenth century, stand as an important chapter of the history of Classicism. Gargallo engaged in a rich and complex translation in verses, making use of different metrics, of the lyric and then exametric production of the poet from Venosa. In doing this, he stuck to the principles of adherence to the original version and, at the same time, of respect of the personality of the author as well as of the poetic sensibility of the translator. Most often, he did not hesitate to modify the Latin text, also with significant expansions and alterations, preserving the coherence and congruity with the original version.*

Keywords: Tommaso Gargallo, Horace, Translation of Classical authors, History of Classicism, Metrics.

Giorgio Piras, "Il «siculo Orazio». Le traduzioni oraziane di Tommaso Gargallo", «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 73-106.

© ri.tra & Giorgio Piras (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/10993>.

Nella schiera dei traduttori illustri di Orazio un posto di rilievo spetta senz'altro a Tommaso Gargallo, marchese di Castel Lentini (Siracusa 1760-1843)<sup>1</sup>, definito dal poeta e patriota pistoiese Bartolomeo Sestini «siculo Orazio, e decoro dell'italiana favella»<sup>2</sup>. Gargallo, di nobile famiglia siciliana, fu dichiaratamente fedele ai Borboni: «sempre, e sinceramente attaccato alla dinastia borbonica, al Sovrano, ed all'ordine stabilito» (Gargallo 1923-1925, vol. I, 106). Nella sua città natale ricevette una solida educazione classicista ed entrò in contatto con i maggiori intellettuali del tempo, come Cesarotti, Parini, Alfieri, Amari, Capponi, Monti<sup>3</sup>. Fu vicino in particolare a Ippolito Pindemonte<sup>4</sup>, il celebre traduttore dell'*Odissea*, la cui versione, iniziata nel 1805, fu pubblicata nel 1822. La conoscenza con Gargallo è decisamente anteriore a quell'impresa, come pure – come vedremo – le traduzioni oraziane dello stesso Gargallo. Fu Pindemonte che lo incoraggiò a studiare il greco ormai già adulto<sup>5</sup>. Un'altra conoscenza importante è quella di Pietro Giordani<sup>6</sup>. Conobbe anche Manzoni, ma l'incontro che ebbero a Milano nel 1824 non fu dei più felici. A detta dello stesso Gargallo nelle *Memorie autobiografiche* «la conversazione non fu né lunga, né piacevole, né è da credere che l'un dell'altro sieno rimasi contenti» (Gargallo 1923-1925, vol. I, 376 sg.). Del resto sappiamo sempre da Gargallo che Manzoni avrebbe detto a proposito delle traduzioni oraziane del siciliano «ditegli che Orazio non si traduce» (ivi, 378 nota 1).

---

<sup>1</sup> Su di lui Esposito Vulgo Gigante 1991 e Monsagrati 1999 (con rinvii alla non molto estesa bibliografia precedente); sulle sue traduzioni oraziane in particolare, Coccia 1994; Nardo 1998 (superato Elisei 1933).

<sup>2</sup> Così in una lettera a lui indirizzata: Gargallo 1923-1925, vol. I, XXVI e cfr. Coccia 1994, 441.

<sup>3</sup> Che «sin dalla prima età avea egli conosciuto in Roma» e incontra poi di nuovo a Milano nel viaggio del 1824 (Gargallo 1923-1925, vol. I, 376; cfr. anche ivi, 379 sg.).

<sup>4</sup> Lungo il sodalizio tra i due, anche se ben diversa era la «direzione» nell'utilizzo dei principi della filologia (cfr. Gargallo 1923-1925, vol. I, 10-13). Lettere di e a Gargallo sono pubblicate in appendice al I vol. di Quadranti 2011.

<sup>5</sup> Ma non anziano: cfr. Coccia 1994, 445.

<sup>6</sup> Sul loro incontro a Lucca nel 1823 cfr. Gargallo 1923-1925, vol. I, 260 sg.

Gargallo fu in contatto anche con Leopardi, certamente in virtù della conoscenza con Giordani, ed è degno di nota che il marchese cercasse di portare Leopardi sulla cattedra di eloquenza italiana che si era liberata all'università di Palermo nel '30, dopo aver tentato invano di convincere lo stesso Giordani, ma anche con Leopardi non ebbe successo<sup>7</sup>.

Della sua vita e dei suoi numerosi viaggi sappiamo soprattutto grazie alle citate *Memorie autobiografiche*, pubblicate nel I volume delle *Opere edite ed inedite*, uscite nel 1923-1925 per cura del pronipote Filippo Francesco (1882-1954, fratello di Mario Tommaso Gargallo – 1886-1958, il fondatore degli spettacoli di teatro antico a Siracusa – e corrispondente dell'archeologo Paolo Orsi). Divenne presto un personaggio di spicco a Napoli, vicino alla corte. Arcade (Lirnesso Venosio), neoclassicista, viaggiò molto in Italia e in Europa. Fu Accademico della Crusca e di altre Accademie italiane (Torino, Pontaniana, Rinvigoriti di Cento, Ariostei di Ferrara, Filergiti di Forlì, ecc.). Alla Crusca lesse nel 1837 un discorso *Di alcune novità introdotte nella letteratura italiana*, di taglio classicista e antiromantico (ristampato in Gargallo 1923-1925, vol. IV, 787-826). Benché spesso si trovino affermazioni in tal senso nella sua opera<sup>8</sup>, Gargallo non fu comunque del tutto avverso al romanticismo e fu soprattutto influenzato dal pensiero illuminista. Da ricordare in tal senso le giovanili *Memorie patrie per il ristoro di Siracusa* del 1791, un saggio socio-economico di un certo impegno che si ispira alle più avanzate idee riformatrici.

Fu un poeta in proprio abbastanza prolifico, autore soprattutto di liriche, ma scrisse anche novelle, inni e cantate religiose per musica. La sua fama è però essenzialmente dovuta alle traduzioni dai classici, in particolare a quelle oraziane, elogiate dai contemporanei (Pindemonte, Cesarotti, Lamartine)<sup>9</sup>. Per il curatore delle sue versioni dai classici ristampate nel 1925, Raffaello Bianchi, Gargallo era ormai

---

<sup>7</sup> Sull'episodio, che si concluse con l'arrivo a Palermo di Giuseppe Borghi, cfr. Palazzolo 1980, 22 nota 6.

<sup>8</sup> P. es. Gargallo 1923-1925, vol. I, 125 sg., 377-379, sul romanticismo lombardo.

<sup>9</sup> Un quadro sintetico della sua fortuna in Gargallo 1923-1925, vol. III, XIII-XV.

considerato un traduttore «che ha fatto il suo tempo» (Gargallo 1923-1925, vol. III, XV), ma sebbene «la maggior parte delle sue versioni poetiche non contenta più i nostri gusti artistici e letterarii» (ibid.), ne vanno riconosciuti i pregi, maggiori nel dominio e nell'uso della lingua letteraria, adattata a vari generi letterari, piuttosto che nei tentativi metrici di cui parleremo in seguito. La sua figura ha avuto d'altro canto secondo Bianchi un'importanza notevole per la diffusione della cultura classica, a cui andrebbe aggiunto il merito di essere stato un «animatore e un italiano» (ivi, XVI).

Gargallo non si limitò peraltro alla versione di Orazio, ma tradusse anche il *De officiis* di Cicerone (Gargallo 1814; rist. Milano: Silvestri, 1833 e 1857; Siena: Bemporad, 1847; Napoli: Rondinella, 1861) e le satire di Giovenale (Gargallo 1842; rist. Firenze: Società poligrafica Italiana, 1844; Torino: Fontana, 1847), e inoltre il *Perì synthèseos onomàton* di Dionigi di Alicarnasso (traduzione databile al 1828 e rimasta inedita sino alla edizione di Bianchi che ha utilizzato l'autografo conservato nell'archivio familiare), la terza elegia del II libro di Tibullo (Gargallo 1825b), ecloghe ed epistole di Petrarca (Milano: Società Tipografia de' Classici, 1829-1834) e, dal tedesco, le elegie di Ludovico di Baviera (Gargallo 1831, poi ritradotte in latino da altri, Palermo: All'Insegna del Meli e Tipografia Reale, 1832, e ristampate nel 1839).

Come detto, però, a dargli la fama furono le traduzioni di Orazio. Più volte esprime tutta la sua ammirazione per il poeta latino, da lui venerato con grande convinzione, al punto da chiamare «orazianamente» la sua «Villa Sabina» un podere ricevuto dal padre nei pressi di Siracusa (Gargallo 1923-1925, vol. I, 45 sg.). Dalle *Memorie autobiografiche* sappiamo di primi tentativi giovanili di traduzione e già nel 1794 era pronta un'edizione con versione italiana di *Odi* ed *Epodi* che avrebbe dovuto essere stampata a Napoli<sup>10</sup>, ma che uscì solamente nel 1809-1811 a Palermo (Gargallo 1809-1811, con testo latino e annotazioni), dedicata a Maria Amalia di Borbone, duchessa di Orléans, principessa delle due Sicilie e futura consorte del re di Francia Luigi Filippo.

---

<sup>10</sup> Gargallo 1809-1811, vol. I, 1; cfr. Gargallo 1820, vol. I, I.

Gargallo pubblicò poi nel 1820 a Napoli la versione completa dell'opera oraziana in quattro volumi (Gargallo 1820) comprendendovi anche testo e traduzione di satire ed epistole. Il testo italiano, lo vedremo, era stato ampiamente e talvolta radicalmente modificato rispetto alla versione precedente. Essa ebbe nel corso del secolo grandissima fortuna e fu più volte ristampata e rivista: a Siena (Gargallo 1825a)<sup>11</sup>, Napoli (Francese, 1826), Venezia (Antonelli, 1829-1830; 1838; 1845-1846), Como (Ostinelli, 1827), Milano (Antonio Fontana, 1831; Sonzogno, 1882) e perfino a Parigi-Lione (Horace 1834) e Capolago (Tipografia Elvetica, 1832) e così via. Gargallo proseguì a lavorare sulla sua versione e la revisione si completò definitivamente nell'edizione palermitana del 1831-1833 (*Opere di Q. Orazio Flacco recate in versi italiani da Tommaso Gargallo di Castellentini*, quindicesima edizione, Tipografia all'insegna del Meli) e in quella napoletana in due volumi del 1836 (*Opere di Q. Orazio Flacco recate in versi italiani da Tommaso Gargallo di Castellentini, sedicesima edizione riveduta e corretta dal traduttore*, Stamperia dell'Ancora). L'ultima edizione citata nella *Bibliografia gargalliana* stampata in calce alle *Opere edite ed inedite* (Gargallo 1923-1925, vol. IV, 893-907) è del 1893 (Firenze: Sansoni), ma è probabile che essa sia stata alla base di diverse traduzioni altrui successive, arrivando così ad esercitare una ulteriore influenza indiretta sulla conoscenza di Orazio, meno appariscente ma non meno importante e di lunga durata di quella rappresentata dai volumi esplicitamente ricondotti al nostro autore.

Tommaso Gargallo aveva compiuto la prima fase della sua impresa al termine di quello che è considerato il secolo oraziano per eccellenza<sup>12</sup>. Egli era consapevole della recente fortuna del Venosino: «Orazio venne in moda, e già traspare da pertutto» (Gargallo 1809-1811, vol. I, LXXXI), arrivando a parlare di «una età tutta oraziana» (ivi,

---

<sup>11</sup> Sulle circostanze che produssero questa edizione cfr. Gargallo 1923-1925, vol. I, 252 sg., 255.

<sup>12</sup> Chiarini 1994, 277; cfr. anche i capitoli finali di Curcio 1913 (capp. 13-16), con le osservazioni generali: 264 «quando in Italia torna in onore il poeta di Venosa, comincia il risorgere delle sorti della poesia e della critica»; 265 «la lirica oraziana inneggia con preferenza alle virtù borghesi e medie, anziché alle eroiche».

LXXXII). Al principio del secolo, nel 1701, era apparsa l'edizione commentata di William Baxter e, soprattutto, nel 1711 l'edizione di Richard Bentley, dedicata a Richard Harley, conte di Oxford, e ispirata al forte spirito polemico del filologo inglese. A fine secolo risalgono in Italia le edizioni di Francesco Dorighello (Padova: typis seminarii, 1774), Carlo Paolino (Napoli: Michele Morelli, 1795-1796), Carlo Fea (Roma: Franciscus Bourlie, 1811). Importante in particolare era stato il *Saggio sopra Orazio* di Francesco Algarotti (Venezia: nella stamperia feniziana, 1760). Del resto Orazio è nel Settecento un poeta di riferimento per molti artisti italiani, a cominciare da Parini, e tanti altri letterati che guardano a quel modello, come il toscano Giovanni Fantoni (Fivizzano 1755-1807)<sup>13</sup>, o il veneto Gaspare Gozzi (Venezia 1713-Padova 1786)<sup>14</sup>.

Numerose erano state d'altro canto le traduzioni italiane di Orazio nel Settecento. Le più rilevanti furono quelle di Stefano Pallavicini (*Il Canzoniere d'Orazio ridotto in versi toscani*, Lipsia: per Giorgio Saalbach, 1736, poi Venezia: Angiolo Pasinelli, 1743 e altre edizioni) e Luigi Brami (*Le Odi tradotte da Luigi Brami*, Venezia: Antonio Zatta, 1798)<sup>15</sup>, ma si possono citare anche le versioni di Francesco Corsetti (*Le Odi di Q. Orazio Flacco tradotte in verso italiano da Oresbio Agio*, Siena: Bindi, 1778) e di Aurelio dei Giorgi Bertola (*Le opere di Q. Orazio Flacco nuovamente tradotte*, Siena: Vincenzo Pazzini Carli e figli, 1778-1782). Si tratta in genere di traduzioni in versi, ma non mancano volgarizzamenti in prosa (in particolare dell'*Ars poetica*: p. es. Giovan Paolo della Torre di Rezzonico, Milano: Giuseppe Marelli, 1726; Anton Francesco Gerbini, Milano: eredi di Giuseppe Agnelli, 1754).

Di rilievo in questa fase di interesse per Orazio fu il roveretano Clementino Vannetti (1754-1795), figlio dei fondatori dell'Accademia degli Agiati di cui fu socio dal 1770, segretario dal 1776<sup>16</sup>. Le sue *Osservazioni intorno ad Orazio* (Vannetti 1792) contenevano, in

---

<sup>13</sup> Su cui Curcio 1913, 273-284.

<sup>14</sup> Ivi, 288-291.

<sup>15</sup> Cfr. ivi, 320.

<sup>16</sup> Su di lui cfr. Allegri 2020; sugli studi oraziani in particolare Rolfini 1998a e Rolfini 1998b.



forma epistolare, vari contributi sul poeta, sugli studi recenti e in particolare una lunga recensione della edizione bodoniana del 1791.

Gargallo conosceva bene quest'opera, che cita spesso, e fu in contatto con Vannetti che ebbe modo anche di incontrare, come racconta nelle *Memorie autobiografiche* a proposito della tappa effettuata a Rovereto, il 29 agosto 1824, durante il viaggio che lo porterà in Austria:

Mosse poi il Nostro da Verona il giorno 29 agosto... e in poco d'ora vide-si giunto a Roveredo. Piacquegli visitar la patria di due suoi amici, il Cavaliere Clementino Vannetti, fattogli una volta conoscere dal Pindemonte, e che in età assai fresca era venuto meno alle speranze d'Italia, e il Cavaliere Carlo Rosmini, allora vivente ancora, e che in Milano aveva fissato il domicilio (Gargallo 1923-1925, vol. I, 412).

Le sue idee sul tradurre i classici e sulle modalità seguite nella versione di Orazio sono esposte nel lungo *Discorso preliminare* premesso alla prima edizione (Gargallo 1809-1811, vol. I, I-CLXIX), un'edizione, come detto, già pronta nel 1794. Per quanto riguarda il testo latino, dichiara di aver seguito essenzialmente l'edizione bodoniana del 1791<sup>17</sup> (ivi, XCV «io... fra tutte l'edizioni ho creduto doversi diritto di preferenza all'ultima del Bodoni, in pochissimi luoghi scostandomene soltanto»), quindi una tra le più recenti. Gargallo era consapevole dell'acceso dibattito editoriale svoltosi e in corso attorno al testo di Orazio, suscitato in particolare dall'apparizione dell'edizione di Bentley: «ribolle ancor tanta guerra tra gli oraziani per le varie lezioni di alcuni passi, specialmente dopo l'ingegnossissimo Bentejo, il quale è stato nel legger Orazio ciò, che Gagliani [sic] avrebbe voluto essere nel comentarlo»<sup>18</sup> (ibid.). L'edizione bodoniana non era stata apprezzata particolarmente da Vannetti, seguace del resto di Bentley e pure stimato da Gargallo:

Vannetti, da me in tutto, e massime nell'oraziana letteratura, il più che si possa, estimado, impugnò, è vero, gagliardamente sì fatta edizione, ma l'ami-

---

<sup>17</sup> Horatius 1791 (curatori C. Fea, G.N. Azara, S. Arteaga, E.Q. Visconti). Non darà invece notizia sul testo seguito nell'edizione del 1820.

<sup>18</sup> Si riferisce ai lavori rimasti incompiuti dell'abate Ferdinando Galiani, su cui più volte torna Vannetti: su tali progetti cfr. in particolare Bracchi 1997.

cizia non mi seduce così, che io non confessi, esser egli soggiaciuto in cotal conflitto. Assai calzanti, ed invitte son le risposte, benché troppo ad ora ad ora pugnenti, ricambiategli dal fervido Arteaga nella sua lettera apologetica, allo stesso Bodoni diretta (ivi, XCV sg.).

Gargallo si riferisce nello specifico alla ampia, e negativa, recensione che Vannetti aveva fatto all'edizione Bodoni (Vannetti 1792, vol. III, 98-232) provocando la decisa reazione dei curatori, in particolare di Stefano Arteaga (Arteaga 1793), una risposta agli occhi di Gargallo evidentemente convincente, tanto che lui stesso aveva seguito quel testo.

La stima per Vannetti – «oraziano, quanto altri mai» (Gargallo 1809-1811, vol. I, III) – rimase comunque alta, tanto che Gargallo sottopose al suo giudizio l'intero terzo libro delle *Odi* (ivi, CII). Venti odi scelte furono invece fatte leggere a Parini (ivi, CI sg.).

Orazio, come si è visto, era stato molte e molte volte tradotto in italiano. Gargallo dichiara di aver avuto come modello in particolare l'edizione di Stefano Pallavicini, con cui si pone in aperto confronto:

da molti traduttori fu egli e preceduto, e seguito; ma da niuno emulato... né però, e mel perdonino, cesso dall'asserire che il solo Pallavicini è l'atleta, col quale, più che con altri, avrei bramato affrontarmi. Pubblicando ora la traduzione mia, a chiunque sarà lecito un sì fatto confronto, in quelle particolarmente non poche odi, che nello stesso metro sono state recate da entrambi (Gargallo 1809-1811, vol. I, III).

A quella di Pallavicini non sono paragonabili secondo Gargallo le traduzioni di Venini (Venini 1786) e dell'abate Cesari (avrà avuto in mente Cesari 1789), pure «lodevoli tentativi» (ma Cesari è decisamente troppo arcaizzante: mostra «come uno scrittore del trecento avrebbe recato Orazio in italiano», Gargallo 1809-1811, vol. I, III). Egli menziona anche la citata traduzione postuma delle *Odi* di Francesco Corsetti, rivista da Aurelio dei Giorgi Bertòla e altre ne sono nominate qua e là nelle annotazioni, anche se ammette di non aver veduto tutte le traduzioni (ivi, XCVII). Per quanto riguarda le annotazioni, osservazioni saltuarie e non vero e proprio commento continuo, ha tenuto presente Scaligero – spesso polemicamente – e Bentley,

nonché l'abate Ferdinando Galiani e molti altri (è tutto da verificare l'effettivo utilizzo diretto delle opere di cui si menzionano i nomi degli autori).

Le numerose edizioni e traduzioni oraziane del Settecento rispondevano bene ai gusti e agli interessi dei letterati del tempo. Gargallo dal canto suo non sottovaluta la difficoltà oggettiva del tradurre adeguatamente l'opera di Orazio, «sovran lirico, indocile a cangiar di abito senza cangiar di fisionomia» (ivi, I)<sup>19</sup>. Gargallo è infatti un sostenitore della necessità di raggiungere un risultato quanto più fedele possibile all'originale, di tradurre Orazio «con quanta maggior fedeltà si potea» (ivi, LXXXIII). La sua traduzione è solitamente molto accurata, talvolta quasi letterale. Critica la versione eccessivamente libera alla Cesarotti, che seguiva un'arte tutta sua del tradurre che risultava «nel renderne il senso, e non curarsi della parola, ed anche lo stesso senso adattar di tempo in tempo all'età presente, e così render moderno l'antico», senza esitare a modificare l'originale anche in maniera consistente, «arbitro... assoluto dell'opera del suo autore» (Gargallo 1923-1925, vol. I [*Memorie autobiografiche*], 121). Mentre «chiunque traduce dee emulare, e camminare a paro, non già sostenere il passo, per farsi precedere dall'originale» (Gargallo 1809-1811, vol. I, XCIX). Alla traduzione «libera» di Cesarotti Gargallo contrappone così la sua versione di Orazio «fedele» e «rigida» (Gargallo 1923-1925, vol. I [*Memorie autobiografiche*], 126).

Ma Gargallo, d'altro canto, non è neanche un sostenitore della perfetta equivalenza tra testo originale e traduzione: «traduzione non importa medesimezza», già solo per la mancata piena equivalenza tra le lingue e il diverso contesto storico in cui si collocano le due versioni, con inevitabile cambiamento di sensibilità e gusti:

Comincerò intanto dal dire che traduzione non importa medesimezza. È questo uno de' più generali errori, che hanno opposto il maggiore ostacolo al ben tradurre. Mal dunque pretendesi lo stesso peso, e lo stesso volume nella trasfusione d'una in un'altra lingua. Il vieta la struttura particolare a ciascheduna; il vieta anche più l'indole, ed il carattere non della lingua solo,

---

<sup>19</sup> Cfr. anche Gargallo 1820, vol. I, II «indocile a cangiar linguaggio senza che perda insieme que' suoi vivaci tratti, che lo distinguono».

ma de' tempi. È vezzo in uno ciò, che è sciapidezza in un altro idioma: è leggiadro in un tempo ciò, che ruvido sarebbe in un altro. Anche le figure delle parole, le allusioni, i proverbj, le arguzie; infinite sono a dir corto, le proprietà *inalienabili* di ciascun linguaggio. Ma pure, quando vero fosse il doversi da un fedel traduttore render verbo a verbo; avverrebbe poi che, volendo conservar la parola, tradirebbe il senso: *littera occidit* (Gargallo 1809-1811, vol. I, XXXI).

Ci sono proprietà «inalienabili» di ciascuna lingua che non sono traducibili ed è inevitabile che il passaggio da un sistema linguistico-testuale ad un altro non permetta di mantenere «peso» e «volume» originari: il tentativo di rendere fedelmente parola per parola rischia di far travisare il senso: «*littera occidit*».

È quindi possibile raggiungere solo un'approssimazione, certamente quanto più esatta, dell'originale (ivi, XXXI sg.): si devono rendere parole e spirito, ma soprattutto quest'ultimo, «sempre questo a quelle preferendo, onde conservar tutti i tratti dell'original fisionomia» (ivi, XXXIV). Non ci si deve trasformare infatti in «traditori più che traduttori» (Gargallo 1820, vol. I, V): sulla scorta di Vannetti, si deve evitare la «fedeltà infedelissima» che nello sforzo di rendere le singole parole «annulli lo spirito, e spenghi il colore» (Gargallo 1809-1811, vol. I, LXXXVI); in sintesi nel tradurre «si restituisce talora la stessa moneta, talora basta il restituirne il valore» (ivi, LXXXVII).

Questo riguarda in particolare la scelta delle parole. Gargallo, sulla base della somiglianza tra italiano e latino, dichiara di aver «adottato per massima il sostituire, sempre che ho potuto, la voce stessa italiana alla latina, quando le due lingue egualmente, e nel medesimo significato la ricevono» (ivi, LXXXIV). Egli arriva quindi a scegliere senza esitazione i calchi dal latino laddove possano rendere nella maniera più esatta il testo originario: «quando la parola latina abbia fresca, ed intera la sua corrispondente italiana, recherebbesi a coscienza il sostituirle altro sinonimo» (Gargallo 1923-1925, vol. III [*Memorie autobiografiche*], 122). È comunque ben consapevole che talvolta alcune parole italiane, pure derivate dal latino, abbiano assunto un significato differente («avvien bensì talvolta che alcune voci, benché tratte dal latino, pur non ne ritengono il senso», Gargallo 1809-1811, vol. I, CLX nota 39) e solo in tal caso diviene necessario un cambiamento

più radicale nella traduzione: «io intendo ammettere le sostituzioni nel solo caso che la diversità degl'idiomi non comporti esatta corrispondenza tra il senso, e la frase» (ivi, LXXXVII).

Tra tradotto e traduttore serve una certa comunanza di sentire («una certa misura, o proporzione, o tempera di cuore, e di fantasia tra l'uno, e l'altro», ivi, VI), un concetto che si ritrova anche nel lungo *Proemio* premesso all'edizione napoletana di tutto Orazio del 1820:

Or io giudico in prima richiedersi che l'originale e 'l traduttore consuevano tra loro, o sia che un'egual tempera moderi 'l cuore e l'ingegno di entrambi, onde chi traduce, di sì fatta interna disposizione di organi nel sentire e nell'intendere sia fornito, che uniformi a quelle dell'autor suo gli rappresenti le idee, gli desti le sensazioni (Gargallo 1820, vol. I, II sg.).

Va d'altro canto evitata la «superstizione» o «idolatria» del testo originale, in particolare dei classici greci e latini (Gargallo 1809-1811, vol. I, VIII). Non si può infatti escludere talvolta di migliorare il testo nella versione in traduzione e lo stesso Gargallo non si esime dal criticare Orazio e dal metterne in evidenza difetti più o meno condivisibili dal nostro punto di vista: «sincero estimatore, non cieco idolatra son io del mio originale, il che, notandone di volta in volta qualunque neo, credo di aver dimostrato» (Gargallo 1820, vol. IV, 219; si veda più avanti a proposito di *Odi* 1, 1).

Benché Orazio sia traducibile in tutte le lingue, la lingua italiana – «erede e primogenita della lingua di Tullio, e di Marone» (Gargallo 1809-1811, vol. I, XXXV) – presenta caratteri ideali per la stretta somiglianza tra i due idiomi anche dal punto di vista della ricchezza e varietà delle possibili soluzioni ritmiche. La tradizione poetica italiana, sin dalle sue origini trecentesche, offre poi un patrimonio particolarmente autorevole a cui attingere. Per tali motivi i neologismi vanno proposti con moderazione, e comunque vanno ricavati essenzialmente dal greco e dal latino, così come non c'è bisogno di riprendere metri da altre tradizioni linguistico-culturali moderne. Gargallo è ostile alle influenze francesi (ivi, LIII sgg.), loda Frugoni – in particolare per la scelta del verso sciolto (ivi, LXXII sgg.) – e ha in gene-

rale un atteggiamento classicistico e toscaneggiante in ambito linguistico-letterario<sup>20</sup>.

Gargallo ha cercato di scegliere i metri italiani che meglio si adattassero all'originale dal punto di vista ritmico-strutturale (ivi, XCI), ricorrendo a soluzioni ampiamente diffuse in Arcadia e senza tentare esperimenti di metrica barbara. Ha inteso poi di rendere il tono laddove i metri latini non fossero riproducibili facilmente in italiano, ricorrendo a schemi italiani consolidati per il tema o il genere della composizione, adattando cioè i «numeri italiani al subbietto, non alla misura dell'originale» (Gargallo 1820, vol. I, CXXI), con lo scopo di ottenere una «versione elegante, spiritosa, fedele; numerica non già» (ivi, vol. IV, 224).

Il risultato è di notevole varietà: rispetto ai ventidue metri oraziani, nella traduzione di Gargallo troviamo cinquantotto metri diversi, tutti con la rima (Gargallo 1809-1811, vol. I, XCIII), necessaria per sostenere un ritmo ed una misura certa nelle strofe che non potevano essere ottenuti tramite il solo endecasillabo sciolto (ivi, XCIII-XCV). La rima è infatti per la nostra letteratura uno strumento quasi indispensabile per la lirica a causa della perdita della percezione classica della quantità.

L'endecasillabo con rima baciata viene impiegato nel carme di apertura della raccolta delle *Odi*, un carme che a detta di Gargallo sarebbe confuso nell'esposizione, per lo meno al principio («non potrem negare che intralciato, confuso, oscuro sia l'ingresso di questa ode», ivi, 133 sg.), venendo quindi meno alle caratteristiche consuete delle composizioni proemiali<sup>21</sup>, un giudizio che certamente non ha avuto fortuna nella critica oraziana. Si noti come solitamente troviamo arsi sulle sillabe 4 7 9 e cesura centrale dopo la 6 per rendere la bipartizione dell'asclepiadeo minore oraziano (Hor. *Carm.* 1, 1: Gargallo 1809-1811, vol. I, 2-7):

---

<sup>20</sup> Gargallo è un ammiratore in particolare di Boccaccio (cfr. Gargallo 1923-1925, vol. I, IX).

<sup>21</sup> Gargallo 1809-1811, vol. I, 134: «il primo componimento di un canzoniere vuol essere come la mostra di una bottega, e l'ode *Maecenas atavis* par che non meriti l'onore di esser alzata, come insegna della lirica oraziana. Talun sino ha sospettato di esservi stata aggiunta da qualche scoliaste, per servir di proemio»; cfr. anche Gargallo 1820, vol. I, 118.

QUINTI HORATII FLACCI  
CARMINUM  
LIBER PRIMUS  
ODE I  
AD MOECENATEM

Moecenas atavis edite regibus,  
O et praesidium et dulce decus meum,  
Sunt quos curriculo pulverem Olympicum  
Collegisse juvat; metaque fervidis  
Evitata rotis, palmaque nobilis  
Terrarum dominos evehit ad Deos:  
Hunc, si mobilium turba Quiritium  
Certat tergeminis tollere honoribus;  
Illum, si proprio condidit horreo  
Quidquid de Libycis verritur areis.  
Gaudentem patrios findere sarculo  
Agros, Attalicis conditionibus  
Nunquam dimoveas, ut trabe Cypria  
Myrtoüm pavidus nauta secet mare.  
Luctantem Icaris fluctibus Africum  
Mercator metuens, otium et oppidi  
Laudat rura sui: mox reficit rates  
Quassas, indocilis pauperiem pati.  
Est qui nec veteris pocula Massici,  
Nec partem solido demere de die  
Spernit, nunc viridi membra sub arbuto  
Stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae.  
Multos castra juvant, et lituo tubae  
Permixtus sonitus, bellaque matribus  
Detestata. Manet sub Iove frigido  
Venator, tenerae coniugis immemor;  
Seu visa est catulis cerva fidelibus,  
Seu rupit teretes Marsus aper plagas.  
Me doctarum ederae praemia frontium  
Dis miscent superis: me gelidum nemus,  
Nympharumque leves cum Satyris chori  
Secernunt populo; si neque tibus  
Euterpe cohibet, nec Polyhymnia  
Lesboüm refugit tendere barbiton.  
Quod si me Lyricis vatibus inseris,  
Sublimi feriam sidera vertice.

DEI VERSI  
DI QUINTO ORAZIO FLACCO  
LIBRO PRIMO  
ODE I  
A MECENATE

O tu, progenie di sangue regio,  
Dolce di Orazio sostegno e pregio,  
Lieto di olimpica polve l'auriga  
Con ruote fervide d'agil quadriga  
Se ottenga nobile palma, se schivi  
La meta, simile già tiensi a' divi:  
Questi compiacesi, se agli onor primi  
Lieve di popolo aura il sublimi;  
Quegli, se il proprio granajo accoglia  
Quanto ne' libici piani germoglia,  
Chi poi si studia, lieto bifolco,  
Ne' campi imprimere paterni il solco,  
Non fia che timido su ciprio legno  
Veleggi, d'Attalo se gli offri il regno.  
Le ville, gli ozii, il patrio nido  
Sospira pallido mercante al grido  
D'indomit'Africo, che a furibonda  
Lotta l'icaria sfidi negr'onda:  
Ma poi sollecito le rotte sarte,  
Di angustie indocile, ristora e parte.  
Di vecchio massico v'è tra' bicchieri  
Chi parte scevera de' giorni interi,  
Sotto verd'arbore ora giacente,  
Or lungo placida sacra sorgente.  
A molti piacciono e trombe e squadre,  
Alto abbominio a cor di madre.  
Altri di Cintia fido seguace,  
Se cerva timida da can sagace  
Fuggì, da marsico cinghial se rotte  
Le reti furono, la fredda notte  
Indura al rigido aere, e soletto  
Lascia di tenera compagna il letto.  
L'edere, premio dei dotti al crine,  
Me a l'alte aggiungono schiere divine:  
Me al vulgo involano freschi arbuscelli,  
Di Ninfe, e Satiri lievi drappelli;  
Purché sue tibie Euterpe appresti,  
E il plettro lesbio Polinnia desti.

Che se a la lirica schiera canora  
Tu ancor mi annoveri, parrammi allora,  
Armato d'agili piume novelle,  
Con l'arduo vertice ferir le stelle.

Un esame comparativo tra testo latino adottato e traduzione permette di cogliere nel dettaglio il procedimento impiegato da Gargallo<sup>22</sup>. Si è visto come egli affermasse di voler rendere lo spirito piuttosto che la lettera dell'originale e per questo motivo non poco viene mutato nella trasformazione in italiano del testo oraziano, con una sensibilità poetica non spregevole. Già al principio dell'ode, ad esempio, il *Maecenas* oraziano (*Moecenas* in questa edizione!) viene sostituito da «O tu», ricavato dal contesto e necessario per ottenere un endecasillabo. Al contrario nel v. 2, con una sorta di procedimento speculare, viene inserito il nome del poeta («di Orazio»), sulla base del *meum* latino. Decisamente numerose sono le variazioni, più o meno consistenti, rispetto al testo tradotto, soprattutto dal punto di vista sintattico: p. es. v. 3 «lieto», ricavato da *iuvat* (da cui nasce anche il «compiacesi» del v. 7); 5 «se ottenga... se schivi», in asindeto con inversione delle due immagini, mentre in Orazio abbiamo il doppio *-que* enclitico (*metaque... palmaque*); 8 «lieve di popolo aura» presenta un'ipallage rispetto all'originale, *mobilium turba Quiritium*.

D'altro canto si può osservare come Gargallo, laddove scelga di seguire da vicino il testo di Orazio, utilizzi un lessico il più possibile aderente all'originale latino. Al v. 2 «dolce» riprende l'aggettivo latino, una scelta facilmente comprensibile alla luce della volontà di impiegare i corrispondenti italiani del testo originale laddove vi sia piena coincidenza di significato tra le due lingue<sup>23</sup>.

Talvolta sintetizza o amplifica Orazio: 14 «veleggi» riassume *Myrtoum... nauta secet mare*, dove forse faceva difficoltà il raro aggettivo;

---

<sup>22</sup> Si tenga presente che cito secondo il numero di verso della traduzione, spesso non coincidente con quello del testo latino. La grafia è quella originaria, mentre non riproduco la impaginazione del testo latino mirante a tentare di mantenere una certa corrispondenza tra verso latino e traduzione italiana.

<sup>23</sup> Cfr. Gargallo 1809-1811, vol. I, LXXXIII sg., dove gli esempi addotti sono appunto *dulcis, clarus, candidus, nobilis, fervidus*, tre dei quali presenti proprio nella traduzione della prima ode (2 «dolce», 4 «fervide», 5 «nobile»).



18 «l'icaria... negr'onda» amplifica *Icariis fluctibus*; 26 «alto abbominio a cor di madre» espande *matribus detestata* (scil. *bella*); 27 «altri di Cintia fido seguace» accresce il semplice *venator*.

Più consistente l'ampliamento nel finale (41-42), «armato d'agili piume novelle, / con l'arduo vertice ferir le stelle»: il primo verso non ha corrispondenza in Orazio, mentre il secondo rende in maniera piuttosto fedele l'ultimo verso oraziano, *sublimi feriam sidera vertice*. L'ode presenta così nella traduzione di Gargallo 42 versi, rispetto agli originali 36 versi oraziani, con un'espansione quantitativa che è piuttosto diffusa in tutta l'opera. Se in generale infatti i componimenti originali rimangono sempre più succinti delle loro traduzioni, ciò è particolarmente vero per la poesia latina: «L'idioma latino quanto de' viventi idiomi sia più succinto, non è uopo dimostrare... I Latini coreano snelli, e leggieri; noi dobbiamo strascinarci dietro pesantissimi ingombri, *agminis impedimenta*... Che se questo è vero nella prosa, è molto più vero nella poesia» (Gargallo 1809-1811, vol. I, XXVIII sg.).

Si può notare uno sforzo diffuso di adattamento ad un diverso contesto culturale delle espressioni oraziane, volto a rendere più agevole al lettore la comprensione dell'originale: al v. 7 della traduzione troviamo ad es. «onor primi» per restituire i meno comprensibili *tergeminis... honoribus*, cioè le tre maggiori cariche pubbliche romane; al v. 11 *gaudentem*, detto di chi è felice del lavoro nei campi, è reso con «lieto bifolco».

Nell'edizione del 1820 Gargallo utilizzò per la traduzione dell'ode 1, 1 sempre l'endecasillabo con rima baciata, con una versione decisamente più aderente al modello, anche se in questo caso arrivò ad una composizione di 44 versi, rispetto ai 42 del 1809 e ai 36 oraziani (Hor. *Carm.* 1, 1: Gargallo 1820, vol. I, 2-5):

Q. HORATII FLACCI  
CARMINUM  
LIBER PRIMUS  
ODE I  
AD MAECENATEM

DELLE ODI DI  
Q. ORAZIO FLACCO  
LIBRO I  
ODE I  
A MECENATE

Maecenas atavis edite regibus,  
O et praesidium et dulce decus meum,

Di re progenie o Mecenate,  
Sostegno e gloria dolce al tuo vate,

Sunt quos curriculo pulverem Olympicum  
Collegisse iuvat; metaque fervidis  
Evitata rotis, palmaque nobilis  
Terrarum dominos evehit ad Deos:  
Hunc, si mobilium turba Quiritium  
Certat tergeminis tollere honoribus;  
Illum, si proprio condidit horreo  
Quidquid de Libycis verritur areis.  
Gaudentem patrios findere sarculo  
Agros, Attalicis conditionibus  
Nunquam dimoveas, ut trabe Cypria  
Myrtoüm pavidus nauta secet mare.  
Luctantem Icariis fluctibus Africum  
Mercator metuens, otium et oppidi  
Laudat rura sui: mox reficit rates  
Quassas, indocilis pauperiem pati.  
Est qui nec veteris pocula Massici,  
Nec partem solido demere de die  
Spernit, nunc viridi membra sub arbuto  
Stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae.  
Multos castra iuvant, et lituo tubae  
Permixtus sonitus, bellaque matribus  
Detestata. Manet sub iove frigido  
Venator, tenerae coniugis immemor;  
Seu visa est catulis cerva fidelibus,  
Seu rupit teretes Marsus aper plagas.  
Me\* doctarum ederae praemia frontium  
Dis miscent superis: me gelidum nemus,  
Nympharumque leves cum Satyris chori  
Secernunt populo; si neque tibus  
Euterpe cohibet, nec Polyhymnia  
Lesboüm refugit tendere barbiton.  
Quod si me Lyricis vatibus inseris,  
Sublimi feriam sidera vertice.

\*Te

Molti si giovano co' cocchi avvolgere  
Se stessi in vortice di olimpica polvere;  
E da le fervide ruote schivata  
La meta, e l'inclita palma onorata  
Fa che s'innalzino già pari a quei,  
Che il mondo reggono, terrestri dei.  
Questi compiacesi, se agli onor primi  
Lieve romulea aura il sublimi;  
Quegli, se ascondano le sue granaie  
Quanto si strebbia da libic' aie.  
Sola delizia chi a se far volle  
Romper col sarchio le patrie zolle,  
Sprezzerà immobile ogni lusinga,  
Se vuoi che timido nocchier si accinga  
Per tutto d'Attalo l'oro a solcare  
Su nave cipria di Mirto il mare.  
Le ville, gli ozii, il patrio nido  
Sospira pallido mercante al grido  
D'indomit' africo, che a furibonda  
Lotta l'icaria sfidi negr'onda:  
Poi di trar misera vita si stanca,  
E le già logore prore rinfranca.  
D'annoso massico v'è chi si abbevera,  
E al giorno il numero de l'ore scevera  
Di verde frutice o a piè giacente,  
O lungo placida sacra sorgente.  
Di trombe e litui misto concento,  
Tend' arme, a timide madri spavento,  
A molti piacciono. Tutto soletto  
Lascia di tenera consorte il letto  
Cultor di Cintia, che si rimane,  
Se cerva inseguesi dal fido cane,  
Se cinghial marsico le reti ha rotte,  
A l'aer rigido l'intera notte.  
Te, premio l'edere de' dotti al crine  
A l'alte aggiungono schiere divine:  
Me Ninfe e Satiri a coro snelli  
Dal volgo partono, boschi e ruscelli;  
S'Euterpe tacite le tibie, e muta  
Lasciar Polinnia l'arpa rifiuta:  
Nome di lirico se tu vuoi darmi,  
Gli astri col vertice ferir già parmi.

Già al principio Gargallo recupera più da vicino il testo oraziano, con la presenza del nome di Mecenate (1 «Di re progenie o Mecenate») e, simmetricamente, l'eliminazione nel v. 2 del nome di Orazio che aveva inserito nella precedente versione, ottenendo così una prospettiva tutta incentrata sul destinatario (si noti anche «tuo vate», da confrontare con l'oraziano *praesidium et dulce decus meum*, detto di Mecenate dal poeta).

Non mancano però anche qui espansioni e modifiche di vario genere: 6 «l'inclita palma onorata»: Hor. *palma... nobilis* («nobile palma» nel 1809; *nobilis* era uno dei casi in cui era auspicabile in italiano l'uso dell'immediato corrispettivo; cfr. sopra, nota 23); 8 «che il mondo reggono»: *dominos*; 15 «sprezzerà immobile ogni lusinga»: *nunquam dimoveas* («immobile» riprende la radice di *movere*); 30 «timide madri»: solo *matribus* in Hor.; 33 «cultor di Cintia»: *venator* («di Cintia fido seguace» nel 1809); 40 «boschi e ruscelli»: *gelidum nemus* («freschi arbuscelli» 1809).

Alcune sono vere e proprie aggiunte (p. es. 31 «tutto soletto», «soletto» 1809), mentre più rare sono le semplificazioni (p. es. 42 «l'arpa»: corrisponde a *barbiton*, ma non traduce il relativo aggettivo *Lesboum* che pure aveva reso nel 1809, «plettro lesbio»; 44 «vertice»: non traduce il relativo aggettivo *sublimi*, ma «arduo vertice» nel 1809).

Una libera immagine è sviluppata ai vv. 3 sg., «co' cocchi avvolgere / se stessi in vortice di... polvere»: Hor. *curriculo pulverem... collegisse*. Si ottiene così una coppia di endecasillabi sdruciolati. Due sdruciolati ipermetri in rima si trovano anche ai vv. 25-26: «d'annoso massico v'è chi si abbevera, / e al giorno il numero de l'ore scevera».

È questo uno dei pochi carmi in cui Gargallo si avventura in correzioni testuali (cfr. Coccia 1994, 448 sg.), benché di lieve entità: al 37 propone nel 1820 di leggere *te* in luogo del tradito *me*, una congettura adottata da molti editori che viene recepita nella traduzione e che viene difesa nelle relative annotazioni come emendazione «spontanea» (Gargallo 1820, vol. I, 120).

L'edizione napoletana del 1820 rappresentò un punto di arrivo nella pluriennale opera di traduzione oraziana di Gargallo, ma l'autore non cessò di lavorare ad una continua revisione che lo portò – come si è visto – a curare ben diciannove edizioni della sua versione. Una di

queste, di un certo rilievo e di notevole diffusione, fu quella stampata a Siena nel 1825 (Gargallo 1825a) che, benché riproduca la napoletana anche dal punto di vista dell'impaginazione, presenta rilevanti innovazioni.

Così ad es. nell'ode prima (ivi, vol. I, 4-7) troviamo una ulteriore revisione dei vv. 3 sg. – già modificati nel 1820 –, sempre due endecasillabi sdrucchioli, ma con una variazione nell'interpretazione genericamente riflessiva di *collegisse* (transitivo in Orazio): «Son molti, c'amaro vedersi avvolgere / Di stadio olimpico tra densa polvere».

