

I GESTI DEL MESTIERE

Traduzione e autotraduzione tra Italia
e Francia dal XIX al XXI secolo

a cura di Jacopo Galavotti, Sara Giovine, Giacomo Morbiato

TR Δ LYT

PADOVA
UP



P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

TRALYT

Direttore

Tobia Zanon (Università di Padova)

Comitato scientifico

Pietro Benzoni (Università di Pavia)

Snežana Milinković (Univerzitet u Beogradu)

Marika Piva (Università di Padova)

Volume pubblicato con i fondi del progetto di ricerca SIR 2014 RBSI14URLE:
Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century),
finanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR).

Prima edizione 2021 Padova University Press

Titolo originale

© 2021 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico e impaginazione
Padova University Press

ISBN 978-88-6938-277-2



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

I GESTI DEL MESTIERE

*Traduzione e autotraduzione
tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*

a cura di

Jacopo Galavotti, Sara Giovine, Giacomo Morbiato

PADOVA
UP

Indice

Premessa <i>Tobia Zanon</i>	9
Arthur Rimbaud nel secondo dopoguerra italiano <i>Fabrizio Miliucci</i>	13
«Une chimère vitale et essentielle». Tradurre Verlaine in Italia <i>Sara Giovine</i>	29
Jean Dornis, <i>La poésie italienne contemporaine</i> (1898): fra traduzione e critica letteraria <i>Elena Coppo</i>	51
Il Marinetti bilingue: esercizio poetico tra scrittura e traduzione. Da <i>Poupées électriques</i> a <i>Elettricità sessuale</i> <i>Martina Bolici</i>	67
«Parole soltanto / vorrei»: Milena Milani traduttrice <i>Alessandra Trevisan</i>	87
Prosa in transito. Note sulla ricezione italiana di Char, Michaux e Ponge <i>Giacomo Morbiato</i>	109
Memoria e prolungamento: aspetti di pratica e teoria dell'autotraduzione in Jacqueline Risset <i>Anna Saroldi</i>	131
Il romanzo francese contemporaneo tradotto in Italia: casi di ricezione editoriale negli anni Duemila <i>Barbara Julieta Bellini</i>	155

«Une chimère vitale et essentielle». Tradurre Verlaine in Italia

Sara Giovine

Università di Padova

La storia della ricezione e della fortuna di Verlaine in Italia presenta uno sviluppo che può dirsi in un certo senso paradossale: il «Pauvre Lélian» è infatti tra i poeti d'oltralpe più noti nel nostro paese, ma allo stesso tempo è anche quello che, specialmente rispetto ad altri autori del secondo Ottocento francese, ha goduto di una fortuna critica relativamente più scarsa.¹ Su di essa ha certamente pesato, almeno per la prima metà del secolo scorso, il giudizio negativo di Croce (che come noto ha negato il valore poetico dell'opera di Verlaine in nome della morale), ma soprattutto il pregiudizio che lo ha a lungo ritenuto un poeta semplice e ingenuo, dalla «musicalità scontata e cantilenante»² e dallo scarso spessore intellettuale, contribuendo a diffonderne un'immagine semplificata e fortemente stereotipata. Al tiepido interesse della critica per l'opera del francese si è accompagnato ed è conseguito anche un limitato interesse da parte dei traduttori: Verlaine è stato infatti un autore relativamente poco tradotto, specie se confrontato con gli altri due «magi» della poesia moderna (Rimbaud e Mallarmé),³ e se, come vedremo, a partire dagli anni Settanta la situazione pare

¹ Per una panoramica generale sulla fortuna di Verlaine in Italia, cfr. l'utile repertorio di Fongaro 1957, che si ferma però alla metà degli anni Cinquanta. I dati di quest'ultimo sono stati parzialmente integrati, per la seconda metà del secolo scorso, da Erba 1992 e Ricciulli 2000. Si segnala inoltre che i dati sulle traduzioni italiane di Verlaine qui presentati sono stati ricavati, oltre che dagli studi citati, da spogli personali effettuati per la banca dati bibliografica del progetto TRALYT - *Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)*, consultabile online all'indirizzo www.tralyt.org.

² Ricciulli 1999, 133.

³ Come sono stati felicemente definiti da Paul Valéry in un celeberrimo passo di *Variété III*: «Ces trois Rois Mages (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud) de la poésie moderne, porteurs de présents si précieux et de si rares aromates que le temps qui s'est écoulé depuis lors n'a altéré ni l'éclat ni la puissance de ces dons extraordinaires». Per un inquadramento complessivo sulle traduzioni di

nettamente migliorata, non esiste ancora a tutt'oggi una traduzione completa della sua produzione (sebbene questo sia dovuto anche alla notevole vastità della stessa, che conta più di 800 poesie).

Le prime traduzioni del poeta sono inoltre piuttosto tarde, risalendo agli ultimissimi anni dell'Ottocento: la prima è infatti datata 1894 ed è comunque relativa a un solo testo, il *Colloque sentimental* tradotto dal poeta ligure Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (che è anche il primo traduttore italiano di Rimbaud).⁴ Ad essa seguono altre poche traduzioni di singole poesie, pubblicate in riviste e quotidiani, che sono però per lo più relative sempre agli stessi, più celebri testi.⁵ Con l'avvento del nuovo secolo e almeno fino agli inizi degli anni Cinquanta, con qualche limitata eccezione, Verlaine continua a essere pressoché ignorato da critici e traduttori: le ragioni di tale scarso interesse andranno ricercate in una serie di fattori, che Fongaro (1957) ha suddiviso in fattori di tipo estrinseco e intrinseco. Tra i primi, è senz'altro da ricordare la presenza di una certa atmosfera 'moralizzante', che domina la scena culturale del nostro paese tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento,⁶ e che fa sì che di Verlaine si traducano quasi esclusivamente i versi di *Sagesse*, insistendo quindi sul suo ritorno al cattolicesimo dopo una vita di disordini e sregolatezze.⁷ Nel corso dei successivi anni Venti il numero delle traduzioni del poeta francese si riduce ulteriormente, a causa del clima di restaurazione letteraria e di generale 'ritorno all'ordine' promosso dalla *Ronda*,⁸ che comporta una consistente flessione dell'influsso

Rimbaud e Mallarmé in Italia, cfr. rispettivamente Petralia 1960 e De Nardis 1957.

⁴ L'imitazione da Verlaine, come viene definita dallo stesso Ceccardi, viene pubblicata prima in rivista (Roccatagliata Ceccardi 1894), e poi inclusa, l'anno seguente, nella raccolta di liriche giovanili del poeta ligure, *Il libro dei Frammenti* (Roccatagliata Ceccardi 1895), che accoglie anche la traduzione di due poesie della prima maniera rimbaudiana, *Les chercheuses de poux* e *Tête de faune* (quest'ultima però dal poeta erroneamente attribuita a Verlaine). Sulle suggestioni e i rimandi intertestuali alla poesia francese coeva nella raccolta del ligure, cfr. Zoboli 2003, che ne ha curato una recente riedizione.

⁵ Si tratta delle versioni di Gianelli 1896 (che traduce *Mon rêve familier* dai *Poèmes saturniens* e *Seigneur, j'ai peur* e *Ô mon Dieu, vous m'avez blessé* da *Sagesse*); Ravelli 1898 (che traduce i celeberrimi *Il pleure dans mon coeur*, *L'amour par terre*, *Colloque sentimental*, *Chanson d'automne* e *Le ciel est, par dessus le toit*); Mariula 1898 (di nuovo *Colloque sentimental* e *Il pleure dans mon coeur*, ma anche *Il Bacio*, *L'ombre des arbres* e *Un grand sommeil noir*); Molteni 1898 (che traduce da *Jadis et Naguère* i sonetti *Pierrot* e *Langueur* e un frammento del *Crimen Amoris*); Garoglio 1898 (che traduce, oltre a tre sonetti di *Sagesse*, di nuovo *Mon rêve familier*, la *Chanson d'automne* e *Il pleure dans mon coeur*).

⁶ Cfr. Fongaro 1957, 18-19 e Ricciulli 2000, 467.

