

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

Premessa

E gli stessi traduttori sono apparsi sulla Terra quando fu distrutta la torre di Babele, che forse non era una vera chiesa o un tempio, ma che sicuramente voleva arrivare fino al Signore stesso. A quanto pare Dio, l'ho letto da qualche parte, aveva temuto che gli uomini, se avessero parlato una sola lingua, avrebbero potuto ottenere molto più di quello che lui aveva pensato, se mai aveva pensato qualcosa, quindi aveva provocato la confusione delle lingue e creato così la necessità di mediatori.

(David Albahari, *L'esca*)

È difficile affermare con certezza se tradurre sia una sfida, una fatica necessaria o una condanna; probabilmente, come sembra suggerire lo scrittore e traduttore serbo Albahari, è una miscela di questi tre elementi, di volta in volta con misure diverse. Ad essere chiare invece – anche prima che San Girolamo portasse a termine la sua *Vulgata* – sono le dimensioni bibliche dello sforzo traduttivo.

Troppe sono le differenze per avere la pretesa di “rendere” perfettamente qualcosa da una lingua all'altra; se questo è vero a un livello mediamente facile come quello del lessico (nessuno *spirito* italiano tradurrà mai perfettamente il francese *esprit*), è tanto più vero quando a questioni “semplicemente” linguistiche si sommano aspetti relativi alla sintassi, alle strutture retoriche e alla metrica. E, d'altra parte, come tradurre il “respiro” di un testo?

Ciononostante (o forse proprio per questo) i traduttori, e soprattutto i traduttori letterari (i poeti-traduttori), hanno sempre affrontato l'evidente impossibilità della traduzione con grande noncalenza: prendendone atto e mettendosi a tradurre.

Ecco perché gli studi sulla traduzione rappresentano una privilegiata prospettiva di analisi dei testi letterari, perché si tratta di testimoni che hanno gio-

coforza dovuto fare i conti con i vincoli dei due campi letterari di riferimento, quello dell'originale e quello della traduzione, e per questo motivo sono un terreno ideale di sintesi per sondarne gli innumerevoli elementi critici. Ciò è valido tanto per i testi di partenza, quanto per quelli di arrivo; ma gli aspetti più importanti mi sembrano essere quelli che si possono studiare nel terreno di mezzo, in quella specie di *no man's land* rappresentata dall'atto traduttivo, nel quale le dinamiche sinteticamente e semplicisticamente elencante poco fa si trovano squadernate in tutte le loro potenzialità.

Erano proprio tali potenzialità che l'incontro organizzato presso l'Università di Padova nell'ambito del Progetto di Ricerca *TRALYT – Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)* finanziato dal MIUR [SIR2014 RBSI14URLE] voleva sondare; certo solo parzialmente, per campioni significativi.

Il campo di indagine sembrava particolarmente fertile: i rapporti tra Italia e Francia (o meglio: tra mondo italofono e mondo francofono), campi letterari il cui confronto è da sempre contraddistinto da tensioni politico-culturali che sono state determinanti per gli assetti letterari (ma anche formali) da entrambi i lati delle Alpi.

Il dibattito sorto in occasione della prima presentazione di questi lavori ha confermato la bontà di questa scelta. La traduzione è risultata una prospettiva particolarmente redditizia per studiare tanto l'introduzione, la ricezione e la fortuna in Italia di alcuni dei più importanti autori francesi (contributi di Miliucci, Giovine e Morbiato su Rimbaud, Verlaine e il trittico squisitamente novecentesco formato da Char, Michaux e Ponge), quanto il fenomeno di senso inverso, con il tentativo di presentare al pubblico francese lo stato della poesia italiana a scavalco tra XIX e XX secolo (Coppo). Ma la traduzione è risultata centrale anche nelle esperienze biografiche e poetiche di molti autori che si sono formati ed hanno scritto in entrambi gli universi linguistici (i saggi di Bolici e Saroldi sulle autotraduzioni rispettivamente di Marinetti e Risset); così come è stata la chiave interpretativa per sondare i rapporti più ampiamente socio-letterari legati alle dinamiche del mercato editoriale (Bellini) e dei legami che i testi letterari hanno avuto, nella più ampia cornice degli scambi culturali con la Francia nel secondo dopoguerra, con le arti figurative (Trevisan).

I risultati di questo incontro sono ora presentati in questo volume; e credo di non sbagliare affermando che i saggi qui presenti, proprio per il loro approccio armoniosamente multidisciplinare, rappresentano un'ideale cartina al tornasole delle potenzialità degli studi sulla traduzione quanto ad ambiti e metodo di applicazione.

La storia degli studi sulla traduzione è ormai gloriosa e pluridecennale; difficile sottrarsi all'impressione che sull'argomento "non ci sia più nulla dire". I saggi qui presentati – scritti da studiose e studiosi ancora giovani – mostrano invece quanto gli studi sulla traduzione siano ancora vivi e ricchi di prospettive che ne garantiranno esiti importanti ancora per molto tempo.

Tobia Zanon

Arthur Rimbaud nel secondo dopoguerra italiano

Fabrizio Miliucci
Università di Torino

1.

Leggendo le pagine critiche e memoriali scritte su Arthur Rimbaud dai poeti italiani attivi nel secondo Novecento, si ha l'impressione di trovarsi di fronte un bilancio che è in realtà un autobilancio, un impulso a considerare la propria parabola artistica attraverso il confronto privilegiato con il poeta di *Une saison en enfer* e *Illuminations*, personificazione stessa della giovinezza e spettro mentale inafferrabile ma al contempo presente, ritornante. Una questione ancora aperta, di carattere sia filologico che spirituale, ma soprattutto poetico.

Per rendersi conto di ciò, basta leggere i due articoli in cui Vittorio Sereni descrive la storia dei suoi incontri impossibili con il ragazzo di Charleville. In una prima brevissima prosa, risalente al 1950, egli rilegge la cosiddetta lettera del San Gottardo (17 novembre 1878) in cui Rimbaud informava la famiglia di aver attraversato le Alpi, fino al Ticino e a Lugano, ovvero i luoghi d'origine del poeta di *Frontiera* (1941). Sereni segue l'itinerario rimbaudiano meravigliandosi della sua anonimità di viaggiatore: «ci sarà mai stato qualcuno a ricordarsi di lui, a poter dire di aver parlato con Rimbaud? È assolutamente improbabile. Come voler dare un nome a *un'impronta rimasta sulle pareti di una catacomba*».¹

Nella seconda prosa, scritta circa trent'anni più tardi, Sereni descrive un episodio occorso durante una visita in Egitto dove, quasi a compimento dell'immagine usata molto tempo prima, si imbatte nel fatidico nome inciso su un muro del tempio di Luxor. Questo avvenimento ispira uno dei componimenti che,

¹ Sereni 1996, 27, corsivo nostro.

di fatto, chiudono la sua lunga stagione poetica, *RIMBAUD scritto su un muro*. Nei versi, come pure nella prosa che li commenta, l'effetto del «lungo brivido» causato da *quel* nome è vivificato da una misteriosa presenza, fra il divino e l'animale, che al passaggio dell'autore si rifugia repentinamente fra le rovine delle antiche tombe dette *mastabe*: «guizzò via nell'ora del tramonto, dall'una all'altra rovina, un essere caudato, s'imbuco. Spaventato, oppure schivo della nostra presenza? O piuttosto estraneo a questa, vivo in tutt'altra sfera? In ogni modo il nesso tra l'episodio di Luxor e quella fulminea apparizione e scomparsa fu immediato e ne serbai a lungo il ricordo».²

Ancora nei primi anni Ottanta, quando il poeta di *Stella variabile* (1981) si trova a fare i conti con la propria esperienza di vita e di scrittura, il ricordo di Rimbaud informa una sorta di sospetto mentale, l'ombra inafferrabile di una presenza impossibile che, assurdamente, continua a lasciare tracce del proprio passaggio:

Venga per un momento la fitta del suo nome
la goccia stillante dal suo nome
stillato in lettere chiare su quel muro rovente.

Poi mi odierebbe
L'uomo dalle suole di vento
per averci creduto.

Ma l'ombra volpe o topo che sia
frequentatrice di mastabe
sfrecciante via nel nostro sguardo
irrelata ignorandoci nella luce calante.

Anche tu l'hai pensato.

Sparito. Sgusciato nella sua casa
di sassi di sabbia franante
quando il deserto ricomincia a vivere
ci rilancia quel nome in un lungo brivido.³

2.

A coltivare uno speciale rapporto con l'opera di Rimbaud non è solo il poeta di Luino, ma una variegata leva di autori italiani nati fra Otto e Novecento. Nella loro esperienza artistica, il giovane *poète maudit* si presenterà come il meno pacificato dei modelli culturali acquisiti in fase di formazione, incarnando il

² Sereni 2013, 683.

³ Ivi, 315.

simbolo stesso della poesia. È pertanto necessario chiedersi come l'opera rimbaudiana arrivi al dopoguerra e quale sia l'uso che ne viene proposto in vista di un cambio di paradigma politico, sociale ed estetico, dopo la fine del periodo culminato nel secondo conflitto mondiale. Conclusa la stagione intensiva delle traduzioni d'autore, che occupa gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, impegnando una gran quantità di poeti,⁴ cominceranno a comparire diversi articoli, come quelli sereniani, che riepilogano e riattraversano una fase della storia ricettiva cui quegli stessi poeti-traduttori avevano dato attivamente impulso.

Uso il termine «tradizione» al posto del più canonico «influenza» perché, secondo la felice intuizione di Michael Baxandall,⁵ non vorrei limitarmi a riepilogare gli estremi della fortuna peninsulare del francese, ma proverò a valutare come l'opera e addirittura la leggendaria biografia dell'*homme aux semelles de vent* siano state assorbite nel dibattito poetico novecentesco del nostro paese, trovando volta a volta – e quasi autore per autore – una specifica rilettura.

Nel quadro della poesia italiana del dopoguerra, infatti, il nome di Rimbaud è portatore di una serie di significati che spesso sono più indicativi di quanto la percezione postuma non possa cogliere. Utilizzando il lessico di Pierre Bourdieu, c'è allora da chiedersi quale «capitale simbolico» abbia favorito l'interpretazione e l'appropriazione di questo corpus poetico, quali siano state le forze in gioco tra «nuovi entranti» e «consacrati» al momento di tentarne una traduzione-appropriazione, quali i confini del «campo letterario» in cui tale ricezione si è svolta e, in definitiva, quale ruolo abbia giocato la funzione rappresentata da questo autore, tra elaborazione individuale e condivisione.⁶

Un tale approccio sembra prestarsi al caso di Rimbaud anche in virtù del fatto che la propagazione della sua opera e della sua leggenda è stata quanto mai ambigua, adattandosi alle più disparate proposizioni interpretative, come sintetizzato da Luciano Anceschi già nel 1938: «Rimbaud è stato, a volta a volta, cristiano, comunista, neo-orfico, riformatore, profeta, messia secondo i lettori».⁷ Eppure, non sarebbe corretto ridurre il discorso sulla ricezione di questo autore a una presenza divisiva. Al contrario, nel Novecento italiano, l'obliqua presenza rimbaudiana ha determinato un moto di comunanza e unità per buona parte degli autori impegnati sul fronte del rinnovamento e del superamento dei presupposti estetici ereditati dalla stagione precedente. Pur aprendosi a una teoria di più o meno legittimi fraintendimenti, la fisionomia del giovane ardennese ha interessato le scelte di molti scrittori e poeti, attirati innanzi tutto dalla modernità della sua opera.

⁴ Cfr. Manigrasso 2013, 27-37.

⁵ Cfr. Baxandall 2000, 88-92.

⁶ Cfr. Bourdieu 2013.

⁷ Anceschi 1942, 224.

Riandando con la memoria a quella stagione culturale, Mario Luzi ha scritto:

Quel periodo di effervescente cooperazione tra uomini molto diversi nel tema unificante del messaggio e del linguaggio poetico e che fu poi detto Ermetismo non aveva numi esclusivi, ma Rimbaud era un sottinteso oppure un esplicito riferimento onnipresente. [...] Nei fondamenti dell'Ermetismo [...] la sostanza di Rimbaud è colata come in un indurito amalgama. Non ci fu, mi pare, nessuno di quei tentativi intollerabilmente gaglioffi che hanno nelle loro proposizioni parateoriche i giovani in gruppo o i movimenti di avanguardia. Semmai un Rimbaud fu opposto a un altro Rimbaud nelle sedi dovute: un Rimbaud populista e *communard* a un altro che aveva messo in discussione non solo le classi ma la vita. [...] La laicità fredda e irridente che Rimbaud aveva contrapposto sappiamo bene a quali nauseanti consacrazioni era, in quegli anni durissimi, estesa a significazione ontologica e funzionava da punto di possibile e per alcuni inevitabile raccordo con il marxismo. [...] Nell'epoca terminale e nazistica del fascismo, durante e dopo la guerra di Spagna, è verosimile che ci sia stata una violenta fagocitazione per nulla riguardosa e anche poco corretta di principi e di volontà non assimilabili.⁸

Di questa ricostruzione, colpisce innanzi tutto il rifiuto categorico di ogni intenzione interpretativa aprioristica. Secondo le parole di Luzi, nell'esperienza dell'ultimo ermetismo, la lettura di Rimbaud costituirebbe un «indurito amalgama», frutto di un avvicinamento individuale perseguito a monte di una qualsiasi elaborazione di scuola. La presa di distanze da questo aspetto contribuisce all'idea di un moto condiviso a partire da istanze individuali, una base formatasi spontaneamente – e quindi scevra da qualunque «tentativo intollerabilmente gaglioffo» di interpretazione – in opposizione a qualunque allineamento programmatico visto, evidentemente, con sospetto. Tale precisazione allude senza dubbio all'importazione futurista dell'opera rimbaudiana in Italia e a chi ne fu il principale propugnatore, ovvero Ardengo Soffici, dietro la cui sagoma si intuisce l'obiettivo più corposo di Giovanni Papini, «troncone umano, fornito d'intelletto».⁹

In secondo luogo, appare significativa l'assunzione di una figura franta, ovvero la presa d'atto dell'ambiguità cui il poeta della fuga e della negazione si sarebbe prestato nel quadro dell'Italia poetica novecentesca: un Rimbaud in funzione populista *opposto* a un altro – di cui, fra le righe, si intuisce la maggiore legittimità di cui lo investe Luzi – che testimonia la vita in sé, più che un suo (piuttosto inattendibile) ordinamento sociale. Opporre Rimbaud a Rimbaud significa opporre poetica a poetica, riconoscere come «nelle sedi dovute» si procedesse a letture e interpretazioni diverse in virtù di un diverso sentire di

⁸ Luzi 1995, 263-66.