Più consistente la modifica effettuata ai vv. 29-38:

Di trombe e litui misto fragore,  
Tende ed eserciti, di madri orrore,  
A molti piacciono. Inseguir belve  
Chi gode intrepido tra monti e selve,  
Se cerva scorgasi da' fidi cani,  
Se cignal marsico ridusse a brani  
L'indarno oppostagli rete sottile,  
De la sua tenera sposa gentile  
Ecco che immemore, tra nevi e gelo  
Rimansi al rigido notturmo cielo.

Viene sì eliminata l'aggiunta del 1820 dell'aggettivo «timide» (matri) e la cerva è ora «scorta», non più «inseguita» dai cani (*visa est* Hor.), ma subisce un'ulteriore espansione la descrizione del *venator* di Orazio, che qui è definito come «inseguir belve / Chi gode intrepido tra monti e selve». Particolari nuovi sono quelli della rete «sottile», «indarno opposta» al cinghiale, l'aggettivo «gentile» riferito alla sposa, l'immagine del cacciatore che rimane di notte «tra nevi e gelo». Questa tendenza ad arricchire ed espandere il testo originario fa sì che il carme si presenti con ulteriori due versi in più rispetto ai 44 del 1820.

Curiosamente il medesimo verso asclepiadeo *katà stichon* dell'ode 1, 1, ripreso ad anello da Orazio nella composizione finale del III libro, viene reso da Gargallo in quel caso con strofe tetrastiche di settenari sdrucchioli alternati a settenari piani, solo questi ultimi rimati tra loro (nella terza strofa troviamo solo versi sdrucchioli, ma solo i versi

pari sono in rima tra di loro). Si tratta di una sorta di ode-canzonetta che – pubblicata nel secondo volume dell’edizione palermitana, apparso a due anni di distanza dal primo – potrebbe spiegarsi con la volontà di sperimentare un metro italiano differente per rendere il medesimo verso di Orazio. Proprio la necessità metrica ha portato Gargallo ad espandere notevolmente le dimensioni dell’originale: talvolta infatti egli è costretto, a motivo del metro, a «estender sobriamente, e sobriamente comprimere i concetti» (Gargallo 1820, vol. I, 143), ampliando la resa del testo oraziano per poter realizzare compiutamente gli schemi ritmici, espandendone immagini e temi, più raramente riducendoli, ma piuttosto semmai rendendoli più comprensibili al lettore. In questa ode già ai primi cinque versi latini ne corrispondono otto italiani e complessivamente il carme presenta nove strofe per un totale di 36 versi contro i 16 asclepiadei oraziani (Hor. *Carm.* 3, 30: Gargallo 1809-1811, vol. II, 250-255):

ODE XXX  
AD MELPOMENEN MVSAM

Exegi monumentum aere perennius,  
Regalique situ pyramidum altius:  
Quod non imber edax, non Aquilo impotens  
Possit diruere, aut innumerabilis  
Annorum series, et fuga temporum.  
Non omnis moriar; multaque pars mei  
Vitabit Libitinam. Vsque ego postera  
Crescam laude recens, dum Capitolium  
Scandet cum tacita virgine Pontifex.  
Dicar, qua violens obstrepit Aufidus,  
Et qua pauper aquae Daunus agrestium  
Regnavit populorum, ex humili potens  
Princeps, Aeolium carmen ad Italos  
Deduxisse modos. Sume superbiam  
Quaesitam meritis, et mihi Delphica  
Lauro cinge volens, Melpomene, comam.

ODE XXX  
A MELPOMENE

Di bronzi più durevole,  
Più di piramid’alto,  
Cui non di nemi furia,  
Non di aquiloni assalto,  
Non col ruotar di secoli  
Immensi il tempo alato  
Capace fia di rompere,  
Ho un monumento alzato.  
No, non potrà la gelida  
Tomba me intero chiudere:  
Di me gran parte l’avida  
Morte saprà deludere.  
Ravviverà tra’ posteri  
Di lode ognor più fresca  
Eterna aura il mio vivere,  
Onde s’innovi e cresca.  
Vivrò, sinché il Pontefice  
Su ’l Campidoglio ascenda  
Con la Vestal, che tacita  
A’ sacri riti intenda.  
Dov’urla gonfio l’Aufido,

E dove Dauno impero  
Ebbe di agresti popoli,  
Or di poc'onda altero;  
Udran che a cetra italica  
Eolie corde il primo  
Io seppi unir, levandomi  
In sino al ciel da l'imo.  
Altera or va, Melpomene,  
Né a torto, degli allori,  
Ch'alto innaffiati sorgono  
Da' lunghi miei sudori.  
La sacra fronda delfica  
Ti appresta a sveller lieta;  
E di tua man le tempie  
Ne cingi al tuo poeta.

Anche la versione del 1820 del carme presenta lo stesso schema metrico ma consistenti variazioni nella resa italiana (Gargallo 1820, vol. II, 184-187):

ODE XXX  
AD MELPOMENEN MVSAM

Exegi monumentum aere perennius,  
Regalique situ pyramidum altius;  
Quod non imber edax, non Aquilo impotens  
Possit diruere, aut innumerabilis  
Annorum series, et fuga temporum.  
Non omnis moriar; multaue pars mei  
Vitabit Libitinam. Vsque ego postera  
Crescam laude recens, dum Capitolium  
Scandet cum tacita virgine pontifex.  
Dicar, qua violens obstrepit Aufidus,  
Et qua pauper aquae Daunus agrestium  
Regnavit populorum, ex humili potens,  
Princeps Aeolium carmen ad Italos  
Deduxisse modos. Sume superbiam  
Quaesitam meritis, et mihi Delphica  
Lauro cinge volens, Melpomene, comam.

ODE XXX  
A MELPOMENE

Di bronzo più durevole,  
Più di piramid'alto,  
Cui pioggia edace, o Borea  
Con prepotente assalto,  
Cui di vicende il volgere,  
O il vol del vecchio alato  
Possa non ha d'abbattere,  
Ho un monumento alzato.  
Non fia che basti a chiudere  
Me breve tomba intero;  
Di me gran parte indocile  
Fia d'Ecate a l'impero.  
Laude farà tra' Posterì  
Ch'io, come suol per fresca  
Aura arbuscel, più vegeto  
Ognor m'innovi e cresca,  
Sinché le sacre ascendere  
Capitoline scale  
Fia vista col Pontefice  
La tacita Vestale.

Fiero ove mugge l'Aufido,  
Di Dauno su le sponde,  
Già re d'agresti popoli,  
Povero or fiume d'onde,  
Da l'imo suolo a l'etere  
Diran ch'io seppi alzarmi,  
Primier su cetra italica  
Cigno d'eolì carmi.  
Superba or va, Melpomene,  
De' meritati allori,  
C'alto innaffiati sorgono  
Da' lunghi miei sudori,  
E aprendo a un bel sorridere  
Il labbro, omai circonda,  
O Diva, a me le tempie  
De l'apollinea fronda.

Si tratta sostanzialmente di una nuova traduzione che ha conservato ben poco della precedente versione. Già dopo i primi due versi, in cui si può notare solamente il passaggio da «bronzi» ad un più letterale e generalizzante «bronzo», appare evidente la profonda riscrittura (3-7): «Cui pioggia edace, o Borea / con prepotente assalto, / cui di vicende il volgere, / o il vol del vecchio alato / possa non ha d'abbattere» («Cui non di nembi furia, / non di aquiloni assalto, / non col ruotar di secoli / immensi il tempo alato / capace fia di rompere», 1809-1811).

Tale versione venne ripubblicata quasi identica nell'edizione senese del 1825 (Gargallo 1825a, vol. II, 186-189), dove si segnala solo una lieve modifica ai vv. 13 sg.: «Laude fra' tardi posterì / Farà ch'io, qual per fresca».

La stessa strofe italiana con cui era stata resa l'ode 3, 30 – due coppie di settenari, alternati tra sdrucchioli e piani con rima solo ai versi pari – viene impiegata in *Carm.* 4, 7 per il cosiddetto archilocheo III di Orazio, cioè due coppie di esametro dattilico più hemiepes: in tal modo la rima nei versi due e quattro delle strofe sottolinea il ritmo differente dei versi corrispondenti agli hemiepes latini<sup>24</sup> (Hor. *Carm.* 4, 7: Gargallo 1809-1811, vol. II, 290-297):

---

<sup>24</sup> Nelle annotazioni Gargallo osserva che «Venini nel metro simile al mio traduce ancor egli questa ode» (Gargallo 1809-1811, vol. II, 503), ma Venini (Venini 1786) non aveva usato questa strofe per 3, 30.

ODE VII  
AD L. MANLIVM TORQVATVM

Diffugere nives; redeunt iam gramina campis;  
Arboribusque comae:  
Mutat terra vices, et decrescentia ripas  
Flumina praetereunt:  
Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet  
Ducere nuda choros.  
Immortalia ne speres monet annus, et alium  
Quae rapit hora diem.  
Frigora mitescunt Zephyris; ver proterit aestas  
Interitura, simul  
Pomifer autumnus fruges effuderit; et mox  
Bruma recurret iners.  
Damna tamen celeres reparant caelestia Lunae:  
Nos, ubi decidimus  
Quo pius Aeneas, quo Tullus dives et Ancus,  
Pulvis, et umbra sumus.  
Quis scit an adiiciant hodiernae crastina: summae  
Tempora Di superi?  
Cuncta manus avidas fugient heredis, amico  
Quae dederis animo.  
Quum semel occideris, et de te splendida Minos  
Fecerit arbitria;  
Non, Torquate, genus, non te facundia, non te  
Restituet pietas:  
Infernis neque enim tenebris Diana pudicum  
Liberat Hippolytum;  
Nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro  
Vincula Pirithoo.

ODE VII  
A L. MANLIO TORQUATO

Le nevi al fin disparvero,  
L'erbetta a' prati torna,  
E già di nuovo gli alberi  
Lor verde crine adorna.  
Cangia natura l'ispido  
Suo volto; già le sponde  
Su' sottoposti regnano  
Fiumi di pover'onde.  
A le due suore Eufrosine,  
Ed a le ninfe unita,  
Nuda comincia a tessere  
Liete carole arditamente.  
Nulla a sperar durevole,  
Avverteci il ritorno  
De l'anno, e l'ora rapida,  
Che invola l'almo giorno.  
Zeffiro il verno mitiga;  
Di Flora i regni strugge  
State, che al rivolubile  
Ruotar de l'anno fugge,  
Quando rende il pomifero  
Autunno i campi adorni  
Di sue dovizie; il torpido  
Verno poi fia che torni.  
Pure nel cielo Cintia  
Presta restaura i danni  
Con vicenda perpetua  
Degl'instancabil anni:  
Ma noi, scesi ove stigia  
Notte il pio duce involve,  
Ed Anco, e il ricco Ostilio;  
Ahi! ch'ombra siamo e polve.  
Del giorno d'oggi al calcolo  
I sommi dei chi sa,  
Se pur vorranno aggiugnere  
Il giorno, che verrà?  
Ciò, che ad un lieto vivere  
Di buon umor concedi,  
È il sol, che fugge a l'avide  
Man degl'ingordi eredi.  
Quando una volta d'Erebo



Preda sarai, Torquato,  
E a te Minosse splendido  
Destino avrà già dato,  
Te non la tua facondia  
Potrà ridare a noi,  
Non la pietà, né l'inclita  
Stirpe degli avi eroi.  
Non da le stigie tenebre  
Di Cintia il nume amico  
È a liberar valevole  
Ippolito pudico;  
Del caro suo Piritoo  
Invan Teseo si accinge  
L'aspra catena a rompere,  
Ch'ivi a penar lo stringe.

Gargallo, come si vede, rende i 14 distici oraziani con 14 strofette da quattro versi, raddoppiando così il numero complessivo dei versi e trovandosi pertanto nella possibilità/necessità di vari ampliamenti rispetto all'originale. Le immagini sono spesso estese con aggiunte dalla fervida creatività poetica: 5 sg. «l'ispido / suo volto»: traduce *vices* con l'idea della natura gelata; 14 sg. «il ritorno / de l'anno»: arricchisce l'immagine sottesa al semplice *annus*; 15 «l'ora rapida»: espande *hora* con un aggettivo che riprende l'oraziano *rapit*, reso a sua volta con «invola» (v. 16); 18 «di Flora i regni»: *ver*; 19 sg. «che al rivolubile / ruotar de l'anno fugge»: *interitura*; 29 sg. «ove stigia / notte... involve»: *ubi*; 47 sg. «l'inclita / stirpe degli avi eroi»: rende il semplice *genus* riferito da Orazio a Torquato. Una vera e propria aggiunta senza appigli nell'originale, anche se pienamente nel tono del carme, è il distico di 27 sg., «con vicenda perpetua / degl'instancabili anni».

Nell'edizione del 1820 Gargallo cambia il metro: troviamo infatti sette ottave di ottonari con rima abacdcee (b e d sono sempre sdruc-cioli<sup>25</sup>). Mantiene la misura complessiva dell'edizione precedente (56 vv., rispetto ai 28 di Orazio), ma cambia molto anche il testo italiano, con vari ampliamenti e numerosi versi aggiunti (Hor. *Carm.* 4, 7: Gargallo 1820, vol. II, 220-223):

---

<sup>25</sup> Nell'ultima strofe si dovrebbe quindi leggere «palpèbre» (49), in rima con «tenèbre» (51), e «Pirìtoo» (53).

ODE VII  
AD L. MANLIVM TORQVATVM

Diffugere nives; redeunt iam gramina campis,  
Arboribusque comae:  
Mutat terra vices, et decrescentia ripas  
Flumina praetereunt:  
Gratia cum Nymphis, geminisque sororibus audet  
Ducere nuda choros.  
Immortalia ne speres, monet annus, et alium  
Quae rapit hora diem.  
Frigora mitescunt Zephyris; ver proterit aestas,  
Interitura, simul  
Pomifer autumnus fruges effuderit; et mox  
Bruma recurret iners.  
Damna tamen celeres reparant caelestia lunae:  
Nos, ubi decidimus  
Quo pius Aeneas, Quo Tullus dives, et Ancus,  
Pulvis, et umbra sumus.  
Quis scit, an adiiciant hodiernae crastina summae  
Tempora Dî superi?  
Cuncta manus avidas fugient heredis, amico  
Quae dederis animo.  
Quum semel occideris, et de te splendida Minos  
Fecerit arbitria;  
Non, Torquate, genus, non te facundia, non te  
Restituet pietas:  
Infernis neque enim tenebris Diana pudicum  
Liberat Hippolytum;  
Nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro  
Vincula Pirithoo.

ODE VII  
A L. MANLIO TORQUATO

Son le nevi alfin sparite,  
Rinverdiro i campi, agli alberi  
Son le chiome rinverdite:  
La natura di novello  
Vago ammanto par che vestasi,  
Ed il placido ruscello  
Basse a piè de l'erte sponde  
Scorrer fa sue limpid'onde.  
De le Ninfe Aglaia ignuda  
Guida i balli e de le Grazie,  
Vinta omai la stagion cruda.  
Che sperar nulla immortale  
Tu non vogli, ben ti avvertono  
L'anno e l'ora, che su l'ale  
Seco tragge il dì sereno,  
Come rapido baleno.  
Vien de' zeffiri la schiera  
A domare il verno; logora  
Da la state è primavera,  
Da la state, che poi cede  
A l'autunno, quando a spargere  
Doni e frutta in copia riede:  
Ma cacciato anch'è dal verno,  
Si ritesse il giro eterno.  
Pur del ciel restaura i danni  
De la luna il presto volgere,  
Che rinnova i mesi e gli anni:  
Noi cadendo ove il troiano  
Pio guerrier, e 'l ricco Ostilio  
Cadde e 'l quarto re romano  
Ne la notte, che non sgombra;  
Più non siam che polve ed ombra.  
Chi sa dir se a la partita  
Oggi chiusa, i Numi aggiungano  
Forse un giorno ancor di vita?  
Certo è ben che quanto mai  
A' piaceri, che l'infiorano,  
Di buon animo tu dai,  
Egli è 'l solo, che s'invola  
Degli eredi a l'arsa gola.  
Poi quand'Atropo il tuo nodo

Tronchi e Minos già pronunzii  
Di te alfin splendido lodo;  
Non allora agli occhi tuoi  
Questo Sol potran più rendere,  
O Torquato, gli avi eroi,  
La pietade, il dir facondo,  
Che non vagliono in quel mondo.  
Né può Cintia le palpebre  
Liberar del casto Ippolito  
Da quell'atre ime tenèbre,  
Né di Teseo il braccio è forte  
Sì che al caro suo Piritoo  
Franger possa le ritorte,  
Ond'e' fuori d'ogni speme  
Lungo il Lete avvinto geme.

Si notino le espansioni delle immagini oraziane: 4-5 «la natura di novello / vago ammanto par che vestasi»: *mutat terra vices*; 41 sg. «poi quand'Atropo il tuo nodo / tronchi»: *quum semel occideris*; 55 sg. «ond'e' fuori d'ogni speme / lungo il Lete avvinto geme»: *Lethaea... vincula*. Quasi una glossa la resa di 30, «e 'l quarto re romano», a fronte dell'oraziano *Ancus*.

Numerose le aggiunte vere e proprie: 11 «vinta omai la stagion cruda»; 16 «come rapido baleno»; 27 «che rinnova i mesi e gli anni»; 31 «ne la notte, che non sgombra»; 48 «che non vagliono in quel mondo».

Felici appaiono molte soluzioni, come ad es. i vv. 2-3 «rinverdiro i campi, agli alberi / son le chiome rinverdite», dove la ripetizione del verbo – che richiama nel prefisso il latino *redire* – accentua il chiasmo oraziano (*redeunt iam gramina campis larborisque comae*). La traduzione rimarrà inalterata anche nell'edizione del 1825 (Gargallo 1825a, vol. II, 220-223).

Diversa rispetto alla poesia lirica fu la scelta perseguita da Gargallo per rendere gli esametri di satire ed epistole. In questo caso egli usa con piena convinzione l'endecasillabo sciolto<sup>26</sup>, anche se non se ne

---

<sup>26</sup> Un metro di cui Gargallo esalta il ruolo nella tradizione poetica italiana (Gargallo 1923-1925, vol. I [*Memorie autobiografiche*], 30): «un metro veramente

può sostenere una perfetta equivalenza con l'esametro<sup>27</sup>. Per queste composizioni la rima è vista negativamente (cfr. Gargallo 1809-1811, vol. I, LXVIII sgg.): essa distrugge la varietà e «ogn'incanto, che dalla varietà risulti» (ivi, LXXI), mentre «l'endecasillabo italiano, sciolto dalla rima, felice rivale dell'antico esametro, somministra il più forte argomento dell'incontrastabil primato del nostro linguaggio, e formerà il perpetuo disinganno di tutti gli altri» (ivi, LXXX).

Si veda ad esempio la resa dell'epistola di apertura della raccolta oraziana: lo stile è piano e la traduzione appare molto vicina all'originale, ma inevitabilmente la versione italiana risulta più lunga della latina, 153 versi rispetto ai 108 oraziani (Hor. *Ep.* 1, 1: Gargallo 1820, vol. IV, 2-13):

Q. HORATII FLACCI  
EPISTOLARUM LIBER PRIMUS  
EPISTOLA I  
AD MAECENATEM

Prima dicte mihi, summa dicende Camena,  
Spectatum satis, et donatum iam rude, quaeris,  
Maecenas, iterum antiquo me includere ludo.  
Non eadem est aetas, non mens. Veianius, armis  
Herculis ad postem fixis, latet abditus agro;  
Ne populum extrema toties exoret arena.  
Est mihi purgatam crebro qui personet aurem:  
Solve senescentem mature sanus equum; ne  
Peccet ad extremum ridendus, et ilia ducat.  
Nunc itaque et versus, et cetera ludicra pono:  
Quid verum, atque decens, curo, et omnis  
[in hoc sum:  
Condo, et compono, quae mox depromere possim.  
Ac, ne forte roges, quo me duce, quo lare tuter:  
Nullius addictus iurare in verba magistri,  
Quo me cumque rapit tempestas, deferor hospes.  
Nunc agilis fio, et mersor civilibus undis,  
Virtutis verae custos, rigidusque satelles;  
Nunc in Aristippi furtim praecepta relabor,  
Et mihi res, non me rebus, subiungere conor.  
Vt nox longa, quibus mentitur amica, diesque

DELL'EPISTOLE  
DI Q. ORAZIO FLACCO  
LIBRO PRIMO EPISTOLA I  
A MECENATE

O tu, di cui nel mio fiorir non tacque,  
Nel declinar non tacerà la musa,  
Me conosciuto assai, me del camato  
Già fatto degno, ne l'antico agone  
Chiuder di nuovo, o Mecenate, attenti?  
Altri sensi, altra età. Poiché a le porte  
D'Ercole alfin l'arme Veiano affisse,  
Giace, sdegnando da l'estrema arena  
Chiedere al popol grazia, ascoso in villa.  
Voce ho ben io, ch'entro al purgato orecchio  
Spesso m'intuona: se pur vuoi far senno,  
Sciogli in buon punto tuo caval, che  
[invecchia,  
Perché a rider non dia sul fin del corso,  
Incespicando con lena affannata.  
Versi, e giocosi studi or dunque addio;  
Il ver, l'onesto e curo, e cerco, e tutto  
Assorto in questo io son: compongo, e serbo  
Ciò, di che usar a tempo, e a luogo io possa.  
E perché forse a chiedermi non abbi,  
Qual duce, qual liceo mi rassecuri;

---

italico, perché è questa la sola lingua che sostener lo possa e che ne mostra non la derivazione, ma la sostanza, e la natura tutta latina».

<sup>27</sup> Gargallo 1820, vol. IV, 223; cfr. Coccia 1994, 451.

Longa videtur opus debentibus; ut piger annus  
Pupillis, quos dura premit custodia matrum;  
Sic mihi tarda fluunt, ingrataque tempora, quae spem,  
Consiliumque morantur agendi gnaviter id, quod  
Aequae pauperibus prodest, locupletibus aequae,  
Aequae neglectum pueris, senibusque nocebit.  
Restat, ut his ego me ipse regam, solerque elementis.  
Non possis oculo quantum contendere Lynceus,  
Non tamen idcirco contemnas lippus inungi:  
Nec, quia desperes invicti membra Glyconis,  
Nodosa corpus nolis prohibere cheragra.  
Est quadam prodire tenus, si non datur ultra.  
Fervet avaritia, miseroque cupidine pectus?  
Sunt verba, et voces, quibus hunc lenire dolorem  
Possis, et magnam morbi deponere partem.  
Laudis amore tumes? sunt certa piacula, quae te  
Ter pure lecto poterunt recreare libello.  
Invidus, iracundus, iners, vinosus, amator;  
Nemo adeo ferus est, ut non mitescere possit,  
Si modo culturae patientem commodet aurem.  
Virtus est vitium fugere; et sapientia prima  
Stultitia caruisse. Vides, quae maxima credis  
Esse mala, exiguum censum, turpemque repulsam,  
Quanto devites animi, capitisque labore.  
Impiger extremos curris mercator ad Indos,  
Per mare pauperiem fugiens, per saxa, per ignes:  
Ne cures ea, quae stulte miraris, et optas,  
Discere, et audire, et meliori credere non vis?  
Quis circum pagos, et circum compita pugnax  
Magna coronari contemnat Olympia, cui spes,  
Cui sit conditio dulcis sine pulvere palmae?  
Vilius argentum est auro, virtutibus aurum.  
O cives, cives, quaerenda pecunia primum est;  
Virtus post nummos. Haec Ianus summus ab imo  
Prodocet: haec recinunt iuvenes dictata, senesque,  
Laevo suspensi loculos, tabulamque lacerto.  
Est animus tibi; sunt mores, est lingua, fidesque;  
Sed quadringentis sex septem millia desunt;  
Plebs eris. At pueri ludentes, rex eris, aiunt,  
Si recte facies. Hic murus aheneus esto,  
Nil conscire sibi, nulla pallescere culpa.  
Roscia (dic sodes) melior lex, an puerorum est  
Naenia, quae regnum recte facientibus offert,  
Et maribus Curiis, et decantata Camillis?  
Isne tibi melius suadet, qui rem facias; rem,  
Si possis, recte; si non, quocumque modo rem;  
Vt propius spectes lacrymosa poemata Pupî:  
An, qui Fortunae te responsare superbae

Errante peregrin, d'alcun maestro  
Sovra i detti a giurar ligio non mai,  
Fo trasportarmi ove mi balza il vento.  
Agile or fommi, e a capo in giù m'immergo  
Tra' flutti cittadin, de la verace  
Vertù custode, e rigido sergente;  
Furtivo or torno a sdrucciolar ne' dogmi  
Di Aristippo, e le cose a me soggette,  
Non a le cose me render mi sforzo.  
Come lunga la notte a chi deluso  
È da l'amica, e lungo sembra il giorno  
Agli operai; come a pupil, cui preme  
Dura madre custode, eterno è l'anno;  
Tal per me scorrion lenti, e ingrati i dì,  
Che dilungan l'intento, e la speranza  
Del prode oprar ciò, che altrettanto giova  
A' nobili, a' plebei; ciò, che negletto,  
A' vecchi, ed a' garzon nuoce altrettanto.  
Restami il trar conforto, e norma io stesso  
Or da questi elementi. Acuto il guardo  
Tender, pari a Lincèo, se a te si vieti,  
Gli occhi però, cisposo, ugner non sdegni.  
Né perché di Glicon le membra invitte  
Disperi, avvien che da le tue non vogli  
Lunge tener de la chiragra i nodi.  
Puossi a un punto arrivar, s'oltre non lice.  
Misera cupidigia, ingorda brama  
Ti ferve in petto? Ci ha precetti, e avvisi,  
Da lenir questo affanno, e una gran parte  
Depor del morbo. T'enfia amor di laude?  
Né mancan pure in libriccin, tre volte  
Letto con puro cor, certi scongiuri,  
C'a farti disgonfiar sieno possenti.  
Lascivo, ebbro, iracondo, invido, inerte  
Si fier, da non domarsi, alcun non evvi,  
Docil se a disciplina orecchio appresti.  
Virtù fuga è del vizio, e 'l saper primo  
Sta nel serbarsi da stoltezza immune.  
Vergognosa ripulsa, e angusto censo,  
Ch'esser ti avvisi d'ogni mal peggiore,  
Già vedi del tuo cor, de la tua vita  
Con quanto sforzo ad evitar t'ingegni.  
Indefesso mercante agl'Indi estremi,  
Fuggendo povertà, corri tra scogli,  
Mari, e vulcani: per apprender poi  
Gli obbietti a non curar, che stolto ammiri  
E aneli, né a precetti, né a consigli,  
Né a saggi più di te prestar vuoi fede?

Liberum, et erectum praesens hortatur, et aptat?  
Quod si me Populus Romanus forte roget, cur  
Non, ut porticibus, sic iudiciis fruar isdem;  
Nec sequar, aut fugiam, quae diligit ipse, vel odit:  
Olim quod vulpes aegroto cauta leoni  
Respondit, referam: quia me vestigia terrent,  
Omnia te adversum spectantia, nulla retrorsum.  
Bellua multorum es capitem: nam quid sequar, aut  
[quem?

Pars hominum gestit conducere publica: sunt, qui  
Crustis, et pomis viduas venentur avaras;  
Excipiantque senes, quos in vivaria mittant:  
Multis occulto crescit res foenore. Verum  
Esto, aliis alios rebus, studiisque teneri:  
Idem eadem possunt horam durare probantes?  
Nullus in orbe sinus Baiis praelucet amoenis,  
Si dixit dives; lacus, et mare sentit amorem  
Festinantis heri: cui si vitiosa libido  
Fecerit auspiciam, cras ferramenta Teanum  
Tolletis fabri. Lectus genialis in aula est?  
Nil ait esse prius, melius nil caelibe vita:  
Si non est, iurat, bene solis esse maritis.  
Quo teneam vultus mutantem Protea nodo?  
Quid pauper? ride: mutat coenacula, lectos,  
Balnea, tonsores; conducto navigio aequae  
Nauseat ac locuples, quem ducit priva triremis.  
Si \*curatus inaequali tonsore capillos  
Occurro, rides: si forte subucula pexae  
Trita subest tunicae, vel si toga dissidet impar;  
Rides: quid? mea quum pugnat sententia secum,  
Quod petiit, spernit; repetit, quod nuper omisit;  
Aestuat, et vitae disconvenit ordine toto;  
Diruit, aedificat, mutat quadrata rotundis?  
Insanire putas sollemnia me, neque rides,  
Nec medici credis, nec curatoris egere  
A praetore dati; rerum tutela mearum  
Quum sis, et prave sectum stomacheris ob unguem  
De te pendentis, te respicientis amici.  
Ad summam, sapiens uno minor est Iove; dives,  
Liber, honoratus, pulcher, rex denique regum:  
Praecipue sanus, nisi quum pituita molesta est.

\**curtatus*

E qual mai cerretan di que', che in piazza  
Lottano, e ne' villaggi, il serto insigne  
D'Olimpia sprezzera, s'abbia di dolce  
Non polverosa palma offerta, e speme?  
Più vil l'argento egli è de l'oro, è l'oro  
Più vil de la virtude. *O cittadini,*  
*O cittadin, pria la pecunia, e poi*  
*Si cerchi la virtù.* Questi precetti  
Giano ripete da l'un capo a l'altro:  
Questi i vecchi ricantano, e' fanciulli  
Con borsa, e libri al manco braccio appesi.  
Manchin semila, o sette al censo equestre,  
E prode, onesto sii, probo, facondo;  
Plebe sarai. Ma i putti in un lor giuoco  
Gridan: *Opera dritto, e re sarai.*  
Rimorso al cor, pallor di colpa al viso  
Non sentir mai; ecco di bronzo il muro.  
Dimmi 'n grazia, miglior la roscia legge,  
O de' fanciulli la canzon ti sembra,  
Canzon de' prischi eroi, Curi, e Cammilli,  
C'offre a chi adopra rettamente, il regno?  
Del meglio consiglier forse ti è quegli,  
Che in cor ti mette il procacciar guadagno;  
Guadagno, quando 'l puoi, per guisc oneste;  
E quando no, comunque il puoi, guadagno,  
Onde così di Pupio i mesti drammi  
Più vicin spettator vegganti assiso;  
O chi presente pur ti esorta, e guida  
Che libero, che intrepido l'avverso  
Rintuzzar sappi di fortuna orgoglio?  
Che se il popol roman forse mi chiegga  
Perché i portici sì, ma non comune  
Io seco m'abbia il giudicar, né fugga,  
O segua ciò, ch'egli pur segue, o fugge;  
Quello ripeterò, che accorta volpe  
Ad infermo lion rispose un giorno:  
Perché terror mi fan l'orme rivolte  
Tutte verso di te, niuna indietro.  
Bestiaccia se' di milion di teste,  
Qual via seguir? qual duce? Il comun censo  
Torre a fitto altri agogna: uccellan altri  
Con chicche, e frutta vedovelle avare,  
E pescan vecchi, e mettongli in vivaio:  
Molti arricchisce occulta usura. Or sia  
C'altri d'altri s'invogli obbietti e studi,  
Può lo stess'uom durar amando un'ora  
Le cose stesse? De l'amena Baia  
Seno miglior l'orbe non ha, se al ricco

Uscì di bocca, il lago, e il mar già sente  
D'invogliato signor l'impazienza;  
Cui s'altro insan capriccio auspice sia,  
Domani, o fabbri, i ferramenti in spalla  
Vi recherete per Tean. È ingombra  
L'aula da letto marital? La prima,  
La miglior vita è il celibato, afferma.  
Se poi celibe egli è, giura che solo  
Se la crogiolan quei, che han moglie a lato.  
Questo Proteo allacciar, che cangia aspetti,  
Con qual nodo potrò? Ma intanto il povero?  
Ne ridi pur. L'aereo nido, il letto,  
I bagni, il tosator va anch'ei cangiando;  
Va anch'egli arcoreggiando in suo barchetto  
Da nolo, al par che in sua trireme il ricco.  
Se co' capelli dal barbier tosati  
Disegualmente io m'offro a te, ne ridi.  
Se per ventura ben tessuto saio  
Si sovrapponga a logora camicia,  
O se la toga da una parte sale,  
E da l'altra si strascica, ne ridi.  
Che dici poi, con se medesimo in lotta  
Quand'entra il mio pensier; vuole, e disvuole;  
Quel, che già rifiutò, di nuovo anela;  
Sempre in tempesta; in suo tenor di vita  
Discorde sempre: edifica, dirocca,  
Cangia i quadrati in cerchi? Mi credi  
Farneticar, come si suol, né ridi;  
Né ti par tempo che il pretor mi assegni  
Medico, e curator, benché tutela  
Tu sii d'ogni mia cosa, e ne l'amico,  
Che da te pende, e in te si affisa e mira,  
Sin ti fa nausea mal recisa un'unghia.  
Secondo in somma al solo Giove è il saggio,  
Liberò, illustre, e bello, e ricco, e infine  
De' regi re; ma sopra tutto sano,  
Salvo quando il catarro è a lui molesto.

Anche qui si possono osservare varie libertà rispetto all'originale: p. es. 14 «incespicando con lena affannata» rende liberamente il non eccessivamente *perspicuo et ilia ducat*, così come a 108 sg. «il comun censo / torre a fitto» traduce *conducere publica*.

Interessanti alcune scelte lessicali, come il latinismo «chiragra» a 45, o «cerretan» per *pugnax* a 69. Gargallo tiene sempre molto presente l'originale. Secondo quanto teorizzato mantiene i corrispondenti italiani quando la lingua lo consente, come ad es. nel v. 54,

«iracondo, invidio, inerte», che, a prescindere dal diverso ordinamento dovuto alla metrica, mantiene l'allitterazione iniziale degli oraziani *invidus, iracundus, iners*. Anche a 37 inverte l'ordine del latino per motivi metrici, «a' nobili, a' plebei» (*pauperibus... locupletibus*, dove si noti «nobili» per *locupletes*), come nel seguente «a' vecchi, ed a' garzon» (*pueris senibusque*), mantenendo così il parallelismo tra povertà/gioventù, ricchezza/vecchiaia.

Nell'edizione del 1825 (Gargallo 1825a, vol. IV, 6-17) troviamo anche nella traduzione della prima epistola consistenti variazioni rispetto all'edizione napoletana, tanto che il testo presenta un verso in più della versione precedente. Si tratta di rielaborazioni stilistico-formali, come ad es. ai versi 3-5 (conto i versi secondo il testo dell'edizione napoletana):

Me conosciuto assai, me del camato  
Già fatto degno, ne l'antico agone  
Chiuder di nuovo, o Mecenate, attenti?  
(1820)

Me noto assai, me che già il dono ottenni  
Del camato, o Mecena, inchiuder brami  
Di nuovo omai ne la palestra antica.  
(1825)

Dove si può notare la sostituzione di «conosciuto» con «noto», di «agone» con «palestra» e l'uso di «Mecena» in luogo di «Mecenate» (una rara forma che Gargallo impiega in questa edizione anche in *Epist.* 1, 7, 4) con un endecasillabo *a maiore* con incipit anapestico.

O ancora ai vv. 51-53:

Né mancan pure in libriccin, tre volte  
Letto con puro cor, certi scongiuri,  
C'a farti disgonfiar sieno possenti.  
(1820)

Ci ha di certi scongiuri in tal libretto,  
Che di sgonfiarti, se tre volte il leggi  
Con animo sincero, avran possanza.  
(1825)



Qualche cambiamento sembra rispondere alla volontà di dare un ritmo differente al verso: p. es. 56 «docil se a disciplina orecchio ap-  
presti» (1820); «se docil presti a disciplina orecchio» (1825); 154  
«salvo quando il catarro è a lui molesto» (1820); «purché il catarro a  
molestar nol giunga» (1825).

Pare di scorgersi il tentativo di riprodurre lo stile piano oraziano e  
il lessico non solenne: così «m'intuona» diventa «mi sona» (11); «e  
tutto / assorto in questo io son» (pur letterale: *et omnis in hoc sum*) «e  
tutto / mio pensier questo è sol» (16 sg.); «liceo» «asil» (*lare*; 20); «fo  
trasportarmi ove mi balza il vento» «sbalzar mi lascio, ove mi spinga il  
vento» (23); «ripulsa» (calco da *repulsam*) «rifiuto» (59); «più vil de  
la virtude» «de la virtù più vile» (74); «seno» «golfo» (116); «vi reche-  
rete per Tean» «via per Tean» (121); «barchetto... trireme» «navi-  
cello... fregata» (130 sg.).

Se possibile cerca di seguire più da vicino il testo latino, come ad  
es. ai vv. 28 sg., «e le cose a me soggette, / non a le cose me render mi  
sforzo» (1820); «e mi sforzo a me le cose / render serve, non me servo  
a le cose» (1825), con più fedele resa del chiasmo sintattico (*et mihi  
res, non me rebus, subiungere conor*). O ancora a 74-76: «...O cittadini,  
/ o cittadin, pria la pecunia, e poi / si cerchi la virtù...» (1820); «...O  
cittadini, / o cittadini, la pecunia in prima / si cerchi, e la virtù dopo  
i quattrini» (1825; *O cives, cives, quaerenda pecunia primum est; / virtus  
post nummos*); e a 84 sg.: «rimorso al cor, pallor di colpa al viso / non  
sentir mai; ecco di bronzo il muro» (1820); «muro ti fia di bronzo, al  
cor rimorso / mai non sentir, né impallidir per colpa» (1825; *Hic mu-  
rus aeneus esto, / nil conscire sibi, nulla pallescere culpa*); 94 sg.: «onde  
così di Pupio i mesti drammi / più vicin spettator vegganti assiso»  
(1820); «a far che più vicino a' lacrimosi / drammi di Pupio spettator  
ti assida» (1825; *ut propius spectes lacrymosa poemata Pupii*).

L'incessante lavoro di revisione si può cogliere anche nelle anno-  
tazioni che, pur scarse, si arricchiscono di una osservazione sul carat-  
tere ironico del paragone finale tra il saggio e il re degli dei (Gargallo  
1825a, vol. IV, 213).

Si vede insomma come anche nel caso della prima epistola la vo-  
lontà di rendere fedelmente Orazio si concretizza in rispetto letterale  
del testo, associato però a variazione linguistica ed espansione di im-

magini e figure secondo la sensibilità e la cultura di Gargallo, un poeta orgoglioso della tradizione italiana e del suo patrimonio letterario e che non esita a scegliere le soluzioni che ritiene più adeguate per rendere pienamente l'originale oraziano e collocarlo nell'alveo di una produzione poetica caratterizzata da esigenze e modalità espressive ben diverse da quelle del poeta latino. Fedeltà e variazione si amalgamano con esiti spesso felici e convincenti.

### Bibliografia

- Allegri, Mario (2020) "Vannetti, Clementino Felice de' Villanova". In *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. XCVIII, 239-241. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Arteaga, Stefano (1793) *Lettera di Stefano Arteaga a Giovan Battista Bodoni intorno alla censura pubblicata dal Cavalier Clementino Vannetti Accademico Fiorentino contro l'edizione parmense dell'Orazio del MDCCXCI*. Crisopoli [Parma]: [Bodoni].
- Bracchi, Cristina (1997) "Ferdinando Galiani lettore e critico di Orazio". «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana» 26: 85-109.
- Cesari, Antonio (1789) *Delle dodici ode d'Orazio recate in rime toscane dal p. Antonio Cesari dell'Oratorio stampate in Verona l'anno 1788. Seconda edizione. Se ne aggiungono altre diciotto del medesimo autore*. Bassano: a spese Remondini di Venezia.
- Chiarini, Gioachino (1994) "Orazio nel Settecento". In *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*, Atti del Convegno svoltosi a Licenza dal 19 al 23 aprile 1993 nell'ambito delle celebrazioni del bimillenario della morte di Quinto Orazio Flacco, 277-289. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Coccia, Michele (1994) "Orazio e Gargallo". In *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*, Atti del Convegno svoltosi a Licenza dal 19 al 23 aprile 1993 nell'ambito delle celebrazioni del bimillenario della morte di Quinto Orazio Flacco, 441-462. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Curcio, Gaetano (1913) *Q. Orazio Flacco studiato in Italia dal secolo 13. al 18*. Catania: F. Battiato.
- Elisei, Raffaele (1933) "Tommaso Gargallo traduttore d'Orazio". «Il Mondo Classico» 3: 109-124.
- Esposito Vulgo Gigante, Giuseppe (1991) "Tommaso Gargallo". In *La cultura classica a Napoli nell'Ottocento. Secondo contributo*, 49-65. Napoli: Dipartimento di filologia classica dell'Università degli studi di Napoli Federico II.

- Gargallo, Tommaso (1809-1811) *Dei versi di Q. Orazio Flacco tradotti dal cav. Tommaso Gargallo Marchese di Castellentini*, Voll. I-II. Palermo: Reale Stamperia.
- Gargallo, Tommaso (1814) *Di M. T. Cicerone Intorno a' doveri libri tre volgarizzati dal cav. Tommaso Gargallo marchese di Castellentini*. Palermo: Tipografia Reale di guerra.
- Gargallo, Tommaso (1820) *Delle opere di Q. Orazio Flacco recate in versi italiani da Tommaso Gargallo*, Voll. I-IV. Napoli: Stamperia Reale.
- Gargallo, Tommaso (1825a) *Delle opere di Q. Orazio Flacco recate in versi italiani da Tommaso Gargallo. Quinta edizione con emendazioni e varianti del traduttore*, Voll. I-IV. Siena: Onorato Porri.
- Gargallo, Tommaso (1825b) *La elegia terza del libro secondo di Tibullo recata in versi italiani*. Venezia: Tipografia di Alvisopoli.
- Gargallo, Tommaso (1831) *Di Sua Maestà Ludovico Re di Baviera Elegie di siciliano argomento recate di tedesco in italiano da Tommaso Gargallo*. Napoli: Stamperia Reale.
- Gargallo, Tommaso (1842) *Le satire di Giovenale recate in versi italiani dal marchese Tommaso Gargallo*. Palermo: Poligrafia Empedocle.
- Gargallo, Tommaso (1923-1925) *Opere edite ed inedite*, pubblicate dal marchese Filippo Francesco di Castel Lentini, Voll. I-IV (I. *Memorie autobiografiche*, per cura del marchese Filippo Francesco di Castel Lentini, 1923; II. *Poesie italiane e latine*, per cura di Giovambattista Puccinelli, 1924; III. *Versioni di Orazio, Giovenale, Cicerone, e Dionigi d'Alicarnasso*, per cura del dott. Raffaello Bianchi, 1925; IV. *Memorie patrie e prose minori*, per cura del sac. dott. Francesco Caffo, 1925). Firenze: Le Monnier.
- Horace (1834) *Oeuvres complètes d'Horace... édition polyglotte publiée sous la direction de J.-B. Monfalcon*. Paris-Lyon: Cormon et Blanc.
- Horatius (1791) *Q. Horati Flacci Opera*. Parmae: typis Bodonianis.
- Monsagrati, Giuseppe (1999) "Gargallo, Tommaso, marchese di Castel Lentini". In *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. LII, 288-290. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Nardo, Dante (1998) "Gargallo, Tommaso". In *Enciclopedia Oraziana*, Vol. III, 240-241. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Palazzolo, Maria Iolanda (1980) *Editori, librai e intellettuali. Vieusseux e i corrispondenti siciliani*. Napoli: Liguori.
- Quadranti, Isolde (2011) *La biblioteca di casa Pindemonte e i libri di Ippolito: studio bibliografico-filologico*. Verona: Bonato.
- Rolfini, Mario (1998a) "Vannetti, Clementino". In *Enciclopedia Oraziana*, Vol. III, 501-502. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Rolfini, Mario (1998b) "Clementino Vannetti studioso di Orazio". «Atti Acc. Agiati» VII, 1: 269-338 (Atti del Convegno *Clementino Vannetti (1754-*

1795). *La cultura roveretana verso le 'patrie lettere'*, Rovereto, 23-24-25 ottobre 1996).

Vannetti, Clementino (1792) *Osservazioni intorno ad Orazio*. Rovereto: s.e. (rist. in *Opere italiane e latine del cav. Clementino Vannetti roveretano*, Voll. III-V. Venezia-Rovereto: Alvisopoli-Jacob, 1827-1828).

Venini, Francesco (1786) *Q. Horatii Flacci Carminum libri quinque cum apposita italica interpretatione*. Mediolani: typis imper. monast. S. Ambrosii Majoris.