⁷ Il primo volume pubblicato in Italia che offra una scelta di traduzioni da Verlaine è non a caso relativo alla raccolta *Sagesse* (Valsecchi 1914). Da quest'ultima sono tratte anche le versioni di Coreni 1935 (poi, con una selezione più ampia di testi, Id. 1948) e la grande maggioranza delle liriche tradotte da Cinti 1921 (poi in Id. 1944), Squanquarilli 1935 e Doni 1945 (che ripropone però le versioni di Squanquarilli).

⁸ Cfr. Erba 1971, 95-108; Gialloretto 2004, 97-98 e Miliucci 2018, 425-27.

dei modelli letterari d'oltralpe, oltre naturalmente a una drastica riduzione delle traduzioni di poesia francese, Verlaine incluso. Neppure con l'affermarsi della nuova stagione culturale dell'ermetismo, caratterizzata dal rinnovato interesse per la poesia d'oltralpe e soprattutto dall'intensa attività traduttiva dei suoi principali protagonisti,⁹ sembra prospettarsi l'apertura di un periodo più propizio per il nostro autore: tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, gli sforzi della maggior parte dei poeti-traduttori si concentrano infatti primariamente sulla poesia pura di Rimbaud e Mallarmé, tralasciando quasi del tutto l'opera di Verlaine, che sembra invece godere di una fortuna più 'scolastica'. Le più celebri poesie di Verlaine compaiono infatti in traduzione in quasi tutte le antologie scolastiche del periodo;¹⁰ mentre mancano, viceversa, le versioni d'autore, con le sole eccezioni di quelle di Beniamino Dal Fabbro (che nel '39 pubblica sulla rivista «Corrente» le traduzioni di due testi di Verlaine, includendole poi, insieme a altre sette versioni del poeta francese, nella sua antologia del '44, *La sera armoniosa*),¹¹ e di Giovanna Bemporad, che si limita però a inserire nella sua raccolta poetica del '48 la traduzione di due soli sonetti di *Sagesse*,¹² accanto a versioni da Omero e dalla lirica greca, dai simbolisti francesi e dai poeti tedeschi moderni.

È solo a partire degli anni Cinquanta che si comincia ad assistere a un'inversione di rotta, con i primi più ampi tentativi di traduzione dell'opera del francese: se nella raccolta di lirica universale curata da Errante e Mariano nel '49 vengono inclusi solo una decina di testi di Verlaine (di nuovo scelti tra quelli più celebri),¹³ il numero delle versioni dal poeta aumenta sensibilmente nella successiva antologia di Errante del '53, dedicata all'opera di *Parnassiani e simbolisti* (che accoglie più di trenta poesie, tratte anche dalle raccolte più tarde), così come nei *Poeti maledetti* di Nicoletti del '54 (che offrono la traduzione integrale della *Bonne Chanson* e delle *Romances sans paroles*).¹⁴ Cospicuo è anche il numero di testi contenuti nei *Maledetti* di Fusero, del '55, che due anni prima aveva

⁹ Cfr. Erba 1971, 110-14; Macrì 1989, 243-56; Grata 2016, 19-21 e Miliucci 2018, 432-38. Sui poeti-traduttori di area ermetica, cfr. inoltre i più recenti studi di Manigrasso 2013 e Organte 2018.

¹⁰ Si tratta delle raccolte di Praz-Lo Gatto 1946; Spiritini 1947 (che aveva già offerto dei saggi di traduzione da Verlaine in Id. 1927 e Id. 1929); Gasparini-Amoretti-Izzo 1949; Consonni-Mazza 1950; e Baldi-Pellegrini-Zamboni 1953. Sulla proliferazione di antologie di letteratura straniera nel decennio successivo alla fine del secondo conflitto mondiale, cfr. Spignoli 2011, 63-111.

¹¹ Le traduzioni di Dal Fabbro 1939 sono relative a *Streets II*, dalle *Romances sans paroles*, e a *Soleils couchants*, dai *Poèmes saturniens*. In Dal Fabbro 1944 la scelta di versioni da Verlaine si allarga a *L'ombre des arbres*, *Green*, *Le piano que baise*, *Spleen*, *Nocturne parisien*, *Le faune* e *Impression fausse*.

¹² I sonetti tradotti da Bemporad 1948 sono *L'espoir luit* e *Le son du cor s'afflige vers les bois*.

¹³ Errante-Mariano 1949. Non è tuttavia da escludere che il numero ridotto di liriche tradotte da Verlaine sia dovuto primariamente a semplici ragioni di spazio, nell'ambito di un'antologia poetica che si propone ambiziosamente come 'universale', sorta di fisica rappresentazione di quel sogno di una *Weltliteratur* particolarmente vivo nelle generazioni del secondo dopoguerra.

¹⁴ Errante 1953 e Nicoletti 1954.

pubblicato la prima edizione monografica delle poesie di Verlaine in italiano, con la traduzione integrale delle prime quattro raccolte e un'ampia selezione di testi dalle successive.¹⁵ Tuttavia, sebbene a tale altezza cronologica, superate le cosiddette ragioni estrinseche della scarsa fortuna di Verlaine nel nostro paese, si possano finalmente cogliere i primi segnali di un risveglio d'interesse per il poeta francese, resta ancora da risolvere il problema della musicalità di molti dei suoi componimenti, un aspetto che da sempre ha rappresentato uno dei maggiori ostacoli (di natura intrinseca, per riprendere la classificazione di Fongaro) alla traducibilità della poesia verlainiana, in quanto strettamente legato ad alcuni caratteri propri della lingua e della versificazione francese.¹⁶ Di fronte a tale ostacolo si arresta anche Diego Valeri, esperto conoscitore della lingua e della letteratura francese, nonché raffinato traduttore dal francese, dal provenzale e dal tedesco, oltre che poeta in proprio, che nel suo saggio sul *Simbolismo francese* del 1954 traduce solo sette liriche di Verlaine, consapevole dell'impossibilità di trasporre in versi italiani i suoi testi di natura più strettamente musicale, come *Clair de lune* o *La lune blanche*, che si limita infatti a citare in francese (insieme a *Mandoline* e all'incipit di alcune delle più celebri liriche delle *Romances sans paroles*).¹⁷ Nella successiva raccolta di traduzioni del 1960, *Lirici francesi*, la scelta da Verlaine si riduce a sole tre versioni, mentre nella nota posta in appendice si ribadisce il carattere intraducibile della sua poesia, «intraducibile appunto perché essenzialmente musicale»:¹⁸ Valeri ritiene infatti che se è possibile riprodurre «l'andamento ritmico del testo originale, nella varia misura dei versi e, ove occorra, nella disposizione strofica delle rime»,¹⁹ è invece molto più difficile tradurre la melodia, «quella musica profonda che sottende e attraversa il testo originale», costituendone una delle componenti fondamentali.²⁰ Il problema viene a più riprese affrontato nelle note e negli scritti teorici di diversi traduttori italiani, fino a quando Luigi De Nardis non indica una possibile via d'uscita per superare tale *impasse*: rifiutare la musica come «opzione prioritaria» nella resa dell'originale, andando oltre la grazia delle modulazioni e degli

¹⁵ Fusero 1955 e Id. 1953. Una buona scelta di testi verlainiani è offerta anche dall'antologia di Pagano 1957, che tenta delle versioni metriche sempre dei 'maledetti'. Da citare infine anche la raccolta di Betocchi 1952, che pur includendo solo cinque liriche di Verlaine, lo fa con le magistrali trasposizioni italiane di Giorgio Caproni (poi riedite nella raccolta postuma Caproni 1998).

¹⁶ Cfr. in proposito Fongaro 1957, 12-15; Erba 1992, xvi-xviii e Ricciulli 2000, 469-70.

¹⁷ I testi tradotti da Valeri 1954 sono *Fantoches* e *Pantomime* dalle *Fêtes galantes*, *Art poétique* (che viene però reso in prosa), *L'ombre des arbres* dalle *Romances sans paroles*, e da *Sagesse* i sonetti *Beauté des femmes*, *Mon Dieu m'a dit* e *L'espoir luit* (quest'ultimo limitatamente alle prime due quartine).