⁹ Ivi, 255.

fondo. Il contrasto che ne deriva, sembra ancora suggerire il poeta di Castello, sarebbe stato risolto dal passare del tempo, dal prevalere naturale di una tendenza sull'altra, nonostante il biasimo verso le forzature di sinistra, espresso in maniera piuttosto marcata: «il democratico, il *communard* si associavano allora con la rivolta e con la riforma senza troppi scrupoli».¹⁰

Un ultimo appunto riguarda, infine, il non-detto che annulla la memoria di qualunque resistenza estetica e morale all'opera rimbaudiana. Una tale reticenza elide dal discorso critico le notazioni del più inflessibile oppositore italiano di questa poesia, Benedetto Croce, attivo in tal senso fin dal 1917,¹¹ liquidato da Luzi con un cenno alla «storicizzazione frettolosa del fenomeno»¹² che sarebbe stata operata dal filosofo.

Dalla lettura luziana emergerebbero così due vittime illustri: chi per primo ha divulgato l'opera di Rimbaud nel nostro paese (Soffici, e per traslato l'esperienza avanguardistica di inizio secolo) e chi trovò motivo di opporvisi in maniera veemente e continuata (Croce, la "dittatura" dell'idealismo). Il primo, nonostante l'importanza del suo ruolo storico, sarebbe colpevole di un appiattimento derivante da un'interpretazione «parateorica» totalizzante, il secondo, di aver perpetrato un rigido rifiuto, da contraddire insieme ai limiti di un intero sistema estetico.

Da tale ricostruzione derivano i due elementi concettuali che possono simbolicamente rappresentare i battenti della porta attraverso cui anche la poesia rimbaudiana, simbolo di un rinnovamento ben diverso da quello delle avanguardie storiche, viene traghettata attraverso il periodo bellico, dopo un itinerario primo-novecentesco tutt'altro che lineare. Due punti di contatto che stabiliscono una reciproca influenza fra il modo in cui l'autore di *Une saison en enfer* continuerà ad essere letto, tradotto e interpretato, e l'indeterminatezza del discorso poetico italiano del periodo postbellico, reso incerto dall'enigma di una difficile continuità sulla scia della tradizione.

3.

Un punto di partenza della nostra disamina può essere indicato nel libretto d'omaggio "reclamato" da Enrico Falqui e pubblicato da Vanni Scheiwiller nel 1954, in occasione del centenario rimbaudiano.¹³ I ventisei autori riuniti per l'oc-

¹⁰ Ivi, 266.

¹¹ Cfr. Croce 1950, 200-06.

¹² Luzi 1995, 258.

¹³ Cfr. *Omaggio* 1954. A Roma, nella sala della «Biblioteca Nazionale Centrale» che prende il nome del critico e che ne conserva il fondo librario, una copia del volumetto porta questa dedica: «A Enrico Falqui | "inventore" di questo | "omaggio a Rimbaud" | cordialmente | Vanni Scheiwiller |

casione, dalla B di Bacchelli alla V di Valeri, rappresentano a pieno le ragioni delle generazioni attive prima della Seconda guerra mondiale, dai nati negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento (Bacchelli, Bartolini, Betocchi, Cardarelli, Comi, Govoni, Jahier, Montale, Palazzeschi, Papini, Pavolini, Pea, Reborà, Sbarbaro, Soffici, Ungaretti, Valeri) ai nati nei primi anni del secolo XX (Carriero, de Libero, Gatto, Penna, Quasimodo, Sinisgalli, Solmi) fino alla generazione del Dieci, rappresentata da una sparuta pattuglia di tre poeti allora quarantenni (Bertolucci, Luzi, Sereni). Questa partizione cronologica basterebbe a delineare i confini del campo entro cui si era svolta la ricezione rimbaudiana nell'*entre-deux-guerres*.

Mancano all'appello, per fare solo alcuni nomi, Franco Fortini, che pure era stato uno dei più tempestivi traduttori di Rimbaud nella primissima stagione postbellica, facendo uscire già nel 1946 una versione di *Bonne pensée du matin* su «Il Politecnico»,¹⁴ e Alessandro Parronchi, traduttore nel 1949 di *Una stagione all'Inferno*¹⁵ e, sempre nell'anno del centenario, di *Sette poesie* su «L'Approdo»¹⁶ e di *Le bateau ivre* su «L'Albero», in concorso con una versione analoga firmata da Vittorio Pagano.¹⁷ Anche Pier Paolo Pasolini, che ormai aveva portato a compimento la sua prima produzione e si apprestava, qualche anno più tardi, a far uscire *Le ceneri di Gramsci* (1957), è escluso dal novero dei partecipanti a quella che, seppure nei limiti di una piccola pubblicazione, possiamo considerare un'occasione circondata da una certa aura d'ufficialità, trattandosi dell'«omaggio a Rimbaud dei poeti italiani viventi», secondo quanto impresso sul colophon.

Il primo dato da registrare è dunque generazionale. A farsi carico di una riflessione che ha tutto il sapore della stagione conclusa, della continuità dubbia e della rilettura come riconsiderazione, sono autori che, nel quadro della poesia italiana di metà anni Cinquanta, possono definirsi affermati: una rappresentanza delle cosiddette tre generazioni ermetiche indicate da Oreste Macri,¹⁸ più qualche rappresentante esterno, legato al nome del francese per consuetudine individuale. È loro il compito di pronunciare una parola comune, nonostante dalle pagine di questo libretto appaiano tanti Rimbaud quanti sono gli autori a prendere la parola.

9/1/55».

¹⁴ Cfr. Rimbaud 1946.

¹⁵ Cfr. Rimbaud 1949.

¹⁶ III, aprile-giugno 1954, 2, pp. 31-35. Le poesie sono: *I corvi*; un estratto da *Le prime comunioni*; *Vocali*; *Michele e Cristina*; estratti da *Commedia della sete (Il povero sogna e Fame)* e *Stendardi di maggio*.

¹⁷ Settembre 1954, n. 19-22, pp. 25-28. Alle pp. 20-23 è il testo originale, alle pp. 23-25 la versione di Pagano, a p. 20 una breve introduzione siglata O.M. (Oreste Macri).

¹⁸ Cfr. Macri 1995.

Oppure, al contrario, possiamo considerare la situazione da una prospettiva inversa e notare che l'omaggio appare come una sorta di bilancio postumo proprio perché condotto da autori già saldamente innestati nel campo letterario, i quali indulgono al ricordo e alla lettura retrospettiva. Sentiamo, in ogni caso, cinque voci tolte dall'inedito coro:

Saranno venticinqu'anni, trenta, che non rileggevo, che, letteralmente, non riaprivo lo smilzo volume dell'opera di Rimbaud. Perché? Perché, per ricordarmene, non m'occorreva rileggerlo [...]. (Riccardo Bacchelli)

Nessuno venuto dopo di lui, né Lorca né Esenin né Hart Crane né Eluard, è così intatto, giovane, nuovo. Eppure stiamo celebrando un centenario, forse tutti con un inconfessato senso di colpa: chi di noi infatti non lo ha tradito, non ha tradito la promessa fattagli nel profondo del cuore negli anni della prima, selvaggia e tenera conoscenza della poesia? (Attilio Bertolucci)

Anche i poeti hanno una via delle Indie da percorrere. Rimbaud fu davvero *le bateau ivre* che mi ci condusse attraverso per sbarcarmi nel «continente nuovo» che finalmente lui aveva scoperto e fu allora che io appresi la verità della poesia. Vi sono poeti maggiori e definitivi, soltanto lui è riuscito a far della propria come un verbo di poesia. (Liberio de Libero)

Rimbaud fu la «simpamina» della mia adolescenza. Montale trovò un giorno su una bancarella una copia dell'edizione *Mercure de France*; vi mancava il ritratto del poeta, fatto da Fantin-Latour. «Ho capito da questo che la copia proveniva da te» mi disse Montale. (Camillo Sbarbaro)

Ma oggi, che la grande ondata la quale ha sommosso tutta la poesia moderna, e che assunse volta per volta i nomi di decadentismo, simbolismo, futurismo, imagismo, surrealismo, va progressivamente ritirandosi, potremo, forse, vederci un poco più chiaro. E può darsi che si approssimi l'ora in cui potremo *veramente* rileggere Rimbaud. (Sergio Solmi)¹⁹

Il filo conduttore di queste testimonianze riguarda un apprendistato letterario marcato dal primo incontro con il poeta oggetto dell'omaggio, cui istintivamente si ritorna nel momento del ricordo. Ricordare Rimbaud significa soprattutto rapportarsi a una stella fissa in base alla distanza che si ritiene di aver percorso, seguendo le volute irrazionali del battello ebbro o tradendo la promessa fatta al giovane poeta che si era stati. Solo l'affermazione di Solmi, che di Rimbaud è stato uno studioso lucido e fedele negli anni, si apre alla prospettiva di un avvicinamento futuro, scevro dagli schemi della storiografia letteraria, ovvero da tutti gli orpelli interpretativi che intralciano l'intelligenza del testo.

Visti così, gli anni del secondo dopoguerra potrebbero sembrare più che

¹⁹ *Omaggio* 1954, 7, 11, 17, 30 e 36-37.

altro un momento di chiusura e appena accennata riconsiderazione del modo ricettivo risalente all'inizio del secolo. In realtà, si tratta di un momento di grande attività, in parte gravato dal peso del mito che l'*enfant terrible* si trascinava dietro fin dal giorno della sua prematura scomparsa. A questo mito, molti cercano di rispondere attraverso l'approfondimento filologico e traduttivo, reso necessario anche dal periodo di sospensione dei rapporti italo-francesi occorso durante gli anni Trenta e Quaranta e da una certa lentezza che si registrava, anche oltralpe, nell'ordinarne il corpus letterario.

Se, allora, Ungaretti lavora già dal 1945 a un'edizione rimbaudiana che non vedrà mai la luce,²⁰ nello stesso decennio, poeti come Beniamino Dal Fabbro, Giovanna Bemporad e i già citati Fortini, Parronchi e Luzi portano avanti l'ufficio della traduzione:

Jusqu'à 1944, pendant une cinquantaine d'années, si l'on exclut les traductions incorporées dans la monographie de Soffici, il n'existe que deux traductions d'œuvres intégrales de Rimbaud: celle d'Oreste Ferrari en 1919 et celle de Diego [sic] Cinti en 1923. Par contre, il y en a onze de 1945 à 1959. De même [...] beaucoup plus nombreuses qu'auparavant sont, pendant les quinze dernières années, les traductions de poèmes isolés ou de morceaux choisis, parues soit dans les journaux et les revues, soit dans des recueils poétiques, soit enfin dans les anthologies des littératures étrangères à l'usage des classes terminales des lycées et des personnes cultivées. [...] De 1929 à 1959 [...] on relève 21 noms de traducteurs en vers, mais on est surpris de constater qu'un nombre si élevé de traducteurs n'a traduit que 19 poèmes en tout. Le Bateau ivre tient largement la tête avec onze traductions; suivent Les Chercheuses, Voyelles, Sensation et Ophélie avec six traductions; Ma Bohème, Tête de Faune, Le Dormeur du val avec cinq; Les Effarés, et L'Etoile a pleuré rose... avec quatre; Roman avec trois; Les Pauvres à l'église, Rêvé pour l'hiver, Première Soirée, Les Poètes de sept ans avec deux; Au Cabaret-Vert, La Maline, A la Musique, Le Buffet avec une seule traductions.²¹

Queste parole rendono conto della dimensione, ma anche dei limiti, di un'appropriazione contrastiva più che collaborativa, in cui lo stesso repertorio è tradotto da più autori, in vista magari di una sistemazione antologica che offra un panorama di tutta la poesia francese moderna. Si registra così il fiorire di antologie collettive o individuali che selezionano, ordinano e presentano a un pubblico di lettori sempre più vasto l'essenza di uno studio condotto negli anni precedenti, stabilendo una definitiva zona di sovrapposizione fra le competenze e le pertinenze del critico, del traduttore e del poeta.²²

²⁰ Cfr. Picon 1998, 265-74.

²¹ Petralia 1960, 48-51.

²² Per una rassegna esaustiva delle traduzioni rimbaudiane in Italia dalla fine dell'Ottocento al secondo decennio del Duemila, cfr. Giovine 2018.

4.