Ulisse Dogà

## Le traduzioni italiane del *Malte* di Rilke e la versione esemplare di Furio Jesi

*Questo intervento vuole indagare le caratteristiche linguistiche delle traduzioni italiane del romanzo di Rainer Maria Rilke I quaderni di Malte Laurids Brigge. L'analisi comparata delle versioni di tre grandi traduttori e interpreti dell'opera di Rilke (Errante, Zampa, Jesi) vuole anzitutto illuminare il metodo di ciascuno, ma sottolineare in particolare l'«esemplarità» del lavoro di Jesi, il quale si pone coscientemente all'interno di una storia della traduzione del Malte, ma allo stesso tempo egli marca con decisione una sua originalità ermeneutica e stilistica rispetto ai tentativi precedenti di ridare in lingua italiana l'arduo intreccio di pensieri e parole che caratterizza così profondamente la prosa del romanzo rilkiano.*

Parole chiave: Rainer Maria Rilke, Vincenzo Errante, Giorgio Zampa, Furio Jesi, teoria della traduzione.

*This paper aims to investigate the linguistic characteristics of the Italian translations of Rainer Maria Rilke's novel The Notebooks of Malte Laurids Brigge. The comparative analysis of the versions of three great translators and interpreters of Rilke's work (Errante, Zampa, Jesi) aims first of all to illuminate the method of each, but to underline in particular the 'exemplarity' of Jesi's work, which stands consciously within a history of Malte's translation, but at the same time it decisively marks its hermeneutic and stylistic originality compared to previous attempts to restore into the Italian language the arduous interweaving of thoughts and words that so profoundly characterizes the prose of the novel.*

Keywords: Rainer Maria Rilke, Vincenzo Errante, Giorgio Zampa, Furio Jesi, Translation Studies.

Ulisse Dogà, "Le traduzioni italiane del *Malte* di Rilke e la versione esemplare di Furio Jesi", «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 107-120.

© ri.tra & Ulisse Dogà (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: : <https://doi.org/10.13135/2975-0873/10998>.

Prima di avanzare un'analisi comparativa fra le versioni dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* ad opera di Vincenzo Errante, Giorgio Zampa e Furio Jesi e mostrare in particolare l'esemplarità di quest'ultimo, vorrei premettere alcune considerazioni più generali sulla traduzione, funzionali all'interpretazione testuale<sup>1</sup>.

Ciò che distingue chiaramente i tre traduttori è, a mio avviso, quello che Walter Benjamin e Peter Szondi definirono *Intention auf die Sprache*, «l'intenzione verso la lingua», ovvero l'atteggiamento del traduttore verso la lingua in cui traduce, distinto da quello del poeta verso la propria lingua. Benjamin distingueva nella *Intention auf die Sprache* della traduzione *das Gemeinte*, «l'inteso», dalla *Art des Meinens*, dal «modo di intendere», ed esplicitava tale astratta distinzione secondo l'esempio delle diverse parole in tedesco e francese per dire la stessa cosa, ovvero «pane»:

In *Brot e pain* l'inteso è senza dubbio identico, ma il modo di intenderlo non lo è. Dipende, cioè, dal modo di intendere che le due parole significano qualcosa di diverso per il francese e per il tedesco, che non sono intercambiabili per l'uno e per l'altro, e che anzi, in ultima istanza, tendono a escludersi; mentre dipende dall'inteso che esse, prese assolutamente, significano una sola e medesima cosa (Benjamin 1995, 44).

Tuttavia, se passiamo dal semplice livello lessicale a quello più ampio di un testo o addirittura di una intera lingua, ecco che l'inteso non emerge immediatamente e chiaramente, ma è invece in un continuo divenire fino al suo affiorare dalla somma e armonia di tutte le sue 'versioni', un affioramento che per il metafisico Benjamin coincide con la fine messianica di tutte le traduzioni nella sfera armonica della «pura lingua».

Szondi riprende i concetti benjaminiani, ma ne dà una interpretazione più strettamente linguistica:

Dove una traduzione non solo può, ma deve differenziarsi dall'originale, è nel modo di intendere (*Art des Meinens*). Il concetto di 'intendere' mira alla

---

<sup>1</sup> Questo intervento comparativo sulle traduzioni del *Malte* è uno sviluppo di quanto già accennato solo brevemente in un mio saggio di recente pubblicazione: Dogà 2023.

struttura del linguaggio, a una relazione in cui entrambi i termini però non vanno intesi obbligatoriamente con un nome, giacché tali nomi implicano già da sempre una specifica relazione tra i due, ossia una concezione determinata dalla struttura intenzionale (*Meinungsstruktur*) del linguaggio (Szondi 1990, 76).

La relazione fra «inteso» e «modo di intendere» – che in Benjamin è letta metafisicamente alla luce della reintegrazione delle lingue nella «pura lingua» – è concepita da Szondi secondo il modello delle scienze strutturaliste come una relazione soggetta storicamente alle condizioni di possibilità epistemologiche di una data epoca. In base a questo presupposto l'indice storico di una traduzione non dà primariamente lo stato storico della lingua impiegata, quanto piuttosto del modo in cui essa è impiegata, ovvero non rinvia a una determinata *Sprachstufe* (livello della lingua), quanto invece a una determinata *Sprachkonzeption* (concezione della lingua).

Vorrei ora mostrare quali siano le diverse concezioni della lingua dei tre traduttori del *Malte* e interrogarmi sulle conseguenze anche gnoseologiche della prassi traduttiva, ovvero sulla questione specifica se il divenire della lingua della traduzione tenda o meno a un'armonia finale, a una complementarità di punti di vista sull'originale, oppure se le diverse versioni tendano invece ad escludersi/negarsi, ampliando allora il nostro orizzonte conoscitivo del testo rilkiano non per semplice sommatoria di ipotesi, ma grazie al loro rapporto genuinamente dialettico, il quale, nel suo ultimo grado o versione, mantiene come superati gli stadi storico-linguistici progressivamente negati.

Per quanto riguarda anzitutto la cronologia delle traduzioni del *Malte*, alla prima versione di Errante (Alpes 1929, poi UTET 1937, Sansoni 1942, 1944), segue quella di Zampa (Bompiani 1943, poi De Donato 1966, Adelphi 1992, 2020), mentre quella di Jesi risale al 1974 per Garzanti. La cura delle tre edizioni è molto diversa e ciascuna rispecchia l'indole del traduttore, dove la successione temporale marca chiaramente il mutamento dell'approccio epistemologico e stilistico all'opera rilkiana: dall'*engagement* poetico di Errante, all'elegante distacco saggistico di Zampa, fino all'irreprensibile scientificità di Jesi. Le introduzioni ai loro *Malte* ci chiariscono bene cosa i tre traduttori

percepiscono nella lingua di Rilke e cosa dunque ‘intendono’ poi ridare in italiano. Sostanzialmente, l’approccio di Errante è psicologico, quello di Zampa è esistenziale e quello di Jesi è ontologico.

Ovvero, Errante legge dietro e attraverso le parole del *Malte* il dramma psicologico di un soggetto ben determinato che naufraga nelle proprie inquietudini e che soffre di dispersione e dissociazione dell’io. Il *Malte* è per Errante testimonianza della scissione fra vita e poesia, fra realtà e volontà, dell’incapacità della ragione e della logica di venire a capo del caos della vita, dell’esasperazione della sensibilità e del sentimento: «Ecco la dissociazione dell’io. Un’intima dolorosa anarchia, per cui le energie che partecipano, dicemmo, a produrre la vita dello spirito operano ormai per l’appunto disgregate. Ciascuna per proprio conto e in contrasto» (Rilke 1944, 13). Intaccato dalla forte crisi neurotica d’angoscia è per Errante lo stile del romanzo, il quale, sintomo esplicito del morbo, batte allora sempre sullo stesso tasto «concitandosi ad esprimere con un urlo sempre più alto l’incubo della fantasia aberrante sotto la spinta di sensazioni anormali» (22), sicché per tradurre la prosa del *Malte* bisogna anzitutto lasciarsi prendere dalle sue atmosfere allucinate, penetrare nelle sue profondità per poi ritornare in superficie e cercare di renderne la particolare musicalità.

Zampa, invece, si astiene dall’identificare troppo direttamente *Malte* e il giovane Rilke, poiché il romanzo non sarebbe né una autobiografia né un diario (cfr. Rilke 1943, 9), ma più universalmente la rappresentazione del dramma esistenziale dell’individuo moderno e come questi senta i temi della vita, della morte e dell’amore: «I Quaderni», scrive Zampa nella sua prima introduzione del 1943, «rappresentano il tentativo di trovare una risposta – un senso – all’esistenza così come essa si presenta all’atto stesso del respiro» (11). Perciò è inutile, sottolinea ancora Zampa qui in forte contrasto con Errante, cercare unità e coerenza sia tematica che stilistica nel *Malte*. Tesi, questa, rinforzata da Zampa nella sua lunga premessa all’edizione Adelphi con citazioni dai diari e dalle lettere di Rilke in cui si evince che l’opera nasce da una lunga gestazione, ma che la sua storia è impossibile da ricostruire filologicamente per mancanza di bozze e fonti: «Il libro trova la sua organicità nella sua composizione a schegge, dissociata. Non per nulla esso viene considerato un romanzo e posto all’origine,



insieme ad altre opere, della narrativa del nostro secolo» (Rilke 2020, 200). E, nuovamente in polemica con la lettura di Errante, a nulla serve secondo Zampa tracciare nessi fra il *Malte* e la poesia contemporanea dei *Neue Gedichte*, poiché lirico e prosatore si pongono su piani linguistici profondamente diversi; come anche infruttuoso è per Zampa cercare anticipazioni tematiche e stilistiche del *Malte* nella prosa più giovanile di Rilke, poiché il romanzo rilkiano presenta uno stile assolutamente inedito, «sopra la superficie delle *Aufzeichnungen* tanti diversi e contrastanti aspetti si riflettono con movimento incessante, sovrapponendosi, caricandosi, ma anche annullandosi» (208). Originale è dunque il rapporto fra vita e forma nel *Malte*, dove quest'ultima, modernisticamente, «non viene in soccorso», ma è piuttosto specchio e allegoria della grande miseria che oramai sfugge al potere evocatorio della parola.

Jesi, infine, fa emergere il problema ontologico dell'autore Rilke. Il *Malte*, secondo Jesi, sarebbe fundamentalmente «un'opera mancata» (Rilke 1974, XVI), dove angoscia esistenziale e orrori della metropoli moderna vengono soffocati da una cultura collezionistica e maniacale, esibita senza discrezione. Mentre la poetica di Rilke pretende dal poeta che egli diventi cosa fra le cose e strumento cieco e puro dell'inconoscibile, ecco che nel *Malte* «vi è una congerie di cose, ciascuna delle quali sta sempre per essere 'presa come l'unica che esista', ed alla quale tuttavia la necessità interna della narrazione sottrae sempre, all'ultimo momento, un'effettiva unicità» (XVII). A differenza dei *Neue Gedichte*, in cui il poeta arriva a 'possedere' le cose che pericolosamente mutano e tentano di sottrarsi alla stretta poetologica e linguistica, ecco che nella prosa del *Malte*, attraverso una diversa tecnica che trasla il voler possedere il reale in un 'imparare a vedere', Rilke cerca di imporre «una maggiore lentezza al fenomeno metamorfico» delle cose in modo tale che il soggetto possa anche imparare a divenire egli stesso cosa fra le cose. Impressionista è, secondo Jesi, la tecnica di Rilke nel pieno senso del termine, ovvero come tentativo di far coincidere rappresentazione e visibilità mutante delle cose. E tuttavia,

quello di Rilke è l'impressionismo di uno straniero in Francia, e non giunge mai all'uniforme prova stilistica (uniforme in senso positivo, s'intende) di

certa pittura impressionistica, proprio perché Rilke resta ancorato al valore dei nomi delle cose, nell'istante stesso in cui si propone di trattare le cose come visibili. Qui intervengono insieme la differenza intrinseca fra arte narrativa e arte pittorica, e il 'germanesimo' (ben tra virgolette!) di Rilke – 'germanesimo' da intendere come inclinazione a privilegiare i nomi delle cose, depositari potenziali dell'essenza delle cose (XX).

Ora, le tre traduzioni rispecchiano queste differenti idee e approcci all'opera di Rilke: psicologico, esistenziale, ontologico. Con questo non voglio assolutamente sottintendere che ogni traduttore debba avere una sua caratteristica posizione ermeneutica di fronte all'autore tradotto; per lo meno, questa posizione può rimanere taciuta, mentre nel nostro caso siamo di fronte a tre traduttori che hanno 'difeso' il loro lavoro in lunghe ed elaborate introduzioni e che esplicitamente hanno proposto la loro traduzione come frutto di una interpretazione del testo.

Vorrei allora mostrare le differenze fra questi tre atteggiamenti nel tessuto linguistico e nelle scelte stilistiche delle traduzioni e introdurrò i luoghi del testo che ho scelto usando il commento di Jesi per fare meglio risaltare la specificità della sua interpretazione e traduzione che, in sintonia con il titolo del convegno, definirei 'esemplare'. Il primo passaggio è molto conosciuto e non solo fra gli studiosi di letteratura tedesca: si tratta di uno dei primi 'appunti' di Malte, quello dove egli dice 'imparo a vedere':

*Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht (Rilke 1966, 709-711).*

Io imparo a vedere. Non so perché tutto mi penetra adesso più profondo; e non si sofferma dov'era solito arrestarsi e aver fine. Ho dentro un misterioso cantuccio che ignoravo. Tutto, ora, vi si rifugia. E non so, poi, che cosa ne venga colà (Vincenzo Errante: Rilke 1944, 14).

Imparo a vedere. Non so perché, tutto mi penetra più a fondo e non rimane dove prima sempre finiva. Ho in me recessi che ignoravo. Adesso tutto finisce lì. Non so che vi succede (Giorgio Zampa: Rilke 2020, 11).

Io imparo a vedere. Non so perché tutto penetra in me più profondo e non rimane là dove, prima, sempre aveva fine e svaniva. Ho un luogo interno che non conoscevo. Ora tutto va a finire là. Non so che cosa vi accada (Furio Jesi: Rilke 1974, 2-3).

Imparare a vedere, come abbiamo già letto secondo la spiegazione di Jesi, significa compiere un apprendistato da parte del poeta per diventare cosa fra le cose, per assurgere a quella dimensione in cui le cose sono anzitutto visibilità per un certo tempo prima di mutare, prima di procedere nel processo metamorfico della realtà. Nel *Malte* fra le cose che entrano nella visibilità c'è soprattutto l'infanzia, un passato che si rianima, riappare e così facendo rende possibile all'io di diventare chiaro a sé stesso.

In questo senso, ovvero secondo la lettura jesiana, il 'vedere' di Rilke non ha nulla di psicologico, non è rievocazione alla memoria, ma concreto chiamare le cose alla visibilità: il vedere vuole instaurare un rapporto non psicologico, ma ontologico fra soggetto e cose, fra individuo e mondo. La stessa problematica regna, come sappiamo, in tutta la *Recherche* di Marcel Proust: fintanto che Marcel cerca di rievocare alla memoria coscientemente il tempo perduto egli fallisce miseramente, ed è solo 'involontariamente' attraverso atti e avvenimenti improvvisi (il gusto di una madeleine inzuppata, l'inciampo su di una pietra a Venezia) che il passato è non psicologicamente, ma concretamente, realmente, ontologicamente 'ritrovato', è lì rivissuto, non ricordato. Similmente, quello dell'imparare a vedere, il divenire chiaro a sé stesso, non è nel *Malte* di Rilke propriamente un processo psicologico, ma ontologico, è il rispecchiamento dell'io nelle cose divenute visibili. E soprattutto, è a partire dalla visibilità delle cose che inizia la loro denominazione, quel processo linguistico che deve trattenerle nel visibile il più a lungo possibile, prima che precipitino nuovamente nell'invisibile.

Privilegiando invece un punto di vista psicologico, come fa Errante, l'imparare a vedere sarà declinato in modo intimistico, come un'illuminazione della coscienza sull'inconscio buio e nascosto, «ho dentro un misterioso cantuccio che ignoravo»: «cantuccio» è la traduzione di Errante per *ein Inneres* che letteralmente significa «un interno». Se si sostiene invece un punto di vista esistenziale, come fa

Zampa, il tono si farà più riflessivo, ed ecco che il vedere si tramuta nella sua traduzione in uno squarcio della conoscenza su «recessi» (plurale) che si ignorano. Jesi traduce letteralmente *ein Inneres* con «luogo interno», non solo in perfetta sintonia col dettato rilkeano – poiché *ein Inneres* non è un cantuccio e nemmeno un recesso, ma è quel cono d'ombra dove si vanno a depositare le immagini del passato e dove vanno scomparendo quelle del presente –, ma anche in concordanza con quel particolare 'germanesimo' di Rilke che vede nel nome l'essenza della cosa.

Ma se, come vuole Jesi, il *sehen lernen* è imparare ad afferrare, fotografare attraverso la scrittura le cose che stanno precipitando nell'invisibile, allora l'inizio del *Malte* non mette in scena un dramma psicologico o esistenziale, ma il dramma della scrittura stessa: la drammatica dialettica fra la volontà di nominare le cose prima che si trasformino e scompaiano nell'invisibile e la chiara coscienza dell'impossibilità di riportare alla visibilità tutte le cose che vorremmo fissare e trattenere in nostro possesso.

Il *Malte* di Rilke, in breve, non arriva a carpire l'essenza della realtà così come accade nella *Recherche* di Marcel Proust: il suo tentativo di afferrare attraverso il linguaggio l'immaginario perduto si rivela, alla fine, fallimentare, ma questo fallimento diventa costantemente, dialetticamente, tema della sua opera; nel *Malte*, per esempio, non solo assistiamo all'inevitabile e irrimediabile sfuggire da parte di numerosi fantasmi del passato nell'invisibile, ma troviamo anche una dura critica a chi, come l'amatissimo Ibsen, cercò in ogni modo di trattenere nella visibilità più cose possibili, forzando il principio formale e stilistico del dramma fino a farlo implodere.

Il secondo luogo che voglio allora commentare è dunque l'appunto del *Malte* sui drammi di Ibsen e vedere come la diversa intenzione verso la lingua dei tre traduttori dia una diversissima versione dell'opinione di Rilke sul grande drammaturgo:

*So wie du warst, auf das Zeigen angelegt, ein zeitlos tragischer Dichter, mußtst du dieses Kapillare mit einem Schlag umsetzen in die überzeugendsten Gebärden, in die vorhandensten Dinge. Da gingst du an die beispiellose Gewalttat deines Werkes, das immer ungeduldiger, immer verzweifelter unter dem Sicht-*

*baren nach den Äquivalenten suchte für das innen Gesehene. Da war ein Kaninchen, ein Bodenraum, ein Saal, in dem einer auf und nieder geht: da war ein Glasklirren im Nebenzimmer, ein Brand vor den Fenstern, da war die Sonne. Da war eine Kirche und ein Felsental, das einer Kirche glich. Aber das reichte nicht aus; schließlich mußten die Türme herein und die ganzen Gebirge; und die Lawinen, die die Landschaften begraben, verschütteten die mit Greifbarem überladene Bühne um des Unfaßlichen willen. Da konntst du nicht mehr. Die beiden Enden, die du zusammengebogen hattest, schnellten aus einander; deine wahnsinnige Kraft entsprang aus dem elastischen Stab, und dein Werk war wie nicht (Rilke 1966, 785).*

Tal quale eri, istinto proteso alle rivelazioni, poeta tragico al di fuori del Tempo, ecco che riuscisti a tradurre di colpo quei fenomeni capillari nei gesti più vistosi, nelle più tangibili cose. E commettesti, allora, questo atto di violenza senza precedenti: la tua opera, che sempre più impazientemente, che sempre più disperatamente, cercava, sotto la specie del Visibile, l'equivalenza per le interne visioni.

Ed ecco sulla scena un coniglio, una soffitta, una sala, in cui qualcuno va e viene. Un tintinnio di vetri nella stanza attigua; un incendio dinanzi alle finestre; il sole. Ecco una chiesa, e una valle cinta di rupi, che sembra una chiesa. Ma tutto ciò non bastava. E, alla fine, irruperono su le tavole del palcoscenico, le torri; irruperono catene di montagne. E le valanghe, che seppelliscono interi paesaggi, riempiono la scena, stracarica di cose tangibili per l'ossessione dell'Inafferrabile.

Poi, non potesti più. I due capi, che pur eri riuscito a flettere sino a toccarsi, scattarono, disgiungendosi; e la tua forza demente sfuggì, cigolando, fuor del giunco flessibile. E fu come se l'opera tua non fosse mai stata (Vincenzo Errante: Rilke 1944, 95).

Così com'eri, nella tua vocazione a rappresentare, poeta tragico senza tempo, ti fu forza convertire di colpo quegli eventi capillari nei gesti più convincenti, negli oggetti più concreti. E compiesti la violenza senza esempio della tua opera, che sempre più impaziente, sempre più disperata cercava nel Visibile gli equivalenti per gli accadimenti interiori. Ecco un coniglio, una mansarda, una sala in cui uno cammina avanti e indietro; un tintinnio di vetri nella stanza accanto, un incendio davanti alle finestre, ecco il sole. Ecco una chiesa e una valle rocciosa simile a una chiesa. Ma ciò non era sufficiente; alla fine facesti entrare le torri e le montagne intere; e le valanghe che seppelliscono i paesaggi sommersero la scena sovraccarica di cose concrete per amore dell'indicibile. Allora non ne potesti più. Le estremità che avevi piegato fino a toccarsi, scattarono repentine; la tua forza pazzesca

sfuggì dalla sbarra elastica, e fu come se la tua opera non fosse mai stata (Giorgio Zampa: Rilke 2020, 65).

Destinato com'eri alla rappresentazione, poeta tragico fuori del tempo, dovevi trasformare di colpo questa capillarità nei gesti più convincenti, nelle cose più concrete. Allora commettesti la violenza senza esempio della tua opera, che sempre più impaziente, sempre più disperata cercava tra il visibile l'equivalente per la visione interna. C'era un coniglio, una soffitta, una sala in cui qualcuno andava e veniva: c'era un tintinnio di vetri nella stanza accanto, un incendio dinanzi alle finestre, c'era il sole. C'era una chiesa e una valle rocciosa che assomigliava a una chiesa. Ma questo non bastava; alla fine dovettero entrare le torri e le montagne intere; e le valanghe, che seppelliscono i paesaggi, si riversarono sulla scena sovraccarica di cose concrete, per amore dell'inconcepibile. Allora non ce la facesti più. Le due estremità che avevi curvato fino a congiungerle, scattarono via l'una dall'altra; la tua forza pazzesca sfuggì dalla verga flessibile, e fu come se la tua opera non fosse stata (Furio Jesi: Rilke 1974, 63).

Anzitutto, in cosa consiste la critica di Rilke/Malte a Ibsen? Come Rilke spiegherà poi a un suo traduttore:

la vita, la nostra vita d'oggi, non si può quasi rappresentarla sulla scena poiché si è ritirata tutta nell'invisibile, nell'interno, e non ci si comunica che per nobili voci; ma il drammaturgo non poteva attendere che essa si manifestasse; doveva farle violenza, a questa vita non ancora rappresentabile, perciò l'opera gli scattò finalmente dalle mani come una verga troppo incurvata e fu come se non l'avesse mai fatta (cit. da Jesi 1979, 74).

Il brano del Malte, spiega a sua volta Jesi, è esplicito, e Ibsen vi funge da controfigura di Rilke stesso. Vi è in entrambi l'indifferenza verso le cose della terra e anche in Rilke vi è un atto di violenza poetico e stilistico, quello dei *Neue Gedichte*, teso ad afferrare e controllare tutto il reale. E come in Ibsen anche in Rilke assistiamo al rovescio drammatico di questa volontà di possesso, al senso di impurità, vergogna e colpa che giungono nel *Malte* fino all'angoscia dell'annientamento dell'opera:

A posteriori, più di quindici anni dopo, Rilke nella spiegazione al traduttore tornerà a rivelare i termini dell'angoscia d'allora, identificando implicita-

mente l'ultimo Ibsen di quelle pagine con un Rilke per il quale i *Neue Gedichte* non fossero mai stati: con un Rilke già autore dei *Neue Gedichte* ma ricollocato, per punizione della sua violenza, nella situazione del paralitico Ewald che, nelle *Geschichten vom lieben Gott*, restava tutta la giornata alla sua finestra del pianterreno: Ibsen passava i suoi ultimi giorni alla finestra, osservando curiosamente i passanti, e in certo modo confondendo quegli uomini reali con le figure che si sarebbero dovute creare, e che egli non era più certo d'aver fatte. Il contraccolpo dell'acquisizione del possesso, dell'atto di violenza, fa ritornare Rilke, nel *Malte*, alle esperienze della produzione precedente i *Neue Gedichte* e sulla falsariga di quelle lo fa accumulare citazioni esistenziali (ivi, 76).

In modo del tutto conseguente con questa sua interpretazione, Jesi traduce la violenza compiuta da Ibsen in modo assolutamente fedele al dettato rilkiano senza apportare alcuna modifica lessicale o sintattica che inevitabilmente altererebbe il senso della critica formale e stilistica di Malte a Ibsen: cercare in modo disperato e impaziente tra il visibile (*unter dem Sichtbaren*) l'equivalente (singolare, *nach den Äquivalenten*) per la visione interna (singolare, *das innen Gesehene*). Errante, invece, traduce *unter dem Sichtbaren* addirittura con «sotto la specie del Visibile», come se vi fosse un'altra realtà al di là dell'apparenza, cercare «l'equivalenza per le interne visioni», visioni (plurale) come se vi fosse allora una corrispondenza da cercare fra i sogni e una realtà non apparente: di nuovo il dramma psicologico. Per Zampa invece, la violenza di Ibsen è cercare nel Visibile gli equivalenti (plurale) per gli accadimenti interiori (plurale), dunque cercare una corrispondenza fra ciò che è nel Visibile, quindi fra ciò che è palesemente visibile e «accadimenti interiori», dove «accadimenti interiori» – massimamente lontano da «visione interna» – rimanda di nuovo esistenzialmente a stati d'animo, a *Erlebnisse*, esperienze dell'anima.

Con Errante e Zampa ci allontaniamo dal senso vero della critica di Rilke/Malte a Ibsen. La violenza di Ibsen non riguarda la psiche o l'anima, ma è formale, è della scrittura, e riguarda la possibilità di afferrare e nominare il rapporto ontologico fra visibile e invisibile. Quella di Ibsen è una forzatura stilistica che vuole portare a visibilità concreta attraverso il linguaggio poetico ciò che è sfuggito, mutato, definitivamente sprofondato nel cono d'ombra.

In conclusione, vi sono alcune differenze evidenti della traduzione di Jesi da quelle di Errante e Zampa su cui non ho voluto soffermarmi perché ovvie. È evidente, per esempio, che Jesi riutilizza alcuni stilemi delle traduzioni precedenti la sua (Jesi dimostra di essere coscientemente e criticamente dentro a una storia traduttiva), ma se da un lato scompaiono nella sua versione le raffinatezze di Errante, dall'altro, più sottilmente, Jesi si smarca da alcune scelte lessicali e stilistiche di Zampa (sostituzione di sintagmi e forme analitiche con forme sintetiche, abbondanza di congiunzioni al posto delle virgole, forme rare) che hanno un effetto di ricercato ottundimento rispetto al ritmo sincopato del testo originale (e ciò è dovuto alla scelta di Zampa di far pesare nella traduzione più l'armonia – astratta, pulita, concettuale – della resa italiana rispetto alla tonalità diaristica, libera e sconnessa del tedesco del *Malte*, intenzionalmente perseguita da Rilke). La traduzione di Jesi, invece, pur non essendo del tutto originale nella scelta del lessico rispetto ai modelli precedenti, riesce a ridare attraverso una singolare fedeltà sintattico-ritmica, a costo naturalmente di alcune forzature, la cadenza particolare, il ritmo spaccato e interrotto che si impone a Rilke durante la scrittura del *Malte* e le molte variazioni di tono e di livelli linguistici tipiche dei quaderni di appunti e riflessioni: il parlato, il flusso di coscienza e la riflessione filosofica.

Ma evidenziare queste differenze non è appunto l'essenziale, poiché esse si dilungano nei particolari e ci fanno perdere di vista la resa e l'efficacia della traduzione dell'intero romanzo. Ciò che a mio avviso è importante sottolineare è dunque la diversa 'intenzione verso la lingua' di ciascun traduttore che dà vita a tre traduzioni profondamente diverse nell'insieme. Se il 'vedere', in senso psicologico o esistenziale, come osservare, ricordare e rievocare l'invisibile mi porta, spinge e invita a leggere il *Malte* come 'il romanzo di una vita', ecco che il 'vedere' come strappare attraverso la lingua letteraria le cose al pericolo della loro scomparsa nell'invisibile, mi invita a leggere il *Malte* come la 'vita di un romanzo'.

L'analisi delle traduzioni e l'esame critico della posizione di Jesi ci porta a dire che il *Malte* non è un racconto biografico, ma la messa in scena della scrittura e del suo fallimento; vale cioè già per il *Malte* ciò



che Jesi ritiene caratteristico dell'opera poetica tarda di Rilke, soprattutto delle *Elegie*, ovvero di essere allegoria del silenzio, espressione di uno scacco poetico. Jesi – critico dell'interpretazione orfica dell'ultimo Rilke – ritiene arbitraria ogni interpretazione che non consideri «la costante percezione di Rilke dei limiti dell'uomo poeta, se non addirittura della fatalità del fallimento» (Rilke 1974, XIV). La parola rilkiana non è per Jesi né 'vera', né 'sacra', ma una «parola-silenzio», una tappa del linguaggio dall'espressione all'ammutolimento.

Ciò che Jesi mira a mostrare, non solo come interprete delle *Elegie*, ma anche come traduttore è la funzione puramente retorica, volitiva e senza contenuto dell'eloquio rilkiano, il vuoto echeggiare di luoghi comuni, il divenire leggero, aperto, semplicemente 'significante' della parola poetica, il suo continuo rovesciarsi da espressione di un significato profondo in pura 'occasione retorica': il *Malte*, possiamo allora aggiungere, non come la trasposizione letteraria di una autobiografia, ma come le vicissitudini della scrittura stessa.

Se oggi la dimensione 'allegorica' del linguaggio rilkiano è un dato assodato della ricerca, e può sembrare addirittura scontato ribadirlo, meno scontato è invece mostrare come le diversi 'intenzioni verso la lingua' dei traduttori possano guidare o piuttosto sviare chi legge l'opera rilkiana in traduzione verso un'interpretazione piuttosto che un'altra. Concludo allora osservando che la traduzione di Jesi è a mio avviso esemplare in un senso molto specifico; nel suo caso la coscienza dell'interprete e del traduttore vengono a coincidere e a orientare in modo concreto la prassi traduttiva, poiché se è vero che la dialettica fra visibile e invisibile in Rilke non si articola su uno sfondo psicologico o esistenziale, ma linguistico, ecco allora che il compito del traduttore si chiarirà come una difficile ma necessaria fedeltà a tutti gli stilemi e a tutte le particolarità linguistiche e semantiche tese nel testo originale a evidenziare tale dialettica. Il materiale lessicale rilkiano è per Jesi il prodotto di una «oscillazione semantica» (Jesi 2020, 59), è ciò che prende forma in un duro processo di apprendistato da parte del poeta che vuole imparare a vedere e nominare le cose, ed è esattamente questo oscillare ciò che Jesi tenta di restituire e di far riverberare anche nella sua traduzione del *Malte*.

## Bibliografia

- Benjamin, Walter (1962) *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [*Schriften*, 1955], a cura di Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Dogà, Ulisse (2023) “Coscientiosità filologica e integrazione ermeneutica. Furio Jesi traduttore dal tedesco”. «ri.tra | rivista di traduzione» 1: 105-132.
- Jesi, Furio (1979) *Rilke*. Firenze: La Nuova Italia.
- Jesi, Furio (2020) *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*. Macerata: Quodlibet.
- Rilke, Rainer Maria (1943) *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, tr. it. di Giorgio Zampa. Milano: Bompiani.
- Rilke, Rainer Maria (1944) *Opere*, vol. 2: *Prose*, tr. it. di Vincenzo Errante. Firenze: Sansoni.
- Rilke, Rainer Maria (1955) *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn. Wiesbaden: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1966) *Sämtliche Werke*, Bd. 6, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn. Wiesbaden: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (1974) *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, tr. it. di Furio Jesi. Milano: Garzanti.
- Rilke Rainer Maria (2020) *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Adelphi
- Szondi, Peter (1990) *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan* [*Celan Studien*, 1972], tr. it. di Giovanni Alberto Schiaffino. Ferrara: Gallio.

Pietro Taravacci

## Vigenza ritmica delle traduzioni lorchiane di Oreste Macrì

### Il Compianto per Ignacio Sánchez Mejías

*Attraverso l'esempio della traduzione del Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, poema elegiaco di Federico García Lorca, realizzata da Oreste Macrì, e con l'intento di smentire il luogo comune della rapida obsolescenza delle traduzioni dei testi letterari, il presente articolo intende dimostrare come il traduttore italiano (noto critico letterario e uno dei fondatori dell'Ispanistica italiana) ha saputo conservare intatta la pregnanza letteraria dell'originale. Mediante l'analisi di ciascuna delle quattro parti che compongono il poema e un breve e non sistematico raffronto tra l'ultima versione del Compianto con quelle realizzate da altri famosi autori italiani, quali Carlo Bo, Elio Vittorini, Giorgio Caproni e Leonardo Sciascia, l'articolo mira a dar conto di come Macrì restituisca magistralmente il raro equilibrio tra senso e suono mediante una fedele resa dell'assetto metrico-prosodico, nonché ritmico e quindi della signifiante del testo lorchiano.*

Parole chiave: *Federico García Lorca, Oreste Macrì, poesia tradotta, metrica, ritmo.*

*Through the example of the translation of the elegiac poem Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, by Federico García Lorca, carried out by Oreste Macrì, and with the aim of denying the cliché of the rapid obsolescence of translations of literary texts, this article intends to demonstrate how the Italian translator (a well-known literary critic and one of the founders of Italian Hispanistics) was able to preserve and reproduce the literary significance of the original. Through the analysis of each of the four parts of which the poem is composed and a brief and non-systematic comparison between the latest version of the Compianto with those created by other famous Italian authors, such as Carlo Bo, Elio Vittorini, Giorgio Caproni and Leonardo Sciascia, this article aims to demonstrate how Macrì masterfully restores the rare balance between sense and sound through a faithful rendering of the metric-prosodic and rhythmic structure and therefore of the signifiante of García Lorca's text.*

Keywords: *Federico García Lorca, Oreste Macrì, translated poetry, metrics, rhythm.*

Pietro Taravacci, "Vigenza ritmica delle traduzioni lorchiane di Oreste Macrì. Il Compianto per Ignacio Sánchez Mejías", «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 121-143.

© ri.tra & Pietro Taravacci (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/10996>.

Queste mie brevi considerazioni nascono da una linea metodologica (o se vogliamo ‘poetico-traduttiva’) che vuole che l’esattezza della traduzione di un testo poetico sia direttamente proporzionale alla vicinanza ‘genetica’ delle lingue (Taravacci 2021), tradotta e traducete. Quanto più prossime sono le lingue, tanto più il traduttore deve percepire «la prolungata esitazione tra senso e suono» («*hésitation prolongée entre le son et le sens*»), ovvero quella peculiare situazione che, secondo la mirabile definizione di Paul Valéry (1960, 637), dà identità alla poesia stessa.

Nella mia ricerca di traduzioni, dunque, che – come suggerito dal titolo di questo incontro proposto dall’Accademia Roveretana degli Agiati – si potessero riconoscere e definire come «esemplari», sono andato seguendo il filo che mi portasse a quelle traduzioni poetiche dallo spagnolo all’italiano che fossero in grado di cogliere e riprodurre con la maggiore esattezza possibile ciò che nel testo originale, come s’è detto, dà identità alla poesia. A questa considerazione sulla qualità imprescindibile della traduzione, – maturata nella ormai lunga esperienza di traduttore di poesia, affiancata da una altrettanto annosa riflessione sul tradurre, condotta in parallelo con i corsi di traduzione letteraria che ho tenuto per più di vent’anni – si è subito aggiunta la suggestione di una prospettiva storica, che mi ha portato alle traduzioni di alcuni dei maestri e, potremmo dire, fondatori dell’ispanismo italiano, che appaiono ancora esemplari, in controtendenza con la radicata convinzione del rapido invecchiamento delle traduzioni.

All’incrocio di questi due itinerari mi si è presentata la figura di Oreste Macrì, uno dei nomi che oggi, in una sorta di viaggio *à rebours*, mi appare quale chiave fondamentale del mio primo approccio alla poesia spagnola del Novecento, prima ancora che decidessi di diventare ispanista. Sua è l’antologia *Poesia spagnola del ’900* (1972a), mediante la quale, come molti lettori italiani, ho avuto un primo approccio alla poesia spagnola contemporanea.

Possiamo sicuramente annoverare Macrì (1913-1998) tra i fondatori dell’Ispanismo italiano, uno di quegli accademici che, pur provendo, nella loro formazione, da discipline diverse, hanno gettato le basi dell’Ispanismo e della critica letteraria e della filologia ispanica, partendo proprio dalla traduzione. A testimonianza del ruolo svolto

da alcuni studiosi italiani nella costruzione degli studi ispanici nel nostro paese, ricordo soltanto, a mo' di esempio e tra un più nutrito gruppo, una figura come Carlo Bo (1911-2001), francesista di formazione e ispanista di elezione, e, come Macrì, uno degli intellettuali che hanno inaugurato il loro percorso di ispanisti mediante la traduzione di García Lorca e della poesia della *Generazione del '27*. Non mi dilungo sulla prima ricezione di Lorca nel Novecento italiano, rinviando alle dettagliate indagini che Laura Dolfi, allieva di Macrì, ci ha fornito in più di un'occasione e specialmente in due importanti volumi sul poeta spagnolo, fondamentali per lo studio della sua ricezione e della sua traduzione in italiano (Dolfi 1999 e 2006), nonché in *Studi Ispanici*, i due volumi, da lei curati, che riuniscono per la prima volta i saggi sparsi «di uno dei maggiori critici del nostro tempo» (Macrì 1996). Sarà invece mia cura, in questa sede, ritagliare alcune osservazioni che non hanno altro scopo che quello di mettere in evidenza l'eccellenza delle traduzioni realizzate da Macrì sui testi poetici di Lorca e su alcuni in particolare.

Oreste Macrì e Carlo Bo iniziano a tradurre Lorca all'interno di un quadro di riferimento culturale in cui nel nostro paese gli studi sulle letterature moderne e sulla poesia spagnola contemporanea in particolare, erano ancora da costruire. Ad approcciarsi a quella realtà letteraria europea furono, appunto, i giovani intellettuali che frequentavano il caffè San Marco di Firenze (Dolfi 1999, 421), tra i quali Bo e Macrì (assieme a Poggioli, Landolfi, Traverso e Marcori, tra molti altri) che avrebbero formato il gruppo degli 'ermetici'. Ciò che risulta di grande interesse è l'incontrovertibile ruolo che nell'apertura alla poesia spagnola contemporanea da parte di quei giovani ebbe il ricordo, recente e vivo, di García Lorca, assassinato a Viznar il 19 agosto 1936. È lo stesso Macrì a ricordare, molti anni dopo, la genesi della prima vera antologia della poesia spagnola in traduzione italiana, da lui approntata:

Il primo proposito nacque segretamente alla morte di García Lorca negli ardenti e mitici anni fiorentini (1936-42) della mia generazione, quando Carlo Bo ci leggeva alle Giubbe Rosse le strofe del *Llanto por Ignacio*, il

povero Marcori si spegneva dopo averci porto un felice ragguaglio di tale poesia e noi si venne dietro a tentare i metallici alessandrini dell'*Oda a Salvador Dalí* (Macrì 1974, IX).

Come ricorda anche Laura Dolfi, «risalgono infatti rispettivamente al 1938 e al 1939 le traduzioni del *Llanto* a cura di Carlo Bo e dell'*Oda a Salvador Dalí* a cura di Oreste Macrì»<sup>1</sup>. È fondamentale ribadire e riconsiderare uno degli aspetti, accennato dalla studiosa (Dolfi 1999, 422), ovvero il fatto che la ricezione della poesia lorchiana – ma direi di tutta la poesia spagnola moderna nel nostro paese – avvenga attraverso un'esperienza traduttiva che non era pura e semplice mediazione linguistica o una mera traduzione, ma che era avvertita da quei giovani letterati e intellettuali, come vero e proprio «atto poetico», una ri-scrittura operata da letterati, i quali in quell'esperienza ravvisavano già una nuova forma di scrittura, «un vero e proprio genere letterario, espressivo» (Macrì 1996, vol. II, 425-426), che influì significativamente sulla ricerca dell'espressione poetica degli italiani. A ricordare l'appartenenza di quelle traduzioni ad «atti poetici» sarà lo stesso Macrì in occasione di una suggestiva intervista rilasciata a Filippo Santoro (Macrì 1981). In quell'occasione, per definire la natura creativa e scritturale della traduzione, Macrì ci fornisce un dato che solo apparentemente è tecnico ma che, di fatto, giustifica appieno la meta verso la quale tendeva la sua traduzione: «noi si traduceva metricamente, ritmicamente, con il materiale ritmico, sintagmatico dei poeti vigenti o che noi avevamo scoperto» (ivi). Affermazione, questa, che lascia trasparire una forte complicità e una necessaria affinità fra il poeta tradotto e il traduttore e rende esplicita la qualità compositiva, creativa della traduzione poetica.

La prima traduzione lorchiana nella quale Macrì, nel giugno del 1939, appena ventisettenne, si cimenta è quella della *Oda a Salvador Dalí* (García Lorca 1939), lungo componimento di 113 alessandrini liberi, divisi in quartine, che nell'edizione delle *Obras completas* di

---

<sup>1</sup> Sulle prime traduzioni di Lorca, di Angiolo Marcori, apparse nel primo numero di «Letteratura», del 1937 e di Raffaele Spinelli, su «Meridiano di Roma», Roma, 27 novembre 1938, cfr. Dolfi 1999, 420-21.

García Lorca è compreso in *Otros poemas sueltos*, una sezione che raccoglie composizioni poetiche – specialmente giovanili – che l'autore andaluso realizzò in epoche diverse e pubblicò in riviste, senza alcun intento di includerle nelle sue famose raccolte poetiche (*Libros de poemas*; *Poema del cante jondo*, entrambe del 1921; *Primeras canciones*, del 1922; *Canciones*, 1921-1924; *Romancero gitano*, 1924-1927; *Poeta en Nueva York*, del 1931; *Seis poemas gallegos e Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, entrambe del 1935; *Divan del Tamarit*, del 1936; *Poemas sueltos*).

In quella giovanile traduzione della *Oda a Salvador Dalí*, che Laura Dolfi riporta nel volume *Federico García Lorca e il suo tempo* (Dolfi 1999, 472-475), si osserva un primo sforzo di restituire il ritmo dell'originale spagnolo, sebbene in molti casi gli alessandrini lorchiani siano resi con alcuni aggiustamenti che vanno a interrompere la regolarità dei versi stessi e delle quartine. Laura Dolfi rileva i più evidenti interventi ritmici nella riscrittura poetica di Macrì, segnata da un sostanziale innalzamento del registro espressivo che lascia trasparire un costante sforzo interpretativo volto a riprodurre l'originalità e l'intensità del testo. A quella stessa linea ri-scritturale si devono alcuni procedimenti metonimici presenti nella giovanile traduzione di Macrì, o gli esempi di «dilatazione (o sintesi) espressiva», oppure i «casi di ricreazione di interi versi per i quali – osserva la studiosa – assistiamo al perfetto fondersi di scansione ritmica e di resa interpretativa». Come è stato osservato, inevitabilmente il componimento lorchiano in lingua italiana crea un «diverso, ma altrettanto coerente ritmo» (Dolfi 2006, 276), i cui versi, di diseguale lunghezza (dalle 13 alle 17 sillabe), non sono mai casuali, ma sono il risultato di nuove soluzioni dei due emistichi regolari dell'alessandrino lorchiano. Pertanto la cesura si sposta, introducendo nuove misure e nuove pause che Dolfi considera «sempre intenzionalmente dosate» (Dolfi 1999, 423).

In relazione a questi aggiustamenti metrico-prosodici (e in definitiva ritmici), vorrei osservare che la scelta di una resa ritmica, evidente in Macrì fin dalle sue prime traduzioni lorchiane, si fa ancor più evidente se confrontiamo questa versione del poema di Lorca con quella di uno dei primi e più famosi traduttori italiani di Federico García

Lorca, ovvero Carlo Bo, il quale aveva sperimentato, nel 1938, la traduzione del *Llanto*, per poi cimentarsi nella traduzione di *Tutte le poesie* dell'autore granadino nei due volumi de I GRANDI LIBRI Garzanti, usciti, in prima edizione, nel maggio del 1975.