¹⁸ Valeri 1960, 315. Le traduzioni incluse nella raccolta sono relative a *Fantoches* (ma la versione è la stessa presente in Valeri 1954), *Mandoline* e *Il pleure dans mon coeur*.

¹⁹ Valeri 1962, 59.

²⁰ Ricciulli, 1999, 136.

accordi verlainiani e ricercando piuttosto altre equivalenze formali, in grado di restituire, almeno in parte, le ragioni profonde del testo tradotto.²¹

Il suggerimento viene raccolto dai traduttori che tra gli anni Settanta e Novanta si accingono a pubblicare presso le principali case editrici italiane le prime edizioni che seppure non integrali, risultano comunque estese a larga parte della produzione di Verlaine, con testo a fronte e ricco apparato di note e commento: la prima in ordine di tempo è quella curata da Mario Pasi per Guanda nel 1967, seguita a breve distanza dalla traduzione di Renato Minore per la Newton Compton, del 1973, e da quella di Luciana Frezza per Rizzoli del 1974 (poi pubblicata in una nuova edizione aggiornata nel 1986); chiudono infine la serie l'edizione curata nel 1992 per i Meridiani Mondadori da Diana Grange Fiori (che affronta la poesia di Verlaine dopo aver tradotto per la stessa collana l'opera completa di Rimbaud) e quella di Lanfranco Binni per Garzanti del 1993.²² Per la prima volta vengono proposte delle traduzioni quasi complete dell'opera del poeta francese, che abbandonando l'ossessione del calco metrico e timbrico dell'originale, affrontano anche i testi da sempre ritenuti tra i più difficili e intraducibili, «apportando [...] nuove e felici soluzioni poetiche» nella loro resa.²³ Attraverso un confronto di alcune di tali versioni (Pasi 1967, Minore 1973, Frezza 1974 e Grange Fiori 1992), relative proprio a quei testi che hanno offerto maggiore resistenza agli sforzi dei traduttori italiani, si tenterà quindi di mettere in luce le differenti soluzioni formali da questi adottate nella trasposizione dell'originale. Alle versioni dei quattro traduttori che si è scelto di considerare, si è inoltre sempre accostato in funzione contrastiva un esempio di resa metrica del testo francese, per permettere una migliore valutazione degli strumenti compensativi messi in atto dai nostri traduttori nel tentativo di pervenire a un linguaggio poetico autonomo in quanto a suoni e modulazioni, ma pur sempre in sintonia con il senso profondo della poesia verlainiana.

Il primo testo che si è deciso di prendere in esame è la celeberrima *Chanson d'automne* (dai *Poèmes saturniens*),²⁴ che costituisce senza dubbio uno dei testi più noti del poeta francese e di conseguenza anche uno dei più tradotti nel nostro paese (già a partire dalla fine dell'Ottocento), nonostante l'innegabile difficoltà di renderne il peculiare tessuto fonico e ritmico. Se ne consideri in-

²¹ De Nardis 1974, 73-75.

²² Le edizioni citate sono, nell'ordine, Pasi 1967, Minore 1973, Frezza 1974, Grange Fiori 1992 e Binni 1993. Nella stessa direzione vanno anche le versioni di Bulciolu 1973, Viviani 1979, Id. 1988, Id. 1998 e Id. 2007 (queste ultime oggetto di analisi in Zucco 2009), Cescon 1985 e Magrelli 1986, che offrono però la traduzione più o meno integrale di singole raccolte.

²³ Erba 1992, xix.

²⁴ I testi francesi si citano dall'edizione critica di Le Dantec 1968.

nanzi tutto la versione metrica tentata da Pagano 1957, in sestine di quinari, che riportiamo di seguito accanto all'originale:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Violini occulti
lunghi singulti,
pianto autunnale!
L'anima mia,
monotonia,
langue, sta male...

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

E soffocando,
livido, quando
battono l'ore,
penso ai perduti
giorni vissuti,
e piange il cuore.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

E nel malvagio
vento m'adagio,
che mi trasporta
per ogni dove,
come si muove
la foglia morta!

In Pagano, come spesso accade nelle sue traduzioni, la fedeltà al dato metrico viene perseguita a discapito della lettera del testo originale, dal quale il traduttore si distacca con alcune significative variazioni:²⁵ i *violini* di Verlaine, spostati in posizione marcata di apertura di poesia, divengono *occulti*, con un'innovazione che contribuisce alla disseminazione fonica dei suoni cupi e monotoni delle vocali *o* e *u* e delle consonanti liquide *l*, *n* e *m*, e permette la formazione di un elegante chiasmo verticale tra i primi due versi (*Violini OCCULTI / LUNGHI singulti*). Con la scissione della sestina in due distinti periodi sintattici, diviene però meno esplicito il legame semantico tra il paesaggio esterno e l'interiorità del poeta, che vengono ora semplicemente giustapposti nelle due terzine che compongono la strofa; mentre il senso di monotonia e di ripetitività viene trasmesso al lettore anche attraverso la duplicazione della forma verbale dell'ultimo verso (*langue, sta male*) che sostituisce il *langueur* dell'originale. La figura della duplicazione si può poi riconoscere anche nella strofa successiva, nell'aggettivazione ridondante dei «[...] *perduti* / *giorni vissuti*» che sostituiscono i «*jours anciens*» del testo francese; e di nuovo, iterazione fonica e senso di ripetitività inerziale si hanno pure nell'ultima sestina, aperta dall'aggettivo *malvagio* in posizione anteposta e inarcata, a evidenziare la quasi perfetta identità fonica con la forma verbale

²⁵ Su tali tendenze traduttive di Pagano, cfr. le osservazioni di Manigrasso 2013, 158-59.

m'adagio, che cerca di riprodurre l'effetto della rima inclusiva dell'originale («Et je m'en vais / au vent mauvais» > «E nel malvagio / vento m'adagio»); anche se poi, nella stessa strofa, Pagano rinuncia, unico tra i traduttori, alla replicazione dei suoni tronchi dati dalla coppia avverbiale e dall'articolo determinativo in posizione di rima («Deçà, delà / pareil à la» > «per ogni dove, / come si muove»). Più vicine alla lettera del testo francese le altre versioni considerate (riportate di seguito), che optano per delle traduzioni in versi liberi, non vincolate all'uso della rima (con l'eccezione delle inerziali *cuore : languore* e *porta : morta*, mantenute da quasi tutti i traduttori); solo la Frezza tenta, quando possibile, di conservare la rima o di sostituirla con figure di assonanza²⁶ (specialmente nell'ultima strofa, in cui si ha: «e me ne vado / nel vento ingrato / che mi porta / di qua di là / come fa la / foglia morta»).

I lunghi singhiozzi
 Dei violini
 D'autunno
 Feriscono il mio cuore
 Con un languore
 Monotono.

Senza respiro
 E pallido, quando
 Rintocca l'ora
 Io mi ricordo
 Dei giorni andati
 E piango;

E me ne vado,
 Nel vento maligno,
 Che mi porta
 Di qua, di là,
 Simile alla
 Foglia morta.

(M. Pasi)

Singhiozzi lunghi
 dai violini
 dell'autunno
 mordono il cuore
 con monotono
 languore.

I singhiozzi lunghi
 dei violini
 autunnali
 colpiscono il mio cuore
 con un monotono
 languore.

Tutto soffocante
 e smorto, quando
 batte l'ora,
 oh come ricordo
 i giorni antichi,
 e piango,

e mi trascino
 nel vento maligno
 che mi sbalza
 di qua e di là
 come la foglia
 morta!

(R. Minore)

I singulti lunghi
 Dei violini
 D'autunno
 Mi struggono il cuore
 D'uniforme
 Languore.

²⁶ Sulla Frezza traduttrice, cfr. le considerazioni di Ricciulli 1999 e Zuccato 1999, oltre a quanto dichiarato dalla stessa Frezza sulla sua «esperienza del tradurre poesie» in Frezza 2013. Non disponiamo tuttavia a tutt'oggi di uno studio organico e complessivo sull'opera della poetessa-traduttrice.