Ma il primo campo da tenere in considerazione per l'avvio della ricezione rimbaudiana del dopoguerra non è quello delle antologie, quanto quello delle riviste. *Buona ispirazione del mattino*, nella traduzione curata da Fortini, esce su «Il Politecnico» nel 16 febbraio 1946. Nello stesso numero, abbiamo l'annuncio di una raccolta fondi per i bambini di Cassino, un articolo sulle nazionalizzazioni in Cecoslovacchia, un reportage sulla Liguria firmato da Italo Calvino e Stefano Terra e un lungo articolo sui surrealisti. Il testo di Rimbaud appare affianco ad alcuni fotogrammi del film *Un chien andalou* (1929) di Buñuel e Dalí²³ e a certi detti memorabili di André Breton e Paul Éluard, giusto in corrispondenza di un esempio di scrittura automatica di Raymond Queneau. La traduzione è accompagnata da un breve inquadramento critico dello stesso Fortini:

Questa lirica non è, come il famoso *Bateau ivre*, un tempestoso fiume di immagini, ma piuttosto un acuto idillio. [...] I carpentieri di Rimbaud si ingentiliscono nella freschezza di quella mattina, perdono realtà, per diventare favolosi soggetti di un sultano babilonese. E si spiega così l'invocazione a Venere, a questa estrema umanizzazione della Bellezza, che diventa quasi una popolana vivandiera. C'è in questi versi una fisica felicità, simboleggiata da quella Venere che porta ai lavoratori l'acquavite (*eau de vie*, acquavite e acqua-vita) e che si conclude nel largo verso finale pieno di luce e d'aria.²⁴

A queste parole segue un breve medaglione in cui viene sottolineata l'attività di quei poeti, romanzieri, pittori e filosofi "maledetti" che, nel corso dell'Ottocento, «rappresentano la protesta del sentimento, della fede e della bestemmia irrazionale contro l'ottimismo di quella parte dell'esperienza romantica che si chiamò idealismo in filosofia o liberalismo in politica».²⁵ Fortini inserisce così in un contesto storico-filosofico di protesta antiliberalista l'attività di quei poeti e pensatori in seno ai quali era germogliato il fiore della poesia rimbaudiana.

Ancora più chiaro appare l'implicito legame che unisce Fortini a Rimbaud nel caso di una seconda traduzione, stavolta risalente al 1950. Si tratta di *Paris se repeuple*, detta anche *L'orgie parisienne*, pubblicata nella sua versione italiana nella rivista «Delta» di Napoli.²⁶ Anche in questo caso un breve commento del traduttore accompagna il componimento:

Questa poesia non è certo delle migliori cose di Rimbaud diciassettenne [...]. E tuttavia contiene versi di una splendida bellezza, soprattutto nella sua seconda metà. Sono stato spinto a tentarne una trascrizione in Italiano per ragioni che hanno poco a che fare con la poesia, o molto, non so: perché non riuscivo

²³ Di cui è riprodotto anche il quadro *Persistenza della memoria*, 1931.

²⁴ Rimbaud 1946.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cfr. Rimbaud 1950.

a cavarmi di mente quel verso: «O Cité douloureuse...» e lo caricavo di un significato politico ben preciso. E mi chiedevo come mai sia scomparsa affatto dalla lingua poetica italiana la possibilità dell'ingiuria e del gambo; se non in forma aulica, avvolta in latinismi come in carta di caramelle.

Sia nell'idillio operaio della *Bonne pensée* che nell'immagine di assedio de *L'orgie parisienne* riecheggia il tentativo di una lettura attualizzante dal punto di vista storico e ideologico. L'accostamento implicito al surrealismo è poi una vera e propria anticipazione dello scarto che porterà Fortini ad occuparsi di questo movimento negli anni immediatamente successivi, nel tentativo di coniugare una nuova idea di poesia con un più coerente quadro politico.

Sarebbe ingenuo affermare che in queste due prove, per quanto precoci e significative, Fortini proponga una lettura marxista di Rimbaud. Tuttavia, la suggestione di una Parigi assediata dai prussiani evoca un evidente parallelo con l'occupazione straniera subita dall'Italia, stimolando l'attualissima questione di una poesia di Resistenza. Allo stesso modo, la scena proletaria dei carpentieri serviti dalla Venere-vivandiera veicola un aggiornamento inedito all'interno di una tradizione che, anche nelle zone di tangenza con l'area socialista, era stata rurale più che operaia. Lo spazio di una suggestione interpretativa motiva il legittimo desiderio di un rinnovamento, ed è sul valore di questo desiderio – tutto interno alla storia della poesia italiana di metà secolo – che si basa la dialettica ricettiva e il relativo peso di un autore come Rimbaud.

Dalla parte opposta della medesima tensione, un altro precoce e instancabile traduttore di cose francesi, Alessandro Parronchi, si proverà nell'impresa di rendere in italiano il «tempestoso fiume di immagini» del *Battello ebbro*, testo che sembra evitato da Fortini quasi per una diffidenza di tipo estetico-ideologico. Come anticipato, l'esperimento di Parronchi avviene in concomitanza con un altro importante poeta-traduttore, ovvero Vittorio Pagano. Alimentando la pratica della multitraduzione d'autore,²⁷ i due pubblicano, una di seguito all'altra, le rispettive versioni del poemetto sulla rivista «L'Albero». Siamo di nuovo al 1954. A “moderare” l'incontro è Oreste Macrì, direttore della rivista e vecchia conoscenza della poesia ermetica, il quale commenta con queste parole il singolare esperimento:

Per le vie della pura grazia amicale, con le quali unicamente si alimenta la nostra rivista, ci son pervenute ben due versioni del poema di Rimbaud, *Le Bateau ivre*. Ci è grato presentarle entrambe [...] per il loro carattere profondamente diverso e quasi opposto in ordine al tessuto metrico e alla conseguente interpretazione [...]. Vittorio Pagano, più attento e ligio al semantema e a uno specchio

²⁷ Dall'occorrenza significativa, in questi anni, per quanto riguarda gli autori dell'Ottocento francese. Fra anni Quaranta e Cinquanta, ad esempio, *L'après-midi d'un Faune* di Stéphane Mallarmé conta più di venti versioni in italiano.

fedelissimo dell'«apparenza» metrica dell'originale; Alessandro Parronchi, non meno rispettoso dei significati letterali, ma [...] libero e aperto nel trattamento della strofa e dell'endecasillabo, continuamente franti e ricomposti a immagine di un testo più intimo e segreto. Pagano cerca il poeta della storia della poesia, Parronchi il maestro, l'esempio simile alla propria voce, al proprio sangue poetico.

Con questa introduzione, Macrì sembra voler significare che, mentre per il primo poeta-traduttore il *vertere* in italiano da un'altra lingua si configura come un raffinato strumento di servizio, nel caso del secondo, la pratica della traduzione è ormai divenuta un modo per entrare in contatto con (e forse in possesso di) una poesia da considerare parte integrante della propria medesima identità espressiva; pertanto Pagano ricercerebbe il poeta di *Le Bateau ivre* in un dimensione storica, mentre Parronchi richiederebbe al testo una sorta di rispecchiamento artistico ed esistenziale.

Proviamo a definire meglio questa affermazione con una comparazione delle due versioni. La prima grande differenza da segnalare risiede nel fatto che, mentre Pagano si ingegna di mantenere lo schema rimico (ABAB) che caratterizza le venticinque quartine di alessandrini dell'originale, Parronchi sacrifica tale aspetto al verso libero, perseguendo però una più regolare adesione sintattica alla strofa rimbaudiana, i cui elementi sono puntualmente rifusi e riposizionati dall'altro traduttore. Analogo fine sembra avere la scelta di riversare l'alessandrino in un flusso di versi la cui lunghezza oscilla fra l'endecasillabo e una sorta di riecheggiamento del doppio settenario, mentre Pagano si rivolge senz'altro all'endecasillabo.

Poste queste premesse, si può constatare come la versione di quest'ultimo risulti più orientata alla "compressione" del materiale poetico, ingabbiato in uno schema ritmico e sonoro piuttosto regolare, quasi a mimare il progressivo disfacimento del battello impazzito, mentre Parronchi, al contrario, sceglie di seguire più da vicino l'originale accavallarsi di immagini, creando strofe irregolari che restituiscano il ritmo casuale del viaggio folle e autodistruttivo. Due versioni/interpretazioni che giustamente stimolavano l'attenzione di Macrì, il quale, nel complessivo apprezzamento di entrambe le prove, non mancava di rimarcare il valore dell'immedesimazione posta alla base della versione parronchiana.

Per altro, nell'esperienza del poeta fiorentino, la ricerca di una poesia «similare alla propria voce» durava almeno dal 1949, quando, come già ricordato, egli aveva pubblicato per l'editrice Fussi di Firenze la sua versione di *Una stagione all'inferno*. Quella traduzione s'innestava nell'alveo di una piccola serie personale che comprendeva *Il pomeriggio di un fauno* di Stephane Mallarmé (1945), *Poesie di Humilis* di Germain Nouveau (1945), *Le chimere* di Gerard De Nerval (1946) e *Il centauro e altri poemi* di Maurice de Guérin (1951), disegnando una

traiettorie piuttosto nette del gusto ermetico e della sua ultima maturazione. Particolarmente importante è quanto si legge nell'introduzione alle poesie del poeta noto come Humilis, compagno e sodale di Rimbaud.

Nella proposizione parronchiana, l'oscuro poeta francese, presentato per la prima volta al pubblico italiano, sarebbe il portatore di una fede originaria, un panteismo concreto di cristiano radicale, che sfocia nel misticismo e nell'eremitaggio urbano.²⁸ Non è impreciso affermare che la stessa sorgiva energia fosse ricercata anche nell'opera di Rimbaud, il quale, a ben vedere, offriva l'indicazione di una via spirituale intima e fuori dall'ortodossia, bruciata tutta nell'esperienza artistica sovrapposta a quella biografica: una *poesia come vita* che deve essere parsa la strada ideale ai giovani lettori degli anni Venti-Trenta, alla ricerca di un modo per aggirare l'invadenza della situazione politica vigente.

Ma, così come sarebbe fuorviante indicare un Rimbaud marxista per Fortini, risulterebbe altrettanto ingenuo indicare un Rimbaud cristiano ed esistenziale per la lettura di Parronchi e dei suoi compagni di viaggio. Il caso, infatti, non è tanto quello di un'interpretazione condotta in una direzione o in un'altra, quanto quello di una sempre più specifica definizione di sé operata dal traduttore-poeta attraverso la potenziale ambiguità dell'opera con cui ha stabilito di confrontarsi. È su questo che si gioca il rapporto doppio e speculare fra quella che vorrei definire la "psicologia ricettiva" del poeta, che adatta le percezioni del lettore in funzione dell'attività creativa, e l'opera che accede a una diversa tradizione letteraria attraverso il suo lavoro di acquisizione e adattamento linguistico-culturale.

Da questo punto di vista, la proposta di Baxandall si complica ulteriormente, configurandosi come un uso dei materiali artistici non scevro dalla somma delle precedenti letture. I tratti caratteristici della tradizione rimbaudiana nel secondo dopoguerra italiano si presentano come il risultato di un incontro fra la necessità di costruire una prospettiva originale dei poeti-lettori-traduttori e l'autorità di una tradizione invalsa, implicita nella lettura apparentemente incondizionata delle opere. Per un'ampia leva di poeti italiani, Rimbaud è l'immagine della giovinezza (parola che, come ricorda Giorgio Caproni, per la sua generazione continuerà a risuonare come l'inno di una stagione funesta), della ribellione estrema, della fuga dalla realtà, dell'esperienza intima e assoluta della poesia.

La presenza di questo autore nelle traduzioni dei poeti attivi nel cuore del secolo XX si propone come il frammento di una conferma, stimolando con efficacia la maturazione definitiva della propria identità.

²⁸ Cfr. Nouveau 1945, 7-10.

5.

La questione della lettura cristiana di Rimbaud in Italia ha avuto grande eco, determinando una parabola indicativa del posizionamento del francese nel campo della nostra poesia primo-novecentesca. In principio, è la protesta sempre più accorata di Croce contro l'idea di ravvisare qualunque validità estetica e spirituale nell'esperienza rimbaudiana, massimamente se in relazione a un supposto misticismo. La sua posizione, ripresa con pari veemenza negli anni Trenta, trova estensori d'eccezione anche a distanza di anni, se addirittura Soffici sente il bisogno, ancora nel 1956, di scrivere un articolo dal titolo *Rimbaud vero*, in cui prova a liberare l'autore dal suo ingombrantissimo mito, facendo specifico riferimento all'assurdità di una sua interpretazione cristiana.²⁹

Eppure, non sembra essere questo lo scarto più significativo nei termini di un'interpretazione attiva nell'area cattolica italiana. Un cambio di prospettiva decisivo, amplificato dal caso della poesia rimbaudiana, sembra piuttosto maturare nel dialogo intessuto da autori vicini come Carlo Betocchi e, appunto, Parronchi (e la somma dei suoi sodali, a cominciare da Carlo Bo). In un suo ricordo di gioventù, Andrea Zanzotto ha descritto perfettamente quale fosse la situazione della ricezione rimbaudiana sul finire degli anni Trenta:

Giunto a Padova, all'inizio dell'università, seppi dell'uscita di una sorta di *opera omnia* di Arthur Rimbaud. Dal mio limitato punto di vista di campagnolo veneto – perché tale mi consideravo – pensai che avrei potuto avere la grande occasione, a 17 anni, di sentire la vicinanza di uno che a 17 anni era già un "grande". Per questo, raggranellati i soldi, ordinai alla libreria Draghi il volume *Œuvres de Arthur Rimbaud – vers e proses – préface de Paul Claudel*, Paris, Mercure de France, MCMXXXVII, il 6 novembre 1938. Naturalmente di Rimbaud si parlava molto nelle più varie sedi. Qualcosa di Rimbaud era inoltre già apparso, comunque in ritardo rispetto alla situazione culturale europea, in numerose situazioni, dalle riviste al corso universitario. Il fatto che fosse Paul Claudel, esponente dell'esistenzialismo cattolico, a presentare Rimbaud nell'edizione da me acquistata, era significativo di un'operazione di recupero di Rimbaud al cattolicesimo. [...] Sembrava assecondare questa concezione la stessa collocazione, in seguito radicalmente modificata in quanto oggi filologicamente non attendibile, dei libri di Rimbaud in questo volume, con *Une saison en enfer* (chiusa dal brano *Adieu*) posta alla fine del libro.³⁰

Sia Betocchi che Parronchi, a distanza di circa un decennio l'uno dall'altro, parlano di questo brano come di un lascito spirituale. Il primo interviene sulle colonne del «Frontespizio» nel luglio del 1938, rappresentando cosa il poeta francese avesse significato per sé e per la propria generazione in un articolo

²⁹ Cfr. Soffici 1956.