Non c'è spazio, in queste brevi note, per un vero confronto fra le due traduzioni del corpus poetico lorchiano (che affronteremo sistematicamente in altra sede), ma salta all'occhio che rispetto a Bo, il giovane Macrì è disposto a maggiori interventi sull'assetto semantico e sulla *dispositio* dell'originale, pur di inseguire e restituire un ritmo che riconosce come elemento prioritario del poema lorchiano, anche a costo di rompere la sua regolarità metrica e la perfetta corrispondenza semantica, laddove Bo, nonostante sia uno strenuo difensore dell'ermetismo, sembra più attento a riprodurre i nessi logici dell'originale.

Ma quali sono questi aggiustamenti presenti nella traduzione che Oreste Macrì fa della *Oda a Salvador Dalí*, nel nome del ritmo? Sulla regolare composizione dei due settenari che formano il verso alessandrino dell'originale, Macrì interviene con una giustapposizione di Senari/settenari:

*Cadaqués en el fiel // del agua y la colina*  
Cadaqués nel raggio // tra l'acqua e la collina (v. 25)

o di settenari/senari:

*El hombre pisa fuerte // las calles enlosadas*  
Batte i lastrici l'uomo // con piede sicuro (v. 9)

oppure con quella di ottonari/settenari:

*Una rueda en la pura // sintaxis del acero*  
Una ruota nella pura // sintassi dell'acciaio (v. 2)

*con honestas pupilas // sus cuerpecillos ágiles*  
lungamente contemplate // con oneste pupille (v. 67),



con evidente *transpositio* dei due emistichi; o, infine, anche di endecasillabo/senario:

*La máquina eterniza sus compases binarios*

E nella macchina durano eguali // le cadenze alterne (v. 12).

Laura Dolfi fa notare anche che, perseguendo lo stesso fine ritmico, Macrì arriva ad abbreviare o ad allungare l'alessandrino. Accanto a queste rese, o 'ri-creazioni' ritmiche, si può inoltre notare che, nel confronto con la traduzione di Bo, il giovane Macrì tende a mantenere uniformemente, nel suo testo, un registro sempre alto, anche quando il testo non lo richiederebbe. Tuttavia non opera casualmente, bensì per andare alla ricerca di quella che Laura Dolfi definisce «l'esatta semia di vocaboli e sintagmi» (Dolfi 2006, 277). Ne è un esempio il primo verso:

*Una rosa en el alto jardín que tú deseas*

che Carlo Bo traduce più letteralmente:

Una rosa nell'alto // giardino che desideri

e che è reso da Macrì con l'innalzamento di «tú deseas» con «tu brami» e la conservazione del pronome di seconda persona:

Una rosa nell'alto // giardino che tu brami

soluzione, questa, che non è dettata tanto da esigenze metriche e neppure soltanto dalla necessità di evitare il verso sdrucchiolo della versione di Bo, poco consono all'*andadura rítmica* spagnola, ma soprattutto dall'intento di cogliere la *étrangeté* dell'idioletto lorchiano e di rendere quella *hybris* che, nella sua interpretazione testuale, il traduttore-interprete coglie nel testo originale, e ancor prima nel soggetto poetico rappresentato, ovvero Salvador Dalì. Ne è un esempio il penultimo verso:

*Viste y desnuda siempre // tu pincel en el aire  
frente a la mar poblada // con barcos y marinos.*

Carlo Bo traduce:

Vesti e spoglia sempre // il tuo pennello nell'aria  
di fronte al mare popolato // di barche e marinai.

Macrì traduce:

Vesti e detergi // il pennello nell'aria  
di fronte al mare di barche // popolato e di marinai.

Non mancano, infine, molti altri esempi, in quella giovanile traduzione, di sintesi e dilatazioni espressive, come casi di «ricreazione di interi versi» (Dolfi 2006, 278), che derivano da una volontà di rendere la forma dinamica che fosse la più prossima al *rhythmos* di Lorca, ovvero di restituire la completa *extrañeza* dell'idioletto lorchiano, nel quale la scansione ritmica e l'esattezza semantica si fondessero.

Ma il titolo stesso di questo mio breve contributo, «Vigenza ritmica delle traduzioni lorchiane di Oreste Macrì...», lascia supporre che Macrì, con l'andare degli anni, proseguendo nella sua sperimentazione traduttiva raggiungesse traguardi di maggiore esattezza nella corrispondenza dei testi che traduce, pervenendo, insomma, a una traduzione, appunto, 'magistrale'.

Fra le traduzioni di Macrì che meritano questo aggettivo vi sono, senza dubbio, i quattro componimenti che formano il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* la famosa elegia, che Federico García Lorca compose nella primavera del 1935 e pubblicò presso l'editrice Cruz y Raya<sup>2</sup>, per celebrare la scomparsa dell'amico, morto nell'arena il 13 agosto 1934, il quale non fu solo famoso torero ma anche intellettuale, scrittore e in particolare autore di opere teatrali particolarmente apprezzate da Lorca. Oltre che rappresentare «la più profonda delle elegie lorchiane», dove il passato si sublima nella morte presente, che «fissa nell'eternità il profilo dell'eroe» (Caravaggi 1980, 86), il poema, per la varietà metrico-prosodica delle sue quattro parti,

---

<sup>2</sup> La prima lettura pubblica del *Llanto*, data al 12 marzo 1935, in occasione della centesima rappresentazione di *Yerma*.

magistralmente delineate, si può considerare un esperimento di varietà 'stilistiche', che il traduttore non può disattendere, individuando la perfetta costruzione fonosillabica, metrica, ritmica e simbolica di ciascuna di esse. Come osserva Piero Menarini, acuto studioso di Lorca, se è pur vero che il componimento è inserito nella tradizione colta dell'elegia, di derivazione greca, il titolo stesso colloca l'opera nella linea del *planctus* latino medievale, del quale il *Llanto* sembra mantenere anche la struttura, riprodotta, pur con l'innovazione di una raffinata polimetria, nelle quattro sezioni in cui i 220 versi sono articolati: 1. Descrizione del fatto, 2. Lamento, 3. Panegirico del defunto, 4. Consolazione (Menarini 1993, 143).

Mi permetto di ricordare che Macrì, con il titolo di *Compianto per Ignazio Sánchez Mejías* realizza la sua prima versione del *Llanto* nel 1949<sup>3</sup>, preceduta da altre due traduzioni, la prima delle quali, come s'è detto, è di Carlo Bo, che risale al 1938, e la seconda quella di Elio Vittorini, pubblicata nel 1942 insieme al dramma lorchiano *Nozze di sangue*, da lui curato per la collana CORONA di Bompiani. In un prezioso volumetto del 1978, dal titolo *Lamento per Ignazio*, nel n. 37 della collana QUADERNI DELLA FENICE, da lui diretta, Giovanni Raboni pubblica il *Llanto* lorchiano, presentato come «una delle poesie più belle e più famose del nostro secolo», nelle cinque versioni di Carlo Bo (1938), Elio Vittorini (1942), Giorgio Caproni (1958), Leonardo Sciascia (1961) e Oreste Macrì (1974) (García Lorca 1978). La sequela delle traduzioni e la rilevanza delle figure dei traduttori ci conferma la costante e straordinaria attenzione che questo componimento (che per il tema e la data di composizione è così sostanziale nella fissazione e nella diffusione del mito lorchiano) ha avuto in Italia ed evidenza, peraltro, come la versione di Macrì sia considerata il punto d'arrivo di un itinerario traduttivo iniziato in tempi assai vicini alla

---

<sup>3</sup> Per il volume *Prime poesie e canti gitani* (García Lorca 1949). Come ha attentamente studiato Francesco Fava, in un recente articolo (Fava 2023), l'opera ha avuto varie edizioni con varie revisioni da parte del curatore. Il testo del *Compianto* (inizialmente *Compianto d'Ignazio...* e, dal 1957 *Compianto per Ignazio...*) nella versione a cui qui mi riferisco è quello che, con cospicui rimaneggiamenti rispetto alla versione del 1949, compare nel già citato *Poesia spagnola del '900* (Macrì 1974, 634-647).

morte del poeta andaluso. Non possiamo fare a meno di notare che Macrì è l'unico a tradurre «Llanto» con «Compianto», in luogo di «Lamento», scelto da Bo, Vittorini e Sciascia, e di «Pianto», opzione di Caproni. Tengo a precisare che le mie brevi annotazioni che seguono nascono dal peculiare e ben delimitato obiettivo di mettere in evidenza le qualità ritmiche dell'ultima versione del *Compianto* realizzata da Macrì e non intendono disconoscere l'attento e più ampio lavoro comparativo tra un ben più elevato numero di traduzioni del *Lanto*, realizzato da Francesco Fava, al quale rimando (García Lorca 2020), nel quale, alle cinque versioni pubblicate nel 1978 e che rinnovano, nella loro genesi a un clima culturale della prima metà del Novecento, si aggiungono quella in portoghese di Jorge de Sena, in francese di André Belamich, e quelle in italiano di Lorenzo Blini, Giovanni Caravaggi e dello stesso Francesco Fava.

Venendo a quello che è l'obiettivo del mio intervento, ossia l'ultima versione di Macrì, in una prospettiva ritmologica, assunta dal nostro traduttore ancor prima che alla ritmologia fosse riconosciuta la dignità di disciplina, non si può non notare che il ritmo della prima delle quattro sezioni di cui consta il *Llanto*, intitolata *La cogida y la muerte* (*La cornata e la morte*) è segnato dalla ripetizione, per 26 volte, del famoso *refrain* (formula, dopo Lorca, universalmente tra le più note della cultura letteraria spagnola)

*a las cinco de la tarde*<sup>4</sup>

che nella sua misura ottosillabica (composta da anapesto, quindi con accento in 3<sup>a</sup> sillaba, seguito da un tribraco e con accento in settima

---

<sup>4</sup> In merito alla nota espressione «a las cinco de la tarde» vale la pena ricordare, con la stessa marginalità suggerita da Raboni, che «non si tratta in realtà di un'espressione 'd'autore', ma della ripetizione ossessivamente rintoccante della formula con la quale, sui muri di tutta la Spagna, i manifesti annunciano da sempre l'orario ritualmente immutabile della corrida pomeridiana...» (García Lorca 1978, 8). Sta di fatto, però, che il testo di Lorca ha trasferito per sempre la formula 'pubblicitaria' su di un piano inequivocabilmente e definitivamente poetico.

sillaba) imprime un andamento ‘in levare’, esteso poi agli endecasillabi, i quali, alternandosi con la formula ottonaria, formano una struttura di canto e controcanto, ovvero una forma dinamica particolarmente vocata al *planctus* lorchiano e aderente all’alternanza di voce recitante e coro. Questa struttura consente sia una narrazione del fatto, con una modalità quasi filmico-realistica dell’avvenimento (Menarini 1993, 144), sia la riflessione, profonda e poetica, sulla morte, resa visibile e ineluttabile nella formula *a las cinco de la tarde*, ripetuta nei versi dispari del corpo centrale del componimento.

Il traduttore assume l’alternanza tra le due misure versali così intensamente da rendere il terzo verso «Un niño trajo la blanca sábana», che è, eccezionalmente, un decasillabo, mediante un endecasillabo *a maiore*: «Un ragazzo portò il lenzuolo bianco». Macrì, dunque, mostra un’eccezionale attenzione tanto alla funzione semantica di ciascuna parte del testo, quanto alla spiccata musicalità del testo lorchiano. Musicalità di un artista che, come osserva Navarro Tomás, uno dei più autorevoli metricisti spagnoli, «imprimía al verso las tonalidades e inflexiones de un instrumento de múltiples registros» (1982, 357-358). A tale proposito è opportuno citare questo breve ricordo riportato dal metricista, relativo alle singolari capacità performative dell’amico Federico:

Jorge Guillén refiere haberle oído una maravillosa lectura del *Llanto* una tarde de primavera, con un pequeño grupo de amigos, en el Alcázar de Sevilla, en la que el poeta hizo sentir las partes de su poema matizadas como en una composición sinfónica (Navarro Tomás 1982, 358).

La traduzione di Macrì recepisce appieno un tale andamento sinfonico del componimento, nonché l’alternarsi di due diverse temporalità, quella della «cogida» e quella, tutta poetica e assoluta, di una riflessione sulla morte, proposta dal ritornello, consentendo al testo italiano di restituire intatto il *rhythmós* della narrazione lirica, il resoconto meticoloso, addolorato e insieme mitico della tragica morte, imprimendo al ‘racconto’, e a tutta la prima sezione del poema, una trattenuta forza liturgica.

Anche nella seconda sezione, *La sangre derramada*<sup>5</sup> («Il sangue sparso»), l'occorrenza dell'esclamazione *¡Que no quiero verla!* – un senario con un accento enfatico che segna la 2<sup>a</sup> sillaba e costituisce una sorta di *estribillo* della prima metà del componimento, in contrappunto con il metro dominante dell'ottonario, dalla forte vocazione narrativa, e in stretta relazione semantica e testuale con il titolo stesso, *La sangre derramada*, immagine centrale del componimento – da un lato prolunga il tono liturgico della prima sezione del compianto, ma dall'altro fa sì che l'io lirico si manifesti, nel disperato sforzo di sottrarsi alla vista della tragica morte dell'amico, evocato, tuttavia, mediante le potenti immagini e i simboli che si susseguono in questi versi a sottolineare tutto quanto la morte ha saputo interrompere. Come già nei *plancta* medievali, anche qui, da una generale considerazione della morte si passa alla morte dell'amico, del quale, come nel modello medievale, si produce un intimo ritratto e un'esaltazione dell'eroe. Anche in questo secondo 'movimento' del poema la struttura esterna e quella interna, contraddistinte da iterazioni enfatiche, si avvalgono di quelle varietà ritmiche che Navarro Tomás (1982, 359) attribuisce all'intuizione e alla sensibilità di García Lorca e che, nella loro successione, raffigurano, sia iconicamente che musicalmente, e rafforzano il tono elegiaco che la sostanza verbale porta con sé.

Non è indifferente sottolineare come in *La sangre derramada* l'alternanza di senari e ottonari, tutti versi brevi, versi «de arte menor», così tipici di quella tradizione lirica popolare spagnola che Lorca ha sempre amato, riservi difficoltà maggiori al traduttore italiano rispetto a quella tra la formula ottonaria *a las cinco de la tarde*, sempre uguale a se stessa, e gli endecasillabi che formano *La cogida y la muerte*, prima sezione del poema. Mantenere, nella traduzione italiana, gli accenti tonici e l'andamento ritmico dei versi brevi spagnoli è infatti assai più problematico, soprattutto per il rischio di una loro resa cantilenante. Ma anche in questo caso nella traduzione di Macrì il denso assetto ritmico dell'originale non viene mai meno e non è mai banale, bensì sempre funzionale alla resa del registro elegiaco e al resoconto narra-

---

<sup>5</sup> Macrì, come Caproni e Sciascia, traduce il titolo con *Il sangue sparso*, mentre Bo e Vittorini traducono con *Il sangue versato*.

tivo, che passa dall'emozionato e concitato ricordo delle virtù umane dell'amico all'accettazione della morte e della fine di quella sua bellezza e di quella forza.

*Pero ya duerme sin fin.  
Ya los musgos y la yerba  
abren con dedos seguros  
la flor de su calavera.*

Ma ora dorme in eterno.  
Ora i muschi e l'erba schiudono  
con loro dita sicure  
il fiore del suo teschio.

Una simile traduzione richiede al lettore una qualche competenza che gli permetta di apprezzare l'intento di mantenere nel testo italiano i medesimi accenti che imprimono all'originale quel ritmo incalzante e quel tono enfatico con cui l'io poetico grida tutta la propria incredulità di fronte alla morte dell'amico torero e il rifiuto di vedere il suo sangue sparso sul suolo dell'arena. Per fare solo un esempio, il lettore avvertito e consapevole non può fare a meno di constatare la cura con cui il traduttore mantiene gli accenti ritmici dell'ottonario trocaico nelle stesse posizioni del testo spagnolo, riproducendo la misura giambica e anapestica, e quindi, ancora una volta, l'andamento 'in levare', mediante il quale Lorca connota il suo canto elegiaco:

*Caballo de nubes quietas,  
y la plaza gris del sueño  
con sauces en las barreras.  
¡Que no quiero verla!*

Cavallo di calme nubi  
e circo grigio del sogno  
con salici in prima fila.  
Non voglio vederlo!

Tornando all'esclamazione ¡Que no quiero verla! che apre il componimento e ne marca il ritmo, non si può trascurare come la traduzione conservi il forte accento sulla seconda sillaba, quasi a pronun-

ciare un grido di totale rifiuto, in modo più efficace di come sarebbe «Non lo voglio vedere», e più efficace di quello riprodotto da Vittorini nel quinario «Vederlo no!» (García Lorca 1978, 37) o di quello di Caproni, «No, non voglio vederlo!» (ivi, 51), che, trasformando il senario in settenario anticipa l'esclamazione alla prima sillaba del verso, trasformando il verso originale, 'in levare', in un verso 'in battere'. A Macrì, inoltre, traduttore e interprete del testo lorchiano, non sfugge il fatto che il senario che porta con sé quel grido, crei un contrappunto con gli ottonari, i quali svolgono una funzione più specificatamente narrativa, in obbedienza a quella che la tradizione lirico-narrativa e teatrale spagnola attribuisce al *romance octosilábico*. Al tempo stesso quella combinazione di due diverse misure metriche, cui si aggiungono due strofe di endecasillabi, apre uno spazio meditativo (eminentemente lirico) nel resoconto narrativo dell'evento.

Oreste Macrì coglie in modo esemplare questa struttura interna e la dinamica del componimento. Numerosi sono gli esempi in cui il traduttore dimostra di riconoscere e restituire intatta la tensione poetica ed evocativa mediante soluzioni che, facendo ricorso a quelli che Giuseppe Sansone (1991) chiama «fattori discreti», mirano a privilegiare il ritmo imposto dall'originale prima ancora che la fedeltà alla lettera del testo:

*No se cerraron sus ojos  
cuando vio los cuernos cerca*

Non si chiusero i suoi occhi  
nel vedersi lì le corna

dove si noterà come il ritmo e la plasticità dell'immagine poetica sono salvaguardati dal riflessivo «vedersi» e dal deittico «lì», non presenti nel testo spagnolo, ma impliciti nella figuratività teatrale dell'azione rappresentata.

La terza parte del poema, *Cuerpo presente*, considerata la più ermetica (Menarini 1993,145), si fa notare per un deciso scarto metrico. La scansione ritmica di questo terzo movimento – ottenuta mediante 11 quartine di alessandrini (tradizionalmente votate alla narrazione epica), interrotte da una strofa centrale di cinque versi –



si apprezza innanzitutto per il contrasto con il rapido movimento dei versari alternati agli ottonari, dominanti nella precedente sezione, e imprime a questa parte del poema un ritmo ampio e lento e un tono solenne, del tutto necessari alla materia rappresentata e alla profonda riflessione che l'io promuove sul destino di Ignacio e dell'uomo in generale.

In questa parte, il testo ci conduce fin dal titolo dentro una dimensione di lucido e disperato bilancio di ciò che la morte ha prodotto, la cui prima immagine simbolica è la *pedra*, che domina le prime quattro quartine di alessandrini. Pur compiendo talvolta qualche spostamento dovuto all'anticipazione della copula o del predicato nominale rispetto al soggetto (*La piedra es una frente donde los sueños gimen* / «È la pietra una fronte su cui gemono i sogni», v. 1; *La piedra es una espalda para llevar al tiempo* / «Una spalla è la pietra per trasportare il tempo», v. 3) – operazione che ancora una volta mostra la tendenza del traduttore ad innalzare e a liricizzare il testo spagnolo – nella traduzione italiana si tende a rispettare la posizione e la funzione attribuita all'importante elemento simbolico. Ciò appare palese nel primo verso della terza e della quarta quartina, dove la pietra assume su di sé (anche in virtù della posizione in cui il termine è collocato) tutta l'irreparabilità della morte e viene iconicamente associata al corpo esanime del torero:

*Porque la piedra coge simientes y nublados,  
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;  
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,  
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.*

*Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.  
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:  
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres  
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.*

Giacché la pietra coglie le semenze e le nubi,  
gli scheletri di allodole e i lupi di penombra;  
ma non offre dei suoni né cristalli né fuoco,  
ma solo arene e arene, e arene senza muri.

Giace ormai sulla pietra Ignazio uomo eletto.  
È ormai finito; ed ora? Guardate la figura:  
la morte l'ha velato di dilavati zolfi  
e gli ha messo una testa d'oscuro minotauro.

Oltre a notare come la versione italiana sia sempre attenta alla funzione espressiva della musica di ogni verso e, laddove possibile, al mantenimento degli accenti ritmici dell'originale, vale la pena sottolineare come, nei versi appena citati, Macrì traduca con «Ignazio uomo eletto» quell'*Ignacio el bien nacido*, formula con cui viene evocato il protagonista, restituendo appieno la densità elegiaca e il tono epico che l'originale porta con sé.

Il traduttore appare del tutto sensibile alla doppia funzione espressiva che l'alessandrino sembra svolgere nel macrotesto del *Llanto*, perché da un lato, nel suo ampio giro il doppio settenario permette una rievocazione della sostanza eroica del torero mediante una lenta e grandiosa contemplazione del corpo presente, ovvero, in termini narratologici, potremmo dire che realizza una analessi temporale inverata nell'immagine presente; dall'altro lato, però, il ritmo dell'alessandrino, nel suo gravitare sull'immagine che stringe corpo e pietra alla medesima isotopia della morte, sollecita una definitiva sublimazione della tragica fine in una dimensione di eternità, proiettando il soggetto nella dimensione di una accesa poeticità, dove il reale è chiamato a fondersi metaforicamente in immagini di un appassionato surrealismo, per essere conosciuto nella sua dimensione assoluta. Come avviene nell'auspicio rivolto al corpo presente di Ignazio, [*q*]ue se pierda en la plaza //redonda de la luna, reso con «[s]i perda nell'arena // rotonda della luna».

Fra le particolari attenzioni che rendono mirabile la traduzione del *Llanto* vi è quella rivolta al rapporto tra arsi e tesi, ovvero all'anacrusi che precede il primo accento forte, l'ictus iniziale del verso; attenzione che fa sì che quella di Macrì, più di altre traduzioni, restituisca la misura del piede giambico o anapestico con cui si apre la maggior parte dei versi di *Cuerpo presente*, ossia l'inizio in levare, che funge come tratto macrotestuale distintivo di questa parte dell'elegia. Una tale consapevolezza traduttivo-compositiva, segnata da un evidente dominio della metrica, non meraviglia affatto in questo maestro dell'ispanismo ita-

liano, se si pensa alle competenze che egli rivela nelle notazioni metrico-stilistiche all'opera di Fernando de Herrera (Macrì 1972a), e in particolare negli studi di metrica che dedica a due capisaldi della letteratura medievale spagnola quali il *Libro de Buen Amor*, di Juan Ruiz e il *Labyrintho de Fortuna*, di Juan de Mena (Macrì 1972b). Senza poter entrare qui nel merito delle considerazioni che Macrì fa sull'alessandrino, peraltro in relazione a un'opera appartenente a tutt'altra temperie storico-letteraria, come il *Libro de Buen Amor*, non posso fare a meno di notare la sostanziale equivalenza tra gli schemi ritmico-sintagmatici del testo lorchiano e quello di Macrì:

*Yo quiero que me enseñen un llanto como un río  
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,  
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda  
sin escuchar el doble resuello de los toros.*

Io voglio che mi mostrino un pianto come un fiume  
ricco di dolci nebbie e profonde riviere,  
per trasportare il corpo d'Ignazio, e che si perda  
senza ascoltare il doppio ansimare dei tori.

Per concludere queste sporadiche osservazioni sul terzo movimento del *Llanto*, mi limito a notare la sensibile resa della cesura tra di due emistichi dell'alessandrino. Spesso nella congiunzione tra i due settenari, infatti, nel testo lorchiano si trovano un sostantivo e un aggettivo, i quali, se da un lato sono strettamente implicati a livello sintattico e sintagmatico, dall'altro, proprio in virtù della loro posizione, coincidono con la cesura, che impone una pausa ritmica, la quale, però, nella sorta di sospensione musicale che comporta, suggerisce un loro ulteriore e più profondo nesso semantico e poetico. Qui di seguito alcuni esempi, con le relative soluzioni adottate dal traduttore con il fine di conservare la doppia funzione, ritmica e semantica, svolta dalla cesura tra i due emistichi:

*Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas  
levantando sus tiernos / brazos acribillados*  
Ho visto piogge grigie correre incontro ai flutti  
sollevando le tenere / lor braccia crivellate

*Estamos con un cuerpo / presente que se esfuma*  
Eccoci con un corpo / presente che si esala

*Que se pierda en la plaza / redonda de la luna*  
Si perda nell'arena / rotonda della luna

La perfetta divisione del verso, che realizza strofe di quartine, come nella «Cuaderna via» del medievale Berceo o del *Libro de buen amor* (sebbene qui non monorime), mostra in Macrì una accresciuta abilità nella resa della cesura e della sua funzione espressiva. Nelle soluzioni proposte, insomma, la traduzione di Macrì è del tutto attenta alla forma dinamica, al *rhythmós* che il testo assume in questa parte del poema e si mostra consapevole dell'intero progetto lirico-narrativo di Lorca e naturalmente affine alla profonda tensione che si crea tra la certezza di una morte che pervade tutto (persino il mare, immagine manriqueña<sup>6</sup> della morte verso cui si dirigono tutti i fiumi della vita), e il forte desiderio di chi, come l'amico Federico, insegue una speranza di sopravvivenza, del tutto laica, unicamente poetica per colui cui è stato sottratto il soffio della vita. Si vedano, a tale proposito, i versi conclusivi di questa terza parte del *Llanto*:

*No quiero que le tapen la cara con pañuelos*  
*para que se acostumbre con la muerte que lleva.*  
*Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.*  
*Duerme, vuela reposa: ¡Tambié se muere el mar!*

Non voglio che gli coprano con fazzoletti il viso,  
in modo che s'abitui alla morte che reca.  
Vattene, Ignazio. Il caldo bramito non sentire.  
Dormi, vola, riposa. Anche il mare perisce.

Di fronte a tali risultati, non si può non rilevare, in uno sguardo retrospettivo, la maggiore vicinanza della traduzione del *Llanto* rispetto a quella della giovanile traduzione dell'*Ode a Salvador Dalí*, ma,

---

<sup>6</sup> Mi riferisco alle famose *Coplas a la muerte de su padre*, del poeta spagnolo del XV sec., Jorge Manrique, modello della più alta riflessione sul dolore dell'uomo e del suo destino.

in particolare, rispetto alla resa traduttiva del *Llanto* stesso offerta da Carlo Bo, dove troppe volte si perde il perfetto equilibrio tra i due settenari separati dalla cesura e, con quello, uno degli elementi cui il poeta consegna il tono liturgico del suo canto.

La polimetria con la quale Lorca innova il modello del *planctus* medievale, fa sì che la quarta parte del poema, dal significativo titolo *Alma ausente* – in antitesi semantica con quello della sezione precedente, *Cuerpo presente* – sia composta da quattro strofe sostanzialmente endecasillabiche, seguite da due strofe di alessandrini, rispettivamente di 5 e quattro versi. Il quarto verso delle prime tre strofe, *porque te has muerto para siempre*, è un novenario di tipo trocaico (verso usato come *estribillo* nelle canzoni popolari spagnole, ma anche nella poesia modernista) che si ripete, con effetto di anadiplosi, nel primo verso della quarta strofa, per esplicitare e approfondire il senso di irreparabilità e l'assenza, annunciata nel titolo di questa quarta e ultima parte dell'elegia:

*El otoño vendrá con caracolas,  
uva de nieblas y montes agrupados,  
pero nadie querrá mirar tus ojos  
porque te has muerto para siempre.*

*Porque te has muerto para siempre,  
como todos los muertos de la Tierra,  
como todos los muertos que se olvidan  
en un montón de perros apagados.*

E l'autunno verrà con le sue chioccioline,  
l'uva di nebbia e i monti asserragliati,  
ma nessuno vorrà guardarti gli occhi  
perché, per sempre, tu sei morto.

Perché, per sempre, tu sei morto,  
come tutti i defunti della terra,  
come tutti i defunti abbandonati  
in un mucchio di cani senza vita.

Nella traduzione di Macrì rimane intatta l'autonomia sintattica di ogni endecasillabo, a ribadire, nella parte più pregnante del lamento, l'assenza definitiva dell'essere ammirato e amato, e l'estraneità di tutto ciò che gli sopravvive. Ancora una volta la traduzione di Macrì affida al ritmo del verso la possibilità di restituire nel modo più intero possibile, la percezione poetica della realtà. Un'attenta analisi rivela che la versione italiana mantiene gli accenti di ogni endecasillabo nella stessa posizione in cui compaiono nell'originale, nel rispetto della funzione semantica ed espressiva loro assegnata dal poeta.

Se confrontata con le altre quattro traduzioni raccolte nel citato n. 37 dei QUADERNI DELLA FENICE, risulta evidente che quella di Macrì, più delle altre, raccoglie e restituisce, a beneficio del lettore italiano, il *rhythmos* e quindi l'intima *signifiance* di una poesia che nasce dal soverchiante dolore per l'assenza definitiva del grande personaggio e dell'amico che Lorca canta. È sufficiente un breve raffronto tra i versi di Macrì qui sopra riportati e le soluzioni traduttive degli altri per capirlo.

La traduzione proposta da Carlo Bo:

Verrà l'autunno con le conchiglie,  
uva di nebbia e monti aggruppati,  
ma nessuno vorrà guardare i tuoi occhi  
perché tu sei morto per sempre

si sottrae completamente al rispetto della metrica, sostituendo i tre endecasillabi del testo di Lorca, rispettivamente, con un novenario, un decasillabo e un dodecasillabo; l'ultimo verso della strofa mantiene la quantità sillabica di un novenario, ma si colloca, con gli accenti in 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> posizione, fuori dai quattro principali tipi previsti dal novenario spagnolo, e dal novenario di *Alma ausente*, il quale, lasciando le prime tre sillabe atone (in anacrusi), inizia nella quarta sillaba il periodo ritmico, che consta di due trochei, come risulta dal seguente schema: ooo óo óo óo. Un ritmo, quello del novenario lorchiano, che Macrì restituisce perfettamente mediante il suo novenario:

perché per sempre tu sei morto

dove si nota che l'accento grammaticale della congiunzione «perché» non ostacola il tribraco necessario al novenario di tipo trocaico e non altera l'accento in levare, così tipico, come s'è visto, al tono elegiaco e meditativo di tutto il *Llanto*.

Senza considerare, in questo raffronto, la traduzione di Elio Vittorini, che definirei una riscrittura ispirata al testo lorchiano, la traduzione di Giorgio Caproni, risulta rispettosa della misura endecasillabica, e rivela, anche nella diversa *dispositio* di alcuni elementi («Giungerà con le chiocciole l'autunno») una forte sensibilità ritmico-musicale, finemente analizzata nello studio che Laura Dolfi dedica alla traduzione che il poeta livornese fa del *Llanto* (Dolfi 2006, 290-313; cfr. anche Bedana 2024). Tuttavia il poeta traduttore non riconosce appieno al novenario il suo tradizionale ruolo di breve *estribillo*, e quindi la sua funzione di formula rituale, uniformandolo agli altri endecasillabi e dotandolo, mediante la ripetizione della notazione temporale «per sempre», di un' enfasi che l'*estribillo* lorchiano non prevede:

Giungerà con le chiocciole l'autunno,  
Uva di nebbia e drappelli di monti,  
Ma nessuno vorrà guardarti negli occhi  
Perché sei morto per sempre e per sempre.

La versione di Leonardo Sciascia, lascia intravedere che i primi due endecasillabi si trasformano in decasillabi, mentre il terzo in dodecasillabo. Il novenario lorchiano, viceversa, rimane tale, ma, contrariamente a quanto fa Macrì, il quale conserva gli accenti costitutivi nelle medesime posizioni dell'originale, non solo trasforma il novenario trocaico in un novenario misto 'di tipo a' (Baehr 1984, 188-119), ovvero trocaico-dattilico, ma facendo iniziare il periodo ritmico del verso con il pronome «tu» gli affida un rilievo ritmico e un protagonismo semantico non del tutto idoneo a quell'assenza che questi sublimi versi lamentano.

Ovviamente, un vero raffronto fra le diverse versioni del *Llanto* raccolte nel volumetto curato da Raboni meriterebbe maggiore attenzione e maggiore spazio, ma mi pare che da questi brevi saggi comparativi emerga come Oreste Macrì, critico, filologo e traduttore, più di

altri traduttori italiani, e anche di coloro che furono, di fatto, poeti, e prima ancora di Yves Bonnefoy<sup>7</sup>, sia entrato nella poetica «comunità dei traduttori» mettendosi in ascolto del ritmo e del «suono del senso» presente nei versi lorchiani.

## Bibliografia

- Baehr, Rudolf (1984) *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- Bedana, Monica Rita (2024) “La colomba in lotta col leopardo: Giorgio Caproni traduttore di Federico García Lorca”. In *Testi a fronte. Traduzioni poetiche dentro e fuori il Novecento*, a cura di Natalia Prospero e Gianluigi Simonetti, 21-30. Pisa: ETS.
- Bonnefoy, Yves (2005) *La comunità dei traduttori*, a cura di Fabio Scotto. Palermo: Sellerio.
- Caravaggi, Giovanni (1980) *Invito alla lettura di Garcia Lorca*. Milano: Mursia.
- Dolfi, Laura (1999) (a cura di) *Federico García Lorca e il suo tempo*. Roma: Bulzoni.
- Dolfi, Laura (2006) *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*. Roma: Bulzoni.
- Fava, Francesco (2023) “Oreste Macrì traduttore del Llanto di García Lorca: due versioni, e due stagioni, a confronto”. In *Aun a pesar de las tinieblas bella, aun a pesar de las estrellas clara. Pur nelle tenebre, bella lchiara, pur tra le stelle. Scritti in ricordo di Ines Ravasini*, a cura di Davide Canfora, Nancy De Benedetto, Paola Laskaris, 233-248. Bari: Edizioni di Pagina.
- García Lorca, Federico (1939) *Ode a Salvador Dalí*, traduzione di Oreste Macrì. «Corrente. Periodico quindicinale di Letteratura, arte politica» 2, 11: 3.
- García Lorca, Federico (1949) *Prime poesie e canti gitani*, introduzione e traduzione di Oreste Macrì. Parma: Guanda.
- García Lorca, Federico (1978) *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, introduzione e cura di Giovanni Raboni. Milano: Guanda.
- García Lorca, Federico (2020) *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías*, cura di Francesco Fava. Modena: Mucchi.
- Macrì, Oreste (1972a) *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos.
- Macrì, Oreste (1972b) *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena)*. Madrid: Gredos.

---

<sup>7</sup> Alludo all'importante saggio che Yve Bonnefoy ha pubblicato nel 2000, *La communauté des traducteurs*, e che Fabio Scotto ha tradotto nel 2005. Cfr. Bonnefoy 2005.



- Macrì, Oreste (1974) (a cura di) *Poesia spagnola del '900*, voll. I e II. Milano: Garzanti.
- Macrì, Oreste (1981) *Quando a Firenze ci dividemmo il mondo. Alcune domande a Oreste Macrì, letterato/traduttore, da parte di Filippo Santoro, traduttore/intervistatore*. «Produzione e cultura» 5, 3: 106-107.
- Macrì, Oreste (1996) *Studi Ispanici* (Vol. 1: *Poeti e Narratori*, Vol. 2: *I Critici*) a cura di Laura Dolfi. Napoli: Liguori.
- Menarini, Piero (1993) *Introduzione a García Lorca*. Roma/Bari: Laterza.
- Navarro Tomás, Tomás (1982) *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*. Madrid: Ariel.
- Sansone, Giuseppe (1991) *I luoghi del tradurre*. Milano: Guerini e Associati.
- Taravacci, Pietro (2021) “Tradurre la extrañeza da vicino. Riflessioni sulla traduzione di un poeta vivente”. In *Traduzioni esemplari e saggi storici sul tradurre dal Romanticismo a oggi*, a cura di Fabio Scotto, 351-373. Milano: Cisalpino.
- Valéry, Paul (1960) *Œuvres II* [1941]. Paris: Gallimard.

Frédéric Ieva

## Paolo Serini traduttore di Pascal Sul lavoro interpretativo e lo stile traduttivo di uno studioso

*Paolo Serini (1900-1965), collaboratore di lungo corso della casa editrice Einaudi, fu anche raffinato studioso di Pascal e traduttore di molte sue opere. Il presente contributo si concentra sul suo studio monografico Pascal, pubblicato da Einaudi nel 1942, e sulla sua traduzione dei Pensieri, uscita per Einaudi nel 1962. Dopo aver ricostruito a grandi linee le complesse vicende del testo originale francese delle Pensées, propone un'analisi della traduzione di Serini, focalizzata in particolare sulle modalità di ordinamento tematico dei pensieri e sullo stile traduttivo adottato. Sulla base di alcuni rapidi confronti con le traduzioni precedenti (Michele Ziino, Ferinando Neri) e successive (Carlo Carena, Maria Vita Romeo, Domenico Bosco) si tenta di metterne in luce la programmatica esattezza e asciuttezza.*

Parole chiave: Paolo Serini, Blaise Pascal, Einaudi, traduzione, interpretazione.

*Paolo Serini (1900-1965), a long-time collaborator of the Einaudi publishing house, was also a refined Pascal scholar and translator of many of his works. This contribution focuses on his monographic study Pascal, published by Einaudi in 1942, and his translation of the Pensieri, published by Einaudi in 1962. After broadly reconstructing the complex vicissitudes of the original French text of the Pensées, it proposes an analysis of Serini's translation, focusing in particular on the way he thematically ordered the thoughts and on the translation style he adopted. Based on some quick comparisons with earlier (Michele Ziino, Ferinando Neri) and later translations (Carlo Carena, Maria Vita Romeo, Domenico Bosco), an attempt is made to highlight the programmatic exactness and dryness.*

Keywords: Paolo Serini, Blaise Pascal, Einaudi, translation, interpretation.

Frédéric Ieva, "Paolo Serini traduttore di Pascal. Sul lavoro interpretativo e lo stile traduttivo di uno studioso", «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 144-162.

© ri.tra & Frédéric Ieva (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/11117>.

## 1. Paolo Serini e l'Einaudi

Paolo Serini (1900-1965)<sup>1</sup> si laureò in filosofia a Napoli discutendo una tesi su Henri Bergson nel 1921; alla fine del decennio era diventato professore 'ordinario' (ossia di ruolo) presso il liceo classico Daniele Manin di Cremona. Come traduttore aveva già esordito nella prima metà degli anni Venti, volgendo in italiano le *Riflessioni e massime* di Luc de Clapiers, marchese di Vauvenargues (Vauvenargues 1924). In seguito, all'inizio degli anni Trenta, si cimentò nella traduzione di alcuni classici otto-novecenteschi del pensiero filosofico francese quali Émile Boutroux e lo stesso Bergson (Boutroux 1933; Bergson 1935)<sup>2</sup>. In questo periodo ci furono i primi contatti con la casa editrice Einaudi: conosceva già da tempo Franco Antonicelli, data la loro comune militanza nelle fila del Partito Liberale Italiano, ed è probabile che sia stato proprio Antonicelli a fare da tramite con Leone Ginzburg avvicinando ulteriormente Serini a Giulio Einaudi.

La prima traccia epistolare dei rapporti con la casa editrice, conservata nel suo fascicolo personale dell'archivio Einaudi, risale al 1936<sup>3</sup>. Sorta nel 1933, l'Einaudi stava allora iniziando a imbastire una programmazione editoriale di vasto respiro e Serini venne consultato su eventuali nuove traduzioni da intraprendere dalla lingua francese. Nelle prime lettere scambiate fra Cremona e Torino Serini si esprimeva, tra le altre cose, a favore della pubblicazione degli *Essais* di Montaigne e del *Discours de la méthode* di Descartes. A un suo accenno agli studi che stava conducendo su Blaise Pascal<sup>4</sup> la redazione torinese

---

<sup>1</sup> In tempi recenti la figura di Paolo Serini ha destato l'interesse di diverse studiose e studiosi, cfr. Castagnino 2021; Carranante 2023; Ieva 2023.

<sup>2</sup> Come ha ricordato Franco Venturi (1965, 7) Paolo Serini era sempre stato animato dall'esigenza interiore della ricerca della verità che ritrovava solo nella letteratura francese: «Soltanto il grande pensiero e la grande letteratura francese sembravano potergli dare quella verità e quel classico distacco di cui egli aveva bisogno».

<sup>3</sup> Archivio di Stato di Torino, Giulio Einaudi editore, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, mazzo 195, fasc. 2795, Serini, Paolo, 8.11.1936-15.11.1947, ff. 1-272 (d'ora in avanti AE, Serini).

<sup>4</sup> In una lettera datata 8.11.1936, in AE, Serini.

manifestò immediato interesse, e dopo qualche tempo gli scrisse che lo storico Gioele Solari, titolare della cattedra di filosofia del diritto all'Università di Torino, era disponibile a valutare il suo manoscritto. Serini, lusingato, entrò allora in maggiori dettagli:

Quanto al mio lavoro, si tratta di una monografia di circa 300-320 pagine, mirante – al di fuori di ogni preoccupazione confessionale – a dare una precisa ricostruzione e caratterizzazione della personalità storica e speculativa dell'autore delle *Provinciales*<sup>5</sup>.

Pur presentandosi come un lavoro dal taglio biografico, l'opera, aggiungeva, «è consacrata soprattutto all'analisi e alla valutazione critica del pensiero scientifico e religioso di Pascal» e non era rivolta agli specialisti, ma era stata pensata per il pubblico più ampio dei lettori colti. Essendo quasi concluso il lavoro di stesura, Serini propose di mandare alcuni capitoli saggio e, in caso di accettazione, era sua intenzione consegnare di persona l'intero dattiloscritto. Sarebbe stato molto onorato di veder pubblicato il suo saggio in una collana dell'Einaudi, con la quale sperava altresì di avviare una proficua collaborazione

per qualche eventuale versione dal francese di opere filosofiche, storiche e anche letterarie. Ho tradotto per la BIBL. SANSONIANA STRANIERA le *Rifl[essioni] e Massime* del Vauvernargues e i *Contes* del Voltaire; e per i TESTI FILOSOFICI di Mondadori opere del Descartes, del Boutroux e del Bergson<sup>6</sup>.

Di lì a qualche mese la pubblicazione del saggio su Pascal era cosa avviata. Il 9 agosto 1938 Giulio Einaudi prese personalmente le redini della corrispondenza per precisare, in linea con lo spirito

---

<sup>5</sup> Lettera del 6.8.1938, in AE, Serini.

<sup>6</sup> Ivi. Delle traduzioni di Vauvenargues, Boutroux e Bergson si è già detto. Non si è potuta reperire l'edizione di Voltaire cui Serini allude. Di Voltaire Serini avrebbe tradotto gli *Scritti filosofici* (Voltaire 1962); alla fine degli anni Venti era uscita una sua traduzione delle *Meditazioni filosofiche* di Cartesio (Descartes 1929), del quale avrebbe curato un'edizione italiana anche del *Discours sur la méthode* (Descartes 1941).

che animava la collana dei SAGGI: «Sarebbe nostro desiderio che, pur senza concessione alla faciloneria e al diletterismo, il suo scritto non avesse un aspetto troppo astruso, per le molte note e l'eccessiva minuziosità delle discussioni particolari»<sup>7</sup>. Ma su questo punto c'era evidentemente sintonia. Poco tempo dopo Serini gli rispose: «Sono molto contento che il saggio del mio Pascal non Le sia spiaciuto, e la ringrazio vivamente del suo benevolo giudizio. Per me è una gioia, e un onore, vedere il mio lavoro accolto con tanta simpatia in una sua collezione»<sup>8</sup>. Tuttavia, il lavoro di scrittura non fece progressi, anzi subì presto dei rallentamenti perché la casa editrice aveva iniziato ad affidargli lavori di traduzione (Ieva 2023, 91-97). Per ragioni di diversa natura, non ultima l'esplosione del secondo conflitto mondiale, Serini non rimise più mano al Pascal sino al 1941. Il lavoro fu quindi portato a compimento nel maggio del 1942, quando Serini ne informò l'editore aggiungendo: «Ho pensato di rinunciare al La Rochefoucauld (le difficoltà di traduzione delle *Pensées* mi hanno disgustato dei moralisti del '600)»<sup>9</sup>.