Ecco ansimando
e smorto, quando
suona l'ora,
io mi ricordo
gli antichi giorni
e piango;

e me ne vado
nel vento ingrato
che mi porta
di qua di là
come fa la
foglia morta.

(L. Frezza)

Ah squallido
E smunto, quando
Risuonan l'ore
Io mi ricordo
Dei giorni in fuga
E piango;

E vado errando
Nel cupo vento
Che mi trasporta
Di qua, di là,
Simile alla
Foglia morta.

(D. Grange Fiori)

«Les sanglots» di Verlaine diventano per tutti «i singhiozzi» dei violini, eccetto per la Grange Fiori, che opta per il più letterario «singulti» già scelto da Pagano. Le versioni di Pasi e Minore si rivelano in generale più letterali rispetto a quelle delle due traduttrici, e ciò risulta evidente già nella prima strofa nella traduzione di *blessent* rispettivamente con *feriscono* e *colpiscono*, che si contrappongono sia alla resa più espressionistica della Frezza «*mordono* il cuore», sia a quella più poetica della Grange Fiori «*mi struggono* il cuore». Quest'ultima si distingue ancora per la maggiore poeticità della sua traduzione nella resa di «*sonne l'heure*» della seconda strofa con «*risuonan l'ore*» (Pasi ha invece «*rintocca l'ora*»; Minore «*batte*»; Frezza ricalca il verso originale con «*suona l'ora*»), con apocope della forma verbale e declinazione al plurale del sostantivo all'interno di un verso di sapore quasi leopardiano, che segue l'interiezione *ah* e la dittologia aggettivale «*squallido e smunto*», anch'esse della tradizione lirica, che si sommano all'immagine poetica finale dei «*giorni in fuga*» («*Ah squallido / e smunto, quando / risuonan l'ore / io mi ricordo / dei giorni in fuga / e piango*»). Meno riuscite le soluzioni adottate dagli altri traduttori, specialmente nella resa della coppia iniziale inarcata «*Tout suffocant / et blême*», per cui Minore si limita a un semplice calco *mot à mot* («*Tutto soffocante / e smorto*»), mentre Pasi e Frezza tentano di variare, con esiti che non sono però del tutto convincenti («*Senza respiro / e pallido*» il primo; «*Ecco ansimando / e smorto*» la seconda). All'inizio della strofa successiva, infine, Pasi e Frezza traducono letteralmente il francese «*je m'en vais*» con «*me ne vado*», mentre la Grange Fiori varia con il più poetico «*vado errando*», ma questa volta è forse il «*mi trascino*» di Minore che è in grado di rendere più efficacemente la passività del soggetto poetico, che si lascia appunto trasportare dal vento senza opporre resistenza.

Altra poesia di Verlaine tra le più celebri e le più complesse da trasporre in italiano per la sua «musicalità prepotente e sovrachianta»²⁷ è *Clair de lune* (dalle *Fêtes galantes*), una lirica formata da tre quartine di *decasyllabes* a rima alternata, impreziosite da una serie di rime interne, richiami e giochi fonici insistiti. Se osserviamo la versione metrica di Palatroni 1957, in quartine di endecasillabi a rima incrociata, notiamo come anche in questo caso la fedeltà al principio della resa metrica possa comportare un allontanamento dal testo originario, senza comunque escludere la possibilità di variazioni di una certa efficacia poetica.

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

L'anima vostra un pallido giardino
d'incanti. Un dolce canto di mandole,
grazia di folli maschere in carole
agili, e forse tristi anche un pochino.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

E cantano 'in minore' la fortuna
di vivere, e le gioie degli amanti;
ma non pare vi credano, e sui canti
luccica scialbo il tedio della luna.

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

I canti e l'aure, e le magie notturne:
trema ogni polla d'estasi nei broli,
sognano fra le foglie i rosignoli,
e gli zampilli piangono entro l'urne.

Nel primo verso, per esempio, l'eliminazione della copula rende più immediata l'analogia tra anima e paesaggio, che qui diviene un «pallido giardino / d'incanti», con il complemento di specificazione posto in posizione marcata di *rejet*, che ingloba al suo interno il significato del verbo *charmant* dell'originale. La rima interna *masques : bergamasques* viene trasformata in una rima in punta di verso, tra *mandole* e *carole* («[...] Un dolce canto di mandole, / grazia di folli maschere in carole»), delle cui maschere non si menzionano però i «*déguisements fantasques*». Il «clair de lune» del titolo, replicato per ben due volte all'interno del testo originale, viene inoltre sostituito prima dal «tedio della luna» che «luccica scialbo», con una traduzione che rende più esplicita l'atmosfera di malinconia del notturno, e poi da un tricolon sostantivale che muta la triplice aggettivazione riferita alla luna del verso francese, di cui viene però ripreso l'andamento ritmico scandito dalla ripartizione interna, evidenziato nella versione italiana anche dal polisindeto («Au calme clair de lune triste et beau» > «I canti e l'aure, e le magie notturne»). Più letterali anche in questo caso le versioni di Minore e Pasi, che si rivelano tali già a partire dal primo verso, con la traduzione di *choisi* (che Valeri ritiene autentica invenzione verlainiana)²⁸ con *scelto*,

²⁷ Valeri 1954, 46.

²⁸ Cfr. Valeri 1954, 51.

a differenza di Frezza e Grange Fiori,²⁹ che variano invece rispettivamente con *singolare* e *squisito* e invertono la posizione del possessivo con una posposizione di carattere letterario («L'anima vostra è un paesaggio singolare»; «L'anima vostra è un paesaggio squisito»).

La vostra anima è un paesaggio scelto
Che incantano maschere e bergamasche
Suonando il liuto e danzando e quasi
Tristi sotto i travestimenti fantastici.

La vostra anima è uno scelto paesaggio
incantato da maschere e da bergamasche
che suonano il liuto e danzano, quasi
tristi sotto i loro fantastici travestimenti.

Cantando in modo minore
L'amore che vince e la vita opportuna
Non paiono credere alla loro felicità
E la loro canzone si mischia al chiaro di luna,

Cantano così in tono minore
l'amore vincitore e la giusta vita,
con l'aria di non credere alla felicità
e la loro canzone si fa chiaro di luna,

Al calmo chiaro di luna triste e bello,
Che fa sognare gli uccelli sugli alberi,
E singhiozzare d'estasi gli zampilli,
Le grandi agili fontane fra i marmi.

calmo chiaro di luna – triste e bello –
che lascia sognare sugli alberi gli uccelli
e gli zampilli singhiozzare in estasi,
i grandi zampilli tra marmi guizzanti.

(M. Pasi)

(R. Minore)

L'anima vostra è un paesaggio singolare
che ammaliando vanno maschere e bergamaschi,
suonando il liuto, e ballando, e pare
che siano tristi sotto quelle vesti fantastiche.

L'anima vostra è un paesaggio squisito
Che incantano maschere e bergamasche
Suonando il liuto e danzando, tristi
O quasi nei travestimenti strambi.

Benché cantando sempre sul tono minore
l'amore vincitore e la vita opportuna,
pare non credano alla loro gioia, e s'irrita
quella loro canzone di chiaro di luna.

Benché stian cantando in modo minore
L'amore che vince e la vita opportuna,
Non sembrano credere a quei godimenti
E il canto si fonde col chiaro di luna,

Del calmo chiaro di luna bello e triste,
che fa sognare dentro gli alberi gli uccelli
e gli zampilli singhiozzare d'estasi,
gli alti zampilli in mezzo al mare snelli.

Il calmo chiaro di luna triste e bello,
Che negli alberi fa sognare gli uccelli
E singhiozzare d'estasi gli sprilli,
I grandi sprilli d'acqua flessuosi fra i marmi.