³⁰ Zanzotto 2004, 105.

intitolato *La lezione di Rimbaud*. Egli vede nel silenzio che seguirebbe *Addio* un «passo indietro, cioè un fatto d'umiltà, una umiliazione»³¹ che è anche la condizione massima cui può ambire qualunque artista che tenda a Dio, nell'impossibilità sostanziale di far arrivare la letteratura alle altezze più sublimi della vita, ovvero della fede: «la poesia di fede, non è fede in sé».³² Nella prospettiva del secondo, invece, che nel 1949 introduce brevemente la propria traduzione di *Una stagione all'inferno*, la rinuncia poetica è ormai divenuta un formidabile atto d'accusa, un esercizio spirituale che ha poco a che vedere con l'autoumiliazione della fede, un modo per svelare la falsità della vita e rinnovarla con «una morte che sbocca nella resurrezione immediata».³³

La divergenza mostrata da Betocchi e Parronchi in merito al “cristianesimo” di Rimbaud sembra ripercorrere per intero l'attrito su cui, proprio alla fine degli anni Trenta, si era divisa la redazione del «Frontespizio», con l'uscita dalla redazione dei collaboratori più giovani. Nella sensibilità dei poeti del Dieci, la parabola artistica rimbaudiana non sarebbe più portatrice di una radicale lezione di umiltà, ma rappresenterebbe, al contrario, un'irripetibile esperienza di autocoscienza spirituale: «non era nato per rifiutare niente della vita», afferma Parronchi alla fine della sua introduzione.³⁴ La testimonianza di una forza superiore alla poesia non bastava più: nell'esperienza dei giovani poeti cattolici, essa era diventata l'irresistibile forza di un'identificazione, come confermato ancora dalla rievocazione di Luzi:

Negli scherni, nelle imprecazioni, nelle laceranti empietà, nella cosiddetta rivolta di Rimbaud c'è un umile, filiale sottinteso religioso che sarebbe vano cercare nella tragedia *hautaine* di Mallarmé e che Verlaine, senza curarsi di capirlo nei suoi acerbi recessi, aveva però fraternamente intuito. Questa condizione depauperata e desiderosa era anche la mia, la nostra, al momento di tentare l'avventura della poesia e della vita.³⁵

Per provare a chiudere il cerchio delle domande poste in apertura sulla scorta delle teorizzazioni di Bourdieu, si può affermare che la presenza del giovane di Charleville abbia agito come un potente catalizzatore nell'esperienza di quei poeti che si sono occupati, direttamente o indirettamente, della sua riacquisizione dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. In una scala di valore assolutamente autonoma, Rimbaud è definitivamente divenuto, in quella stagione, sia il simbolo della poesia contro o forse al di fuori della storia, sia l'esempio più radicale del conflitto fra arte e vita, che tanto continuerà a tormentare i poeti

³¹ Betocchi 1985, 132.

³² Ivi, 131.

³³ Rimbaud 1949, 11.

³⁴ Ivi, 12.

³⁵ Luzi 1995, 263.

scivolati dalla dittatura al conflitto bellico e dalla ricostruzione al cosiddetto miracolo economico, alle prese con un costante dubbio sul valore della propria ispirazione e della poesia *tout court*.

Dimenticati i furori barbarici degli anni Quaranta, il nome di Rimbaud si riaffaccia alla mente dei suoi vecchi lettori adolescenti come il segnacolo di una gioventù sospesa, forse addirittura come un oscuro testimone di quel lungo e continuato trauma. È allora che l'enigma della sua poesia e della sua biografia, la «simpamina» (l'amfetamina) di cui parla Sbarbaro, si rivela una sostanza ancora fortemente in circolo.

Bibliografia

- Aneschi 1942 = Luciano A., *Di una lettura metafisica di Rimbaud*, in Id., *Saggi di poetica e di poesia*, Firenze, Parenti, pp. 221-24.
- Baxandall 2000 = Michael B., *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi.
- Betocchi 1985 = Carlo B., *La lezione di Rimbaud*, in Id., *Confessioni minori*, Firenze, Sansoni, pp. 128-32.
- Bourdieu 2013 = Pierre B., *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore.
- Croce 1950 = Benedetto C., *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, Bari, Laterza.
- Giovine 2018 = Sara G., *Le traduzioni di Rimbaud in Italia*, «Incontri», 33/2, pp. 65-77.
- Luzi 1995 = Mario L., *Nel cuore dell'orfanità*, in Id., *Naturalezza del poeta*, Milano, Garzanti, pp. 246-68.
- Macri 1995 = Oreste M., *La teoria letteraria delle generazioni*, Firenze, Cesati.
- Manigrasso 2013 = Luciano M., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press.
- Nouveau 1945 = Germain N., *Poesie di Humilis*, traduzione di A. Parronchi, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1945
- Omaggio 1954 = *Omaggio a Rimbaud*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.
- Petralia 1960 = Franco P., *Bibliographie de Rimbaud en Italie*, Firenze, Sansoni antiquariato.
- Picon 1998 = Isabel V.P., «*Une œuvre originale de poésie*». Giuseppe Ungaretti traducteur, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Rimbaud 1946 = Arthur R., *Buona ispirazione del mattino*, traduzione e commento di F. Fortini, «Il Politecnico», 21, 16 febbraio, p. 3.
- Rimbaud 1949 = Arthur R., *Una stagione all'Inferno*, traduzione di A. Parronchi, Firenze, Fussi.
- Rimbaud 1950 = Arthur R., *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple*, «Delta», 3-4,

gennaio, pp. 22-25.

Soffici 1956 = Ardengo S., *Rimbaud vero*, «Il Corriere della Sera», 16 febbraio, p. 3.

Sereni 1996 = Vittorio S., *Rimbaud a Lugano*, in Id., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, pp. 24-27.

Sereni 2013 = Vittorio S., *Poesie e prose*, Milano, Mondadori.

Zanzotto 2004 = Andrea Z., *Ripensando a Rimbaud*, in *Da Rimbaud a Rimbaud*, a cura di Marco Munaro, Rovigo, Il Ponte del Sale, pp. 105-06.

«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* / *LUNGI 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...

Sognamo, 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?

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

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

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

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

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

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

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

(D. Valeri)

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

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

Dolce rumore della pioggia

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.
- Gialloredo 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.

Jean Dornis, *La poésie italienne contemporaine* (1898): fra traduzione e critica letteraria

Elena Coppo
Università di Padova

Nel volume dell'*Histoire des traductions en langue française* dedicato al XIX secolo, Christine Lombez, autrice del capitolo sulla poesia, definisce *La poésie italienne contemporaine* di Jean Dornis come «l'initiative la plus intéressante» dell'Ottocento, nell'ambito della traduzione poetica dall'italiano al francese. Pubblicata a Parigi nel 1898, l'opera di Jean Dornis si propone infatti come «une anthologie commentée», e dunque come «une tentative inédite d'allier traduction et travail critique pour présenter au lecteur français des poètes qui ne soient pas encore canonisés».¹

L'autore di questa originale antologia poetica è in realtà un'autrice: Jean Dornis è infatti lo pseudonimo di Elena Goldschmidt-Franchetti, nata a Firenze nel 1864 da una ricca famiglia di origini ebraiche, ma trasferitasi in Francia nel 1883, in seguito al matrimonio con Guillaume Beer, proprietario del castello di Voisins a Louveciennes, non lontano da Parigi. Lei stessa racconta di aver ricevuto fin dall'infanzia un'educazione bilingue:

Je fus, dès mon enfance, habituée à me servir indifféremment de la langue de Dante et de celle de Leconte de Lisle. À la maison, j'entendais l'une et l'autre. Si les serviteurs étaient toscans, mon institutrice, Mlle Bonnard, était de la Suisse romande... En réalité, mon éducation fut bilingue.²

Non è casuale il fatto che il francese venga da lei definito, in queste righe, come “la lingua di Leconte de Lisle”: a Parigi infatti M^{me} Beer ebbe modo di coltivare il suo interesse per la letteratura, tenendo un salone settimanale nella sua

¹ Lombez 2012, 392-93.

² Tissot 1911, 146.

residenza di rue des Mathurins e circondandosi di artisti e scrittori, ma fu molto legata soprattutto a Leconte de Lisle, suo amico e maestro,³ che sarebbe morto nel 1894 proprio mentre era suo ospite nella tenuta di Voisins.

Il primo romanzo di Jean Dornis, intitolato *La voie douloureuse*, venne pubblicato nel 1894 con una lettera-prefazione di Leconte de Lisle; fu seguito da *Les frères d'élection* (1896), raccolta di leggende montenegrine composta in seguito ad un viaggio nei Balcani, e poi da altri due romanzi, *La force de vivre* (1901) e *Le voile du temple* (1906). Ma il nome di Jean Dornis è più spesso associato ai suoi saggi di critica letteraria: quelli dedicati alla figura e all'opera di Leconte de Lisle e alla poesia francese di fine secolo,⁴ e i tre volumi sulla letteratura italiana contemporanea, che viene presentata al pubblico francese nei tre generi della poesia, del teatro e del romanzo: *La poésie italienne contemporaine* (Paris, Ollendorff, 1898), *Le théâtre italien contemporain* (Calmann-Lévy, 1904) e *Le roman italien contemporain* (Société d'Édition Littéraires et Artistiques, 1907).⁵ Così nel 1911 Ernest Tissot, autore di un volume dedicato alle *Princesses des lettres*, descrive M^{me} Dornis come una figura di tramite fra le due culture e le due letterature: «Cette Florentine, dont le mariage fit une Parisienne, répète le cas toujours curieux d'une cosmopolite traduisant les pensées d'une civilisation dans la langue d'un autre peuple».⁶ Inoltre, egli dichiara che i suoi saggi sulla letteratura italiana più recente risultano «indispensables à ceux qui prétendent suivre l'évolution de la pensée italienne».⁷

Di questi tre volumi, il primo è proprio *La poésie italienne contemporaine*. Si tratta evidentemente di un'antologia poetica, un genere che era molto in voga nella Francia di fine Ottocento, e che anzi probabilmente costituiva il principale veicolo della poesia straniera. Come spiega Christine Lombez,⁸ in questo periodo le raccolte di componimenti tradotti da un unico autore sono nel complesso piuttosto rare perché, all'infuori di quelle dedicate a poeti universalmente riconosciuti – da Shakespeare a Goethe o, per restare in ambito italiano, da Dante ad Ariosto – sono rivolte ad un pubblico abbastanza ristretto, e risultano quindi rischiose a livello editoriale. Molto più diffuse sono invece le antologie che propongono una varietà di autori più o meno conosciuti, spesso – ma non necessariamente – provenienti da una stessa area geografica, e tradotti in genere in maniera piuttosto libera, anche perché raramente il lettore ha la possibilità di confrontare le traduzioni con gli originali.

³ Sul rapporto con Leconte de Lisle, cfr. Tissot 1911, 149-56.

⁴ Cfr. Dornis 1895, 1909 e 1912.

⁵ Più tardo è il saggio su Gabriele D'Annunzio, cfr. Dornis 1925.

⁶ Tissot 1911, 142.

⁷ Ivi, 163.

⁸ Cfr. Lombez 2012, 407.

In questo quadro, l'opera di Jean Dornis appare significativa sotto diversi punti di vista. Innanzitutto per la sua struttura composita, che unisce la traduzione allo studio critico degli autori e dei testi, sempre riportati anche nella lingua originale; poi per la scelta di affrontare autori e testi contemporanei, nell'intento di fornire al pubblico francese un *tableau vivant* della poesia italiana, e per la selezione e la classificazione, niente affatto banale, degli autori trattati; infine perché il volume ricevette un riconoscimento da parte dell'Académie française e godette di un notevole successo, testimoniato dal rapido esaurimento delle prime edizioni,⁹ e può quindi aver contribuito in maniera significativa alla conoscenza e alla diffusione in Francia della poesia italiana contemporanea.