Il volume, stampato nel corso dell'estate del 1942, venne segnalato nei periodici «Regime Fascista» e «Vedetta Fascista», ma la recensione più significativa fu scritta nell'immediato dopoguerra da Armando Saitta, giovane esponente della nuova storiografia marxista, il quale rilevò che «il volume risulta[va] saldamente informato, solido, vigoroso e merita[va] un posto cospicuo nella letteratura pascaliana» (Saitta 1946, 135). Saitta osservò che lo psicologismo, allora di moda in molta prosa critica, era presente anche in quest'opera, ma nel caso di Serini l'interpretazione psicologica «è così sobria e sagace che non turba affatto l'armonia della ricostruzione storica, anzi la rende più umana e ci aiuta a cogliere quello che è stato [...] il dramma della personalità di Pascal, la cui religiosità non è religione di testa ma soprattutto di cuore e la cui teologia [...] è 'teologia vissuta'» (ibid.). Da questi rapidi cenni si percepisce bene come Saitta avesse colto appieno l'importanza del libro di Serini al quale, del resto, tributava un significativo elogio: «E

---

<sup>7</sup> Giulio Einaudi a Paolo Serini, 9.8.1938, in AE, Serini.

<sup>8</sup> Paolo Serini a Giulio Einaudi, 15.11.1938, in AE, Serini.

<sup>9</sup> Paolo Serini a Giulio Einaudi, 13.5.1942, in AE, Serini.

bisogna concludere affermando la serietà e la solidità della fatica di questo nuovo studioso di Pascal» (ibid.)<sup>10</sup>.

Per molto tempo, tuttavia, Serini non si sarebbe più occupato del filosofo francese, perché con il passare degli anni divenne uno dei più validi collaboratori della casa editrice, tanto che Calvino (con lo pseudonimo di Enea Traverso), nel 1948, tracciò il seguente ritratto semi-serio:

In un ufficio attiguo Paolo Serini cura i volumi di storia e di economia. Per quanto non sia né canuto né barbuto, è l'erudito della Casa: conosce la cultura europea degli ultimi trecento anni come le sue tasche e non gli sfugge una data sbagliata fra mille, né una indicazione bibliografica incompleta (Traverso 1948, 10)<sup>11</sup>.

Dal 1949 al 1964, Serini partecipò alle celebri riunioni del mercoledì, svolgendo diverse funzioni per la casa editrice torinese; nel frattempo si era stabilizzato il suo incarico presso il Museo del Risorgimento italiano di Torino. Nel 1955, essendo professore di ruolo presso il liceo classico torinese Vittorio Alfieri, fu distaccato dal Ministero della Pubblica Istruzione presso questa istituzione museale, che era stata inaugurata pochi anni prima dal presidente della Repubblica Luigi Einaudi. Lo stesso Serini descrisse la sua giornata lavorativa tipo in una lettera inviata a Gianfranco Contini l'8 settembre 1953: «Il mattino io sono al Museo del Risorgimento [...]; nel pomeriggio, di solito, a casa [...]. Da Einaudi vado dalle 18 alle 19» (Villano 2019, 103).

## 2. Genesi di un libro: i *Pensieri* nei SAGGI Einaudi

Nonostante nel 1942 Serini si dicesse «disgustato dei moralisti del '600», la casa editrice torinese pianificò la pubblicazione di un'edizione italiana delle *Pensées* pascaliane sin dalla fine degli anni Qua-

---

<sup>10</sup> Nel frattempo Serini aveva curato due volumi di testi pascaliani per Garzanti (Serini 1945; Pascal 1946).

<sup>11</sup> Colgo l'occasione per ringraziare Tommaso Munari che mi ha mostrato una copia di questo documento.

ranta (Munari 2011, 76: Seduta editoriale del 9.11.1949): un progetto editoriale che sarebbe stato portato a compimento solo molti anni dopo. Se ne tornò infatti a parlare, un po' casualmente, solo verso la fine del 1958 durante una riunione del mercoledì. Serini aveva giudicato negativamente una prova di traduzione degli *Essais* di Montaigne inviata dal critico letterario milanese Eugenio Levi<sup>12</sup>, rilevando che denotava «una insufficiente conoscenza del francese del '500 e un tono generale un po' troppo fiacco e diluito che contrasta con l'asciuttezza dello stile di Montaigne», al che il consiglio editoriale colse l'occasione per chiedere a lui stesso di tradurre non solo gli *Essais*, ma anche le *Pensées* di Pascal (Munari 2013, 295: Seduta del 29.10.1958). Serini accettò subito la seconda proposta e prese del tempo per rispondere in merito alla prima, che avrebbe in seguito lasciato cadere.

Negli anni successivi, quindi, Serini lavorò anche alla traduzione pascaliana, che venne portata a termine nel corso del 1962 e fu pubblicata nell'autunno di quello stesso anno nella collana più prestigiosa della casa, I MILLENNI. Fu poi ristampata due volte negli stessi MILLENNI (1962, 1970), e più volte nella NUOVA UNIVERSALE EINAUDI (dal 1966) e negli OSCAR Mondadori (dal 1968), fino alla fine degli anni '80.

Prima di procedere a un esame della traduzione è necessario soffermarsi brevemente sulla complessa storia editoriale del testo francese, conseguenza dell'incompiutezza che caratterizza molte parti dell'opera. Con la sua edizione dei *Pensieri*, infatti, Serini prese posizione, con soluzioni ponderate e originali, in un dibattito aperto da almeno un secolo e mezzo. Com'è noto, Pascal stava lavorando da alcuni anni a un trattato apologetico del Cristianesimo, che non portò a termine a causa della malattia che poi si rivelò mortale, lasciando di

---

<sup>12</sup> Eugenio Levi (1876-1966), docente in diversi licei milanesi, era noto per le sue assidue pubblicazioni su riviste letterarie del primo Novecento come «L'Esame» e «Il Convegno». Attivo collaboratore di molte case editrici, aveva tradotto opere di Goethe (*Le affinità elettive*, Sonzogno 1932), Jean de la Bruyère (*Caratteri*, Sonzogno 1934) e di alcuni classici dell'antichità (tra cui Platone, *Timeo*, Sonzogno 1937). Divenne comunque autore della casa editrice Einaudi pubblicando nel 1959 il saggio *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*.

fatto ben tre testi ‘originali’. La prima edizione francese, del 1669-1670, si basò sul *Recueil original* (conservato alla Bibliothèque Nationale de France, d’ora in avanti BNF, *Fonds français*, mss. 9202) e fu il frutto del lavoro di un comitato editoriale formato da persone che erano state vicine al filosofo francese. Questa edizione non era molto rigorosa dal punto di vista filologico in quanto presentava tagli, correzioni e manipolazioni del testo originale. Gilberte, sorella di Blaise, fece fare una copia dei testi del fratello che furono trascritti nel loro stato originario senza apportare alcuna modifica. Questo secondo originale venne chiamato *Première copie* (BNF, *Fonds français*, mss. 9203). Da tale manoscritto venne realizzata un’altra copia con lo stesso tipo di carta e la stessa numerazione dei fascicoli ma attribuendo un ordine diverso ai frammenti privi di titolo: è la *Seconde copie* (BNF, *Fonds français*, mss. 12499). Inoltre esistono una serie di manoscritti di cui si deve tenere conto poiché essi contengono un cospicuo numero di frammenti non presenti nei tre originali. In estrema sintesi solo alla fine dell’Ottocento le *Pensées* risultavano essere composte da più di 900 frammenti, corrispondenti, con alcune differenze, alle edizioni moderne.

La cosiddetta edizione di Port Royal fu quella di riferimento sino al 1779, anno di uscita delle *Oeuvres* di Pascal (La Haye, chez Detune, in cinque volumi) curate dall’abate, e matematico, Charles Bossut. Tale edizione, che pubblicava 28 frammenti inediti, rappresentò il testo di riferimento sino alla metà dell’Ottocento.

Nel 1842 Victor Cousin lesse all’Académie française il suo celebre discorso dal titolo *Des Pensées de Pascal*, in cui sostenne con forza la necessità di una nuova edizione dell’opera pascaliana che fosse più rispettosa della lezione dei testi originali (Cousin 1843, 1). Il primo studioso che la realizzò, seguendo le indicazioni di Cousin, fu Prospère Faugère, il quale consultò i tre manoscritti-fonte, e altri codici, attenendosi con maggior fedeltà all’ordine originario e aggiungendo ben 400 frammenti inediti (Pascal 1844). Tuttavia la prima vera edizione paleografica delle *Pensées* fu realizzata 34 anni dopo da Auguste Molinier in due volumi (Pascal 1877-1879). Molinier, pur basandosi sul testo stabilito di Faugère, riportò anche numerosissime varianti.



Seguirono l'edizione messa a punto da Léon Brunschvicg a fine secolo (Pascal 1897), più volte rivista e assai influente nella vicenda testuale delle *Pensées*, e quelle, pure di un certo rilievo, di Zacharie Tourneur, Louis Lafuma, Jacques Chevalier e del compianto Philippe Sellier (Pascal 1942, Pascal 1951, Pascal 1962a, Pascal 1976).

Ormai però erano cambiati i criteri di edizione e secondo la maggior parte degli studiosi si doveva riprodurre la suddivisione in fascicoli secondo l'ordine-disordine in cui li aveva lasciati Pascal (Carena 2004a, XIII-XLVIII), come fa per esempio Philippe Sellier per *Classiques Garnier* (Pascal 2018).

Queste complesse vicende furono descritte in parte anche da Serini nella sua *Nota bio-bibliografica* (Serini 1962, XLIII-XLIV), dove precisò anche che si era basato sull'edizione postuma di Brunschvicg edita nel 1947 (Pascal 1947), tenendo conto però di alcune lezioni proposte da Tourneur (Pascal 1951) e Lafuma (Pascal 1951). Trovandosi a operare in un momento storico in cui l'edizione più autorevole era senza dubbio quella di un filosofo come Brunschvicg, tra i più influenti del primo Novecento, Serini accolse la tesi di quest'ultimo – peraltro ancora oggi generalmente condivisa – che sia impossibile ricostituire il piano originale dell'opera data la sua natura frammentaria (alcuni pensieri, peraltro, erano molto elaborati, altri appena abbozzati). E ne trasse la stessa conseguenza di Brunschvicg, ovvero che un testo destinato «ad agevotare la lettura e l'intelligenza delle *Pensées* a un pubblico non specializzato» (Serini 1962, XLII) dovesse essere costruito riorganizzando i pensieri secondo uno schema tematico. A sostegno di questa scelta Serini citava il fr. 19 (ed. Brunschvicg):

La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage est de savoir celle qu'il faut mettre la première (Pascal 1897, 7).

È interessante notare che le traduzioni che Serini ne dà nel 1942 (nel libro su *Pascal*) e nel 1962 sono significativamente diverse, come se nel secondo caso non potesse non tener conto della circostanza che egli stesso stava «componendo un'opera»: i *Pensieri*, appunto.

L'ultima cosa che si trova scrivendo un libro è di sapere quella che si deve mettere per prima (trad. Serini: Serini 1975 [1942], 232).

L'ultima cosa che si trova componendo un'opera è di sapere quella che va messa per prima (trad. Serini: Pascal 1962b, 49).

Serini è perfettamente consapevole del grado di arbitrio che un riordinamento tematico dei pensieri comporta:

Nessuna ambizione, da parte nostra, di ricostruire, nemmeno in modo approssimativo, il «piano» dell'incompiuta *Apologia*; e nessuna presunzione di aver fatto opera per ogni aspetto soddisfacente. Anzi, riconosciamo francamente la parte d'arbitrio che c'è nell'ordinamento da noi tentato, e la possibilità di spostare, magari con vantaggio, certi frammenti da una sezione o da un capitolo all'altro (Serini 1962, XLIII).

Dell'arbitrio, tuttavia, Serini si assume tutta la responsabilità, dal momento che decide di discostarsi dall'ordinamento autorevolmente proposto da Brunschvicg e di offrirne uno proprio. La sua edizione, che consta di 948 pensieri, resta nell'impianto fedele al modello, ma se ne discosta in una misura di cui può dare un'idea la tabella seguente (dove S [Serini] = Pascal 1962b e B [Brunschvicg] = Pascal 1947)<sup>13</sup>:

S	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
B	1	2	3	4	10	9	188	15	17	25	14	29	26
S	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
B	40	106	18	47	45	24	912	32	33	31	27	48	23
S	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	...
B	50	28	30	39	49	59	53	54	55	56	35	36	...

Inoltre, mentre Brunschvicg, con un evidente intervento di appropriazione, aveva aperto la sua raccolta con i pensieri dal carattere più esplicitamente filosofico-morale (*Pensées sur l'esprit et le style, Misère de l'homme sans Dieu, De la nécessité du pari, Des moyens de croire, La justice et la raison des effets*, ecc.) e aveva riunito quelli riguardanti la religione in un secondo gruppo (*Les fondements de la religion chrétienne, La perpétuité, Les Figuratifs, Les prophéties, Preuves de Jésus-*

<sup>13</sup> La tabella completa si trova in appendice all'edizione Serini (Pascal 1962b).

*Christ*, ecc.), Serini, con un'operazione più rispettosa delle intenzioni di Pascal, li aveva riorganizzati in dieci gruppi intitolati *Pensieri vari*, *Sul metodo dell'apologetica*, *Gli organi della fede*, *Il problema dell'uomo*, *Miseria e grandezza dell'uomo*, *Insufficienza delle filosofie*, *La religione cristiana*, *I fondamenti storici della religione cristiana*, *Il mistero di Gesù*, *Frammenti polemici*. In questo modo, come ha osservato Carlo Carena, «questo laico» aveva voluto continuare a interpretare i *Pensieri* «come apologia del cristianesimo» (Carena 2004b: 323).

In questa riorganizzazione del materiale ha un ruolo molto rilevante la lettura complessiva di Pascal a cui Serini era giunto con il suo saggio del 1942. Lo riconosce, del resto, egli stesso: «Molte delle interpretazioni accennate nell'introduzione e nelle note trovano giustificazione nella nostra monografia su Pascal uscita venti anni or sono nei SAGGI einaudiani, e le cui conclusioni serbano ancora *in parte*, almeno per noi, validità» (Serini 1962, XLIII, corsivo dell'autore).

Vediamo un esempio di come questa lettura si riverberi nella 'composizione' dell'edizione del 1962. Nel *Pascal* Serini – indulgendo all'interpretazione psicologica che, come Saitta non mancò di rilevare nella sua recensione, era caratteristica di certo saggismo storico degli anni Trenta – si soffermava sulla crisi del 1652, anno in cui, poco dopo la morte del padre Etienne, la sorella Jacqueline prese la decisione di entrare nel monastero giansenista di Port-Royal. Il filosofo quindi, sottolineava Serini, si ritrovò solo, in preda allo «smarrimento» e al «vuoto» (Serini 1975 [1942], 89). E così proseguiva la sua analisi:

senso di solitudine e di vuoto; incapacità dell'uomo di bastare a se stesso e di restare inattivo «privo di passioni e di occupazioni», senza che senta sorgere «dal fondo dell'animo la noia, la tristezza e il cruccio, la disperazione»; bisogno di versarsi fuori di sé, di «distrarsi da sé», di svagarsi e obliarsi nel «tumulto» e nel «movimento» delle occupazioni mondane e dell'azione: l'analisi di questi sentimenti, nelle *Pensées*, è troppo intima e precisa per non suggerire l'ipotesi che a fondamento di essa vi sia un'esperienza personale (ivi, 90).

Nell'elaborazione di questo brano Serini si basò su alcuni pensieri (127, 129, 131, 139 ed. Brunschvicg), di cui dà una traduzione fra

virgolette. Ora, proprio a partire da questi frammenti Serini struttura uno dei capitoli senza dubbio più suggestivi dell'edizione einaudiana, quello dedicato alla 'distrazione'. Vale la pena di citarlo per esteso (sottolineando le parole riprese letteralmente – ma ovviamente in altra traduzione – nel brano appena citato):

LA DISTRAZIONE

- 348 *Distrazione.* Gli uomini, non avendo potuto guarire la morte, la miseria, l'ignoranza, hanno risolto, per viver felici, di non pensarci.
- 349 Condizione dell'uomo: incostanza, noia, inquietudine.
- 350 La nostra natura è nel movimento; il riposo assoluto è la morte.
- 351 Nonostante tutte queste miserie, l'uomo vuol essere felice, e vuole soltanto esser felice, e non può non voler essere tale. Ma come fare? per riuscirci, dovrebbe rendersi immortale; siccome non lo può, ha risolto di astenersi dal pensare alla morte.
- 352 *Noia.* Nulla è così insopportabile all'uomo come essere in pieno riposo, senza passioni, senza faccende, senza svaghi, senza occupazione. Egli sente allora la sua nullità, il suo abbandono, la sua insufficienza, la sua dipendenza, la sua impotenza, il suo vuoto. E subito sorgeranno dal fondo della sua anima il tedio, l'umor nero, la tristezza, il cruccio, il dispetto, la disperazione.
- 353 Senza esaminare le varie occupazioni particolari, basta comprenderle tutte sotto il concetto di distrazione.
- 354 *Distrazione.* Quando mi sono messo, talvolta, a considerare le varie agitazioni degli uomini e i pericoli e le pene cui si espongono, nella Corte, in guerra, e donde nascono tante liti, passioni, imprese audaci e spesso sconsiderate, ecc., ho scoperto che tutta l'infelicità degli uomini deriva da una sola causa: dal non sapersene restare tranquilli in una camera [...] (trad. Serini: Pascal 1962b, 160-161).

Segue un lungo brano, molto celebre, che costituisce in sé una sorta di trattato sulla 'distrazione'. A leggere insieme la sequenza di

frammenti che lo introduce, sembra di seguire un ragionamento coerente, quasi stringente, ma in realtà è il risultato di un sapiente montaggio. Vediamo, con una tabella modellata sulla precedente, qual è l'origine dei diversi frammenti, ovvero la loro disposizione nell'edizione Brunschvicg:

S	348	349	350	351	352	353	354
B	168	127	129	169	131	137	139

La linearità e la coerenza del capitolo, come si vede, sono opera a tutti gli effetti del traduttore-curatore. A presiedere alla ricomposizione dei frammenti ci sono, mi sembra, due principi: da una parte la linea interpretativa in chiave biografico-esistenziale del 1942, a cui Serini resta in gran parte fedele; dall'altra, la messa in evidenza, in un quadro che si estende alla riflessione filosofica sulla condizione umana, di «uno dei temi più importanti, e più sicuramente 'esistenzialistici' del pensiero pascaliano», che Serini così sintetizza:

La 'distrazione' [*divertissement*, usato nel senso etimologico], l'oblio di sé e della propria condizione, tale il vero fine a cui tendono, pur senza averne consapevolezza, gli uomini nella loro multiforme attività (Pascal 1962b, 160, nota1).

Per introdurre adeguatamente questo tema, Serini ricolloca il pensiero 168 di Brunschvicg all'inizio del capitolo, rinumerandolo 348. E così procede per il resto del capitolo, e del libro, dandogli quella struttura compatta e coerente che ha contribuito a fare l'eccezionale fortuna della sua edizione.

Un'analisi più approfondita di questo procedimento metterebbe in luce, credo, come Serini abbia costruito i principali nuclei tematici del 'suo' libro, in una costante dialettica fra la propria interpretazione iniziale del 1942 e le ulteriori riflessioni maturate nei successivi vent'anni.

### 3. Una traduzione «'pascaliana' alla perfezione»: cenni di analisi testuale

Venendo ora al testo in senso stretto, vorrei accennare ad alcuni possibili percorsi di analisi basandomi su tre confronti: con le traduzioni precedenti, con le traduzioni dei *Pensieri* incluse nel volume su *Pascal* del 1942, e con alcune traduzioni successive.

Quando, negli anni Trenta, Serini cominciò a occuparsi intensamente di Pascal, l'unica traduzione completa era quella di Michele Ziino (Pascal 1931), ma esistevano anche quelle parziali di Adolfo Omodeo e di Ferdinando Neri (Pascal 1935a e b). Serini tenne conto di questi precedenti e, tra le due edizioni parziali, considerava quella di Neri la più accurata (questi aveva inserito al fondo della propria scelta una tavola delle concordanze con la numerazione stabilita da Brunschvicg, mentre Omodeo si era limitato a riprodurre i pensieri seguendo la numerazione Brunschvicg, proponendo una sequenza numerica non consecutiva)<sup>14</sup>.

Inoltre, nel suo saggio biografico-critico del 1942 Serini, come abbiamo visto, aveva tradotto numerosi pensieri: ne ho potuti censire, fra citazioni dirette e indirette, integrali e parziali, almeno 261. Queste traduzioni costituirono una sorta di prima (e certo allora inconsapevole) prova generale per la traduzione integrale del 1962.

Se mettiamo a confronto queste diverse versioni, possiamo osservare come Serini operasse secondo una progressione tutto sommato costante: in un primo momento (nel *Pascal*) tiene conto, a volte alla lettera, delle traduzioni precedenti, in particolare quelle di Ziino e di Neri, mentre nell'edizione del 1962 tende a distaccarsene, e a lavorare sul testo fino a sviluppare un proprio stile traduttivo, modellato sulla propria visione dello stile di Pascal.

Vediamo p. es. il pensiero n. 3 (nelle citazioni sottolineo le parti che divergono dalla traduzione precedente):

---

<sup>14</sup> Serini non fa menzione invece né della traduzione parziale curata da Antonio Bozzone (Pascal 1928) né di quella preparata da Barbara Allason e pubblicata per i tipi la UTET (Pascal 1936).

Coloro che sono avvezzi a giudicare col sentimento non intendono nulla nelle cose di ragionamento, poiché essi vogliono capire a prima vista e non sono abituati a ricercare i principi. E gli altri, per contro, che sono avvezzi a ragionare per via di principi, non intendono nulla nelle cose di sentimento, poiché vi cercano i principi e non possono dominarle con un solo sguardo (trad. Neri: Pascal 1935b, 6).

Coloro che sono avvezzi a giudicare con il sentimento non intendono nulla nelle cose di ragionamento, perché vogliono capire d'un subito e non sono adusati a cercare i principi. E gli altri per contro, che sono avvezzi a ragionare per via di principi, non intendono nulla nelle cose di sentimento, perché vi cercano i principi e non riescono ad abbracciarle d'un solo sguardo (trad. Serini: Serini 1975 [1942], 102, nota 1).

Coloro che sono avvezzi a giudicare con il sentimento non intendon nulla nelle cose di ragionamento, perché vogliono capire subito d'un solo sguardo, e non sono avvezzi a cercare i principi. E, gli altri, per contro, che sono assuefatti a ragionar per principi non intendono nulla nelle cose di sentimento, perché vi cercano i principi e non riescono a coglierli con una sola occhiata (trad. Serini: Pascal 1962b, 8).

Oltre a distaccarsi progressivamente dal modello, Serini, come vedremo meglio più avanti, lavora a rendere lo stile del testo d'arrivo progressivamente più sintetico e nitido, operando soprattutto delle sottrazioni («intendono» > «intendon», «per via di principi» > «per principi») o delle accelerazioni del ritmo «ad abbracciarle d'un solo sguardo» > «a coglierli con una sola occhiata»).

Nella traduzione del pensiero n. 26 si ha conferma che anche in questa occasione Serini prima segue la traduzione di Neri, poi se ne distacca, come anche si distacca dalla propria prima versione:

L'eloquenza è una pittura del pensiero; e così, coloro che, dopo aver dipinto, v'aggiungono ancora, fanno un quadro invece che un ritratto (trad. Neri: Pascal 1935b, 9).

L'eloquenza è una pittura del pensiero: sicché coloro che, dopo aver dipinto, v'aggiungono ancora, fanno un quadro invece di un ritratto (trad. Serini: Serini 1975 [1942], 101, nota 4).

L'eloquenza è una pittura del pensiero: perciò coloro che, dopo aver dipinto, aggiungono qualcos'altro, invece di un ritratto, fanno un quadro (trad. Serini: Pascal 1962b, 11).

Si noti l'audace, ma efficacissima, inversione chiastica dell'ultima proposizione.

Dal punto di vista stilistico, fin dal 1942 Serini cercò un equilibrio tra la più estrema vicinanza al testo francese, dando sempre delle traduzioni lineari molto aderenti al testo originale, e l'esigenza di rispettare le consuetudini linguistiche italiane. Questo duplice vincolo non divenne però una norma da seguire rigidamente, né in un senso né nell'altro. Per chiarire, vediamo alcuni esempi. Fr. 581 (Brunschvicg):

Dieu veut plus disposer la volonté que l'esprit. La clarté parfaite servirait à l'esprit et nuirait à la volonté. Abaisser la superbe (Pascal 1897, 130)

Dio vuol disporre la volontà più che l'intelletto. La chiarezza perfetta servirebbe a questo, ma nuocerebbe a quella. Fiaccare l'orgoglio (trad. Serini: Pascal 1962b, 248).

In questo caso Serini opta per la soluzione «questo/quella» per evitare una ripetizione dei termini «volontà/intelletto». Interessante inoltre la scelta di rendere «abaisser» con «fiaccare» utilizzato nella sua accezione letteraria che significa non tanto indebolire quanto spezzare. Un'opzione che denota una grande attenzione da parte di Serini nelle scelte lessicali.

In altri casi Serini agì diversamente. Fr. 803 (Brunschvicg):

Les miracles discernent la doctrine, et la doctrine discerne les miracles. Il y a de faux et de vrais. Il faut une marque pour les connaître, ils seraient inutiles [...] (Pascal 1897, 192).

I miracoli discernono la dottrina e la dottrina discerne i miracoli. Ce ne sono di veri e di falsi. Per discernarli, ci vuole un criterio: altrimenti, sarebbero inutili [...]. (trad. Serini: Pascal 1962b, 386).



Una traduzione senza dubbio molto aderente ma qui Serini riteneva importante il concetto del discernimento, convinzione che lo induce a ripetere tre volte il medesimo vocabolo, mentre nel francese vi era la sequenza «discernent/discerne/connaître».

Serini si avvicinò dunque al testo originale con una grande duttilità che tuttavia non gli fece mettere mai in secondo piano la rilevanza del contesto semantico del testo originale. La sua preoccupazione principale, come si è già accennato, ci sembra fosse quella di riprodurre in lingua italiana un certo ‘stile pascaliano’, che si contraddistingue per essere al tempo stesso estremamente chiaro ed estremamente sintetico. Per mettere in evidenza questo sforzo, già del resto emerso in alcune delle precedenti citazioni, può essere utile un confronto con traduzioni più recenti, realizzate sulla base di più avanzate ricerche filologiche e di una lingua italiana più prossima al nostro uso. Tra queste si segnalano quella curata da Carlo Carena, che sostituì l’edizione di Serini nel catalogo Einaudi (Pascal 2004), quella di Maria Vita Romeo, apparsa nelle pascaliane *Opere complete* pubblicate da Bompiani (Pascal 2020), e quella di Domenico Bosco, anch’essa in un volume di *Opere* apparsa per i tipi di Scholé, marchio editoriale di Morcelliana (Pascal 2022).

Per brevità mi soffermerò su una celebre *pointe* del Fr. 139 (Barronschvicg), che abbiamo già citato:

[...] tout le malheur des hommes viens d’une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre (Pascal 1897, 34).

[...] tutta l’infelicità degli uomini deriva da una sola causa: dal non saperne restare tranquilli in una camera (trad. Serini: Pascal 1962b, 161).

[...] tutta l’infelicità degli uomini ha una sola provenienza, ossia di non saper restare tranquilli in una stanza (trad. Carena: Pascal 2004, 107).

[...] tutta l’infelicità degli uomini deriva da una cosa sola: e cioè dal non sapere stare tranquilli in una stanza (trad. Romeo: Pascal 2020, 2349).

[...] tutta l’infelicità degli uomini deriva da una sola cosa, dal non saper starsene tranquilli in una stanza (trad. Bosco: Pascal 2022, 821).

Aldi là dell'uso (francesizzante) di «camera», che nel 1962 non dava nell'occhio ma sul quale oggi prevale il più comune «stanza», quel che è più interessante notare è la resa, piuttosto libera ma giustificata sul piano etimologico, di «chose» con «causa»; l'omissione del «qui est», scorciato in un «dal»; e, con un'alterazione non irrilevante della punteggiatura, la sostituzione della virgola con i due punti. Serini si distacca dalla lettera per dare maggior sinteticità alla frase italiana e restare al contempo fedele a quella che gli pareva l'intenzione pascaliana. Con l'effetto di dare alla *pointe* una veste più efficace. La combinazione di questi tre accorgimenti, di per sé minimi, non è ripresa da nessuno dei tre traduttori successivi: Carena risolve «viens d'une seule chose» in «ha una sola provenienza», ma conserva il «qui est» («ossia») e la virgola; Romeo cambia la virgola in due punti, ma traduce letteralmente «chose» con «cosa» (con un'interessante inversione: «cosa sola») e, soprattutto, conserva il «qui est» («e cioè dal»); Bosco è l'unico a omettere il «qui est», ma rende anche lui letteralmente «chose» con «cosa» e conserva la virgola. Solo quest'ultimo, che non a caso riprende da Serini l'accorgimento più audace, regge il confronto sul piano della dell'efficacia quasi aforistica della frase. Questa, va sottolineato, non è necessariamente l'aspetto principale da ricercarsi nella traduzione delle *Pensées*, ma è senz'altro uno degli aspetti su cui Serini ha concentrato i suoi sforzi.

Il che ci porta a pensare che si possa ancora oggi sottoscrivere il giudizio formulato ormai vent'anni fa da Carlo Carena: «la versione di Serini [è] 'pascaliana' alla perfezione, poiché stringata e lucida, geniale nella scelta dei vocaboli, esperta filosoficamente. Sì che, con tutti i suoi difetti e col rischio di subire una certa lettura delle *Pensées*, questa ne rimane la migliore, se non la più attendibile, in italiano» (2004b: 324)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> In tempi più recenti anche Maria Vita Romeo, ha reso omaggio alla traduzione seriniana, scrivendo: «La traduzione che a nostro avviso si presenta come una delle migliori è certamente quella curata da Paolo Serini» (Pascal 2020, 2250).

## Bibliografia

- Bergson, Enrico (1935) *L'evoluzione creatrice*, traduzione, introduzione e commento a cura di Paolo Serini. Milano: Mondadori.
- Boutroux, Emilio (1933) *Scienza e religione nella filosofia contemporanea*, traduzione, introduzione e commento a cura di P. Serini, Milano: Mondadori.
- Carena, Carlo (2004a) "Storia di un testo". In Blaise Pascal, *Pensieri*, a cura di Id., XIII-XLVIII. Torino: Einaudi, 2004.
- Carena Carlo (2004b) "Le *Pensées*, testo da tradurre". «Studi francesi» 143, 2: 321-328.
- Carranante, Antonio (2023) "Ancora sulla 'Linea francese': Austerità di Paolo Serini (1899-1965)". «Rivista di Letterature moderne e comparate e Storia delle arti» 76, 1: 65-88.
- Castagnino, Alessia (2021) "Un classico in italiano: Paul Hazard e La crisi della coscienza europea". «tradurre. pratiche teorie strumenti» 20, <https://rivista-tradurre.it/un-classico-in-italiano-paul-hazard-e-la-crisi-della-coscienza-europea/>.
- Cousin, Victor (1843) *Des Pensées de Pascal: rapport à l'Académie française sur la nécessité d'une nouvelle édition de cet ouvrage*. Paris: Ladrance.
- Descartes, René (1929) *Meditazioni metafisiche ed estratti dalle obiezioni e risposte*, introduzione, traduzione e commento a cura di Paolo Serini. Milano: Mondadori.
- Descartes, René (1941) *Discorso sul metodo*, a cura di Paolo Serini. Milano: A. Mondadori.
- Ieva, Frédéric (2023) "Tra storia e letteratura: Paolo Serini e la casa editrice Einaudi". In *Traduttori e sviluppo della cultura. Sette figure della casa editrice Einaudi 1936-1976*, a cura di Aurelia Martelli, con un saggio introduttivo di Gianfranco Petrillo, 87-110. Torino: Nuova Trauben.
- Munari, Tommaso (2011) (a cura di) *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, prefazione di Luisa Mangoni. Torino: Einaudi.
- Munari, Tommaso (2013) (a cura di) *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*. Torino: Einaudi.
- Pascal, Blaise (1844) *Pensées fragments et lettres*, publiés pour la première fois conformément aux manuscrits originaux en grand partie inédits, par Prosper Fauger. Paris: Andrieux.
- Pascal, Blaise (1877-1879) *Les Pensées*, texte revu sur le manuscrit autographe avec une Préface et des notes par Auguste Molinier. Paris: Lemerre.
- Pascal, Blaise (1897) *Pensées et opuscules*, par Léon Brunschvicg. Paris: Hachette.
- Pascal, Blaise (1928) *Pensieri*, scelti e tradotti con una introduzione di Antonio Bozzone. Torino: Paravia.

- Pascal, Blaise (1931) *Pensieri*, a cura di Michele Ziino. Lanciano: Carabba.
- Pascal, Blaise (1935a) *Miseria e grandezza dell'uomo*, a cura di Adolfo Omodeo. Milano: Mondadori.
- Pascal, Blaise (1935b), *Pensieri*, scelti da Ferdinando Neri, Napoli: Loffredo.
- Pascal, Blaise (1936) *Pensieri*, a cura di Barbara Allason. Torino: UTET.
- Pascal, Blaise (1942) *Pensées*, par Zacharie Tourneur. Paris: Vrin.
- Pascal, Blaise (1946) *Opuscules et lettres*, a cura di Paolo Serini. Milano: Edizioni di Uomo.
- Pascal, Blaise (1947) *Pensées précédées des principales Opuscules*, texte établi d'après l'édition Brunschvicg avec une introduction et des notes par Geneviève Lewis. Paris: La bonne compagnie.
- Pascal, Blaise (1951) *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*, introduction de Louis Lafuma. Paris: Éditions du Luxembourg.
- Pascal, Blaise (1962a) *Pensées*, par Jacques Chevalier. Paris: Le livre de Poche.
- Pascal, Blaise (1962b) *Pensieri*, traduzione, introduzione e note di Paolo Serini. Torino: Einaudi.
- Pascal, Blaise (1976) *Pensées*, par Philippe Sellier. Paris: Mercure de France.
- Pascal, Blaise (2004) *Pensieri*, a cura di Carlo Carena. Torino: Einaudi.
- Pascal, Blaise (2020) *Opere complete*, a cura di Maria Vita Romeo. Milano: Bompiani
- Pascal, Blaise (2022) *Opere*, edizione integrale, introduzione, traduzione e commento a cura di Domenico Bosco. Brescia: Scholé.
- Pascal Blaise, (2018) *Pensées, opuscules et lettres*, édition de Philippe Sellier. Paris: Classiques Garnier.
- Romeo, Maria Vita (2020) "Nota introduttiva". In Blaise Pascal, *Opere complete*, 5-9. Milano: Bompiani.
- Saitta, Armando (1946) "Paolo Serini, *Pascal*" [recensione]. «Belfagor» 1, 1: 134-136.
- Serini Paolo (1942) *Pascal*. Torino: Einaudi.
- Serini, Paolo (1945) *Pascal*, introduzione, scelta e versione a cura di Paolo Serini, Milano: Garzanti.
- Venturi, Franco (1965) "Serini, un uomo libero". «Resistenza e Giustizia e Libertà» 19, 3.

Margherita Carbonaro

## Far risuonare per la prima volta Marta Rasupe e la letteratura lettone in Italia

*I paesi baltici, la loro cultura e letteratura, sono ancora scarsamente sconosciuti in Italia. Se tradurre vuol dire sempre trasportare e avvicinare mondi, ciò è tanto più vero nel caso della traduzione di letterature che hanno avuto finora poche occasioni di farsi conoscere fuori dai propri confini. Magistrale allora è l'opera di chi apre la strada, di chi fa risuonare per la prima volta una lingua attraverso un'altra lingua. In questo intervento mi soffermo in particolare sulla figura di Marta Rasupe (Valmiera 1900 - Roma 1982), attiva come lettrice di lingua lettone all'Università L'Orientale di Napoli e poi a Roma, ma anche autrice di significative traduzioni da questa lingua in italiano. Molto interessante è la collaborazione di Rasupe con intellettuali italiani come Ettore Serra. Qui si esaminano le traduzioni, compiute a quattro mani, di due poesie di Aleksandrs Čaks (Riga 1901-1950), grande e originale voce poetica nella Lettonia fra le due guerre.*

Parole chiave: *letteratura lettone, Marta Rasupe, Aleksandrs Čaks, Ettore Serra, letteratura tradotta in Italia.*

*The Baltic countries, their culture and literature, are still scarcely known in Italy. If translating means bringing worlds closer together, this is all the more true in the case of translating literatures that have so far had little opportunity to make themselves known outside their borders. Masterful then is the work of those who open the way, making a language resonate for the first time through another language. I will dwell in particular on the figure of Marta Rasupe (Valmiera 1900 - Rome 1982), active as a reader of Latvian at the University L'Orientale in Naples and then in Rome, but also the author of significant translations from this language into Italian. Very interesting is Rasupe's collaboration with Italian intellectuals such as Ettore Serra. Here we examine their translation of two poems by Aleksandrs Čaks (Riga 1901-1950), a great and original poetic voice in interwar Latvia.*

Keywords: *Latvian literature, Marta Rasupe, Aleksandrs Čaks, Ettore Serra, Translated literature in Italy.*

Margherita Carbonaro, "Far risuonare per la prima volta. Marta Rasupe e la letteratura lettone in Italia", «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 163-181.

© ri.tra & Margherita Carbonaro (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.  
DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/10997>.

Qualche volta in passato mi è successo di trovarmi in luoghi dove probabilmente – o così immaginavo – nessuna parola della mia lingua era mai risuonata. Allora mi piaceva pronunciarne qualcuna, un po' a caso, o recitare versi di poeti, o brani di canzoni. Oppure mi raccontavo ad alta voce quello che vedevo. Una lingua che risuona all'improvviso in uno spazio che non l'ha mai udita possiede una grande forza. Una lingua che per la prima volta viene tradotta in un'altra lingua, vi introduce un mondo.

Il lettone appartiene al ramo baltico della famiglia linguistica indoeuropea, insieme al lituano – mentre l'estone, idioma del terzo paese baltico, è una lingua ugro-finnica e dunque completamente diversa. Se le prime testimonianze scritte risalgono ai secoli precedenti, una letteratura in senso moderno nacque nel territorio dell'odierna Lettonia solo nella seconda metà del XIX secolo, all'epoca del cosiddetto 'primo risveglio nazionale', cioè dell'emergere di un ceto colto lettone e del formarsi di un sentimento di identità culturale e nazionale. Proprio in quei decenni ebbe luogo inoltre un'intensa opera di raccolta della sterminata tradizione orale lettone, canti e versi noti come *dainas*, la cui forma base è la quartina e il cui contenuto abbraccia ogni momento dell'esperienza umana e di ciò che la accompagna, dal mondo naturale alle divinità che vi dimorano<sup>1</sup>.

La Lettonia divenne per la prima volta una nazione proclamando la propria indipendenza nel 1918, in seguito al disfacimento dell'impero russo nel quale le sue regioni erano state inglobate, in momenti diversi, a partire dal 1721. Tre anni dopo l'indipendenza, nel 1921, la Lettonia venne riconosciuta *de jure* – l'Italia fu una delle prime nazioni a farlo – e accolta nella Società delle nazioni. L'interesse italiano per l'Europa nata sulle ceneri dell'impero austro-ungarico e di quello zarista si espresse fra l'altro nella contemporanea creazione dell'IPEO (Istituto per l'Europa Orientale)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Mi permetto di rimandare alla piccola scelta di *dainas* da me tradotta e alla quale ho premesso una breve introduzione (Carbonaro 2020) e a un mio recente articolo (Carbonaro 2023).

<sup>2</sup> Fondato a Roma nel 1921 per opera di un comitato in cui figuravano fra gli altri Giuseppe Prezzolini e Giovanni Gentile – mentre suo segretario generale

Già a partire dal 1924, corsi di italiano, finanziati interamente da Roma, furono istituiti a Riga. La docente era Clara Coïsson sposata Gersoni (1896-1981), madre della scrittrice Marina Jarre (1925-2016), la quale prese a insegnare l'italiano anche presso l'Università della Lettonia e il Conservatorio. Fino al 1940, quando l'Unione Sovietica occupò la Lettonia, Clara Coïsson continuò a vivere e a lavorare a Riga; da qui si trasferì in Bulgaria, dove lavorò come direttrice dell'Istituto Italiano di cultura di Sofia dal 1940 al 1943 (Napolitano 2022a, 39-41). In Italia è nota soprattutto come traduttrice dal russo, fra i suoi autori vi sono Turgenjev, Tolstoj, Bulgakov e diversi altri. Meno noto è il fatto che tradusse anche una cinquantina di *dainas*, pubblicate nel 1933 sulla rivista «Lares».

Esito degli scambi culturali fra Italia e Lettonia<sup>3</sup> è anche la presenza di una lettrice di lettone all'Università di Napoli e poi di Roma. Marta Rasupe nacque nel 1900 in una famiglia di origini contadine a Valmiera, città situata a un centinaio di chilometri a nord di Riga, nella regione di Vidzeme (Livonia), non lontana dall'Estonia. Dopo gli studi di filologia romanza compiuti presso l'Università della Lettonia, dove seguì le lezioni di Clara Coïsson, Rasupe vinse un concorso indetto dallo Stato italiano: un tema, scritto in italiano, sull'«idea di Roma nella letteratura della mia terra». Ottenne così una borsa annuale per proseguire i propri studi a Roma, e nel 1934 partì da Riga. Viaggiò in treno attraverso l'Europa, cosa a quell'epoca ancora possibile. C'era addirittura un treno, il Nord Express, che con i suoi vagoni di lusso collegava un tempo Parigi e San Pietroburgo, poi dopo la rivoluzione in Russia

---

venne nominato il giovane studioso di letteratura russa Ettore Lo Gatto – l'IPEO ebbe un ruolo centrale nello sviluppo della slavistica italiana, ma nel corso degli anni (e fino alla sua chiusura nel 1943) estese i suoi interessi anche ad altre aree come quella baltica. Dal 1931 al 1942 uscì tra l'altro, con cadenza regolare, l'importante rivista «Studi baltici», diretta da Giacomo Devoto, prima (e per lungo tempo unica) rivista di baltistica pubblicata fuori dalle repubbliche baltiche (Dini 2022, 18-19).

<sup>3</sup> I rapporti tra le due nazioni si intensificarono soprattutto dopo il colpo di stato del maggio 1934 con cui Kārlis Ulmanis (1877-1942) sciolse il parlamento e instaurò in Lettonia un regime autoritario filofascista (Napolitano 2022a, 43-47).

accorciò il suo tragitto ma passava comunque per Riga. La Lettonia, che negli anni tra le due guerre era luogo di incontro di lingue e di etnie e accoglieva tra l'altro molti profughi dalla Russia sovietica, guardava allora a Occidente. Riga poteva ben fare da sfondo alle immaginose avventure raccontate nel romanzo *Homo Novus* (1946) di Anšlavs Eglītis (nato a Riga nel 1906 e morto in esilio a Los Angeles nel 1993). La storia vi inizia alle 18.40 del primo settembre 193..., quando due treni entrano contemporaneamente nella stazione centrale della capitale lettone. Uno arriva da Parigi, l'altro da una cittadina della Livonia (forse la Valmiera di Rasupe?). Ne scendono due giovani, più o meno della stessa età e statura. Il passeggero del Parigi-Berlino-Riga, vestito di un morbido cappotto a righe «saltò sul marciapiede con un'elasticità tale che nemmeno un granello di cenere cadde dalla sigaretta che teneva nella mano elegante, avvolta in un guanto di pelle traforata, di un genere mai visto a Riga» (Eglītis 1946, 3, trad. mia). L'altro giovane, il provinciale, scende dal suo treno con movenze lente e goffe, il passo appesantito da una cassetta di colori che dondola appesa a una spalla. È arrivato in città con l'intento di conquistarsi un posto nella bohème della città che allora si fregiava dell'epiteto di 'piccola Parigi' sul Baltico.