(L. Frezza)

(D. Grange Fiori)

L'allitterazione del suono *-an-* data dalla triplice serie verbale *charmant-jouant-dansant* viene mantenuta in tutte e quattro le traduzioni e addirittura estesa dalla Frezza, che per il primo verbo opta per una forma verbale progressiva («che ammaliando vanno maschere e bergamaschi, / suonando il liuto, e ballando»); mentre l'incrocio forte tra avverbio e aggettivo del secon-

²⁹ Un breve confronto tra la versione di Pasi e quella di Grange Fiori è offerto da Brunelli 1999, 148-49.

do distico («Jouant du luth et dansant et QUASI / *tristes*») viene conservata solo da Minore e Pasi (rispettivamente «che suonano il liuto e danzano, QUASI / *tristi*»; «suonando il liuto e danzando e QUASI / *tristi*»). Nella seconda quartina, la contrapposizione tra il canto dei personaggi e il fondo di malinconia e tristezza che sembra emergere dal paesaggio stesso viene significativamente messo in rilievo dalla scelta delle due traduttrici, che aprono la strofa con la congiunzione concessiva *benché* in luogo della semplice temporale del testo francese («Tout en chantant sur le mode mineur»). La Frezza, come al solito più attenta alla riproduzione delle rime, insieme a Minore conserva poi la rima interna *mineur* : *vainquer*, riprodotta in *minore* : *vincitore* ed estesa al sostantivo *amore* («Benché cantando sempre sul tono minore / l'amore vincitore»), ma nella sua versione troviamo anche, oltre all'inerziale *luna* : *opportuna* (conservata da quasi tutti i traduttori), anche le rime perfette *singolare* : *pare*, *uccelli* : *snelli* e le imperfette *bergamaschi* : *fantastiche*, *triste* : *estasi*, *minore* : *irroro*. «S'irroro» è inoltre traduzione poetica del francese «se mêle», reso con i più prosastici «mischia» e «si fa» rispettivamente da Pasi e Minore («E la loro canzone *si mischia* al chiaro di luna»; «e la loro canzone *si fa* chiaro di luna») e con il semplice «si fonde» da Grange Fiori («E il canto *si fonde* col chiaro di luna»). Nell'ultima quartina, infine, a distinguersi per efficacia poetica è di nuovo la traduzione della Frezza, che, unica tra i traduttori considerati, inverte l'ordine della coppia aggettivale «triste et beau», ponendo la forma *triste* in posizione rilevata di rima («Del calmo chiaro di luna *bello e triste*»), per strutturare infine in un raffinato chiasmo verticale le coppie *sognare/uccelli* e *zampilli/singhiozzare*, per altro legate tra loro anche da rima e consonanza («che fa SOGNARE dentro gli alberi gli *uccelli* / e gli *zampilli* SINGHIOZZARE d'estasi»).

Con la *Lune blanche*, terza lirica presa in esame, siamo di nuovo di fronte a un testo molto celebre, ma al tempo stesso di difficilissima trasposizione nella nostra lingua per la sua natura di «canzonetta lievissima fatta tutta, e soltanto, di gradevoli sonorità». ³⁰ La lirica (la sesta della raccolta *La Bonne Chanson*) è costituita da tre brevi strofe di *tétrasyllabes* rimati, ciascuna delle quali è seguita da un verso isolato, in rima con l'ultimo verso della strofa che lo precede. Ne riportiamo di seguito il testo, affiancato alla versione metrica di Pagano:

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...

Bianca la luna
splende ai fogliami,
sotto la bruna
selva, dai rami,
sorge un brusio...

³⁰ Valeri 1954, 56.

Ô bien-aimée.

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...

Rêvons, c'est l'heure.

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise...

C'est l'heure exquise.

Oh amore mio!

Nel fondo vetro
dell'acqua piove
l'ombra del tetro
salice, dove
la brezza implora...

Sogniamo, è l'ora!

Vasta e materna
scendere pare
la calma eterna
giù dal lunare
cielo iridante...

Soave istante!

I nostri traduttori, senza attenersi al rigido criterio metrico seguito da Paganò, tentano di contenere l'estensione del verso entro la misura del quinario o quantomeno di distaccarsene il meno possibile; e, per la stessa ragione, la Frezza decide di dilatare i cinque versi della strofa originaria in una sestina, in modo da riprodurre, anche visivamente, la brevità del verso francese, senza rinunciare a un numero eccessivamente alto di parole.

La luna bianca
Brilla nei boschi;
Da ogni ramo
Parte una voce
Sotto le fronde.

O mio tesoro.

Lo stagno riflette,
Specchio profondo,
Il profilo
Del nero salice
Ove piange il vento...

Sogniamo, è l'ora.

Un grande e tenero
Senso di pace
Pare discendere
Dal firmamento
Che l'astro irida...
È l'ora squisita.

(M. Pasi)

La bianca luna
splende nei boschi;
da ogni ramo
parte una voce
sotto le fronde...

O mia adorata!

Lo stagno riflette
- specchio profondo -
il profilo
del salice nero
dove piange il vento...

Sogniamo, è l'ora.

Un grande e tenero
appagamento
sembra discendere
dal firmamento
che l'astro irida.
È l'ora squisita.

(R. Minore)

La bianca luna
della sua luce
i boschi inonda;
da ogni ramo
parte una voce
sotto il fogliame...

O tu che amo.

Lo stagno argenteo
specchio profondo
sdoppia la sagoma
del nero salice
da dove il vento
geme ed implora...

Sogniamo, è l'ora.

Un vasto e tenero
appagamento
sembra discendere
dal firmamento
ch'empie di polvere
l'astro, iridata...

L'ora incantata.

(L. Frezza)

La luna bianca
Splende nei boschi;
E da ogni ramo
Tra foglia e foglia
Esce una voce...

O mia diletta.

Lo stagno riverbera,
Specchio profondo,
La figurina
Nera del salice
Là piange il vento...

Sogniamo, è tempo.

Un vasto e tenero
Acquietamento
Sembra venire
Dal firmamento
Iridescente...

L'ora è ammaliante.

(D. Grange Fiori)

L'osservazione delle diverse versioni ci conferma quelle che abbiamo ormai individuato come approssimative linee di tendenza traduttive dei nostri autori: una sostanziale fedeltà alla lettera del testo originale in Pasi e Minore, e una maggiore libertà nella sua resa da parte di Grange Fiori e Frezza, che in molti casi optano per soluzioni sintattiche e lessicali di sapore più letterario e poetico, senza comunque allontanarsi troppo dalla struttura e dal significato della poesia tradotta, come invece avviene di frequente nelle versioni/ricreazioni di molti poeti-traduttori. In quella di Pagano, il tratto di variazione più vistoso che possiamo individuare, oltre naturalmente agli aspetti di natura lessicale, è rappresentato dalla sistematica introduzione dell'inarcatura, anche nei luoghi in cui non risulta utilizzata dall'autore francese: la *ramée* di Verlaine, tradotta con *fronde* o *fogliame* dagli altri traduttori, diviene in Pagano una «bruna / selva», appunto con inarcatura forte a separare i due elementi del sintagma nominale e a porre significativamente in rilievo l'aggettivo *bruna*, che anticipa fonicamente con l'iniziale suono labiale il successivo *brusio*, soluzione terminologica forse più efficace, anche dal punto di vista fonico, della parola *voce* usata in tutte le altre versioni. Nella strofa successiva, l'*étang* diviene il «fondo vetro / dell'acqua», di nuovo con inarcatura, che ritroviamo del resto anche al terzo verso in