L'opera si compone di tredici capitoli, il primo dei quali, intitolato *Les origines*, ha una funzione introduttiva. «Lorsque l'on cherche à se renseigner sur les origines de la Poésie Italienne Contemporaine», si legge in apertura dell'opera, «on s'aperçoit que les noms des précurseurs demeurent très vivants, alors que leurs œuvres sont ignorées».¹⁰ Jean Dornis parte dunque dalla constatazione che la poesia italiana del Settecento e del primo Ottocento – quella di Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Leopardi e Manzoni – è ormai in gran parte superata: i nomi di questi poeti, spiega, sono universalmente rispettati, ma le loro opere non sono più attuali, perché troppo strettamente legate al contesto storico-politico nel quale furono composte, che è quello precedente all'Unità d'Italia. Il 1861 è per l'autrice un anno di svolta, con il quale ha inizio per l'Italia una nuova fase politica e al contempo culturale, ed ella si propone di studiare la poesia italiana di questa nuova fase, che è appunto quella “contemporanea”, rinnovando così anche la percezione della poesia italiana da parte del pubblico francese. Quanto alle origini di questa *poésie italienne contemporaine*, Jean Dornis le individua nella «résurrection gréco-latine», ossia nel classicismo ottocentesco, spiegando che questo fenomeno, che ha accomunato diversi paesi europei, ha avuto in Italia un valore diverso, più profondo, più autentico, e si è contrapposto al romanticismo, aprendo la via alla modernità:

Ceci est tout particulier à l'Italie: l'esprit classique, qui ailleurs semble indissolublement lié à l'esprit d'obéissance, à la superstition des règles, fut, avec Carducci, le berceau de l'esprit moderne. Au contraire, le Romantisme, qui était allé puiser son inspiration aux sources du moyen âge chrétien, soutint toute cette littérature pieuse, mélancolique, optimiste pourtant, qui s'en remet à la Providence du soin de réaliser le progrès.¹¹

Carducci è quindi per Jean Dornis l'iniziatore della poesia italiana contemporanea, colui che ha riportato la letteratura italiana fra le grandi letterature

⁹ Nel 1900 il volume era già arrivato alla quarta edizione.

¹⁰ Dornis 1898, 1.

¹¹ Ivi, 6-7.

europée: «Il fit rentrer l'Italie dans le mouvement des littératures européennes, ainsi que le triomphe de la Maison de Savoie la fit rentrer dans la vie politique».¹²

Dopo questa introduzione, i capitoli successivi sono dedicati allo studio dei diversi autori. In totale sono quaranta i poeti che vi vengono presentati.¹³ Quattro di questi hanno diritto a un capitolo a loro nome, e certo non sorprende che fra questi quattro ci siano Giosuè Carducci, che viene affrontato nel capitolo immediatamente successivo a quello introduttivo (II), e Gabriele D'Annunzio, al quale è invece dedicato il capitolo conclusivo dell'opera (XIII); può stupire, invece, che gli altri due privilegiati siano Mario Rapisardi (III) e Ada Negri (XII). Il primo viene presentato come il poeta del Sud Italia, contrapposto a Carducci che sarebbe il poeta del Nord,¹⁴ e viene proposta la traduzione di alcuni brani tratti dal poema *Lucifero* (1877) – definito un «délire d'imagination» e un esempio di «audaces macaroniques»¹⁵ – e dalla raccolta delle *Poesie religiose* (1887); quanto alla seconda, viene particolarmente apprezzata da Jean Dornis perché la sua ispirazione è «toute italienne et toute moderne», e perché attraverso la sua poesia si avverte «la jeune Italie plébéienne qui peine, palpité, espère»,¹⁶ come testimoniano i numerosi componimenti tradotti da *Fatalità* (1892) e da *Tempête* (1895).

Ci sono poi altri tre capitoli che portano titoli generici, ma sono comunque dedicati ciascuno a un solo autore: il capitolo VIII, *Poésie «vériste»*, comprende soltanto Lorenzo Stecchetti (pseudonimo di Olindo Guerrini); il capitolo IX, intitolato *Le pessimisme cosmopolite*, è dedicato ad Arturo Graf, mentre il successivo, che affronta il genere del dramma teatrale in versi, ha come unico protagonista Giuseppe Giacosa. In altri capitoli invece Jean Dornis tenta una classificazione delle figure poetiche minori, individuando innanzitutto due gruppi geograficamente distinti, che indica come *École bolonaise* ed *École sicilienne*, e che vengono affrontati rispettivamente ai capitoli IV e V. Ogni poeta, comunque, viene presentato fornendo informazioni sulle sue vicende biografiche, su eventuali legami con altri autori, sulle opere che ha pubblicato e sul modo in cui queste sono state ricevute dal pubblico e dalla critica; nella maggior parte dei casi, la trattazione è arricchita dalla traduzione francese di alcuni componimen-

¹² Ivi, 9.

¹³ Le fonti di cui si serve l'autrice devono essere molto varie, ma non vengono precisate se non in pochissimi casi. Si fa riferimento soltanto agli articoli sulla *Littérature italienne* pubblicati da Gaston Deschamps su «Le Temps» nel 1896, e si cita il volume di interviste di Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, del 1895. Ma le fonti italiane devono essere ben più numerose, e tra queste ci sono probabilmente altre antologie poetiche, come quella curata da Eugenia Levi, *Dai nostri poeti viventi*, del 1891 (di cui si parlerà più oltre alla n. 41).

¹⁴ Cfr. Dornis 1898, 48: «Le Midi l'oppose, comme son champion, au poète du Nord, le lyrique de Bologne».

¹⁵ Ivi, 55.

¹⁶ Ivi, 237.

ti, sempre accompagnata però dalla citazione dei testi originali, che vengono riprodotti in corsivo e in corpo minore *en bas de page*. Il numero delle traduzioni è molto vario: dei quaranta poeti presentati, nove – quelli affrontati in maniera più rapida – ne sono del tutto privi, mentre per ciascuno degli altri viene citato e tradotto almeno un testo, o una porzione di testo, e per i più importanti il numero sale fino a dieci, quindici o, nel caso di D'Annunzio, ventitré componimenti.

Le traduzioni sono in prosa, non in versi. Nella Francia del XIX secolo, la scelta della prosa o del verso è la questione principale che anima la riflessione e il dibattito sulla traduzione poetica, e la prima che ogni traduttore di poesia straniera si trova a dover affrontare.¹⁷ La decisione di Jean Dornis di tradurre in prosa non viene mai spiegata o messa in discussione all'interno dell'antologia, ma appare come la più naturale per un traduttore che non è poeta e non si propone come poeta, ma piuttosto come esperto della poesia straniera, in questo caso italiana, e quindi in grado di trasmettere le proprie conoscenze al pubblico francese. Jean Dornis parla sempre delle sue traduzioni come *traductions*, mai come *imitations* o *adaptations* (termini del resto sempre meno diffusi e meno apprezzati nel corso del XIX secolo), ed è evidente che non intende “imitare” i poeti italiani che traduce, e nemmeno “adattarne” i testi al gusto francese; non considera le sue traduzioni come testi dotati di una propria dignità letteraria, ma come semplici strumenti di conoscenza della letteratura italiana: di qui la scelta della prosa. Nelle traduzioni, l'unico riferimento alla forma metrica degli originali sta nella corrispondenza fra strofe e paragrafi: il passaggio da una strofa all'altra dell'originale è segnalato nella traduzione dall'inizio di un nuovo paragrafo, con rientro tipografico e lettera maiuscola. Quella di Jean Dornis è quindi una *prose strophique*: una forma già tradizionale, che costituisce una delle prime possibilità di compromesso fra la traduzione in prosa e quella in versi, e al contempo una delle prime forme che assume il *poème en prose*, fin dal *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand. Naturalmente, la corrispondenza fra strofe in versi e paragrafi in prosa è perfetta fintantoché le strofe sono costruite come unità autonome a livello sintattico; nei casi di *enjambement* interstrofico, non così rari nella poesia italiana, la traduttrice deve posticipare la parola in innesco al paragrafo successivo, o anticipare quella in *rejet* al paragrafo precedente; in alcuni casi, sceglie di tradurre le due strofe in un unico paragrafo di prosa, senza indicarne il confine, oppure adatta la sintassi della traduzione in maniera tale da rendere i due paragrafi comunque indipendenti.¹⁸

¹⁷ Cfr. Lombez 2012, 428-31.

¹⁸ Del resto, va detto che Jean Dornis non sembra molto interessata agli aspetti metrici dei componimenti che traduce, né molto ferrata sull'argomento. All'interno dell'opera, le osservazioni sulla metrica sono rare e non sempre pertinenti. Ad esempio, introducendo il *Trionfo d'Isaotta* di D'Annunzio, l'autrice scrive che questo testo «remet en honneur la *Nona Rima* dans la manière

C'è comunque, da parte di Jean Dornis, la volontà evidente di proporre una traduzione fedele, sia dal punto di vista semantico che lessicale e sintattico, al testo originale. Questa emerge chiaramente dal confronto fra la sua antologia e quello che può essere considerato come il suo più immediato antecedente: *La Littérature contemporaine en Italie* di Amédée Roux,¹⁹ in quattro volumi che attraversano tutto l'Ottocento, l'ultimo dei quali venne pubblicato nel 1896, solo due anni prima di quello di Jean Dornis. Anche Amédée Roux aveva arricchito la sua trattazione sulla poesia italiana con la citazione di testi o frammenti di testi poetici in lingua originale, tradotti in prosa nelle note a piè di pagina – secondo una disposizione opposta a quella scelta da Jean Dornis, che mette invece in primo piano le traduzioni. Tuttavia, le traduzioni di Roux e quelle di Jean Dornis sono molto diverse: lo si vede chiaramente se si considera uno dei rari testi che vengono parzialmente tradotti da entrambi, *Su l'Adda* di Carducci, tratto dalle *Odi barbare*. Riportiamo qui tre strofe del componimento carducciano, seguite dalle traduzioni di Roux (1883), a sinistra,²⁰ e di Dornis (1898), a destra:

Corri tra' rosei fuochi del vespero,
corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido
fiume, e il tenero amore,
al sole occiduo naviga.

Sotto l'olimpico riso de l'aere
la terra palpita: ogni onda accendesi
e trepida risalta
di fulgidi amor turgida.

de Laurent le Magnifique» (Dornis 1898, 289), quando invece si tratta di una ballata in strofe ottastiche di ottonari trocaici (secondo il modello, appunto, della *Canzona di Bacco*). Quanto ai primi esperimenti di liberazione metrica compiuti in Italia in quegli anni, non ne viene fatta parola. Nel capitolo introduttivo si legge che «le meilleur profit que la Poésie Italienne tira de la Réaction Classique fut l'acquisition de la technique excellente, maintenant traditionnelle, du vers libre» (ivi, 3), dove non è affatto chiaro che cosa si intenda con l'espressione *vers libre*; comunque, la questione non viene più toccata nel corso dell'opera. I testi citati e tradotti sono tutti in metri tradizionali, con una sola eccezione: quella di *Desiderio* (ivi, 108-109), una poesia di Luigi Capuana pubblicata sul «Capitan Fracassa» nel 1889. Si tratta di dieci quartine di versi non rimati, la cui misura oscilla in maniera irregolare fra le 7 e le 11 sillabe: è la forma tipica del "semiritmo". Ma di questo nell'antologia non viene detto nulla.

¹⁹ Cfr. Roux 1870, 1874, 1883 e 1896. In realtà, non si tratta tanto di un'antologia, quanto di una storia della letteratura, di carattere tendenzialmente enciclopedico, nella quale vengono presi in considerazione tutti i generi letterari: non solo la poesia, il teatro e il romanzo, ma anche le opere di carattere storico e filosofico e la critica letteraria. La citazione di brani in lingua italiana e la loro traduzione, frequente in particolare nei capitoli sulla poesia, assume in questo caso la funzione di sostegno alle argomentazioni dell'autore e ai suoi giudizi – spesso severi – sugli autori e sulle opere trattate.

²⁰ La traduzione di Roux è in prosa, senza suddivisione in paragrafi; qui i paragrafi vengono distinti per facilitare il confronto con la traduzione di Dornis.

Molle de' giovani prati l'effluvio
 va sopra l'umido pian: l'acqua a' margini
 di gemiti e sorrisi
 un suon morbido frangono.²¹

Cours, Adda azuré, cours à la lueurs de l'occident en feu; Lydie, qu'accompagnent les Amours souriants, navigue sur les flots paisibles à la chute du jour.

Cours, sous les feux roses du soir, cours, Adda bleue! Lydia navigue sur le fleuve calme, avec le tendre amour, au soleil couchant.

Doucement baignée par une tiède atmosphère, la terre palpité; chaque onde qui réfléchit les feux de l'horizon tressaille vivement comme le sein d'une vierge amoureuse.

Sous le rire olympique des airs, la terre palpité: chaque onde s'allume, et frissonnante se soulève, lumineuse et gonflée d'amour.

Le mol effluve des prés rajeunis s'étend jusqu'à la pleine humide, et l'onde avec un long soupir vient se briser sur la rive verdissante.²²

La douce effluve des jeunes prés s'étend sur la pleine humide: mollement les eaux se brisent contre les bords, avec un bruit de gémissement et de rires.²³

Nelle sue traduzioni, Roux tende ad ampliare il testo originale, a scioglierne le immagini, fino quasi a parafrasarlo: così ad esempio, nella seconda strofa dell'estratto qui riportato, il verso carducciano «Sotto l'olimpico riso de l'aere», che Dornis traduce di pari passo «Sous le rire olympique des airs», diventa nella traduzione di Roux qualcosa di completamente diverso: «Doucement baignée par une tiède atmosphère». La frase «ogni onda accendesi», che Dornis rende precisamente con «chaque onde s'allume», viene tradotta da Roux ampliandola e spiegandone il significato («chaque onde qui réfléchit les feux de l'horizon»); infine, l'onda che per Carducci è «di fulgidi amor turgida», e per Dornis è «lumineuse et gonflée d'amour», nella traduzione di Roux, che scioglie a suo piacere la metafora, diventa «comme le sein d'une vierge amoureuse».