Dalla sua 'piccola Parigi' Marta Rasupe viaggiò forse per quattro giorni in treno prima di arrivare a Roma. Non tenne un diario di quel viaggio, o anche se lo tenne comunque non ci è stato tramandato. Viaggiò forse per quattro giorni perché è quel che racconta Marina Jarre, la quale nacque a Riga nel 1925 e visse là fino al 1935, quando la madre, Clara Coïsson, dopo il divorzio dal marito portò definitivamente in Italia le due figlie, lungo un tragitto ferroviario compiuto già più di una volta. «E così, nel caso mia madre non ce l'avesse fatta a risalire in tempo sul treno», scrive Jarre nel testo autobiografico *I padri lontani*, «imparo a memoria il nome di tutte le stazioni per le quali passiamo nel lungo viaggio di quattro giorni che ci conduce in Italia» (Jarre 2021, 22). Peccato non siano elencate, tutte quelle stazioni, i nomi aiuterebbero a immaginare il viaggio, le sensazioni – certo in parte simili e in parte molto diverse – della bambina Marina, cresciuta parlando tedesco in un ambiente borghese della capitale, e della donna già adulta, Marta, proveniente



da un mondo legato alla terra. L'unica immagine rievocata da Marina, prima dell'«angolo angusto di acqua verde smeraldo» del lago di Garda, è quella dei «contadini del corridoio polacco che si vedevano dai finestrini del treno nelle loro sporche casupole» (ivi, 22 e 57). Anche Rasupe attraversò la Polonia, immagini la colpirono, case, campi, contadini, foreste, quel viaggio verso un mondo straniero doveva emozionarla. Piegando verso sud – seguendo quale rotta, attraverso quali paesi? Cambiando treni in quali stazioni? – per la prima volta vide le montagne. Il rilievo più alto della Lettonia, Gaiziņkalns, arriva ad appena 312 metri sul livello del mare, e del resto in lettone una sola parola, *kalns*, vuol dire sia 'montagna' che 'collina'.

A Roma Marta Rasupe continuò i suoi studi all'Università e si laureò in Lettere nel 1936. All'epoca in cui ancora studiava, pubblicò sulla rivista «Lares» un articolo dedicato alle *dainas* lettoni, *Elementi drammatici nelle tradizioni popolari della Lettonia* (1935), in cui proponeva anche alcune traduzioni. Le *dainas* vi sono riportate in funzione del tema, introdotte all'interno della descrizione piuttosto particolareggiata di alcune tradizioni relative a feste, in particolare a quella del solstizio, a riti di fidanzamento, nuziali e battesimali. Le traduzioni, onestamente, non sono di grande valore, suonano piuttosto ingenua e manierate, tanto che non vale la pena di riportarle estratte dal contesto. La scelta frequente dell'ottonario, per volgere in italiano i versi dattilici e trocaici, non è felice e immerge le usanze dei contadini lettoni in un incongruo paesaggio arcadico. E tuttavia è importante che il contributo sia stato elaborato e pubblicato. Appena due anni prima sulla stessa rivista, come si è visto, erano apparse infatti le *dainas* tradotte da Clara Coïsson<sup>4</sup>.

Poco dopo la laurea Rasupe iniziò a lavorare come lettrice di Lingua lettone al Regio Istituto orientale, ma non vi rimase a lungo. A Napoli si trovò coinvolta infatti in un episodio che non si può definire altrimenti che assurdo (nella valutazione della sua 'gravità') e fu

---

<sup>4</sup> Nel 1935 vi uscì tra l'altro anche una rassegna, tradotta dal francese, sull'arte popolare lettone (Dini 2022, 30).

licenziata in tronco<sup>5</sup>, ma pochi mesi dopo cominciò a lavorare presso La Sapienza di Roma, dove rimase in servizio fino alla metà degli anni Sessanta.

Nel 1938 Rasupe ritornò in patria per raccogliere materiale in vista di un volume collettaneo dedicato alla Lettonia<sup>6</sup>. Sarebbe stato l'ultimo viaggio nel suo paese. Nel giugno 1940 l'Unione Sovietica invase la Lettonia. Un anno dopo, l'invasione nazista e poi, a partire dal 1944, i decenni di occupazione sovietica. Il Nord Express cambia rotta e non raggiunge più il Baltico. I binari di scartamento europeo sono sostituiti con quelli di scartamento russo. 1.435 mm contro 1.520 mm. Il ferro dei binari non risponde più alla calamita di Parigi, ma è fortemente attratto da quella di Mosca<sup>7</sup>.

Durante gli anni di guerra Rasupe si dedicò intensamente alla traduzione. Se in realtà non è lei la prima in assoluto ad aver fatto risuonare la lingua lettone in italiano<sup>8</sup>, perché qualcosa era stato episodicamente tradotto in precedenza (in genere attraverso altre lingue), Rasupe è la prima ad aver lavorato con l'intento di trasmettere una cultura e la

---

<sup>5</sup> Fu vista infatti, così è riportato nella raccomandata inviata a Rasupe da un regio commissario di polizia napoletano, in compagnia di «due stranieri sorpresi da un ufficiale della Milizia a fotografare il negro che dava l'obolo al bianco», un episodio le cui conseguenze la afflissero molto, ma che per interventi dall'alto, grazie alla stima che Rasupe si era guadagnata con il suo impegno didattico e scientifico, si risolsero nella nomina a lettrice di lingua e letteratura lettone a Roma (Dini 2021, 210-211).

<sup>6</sup> Il volume fu pubblicato nel 1939, all'interno della collana IL MONDO D'OGGI, presso l'A[nonima] Edizioni Roma. Era curato da Luigi Salvini, direttore delle sezioni slava, baltica e ugro-finnica dell'Istituto Orientale di Napoli, e conteneva contributi, a firma autorevole, sulla storia, l'arte, la letteratura e la realtà sociale ed economica della Lettonia. Giacomo Devoto vi scrisse un testo su *Le origini e la lingua dei lettoni*, mentre si deve a Marta Rasupe un articolo su *I rapporti Italo-Lettoni* (Dini 2022, 25-27).

<sup>7</sup> Ancora oggi, quegli 85 mm di differenza segnano l'isolamento ferroviario del Baltico dal ventre d'Europa; dovrebbe terminare nel 2030 con il completamento della Rail Baltica, che tornerà finalmente a collegare Tallinn, Riga e Vilnius a Varsavia e, da lì, agli altri paesi europei.

<sup>8</sup> Una rassegna completa delle traduzioni dal lettone in italiano fino al 2022 si trova nel contributo di Astra Šmite (2023), in formato e-book in entrambe le lingue, riportato in bibliografia.

sua letteratura. Nel 1945 uscì la raccolta *Il mulino del gatto* di Kārlis Skalbe (1879-1945), celebre autore di favole satiriche e filosofiche-morali. E, sempre nel 1945, venne pubblicato il volume *Gelo in primavera*, che raccoglie quattro novelle di Rūdolfis Blaumanis (1863-1908), maestro indiscusso del genere in Lettonia<sup>9</sup>. Negli stessi anni Rasupe progettò un'antologia della poesia lettone, per la quale collaborò con tre letterati italiani: Diego Valeri, Eugenio Adami ed Ettore Serra<sup>10</sup>. L'antologia uscì nel 1946 presso Editrice Sandron, Roma, e fu riedita, in forma molto abbreviata, nel 1963<sup>11</sup>. È un lavoro di grande impegno, che conta oltre duecento pagine – purtroppo, senza i testi originali né le indicazioni delle raccolte da cui sono tratti – e presenta l'opera di due autrici e tredici autori. Precede i testi un'ampia introduzione in cui, oltre a fornire un panorama storico della poesia lettone, si dà conto di alcuni criteri e difficoltà incontrate nella traduzione, ma anche dell'orizzonte di pensiero che l'ha guidata:

Si è cercato, nelle traduzioni che qui si offrono, di non disperdere l'aroma dell'originale, di mantenerne la linea musicale, restando quanto più possibile fedele ai testi. Si sono riprodotti gli stessi schemi ritmici, conservati sovente i

---

<sup>9</sup> Le traduzioni comprese nel volume sono state ripubblicate con lo stesso titolo nel 2021, in una versione rivista e curata da Pietro U. Dini, corredata di profili dell'autore e della traduttrice, oltre che di informazioni sulle singole novelle.

<sup>10</sup> Mentre Diego Valeri ed Ettore Serra furono anche poeti, su Eugenio Adami non trovo altre notizie se non il fatto che avesse scritto un libro intitolato *La lingua di Mussolini*, Società tipografica modenese, 1939.

<sup>11</sup> Il libro venne pubblicato nella collana LA GRANDE POESIA D'OGNI TEMPO, presso la Casa editrice Ceschina di Milano. L'attenzione dell'editore per le letterature meno conosciute sembra dimostrata dal fatto che il volume sulla poesia lettone segue in successione di collana non solo Goethe, Shelley e Nietzsche ma anche un'*Antologia della poesia urdu*, con traduzioni dai testi originali. Il volume contiene le traduzioni, approntate da Serra, delle poesie di sette autori – in cinque casi riprese dall'antologia precedente. Le precede una traduzione nuova, *Dio la tua terra brucia* (*Dievs, Tava zeme deg!*), testo poetico di Andrejs Eglītis (1912-2006) per l'omonima cantata, con musica di Lūcija Garuta (1902-1977), che risuonò per la prima volta nel marzo 1944 nella chiesa di Santa Gertrude a Riga, in un momento drammatico nella storia del paese. Chiude il volumetto un ampio estratto dalla tragedia *Giuseppe e i suoi fratelli* di Rainis, già pubblicata nel 1949 presso Sansoni.

valori sillabici e gli accenti di ciascun verso e spesso persino la disposizione delle rime e delle assonanze. Ma le difficoltà erano a volte quasi insuperabili, tenuto conto delle particolarità prosodiche insite nel carattere stesso della lingua lettone. Sintetica e a fondo arcaico, essa ha conservato l'antica distinzione tra vocali brevi e lunghe, analogamente al greco e al latino, e per di più si avvale di tre diverse tonalità nella pronuncia delle sillabe. Tali elementi, insieme all'accento tonico, fisso sempre sulla prima sede, danno al verso una modulazione che è già musica, soprattutto nelle sillabe che in determinate giaciture si prolungano come note di doppio valore. Se nella forma originale anche l'orecchio straniero può percepire quella musica, che tra le lingue analitiche neolatine e germaniche risuona ancor oggi come l'eco di tempi remoti, essa è, evidentemente, in traducibile.

A parte le difficoltà di ordine prosodico, altre se ne presentavano in conseguenza della molteplice varietà dei prefissi che aggiungono al verbo sfumature delicate e permettono di esprimersi con una sola breve parola, laddove l'italiano deve servirsi, in molti casi, di un maggior numero di vocaboli, e comunque di sillabe.

Si pensi infine a quella certa labilità, tutta nordica, dell'espressione allusiva che non sempre si lascia precisare secondo le esigenze dello spirito concreto della lingua italiana (Rasupe 1946, 6-7).

All'introduzione di Marta Rasupe, che reca in calce «Roma, settembre 1945» (esattamente un anno dopo il ritiro delle truppe naziste e l'ingresso dell'Armata Rossa a Riga), segue poi una nota di Ettore Serra. Questa inizia proponendo «il vecchio problema: tradurre in prosa – sia pure più o meno ritmica? E, prima di tutto, come e perché la poesia può essere tradotta?». Dopo aver messo in campo Croce e Dante, finisce comunque per riconoscere al tradurre «una qualche *utilità* (capisco che questa parola esclude di per sé il fatto estetico)». E continua precisando che il traduttore

deve intensamente rivivere in sé l'opera del poeta originale e riesprimerla, cioè ricrearla. Dal che consegue che una buona traduzione, anche se fedele all'originale, come sarebbe sempre desiderabile, si manifesta come una creazione d'arte a sé stante (Rasupe 1946, 30).

Quanto al primo interrogativo che si era posto, Serra afferma di aver preferito

la traduzione in versi perché crediamo che una musica possa essere riecheggiata solo da una musica, e che per dare un'idea, sia pure molto approssimativa, di un'opera d'arte ci si debba avvalere di quegli stessi strumenti che servirono originariamente all'artista per crearla (ivi, p. 31).

Mi soffermo ora sulle traduzioni, condotte da Ettore Serra sulle versioni interlineari di Marta Rasupe, di due poesie di Aleksandrs Čaks (1901-1950), contenute nel volume. Le ho scelte sostanzialmente per il motivo che amo molto la poesia di Čaks e ritengo che meriti senz'altro di essere conosciuta anche da chi non è in grado di leggerla in originale.

Ettore Serra aveva esordito come traduttore nel 1945, pubblicando una versione di *The Raven* di Edgar Allan Poe. La collaborazione con Marta Rasupe continuò anche dopo l'antologia; nel 1949 uscì infatti la traduzione della tragedia di Rainis (pseudonimo di Jānis Pliekšāns, 1865-1929) *Giuseppe e i suoi fratelli*. Non sappiamo come si svolgesse il lavoro, non possediamo in proposito né appunti né carteggi. È evidente che Rasupe metteva a punto una traduzione interlineare sulla quale gli altri lavoravano. L'esito lascia comunque ipotizzare contatti e riflessioni comuni nel corso del lavoro, e/o che Rasupe riscontrasse la resa italiana su ciascun originale.

Aleksandrs Čaks (1901-1950) nacque a Riga ma compì la sua prima formazione in Russia – dove l'intero ginnasio da lui frequentato era stato evacuato – durante la prima guerra mondiale e negli anni immediatamente successivi. In Russia assisté alla rivoluzione e al crollo dell'impero, divenne comunista, iniziò a studiare medicina a Mosca, seguì da lontano la nascita della Lettonia indipendente e riuscì finalmente a tornarvi nel 1922. Il suo debutto poetico nel 1928 fece scalpore. La voce di Čaks era nuova<sup>12</sup>, parlava della città – Riga – e dei suoi sobborghi con immagini e ritmi che la poesia lettone non

---

<sup>12</sup> Čaks è autore di diverse raccolte poetiche. Le principali sono: *Il mio paradiso* (*Mana paradīze*, 1931, che ripropone molti testi delle raccolte precedenti), *Gli specchi della fantasia* (*Iedomu spoguļi*, 1938) e *Sotto una nobile stella* (*Zem cēlās zvaigznes*, 1948).

aveva ancora conosciuto. Vi risuonavano i modernisti russi – a proposito di Majakovskij, che aveva sentito recitare a Mosca, Čaks scriveva di averlo osservato «con la curiosità di un bambino che guarda una grande automobile nuova», ma l’esito era filtrato attraverso una lente baltica di leggerezza, malinconia, ironia.

Così scrive Rasupe:

L’originalità dell’autore sta nel contrasto fra le immagini realistiche del mondo materiale e certi stati d’animo finissimi, che s’intuiscono nell’intimo, provocati dalle cose più ordinarie o dalle rozze figure della piccola gente, che costituiscono i prediletti motivi di Čaks. Nel verso libero moderno che egli adopera con impareggiabile maestria, raggiunge sovente un’alta potenza espressiva non disgiunta da delicatezza di sentimento e da squisita eleganza formale (Rasupe, 1946, 185).

Ecco la traduzione di Ettore Serra della poesia *Meglio così* (Rasupe 1946, 189-190), tratta dalla raccolta *Sotto una nobile stella*<sup>13</sup>:

*Meglio così*

Su la terra passeggia  
il sole con il suo pennello d’ocra.  
Si fanno grandi, gli uomini, e sapienti:  
leggono Shakespeare  
5 e Don Chisciotte esaltano;  
io preferisco  
incontrarmi con quel mio vecchietto  
tutto stracciato, ch’ogni tanto affila  
per le macellerie coltelli e stili.

10 Sediamo insieme;  
mangiamo il sole.

Scorre presso la Daugava a rilento  
e ci riporta il vento a casa nostra.

---

<sup>13</sup> Una prima edizione del libro (1946) non fu mai messa in commercio, mentre una seconda redazione fu pubblicata nel 1948. Il testo era evidentemente arrivato a Rasupe prima della sua uscita in Lettonia.

- Colombi.  
15 Ci fa il fluido collo gli occhi teneri.  
E vanno fuori del tempo i pensieri.  
L'immensità ci avvolge la testa arsa.
- Sicuramente, –  
dice il vecchietto, – gli amici ti aspettano.  
20 Ma è meglio che tu asciughi la rugiada alle foglie.  
Guarda quant'è leggero quel sudore del mondo;  
quanta gioia sul velo d'ogni cosa.
- E con lui resto.  
Lì mi sento, tra i sassi, più modesto  
25 dello stelo dell'erba;  
con un mio lento sorriso ogni grano  
di ghiaia in terra guardo; e così resto.

E il testo originale:

*Tā labāk*

- Saule staigā pa zemi ar okera otu.  
Cilvēki lieli un gudri:  
Lasa Šekspīru  
Un jūsmo par Donu Kihotu;  
5 Es labāk satieku savu skrandaino vīru,  
Kas tikai laikiem gaļas veikaliem nažus uztrin.
- Mēs sēdam.  
Sauli ēdam.  
Daugavas kustas zem kājām.  
10 Un vējš nes mūs uz mūsu mājām.
- Ak, baloži!  
To muguras dara mūsu acis maigas.  
Domas bez laika.  
Plašums kā dvielis tinas ap karsto galvu.
- 15 «Droši,»  
Saka vecis, «tevi gaida draugi.  
Bet labāk rasu no lapām slauki.

20 Kāds šajos pasaules sviedros vieglums.  
Cik katrā lietas virsmā smieklu.  
Neej!»

Un es palieku.  
Jūtos starp akmeņiem pieticīgāks par smilgu.  
Un ar smaidu ilgu  
Skatos uz katru zvirgzdu un zemes palieku<sup>14</sup>.

Il testo lettone è intessuto di rime, assonanze e altri rimandi sonori, che producono un effetto di leggerezza e ironia. Per esempio: vv. 1-4 *otu / Kihotu* («pennello» e «Chisciotte», entrambi in accusativo); vv. 5-6 la serie *satieku / tikai / laikiem / veikaliem* («incontro», «soltanto», «a volte», «per i negozi»); vv. 7-8 *Mēs sēdam. / Sauli ēdam* («Noi sediamo. / Il sole mangiamo», che in lettone suona lieve e ironico anche grazie alle vocali lunghe, dal suono protratto, che paiono mimare nel suono un momento di piacere semplice e assoluto); vv. 9-10 *zem kājām / ... mūs uz mūsu mājām* («sotto i piedi / ... noi a casa nostra»); vv. 16-19 *draugi / slauki / vieglums / smieklu* («amici», «asciughi», «leggerezza», «risate»); vv. 21-24 *palieku / smilgu / ilgu / palieku* («resto», «stelo d'erba» acc., «lungo» acc., «residuo» acc. – quest'ultimo omofono di *palieku*, prima persona singolare presente del verbo *palikt*, «restare»).

Come osservato anche da Rasupe, il lettone è una lingua molto sintetica: non possiede articoli, ha sei casi, fa ampio uso di prefissi

---

<sup>14</sup> Per agevolare la comprensione, riporto qui di seguito una versione più letterale: Con pennello d'ocra passeggia sulla terra il sole. / Gli esseri umani sono grandi e sapienti: / leggono Shakespeare / e vanno in estasi per Don Chisciotte; / io preferisco incontrare l'ometto mio stracciato, / che i coltelli affila a volte delle macellerie. // Noi sediamo. / Mangiamo il sole. / Sotto i piedi la Daugava si muove. / E a casa nostra ci riporta il vento. // Ah, colombi! / Intenerisce gli occhi il vostro dorso. / Pensieri senza tempo. / Come un panno la vastità fascia il capo riarso. // «Sicuramente» / dice il vecchio, «ti aspettano gli amici. / Ma è meglio che tu asciughi la rugiada alle foglie. / Com'è lieve il sudore del mondo. / Quanto riso sulla pelle d'ogni cosa. / Non andare!» // E così resto assiso. / Più umile d'un filo d'erba, tra i sassi, mi sento / e con un lento sorriso / ogni grano di ghiaia e di terra contemplo (trad. mia).



verbali<sup>15</sup>. La lingua di Čaks è laconica ma eloquente, secca ma morbida. Čaks è un maestro dei suoni. Il testo di Serra contiene inevitabilmente più parole, per necessità grammaticali, ma nel complesso è piuttosto efficace. Non rispetta sempre la misura dei versi dell'originale, che a volte spezza, ed è costretto a tralasciare qua e là qualcosa, come al verso 17, «L'immensità ci avvolge la testa arsa», mentre in lettone l'immensità avvolge o fascia la testa, sì, ma lo fa «come un panno/asciugamano». Si può notare anche come il verso 13, così secco in originale – *Domas bez laika*, cioè semplicemente «Pensieri senza tempo» – diventi in traduzione «E vanno fuori del tempo i pensieri». Manca inoltre il verso 20 dell'originale (*Neej!*, «Non andare!») mentre l'ultimo verso parrebbe contenere un errore: la chiusa non è «e così resto», ma il significato corretto sarebbe «guardo... un residuo di terra», come ho segnalato sopra (tradotto con «ogni grano... di terra»). Ma è possibile che il testo del 1946, su cui fu condotta la traduzione, differisse in quei punti dal testo pubblicato due anni dopo.

Aleksandrs Čaks apparteneva alla stessa generazione di Rasupe. Era nato in epoca zarista, visse nella Lettonia indipendente tra le due guerre, partecipò alla vita culturale della 'piccola Parigi' sul Baltico. A differenza di Rasupe, visse in Lettonia anche gli anni tragici della guerra e delle invasioni. Nel 1940, all'epoca della prima occupazione sovietica, a Čaks furono rimproverate "inclinazioni di destra" riscontrabili in alcuni suoi testi; durante l'occupazione nazista (1941-1944) le sue opere furono vietate; dopo che la Lettonia fu nuovamente inglobata nell'Unione Sovietica, Čaks scrisse imbarazzanti versi di lode al regime, cosa che tuttavia non lo salvò da critiche, minacce, vessazioni. Morì di infarto nel 1950, debilitato dall'abuso che aveva fatto dell'alcol negli anni successivi alla fine della guerra. La poesia *Meglio*

---

<sup>15</sup> I casi sono: nominativo, genitivo, dativo, accusativo, locativo, vocativo. Il locativo è usato senza preposizioni e presenta una vocale lunga al termine della parola, per es. *darzs* («giardino» in nominativo) diventa *darzā* al locativo, così come *galva* («testa») diventa *galvā*, *jūra* («mare») diventa *jūrā* ecc., mentre le terminazioni del locativo plurale sono *-ās* per il femminile e *-os* per il maschile. Si veda per es. il verso 18, letteralmente: «Quale leggerezza (*Kāds vieglums*) in queste gocce di sudore (*šajos sviedros*) del mondo (*pasaulēs*)».

*così* appartiene dunque all'ultimo, doloroso periodo della sua esistenza. Agli inizi della sua carriera di poeta risale invece la raccolta *Il cuore sul marciapiede* (*Sirds uz trotuāra*, 1928, confluita poi nella raccolta più ampia *Il mio paradiso*, *Mana paradīze*, 1932). Vi appartiene la poesia *La via di Marija*, contenuta nell'antologia curata da Marta Rasupe, anche questa nella traduzione di Ettore Serra:

*La via di Maria*

O via di Maria,  
degli ebrei e delle fluide  
alianti farfalle notturne,  
via monopolizzata,  
5 concedimi  
ch'io ti decanti  
in questa poesia  
flessuosa, slanciata  
come il morbido collo  
10 della giraffa.  
O via di Maria,  
eterna commerciante,  
tu compri e vendi  
tutto, giù dai rottami  
15 su fino alla divina carne umana.  
Nel tuo trepido grembo,  
nell'ombra che ti vela,  
oh come sento  
che qualcosa si cela  
20 dell'attimo attuale, somigliante  
alla pelle del serpe, che un istante  
all'improvviso, un attimo,  
svaria luccica e muore:  
l'anima mia,  
25 colma come d'un cuore  
sfinito in allarme,  
inquieto sempre,  
guizzante via via  
come lingua di cane ansimante. –  
30 O via di Maria.

E qui sotto il testo originale:

*Marijas iela*

O, Marijas iela,  
žīdu  
un naktstauriņu  
monopoliskā iela, –  
5 atļauj man  
apdziedāt tevi  
pantos garos un slaidos  
kā žirafu kakli.

Marijas iela  
10 – mūžīgā tirgone –  
saule vai mēness,  
tu pārdod un pērc  
visu,  
sākot ar lūžņām  
15 līdz dievišķai cilvēka miesai.

O, tavā drebošā ķermenī  
jūtu,  
kas laikmetisks mīt  
čūskādai ņirbošai –  
20 dvēselei manai –  
daudz rada;  
bezgala trauksmes  
un bezgala nemiera pilna,  
šurp turpu šaudīga  
25 kā sunim elsojot mēle.  
O, Marijas iela!<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Oh via di Marija, / di ebrei e di falene / monopolistica via – / consentimi / di cantarti / in strofe lunghe e snelle / come colli di giraffa. // Via di Marija / – eterna commerciante – / sole oppure luna, / tu vendi e compri // tutto, / dai rottami / alla divina carne umana. // Oh, nel tuo corpo che trema / sento / abitare il presente, / tanto simile / a lucida pelle di serpente – / all’anima mia; / di un infinito affanno / e di un’infinita irrequietezza piena, / guizzante qua e là / come lingua di cane ansimante. / Oh, via di Marija! (trad. mia).

In questo caso la versione di Serra è più una riscrittura che una traduzione. La laconicità del testo di Čaks, la sua secchezza capace di produrre un effetto leggero, si copre di un manto più spesso e abbondante – come un cambio d’abito, se mi si consente il paragone, da fresca cottonina estiva a velluto che cade in balze sinuose. I ventisei versi dell’originale diventano trenta. Le modeste «falene» diventano «fluide alianti farfalle notturne»; le «strofe lunghe e snelle come colli di giraffa» (traduzione letterale) diventano una «poesia flessuosa, slanciata come il morbido collo della giraffa». E soprattutto nella seconda strofa (vv. 16-26 dell’originale, vv. 16-30 della traduzione) – nel testo italiano, tra l’altro, non c’è nessuno stacco all’interno della poesia – si fatica dapprima a ritrovare una corrispondenza con il testo lettone. Poi, leggendo con più attenzione, si capisce che c’è. Non voglio affermare ora che si tratti di una buona o di una cattiva traduzione. In realtà è stata operata una trasformazione da un sistema a un altro, laconico e sintetico il primo, e che il traduttore ha giudicato forse fin troppo laconico o ‘povero’ – oppure vi ha intuito sensi e allusioni troppo sfuggenti e misteriosi nell’originale da richiedere, in traduzione, il trasferimento in un altro sistema poetico e in un’altra tradizione. A una lingua sconosciuta, proveniente da un mondo irraggiungibile e ignoto, che non abbiamo udito risuonare abbastanza da saperne riconoscere la voce, siamo inclini talvolta ad assegnare sensi indicibili e misteriosi.

In quegli anni Marta Rasupe pubblicò anche un libro di *Leggende baltiche* (1949) e redasse in seguito voci biografiche, bibliografiche e critico-letterarie su autori e personaggi lettoni per varie enciclopedie italiane, come il *Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature* (1956), l’*Enciclopedia dello spettacolo* (1954-1965) e l’*Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti* (Treccani, 1949-1960). Continuò a tradurre, ma i suoi lavori rimasero manoscritti. Tradusse, o collaborò alla traduzione, di altre tre opere teatrali di Rainis. Nulla di queste traduzioni è rimasto, perché prima di morire chiese che le sue carte fossero distrutte (Šmite 2003, 224-225).

Parallelamente all’impegno come lettrice all’università, nel 1953 Rasupe iniziò a lavorare alla radio Vaticana, occupandosi del programma in lingua lettone. Da molti anni non aveva più contatti diretti con

la Lettonia – come non potevano più averne, in piena guerra fredda, i duecentomila profughi da un paese scomparso dalle carte geografiche, che prima della guerra contava due milioni di abitanti. «Sono stati anni difficili» ricorda Rasupe in seguito «perché non avevo contatti con la Lettonia. Tuttavia ho saputo da altre fonti che persone a me care e vicine in Lettonia ascoltavano le trasmissioni in lettone della radio Vaticana e riconoscevano la mia voce» (Šmite 2020, trad. mia). La conferma del ruolo avuto in quegli anni dalla radio appare anche in un ricordo dello scrittore Kārlis Ķezbers (ibid.), il quale racconta come, dopo la separazione dalla madre in Lettonia nel 1945, non l'avesse più incontrata, ma la madre avesse potuto sentire la voce del figlio alla radio, le cui frequenze si irradiavano evidentemente anche oltrecortina. Nel suo programma radiofonico Rasupe invitava infatti intellettuali, artisti e personaggi di spicco della comunità lettone in esilio e di passaggio a Roma – residenti soprattutto negli Stati Uniti, in Canada, in Svezia, in Germania, in Australia, mentre erano molto pochi all'epoca i lettoni che vivevano in Italia<sup>17</sup>.

Tradurre, soprattutto da lingue poco conosciute, significa trasferire mondi, dar loro con altre parole una vita perché altri possano conoscerli. È un atto in qualche modo affine a quello con cui la parola dà originariamente nome alle cose. Ma può essere anche, quando un mondo non è più raggiungibile, una maniera per mantenerlo in vita.

---

<sup>17</sup> Dell'instancabile attività di Rasupe ho trovato traccia per esempio anche in una lettera inviata nel 1950 dal pittore lettone Niklavs Strunke (nato nel 1894 a Gostynin in Polonia e morto nel 1966 a Roma) a mio nonno Arturs Ozols (nato nel 1890 a Dzērbene in Lettonia e morto nel 1969 a Göteborg). Strunke vi accenna a una mostra, organizzata dal Vaticano, sull'arte dell'Europa orientale al di là della cortina di ferro, che avrebbe viaggiato dall'Italia alla Spagna e al Portogallo. Per il catalogo della mostra Marta Rasupe avrebbe scritto un saggio che sarebbe stato stampato anche in lettone – e quest'ultimo particolare è sottolineato, perché scrivere e tradurre, in certe situazioni, serve a tenere in vita una lingua. Ai suoi amici Strunke mandava lettere ornate di bellissime illustrazioni ad acquarello. Questa e altre lettere sono conservate presso la Biblioteca Nazionale della Lettonia, e ne sono venuta a conoscenza attraverso la bibliotecaria Astra Šmite, che si è occupata della figura di Marta Rasupe e della storia delle traduzioni dal lettone in italiano, e che ringrazio per la cortesia e disponibilità a me rivolta in diverse occasioni nel corso delle mie ricerche.

## Bibliografia

- Blaumanis, Rūdolfis (1945) *Gelo in primavera* [*Nāves ēnā*, 1899; *Salna pavasari*, 1898; *Smiltainē, I. Pie bedres*, 1897; *Purva bridējs*, 1989; *Andriksons*, 1899], tr. it. di Marta Rasupe. Roma: S. De Carlo.
- Blaumanis, Rūdolfis (2021) *Gelo in primavera e altri racconti* [*Nāves ēnā*, 1899; *Salna pavasari*, 1898; *Smiltainē, I. Pie bedres*, 1897; *Purva bridējs*, 1989; *Andriksons*, 1899], traduzione di Marta Rasupe, revisione della traduzione, cura e postfazione di Pietro U. Dini. Viterbo: Vocifuoriscena.
- Čaks, Aleksandrs (1932) *Mana paradīze*. Rīga: Valters un Rapa.
- Čaks, Aleksandrs (1948) *Zem cēlās zvaigznes*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
- Carbonaro, Margherita (2020) (a cura di) “Dainas. Poesie popolari lettone”. «Perigeion», <https://perigeion.wordpress.com/2020/11/25/dainas-poesie-popolari-lettoni/>; (ultima consultazione 4.9.2024).
- Carbonaro, Margherita (2023) “Chi potrebbe contare ogni stella?”. In *The Passenger. Paesi baltici*, 147-155. Milano: Iperborea.
- Dini, Pietro U. (2022) “Note sulla conoscenza della cultura lettone in Italia fra le due guerre”. In *La cultura italiana nel Baltico orientale: storie, relazioni e approcci*, a cura di Rosario Napolitano e Diego Ardoino, 17-36. Novi Ligure: Joker.
- Dini, Pietro U. (2021) “Notizia su Marta Rasupe. Profilo biografico della traduttrice”. In Blaumanis Rūdolfis, *Gelo in primavera e altri racconti*, traduzione di Marta Rasupe, revisione della traduzione, cura e postfazione di Pietro U. Dini, 207-214. Viterbo: Vocifuoriscena.
- Eglītis, Anšlavs (1946) *Homo novus*. New York: Grāmatu draugs.
- Gersoni-Coisson, Clara (1933) “Canti popolari lettone”. «Lares» 4, 1-2: 25-31.
- Jarre, Marina (2021) *I padri lontani*. Milano: Bompiani.
- Napolitano, Rosario (2022a) “Fascist soft power propaganda in the Baltic states during the interwar period: the case of Latvia”. «Journal of Baltic Studies» 54, 2: 243-259.
- Napolitano, Rosario (2022b) “La diffusione della cultura italiana in Lettonia a cavallo delle due guerre mondiali”. In *La cultura italiana nel Baltico orientale: storie, relazioni e approcci*, a cura di Rosario Napolitano e Diego Ardoino, 37-56. Novi Ligure: Joker.
- Rainis (1949) *Giuseppe e i suoi fratelli* [*Jāzeps un viņa brāļi*], traduzione di Marta Rasupe e Ettore Serra. Firenze: Sansoni.
- Rasupe, Marta (1935) “Elementi drammatici nelle tradizioni popolari in Lettonia”. «Lares» 6, 1/2: 93-105.
- Rasupe, Marta (1946) (a cura di) *Poeti lettone contemporanei*, versioni italiane di Diego Valeri, Ettore Serra, Eugenio Adami. Roma: Sandron.
- Rasupe, Marta (1949) *Leggende baltiche*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.

- Rasupe, Marta (1963) (a cura di) *Poeti lettoni contemporanei*. Milano: Ceschina.
- Salvini, Luigi (1939) (a cura di), *Lettonia*, Roma: Edizioni Roma.
- Skalbe, Kārlis (1945) *Il mulino del gatto* [*Kaķīša dzirnavas*], traduzione di Marta Rasupe. Roma: Sandron.
- Šmite, Astra (2003) “Nota su Marta Rasupe e la letteratura lettone in Italia”. «Res Balticae» 9: 221-226.
- Šmite, Astra (2020) “Marta Rasupe – īsta savas tēvijas sūtne ārzemēs”. «Vatican News», <https://www.vaticannews.va/lv/pasaule/news/2020-11/marta-rasupe-vatikana-radio-latvija.html>.
- Šmite, Astra (2023) *Latviešu literatūras tulkojumi itāļu valodā. La letteratura lettone in traduzione italiana*. Rīga: Latvijas Nacionāla bibliotēka.

Andrea Taddei

## Un'Odissea di traduzioni: percorsi omerici Premesse per un'indagine

*Quale è il ruolo esercitato dalla scuola per rendere classiche alcune traduzioni? In questo contributo si considera la presenza dell'epos omerico nella scuola italiana attraverso le traduzioni che, negli ultimi quarant'anni, sono state inserite nelle antologie scolastiche e attraverso alcune più recenti versioni. All'interno di un ragionamento che parte considerando il ruolo dell'Iliade di Monti nella scuola italiana almeno fino agli anni '60, anche ai fini della costruzione di un immaginario letterario condiviso, il contributo cerca di considerare se - e in quale misura - alcune svolte nel dibattito critico omerico (su tutte, la valutazione del possibile impatto degli studi oralistici) abbiano influenzato - in termini di vari gradi di ricezione, ma anche di prese di distanza - alcuni modi del tradurre e di presentare la figura degli aedi. Dopo una premessa storico culturale, l'analisi prende in considerazione casi studio di due tipi: segmenti di versi presi dall'ottavo canto dell'Odissea (Od. 8, 73-5; 111-119) e due epiteti importanti per la caratterizzazione del lessico marinaro: εὖρομος e εὖσελμος.*

Parole chiave: Iliade, Odissea, aedi, epiteti, oralità, traduzioni.

*Which is the role played by schools in making some translations classical? This paper takes into consideration the presence of the Homeric epos in Italian schools through the translations that have been included in school anthologies over the last forty years and through some more recent translations. Considering the role in Italian schools of the Iliad translated by Vincenzo Monti at least until the '60s, also in terms of the creation of a shared literary imagery, this article also considers if, and to what extent, some turning points in the critical discussion about Homer (above all, the assessment of the possible impact of oral studies) have influenced - in terms of various degrees of reception, but also of critics - some ways of translating and introducing the role of the singers. After a cultural historical premise, the analysis considers case studies of two types: span of verses from the eighth book of the Odyssey (Od. 8, 73-5; 111-119) and two epithets that are important for the characterisation of seafaring terminology: εὖρομος and εὖσελμος.*

Keywords: Iliad, Odyssey, Singers, Epithets, Oral Studies, Translations.

Andrea Taddei, "Un'Odissea di traduzioni: percorsi omerici. Premesse per un'indagine", «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 182-209.

© ri.tra & Andrea Taddei (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/10992>.



## 1. «Cantami, o Diva», con quello che segue

Se oggi, di fronte a un pubblico che abbia studiato nelle scuole italiane, un oratore dovesse esordire con «Cantami o Diva...», prima di fermarsi e fare una pausa, è molto probabile che, nella mente di coloro che ascoltano, si produrrebbe immediatamente l'idea dell'emistichio che resta, e che sicuramente è già affiorato nella mente del lettore. Se poi, invece di pronunciare «del Pelide Achille l'ira funesta», quel medesimo oratore dovesse continuare evocando «l'ira funesta dei profughi afgani» oppure chiedesse alla *Diva* di cantare «dei pellerossa americani», salterebbero alcuni meccanismi associativi fondamentali, che si ricomporrebbero però in un percorso che dalla Sicilia potrebbe poi condurre a Genova, attraverso l'«ira funesta delle cagnette/cui aveva sottratto l'osso» e poi verso molti altri cammini<sup>1</sup> che, ovviamente, qui non intendo percorrere oltre.

Un esordio, diciamo così, parzialmente cantautorale ha infatti il solo scopo di agganciare le riflessioni, che in questa sede intendo sviluppare, alla concreta esperienza – di matrice soprattutto scolastica – di un immaginario condiviso, che può rendere alcune traduzioni omeriche (o meglio, parti di esse) dei classici nascosti. Come il primo verso della *Commedia* di Dante ed un numero non elevatissimo di altri versi e formulazioni in prosa (*massime* incipitarie, ma non solo), l'inizio dell'*Iliade* nella versione di Vincenzo Monti è entrato a fare parte del bagaglio di conoscenze di molte generazioni di studenti. Per quanto altrettanto noto, lo stesso non si può forse dire dell'«uom dal multiforme ingegno» di Ippolito Pindemonte che traduce l'*Odissea*, per quanto l'editoria scolastica abbia a lungo utilizzato anche la traduzione del letterato veronese come testo da usare in classe<sup>2</sup>. Ad ogni

---

<sup>1</sup> Cfr., nell'ordine, Franco Battiato, *Cuccurucucù* (1981), Fabrizio De André, *Bocca di Rosa* (1967), *Hereux qui comme Ulyxe* cantata da Georges Brassens (1970), Francesco Guccini, *Odysseus* (2004).

<sup>2</sup> Sono numerose le edizioni e le ristampe (anche in forma di antologia) della *Iliade* di Monti e della *Odissea* di Pindemonte uscite dopo il 1860 e fino alle traduzioni curate da Rosa Calzecchi Onesti (1951 e 1960), in collane dedicate alla scuola. Tra le prime, cfr. Puppo 1889.

buon conto, *Iliade* e *Odissea* hanno giocato un ruolo cruciale per introdurre alla cultura letteraria gli studenti medi e superiori i quali, in conformità con le forme dell'apprendimento scolastico dopo la legge Casati<sup>3</sup>, hanno incontrato la lettura dell'epica greca e romana tanto come via per lo studio del mito e delle civiltà antiche, quanto come avvicinamento allo studio della poesia italiana<sup>4</sup>.

Sarebbe ingenuo e sbagliato considerare le traduzioni di Monti e Pindemonte<sup>5</sup> come punti di partenza isolati da una tradizione anteriore, invece lunga e importante, che risale al '500, e passa almeno per le esperienze di Anton Maria Salvini, Melchiorre Cesarotti, Ugo Foscolo con tutti i dibattiti e le polemiche che queste hanno suscitato.

Tra le critiche rivolte da Foscolo a Monti, una merita più di altre la nostra attenzione in questa sede. Si tratta di un appunto filologicamente ineccepibile, oggi talvolta ripreso nei manuali liceali di letteratura greca, relativo alla resa delle prime parole del primo verso iliadico, fino alla cesura pentemimere (Μῆνιν ἄειδε θεά).

Al capitolo CLVI del *Discorso sul testo della Commedia di Dante*, l'autore dei *Sepolcri* stigmatizzava infatti l'uso di quel «-mi» enclitico della prima parola montiana («cantami» per rendere ἄειδε) che – per riprendere le parole di Foscolo – «ristringe la circonferenza del

---

<sup>3</sup> La legge Casati fu approvata nel 1859, promulgata nel 1860 e poi estesa all'intero Regno d'Italia nel 1861 (Regio Decreto 347 del 28.11.1861). Il dibattito sull'insegnamento del greco fu acceso: cfr. Castellani e Rosi 1873. Per una rassegna delle questioni connesse con i cambiamenti dei programmi scolastici tra il 1860/1 (legge Casati) e il 1923 (Riforma Gentile), ma con particolare riferimento all'insegnamento della Storia, si veda Bertini 2021. Sul tema si vedano, almeno, Di Donato 2001, Lanza 2005, Condello 2018.

<sup>4</sup> Le *Indicazioni nazionali* che, dal 2010, hanno sostituito i *Programmi ministeriali* in vigore dal 1952, insistono sulla necessità di leggere «opere e autori significativi della classicità» e raccomandano (p. 19) di prestare «particolare attenzione a opere fondative per la civiltà occidentale e radicatesi – magari in modo inconsapevole – nell'immaginario collettivo, così come è andato assestandosi nel corso dei secoli». Questa attenzione è raccomandata «specie nei Licei privi di discipline classiche» (*ibidem*).

<sup>5</sup> Cfr. Fornaro 2012.

Mondo e riduce all'orecchio di un solo mortale il canto divino che nel verso Greco par che diffondasi a un tratto per l'Universo»<sup>6</sup>.

Anche un cursorio sguardo agli esperimenti foscoliani nel rendere l'*incipit* iliadico consente, d'altra parte, di osservare continue rimodulazioni, sospese tra una volontà di stringatezza e quelle che al lettore moderno possono sembrare formulazioni più distese<sup>7</sup>.

Grazie agli studi esistenti, è tra l'altro possibile osservare l'oscillazione, propria di ogni stagione traduttiva, tra la cosiddetta 'fedeltà' (non solo lessicale, ma anche sintattica, metrica, ritmica) all'originale e la 'libertà' degli interpreti: diverse le stagioni letterarie, differenti le intenzioni e le rese degli interpreti, diverse anche le attese del pubblico<sup>8</sup>.

Polemiche letterarie a parte, la versione del «gran traduttore de' traduttore d'Omero» ha avuto un impatto netto e di lunghissima durata sull'immaginario letterario collettivo in Italia, tanto da imporsi progressivamente come un vero e proprio modello. La scuola e la presenza dell'epos nei programmi scolastici hanno determinato la diffusione della traduzione montiana, fatta di usberghi e guiderdoni e di dèi che scendono «simili a fosca notte» anche se la corrispondente espressione omerica si limita a dire «*νυκτὶ ἑοικώς*»<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr. Ugo Foscolo, *Discorso sul testo della Commedia di Dante*, CLVI («Quel mi, o che m'inganno, restringe la circonferenza del Mondo»).

<sup>7</sup> Si indicano di seguito le traduzioni, raccolte in Morani 1989: 1807: «L'ira, o dea, canta del Pelide Achille / Che orrenda in mille guai trasse gli Achei»; 1811-12: «L'ira funesta del Pelide Achille / Cantami, O diva, tanti affanni accolse / Sopra gli Achivi (Achei)»; 1815-17: «L'ira, o Dea, canta del Pelide Achille / Funesta! che travolse in infinito / Travaglio i Greci»; 1817-21: «L'ira funesta del Pelide Achille / Canta, o diva celeste; in tanti affanni / trasse gli Achivi (Achei)»; 1817-21: «L'ira o Dea canta del Pelide Achille / Ch'adunò su gli Achei mille sciagure / funesta»; 1822: «L'ira d'Achille e quante piaghe a' Greci / Funesta radunò, canta a' mortali / O diva». Cfr. Morani 1989, 14. Tra l'altro, come puntualizza lo stesso Morani (*ibidem*) «Notiamo [...] che il Foscolo stesso, in alcune delle sue prove di versione della protasi, aveva scritto "Cantami"». Tutte le traduzioni si leggono ovviamente nell'Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo (voll. III, 1-3, Firenze 1961, 1965, 1967).

<sup>8</sup> Cfr. Morani 1989, De Caprio 2012, Fornaro 2012, 283-287.

<sup>9</sup> Cfr. Hom. *Il.* 1.47 (= *Od.* 11.606). Cfr. Binni 1950, 20. Sull'uso degli aggettivi nella traduzione di Monti (con esempi diversi da questo), cfr. Morani 1989, 16.