«l'ombra del tetro / salice», in posizione isometrica rispetto all'inarcatura della prima strofa e anche in questo caso con collocazione in punta di verso di un aggettivo coloristico a sottolineare l'oscurità della notte (nel testo francese la figura si limita invece a separare il sostantivo dal suo complemento di specificazione, con un *enjambement* di più debole intensità: «la silhouette / du saule noir»). Il «vaste et tendre / apaisement» dell'ultima strofa diviene infine in Pagano una «vasta e materna [...] calma eterna», che pare scendere «giù dal lunare / cielo iridante», di nuovo con inarcatura tra aggettivo e sostantivo; mentre nell'ultimo verso il traduttore rinuncia alla replicazione del sostantivo «heure» («Rêvons, c'est l'heure» v. 12; «C'est l'heure exquise» v. 18), variando con la più entusiastica esclamazione «Soave istante!». Nel confronto con le altre versioni, particolarmente degna di nota si rivela di nuovo la traduzione della Frezza, che si distingue per l'adozione di una sintassi più ariosa dell'originale, con inversioni, dilatazioni e inarcature:³¹ nella prima strofa il verbo *luit* si espande in italiano nel distico poetico «della sua luce / i boschi inonda», con anteposizione del complemento e collocazione del verbo alla fine del terzo verso, appunto col fine di creare una sintassi più ariosa e distesa, lontana dalle traduzioni più letterali degli altri traduttori (Pasi «*brilla* nei boschi»; Minore e Grange Fiori «*splende* nei boschi»). In maniera del tutto analoga, nella seconda strofa si assiste all'espansione del predicato *reflète* e al suo allontanamento dal soggetto tramite l'inserzione di altri elementi («Lo stagno *argenteo* / specchio profondo / *sdoppia* la sagoma / del nero salice»). Altra innovazione interessante è poi rappresentata dalla scelta della Frezza di rendere il sintagma «*Ô bien-aimée*» non con una forma aggettivale equivalente, come fanno gli altri autori («O mio tesoro» Pasi; «O mia adorata» Minore; «O mia diletta» Grange Fiori), bensì con la più incisiva perifrasi «o tu che amo», che permette anche di riprendere la trama fonica delle nasali dell'originale, grazie all'instaurazione della rima perfetta, inclusiva, con *ramo* e imperfetta con *fogliame* («da ogni ramo / parte una voce / sotto il fogliame... // O tu che amo»). Di sapore poetico è inoltre la duplicazione verbale del francese *pleure* in «geme ed implora» (reso di nuovo più letteralmente da Pasi e Minore; mentre Grange Fiori, pur allineandosi agli altri due nella scelta del verbo, varia sostituendo il relativo con una forma avverbiale di sapore indeterminato, «*là* piange il vento...»). Di tono lirico è ancora in Frezza l'espansione del francese *irise* nella coppia versale «ch'empie di polvere / l'astro, iridata...» (tratto linearmente da Pasi e Minore con «che l'astro irida», e da Grange Fiori, più sinteticamente, con l'aggettivo participiale «iridescente»); mentre la scelta

³¹ Su tale traduzione cfr. Ricciulli 1999, 140, che riporta anche quanto dichiarato dalla stessa Frezza in un'intervista inedita a lei rilasciata nel 1985: per la traduttrice, *La lune blanche*, insieme alla *Chanson d'automne*, si era senza dubbio rivelato il testo più difficile da rendere in italiano, «per la presenza di quella rima interiorizzata e visivamente presente».

della forma *incantata* a designare *l'ora* nel verso finale, solidale con l'*ammalian-
te* della Grange Fiori e in opposizione alla soluzione calco di Minore e Pasi («È
l'ora *squisita*» < «C'est l'heure *exquise*»), pare tratteggiare al meglio l'atmosfera
sospesa, e quasi magica, del notturno lunare.

Ultimo testo considerato è *Il pleure dans mon coeur* (dalle *Romances sans
paroles*), «la più bella cantilena sul male di vivere»,³² come è stata definita da
Luciana Frezza, una lirica tradotta a più riprese nel nostro paese, anche se non
sempre con esiti particolarmente felici. La struttura metrica della poesia, com-
posta da tre quartine di *hexasyllabes* rimati, è stata resa da Valeri, che la traduce
per la sua raccolta del 1960, con quartine di settenari rimati o assonanzati:³³ la
sua è una versione metrica che, pur discostandosi in molti punti dalla letteralità
del testo originale, risulta allo stesso tempo tra le più vicine «all'aura (colore e
musica) di Verlaine».³⁴

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?

Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie,
Ô le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce coeur qui s'écoeur.
Quoi! nulle trahison?...
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon coeur a tant de peine!

Piange nel mio cuore
E piove sulla città;
Cos'è questo languore
Che mi penetra il cuore?

Dolce rumore della pioggia

In cuor mi piange, come
Piove sulla città.
Che è questo languore
Che penetra il mio cuore?

O brusio della piovra
Sopra i tetti ed il suolo!
Per un cuor che si accòra
Oh il canto della piovra!

Questo cuor che si accòra
Piange senza ragione.
Non ci fu delusione,
Non c'è altra ragione.

E il mio cruccio maggiore
È d'ignorar perché
Senz'odio e senza amore
Tanta pena ha il mio cuore.

(D. Valeri)

Piange il mio cuore
come piove sulla città:
ma cos'è questo languore
che penetra il mio cuore?

Che dolce il rumore della pioggia

³² Ricciulli 1999, 141.

³³ Sulla necessità di tradurre poesia in versi, cfr. Valeri 1962, 58-59.

³⁴ Brunelli 1999, 151.

Sulla terra e sui tetti!
Per un cuore annoiato,
Il canto della pioggia!

Piange senza ragione
Nel cuore che si accora.
Sì? Nessun tradimento?...
Non c'è motivo al lutto.

È la pena peggiore
Non sapere perché
Senz'amore e senz'odio
Il mio cuore ha tanta pena!

(M. Pasi)

Piange dentro il mio cuore
come piove sulla città.
Che cos'è questo languore
che mi sta penetrando?

O pioggia dolce rumore
a terra e sui tetti, o canto
della pioggia per un cuore
che così tanto si annoia!

Piange senza ragione
in questa angoscia del cuore.
Che! qualche cosa va male?...
È un lutto senza ragione.

Ed è la pena peggiore
il non sapere perché
senza né odio né amore
il cuore fa così male!

(L. Frezza)

in terra e sopra i tetti!
per un cuore annoiato,
oh, il canto della pioggia!

Piange senza ragione
questo cuore in nausea.
Che! Nessun tradimento?
È un dolore senza ragione.

È la pena più grande
non conoscere il motivo,
senza amore e senza odio
il mio cuore ha tanta pena.

(R. Minore)

Mi lacrima nel cuore
Come sulla città piove;
Qual è questo languore
Che penetra il mio cuore?

Oh brusio dolce di pioggia
Sui tetti e sul selciato!
Per un cuore annoiato
Oh il canto della pioggia!

Lacrima senza ragione
Nel mio cuore scorato.
Come! non sono ingannato?...
È un lutto senza ragione.

Ed è la peggior pena
Non sapere perché
Senza odio e senza amore
Ho tanta pena in cuore!

(D. Grange Fiori)

La singolare invenzione verbale del poeta francese, che costruisce *pleurer* in forma impersonale, sul modello di *pleuvoir*, viene efficacemente riprodotta da Valeri con il ricorso all'assoluto «mi piange», con un dativo etico che sostituisce il possessivo dell'originale («In cuor *mi piange*, come / piove sulla città»). La soluzione di Valeri viene in seguito ripresa dalla Grange Fiori, con il costruito affine «*Mi lacrima* nel cuore»;³⁵ più letterali invece le versioni di Frezza («Piange

³⁵ Cfr. Patierno 2004-2006, 110-11, che si sofferma sui tentativi di resa del verso in Frezza e Grange Fiori.