Proprio a Carducci, come già si è detto, è dedicato il secondo capitolo dell'antologia di Jean Dornis, subito dopo l'introduzione. Il poeta vi viene definito come «le chef de l'École Néo-Classique et le Restaurateur de la Poésie»,²⁴ e inoltre come «le plus grand artiste de vers que l'Italie ait eu dans le cours de ce siècle»:²⁵

²¹ Carducci (ed. Papini), 44.

²² Roux 1883, 13.

²³ Dornis 1898, 36-37.

²⁴ Ivi, 12.

²⁵ Ivi, 46.

Vivant, comme il le faisait, dans la fréquentation des maîtres de la Poésie Grecque et Latine, Carducci devait s'aviser que, chez eux, la beauté de la forme n'est pas distincte de la beauté du fond, que la pensée et l'expression sont gouvernées par des règles identiques qui les font avancer du même pas, coïncider, s'entre-baiser, dans des rapprochements qui créent la vie divine.²⁶

L'autrice segue il percorso biografico e poetico di Carducci, e vi affianca una decina di testi. Tra questi troviamo innanzitutto l'*Inno a Satana*, di cui vengono citati e tradotti circa 130 versi sui 200 totali, soffermandosi a lungo sullo scandalo provocato da questo testo e sul dibattito che ne era derivato. Compagno poi due testi tratti dalla raccolta delle *Rime nuove: Alla rima*, che viene presentato come l'omaggio di Carducci a un'istituzione formale da lui ormai superata, e una piccola porzione di *Ça ira!*, il ciclo di dodici sonetti ispirato alla Rivoluzione francese. Gli altri testi provengono invece tutti dalle *Odi barbare*,²⁷ ed è evidente che queste rappresentano per Jean Dornis la parte più importante della produzione poetica carducciana. Di seguito riportiamo il testo e la traduzione di *Nevicata (Chute de neige)*; come si vede, ogni distico elegiaco viene tradotto con un paragrafo di prosa, seguendo quasi parola per parola il testo italiano, e anche con una certa attenzione alla scelta lessicale (si noti ad esempio, proprio all'inizio, la traduzione del verbo italiano *fiocca*, privo di corrispettivo in francese, con l'espressione *éparpillée pleut*):

Lenta fiocca la neve pe 'l cielo cinerëo: gridi,
suoni di vita più non salgon da la città,

non d'erbaiola il grido o corrente rumore di carro,
non d'amor la canzon ilare e di gioventù.

Da la torre di piazza roche per l'aere le ore
gemon, come sospir d'un mondo lungi dal dì.

Picchiano uccelli raminghi a' vetri appannati: gli
[amici
spiriti reduci son, guardano e chiamano a me.

In breve, o cari, in breve - tu calmati, indomito
[cuore,
giù al silenzio verrò, ne l'ombra riposerò.²⁸

Lente, la neige éparpillée pleut du ciel couleur de
cendre: ni clameurs ni sons de vie ne montent de la
ville.

Aucun cri de marchands des rues, aucun fracas de
char, ni de chanson jeune et joyeuse d'amour.

Du donjon de la place, les heures sonnent, rauques,
dans l'air du soir: soupirs d'un monde qui serait loin
du jour.

Des oiseaux errants frappent à la vitre ternie: ce sont
les esprits amis qui reviennent, ils me cherchent, ils
m'appellent.

Oui! Bientôt, chers (toi, sois calme, cœur indompté!),
bientôt je descendrai dans le silence: dans l'ombre je
reposerai!²⁹

Intorno a Carducci, Jean Dornis colloca un gruppo di poeti minori che viene presentato nel IV capitolo come l'*École bolonaise*, e che comprende Enrico Nen-

²⁶ Ivi, 26-27.

²⁷ *Nella piazza di San Petronio; Preludio; Ruit hora; Su l'Adda; Per la morte di Napoleone Eugenio; Nevicata; Alla regina d'Italia.*

²⁸ Carducci (ed. Papini), 119.

²⁹ Dornis 1898, 42.

cioni, Giovanni Marradi, Severino Ferrari, Enrico Panzacchi, Guido Mazzoni, Annie Vivanti, Giuseppe Chiarini e Alfredo Baccelli: tutte figure che sembrano orbitare, sia dal punto di vista geografico che poetico, intorno al grande Carducci, dal momento che lo hanno conosciuto e sono stati suoi allievi, amici o ammiratori. E come a Giosuè Carducci era stato contrapposto, nel capitolo successivo, Mario Rapisardi, così all' *École bolonaise* viene contrapposta, nel V capitolo, l' *École sicilienne*, i cui rappresentanti sarebbero Giovanni Alfredo Cesareo, Luigi Capuana, Ugo Fleres, Giovanni Verga, Domenico Milelli e Luigi Pirandello. Tra questi, soltanto Cesareo può essere ragionevolmente messo in relazione con Rapisardi, del quale fu allievo; su tutti gli altri non sembra che l'autore del *Lucifero* abbia esercitato alcuna particolare influenza. Stupisce soprattutto la presenza, in questo gruppo, di Verga e di Pirandello, che certo non devono la loro fama alla poesia: del primo, infatti, non viene citato nessun testo poetico, mentre del secondo viene riportata e tradotta un'unica poesia tratta da *Pasqua di Gea*, raccolta pubblicata nel 1891.³⁰ Nella conclusione del capitolo, comunque, è lo stesso Jean Dornis ad osservare che non c'è davvero, fra questi poeti, un «lien d'école», ma semmai una somiglianza determinata dal comune contesto geografico e culturale nel quale si sono formati.³¹

Se questi due capitoli tentano una classificazione degli autori su base geografica e culturale, altri raggruppamenti proposti sono invece di tipo tematico – come avviene nel capitolo VI, sulla *Poésie religieuse*, che comprende Antonio Fogazzaro e Giulio Salvadori – o su base linguistica, come nel capitolo VII, dedicato ad autori che non è scontato trovare in un'antologia della poesia italiana, perché scrivono in dialetto. Si tratta di cinque poeti: un veneziano, Riccardo Selvatico; un napoletano, Salvatore di Giacomo; due toscani, Renato Fucini ed Ersilio Bicci;³² un romano, Cesare Pascarella. Jean Dornis commenta che, se la traduzione è sempre insufficiente a riprodurre lo *charme* del verso, non può che arrendersi davanti alla *naïveté* e all'*esprit* della poesia dialettale.³³ E tuttavia, curiosamente, proprio in questa sezione si trovano gli unici componimenti che vengono tradotti da Jean Dornis “verso per verso”, ossia mantenendo nella traduzione l'aspetto tipografico dei versi originari. Così si presenta ad esempio la traduzione del sonetto di Riccardo Selvatico intitolato *Venezia*:

³⁰ Verga e Pirandello verranno del resto affrontati in maniera molto più approfondita dall'autrice alcuni anni più tardi, nei volumi dedicati al teatro e al romanzo italiano contemporaneo.

³¹ Cfr. Dornis 1898, 112.

³² Quest'ultimo, in realtà, non scrive in dialetto, ma Jean Dornis spiega che «sa poésie, presque populaire, le fait classer parmi les poètes de dialecte» (ivi, 162).

³³ Cfr. ivi, 144.

No ghè a sto mondo na cità più bela
 Venezia mia de ti, per far l'amor.
 No ghè dona né tosa né putela
 che resista al to incanto traditor.

Co un fià de luna e un fià de bavesela,
 ti sa sfantar i scrupoli del cuor.
 Deventa ogni morosa in ti una stela
 e par che i basi gabia più saor.

Venezia mia, ti se la gran ruffiana
 che ti ga tuto per far far pecai:
 el mar, le cale sconte, i rii, l'altana,

la Piazza e i so colombi innamorai,
 la gondola che fa la nina nana
 fin i mussati che ve tien svegiai!³⁴

Il n'y a pas dans ce monde une ville plus belle
 Que toi, ma Venise, pour faire l'amour.
 Il n'y a pas de fillette ni de femme
 Qui résiste à ton charme traître.

Avec un rien de lune et un rien de brise,
 Tu sais dissoudre les scrupules du cœur.
 En toi, chaque amoureux devient une étoile,
 Et il semble que dans les baisers il y ait plus de
 [saveur.

Venise mienne, tu es la grande entremetteuse,
 Tu as tout pour faire pêcher:
 La mer, les ruelles cachées, les lagunes, les
 [terrasses,

La Place et ses pigeons enamorés,
 La gondole qui berce,
 Jusqu'aux moustiques qui tiennent éveillés!³⁵

Si tratta di un formato che viene utilizzato esclusivamente per le poesie dialettali (anche se non per tutte), senza che venga fornita nessuna spiegazione in merito, anzi, senza che Jean Dornis dia neppure segno di essere consapevole della differenza formale fra queste traduzioni *vers pour vers* e quelle in *prose strophique*.

L'ultimo raggruppamento proposto da Jean Dornis, al capitolo XI, è quello dei poeti che non rientrano in nessun raggruppamento, ossia gli *indépendants*. Fanno parte di questo gruppo tre poetesse – Alinda Bonacci Brunamonti, la Contessa Lara e Vittoria Aganoor – e nove poeti, tra cui Edmondo de Amicis, Domenico Gnoli, Angiolo Orvieto... e Giovanni Pascoli. Certo per un lettore di oggi l'inserimento di Pascoli in questo capitolo è sorprendente, così come lo spazio ridotto, di appena quattro paginette, che gli viene dedicato. Jean Dornis informa i lettori che Pascoli ha pubblicato *Myricae* e i *Poemetti*, e lo presenta come un poeta delicato, un poeta della grazia: «En Italie, les amis de la poésie s'accordent à reconnaître qu'il sait merveilleusement, en quelques traits, fixer l'âme d'un paysage [...]. Il semble pourtant que, de ces courts poèmes, s'échappe un parfum de grâce plutôt qu'une sensation de force»;³⁶ le sue sono «pages d'une grâce charmante, qui plaisent dans leur naïveté un peu voulue».³⁷

Queste poche pagine su Pascoli comprendono la traduzione di tre componimenti, di cui i primi due sono tratti da *Myricae*: il sonetto *Anniversario*, scritto per commemorare la morte della madre, viene proposto per illustrare la tragica vicenda familiare di Pascoli e l'importanza che la figura materna riveste nella sua poesia (e nella poesia italiana in generale, secondo Jean Dornis), mentre gli

³⁴ Ivi, 146.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ivi, 223.

³⁷ Ivi, 226.

endecasillabi rimati de *L'abbandonato*, che descrivono la morte di un bambino, vengono presentati come esempio della fede socialista di Pascoli, alla quale, scrive l'autrice, si devono alcuni dei suoi componimenti più originali. Quanto alla terza poesia, intitolata semplicemente *Madrigale*, non è tratta né da *Myricae* né dai *Poemetti*:

Sto cesellando un cofanetto d'oro,
per seppellirvi dentro l'amor mio.
Ed un'istoria triste
io vado figurando nel lavoro.
– C'era una volta un prode cavaliere,
che d'una fata bionda innamorò,
e per cent'anni, in mezzo a un bosco nero,
vagando la cercò.
La cercò, ma una notte paurosa
al triste errante un baratro s'apri:
tardi la fata allor fatta pietosa,
scese e lo seppellì.³⁸

Je suis en train de ciseler un coffret en or pour y en-
sevelir mon amour.
C'est une histoire triste que je représente dans mon
travail:
Il y avait une fois un preux chevalier amoureux d'une
blonde fée,
Et pendant cent années, dans un bois sombre, errant,
il la chercha.
Il la chercha; mais, par une nuit effrayante, un gouffre
s'ouvrit devant ses pas incertains; alors, trop tard, la
fée s'apitoya, descendit et l'ensevelit.³⁹

Fin dalla prima lettura, l'attribuzione di questo componimento a Pascoli suscita inevitabilmente dei dubbi, e a ragione: il suo vero autore è infatti l'oscuro Pasquale Papa, campano, nato nel 1860 e morto nel 1937, autore di una raccolta di *Madrigali* pubblicata nel 1887, che comprende anche il testo in questione.⁴⁰ Si tratta quindi, da parte di Jean Dornis, di una svista non da poco, dovuta molto probabilmente alla consultazione distratta di un'antologia italiana nella quale il madrigale veniva casualmente affiancato ad alcuni componimenti pascoliani;⁴¹ ma l'errore è sicuramente rivelatore di quanto fosse limitata e approssimativa la conoscenza della poesia di Pascoli nella Francia di fine Ottocento, specialmente se si considera la fama di cui godevano invece al di là delle Alpi, negli stessi anni, gli altri due giganti della poesia italiana dell'epoca, ossia Carducci

³⁸ Ivi, 226-27.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Cfr. Papa 1887, 46.

⁴¹ L'errore si può spiegare ipotizzando che tra le fonti consultate da Jean Dornis per la realizzazione della sua antologia ci sia stata un'altra antologia, quella dell'italiana Eugenia Levi (cfr. Levi 1891), nella quale infatti si possono ritrovare molti componimenti citati e tradotti da Jean Dornis, alcuni dei quali erano stati pubblicati soltanto su giornali e riviste, e quindi sarebbero stati difficilmente reperibili altrimenti. In questo volume, del tutto casualmente (gli autori si succedono per ordine alfabetico), il *Madrigale* di Pasquale Papa viene riportato alla pagina immediatamente precedente a quelle dedicate ad alcuni componimenti pascoliani (ivi, 153-54), e questo può spiegare come il testo sia stato attribuito a Pascoli. È molto probabile, inoltre, che l'errore si sia propagato proprio a partire dall'antologia di Jean Dornis: nel 1909 Kostís Palamàs, poeta greco, tradusse nella sua lingua questo *Madrigale*, attribuendolo a sua volta a Pascoli (cfr. Gentilini Grinzato 1982, 35-36); poi, nel 1917, il testo venne pubblicato nella sezione pascoliana dell'antologia inglese *Selections from the Italian poets* (cfr. Grillo 1917, 591). La questione è stata approfondita in E. Coppo, «Sto cesellando un cofanetto d'oro». Gli esordi della poesia di Pascoli in Francia, «Chroniques italiennes», série web, n. 38 (1/2020), pp. 141-65, in particolare pp. 147-51.

e D'Annunzio.