Se, fino a non molti anni fa, ancora la traduzione di Monti compariva in alcuni manuali, dopo alcuni decenni nei quali si sono a lungo utilizzate le traduzioni «resistentissime»<sup>10</sup> di Rosa Calzecchi Onesti (*Iliade*, 1950; *Odissea*, 1963), ora nelle antologie si trovano traduzioni diverse, scelte – talvolta per ragioni editoriali – tra quelle (a dire il vero numerose) uscite negli ultimi quaranta anni.

Mi riferisco alle traduzioni di Gian Aurelio Privitera (*Odissea*, 1981), Maria Grazia Ciani (*Iliade*, 1990, *Odissea* 1994) Giovanni Cerri (*Iliade*, 1996), Guido Paduano (*Iliade*, 1997; *Odissea*, 2010), Franco Ferrari (*Odissea* 2001; *Iliade* 2018), Vincenzo Di Benedetto (*Odissea*, 2011). Forse meno conosciute, e sinora a mia conoscenza non utilizzate nelle antologie scolastiche, sono quelle di Dora Marinari (*Iliade* 2010; *Odissea* 2012) e quelle, rese con bella cadenza esametrica, di Daniele Ventre (*Iliade* 2010, *Odissea* 2014, ristampata, nell'ottobre 2023, in una versione interamente rivista)<sup>11</sup>.

## 2. Uno sguardo d'insieme

Sarebbe impossibile qui ragionare globalmente su tutte queste traduzioni, per alcune delle quali esiste bibliografia specifica utile a rendere ragione dei principi traduttivi che le hanno animate<sup>12</sup>. Ad un livello molto generale, gli strumenti della linguistica computazionale hanno consentito, per alcuni casi specifici, di raggiungere risultati intorno a singoli campi semantici, e hanno permesso di elaborare primi

---

<sup>10</sup> Cfr. Rodighiero 2015, 231.

<sup>11</sup> Come è noto, non sono solo queste le traduzioni uscite dopo quelle curate da Rosa Calzecchi Onesti, ma sono queste quelle che sono entrate, più o meno direttamente e per ragioni diverse, a contatto con le più giovani generazioni, anche universitarie. Tra le altre andranno ricordate almeno l'*Odissea* di Emilio Villa (stampata per Guanda nel 1964, poi più volte rivista fino all'edizione del 1994 per Feltrinelli) e i saggi di traduzione dell'*Odissea* – straordinari da molti punti di vista – curati da Giovanna Bemporad (uscita per Le lettere nel 1990, 1992<sup>2</sup>), oltre alle numerose edizioni scolastiche di singoli canti.

<sup>12</sup> È molto istruttiva la lettura del carteggio tra Rosa Calzecchi Onesti e Cesare Pavese, solo parzialmente edito e di straordinario interesse (cfr. Neri 2007, Neri 2015). Si vedano anche Chirico 1998, Ferrari 2018.

dati statistici utili per future ricerche più definite, anche in termini di ricezione dei temi che hanno segnato la critica omerica<sup>13</sup>.

La maggior parte delle traduzioni sopra elencate sono state curate da studiosi affermati, pienamente inseriti nel dibattito critico a noi contemporaneo. Può allora avere senso chiedersi se, e in quale misura, proprio il dibattito critico abbia, o non abbia, influenzato le rese in lingua italiana degli ultimi quattro decenni.

La domanda assume un significato tanto più profondo, se consideriamo che a partire dalla fine degli anni '60 del secolo scorso si è progressivamente affermata nell'antichistica italiana una linea di studi che molto risente del rapporto con l'antropologia e che ha condotto alla diffusione di una nuova attenzione ai contesti di oralità di cui il testo omerico può essere considerata espressione. Le ricerche condotte da Milman Parry ed Albert Bates Lord<sup>14</sup> sono state progressivamente recepite, meditate, discusse, criticate, ed hanno prodotto esiti differenziati a seconda degli studiosi che con le teorie oraliste si sono misurati.

Una nuova attenzione ai rapporti tra poesia e pubblico in Grecia antica, maturata in Italia soprattutto verso la fine degli anni '60<sup>15</sup>, ha

---

<sup>13</sup> Si registra per esempio una progressiva riduzione – tra il '700 e la fine degli anni '90 del '900 – del numero di parole usate per tradurre l'*Iliade* (le 4642 parole dell'originale erano tradotte con circa 8.000 parole agli inizi del '700 e con poco meno di 5.000 parole alla fine degli anni '90) mentre più stabile appare il numero di parole necessarie per tradurre l'*Odissea* (le 3.226 parole dell'originale sono rese, ad esempio, con 3.730 parole da Pindemonte, e 3.654 da Franco Ferrari, per prendere due soli casi). Altrettanto interessante è osservare che un'analisi a campione intorno a termini utili per designare la nozione di animo/anima (ψυχή, θυμός, μένος...) ha registrato una progressiva specificazione del lessico relativo alla mente, dopo la pubblicazione del saggio di Bruno Snell, *La scoperta dello spirito* (1946). Su tutto questo, cfr. Bizzoni 2014.

<sup>14</sup> Sulle ricerche di Milman Parry (1928) e Albert Bates Lord (1960) si vedano, almeno, Di Donato 1969, 1-31, e Di Donato 1999, 114-65. Per un quadro generale, cfr. Ercolani 2006 (in particolare l'*Introduzione* di Giovanni Cerri, pp. 13-31). L'esperienza di Parry e Lord è stata raccontata, in forma di romanzo, in un libro Ismail Kadarè da poco finalmente tradotto in italiano (Kadarè 2022).

<sup>15</sup> Cfr. Di Donato 1969 e quanto afferma Gentili 1984, 8. Importante, per la ricostruzione dei contatti tra questi studiosi, Russo 2015.

prodotto esiti in saggi importanti, che hanno segnato l'antichistica e, più in generale, la cultura letteraria (non solo) italiana determinando anche prese di posizione chiare, in un arco che va da vari gradi di adesione fino a nette prese di distanza<sup>16</sup>.

Come già accennavo, è allora interessante osservare, attraverso la lente di casi studio, quanto una progressiva e rinnovata attenzione al rapporto tra le forme di società e le forme dell'espressione abbia, o non abbia, lasciato tracce nelle traduzioni e, per questa via, al modo in cui Omero è entrato anche nelle scuole italiane. Nozioni come quella di «enciclopedia tribale»<sup>17</sup>, «oralità», «performance aedica», «formularità», «comparatismo» sono progressivamente entrate nel dibattito critico per essere di volta in volta accolte, rimodulate, criticate, respinte, ma mai ignorate. La stessa figura dell'aedo è venuta progressivamente ridefinendosi, modulata tra vari gradi di autorialità consapevole e diversi livelli di rapporto con la tradizione formulare, con tutte le prevedibili conseguenze interpretative intorno a unità, pluralità, struttura e coerenza interna dei poemi stessi.

### 3. Gli aedi, i cantori e il poeta

Per svolgere questa parte del ragionamento può essere utile considerare quanto accade nell'ottavo canto dell'*Odissea*.

In onore di Odisseo accolto naufrago, il sovrano Alcinoo organizza un banchetto nel quale l'aedo Demodoco inizia a cantare, sollecitato dalla Musa.

Nessun «restringimento della circonferenza del mondo», in questo caso, ma un canto rivolto al pubblico, sino al punto che la reazione di pianto da parte dello stesso Odisseo – comporta l'interruzione della performance dell'aedo.

Si legge in *Od.* 8.73-75:

---

<sup>16</sup> Oltre alla già citata *Introduzione* di G. Cerri a Ercolani (2006) si vedano le osservazioni di Gentili 1984, 17 ss., e Gentili 1985.

<sup>17</sup> Cfr. Havelock 1963, tradotto in italiano nel 1973 con il titolo *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*. Cfr. Gentili 1984, 15-47, Di Donato 1999, 42, 159. Per una prospettiva diversa, cfr. *infra*, n. 28.

Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,  
οἴμης, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε,  
νεῖκος Ὀδυσσεῆος καὶ Πηλεΐδεω Ἀχιλλῆος,

La Musa sollecitava dunque l'aedo a cantare le azioni gloriose degli uomini, partendo da quel punto della storia, la cui gloria raggiungeva il vasto cielo, cioè la lite tra Odisseo e Achille, il figlio di Peleo.

Si è qui proposta una elementare traduzione di servizio, che non rende alcune sfumature fondamentali<sup>18</sup> e, d'altra parte, permette al lettore contemporaneo di considerare altri fatti di civiltà importanti: la Musa sollecita (ἀνῆκεν) il cantore (ἀοιδός è *nomen agentis* di αἰίδω) a cantare (ἀειδέμεναι) la materia stessa dell'epos, per così dire limitando questa materia alla sola dimensione degli eroi (κλέα ἀνδρῶν)<sup>19</sup> e iniziando, appunto, da una traccia (οἴμη) che ha quasi le caratteristiche di un titolo («la lite tra Odisseo e Achille figlio di Peleo»).

Consideriamo, prima di tutto, quella che sopra si è descritta come la sollecitazione, esercitata dalla Musa sul cantore, indicata nel testo greco con il verbo ἀνῆκεν. Questa azione è resa con verbi sostanzialmente sinonimici da Ferrari, Di Benedetto, Ventre (rispettivamente: «incitò», «indusse», «spinse») ed è arricchita dalla idea di «ispirazione» nelle traduzioni di Ciani («ispirò l'aedo a cantare»), Paduano («ispirò il cantore a cantare») e Marinari («ispirò il cantore a ricordare»)<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Una sola precisazione, tra le molte che si potrebbero fare: οἴμη è la “traccia” che viene proposta all'aedo affinché questi la segua per proporre il suo canto, e qui si è reso il termine con “punto della storia” con il solo scopo di rendere chiaro ciò che forse “traccia” non avrebbe reso evidente. Sul sostantivo, che in Omero occorre solo in altri due luoghi (*Od.* 8.485, 22.347) cfr. Di Donato 1999, 147-149.

<sup>19</sup> Materia dell'epos è τὰ κλέα ἀνδρῶν θεῶν τε («le gesta degli eroi e degli dèi»: cfr. *Od.* I 338, *Il.* XIII 189, con le osservazioni di Di Donato 1989, 20. Cfr. anche Hes. *Theog.* 99-101 e Ercolani 2006, 138-140.

<sup>20</sup> La nozione di “ispirazione” è invece esplicitamente rifiutata da Di Donato 1989, 20: «“eccitare”, “spingere” senza il significato di “ispirare”».

Si tratta, come è evidente, di traduzioni che riflettono modi diversi di intendere ruolo, figura e funzione dell'aedo<sup>21</sup>: parlare di «ispirazione» appare qualcosa di diverso dal descrivere la «spinta», la «incitazione» della Musa a cantare. Del resto, sebbene sinonimiche (ma non identiche), anche le traduzioni «incitò», «indusse», «spinse» si differenziano tra loro subito dopo, nel modo in cui i vari interpreti hanno scelto di rendere, o non rendere, trasparente in italiano la figura etimologica che lega ᾠοιδός e ἀιδέμενοι, da alcuni esplicitata (Ferrari: «spinse il cantore a cantare»; Ventre: «incitò il cantore a cantare»; Paduano: «ispirò il cantore a cantare»), da altri lasciata implicita (Di Benedetto: «indusse l'aedo a cantare») o, nel caso di Marinari, collocata sul piano della rammemorazione («ispirò il cantore a ricordare»), quasi decontestualizzando – pure attraverso il richiamo alla rammemorazione, essenziale per la performance aedica – il ruolo dell'aedo rispetto a un contesto performativo effettivo.

Altrettanto interessante è, poi, osservare come è stato reso il verso 75, che abbiamo per comodità appena descritto (con non poca approssimazione) come una sorta di titolo. Demodoco viene infatti sollecitato dalla Musa a cantare partendo da un punto preciso della traccia (οἴμη), identificato nel νεῖκος Ὀδυσσοῦ καὶ Πηλεΐδεω Ἀχιλῆος. Di quest'ultimo nesso qui interessa osservare il modo in cui è resa l'espressione Πηλεΐδεω Ἀχιλῆος perché, se Ciani, Ferrari, Paduano, Ventre e Marinari rendono esplicito il significato del patronimico («Achille figlio di Peleo»<sup>22</sup>), Privitera e Di Benedetto traducono invece «Pelide Achille», con questo creando un'eco non solo interna all'opera (la lite dei due eroi è la sostanza delle «gesta degli eroi» del v. 74) ma anche con la tradizione letteraria italiana di cui si diceva all'inizio di questo contributo<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Per un panorama sulle principali questioni critiche intorno alla figura dell'aedo, cfr. Ercolani 2006, 128-132.

<sup>22</sup> Ferrari farà invece una scelta diversa traducendo, sette anni dopo, l'*Iliade*, il cui primo verso è reso: «Canta, o Musa, l'ira di Achille Pelide».

<sup>23</sup> Può essere interessante osservare che già Foscolo, negli esperimenti di traduzione di cui si diceva *supra*, già diceva «funesta» l'ira di un eroe, Achille, da lui cinque volte su sei identificato come il «Pelide Achille» e una volta come «Achille figlio di Peleo» (il patronimico identifica Achille anche in undici occorrenze



Come si può osservare, si tratta di traduzioni che, direttamente o indirettamente, introducono in modi diversi ruolo e funzione dell'aedo, di volta in volta aprendo o dischiudendo una finestra sulle possibili interazioni tra aedo/cantore e pubblico, così come questi erano rappresentati nella civiltà greca di età arcaica.

#### 4. Nomi parlanti

Prima di affrontare più da vicino due casi studio, c'è un secondo aspetto generale, relativo all'esecuzione di Demodoco nell'ottavo canto, che qui ci interessa.

Di fronte al pianto di Odisseo che ascolta l'aedo, il sovrano Alcinoo interrompe la performance e fa spostare tutti nel luogo di riunione (ἀγορή) in cui si svolgeranno gli agoni atletici. Il testo dell'*Odissea* assume qui le forme del catalogo<sup>24</sup>, in questo caso riferito ai Feaci che si alzano per spostarsi da un luogo all'altro.

Vale la pena riportare per intero i vv. 111-119, proponendo anche in questo caso una nostra traduzione di servizio:

ὦρτο μὲν Ἀκρόνεός τε καὶ Ὠκύαλος καὶ Ἐλατρεὺς  
Ναυτεὺς τε Πρυμνεὺς τε καὶ Ἀγχίαλος καὶ Ἐρετμεὺς  
Ποντεὺς τε Πρωρεὺς τε, Θόων Ἀναβησίνεός τε  
Ἀμφιάλος θ', υἱὸς Πολυνήου Τεκτονίδαο·  
ἂν δὲ καὶ Εὐρύαλος, βροτολοιγῶ ἴσος Ἄρηϊ,  
Ναυβολίδης, ὃς ἄριστος ἔην εἶδος τε δέμας τε  
πάντων Φαιήκων μετ' ἀμύμονα Λαοδάμαντα.  
ἂν δ' ἔσταν τρεῖς παῖδες ἀμύμονος Ἀλκινόοιο,  
Λαοδάμας θ' Ἄλιός τε καὶ ἀντίθεος Κλυτόνης.

Si alzò Acroneo e poi Ochialo ed Elatreo, / Nauteo e Prumneo e Anchialo ed Eretmeo / e Ponteo e Proreo e Toonte ed Anabesineo / e Anfialo, il figlio di Polineo figlio di Tectone; / e si alzò anche Eurialo, simile ad Ares che fa strage di uomini / il figlio di Naubolo, che era il migliore, quanto all'aspetto e al corpo, / di tutti i Feaci, dopo l'illustre Laodamante. / E si alzarono anche i tre figli dell'irreprendibile Alcinoo: / Laodamante, Alio e Clitoneo pari ad un dio.

---

nell'*Ajace*, del 1810). La forma Pelide è già diffusa nel '500 (cfr. per esempio Tasso, *Rime*, 692).

<sup>24</sup> Cfr. Garvie 1994, p. 260-1.

Questo catalogo, poco presente nelle antologie scolastiche, non comporta in sé problemi né difficoltà di traduzione. Si tratta infatti di una sequenza consistente, ma non lunghissima, di nomi propri che l'aedo ha saputo mettere in fila all'interno della struttura esametrica, come anche altrove accade nell'epica, iliadica ed odissiaca<sup>25</sup>.

Le versioni proposte dai traduttori si discostano poco le une dalle altre, per piccoli dettagli nella resa ortografica dei nomi (Ochialo/Ocialo; Prinneo/Prumneo...) o per minime inversioni all'interno di rese verbali sostanzialmente analoghe (ἄν δὲ καὶ Εὐρύαλος del verso 115 è reso con «e si alzò anche Eurialo» da Di Benedetto, mentre Ferrari traduce «e anche Eurialo si alzò», per limitarsi a un solo esempio).

Non si tratta, come si può osservare, di differenze di grande rilievo, e questo appare sostanzialmente vero anche per la recente traduzione di Ventre (2023) il quale, per riprodurre la cadenza dell'esametro, sfrutta accorgimenti di vario tipo, primo tra questi l'esigenza di marcare graficamente l'accento sui nomi propri.

Leggiamo dunque la traduzione di Ventre:

Sorse, ecco, Acròneo e con lui Ocialo, Elàtreo e insieme  
Nàuteo e non meno poi Prinneo e Anchialo, Erètmeo e ancora  
Pònteo e Pròreo e Toòne e Anabesìneo con lui,  
e quell'Anfialo nato al Tectònide Polinèo  
e così Eurialo, uguale a un Ares che piaga i mortali,  
figlio di Nàubolo, lui che vinceva in bellezza e figura  
tutti i Feaci, ma non l'impeccabile Laodamante.

In questo caso abbiamo l'opportunità di costruire un confronto con la traduzione che il medesimo autore aveva pubblicato nel 2014, in quel caso senza testo greco a fronte:

E sorse Acroneo e con lui Ocialo ed Elàtreo insieme,  
Nàuteo e al suo fianco poi Prinneo e Anchialo ed Erètmeo, ed ancora  
Pònteo e con lui anche Pròreo, ed Anabesìneo e Toòne,  
e quell'Anfialo nato al Tettònide Polinèo;  
ed anche Eurialo, eguale ad Ares che impiaga mortali,  
egli, il Nubòlide, che superò d'aspetto e bellezza  
tutti i Feaci, ma non l'impeccabile Laodamante.

---

<sup>25</sup> Cfr. ad esempio *Il.* 2.493-760, *Il.* 2.816-877, *Od.* 11.235-332.

Come si può osservare, le varianti tra le due versioni sono piuttosto numerose.

Al v. 111 «Sorse, ecco, Acròneo» del 2023 sostituisce «E sorse Acròneo» del 2014; «ed Elàtreo insieme» sostituisce «Elàtreo e insieme». Al v. 112 «e non meno poi» sostituisce «e al suo fianco poi», e viene introdotto uno iato in «e ancora», rispetto a «ed ancora» del 2014. Al v. 113 si introduce, ad inizio verso, l'espressione «e con lui anche», recuperando e ampliando il nesso «con lui» inserito a fine verso nel 2014, ora sostituito dalla presenza dei nomi di Anabesìneo e Toone. Al v. 114 l'unico cambiamento riguarda la grafia del patronimico di Polinèo («Tettonide» *versus* «Tectonide»), al v. 115 il verbo «piaga» sostituisce «impiaga» e l'espressione «ad Ares» sostituisce «ad un Ares», mentre al v. 116 si registra un ritorno al patronimico «Naubòlide» rispetto alla forma 'spiegata' «figlio di Nàubolo», accanto ad un cambiamento drastico di traduzione del secondo emistichio («che superò d'aspetto e bellezza» sostituisce «che vinceva in bellezza e figura»).

Sembra possibile affermare che tutte le varianti vanno nella duplice direzione della resa più fluida del ritmo, ma anche della precisione linguistica: il polisindeto τε...τε...τε (v. 113) non contiene infatti la nozione di «essere a fianco» che figurava nella edizione del 2014 ed è reso, in un modo senz'altro più efficace, attraverso «con lui anche» nel 2023.

La resa grafica e accentuativa nel modo scelto dai traduttori per rendere i nomi propri è già, in sé, un aspetto da sottolineare, anche in termini di rapporto con la tradizione letteraria italiana<sup>26</sup>.

C'è tuttavia un aspetto ulteriore da considerare: salvo minime eccezioni, nessuno dei traduttori sceglie, nel testo stampato, di rendere per così dire parlanti i nomi dei Feaci elencati dall'aedo.

Su questo punto è bene fare una precisazione, fino al limite validato del didascalico: è infatti assolutamente evidente che una esplicitazione dei significati dei nomi avrebbe determinato conseguenze di impossibile coerenza nella resa dei nomi propri nell'intero arco dei poemi.

---

<sup>26</sup> Cfr. Di Benedetto 2011, 109, nota 405-9.

E tuttavia, ha un suo rilievo osservare che i marinai di Alcinoos si chiamano «Vicino al mare» (Ἀγχίαλος), «Uomo di prora» (Πρωρεύς), «Circondato dal Mare» (Ἀμφιάλος), «Mare vasto» (Εὐρύαλος), «Famoso per la nave» (Κλυτόνηος), «Marino» (Ἄλιος), «rematore» (Ἐρετμεύς), per limitarsi ad alcuni esempi, ed è altrettanto interessante osservare come i traduttori più recenti abbiano inserito note che rendono esplicito il carattere 'parlante' di questi nomi, per cercare di trasmettere al lettore uno dei possibili effetti che la scelta di quei nomi poteva avere su un uditorio sensibile a questo tipo di sfumature<sup>27</sup>. Queste stesse note, tuttavia, sono un riflesso dell'impostazione dei singoli studiosi nella concezione stessa della performance aedica. È infatti evidente che, a seconda del valore che si intende attribuire alla nozione di 'enciclopedia omerica', simili scelte assumono un significato diverso, diventando forme indirette di sollecitazione e diffusione di un sapere marinaresco, oppure opzioni autoriali finalizzate a creare determinati effetti, anche di intertestualità.

Se Ferrari, per esempio, parla di un intento «ironico e parodico» dell'effetto creato da un catalogo che qui gioca, nell'interpretazione dello studioso, con i modelli dei cataloghi dei guerrieri e delle navi presenti nell'*Iliade*, Di Benedetto redige una lunga nota in cui richiama esplicitamente la scelta consapevole degli «inventori dei testi, vale a dire poeti e scrittori», «attenti a creare o recepire nomi propri significanti, i cosiddetti nomi parlanti».

L'approccio dell'autore del *Laboratorio di Omero* (1994, 1998<sup>2</sup>) è esplicito fino al punto di paragonare queste scelte a quelle operate da Dante con Alichino, Calcabrina, Cagnazzo e Barbariccia o da Manzoni con il Nibbio, il Griso, Perpetua e Tramaglino, ed è coerente con l'orientamento di uno studioso che nel libro appena citato ha inserito un capitolo intitolato «l'enciclopedismo che non c'è»<sup>28</sup>. Dopo la lunga, e utilissima sezione della nota<sup>29</sup> in cui ciascun termine viene reso 'parlante', lo studioso propone infatti al lettore l'individuazione di una *ratio* interna al catalogo secondo la quale il nome

<sup>27</sup> Sul significato dei nomi si sofferma in modo dettagliato Garvie 1994, 260-262.

<sup>28</sup> Di Benedetto 1994, 374-378.

<sup>29</sup> Di Benedetto 2011, 457-458, nota ai vv. 111-119.

che indica la poppa («Primneo, o «Prinneo» nella grafia adottata da Ventre al v. 111) precede nel catalogo quello che indica la prua («Proreo», v. 112), associata poi alla “distesa marina” evocata dal nome di «Ponteo» e la corsa su questo medesimo mare, richiamata all'immaginario del lettore dal nome di Toonte che immediatamente segue nel verso 113. Appare qui interessante osservare come un interprete così attento ad una concezione unitaria del poema abbia cioè coerentemente ricondotto l'esperienza del catalogo dei Feaci ad un artificio letterario pensato e strutturato da un autore, un «inventore di testi»<sup>30</sup>.

Diversa è la lettura di Riccardo Di Donato che, nell'edizione scolastica del 1989 dell'ottavo canto odissiacco, propone in nota una traduzione che rende esplicito il meccanismo di «felice invenzione da radici significative (di termini marini)»<sup>31</sup>, espressione delle forme di civiltà proprie dei Feaci. Misurandosi con la necessità di rendere accessibile questa sezione del testo omerico a studenti di liceo, l'autore dei *Problemi di tecnica formulare e poesia orale nell'epica greca arcaica* (Di Donato 1969) traduce infatti il v. 111 come «*Cimadinave, Rapi-domare, Remiero*» e, di conseguenza, sposta decisamente l'accento sul versante del pubblico, aggiungendo un commento che guida i lettori nell'interpretazione:

La maggior parte dei nomi rappresenta un felice esempio di invenzione da radici significative.... Di sicuro ed immediato effetto è un processo di formazione che vuole unire la perspicuità delle radici marinare (dal pubblico intese immediatamente) al sapore arcaizzante della desinenza<sup>32</sup>.

Qualcosa di non molto diverso fa Daniele Ventre il quale, pur avendo scelto la via del calco onomastico secondo i criteri che sopra si sono descritti, precisa, in una nota piuttosto lunga<sup>33</sup>, il significato

---

<sup>30</sup> Su una linea analoga si colloca la breve nota di Guido Paduano 2010, 657, nota 110-9: «catalogo dei competitori: la serie di nomi ribadisce in modo unificando la relazione dei Feaci con il mare».

<sup>31</sup> Di Donato 1989, 27.

<sup>32</sup> Di Donato 1989, 26

<sup>33</sup> Ventre 2023, 967. Un'osservazione simile si legge a proposito del nome di Froneo in *Od.* II 387. Cfr. Ventre 2023, 869.

di ciascun «nome parlante marinaro» (nell'ordine: «Alto-sulla-nave, Veloce-sul-mare, Spingi-remi, Marinaio, Timoniere-a-poppa, Litoraneo, Rematore, Marino, Uomo-di-prua, Pronto all'imbarco, Veloce, Prossimo-al-mare, Molte-Navi, Carpentiere, Ampio-mare, Dirigi-navi»)³⁴.

Nessuno dei traduttori ha insomma avvertito l'esigenza di restituire una prospettiva per così dire emica nella definizione dell'onomastica³⁵, ma è comunque notevole che, con prospettive diverse, il tema sia da molti problematizzato fino a proporre esempi di traduzione nelle note che accompagnano i testi.

Può forse apparire di rilievo non cruciale, rispetto a traduzioni di opere così ampie, il tema della resa di alcuni nomi propri (come si è visto, la via del calco è ovviamente la più diretta) ma il modo in cui si è ritenuto di impostarla in questo lavoro permette, a mio avviso, di considerare sotto una diversa luce anche una questione senz'altro più importante come è quella del modo di rendere gli epiteti omerici³⁶.

Per restare nell'ambito delle competenze marinaresche di cui sinora si è parlato, tra i molti possibili esempi vorrei proporre una riflessione intorno a due *case studies* interessanti per diverse e complementari ragioni.

---

³⁴ L'autore rinvia anche a un saggio sulle formazioni onomastiche omeriche, dove però non si parla del caso dei Feaci. Cfr. Mühlenstein 1969.

³⁵ Una simile esigenza fu invece avvertita, per esempio, da James Fenimore Cooper, e di conseguenza dai suoi traduttori, nella scelta dei nomi dei nativi americani. Cfr. Cooper (1823) «This stone is raised to the memory of an Indian Chief of the Delaware tribe, who was known by the several names of John Mohegan Mohican»; “Mo-hee-can, lad, they call themselves! ‘hecan.”; “Mohican; and Chingagook”; “Gach, boy; ‘gach-gook; Chingachgook, which interpreted, means Big-serpent. The name should be set down right, for an Indian’s name has always some meaning in it». Sul tema cfr. Roudeau 2015.

³⁶ Sul tema esistono osservazioni molto interessanti nello scambio epistolare Pavese-Calzecchi Onesti (cfr. Neri 2007, 438-439, lettera di R. Calzecchi Onesti del 23.12.1948).

## 5. Navi solide, begli scalmi o scanni: ἐύσσελμος

Il primo caso riguarda un epiteto, ἐύσσελμος (questa la forma attestata nell'epos), che potremmo descrivere come 'tecnico'<sup>37</sup> in quanto riferito ad una caratteristica costitutiva delle navi, e per così dire essenziale rispetto alle ragioni per le quali queste sono costruite nell'ambito di un'area di civiltà, quella della Grecia di età arcaica e classica, che aveva nella navigazione la principale modalità di viaggio. Lo sviluppo di competenze in questo ambito dell'agire sociale era, d'altra parte, tratto denotativo nella opposizione civiltà-barbarie almeno come pensata in età arcaica, sino al punto che l'assenza di carpentieri in grado di costruire navi è uno degli elementi che caratterizzano in Omero la società mostruosa per antonomasia, quella dei Ciclopi<sup>38</sup>.

Associare alle navi l'epiteto «dalle belle travi» comporta, dunque, l'identificazione di una caratteristica cruciale, sulla quale già gli scoli si soffermavano, spiegando l'epiteto come utile per indicare la buona costruzione della nave e specificando che σέλμα è «la parte che sta in mezzo tra le travi», e che σελίς designa anche «il luogo dove siedono i rematori»<sup>39</sup>.

Nell'epos, l'epiteto ἐύσσελμος si accompagna sempre al sostantivo ναύς, del quale ovviamente segue la declinazione a seconda degli usi sintattici di un nesso formulare che ricorre ventinove volte in Omero, distribuite in misura di quattordici per l'*Iliade* e quindici per l'*Odissea*. I modi in cui questa formula è resa nelle traduzioni sulle quali si è scelto di soffermare l'attenzione vanno da un grado zero («navi», senza epiteto) in nove delle quattordici occorrenze dell'*Odissea* curata da Paduano, fino a traduzioni differenziate a seconda

---

<sup>37</sup> Senza definire in modo troppo netto la contrapposizione, intendo dire si tratta di un epiteto diverso da μιλοπάροχοι (*Il.* 2.637; *Od.* 9.125), su cui si vedano le osservazioni di Ventre 2023, 983.

<sup>38</sup> Cfr. *Od.* 9.125-129, dove si precisa che i Ciclopi non conoscono la navigazione né conoscono τέκτονες («persone in grado di fabbricare») navi qualificate, appunto, come ἐυσσέλμους (v. 127).

<sup>39</sup> Cfr. *Schol. Il.* 16, 1b e 2.170 Erbse. La forma σέλμα, che di σελίς è una derivazione, non è attestata in Omero, ed è presente solo dagli *Inni omerici* in poi (*Hymn. Hom.* 7.47).

dell'interprete e, in vari casi, a seconda del passaggio anche nell'ambito della medesima edizione.

Ecco di seguito un elenco dei modi in cui l'epiteto è stato tradotto:

Privitera (*Odissea*, 1987) traduce «navi ben costruite» in tutte le quindici attestazioni;

Ciani (*Odissea*, 1994) traduce dodici volte «navi ben costruite», una volta «solidi scalmi», due volte «solide navi»;

Ferrari (*Odissea*, 2001) traduce «solidi ponti» in tredici casi, «solidi banchi» in due casi (9.555, 13.101). Nell'*Iliade* la traduzione è resa sette volte con «solidi scalmi» e sette volte con «solide navi»;

Paduano (*Odissea*, 2010) traduce «navi begli scalmi» (a *Od.* 4.409), «navi bei banchi» (*Od.* 17.160, 249), «solida nave» (*Od.* 2.414; 9.544, 555), «navi» (senza traduzione dell'epiteto) nei restanti otto casi. Nell'*Iliade* (2001) la traduzione è invece sempre «begli scalmi»;

La traduzione di Marinari (*Odissea* 2012, *Iliade* 2010) è costante ed orientata in una direzione differente, perché pone l'accento – per così dire – più sul contenuto e la funzione che non sul contenitore. Salvo un'occorrenza (*Il.* 1193) la traduzione è infatti «dai molti remi»;

Di Benedetto (*Odissea*, 2011) adotta traduzioni più differenziate. In sette casi (2.390, 2.414, 24.117, 12.358, 14.345, 24.117) «dai solidi banchi»; in un caso «dai bei banchi» (4.409); in due casi «navi ben fatte» (8.500; 13.101); in un caso «dai bei ponteggi» (17.160); in un caso «ben costruita» (17.249); in un caso «navi begli scanni» (9.127); in due casi «le solide navi» (9.544; 9.555).

Ventre (2014 e 2023) sceglie invece una traduzione che consente di mantenere una sorta di cadenza esametrica «nàvi ben sàlde di bàncchi», costante tanto nei passi odissiaci quanto in quelli iliadici, quasi a costituire un *colon*, variato una sola volta (a *Od.* 12.358) in «legno ben saldo di banchi», senza mutare la cadenza ritmica.

Come si può osservare, si tratta di scelte traduttive sostanzialmente coerenti tra loro ma differenziate e distribuite – come si accennava – in un arco che va da un grado zero, rappresentato dai casi in cui l'epiteto non viene tradotto, fino a sfumature che cambiano sulla base dei passaggi, quasi a sottolineare la pluralità delle possibili interpretazioni dell'epiteto, a seconda che si intenda soffermare l'attenzione sugli strumenti che consentono la navigazione (così quando si evocano gli scalmi oppure quando si parla dei remi che sugli scalmi possono poggiare ma



che non sono presenti nell'epiteto)<sup>40</sup>, sul luogo dove siedono i rematori (il riferimento ai «banchi» in alcune delle traduzioni di Di Benedetto, Ferrari e nelle traduzioni di Ventre) oppure sulla solidità dell'elemento costruttivo delle imbarcazioni (i «solidi banchi» di Di Benedetto, le «solide navi» di una traduzione di Paduano, ma anche l'obliterazione dell'epiteto in altre rese del medesimo traduttore, quasi a sottolineare che il concetto di solidità del fasciame è assorbito ed espresso dalla nozione stessa di nave).

La scelta traduttiva dipenderà da parametri quantitativi (quando in versi, il numero di sillabe), da scelte di coerenza interna (così, per esempio, nel caso di 2.389-90 dove alle navi sono affiancati due diversi epiteti in due versi consecutivi), oppure dalla specificità del rapporto tra testo e cotesto, un'analisi del quale necessiterebbe di strumenti e di un'ampiezza di indagine che condurrebbero questo lavoro ben oltre i limiti della riflessione che qui si intende condurre<sup>41</sup>.

Importa tuttavia almeno sottolineare la cura, che i cinque traduttori e le due traduttrici pongono, nella ricerca di un delicato equilibrio tra ciò che gli antichi comprendevano (o non comprendevano) e l'attenzione, non esornativa ma funzionale, che attraverso questo tipo di epiteti viene rivolta a un dato di civiltà essenziale, quale è appunto la navigazione per mare.

## 6. Sicuri, ampi e dai facili approdi: εὖορμος

Altrettanto interessante, e più agile da osservare con qualche grado di dettaglio, è il comportamento dei traduttori rispetto all'epiteto εὖορμος, un aggettivo sempre riferito al sostantivo λιμὴν (porto), che denota la facilità dell'approdo per navi che venivano ormeggiate grazie a pietre forate, se da prua, o legate con corde ad anelli piazzati sulla spiaggia, se da poppa<sup>42</sup>.

Si tratta di un aggettivo che occorre in Omero solo tre volte, una nell'*Iliade* (21.23) e due nell'*Odissea* (4.358; 9.136).

---

<sup>40</sup> Marinari traduce, per esempio, «navi dai forti remi» (sia a *Od.* 9.555 che a 13.101).

<sup>41</sup> Cfr. Bizzoni 2014.

<sup>42</sup> Cfr. Morrison e Williams 1968; Ferrari 2018, 887

L'attestazione iliadica si colloca nel quadro di una similitudine costruita per descrivere i Troiani che, per sfuggire alla furia distruttrice di Achille, si nascondono sotto gli argini del fiume.

ὥς δ' ὑπὸ δελφῖνος μεγακήτεος ἰχθύες ἄλλοι  
φεύγοντες πιμπλάσι μυχοῦς λιμένος εὐόρμου  
δειδιότες· μάλα γάρ τε κατεσθίει ὄν κε λάβησιν·

Come per un grosso delfino i pesci, spaventati,  
affollano in fuga i recessi di un porto spazioso  
e quello divora ogni preda che riesce a ghermire,  
così i Troiani si acquattavano sotto le scarpate del fiume  
minaccioso e Achille, sentendosi le braccia stanche di massacrare...  
(Ferrari 2018)

E come fuggono via gli altri pesci per un enorme  
fiera, il delfino, e s'affollano in rade d'agevole porto,  
terrificati: la bestia divora ogni pesce a cui giunga...  
(Ventre 2014)

Come gli altri pesci, inseguiti da un enorme delfino, fuggono atterriti  
e riempiono il fondo di un porto ben difeso  
perché il delfino ingoia tutti quelli che raggiunge...  
(Marinari 2010)

Come dietro a un enorme delfino i pesci fuggono,  
e riempiono gli anfratti di un porto sicuro,  
terrorizzati, perché quello mangia chi può raggiungere...  
(Paduano 1997)

Come davanti a un enorme delfino tutti gli altri pesci  
s'accalcano in fuga dentro le cale d'un porto spazioso,  
preso dal panico; quello divora chiunque raggiunge...  
(Cerri, 1996)

Come quando, incalzati da un enorme delfino, fuggono gli altri pesci riempiendo atterriti i recessi di un porto dal facile approdo...  
(Ciani, 1990)

In questo caso la resa dell'epiteto varia all'interno di un *range* che va da una caratteristica, diciamo così, più descrittiva (il «porto spazioso» di Ferrari e di Cerri) ad una che potremmo delineare come più 'funzionalizzata' («dal facile approdo» di Ciani, «rade d'agevole porto» di Ventre) fino a forme che proiettano, per così dire, la soggettività dei naviganti sulla percezione del luogo di arrivo («porto ben difeso» di Marinari, «porto sicuro» di Paduano).

L'interpretazione dell'epiteto negli scolî è, ad un tempo, generica e precisa da un punto di vista tecnico perché, se lo scolio ad *Il.* 21.23<sup>43</sup> spiega con un generico καλός l'attestazione del verso di cui ci siamo occupati, quello relativo a uno dei passi che subito prenderemo in considerazione (*Od.* 4.358<sup>44</sup>) illustra l'epiteto glossandolo con un aggettivo derivato da un verbo 'tecnico' che indica l'atto di ormeggiare (εὐκαθόρμιστος, da καθορμίζω, che indica appunto il fatto di arrivare saldamente in porto<sup>45</sup>).

Leggermente differente è il caso delle rese dei passaggi odissiaci, per i quali l'attenzione dei traduttori pare rivolta, in modo più marcato, proprio alla pratica dell'ormeggio. Nell'*Odissea* l'aggettivo fa parte di un'espressione formulare (ἐν δὲ λιμὴν εὖορμος) che occorre in due casi: a 4.358, dove è riferita all'isola di Faro di fronte alle coste dell'Egitto, e a 9.136 riferita all'isola delle Capre, il luogo cioè dove Odisseo e i suoi compagni attraccano e poi salpano di nuovo per raggiungere l'isola del Ciclope.

Partiamo dal riferimento all'isola di Faro e osserviamo le traduzioni di *Od.* 4.358-9 secondo il medesimo ordine seguito per i casi iliadici, e cioè dal più recente al più remoto.

ἐν δὲ λιμὴν εὖορμος, ὅθεν τ' ἀπὸ νῆας εἴσας  
ἔς πόντον βάλλουσιν, ἀφυσσάμενοι μέλαν ὕδωρ.

<sup>43</sup> *Schol. Il.* 21.23-24.

<sup>44</sup> *Schol. Od.* 4.358,1.

<sup>45</sup> Un uso per così dire tecnico del termine è in Thuc. 3.32.2, e poi Pol. 1.21.5, Plut. *Vita di Catone*, 39. Un uso già metaforico si legge in Aesch. *Pr.* 965. L'emistichio omerico è citato anche in *Schol. Ar. Ach.* 236 b5, senza tuttavia specificazione del significato (in quel caso è in gioco la spiegazione di πίμπλημι).

Vi è, buon ormeggio, una cala da dove le navi librate  
gli uomini in mare le traggono, attinta dell'acqua nerigna.  
(Ventre 2023)

Un'isoletta si leva nel mare...  
cala di facile ormeggio, da dove le navi librate  
partono poi per il mare, appena hanno attinto cupa acqua.  
(Ventre 2014)

E lì c'è un porto dall'ampio ancoraggio, da dove le lucide navi ritornano in  
mare dopo avere attinto acqua.  
(Marinari 2012)

In essa  
c'è un porto con buon ancoraggio: di lì le navi ben salde  
fanno salpare, dopo avere attinto acqua profonda.  
(Di Benedetto 2011)

C'è un porto con buoni approdi, dal quale spingono  
in mare le navi, dopo avere attinto acqua.  
(Paduano 2010)

E in essa c'è un porto con facili approdi, donde spingono in mare le navi  
ben equilibrate quando l'acqua scura abbiano attinto.  
(Ferrari 2001)

Vi è in essa un porto con buoni ormeggi; di qui spingono in mare le navi  
perfette, dopo aver fatto provvista d'acqua.  
(Ciani 1994)

In essa vi è un porto, con ottimi approdi, donde spingono in mare...  
(Privitera 1981)

Lo stesso facciamo per 9.136-7:

ἐν δὲ λιμὴν εὖορμος, ἴν' οὐ χρεὼ πείσματός ἐστιν,  
οὔτ' εὐνάς βαλέειν οὔτε πρυμνήσι' ἀνάψαι

Pronta all'ormeggio è la cala, e non c'è bisogno di fune  
né di gettare poi l'ancora o stringere i cavi di poppa  
(Ventre 2023)

Pronto all'ormeggio è il suo porto, e non c'è bisogno di fune  
né di gettare poi l'ancora o stringere i cavi di poppa  
(Ventre 2014)

C'è un porto così ampio che non c'è bisogno di legare una fune,  
né di gettare l'ancora  
(Marinari 2012)

C'è un porto di facile ormeggio. Non c'è bisogno di gomene né per gettare  
le ancore né per legarle alla poppa  
(Di Benedetto 2011)

C'è un porto comodo, che non ha bisogno di gomene,  
né di gettare l'ancora o legare gli ormeggi  
(Paduano 2010)

C'è un porto buono per l'approdo, dove non servono gomene né bisogna  
gettar fuori pietre per l'ancoraggio o legare le cime di poppa  
(Ferrari 2001)

E c'è un porto di facile approdo, non c'è bisogno di gomene, di gettare an-  
core, di legare gli ormeggi  
(Ciani 1994)

C'è un porto con ottimi approdi, dove non occorre la gomena  
né gettare le ancore né legare gli ormeggi  
(Privitera 1981)

Pure nel quadro di comportamenti traduttivi omogenei, esistono tra le rese qui elencate delle piccole differenze sulle quali è utile soffermarsi partendo, per comodità di ragionamento, dalla traduzione da noi più lontana nel tempo (e più presente nelle antologie scolastiche). In conformità con quella che pare una scelta prima di tutto di coerenza nel modo di rendere le formule, Privitera (1981) mantiene la traduzione «porto con ottimi approdi» in entrambi i casi qui considerati. La nozione di «approdo» appare d'altra parte condivisa anche da altre traduzioni<sup>46</sup>,

---

<sup>46</sup> Così Ciani solo per il caso di 9.136; Ferrari e Paduano solo per il caso di 4.358.

a differenza di quanto accade per chi sceglie di fare riferimento a elementi più precisi.

Ciani distingue per esempio tra l'«ormeggio» che caratterizza il porto sull'isola di Faro e l'«approdo» proprio di un contesto più selvatico nell'isola delle Capre. Di Benedetto parla invece di «ormeggio» nel caso dell'isola di Faro, mentre fa riferimento ad un'operazione che comporta l'intervento dell'uomo («ancoraggio») nel caso dell'isola delle Capre. La nozione di ancoraggio viene tra l'altro ripresa anche da Marinari, con una scelta traduttiva che invece sembra prescindere dalla ricezione di elementi, per così dire, tecnici: definire «ampio» l'«ancoraggio» è infatti una formulazione poco specifica, resa ancora più generale nella formulazione relativa all'isola delle Capre, dove viene addirittura inserita una dipendenza sintattica per così dire generata dall'epiteto stesso («così ampio...che»).

Anche Ventre usa in entrambi i casi la nozione di ormeggio, ma costruisce un'immagine che rivendica il rapporto ordinario degli uomini con la natura e introduce, per 4.358, la nozione di 'cala' che colloca la traduzione fuori dal sistema formulare («Vi è, buon ormeggio, una cala») ed esclude il riferimento al porto sia per il caso di Faro, sia per quello dell'isola delle Capre. A proposito di quest'ultimo esempio è anzi interessante osservare come, nel passaggio dalla edizione del 2014 a quella del 2023, il traduttore più recente abbia cambiato l'avvio del verso 136 da «pronto all'ormeggio è il suo porto» a «pronta all'ormeggio è la sua cala», ritmicamente equivalente ma frutto di una scelta consapevole, che lascia traccia nella corrispondente nota di commento (dove infatti si parla di «cala portuosa naturale»)<sup>47</sup>.