dentro il mio cuore») e di Pasi, che però elimina il comparativo *come* («Piange nel mio cuore / e piove sulla città»), che viene al contrario evidenziato nella traduzione di Valeri attraverso la sua anticipazione in punta di verso, in posizione di innesco; mentre l'originalità e l'efficacia del costrutto nel rendere anche a livello sintattico l'analogia tra la pioggia e il pianto si attenuano nella versione di Minore, che rende il *cuore* soggetto della frase («Piange il mio cuore / come piove sulla città»). La traduzione di Valeri si rivela inoltre particolarmente efficace anche nel suo tentativo di rendere più autentico e sincero l'interiore interrogarsi del soggetto poetico, attraverso il ricorso a forme e modi più familiari e colloquiali: è il caso per esempio dell'interrogativo ellittico *che è*, in luogo dei più regolari *cos'è* e *che cos'è* presenti nelle altre versioni («*Che è questo languore / che penetra il mio cuore?*»), o della forma regionale *piova*, che permette anche la ripresa fonica del verbo *piove* della prima strofa e la formazione di un'assonanza con *accora* («O brusio della *piova* / sopra i tetti ed il suolo! / Per un cuor che si accòra / Oh il canto della *piova!*»). La lezione di Valeri viene ripresa dalla Grange Fiori anche nella seconda strofa, con l'accoglimento non solo della traduzione di *bruit* con *brusio*, ma anche con il recupero dell'allitterazione della sibilante del verso successivo («Oh brusio dolce di pioggia / sui tetti e sul selciato!»). Decisamente più animata la versione della Frezza, che inverte l'ordine dei versi del secondo distico (anticipando inoltre al primo, in innesco, il sostantivo *canto*) e accentua, con l'inserzione della formula rafforzativa *così tanto*, la sensazione di noia del cuore («O pioggia dolce rumore / a terra e sui tetti, o canto / della pioggia per un cuore / che *così tanto si annoia!*»). Quest'ultima viene espressa da tutti gli altri traduttori tramite l'accostamento dell'aggettivo *annoiato* al sostantivo *cuore*, con l'eccezione di Valeri, che opta per il più espressivo «*s'accora*», anticipando così la forma usata anche all'inizio della quartina successiva, in cui si rileva la formazione di un gioco etimologico tra *cuore* e *accora* che è del resto presente già nel testo francese («dans ce coeur qui s'écoeur» > «Questo cuor che si accòra»): alla figura, conservata anche da Pasi («nel cuore che *si accora*»), rinunciano invece Minore e Frezza (che traducono rispettivamente con «questo cuore *in nausea*» e «in *questa angoscia* del cuore»), mentre la Grange Fiori varia con «nel mio cuore *scorato*». Ancora, la *trahison* citata da Verlaine nella terza strofa, mantenuta da Minore e Pasi, al solito più vicini alla lettera del testo originale, viene invece attenuata dalla Grange Fiori («Come! *non sono ingannato?...*»), ma soprattutto dalla Frezza, che trasforma il verso in un'interrogativa di sapore quasi colloquiale («Che! qualche cosa *va male?...*»); di semplice *delusione* parla infine Valeri, che del resto elimina anche il termine forte *deuil* dell'ultimo verso della quartina («Non ci fu delusione, / Non c'è altra ragione»), tradotto letteralmente dalla maggior parte dei traduttori con *lutto* (solo Minore smorza ricorrendo a un più generico «*dolore* senza ragione»). Nell'ultima quartina infi-

ne Valeri rinuncia all'allitterazione iniziale della labiale resa dagli altri traduttori con il sintagma *pena peggiore* (< «C'est bien la pire peine»), con una perdita che viene però compensata dalla sostituzione del termine con il più espressivo *cruccio*; mentre nell'ultimo verso è la Frezza a variare, di nuovo optando per una soluzione di sapore più colloquiale («il cuore *fa così male!*»), che si discosta dalla traduzione letterale degli altri autori («il mio cuore ha tanta pena» Pasi e Minore; «Ho tanta pena in cuore» Grange Fiori; «Tanta pena ha il mio cuore» Valeri, con anteposizione dell'oggetto di sapore poetico).

Ma basti questa breve rassegna come primo tentativo di approccio all'analisi formale delle differenti strategie linguistico-stilistiche adottate da alcuni dei più recenti traduttori di Verlaine che si siano impegnati nel tentativo di rendere in italiano il maggior numero possibile di liriche del poeta francese, inclusi i testi da sempre ritenuti come intraducibili: a spingerli è la ferma convinzione, espressa dalla Frezza in un suo intervento sul tema, che le traduzioni di poesia, pur rappresentando delle vere e proprie chimere, siano però chimere «vitali ed essenziali» affinché la poesia tradotta, «tra lacune ed equivoci», possa comunque divenire accessibile nel suo significato più profondo a ogni lettore.³⁶

Bibliografia

Edizioni e traduzioni dell'opera di Paul Verlaine

- Baldi-Pellegrini-Zamboni 1953 = Sergio B., Carlo P., Giuseppe Z. (a cura di), *Antologia delle letterature straniere*, Messina-Firenze, D'Anna.
- Bemporad 1948 = Giovanna B., *Esercizi. Poesie e traduzioni*, Venezia, Urbani e Pettenello.
- Betocchi 1952 = Carlo B. (a cura di), *Festa d'amore. Le più belle poesie d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi*, Firenze, Vallecchi.
- Binni 1993 = Paul Verlaine, *Poesie*, introduzione, traduzione e note di Lanfranco B., Milano, Garzanti.
- Bulciolu 1973 = Paul Verlaine, *Feste galanti*, a cura di Maria Teresa B., Torino, Einaudi.

³⁶ Frezza 2013, 168-69: «Per le altre difficoltà [della traduzione], e se ne incontrano di ogni genere, si risolvono caso per caso: *Il n'y a pas de méthode* come diceva il buon Fargue. D'altronde in questo campo si ragiona sempre al negativo, pensando sempre al male minore, cercando di fare il minor danno possibile. La traduzione di poesia rimane una Chimera, ma è una Chimera assolutamente necessaria affinché la poesia possa, tra lacune ed equivoci, raggiungere ugualmente ogni uomo e vivere in lui». Il testo, posto in appendice alla sua traduzione delle poesie di Proust, rappresenta la versione italiana di un intervento in francese inviato dalla studiosa alle Assises di Arles del '92 (dedicate proprio al problema delle traduzioni letterarie), a cui all'ultimo non poté partecipare per motivi di salute (Frezza 1993).

- Caproni 1998 = Giorgio C., *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi.
- Cescon 1985 = Paul Verlaine, *Romanze senza parole*, postfazione, traduzione e note di Massimo C., Milano, Mondadori.
- Cinti 1921 = Paul Verlaine, *Poesie scelte*, traduzione di D. Cinti, Milano, Modernissima.
- Cinti 1944 = Decio C., *Paul Verlaine. Il fiore di tutte le poesie e le prose*, Milano, Editoriale Italiana.
- Consonni-Mazza 1950 = Domenico C., Luigi M. (a cura di), *Poesia e prosa dal secolo XIII ai giorni nostri*, Torino, Società Editrice Internazionale.
- Coreni 1935 = Rodolfo C., *Da Saggezza di Paul Verlaine*, Lussinpiccolo, Strukel.
- Coreni 1948 = Rofoldo C., *Saggezza di Paolo Verlaine in versi italiani*, Belluno, Benetta.
- Dal Fabbro 1939 = Beniamino D.F., *Da Verlaine*, «Corrente», p. 2.
- Dal Fabbro 1944 = Beniamino D.F., *La sera armoniosa e altre poesie tradotte*, Milano, Rosa e Ballo.
- Doni 1945 = Paul Verlaine, *Poesie religiose*, traduzione di Luigi D., Roma, Margotti.
- Errante 1953 = *Parnassiani e simbolisti francesi*. Liriche scelte e tradotte da Vincenzo E., Firenze, Sansoni.
- Errante-Mariano 1949 = Vincenzo E., Emilio M., *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, Firenze, Sansoni.
- Frezza 1974 = Paul Verlaine, *Poesie*, a cura di Luciana F., Milano, Rizzoli (nuova ed. 1986).
- Fusero 1953 = Clemente F. (a cura di), *Poesie di Paul Verlaine*, Milano, Dall'Oglio.
- Fusero 1955 = Clemente F. (a cura di), *I poeti maledetti. Verlaine, Corbière, Rimbaud, Mallarmé*, Milano, Dall'Oglio.
- Garoglio 1898 = Diego G., *Due anime. Nuove poesie di Diego Garoglio 1893-1895*, Firenze, Bemporad.
- Gasparini-Amoretti-Izzo 1949 = Evel G., Giovanni Vittorio A., Carlo I. (a cura di), *Scrittori stranieri. Scelta, versioni e commenti*, Milano-Messina, Principato.
- Gianelli 1896 = Elda G., *Paul Verlaine*, «Roma letteraria», IV, 5, p. 112.
- Grange Fiori 1992 = Paul Verlaine, *Poesie e prose*, a cura di Diana G.F., prefazione di Luciano Erba, introduzione di Michel Décaudin, Milano, Mondadori.
- Le Dantec 1968 = Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes, texte établi et annoté par Yves-Gérard L. D., édition revue, complétée et présentée par Jacques Borel*, Paris, Gallimard.
- Magrelli 1986 = Paul Verlaine, *La buona canzone*, a cura di Vittorio M., Maser, Amadeus.
- Mariula 1898 = M., *Vagando liberamente da Paul Verlaine*, «Gazzetta letteraria», XXII, 10, p. 75.