A D'Annunzio è dedicato per l'appunto l'ultimo capitolo (XIII) che, con cinquanta pagine e una ventina di testi tradotti, è sicuramente il più ampio dell'antologia. Il fatto che questa si apra con Carducci e si chiuda con D'Annunzio non è casuale: secondo Jean Dornis, infatti, Carducci è il restauratore della poesia italiana, colui che le ha fornito una nuova identità europea e moderna, ma D'Annunzio è il suo più illustre rappresentante, colui che l'ha portata alla gloria. Rispetto a Carducci, che è un poeta-filologo, un poeta-erudito, D'Annunzio, giovane e appassionato, risulta più abile ad intercettare i gusti del pubblico; come spiega l'autrice, «le nouveau jet de la poésie italienne devait sortir des passions d'un jeune poète, non des méditations d'un lettré».⁴²

Fatta questa premessa, Jean Dornis rievoca le prime prove poetiche di D'Annunzio attraverso la citazione e il commento di alcuni passi tratti dalle lettere che quest'ultimo, ancora giovanissimo, indirizzò a Giuseppe Chiarini, suo «parrain de lettres»;⁴³ dopodiché la trattazione prosegue abbandonando la successione cronologica degli eventi e delle opere, ed illustrando alcune delle tematiche caratteristiche della poesia dannunziana attraverso la citazione e il commento dei testi. La scelta dei componimenti dannunziani riportati e tradotti è piuttosto ampia, anche se molti sono presenti solo in maniera parziale: uno da *Canto novo (Canto del Sole)*; cinque da *Intermezzo (Ricordo di Ripetta, Quousque eadem?, Il censore, Sed non satiatus e Commiato)*; tre dalle *Elegie romane (Il viadotto, Villa Chigi, Nel bosco)*; due da *L'Isotteo-La Chimera (Trionfo d'Isaotta e Donna Francesca)*; l'opera più rappresentata è tuttavia il *Poema paradisiaco*, con ben dieci testi: *Esortazione, Il buon messaggio, Nuovo messaggio, Vas Mysterii, Le mani, Pamphila, Consolazione, L'inganno, Il sogno e Suspiria de profundis*.

Fra i componimenti tratti dal *Poema paradisiaco*, Jean Dornis si sofferma con particolare attenzione su *Pamphila*, un testo che ritiene sicuramente adatto a stimolare l'interesse e la curiosità dei suoi lettori per la poesia dannunziana, dal momento che apparve «au milieu des applaudissements des uns et des protestations scandalisées des autres»,⁴⁴ e che viene quindi riportato e tradotto integralmente, nonostante conti ben 60 versi. La traduzione permette di osservare ancora una volta la precisione con cui Jean Dornis segue il testo originale; gli unici casi in cui si nota una lieve discordanza sono quelli in cui il testo italiano presenta, come qui, degli *enjambements* interstrofici, che non possono essere resi nella traduzione francese, composta di paragrafi tendenzialmente autonomi dal punto di vista sintattico:

⁴² Dornis 1898, 270.

⁴³ Cfr. *ivi*, 271-74.

⁴⁴ *Ivi*, 285.

Quella amerò. Ne le sue membra impure
io coglierò tutto il desio terreno,
conoscerò tutto l'amor del mondo;
negli occhi suoi nemi di cose oscure
inseguirò; udrò sotto il suo seno
arido battere il suo cor profondo;

Bacerò le sue mani, le sue mani
esperte che toccarono il lanoso
mento al pilota reduce da mari
sconosciuti e solcarono con piani
gesti i capelli al giovine pensoso
mentre errava pe' grandi interlunari

silenzi in sogno l'anima smarrita;
bacerò le sue mani in cui gli unguenti
creato avranno un soprannaturale
candore, tra le cui musiche dita
forse in antico risonò pe' venti
lesbiaci una lira sul natale

Egeo dove i rosai di Mitilene
aulivan cari a le segrete amiche
di Saffo da la chioma di viola;
bacerò ne suoi polsi le sue vene
più azzurre; da le sue labbra impudiche
muto trarrò la cupida parola

più lasciva del bacio; tutti i nomi
più dolci e ardenti apprenderò che ai mille
amanti ella avrà dati in un sospiro
o in un grido; berrò tutti gli aromi
de le foreste più remote, a stille,
infusi nel suo liquido respiro;

negli occhi suoi nemi di cose oscure
inseguirò; udrò sotto il suo seno
arido battere il suo cor profondo.
E l'amerò! Ne le sue membra impure
io coglierò tutto il desio terreno,
conoscerò tutto l'amor del mondo.⁴⁵

Celle-là, je l'aimerai! Dans ses membres impurs je
cueillerai tout le désir terrestre, je connaîtrai tout
l'amour du monde! Dans ses yeux je poursuivrai des
multitudes de choses obscures, j'entendrai, dans son
sein stérile, battre son cœur profond;

Je baiseraï ses mains, ses mains expertes, qui
touchèrent le laineux menton des pilotes revenus
des mers inconnues; ces mains qui passèrent, avec
des gestes lents, dans les cheveux du jeune homme
pensif, tandis qu'errait dans le silence lunaire,

En songe, son âme perdue. Je baiseraï les mains sur
lesquelles les baumes auront créé une surnaturelle
blancheur, les doigts musicaux entre lesquels, peut-
être, autrefois, résonna dans l'air de Lesbos une lyre
sur l'Égée natale,

Où les rosiers de Mitilène embaumaient, chers aux
secrètes amies de Sapho aux cheveux de violette. Je
baiseraï, à ses poignets, ses veines les plus bleues;
de ses lèvres impudiques, muet, je tirerai la parole
cupide,

Plus lascive que le baiser; j'apprendrai tous les noms
les plus doux et ardents, qu'aux mille amants elle
aura donnés en un soupir, en un cri; je boirai tous les
arômes des forêts les plus lointaines, goutte à goutte,
distillés dans son souffle liquide;

Dans ses yeux, je poursuivrai des multitudes de
choses obscures, j'entendrai dans son sein stérile
battre son cœur profond, et je l'aimerai! Dans ses
membres impurs, je cueillerai tout le désir terrestre:
je connaîtrai tout l'amour du monde!⁴⁶

È evidente, fin da queste pagine, l'ammirazione dell'autrice per D'Annunzio; il capitolo, e l'antologia, si concludono con le seguenti parole: «on aime à voir dans ce jeune homme mélodieux plus qu'un poète, – un vivant Symbole de cette jeune Italie, qui monte à la lumière, éternellement riche d'amour et de foi».⁴⁷ Ma sappiamo che i due ebbero anche modo di incontrarsi personalmente a Parigi, e che furono in contatto epistolare. A questo proposito si può citare la lettera,

⁴⁵ D'Annunzio (ed. Anceschi), 663-64 (vv. 25-60).

⁴⁶ Dornis 1898, 285-88.

⁴⁷ Ivi, 322.

datata 10 marzo 1913, che D'Annunzio indirizzò a una «cara cara amica», identificata appunto con Elena Goldschmidt-Franchetti.⁴⁸ Il testo di questa lettera, apparsa nei primi anni Duemila sul mercato dell'antiquariato, è stato riportato da Raffaella Castagnola nell'ambito di un contributo pubblicato in «Rassegna dannunziana» nel 2006, dal quale emerge che D'Annunzio conosceva sicuramente le opere di Jean Dornis: la biblioteca del Vittoriale conserva una copia di tutti i suoi libri, sia i romanzi che gli studi critici, alcuni dei quali con dediche autografe dell'autrice a D'Annunzio.

Il nostro poeta doveva certamente comprendere l'importanza di questi studi, che contribuivano in maniera significativa ad ampliare e a diffondere la conoscenza della letteratura italiana in Francia: in questa lettera del 1913, infatti, D'Annunzio fa riferimento al volume delle sue *Poésies 1878-1893*, uscito l'anno prima in Francia nella traduzione di Georges Hérelle, e precisa che esso rappresenta soltanto la sua produzione giovanile e non, come sembrano aver concluso alcuni critici, la sua intera opera poetica, che trova invece la sua massima espressione nelle *Laudi*. D'Annunzio illustra quindi all'amica il proprio percorso poetico, da *Canto novo* alle *Laudi*, mettendone in luce gli elementi di continuità e fornendole alcune chiavi di lettura per interpretare la sua opera in maniera più profonda e più completa di quanto abbia fatto fino a quel momento la critica d'Oltralpe. Scrive infatti: «Per molti, in Francia, io non sono se non un "virtuoso", un seducente sonatore di flauto. È tempo di rivelare le correnti spirituali che attraversano la massa delle mie rappresentazioni».⁴⁹ Si sofferma, inoltre, sulla propria ricerca formale e metrica – dai metri classici di *Canto novo*, a quelli tradizionali dell'*Isotteo*, fino ai metri nuovi delle *Laudi* – che purtroppo non può essere riprodotta nelle traduzioni:

Queste osservazioni su la mia prosodia gioveranno a dichiarare da qual freno d'arte siano contenute quella violenza e quell'abbondanza d'ispirazione che – nella traduzione – possono far credere a non so che disordine o sprezzatura. La spontaneità e la sapienza, l'impeto e la misura: cose che sembrano inconciliabili e che più d'una volta ho conciliate.

Cara amica, poiché nessuno sa lodarmi come io vorrei e dovrei essere lodato, bisogna che di tratto in tratto bruci io stesso un granello d'incenso sotto il mio naso delicato!!!⁵⁰

⁴⁸ Proprio in apertura della lettera, infatti, D'Annunzio fa riferimento ad un «gran lavoro sul poeta dei *Poèmes barbares*» che la destinataria della lettera aveva appena finito: si tratta del saggio *Sur Leconte de Lisle* di Jean Dornis, che sarebbe stato pubblicato nel giugno di quell'anno (cfr. Castagnola 2006, 35).

⁴⁹ Castagnola 2006, 36.

⁵⁰ Ivi, 36.

Si delinea così una collaborazione fra l'autore e il critico e traduttore, e sembra che D'Annunzio debba una parte importante del suo successo in Francia all'inizio del Novecento proprio a Jean Dornis che, dopo avergli dato il posto d'onore nella sua antologia del 1898, continuò ad interessarsi alla sua poesia in altri studi successivi, fino al saggio complessivo sulla figura e sull'opera di D'Annunzio - *Essai sur Gabriele d'Annunzio* - pubblicato nel 1925.⁵¹

In conclusione, un'opera come *La poésie italienne contemporaine* di Jean Dornis consente di mettere in luce il valore delle antologie di traduzioni poetiche, anche quando queste vengono concepite non come opere letterarie autonome, ma come strumenti finalizzati alla conoscenza e alla comprensione della poesia straniera. La gamma dei poeti e dei testi rappresentati, lo spazio che viene - o non viene - loro attribuito, la maniera in cui vengono proposti al pubblico, tutto questo ci offre uno spaccato della ricezione della poesia italiana oltre i confini nazionali, con risultati, come si è visto, spesso sorprendenti. In un'epoca come quella della *fin de siècle* in cui, nell'intenso scambio culturale che sempre caratterizza la Francia e l'Italia, è soprattutto la poesia italiana a subire il fascino di quella francese, l'antologia di Jean Dornis può costituire uno strumento importante per comprendere meglio quale fosse la percezione della poesia italiana contemporanea in Francia e, visto il suo discreto successo, può anche aver contribuito a formare questa percezione, in un momento delicato della storia letteraria francese e italiana com'è quello a cavallo fra i due secoli.

Bibliografia

- Carducci (ed. Papini) = Giosuè C., *Odi barbare*, a cura di Gianni A.P., Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1988.
- Castagnola 2006 = Raffaella C., *Un granello d'incenso sotto il naso di d'Annunzio*, «Rassegna dannunziana», 49, pp. 35-37.
- D'Annunzio (ed. Anceschi) = Gabriele D'A., *Poema paradisiaco*, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, I, edizione diretta da Luciano A., a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, pp. 597-702.
- Dornis 1895 = Jean D., *Leconte de Lisle intime*, Paris, Lemerre.
- Dornis 1898 = Jean D., *La poésie italienne contemporaine*, Paris, Ollendorff.
- Dornis 1909 = Jean D., *Essai sur Leconte de Lisle*, Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques.
- Dornis 1912 = Jean D., *La sensibilité dans la poésie française contemporaine*, Paris, Fayard.

⁵¹ Cfr. Dornis 1925.