## 7. Per finire e poi cominciare bene

Mi avvio rapidamente a concludere.

Il ragionamento sinora svolto si limita a porre delle premesse per una riflessione che avrà bisogno di articolarsi intorno a campi semantici

---

<sup>47</sup> Ventre 2023, 983.

definiti, piuttosto che soffermarsi su singoli, per quanto significativi, casi studio.

Il lessico marinaresco può essere uno dei possibili esempi, nella evidente consapevolezza che non si tratta dell'unico praticabile. Dal quadro che si è cercato di fare emergere affiora l'idea che l'ampio panorama di traduzioni omeriche stampate, con ritmo crescente<sup>48</sup>, negli ultimi quattro decenni consente di osservare forme e limiti della ricezione di temi cruciali della critica omerica recente, e in particolare di quanto la concezione dell'epos come veicolo di trasmissione di elementi di civiltà abbia, o meno, influenzato non solo le letture, ma anche le traduzioni e, dunque, il modo in cui l'epica greca arcaica viene introdotta a favore delle generazioni che elaborano, per questa via, un nuovo immaginario condiviso.

Non sono in grado di affermare con certezza se l'*incipit* dell'*Odissea* nella versione di Pindemonte abbia permeato e nutrito l'immaginario letterario collettivo tanto quanto il «Cantami, o Diva» da cui siamo partiti. Non sono insomma sicuro che quel medesimo uditorio cui mi riferivo in modo scherzoso all'inizio di questo lavoro saprebbe completare l'endecasillabo che inizia con «Musa, quel-l'uom...», o citare il verso immediatamente successivo<sup>49</sup>.

La presenza dell'enclitica (ma già nel testo greco, in questo caso) in ἄνδρα μοι ἔννεπε di *Od.* 1.1 porrebbe un numero di problemi infinitamente minore rispetto a quelli determinati dalla critica fosco-liana al Monti.

Un confronto tra l'*incipit* delle traduzioni odissiache di cui qui si è detto ci porterebbe molto lontano, e a queste si potrebbero aggiungere – per esempio – quelle della straordinaria e raffinata opera traduttiva che possiamo analizzare leggendo i brani dell'*Odissea* di Giovanna

---

<sup>48</sup> Molte delle traduzioni sono successive al 2000.

<sup>49</sup> L'espressione «multiforme ingegno» ha avuto una notevole fortuna nel lessico giornalistico (l'archivio di «Repubblica» restituisce 149 occorrenze, quello del «Corriere della Sera» 48 occorrenze). Multiforme («moltiforme») è già in Cavalca (riferito alla grazia di Dio) ed ha una lunga tradizione, prima di essere usato da Pindemonte con riferimento all'ingegno di Odisseo (in Sannazzaro è riferito alla Luna, in Salvini ad Urano).

Bemporad<sup>50</sup>. Mi limito, dunque, ad un elenco in ordine cronologico inverso:

Musa, l'eroe dalle vie molteplici dimmi, che molto  
peregrinò...  
(Ventre 2023)

Musa l'eroe dalle vie molteplici dimmi, che molto  
peregrinò...  
(Ventre 2014)

Raccontami, Musa, di quell'uomo ricco d'ingegno  
che molto dovette andar vagando...  
(Marinari 2012)

Dell'uomo, dimmi o Musa, molto versatile, che molte volte  
fu sbattuto...  
(Di Benedetto 2011)

Raccontami, Musa, dell'uomo versatile che vagò tanto...  
(Paduano 2010)

L'uomo dai molti percorsi, o Musa, tu cantami, colui che molto vagò...  
(Ferrari 2001)

L'uomo, cantami, dea, l'eroe del lungo viaggio, colui che errò per tanto  
tempo...  
(Ciani 1994)

Narrami, o Musa, dell'eroe multiforme che tanto  
vagò...  
(Privitera 1981)

Molto si potrebbe discutere delle scelte traduttive qui elencate, per esempio considerando gli effetti determinati dalla scelta tra la possibilità di mettere la Musa o l'uomo all'inizio del poema del ritorno, dalle

---

<sup>50</sup> Su cui si veda Rodighiero 2015, con bibliografia ulteriore. Sull'*Odissea* di Giovanna Bemporad mi propongo di tornare in una diversa sede.



possibili traduzioni della richiesta di «dire», «raccontare», «cantare» rivolta alla Musa, dai modi differenti scelti per rendere un epiteto, πολύτροπος, così importante per molte e differenti ragioni. Non è questa la sede per farlo ma quel che è certo è che sarà, quello, un bel viaggio.

## Bibliografia

### A) Traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea*

- Omero, *Iliade* (1990) trad. di Maria Grazia Ciani. Venezia: Marsilio.  
————— (1996) trad. di Giovanni Cerri. Milano: Rizzoli.  
————— (1997) trad. di Guido Paduano. Torino: Einaudi.  
————— (2010) trad. di Dora Marinari. Roma: La Lepre.  
————— (2010) trad. di Daniele Ventre. Milano: Ponte alle Grazie.  
————— (2018) trad. di Franco Ferrari. Milano: Mondadori.  
Omero, *Odissea* (1981) trad. di Gian Aurelio Privitera. Milano: Mondadori.  
————— (1994) trad. di Maria Grazia Ciani. Venezia: Marsilio.  
————— (2001) trad. di Franco Ferrari. Torino: UTET.  
————— (2010) trad. di Guido Paduano. Torino: Einaudi.  
————— (2011) trad. di Vincenzo Di Benedetto. Milano: Rizzoli.  
————— (2012) trad. di Dora Marinari. Roma: La Lepre.  
————— (2014) trad. di Daniele Ventre. Messina: Mesogea.  
————— (2023) trad. di Daniele Ventre. Milano: Ponte alle Grazie (nuova edizione rivista).

### B) Altri testi citati

- Bertini, Fabio (2021) "I programmi di storia da Casati a Gentile". «Didattica della storia. Journal of Research and Didactics of History» 3, 1S: 1-40 <https://doi.org/10.6092/issn.2704-8217/12528>.  
Binni, Walter (1950) "La poetica neoclassica in Italia". «Belfagor» 5, 1: 19-27.  
Bizzoni, Yuri (2014) *The Italian Homer. The Evolutions of Translation Patterns between the XVIIIth and the XXIth Century*. Tesi di laurea magistrale, Università di Pisa.  
Castellani, Carlo, e Arcangelo Rosi (1873) *Intorno alla riforma dell'insegnamento secondario classico. Lettera ai signori componenti la commissione d'inchiesta sopra l'istruzione secondaria*, Pisa, Nistri, 1873.  
Chirico, Maria Luisa (1998) "Una nuova traduzione dell'*Iliade*". «QUCC» 60, 3: 149-166.

- Condello, Federico (2018) *La scuola giusta. In difesa del liceo classico*. Milano: Mondadori.
- De Caprio, Chiara (2012) "Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell'antichità (XIV-XXI secolo)". In *Atlante della Letteratura Italiana*, vol. III, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, 56-73. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, Vincenzo (1994) *Nel laboratorio di Omero*. Torino: Einaudi (1998<sup>2</sup>).
- Di Donato, Riccardo (1969) "Problemi di tecnica formulare e poesia orale nell'epica greca arcaica". In «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» 38: 243-94 (ristampato con lievi modifiche in Di Donato 1999, 111-166).
- Di Donato, Riccardo (1989) *Una lettura di Omero. Commento all'ottavo canto dell'Odissea*. Firenze: La Nuova Italia.
- Di Donato, Riccardo (1999) *Esperienza di Omero*. Pisa: Nistri Lischi.
- Di Donato, Riccardo (2001) "Una vera storia. La letteratura greca di K. O. Müller e la sua fortuna". In Id., *Geografia e storia della Letteratura greca arcaica. Contributi ad una antropologia storica del mondo antico*, 193-202, Milano: La Nuova Italia.
- Ercolani, Andrea (2006) *Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica*. Roma: Carocci.
- Fenimore Cooper, James (1823) *The Pioneers*. New York: Townsend.
- Ferrari, Franco (2018) "Travestire l'esametro". In Omero, *Iliade*, a cura Franco Ferrari, 1101-1104. Milano: Mondadori.
- Fornaro, Sotera (2012). "L'ombra di Omero: ricezioni omeriche nelle letterature romanze". «SANDALION» 32-33, 269-312.
- Garvie, Alex (1994) *Homer. Odyssey, Books VI-VIII*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gentili, Bruno (1984) *Poesia e pubblico nella Grecia antica*. Roma/Bari: Laterza 1984 (Milano: Feltrinelli 2006<sup>2</sup>).
- Gentili, Bruno, e Giovanni Paioni (1985) *Oralità: cultura, letteratura, discorso*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Havelock, Eric A. (1963) *Preface to Plato*. Harvard: Harvard University Press.
- Kadarè, Ismail (2022) *Il dossier O*. Milano: La Nave di Teseo.
- Lanza, Diego (2005) "La storiografia letteraria di fronte ai Greci". In Albin Lesky, *Storia della letteratura greca*, XI-LII. Milano: il Saggiatore.
- Lord, Albert B. (1960) *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press (tr. it. Lecce: Argo 2005).
- Morani, Moreno (1989) "Per una storia delle traduzioni italiane dell'*Iliade*". «Orpheus» 10: 261-310.
- Morrison, John, e Roderick Williams (1968) *Greek Oared Ships. 900-322 B.C.* Cambridge: Cambridge University Press.

- Mühlenstein, Hugo (1969) "Redende Personennamen bei Homer". «Studi micenei ed egeo-anatolici» 9: 67-94.
- Neri, Annalisa (2007) "Tra Omero e Pavese. Lettere inedite di Rosa Calzecchi Onesti". «Eikasmos» 18: 429-447.
- Neri, Annalisa (2015) "L'Iliade einaudiana: echi pavesiani nella traduzione di Rosa Calzecchi Onesti?". In *"Un compito infinito". Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di Andrea Rodighiero e Federico Condello, 199-213. Bologna: Bologna University Press.
- Parry, Milman (1928) *L'Épithète Traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style Homérique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Puppo, Giuseppe (1889) *Odissea: poema epico tradotto da Ippolito Pindemonte ed annotato ad uso delle scuole da Giuseppe Puppo*. Roma: Tipografia Salesiana.
- Rodighiero, Andrea (2015) "L'Odissea di Giovanna Bemporad". In *"Un compito infinito". Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di Andrea Rodighiero e Federico Condello, 229-244. Bologna: Bologna University Press.
- Roudeau, Cécile (2015) "A Name for a Monument: Epitaphs of Native America in James Fenimore Cooper and Lydia Howard Sigourney". In *Monument et Modernité dans l'art et la littérature britanniques et américains*, sous la direction de Catherine Lanone et al., 39-56. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Russo, Joseph (2015) "Bruno Gentili nel ricordo di un omerista americano". «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s., 110, 2: 49-53.
- Snell, Bruno (2021) *La scoperta dello spirito. La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [1946]. Roma: Luiss University Press (la prima traduzione italiana è del 1951: *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino: Einaudi).

Lucia Rodler

## La traduzione endolinguistica dei classici italiani I casi di Calvino e Manzoni, con una riflessione su Leonardo da Vinci

*Traduzioni e adattamenti sono oggi indispensabili per leggere e far leggere i classici dei secoli passati, altrimenti destinati alla dimenticanza. Il contributo riflette su qualche caso editoriale di quella che Roman Jakobson ha definito traduzione endolinguistica, dalle Fiabe italiane di Italo Calvino (1956) a I promessi sposi raccontati da Lucia di Annalisa Strada e Gianna Re (2023). Ma allarga la riflessione anche a forme diverse di divulgazione dei classici quali la biografia romanzata, con il caso della storia della madre di Leonardo da Vinci narrata da Carlo Vecce nel Sorriso di Caterina (2023), e la traduzione transmediale, con il caso del graphic novel di Sara Colaone tratto dal Barone rampante di Calvino (2023). Per analizzare le strategie di adattamento e riscrittura si rifà alle quattro massime conversazionali proposte dal filosofo Herbert Paul Grice: bisogna essere informativi (quantità), dire la verità (qualità), essere pertinenti (relazione), e sempre perspicui e ordinati (modalità).*

Parole chiave: *classici italiani, comunicazione, traduzione endolinguistica, adattamento, traduzione transmediale.*

*Translations and adaptations are indispensable today to read and have read the classics of past centuries, otherwise doomed to oblivion. This contribution reflects on some editorial cases of what Roman Jakobson defined as enolinguistic translation, from Italo Calvino's Fiabe italiane (1956) to I promessi sposi raccontati da Lucia by Annalisa Strada and Gianna Re (2023). The discussion also extends to different forms of disseminating the classics, such as the fictionalized biography, with the example of Carlo Vecce's Il sorriso di Caterina (2023), which narrates the story of Leonardo da Vinci's mother, and transmedia translation, with the example of Sara Colaone's graphic novel adaptation of Calvino's Il barone rampante (2023). To analyze the strategies of adaptation and rewriting, the discussion draws on the four conversational maxims proposed by philosopher Herbert Paul Grice: one must be informative (quantity), truthful (quality), relevant (relation), and always clear and orderly (manner).*

Keywords: *Italian classics, Communication, Endolinguistic Translation, Adaptation, Transmedia Translation.*

Lucia Rodler, "La traduzione endolinguistica dei classici italiani. I casi di Calvino e Manzoni, con una riflessione su Leonardo da Vinci", «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 210-223.

© ri.tra & Lucia Rodler (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/10988>.

## Autentico e inautentico

Osserva il filosofo francese Gilles Lipovetsky che oggi andiamo sempre più alla ricerca dell'autenticità: diete biologiche, cibi locali, prodotti artigianali, testi self-published (Lipovetsky 2022, 22). Ma ecco subito un problema: come leggo un testo originale se non ne conosco la lingua? Ho bisogno della traduzione che rappresenta qualcosa di artificiale, di inautentico. E anche la lingua materna può risultare invecchiata e illeggibile, persino quella di pochi decenni fa. Così almeno scriveva il critico letterario Marco Santagata nel 1995, pensando ai classici della letteratura italiana: belli, originali, autentici, certo, ma ormai lontani dalla curiosità di giovani lettori (Santagata 1995, 30). Che fare allora? Già alla metà degli anni Cinquanta del Novecento Italo Calvino narratore delle *Fiabe* ragionava su questioni simili: per creare una tradizione folclorica italiana, bisogna tradurre i testi popolari scritti nei dialetti regionali in un italiano comune contemporaneo; così anche l'Italia può avere un «libro piacevole da leggere, popolare per destinazione e non solo per fonte» (Calvino 2002, 8). Pazienza se Ernesto De Martino e Giuseppe Vidossi sono contrari, ciascuno a suo modo, alla manipolazione dei testi raccolti da Giuseppe Pitrè, Vittorio Imbriani, Gherardo Nerucci e Domenico Comparetti. E pazienza anche se si perde l'autenticità della cultura orale; solo l'inautentico della traduzione può garantire la leggibilità di un genere già classico nei paesi nordici, con Grimm e Andersen pubblicati anche da Einaudi all'inizio del decennio. Certo, l'apparato filologico ci vuole, ma sta in fondo, ridotto al minimo e destinato agli esperti. Così Calvino lavora in collaborazione con Giuseppe Cocchiara per l'obiettivo della casa editrice che era «di fare un libro godibile alla lettura e non soltanto un archivio filologico, e di affidare a uno scrittore (nella fattispecie a me), assistito da folcloristi e dialettologi, il compito di tradurre o riscrivere» (Calvino 1974, 397-398). Il che significa:

scegliere da questa montagna di narrazioni [...] le versioni più belle, originali e rare; tradurle dai dialetti in cui erano state raccolte [...]; arricchire sulla scorta delle varianti la versione scelta, quando si può farlo serbandone intatto il carattere, l'interna unità, in modo da renderla più piena e articolata

possibile; integrare con una mano leggera d'invenzione i punti che paiono elisi o smozzicati; tener tutto sul piano d'un italiano mai troppo personale e mai troppo sbiadito, che per quanto è possibile affondi le radici nel dialetto, senza sbalzi nelle espressioni 'colte', e sia elastico abbastanza per accogliere e incorporare dal dialetto le immagini, i giri di frase più espressivi e inconsueti (Calvino 2002, 14-15).

A soli trentatré anni, Calvino scrive una memorabile traduzione endolinguistica (Jakobson 1966, 57) o intralinguistica (Arcaini 1986, 162) del corpus fiabesco italiano, ragionando con una lucidità che sarebbe piaciuta al filosofo inglese Herbert Paul Grice.

Negli anni Settanta del Novecento Grice propone una sorta di «galateo della buona educazione conversativa» (Moro 1993, 22), definito in quattro massime conversazionali: bisogna essere informativi (quantità), dire la verità (qualità), essere pertinenti (relazione), e sempre perspicui e ordinati (modalità). E Calvino si muove proprio così: dispone di molte versioni dialettali, autentiche, di una stessa fiaba, intrattiene cioè relazioni con le fonti grazie agli studiosi di folklore; dentro la quantità di materiali deve scegliere il testo migliore per qualità, integrarlo con altri elementi, per scrivere infine nel modo più adatto al pubblico, compiendo anche una scelta civile: «ogni operazione di rinuncia stilistica, di riduzione all'essenziale, è un atto di moralità letteraria» (Calvino 2002, 21).

La traduzione endolinguistica/intralinguistica è infatti un atto di comunicazione, cioè di impegno rispetto a un pubblico. Fin dall'immediato dopo guerra Calvino richiamava la letteratura a trovare «un terreno di comunicazione con un pubblico di massa, con un pubblico nuovo, mosso da un bisogno di leggere e discutere» (AE, Verbali 1973). Così si legge nei verbali delle riunioni che la casa editrice Einaudi organizzava in estate, a Rhêmes, in Valle d'Aosta. Il 14 luglio 1970 Natalia Ginzburg afferma: «C'è un tipo di pubblico che legge pochi libri nella sua vita. Per loro i libri devono essere chiari al 100%». E allora propone di 'tradurre' in italiano comprensibile alcuni saggi critici. L'idea suscita qualche perplessità: lo storico e urbanista Italo Insolera preferirebbe affidare nuovi saggi a qualcuno che sappia «raccontare» (come Danilo Mainardi o Fulco Pratesi) perché, diversamente, il traduttore «finirebbe per essere un volgarizzatore». Il critico

letterario Giancarlo Roscioni avverte la difficoltà del tradurre: «se con lo stesso numero di pagine, diamo del cretino all'autore. Se riduciamo, rischiamo il Bignami. C'è anche la misura della 'perifrasi': da 200 a 800 pp.» (AE, Verbalì 1970). Insomma il discorso resta in sospeso, e l'argomento viene ripreso a distanza di tre anni, il 5 luglio 1973. Allora Calvino sostiene la «funzione di divulgazione anche nell'Università» dialogando con Daniele Ponchiroli, Guido Davico Bonino, Giulio Bollati, Guido Neri, Natalia Ginzburg e altri intellettuali. Il confronto riguarda i classici: pubblicarli ancora? Quali? Con o senza note? Per quali lettori? Calvino ha le idee chiare: «Bisogna cercare autori e temi che devono prestarsi a questa diffusione», perché «si deve aprire la testa a molti. A questo serve lo strumento letterario, per evitare i dottrinari» (AE, Verbalì 1973). In quello stesso 1973 Gianni Rodari scrive cose simili nella sua *Grammatica della fantasia*: ogni grammatica si fa con la fantasia, ogni lettura può essere sbagliata, a rovescio, in insalata, cioè libera, empatica, familiare.

Evviva l'inautentico allora e il rapporto fluido tra originale e traduzione, tra classico e riscrittura? Ancora oggi non c'è una risposta condivisa.

## La letteratura in pericolo

Il titolo del volumetto del formalista Tzvetan Todorov del 2008 pare poco credibile: perché la letteratura è in pericolo se ogni individuo è narratore, come precisano Jerome Bruner (2002), Andrea Smorti (2022) e altri psicologi, e se sempre più giovani leggono e scrivono in modo creativo e coinvolgente nei social? Quale letteratura è in crisi? Il problema sta forse nella letteratura patrimoniale, canonica, classica. Chi si ostina a leggerla e farla leggere, come Daniele Aristarco (2022), deve ripensare la comunicazione, immaginando una sorta di *peer review* con i testi del passato che eviti l'effetto lezione disciplinare o morale. E il punto di partenza è certamente il linguaggio che, d'altronde, da una decina di anni anche l'Università sta rinnovando almeno in sede di terza missione, cioè di diffusione della ricerca *extramoenia*. Per disseminare i classici, allora, non bisogna pensare solo agli studenti di Lettere, ma a pubblici al plurale, includendo individui differenti per età, genere,

cultura, paese, continente (secondo le indicazioni dei sociologi Massimiano Bucchi e Brian Trench 2016, 158-159). Si impone anzitutto la categoria della modalità (per riprendere Grice): come essere chiari, rispettando sia il testo di partenza che i pubblici di arrivo? Scegliendo una qualche forma di adattamento (Hutcheon 2011; Giusti 2018). E per fare bene, secondo Bucchi e Trench (2016, 162), non bastano le competenze specifiche; bisogna creare collegamenti con diverse discipline e insieme risultare ordinati, cioè evitare ambiguità, prolissità e disordine. Alcuni *case studies* permettono di comprendere la difficoltà della traduzione dei classici e la validità delle massime di Grice: il testo adattato (massima della relazione), il testo raccontato (massima della quantità), il testo illustrato (massima della qualità).

## Il testo adattato, ossia della relazione

La massima della relazione sembra facile: basta conoscere bene una materia, intercettare le esigenze dei fruitori e offrire loro conoscenze appropriate. Vale la pena ricordare l'esempio non verbale proposto da Grice: «Se sto mescolando gli ingredienti per un dolce, non mi aspetto che mi passi un buon libro e neppure un guanto da forno (anche se quest'ultimo può essere un contributo appropriato in una fase successiva)» (Grice 1993, 62). Quindi se presento *I promessi sposi* di Manzoni a un lettore o a una lettrice giovane devo rispettare i tempi di apprendimento e dunque, secondo lo psicologo inglese Bradley Busch, facilitare la memoria di lavoro, evitando le informazioni ridondanti e usando esempi chiari (Busch, Watson e Bogatchek 2023, 9-15). Perché allora non partire da Lucia che è il motore della storia, il personaggio che combatte per le proprie convinzioni entrando in relazione con tutti? Certo, in *I promessi sposi raccontati da Lucia*, scritto da Annalisa Strada e Gianna Re per Einaudi ragazzi (2023), mancano il linguaggio e l'ironia di Manzoni. Ma forse questo racconto nuovo e sorprendente indica una buona strada per avvicinare le nuove generazioni a un classico che non viene più letto, anche in ragione dello stile.

Ecco ad esempio come risulta il famoso *Addio monti* del capitolo VIII raccontato con «grande forza e profonda umanità» in «una lingua più semplice e moderna» rispetto all'originale:



Era giunto il momento di partire. Là dove fra Cristoforo ci aveva indicato trovammo il barcaiolo ad attenderci. Le parole d'ordine scambiate sommessamente. I piedi che lasciavano la terra per salire, incerti, sulla barca che ondeggiava. La barca che lasciava la riva. Il lago liscio. Non un alito di vento. La luna che si specchiava sulla superficie immobile. Il rumore delle onde che si infrangevano sulla riva. Il tonfo dei remi nell'acqua. Il mio respiro. Tutto mi sembrava irreali. Come se ciò che stava accadendo non stesse succedendo a me, ma a un'altra Lucia, mentre io guardavo, incapace di muovermi, impotente e silenziosa. Mi voltai indietro. Riconobbi il profilo dei monti, i villaggi, le case, il palazzo di don Rodrigo con la sua torre piatta. Rabbrividdi. Poi con gli occhi cercai la mia casa, distinti nella luce della luna il grande fico accanto al muro del cortile, l'ombra scura della finestra della mia camera. Di certo erano entrati anche lì. Cosa avevano fatto? Avevano rovistato tra le mie cose? Avevano portato via tutto, come un triste trofeo? O, speravo, non trovandoci, se ne erano andati? E la casa di Renzo, quella casa in cui, non senza arrossire, mi ero immaginata moglie e madre?

Dovevo dire addio a tutto. Al mio paese, ai miei monti, ai miei sogni. Avrei voluto esprimere quel mescolarsi di sensazioni, emozioni, pensieri. Sapevo solo dire 'addio', mentre le lacrime scivolavano sulle mie guance (Strada e Re 2023, 57-58).

Si tratta certamente di una pagina diversa da quella autentica di Manzoni che commentava così le sue stesse parole: «Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia, e poco diversi i pensieri degli altri due pellegrini, mentre la barca gli andava avvicinando alla riva destra dell'Adda» (Manzoni 2002, 164). Nell'adattamento non abbiamo filtri, ma un'esperienza in atto, con gesti, sensazioni, emozioni, pensieri, che non trovano le parole giuste e per questo suscitano empatia. Dal punto di vista cognitivo, inoltre, questo passo genera due effetti importanti: la sorpresa in chi ricorda la versione originale e la curiosità in tutti, anche i più sospettosi nei confronti di queste operazioni di riscrittura. In questo modo, l'adattamento entra in relazione con il pubblico in modo familiare, esperienziale e, per riprendere Grice, gli ingredienti risultano sufficienti per impastare un dolce. A questa emozione estetica positiva segue poi, forse, la richiesta del guanto da forno, cioè di una successiva esperienza cognitiva attraverso la lettura dell'originale. In alternativa quale altra strada sarebbe possibile? La lettura antologica del passo, accompagnata da un'analisi retorico-narratologica?

Strategia novecentesca, ancora praticata, ma principale causa della scomparsa dei *Promessi sposi* dalla memoria patrimoniale dei giovani.

## Il testo raccontato, ossia della sineddoche

Certamente non siamo tutti bambini o giovani. E sappiamo anche che un approccio filologico è formativo dal punto di vista metodologico e necessario per uscire dal pressapochismo ed entrare nella scienza della letteratura. Tutto vero, evidente e condiviso tra gli specialisti. Ma gli altri pubblici che sono la maggioranza? Vogliamo lasciare che blogger, influencer, critici amatoriali, mediatori non accademici occupino tutto lo spazio della comunicazione umanistica? Oppure cerchiamo di ragionare anche in termini di quantità di informazioni da fornire al lettore (come precisa Busch)? L'esempio proposto da Grice è ancora una volta illuminante: «Se qualcuno mi sta aiutando a riparare un'auto, mi aspetto che il suo contributo sia né più né meno di quanto è richiesto. Se, ad esempio, a un certo punto ho bisogno di quattro viti, mi aspetto che me ne passi quattro, non due o sei» (Grice, 1993, 62). Fuori dalla metafora, bisogna scegliere che cosa si vuole comunicare.

Una figura come Leonardo da Vinci, ad esempio, affascina numerosi pubblici, anche perché è un classico della cultura in senso lato. Perciò, avendo trovato nuovi documenti che fanno luce sull'identità misteriosa di Caterina, madre dell'umanista, il filologo Carlo Vecce ha scritto un affascinante *nonfiction novel*, un racconto di fatti realmente accaduti ma messi in forma di romanzo, ambientato tra gli altopiani selvaggi del Caucaso e il Mar Nero, Costantinopoli e Venezia, Firenze e Vinci, e tra avventurieri e prostitute, pirati e schiave, cavalieri, notai e gentildonne. Questa scelta ha garantito il successo di *Il sorriso di Caterina* (2023) che avrebbe potuto essere 'solo' un saggio, con i documenti e un complesso apparato, destinato agli specialisti; quattro viti, insomma, al posto delle due richieste dal pubblico di media cultura. E invece così scrive l'allievo del filologo Giuseppe Billanovich:

Potrei servirmi delle forme di scrittura che mi sono più familiari e pubblicare un bel saggio accademico con edizione critica dei documenti, note eru-

dite a piè di pagina e un'abbondante bibliografia ragionata che nessuno leggerà, oppure tentare la via della storia raccontata (Vecce 2023, 521).

La storia raccontata è quella di una ragazza circassa trascinata via dalla sua terra, ridotta in schiavitù, venduta e rivenduta da trafficanti di esseri umani. Quando arriva nel nostro paese, vale come un oggetto senza voce, corpo, dignità. Ma lei è forte: soffre, lotta, ama, genera vita e riconquista la sua libertà. Un documento ritrovato nell'Archivio di Stato di Firenze è infatti l'atto di liberazione della schiava Caterina da parte della sua padrona, monna Ginevra, che ha ricevuto la giovane dai traffici del marito Donato, avventuriero fiorentino attivo a Venezia; e la ha poi ceduta in affitto come balia a un cavaliere fiorentino. Il documento è autografo del notaio Piero da Vinci: il padre di Leonardo. Immaginiamo una vecchia casa fiorentina, alle spalle di Santa Maria del Fiore, all'inizio di novembre 1452: Leonardo ha solo sei mesi e forse è presente, tra le braccia della madre. Piero da Vinci attesta che Caterina è figlia di Jacob ed è circassa. Leonardo è dunque italiano solo a metà e figlio di una schiava, di una straniera analfabeta che a stento parla la nostra lingua. Forse proprio il caso di Caterina e Leonardo ci aiuta a comprendere che cosa significa insegnare con la letteratura e non solo la letteratura perché questo romanzo riesce anche a portare il passato nel presente, la vita dei classici dentro la nostra esperienza (Giusti 2023, 135):

La guardo, Caterina, e so di conoscerla da un tempo infinito. La realtà è che lei è qui da sempre accanto a noi, nelle cose che ci circondano, nella vita di tutti i giorni. La schiavitù, lo sfruttamento del lavoro umano e della dignità della persona, può essere ovunque. Il cotone della camicia che indosso forse l'hanno raccolto le mani di una Caterina in una sterminata piantagione dell'Asia centrale. [...] Questa notte un'altra Caterina bambina, in fuga dalla fame, dalla guerra, dallo stupro, da paesi che non sappiamo nemmeno che esistono, passata di mano in mano e rivenduta più volte, forse violata e torturata, arrivata dopo un viaggio d'inferno sulle coste della Libia, sarà caricata come una bestia insieme ad altre centinaia di persone nella stiva di un vecchio barcone, e lei non ci vuole salire perché ha paura di quella distesa di acqua senza fine che non ha mai visto [...]. Forse allora bisogna raccontarla, questa storia. Per Caterina. Per tutte le sue sorelle senza nome che ancora

muoiono nel mare che lei ha varcato, e che ancora soffrono intorno a noi (Vecce 2023, 523-525).

Così Vecce traduce la filologia in antropologia, la vita e l'opera di Leonardo nel racconto di persone invisibili, e la lettura in un'esperienza emotiva ed empatica, prima ancora che estetica e cognitiva. E sono scelte importanti per avvicinare l'ecosistema culturale. Certo, in questo caso, la sineddoche sta già nel sorriso misterioso di Monna Lisa e nei documenti ritrovati. Ma ragionare in termini di quantità e qualità di informazioni è sempre più necessario, soprattutto in quella «scuola del sorriso permanente» che abolisce anzitutto la difficoltà della letteratura (Mastrocola 2023, 133). L'autrice di *La scuola raccontata al mio cane* si dice «disperata» per l'ignoranza letteraria cui la scuola costringe studentesse e studenti. Quando e come sarà possibile generare nuovo interesse per la letteratura? Forse, il racconto delle vite e delle opere può essere una strada.

## **Il testo illustrato, ossia della metonimia**

In un Istituto tecnico commerciale della cintura torinese Paola Mastrocola racconta a una platea di diciassetenni la storia di un ragazzino che si rifiuta di mangiare le lumache e sale sugli alberi. Ecco cosa accade:

A questo punto successe una cosa incredibile: quei trecento ragazzi non avevano affatto l'aria di aver riconosciuto la storia, anzi, sembravano proprio non averne mai sentito parlare, però divennero subito, appena io iniziai a raccontare, straordinariamente attenti. Si creò un silenzio perfetto, ricco di attenzione e interesse quasi commossi: la storia piaceva. [...] Quando ebbi finito mi chiesero per favore di dire che libro mai era quello. Dissi: *Il barone rampante*, di Italo Calvino. Vidi che se lo appuntavano su fogli e quaderni. Capii che l'avrebbero letto e ne fui, insieme, felice e disperata (Mastrocola 2023, 181-182).

La funzione della narrazione è dunque quella di generare curiosità e sorpresa (Sternberg 1978), anche in modo mediato, indiretto: «È la

letteratura, non importa in quale forma e in quale opera la incontri. Ma ti cambia la vita, se la incontri» (Mastrocola 2023, 182).

Ben vengano allora, sempre per restare a Calvino, i *graphic novel* dei *Nostri antenati*, cioè i libri figurativi destinati anzitutto ai 'nativi visuali' degli ultimi decenni del secolo scorso. La forza del *visual storytelling* agisce sulla qualità della comunicazione, per dirla con Grice che così chiarisce i rapporti tra i parlanti: «Mi aspetto che il contributo dell'altro sia autentico. Se ho bisogno dello zucchero da mettere nella torta che mi sta aiutando a preparare, non mi aspetto che mi passi il sale; se ho bisogno di un cucchiaino, non mi aspetto un finto cucchiaino di gomma» (Grice 1993, 62). A prima vista, nel caso dei classici, l'adattamento intermediale comporta un rischio di deformazione molto più evidente rispetto al testo adattato e al testo raccontato, le altre due forme di diffusione qui considerate. Non si agisce solo sulla relazione o sulla quantità, ma si procede per metonimia, cioè si avvicina un testo dagli effetti visivi che ha generato. Come restare autentici quando si cambia medium? Come evitare di offrire il sale invece dello zucchero?

Forse, il punto forte del *visual storytelling* consiste nel minimalismo degli icono-narratori che sono tanto più efficaci quanto più comunicano «reticenze, ambiguità e indeterminatezze» (Calabrese e Zagaglia 2017, 44) che sempre caratterizzano un testo in rapporto al lettore. I nuclei generativi della diffusione dei classici sono infatti differenti nei tre esempi qui analizzati: l'adattamento concentra lo sforzo sul testo, la narrazione mette in primo piano l'autore riletto attraverso il critico, la rimediazione si rivolge al lettore che deve riorganizzare la simultaneità spaziale di ballons, vignette, cornici, strisce, interstizi - elementi del fumetto ereditati dal *graphic novel* - nella linearità cronologica degli eventi raccontati. Per poi, magari, incuriosirsi del testo originale. Si intuisce che il *graphic novel* non è affatto la volgarizzazione di un classico, ma un prodotto del pensiero divergente che aiuta la diffusione umanistica. Fluida, flessibile e originale, l'approccio metonimico del *graphic novel* incide sempre più nel mondo visivo contemporaneo.

Prendiamo il caso di Calvino perché lo scrittore stesso attribuiva molta importanza al disegno e alle immagini, sin da quando, bambino, sfogliava il «Corrierino dei piccoli»:

Comunque io che non sapevo leggere potevo fare benissimo a meno delle parole, perché mi bastavano le figure. Vivevo con questo giornalino che mia madre aveva cominciato a comprare e a collezionare già prima della mia nascita e di cui faceva rilegare le annate. Passavo le mie ore percorrendo i cartoons d'ogni serie da un numero all'altro, mi raccontavo mentalmente le storie interpretando le scene in diversi modi, producevo delle varianti, fondavo i singoli episodi in una storia più ampia, scoprivo e isolavo e collegavo delle costanti in ogni serie, contaminavo una serie con l'altra, immaginavo nuove serie in cui personaggi secondari diventavano protagonisti (Calvino 2015, 95).

Queste parole sembrano già indicare il metodo di lavoro di Calvino scrittore di fiabe, ma qui interessa sottolineare che ciò avviene grazie alle immagini perché il bambino non sa ancora leggere. Sappiamo inoltre che esiste una serie di vignette, autoritratti, caricature, disegni di Calvino che, bambino, ha anche seguito una scuola di disegno per corrispondenza, per volere della madre; più tardi, nella primavera del 1940, con lo pseudonimo di Jago, Calvino pubblica anche quattro vignette nel settimanale milanese «Bertoldo», ideato da Cesare Zavattini e Angelo Rizzoli; e ancora, nel luglio 1967, su «Linus» Calvino afferma, a proposito di *L'origine degli uccelli* (incluso in *Ti con zero*): «Adesso, queste storie si raccontano meglio con dei fumetti che non con un racconto di frasi una dopo l'altra» (Barenghi 2023, 138). Parole in un certo modo profetiche, visto che in occasione del centenario Mondadori ha pubblicato i «romanzi a fumetti» del *Barone rampante*, del *Visconte dimezzato* e del *Cavaliere inesistente*, oltre che di qualche fiaba. Prodotti di grande qualità, molto fedeli al testo originale, raffinati nell'intertestualità (per *Il barone rampante* i riferimenti vanno ad esempio a Yan Nascimbene, Claire Martin, Roger Olmos), che si fanno leggere facilmente e fanno dunque bene alla letteratura. A proposito del *Barone rampante* (Calvino 2023), l'illustratrice Sara Colaone spiega anche come è riuscita a rimanere molto fedele al testo grazie a una precisa scelta di «ascolto»:

Non dovevo forzare, dovevo ascoltare. Potevo usare tutto quello che Calvino ci ha dato, semplicemente sfruttando al massimo la possibilità descrittiva e sintattica offerta dal disegno. [...] In alcuni punti pareva che Calvino avesse scritto per il fumetto. Diciamo che non ho voluto 'rifare Calvino',

ma ho preferito ‘disegnare Calvino’, quindi dargli una forma che è nuova, ma al tempo stesso gli appartiene da sempre (Omnis 2023, 8).

E in effetti sappiamo quanto la visibilità sia centrale in Calvino. Altra categoria importante è l’esattezza presente anche – ci hanno suggerito le carte dell’Archivio Einaudi – nell’adattamento dei classici, processo che ne garantisce la leggibilità e la creatività, come ricorda ancora Sara Colaone:

Gli adattamenti sono un modo per pensare all’opera, per leggerla nei minimi dettagli, per dispiegarne le pieghe più strette e illuminare gli angoli più bui, ma devono sempre lasciare qualcosa di incompiuto, un qualche aspetto inesplorato. Perché così qualcun altro potrà riprendere il lavoro e andare avanti. Allora non ci saranno parole FINE o pietre tombali su un’opera e si potrà rileggere l’originale, il fumetto, la versione teatrale, la serie TV all’infinito, con gioia sempre nuova (Omnis 2023, 15).

Le riflessioni di Colaone sul trattamento dei classici mostrano bene l’impegno transmediale delle traduzioni, *customizzate* a misura di pubblici nuovi, attivi e creativi. Solo in questo modo la letteratura patrimoniale che «aggiunge una ricchezza e una profondità alla persona che siamo, così come nulla potrà mai fare» – come scrive Mastrocola (Mastrocola 2023, 11) – diventa un’esperienza importante, da proporre con ostinazione, secondo quanto raccomanda Aristarco (2022).

Certo, ci si deve anche chiedere se la chirurgia ricostruttiva proposta da adattamenti, narrazioni e rimediazioni produce autenticità o artificio (per riprendere Lipovetzky), cioè se il «classico che voglio» rispetta il testo originale o lo tradisce con prodotti ridondanti, confusivi, deformi. Senza dubbio resta la trama, ma si perde lo stile. Ed è certo un peccato. Ma quale alternativa esiste? Il *narrative turn* degli anni Novanta, contemporaneo all’esplosione di internet, ha determinato anche, secondo Gianluigi Simonetti, la prevalenza delle storie sulle forme: le prime sono facili da comunicare, tradurre, trasformare, consumare; le seconde richiedono un impegno faticoso e fastidioso perché legato a un passato culturale sempre più incomprensibile. Di fronte all’attuale «stanchezza della forma» (Simonetti 2018,

23-24) si può e forse si deve allora cercare un linguaggio che trasmetta il patrimonio culturale, anche letterario, nello stile pop di studentesse e studenti. In questo modo la letteratura collabora alle *Citizen Humanities*, rinnovando la lettura a misura di cittadini e cittadine che, col tempo, potrebbero più facilmente interessarsi ai metodi della ricerca, sviluppare il pensiero critico (Heinisch, Oswald, Weisspflug, Shuttleworth e Belknap 2021, 107-109) e, alla fine, prendersi cura della tradizione.

## Bibliografia

- AE, Verbali (1970) “Riunione del 13 luglio – 16 luglio”. In Archivio di Stato Torino, Archivio Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Verbali editoriali, cart. 13, fasc. 783, ff. 42-49.
- AE, Verbali (1973) “Riunione del 30 giugno – 6 luglio”. In Archivio di Stato Torino, Archivio Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Verbali editoriali, cart. 13, fasc. 786, ff. 35-38.
- Arcaïni, Enrico (1986) *Analisi linguistica e traduzione*. Bologna: Patron.
- Aristarco, Daniele (2022) *Perché ci ostiniamo a leggere (e far leggere) i classici*. Torino: Einaudi ragazzi.
- Barenghi, Mario (2023) *Favoloso Calvino*. Milano: Electa.
- Bruner, Jerome (2002) *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*. Roma-Bari: Laterza.
- Bucchi, Massimiano e Brian Trench (2016) “Science Communication and Science in Society: A Conceptual Review in Ten Keywords”. «Tecnoscienza. Italian Journal of Science & Technology» 7, 2: 151-168.
- Busch, Bradley, Edward Watson e Ludmila Bogatchek (2023) *Teaching & Learning Illuminated*. Routledge: London.
- Calabrese, Stefano e Elena Zagaglia (2017) *Che cos'è il graphic novel*. Roma: Carocci.
- Calvino, Italo (1974) “Cocchiara e le *Fiabe italiane*”. In *Demologia e floklora. Studi in memoria di Giuseppe Cocchiara*, a cura di Giuseppe Bonomo e Antonio Buttitta, 395-404. Palermo: Flaccovio.
- Calvino, Italo (2002) *Fiabe italiane* [1956]. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo (2015) *Lezioni americane* [1988]. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo (2023) *Il barone rampante: romanzo a fumetti*. Adattamento e disegni di Sara Colaone. Milano: Mondadori.
- Giusti, Simone (2018) *Tradurre le opere, leggere le traduzioni*. Torino: Loescher.



- Giusti, Simone (2023) *Didattica della letteratura italiana. La storia, le ricerche, le pratiche*. Roma: Carocci.
- Grice, Herbert Paul (1993) *Logica e Conversazione* [1975]. Bologna: il Mulino.
- Heinisch, Barbara, Kristin Oswald, Maike Weisspflug, Sally Shuttleworth, e Geoffrey Belknap (2021) "Citizen Humanities". In *The Science of Citizen Science*, ed. by Katrin Vohland, Anne Land, Luigi Ceccaroni, Josep Perelló, Marisa Ponti. 97-118. Berlin: Springer.
- Hutcheon, Linda (2011) *Teoria degli adattamenti* [2006]. Roma: Armando.
- Jakobson, Roman (1966) *Saggi di linguistica generale* [1963]. Milano: Feltrinelli.
- Lipovetsky, Gilles (2022) *La fiera dell'autenticità* [2021]. Venezia: Marsilio.
- Manzoni, Alessandro (2002), *I promessi sposi* [1840]. A cura di Salvatore Silvano Nigro. Milano: Mondadori.
- Martin, Claire (2021) *Le baron perché (d'après Italo Calvino)*. Paris: Jungle.
- Mastrocola, Paola (2023) *La scuola raccontata al mio cane*. Milano: Guanda.
- Moro, Giorgio (1993) "Introduzione all'edizione italiana". In Herbert Paul Grice, *Logica e Conversazione*. 9-25. Bologna: Il Mulino.
- Nascimbene, Yan (2005) *Le baron perché*. Paris: Seuil.
- Olmos, Roger (2016) *Cosimo*. Modena: Logosedizioni.
- Omnis, Mario (2023) "Sara Colaone: *Il barone rampante*". [www.topipittori.it/it/blog-tags/mario-omnis](http://www.topipittori.it/it/blog-tags/mario-omnis) (ultima consultazione 2.9.2024)
- Simonetti, Gianluigi (2018) *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- Smorti, Andrea (2022) *Storytelling. Perché non possiamo fare a meno delle storie*. Bologna: il Mulino.
- Sternberg, Meir (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore/London: John Hopkins University Press.
- Strada, Annalisa, e Gianna Re (2023) "*I promessi Sposi*" raccontati da Lucia. Torino: Einaudi ragazzi.
- Todorov, Tzvetan (2008) *La letteratura in pericolo* [2007]. Milano: Garzanti.
- Vecce, Carlo (2023) *Il sorriso di Caterina. La madre di Leonardo*. Firenze: Giunti.