- Minore 1973 = Paul Verlaine, *Poesie*. Cura e traduzione di Renato M., Roma, Newton.
- Molteni 1898 = Giuseppe M., *Dal Verlaine*, «La Vita Internazionale», I, 19, p. 221.
- Nicoletti 1954 = Gianni N. (a cura di), *Poeti maledetti dell'Ottocento francese*, Torino, UTET.
- Pagano 1957 = *Antologia dei poeti maledetti*. Versioni metriche di Vittorio P., Galatina, Edizioni dell'Albero.
- Palatroni 1957 = Paul Verlaine, *Feste galanti ed altre poesie* nella interpretazione di Romano P., con presentazione di Fernando Palazzi, Milano, Casa Editrice Ceschina.
- Pasi 1967 = Paul Verlaine, *Poesie con testo a fronte*, a cura di Mario P., Parma, Guanda.
- Praz-Lo Gatto 1946 = Mario P., Ettore L.G. (a cura di), *Antologia delle letterature straniere*, Firenze, Sansoni.
- Ravelli 1898 = Federico R., *Da Paul Verlaine*, «Gazzetta letteraria», XXII, 10, 20, 21.
- Roccatagliata Ceccardi 1894 = Ceccardo R.C., *Colloquio sentimentale imitato da Paolo Verlaine*, «La Tavola Rotonda», IV, 8, p. 4.
- Roccatagliata Ceccardi 1895 = Ceccardo R.C., *Il libro dei frammenti – Versi*, Milano, Aliprandi.
- Spiritini 1927 = Massimo S. (a cura di), *Poeti di Francia (Antologia dei maggiori lirici francesi dal 1400 ai nostri tempi)*, Lanciano, Carabba.
- Spiritini 1929 = Massimo S. (a cura di), *Poeti di Francia (1400-1900)*, II serie, Lanciano, Carabba.
- Spiritini 1947 = Massimo S. (a cura di), *Autori stranieri: francesi, inglesi, nordamericani, tedeschi, russi*, Verona, Libreria Dante.
- Squanquarilli 1935 = Renato S., *Verlaine*, in *Liriche moderni francesi nelle traduzioni premiate al Concorso per il premio di versione poetica della XIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Milano, Mondadori, pp. 245-316.
- Valeri 1954 = Diego V., *Il Simbolismo francese: da Nerval a De Régnier*, Padova, Liviana.
- Valeri 1960 = Diego V., *Lirici francesi*, Milano, Mondadori.
- Valsecchi 1914 = Paul Verlaine, *Saggezza*, traduzione di Fausto V., Milano, Sonzogno.
- Viviani 1979 = Paul Verlaine, *Feste galanti*, a cura di Cesare V., Milano, Guanda.
- Viviani 1988 = Paul Verlaine, *Feste galanti. La Buona Canzone*, traduzione e introduzione di Cesare V., Milano, Mondadori.
- Viviani 1998 = Paul Verlaine, *Il profilo lieve delle voci antiche*, introduzione di Mario Luzi, traduzione di Cesare V., Recanati, Centro di Studi Leopardiani.
- Viviani 2007 = Paul Verlaine, *Romanze senza parole*, traduzione e cura di Cesare V., testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli.

Studi

- Brunelli 1999 = Giuseppe Antonio B., *Dal Verlaine poeta: qualche esempio di traduzione italiana* (Diego Valeri, Mario Pasi, Diana Grange Fiori), in Premuda Perosa 1999, pp. 147-54.
- Buffoni 1989 = Franco B. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini.
- Carofiglio 2000 = Vito C. (a cura di), *Interpretare e tradurre. Studi in onore di Luigi De Nardis*, Napoli, Bibliopolis.
- Daniele 2009 = Antonio D. (a cura di), *Teoria e prassi della traduzione*, Padova, Esedra.
- De Nardis 1957 = Luigi D.N., *Mallarmé en Italie: étude bibliographique 1885-1957*, Roma, Gismondi.
- De Nardis 1974 = Luigi D.N., *I «violoni» di Verlaine*, in Id., *Saggi di filologia affettiva tra Otto e Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, pp. 73-75.
- Dolfi 2004 = Anna D. (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Erba 1971 = Luciano E., *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)*, in Id., *Huysmans e la liturgia e alcune note di letteratura francese contemporanea*, Bari, Adriatica, pp. 89-114.
- Erba 1992 = Luciano E., *Verlaine in Italia*, in Grange Fiori 1992, pp. XI-XXI.
- Fongaro 1957 = Antoine F., *Bibliographie de Verlaine en Italie*, Florence, Institut français de Florence.
- Frezza 1993 = Luciana F., *Traduire la poésie*, in *Baudelaire et ses traducteurs contemporains* (VIIIe assise de la traduction littéraire, Arles, 1991), Arles, Actes Sud, pp. 128-29.
- Frezza 2013 = Luciana F., *Poche parole sulla mia esperienza del tradurre poesie*, in Proust 2013, pp. 165-69.
- Gialloreto 2004 = Andrea G., *Visioni della poesia francese nell'Italia «entre-deux-guerres»*, in Dolfi 2004, pp. 97-129.
- Grata 2016 = Giulia G., *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, Pisa, ETS.
- Macri 1989 = Oreste M., *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in Buffoni 1989, pp. 243-56.
- Manigrasso 2013 = Luciano M., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press.
- Miliucci 2018 = Fabrizio M., *La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini, «Ticontre»*, IX, pp. 425-48.
- Organte 2018 = Laura O., *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Padova, libreriauniversitaria.it.

- Patierno 2004-2006 = Alvio P., *Poesia e traduzione: problemi teorici e analisi testuali*, «Annali dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa», V, pp. 101-16.
- Petralia 1960 = Franco P., *Bibliographie de Rimbaud en Italie*, Firenze, Institut français de Florence, Sansoni, 1960.
- Premuda Perosa 1999 = Maria Luisa P.P. (a cura di), *Verlaine e gli altri*, Pisa, ETS.
- Proust 2013 = Marcel P., *Poesie*, introduzione di Luigi De Nardis, traduzione di Luciana Frezza, Editori Riuniti.
- Quiriconi 2011 = Giancarlo Q. (a cura di), *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni.
- Ricciulli 1999 = Paola R., *Il Verlaine di Luciana Frezza*, in Premuda Perosa 1999, pp. 131-45.
- Ricciulli 2000 = Paola R., *Les traductions de Verlaine en Italie*, in Carofiglio 2000, pp. 465-82.
- Spignoli 2011 = Teresa S., "Un quaderno da squadernare". *Le antologie europee della generazione ermetica*, in Quiriconi 2011, pp. 63-111.
- Valeri 1962 = Diego V., *Tradurre poesia*, in Id., *Tempo e poesia*, Milano, Mondadori, pp. 55-62.
- Zoboli 2003 = Paolo Z., *Gli sparsi frammenti dell'anima*, in C. Roccatagliata Ceccardi, *Il libro dei frammenti*, a cura di Paolo Z., Genova, San Marco dei Giustiniani, pp. 7-25.
- Zuccato 1997 = Edoardo Z., *Traduzione/poesia e poesia/traduzione. Ritratto – Ricordo di Luciana Frezza*, «Lingua e letteratura», 27/28, pp. 147-53.
- Zucco 2009 = Rodolfo Z., *Viviani traduttore di Verlaine*, in Daniele 2009, pp. 201-32.