- Dornis 1925 = Jean D., *Essai sur Gabriele d'Annunzio: le poète, le romancier, le dramaturge, l'homme de guerre, le chef d'état et le sociologue, conclusions*, Paris, Perrin.
- Gentilini Grinzato 1982 = Anna G.G., *Traduzioni di Palamàs da poeti italiani*, in AA.VV., *Studi in onore di Elpidio Mioni*, Padova, Liviana, 1982, pp. 31-42.
- Grillo 1917 = Ernesto G. (a cura di), *Selections from the Italian poets*, Londra, Blackie and son.
- Levi 1891 = Eugenia L. (a cura di), *Dai nostri poeti viventi*, Firenze, Loescher e Seeber.
- Lombez 2012 = Christine L., *Poésie*, in *Histoire des traductions en langue française. XIXe siècle*, a cura di Yves Chevrel, Lieven D'Hulst, Christine Lombez, Lagrasse, Verdier, pp. 345-442.
- Papa 1887 = Pasquale P., *Madrigali*, Firenze, Tipografia dell'Arte della Stampa.
- Roux 1870 = Amédée R., *Histoire de la littérature italienne contemporaine, 1800-1859*, Paris, Durand et Pédone-Lauriel.
- Roux 1874 = Amédée R., *Histoire de la littérature contemporaine en Italie sous le régime unitaire, 1859-1874*, Paris, Charpentier.
- Roux 1883 = Amédée R., *La littérature contemporaine en Italie. Troisième période, 1873-1883*, Paris, Plon.
- Roux 1896 = Amédée R., *La littérature contemporaine en Italie. Dernière période, 1883-1896*, Paris, Plon.
- Tissot 1911 = Ernest T., *Princesses des lettres*, Paris, Fontemoing, pp. 141-185.

Il Marinetti bilingue: esercizio poetico tra scrittura e traduzione. Da *Poupées électriques* a *Elettricità sessuale*

Martina Bolici
Université Grenoble Alpes

Il caso dello scrittore *leader* del futurismo Filippo Tommaso Marinetti costituisce un esempio particolare di soggetto bilingue e biculturale che include nella propria *ratio studiorum* una certa abitudine traduttiva, rappresentando questa uno strumento che gli permette di attribuire alla sua opera una componente pluridimensionale, avviandola a un orizzonte di diffusione molteplice, che spazia tra Francia, Italia ed Egitto francofono, i paesi della sua formazione. A partire dal ritratto redatto dallo scrittore e critico Gian Pietro Lucini nel 1908, si vuole in un primo momento condurre una riflessione sull'epiteto di «*Poeta italo-francese*»,¹ sovente attribuito allo scrittore, poeta e drammaturgo:

«Chi è costui?» [...] «[...] come conosce, egli scrittore francese, la nostra letteratura?» [...] Egli [...] si vale del meglio e del peggio; lavora più per accontentare la sua inquietudine estetica, che per farsi chiamare letterato dal pubblico. A questi non domanda mai che cosa voglia, qual è il piatto del giorno che preferisce alla imbandigione; egli serve quanto cuoce la sua cucina, molto pepata, molto salata, aspra, tossico e farmaco tra le scipitezze consuete: non si meraviglia se non ne vuotano la scodella. Sorride ed attende. Su di lui corre una leggenda che si riassume in tre parole: «*Poeta italo-francese*»: con questa etichetta, coloro che non sanno comprenderlo, schivano di studiarlo, perché lo fanno *deraciné* due volte.²

La riflessione sulla doppia identità culturale dell'autore offre a Lucini la prospettiva di un inquadramento critico di Marinetti, costruito a partire dall'imprevedibile dato biografico:

¹ Corsivo di Lucini.

² Lucini [1908] 1971, 219.

F. T. Marinetti nacque infatti in Alessandria d'Egitto da padre e madre lombardi; studiò a Parigi; si laureò in Italia, vive e scrive a Milano. Felice influsso di climi opposti lo tonificarono; l'esuberanza africana venne temperata dal buon senso latino, la spumante eleganza francese, qualche volta inutile, dalla sodezza ragionatrice cisalpina. Ma egli è nostro di spirito e di intendimento; ha scelto di esprimersi in francese, perché gli sembra mezzo più acconcio e di più lunga portata, perché ne sa meglio il meccanismo e lo possiede perfettamente come strumento che gli risuona senza fatica e con distinzione robusto, schietto, determinato. [...] In cospetto a questa intensa, complessa e fervida produzione, di cui i motivi principali sono l'esuberanza, il movimento, la plastica vigorosa, muscolosa e procace, il critico di professione ed il pedante salariato rimangono in sospenso in sul giudizio. Anche oltre Alpe, cercano, per schivare fatica e studio a conoscere le ragioni della esemplare personalità del Marinetti, di accontentarsi della facile trovata: «È un italiano, è un meridionale». E gli perdonano difetti di proporzione e di buon gusto – che sono pure ed anche specifiche qualità – con questa etichetta d'esotismo.³

L'estratto qui riportato, benché fortemente impressionistico, ci offre tuttavia l'occasione per soffermarci sulle principali tappe della formazione dell'autore, al fine di ricostruire per sommi capi la sua esperienza bilingue, declinatasi in una fitta trama di vissuto e creazione artistica.

La formazione bilingue e biculturale

Nel 1884, all'età di otto anni, Filippo Tommaso Marinetti inizia la propria educazione presso il collegio "Saint-François Xavier", ad Alessandria d'Egitto, modellata sui precetti della scuola gesuita francese.⁴ Pertanto, all'italiano parlato in casa con la madre Amalia Grolli e il padre Enrico Marinetti, si aggiunge il francese, col quale il poeta familiarizza progressivamente, attraverso lo studio e l'esercizio scolastico, compiendo un vero e proprio *iter* di interiorizzazione idiomatica; ciò lo condurrà più tardi a eleggere la lingua dell'istruzione a mezzo privilegiato della sua prima espressione artistica, quella che potremmo definire altrimenti, utilizzando per analogia le parole dello scrittore Julien Green, «une habitude d'esprit».⁵ Il poeta esperisce dunque un contesto d'impronta francese come soggetto straniero, distante dalla terra che egli designa come la sua patria, l'Italia, mentre la madre, professoressa di lettere, «colora» la sua «intelligen-

³ Ivi, 219-20.

⁴ Cfr. Lista 1995, 16.

⁵ «Il y a sur moi un malentendu incessant. J'ai souvent passé aux yeux des Américains pour un Français; je passe aux yeux des Français, mais avec plus de raison, pour un Américain. On s'étonne que j'écrive en français. Un éditeur m'a demandé si j'écrivais d'abord en anglais, pour traduire ensuite en français. J'écris le français parce que j'ai reçu une éducation française et que le français est devenu pour moi une habitude d'esprit» (Green 1972, 1019-20).

za con la regolare lettura della Divina Commedia»,⁶ dell'opera di Leopardi, ma anche di Rousseau e di Baudelaire, addolcendo la sua immaginazione con quadri lusinghieri e gloriosi di una patria lontana, che Marinetti riscoprirà più tardi sotto una luce completamente differente. La formazione dell'autore prosegue nell'orbita dell'educazione gesuita, e francese, con la frequentazione del liceo umanistico di Alessandria; il periodo in questione, che termina nel 1893, vede fiorire i suoi primi componimenti in lingua francese, tra cui ricordiamo *L'Aurore sur le canal Mahmudieh*. Nel 1898, l'inserimento del componimento *L'Échanson* all'interno della rivista «Anthologie-Revue de France et d'Italie» segna l'iniziazione del poeta al *milieu* letterario internazionale della sua epoca.⁷ La personalità di Marinetti giunge dunque a collocarsi propiziamente all'interno della cerchia intellettuale che gravita attorno alla rivista, evento che gli permette peraltro di essere introdotto agli ambienti simbolisti parigini, attraverso il proseguimento e il completamento dei suoi studi nella capitale francese. Dopo la laurea in legge, conseguita nel 1899 a Genova, il poeta si consacra alla sua vocazione per la letteratura, facendosi conoscere nei salotti milanesi grazie alle letture del simbolismo francese, spaziando da Verlaine a Mallarmé, Baudelaire, Kahn, Tailhade, Heredia e altri.⁸ Parallelamente, l'intensificarsi delle collaborazioni intraprese con numerose riviste francesi, tra cui «La Vogue», «La Plume» e «La Revue blanche», gli permettono di fondare nel 1905 una propria rivista antologica, che prende il nome di *Poesia*, nella quale figureranno gli scritti delle letterature nazionali dell'epoca, oltre che molta della sua produzione letteraria e declamatoria. Nata nel quadro del simbolismo italiano d'eredità francese, all'insegna del modernismo e del paroliberoismo, la rivista diverrà più tardi testimone della gestazione futurista.⁹

Bilinguismo e creazione estetica

La creazione estetica e linguistica dell'autore procede di pari passo con le differenti tappe della sua doppia formazione, fino a palesarsi in una scrittura dalla vocazione bivalente. Assumendo a evento catalizzatore la pubblicazione nel 1909 del *Manifeste du futurisme* sul quotidiano francese «Le Figaro», è lecito osservare una scissione di cui è oggetto, *in primis*, l'autore stesso: si parlerà pertanto del Marinetti poeta simbolista francofono e del Marinetti poeta futurista

⁶ Marinetti 1969, 203.

⁷ Cfr. Lista 2000, 89.

⁸ Cfr. Lista 1995, 53.

⁹ Attiva dal 1905 al 1910, sotto la direzione di Marinetti, Sem Benelli e Vitaliano Ponti, la rivista è concepita in *communion d'esprit* con la suddetta «Anthologie-Revue de France et d'Italie» nel nome di una «renaissance latine». Per maggiori approfondimenti cfr. Lista 1995, 53-60.

italofono, sebbene nell'interstizio tra i due momenti fiorisca una produzione "prefuturista", altresì espressione della vocazione drammaturgica dell'autore il quale, ancora linguisticamente legato al francese, anticipa i contenuti di un nuovo orizzonte ideologico-letterario, che assumerà poi le chiare fattezze del futurismo. In seguito alla pubblicazione del *Manifeste* egli verrà definitivamente identificato con il primo movimento d'avanguardia dell'epoca moderna, e tale identificazione si perpetuerà fino alla sua morte. Il futurismo è un fenomeno che nasce in Francia sulla base di un programma concepito da un poeta italo-francese e che evolve più tardi grazie all'adesione di numerosi artisti e scrittori, per la maggior parte di nazionalità italiana, giungendo a influenzare le avanguardie a esso coeve, e successive.¹⁰

Ritornando dunque alla questione dell'appartenenza culturale di Marinetti, è bene spiegare come questa costituisca un terreno di discussione ancora aperto, vista la triplice realtà nazionale che in lui convive e si perpetua, palesandosi nella sua scrittura: francese, italiana ed egiziana. Tuttavia la critica ha da tempo riconosciuto il valore della sua produzione in lingua francese, che coincide grosso modo col periodo che va dal 1898 al 1908, sebbene a quest'altezza il pensiero marinettiano muova in direzione di un progressivo abbandono della *forma mentis* simbolista, per meditare una nuova estetica della modernità, il futurismo. In questo quadro, il bilinguismo dell'autore, esperito nel *transfer* operato tra francese e italiano costituisce, oltre che una ricchezza intrinseca, artistica, culturale ed esistenziale, un *surplus* che gli permette di accedere parallelamente ai salotti parigini e a quelli milanesi, tanto da divenire più tardi oggetto di ammirazione per il suo ruolo di mediatore culturale, nonché di contributore e redattore di più riviste. Una fra tutte, la già citata «Anthologie-Revue de France et d'Italie», orientata verso un proposito di «osmosi simbolista franco-italiana»¹¹ processo nel quale il poeta giunge a rivestire un ruolo emblematico, che si esplicita in particolare nella realizzazione di quell'*Anthologie des poètes italiens contemporains* edita sulla rivista nel 1899. La silloge vede susseguirsi i componimenti di quarantacinque poeti italiani, in lingua originale, ai quali viene affiancata una traduzione in francese, elaborata da un'*équipe* composta da Sansot-Orland, Roger Le Brun, Céline¹² e da Marinetti stesso. L'autore esperisce dunque in questa occasione la pratica della traduzione, che diverrà successivamente un meccanismo chiave di diffusione della sua opera oltre che una preziosa occasione di riscrittura e di riflessione sulla sua prima produzione simbolista.

Per quanto concerne la pratica linguistica marinettiana, il francese rappresenterà il mezzo d'espressione privilegiato dall'autore fino alla pubblicazione

¹⁰ Cfr. Jannini 1979, 55.

¹¹ Mariani 1970, 41.

¹² Per una trattazione più puntuale intorno all'antologia, cfr. Mariani 1970, 41-44.

del *Manifeste*, momento in cui s'innesca una parziale e progressiva conversione all'impiego della lingua italiana, principalmente giustificata da una premeditata strategia propagandistica d'inquadramento del movimento, sebbene il continuo riflusso del primo suo strumento d'espressione letteraria non esiti a riemergere. Le ragioni che sottendono quest'affezione sono sia di natura estetica che personale. Va detto che l'immaginario simbolista del primo Marinetti attingeva a quel bacino d'eredità francese la cui preminenza, in rapporto alle altre realtà letterarie nazionali a lui contemporanee, era indiscussa. Al contempo, il francese costituisce effettivamente la sua lingua d'espressione primaria, sia per quanto concerne la produzione pubblica che quella privata, di cui si cita come esempio la raccolta di poesie intime, edita postuma, intitolata *Poesie a Beny*,¹³ nella quale confluiscono i componimenti concepiti dall'autore per la moglie Benedetta Cappa tra il 1920 e il 1938 e la cui stesura si presenta per intero in lingua francese; assumiamo questo dato come evidente dimostrazione di una predilezione linguistica dell'autore (che si rivela altresì particolarmente controversa se consideriamo i suoi scritti autobiografici, animati da un fervido spirito patriottico rivolto a quella che lui considera come unica sua patria, l'Italia). Come puntualizza De Paulis-Dalembert, l'intreccio d'italiano e francese si dispiega in un crocevia di immaginari poetici a partire dal 1898 fino al 1916, data di pubblicazione delle *Poesie scelte*, in cui confluiscono componimenti risalenti a periodi vari dell'*iter* creativo marinettiano; esso è prolungabile fino al 1919, anno in cui appare la raccolta di manifesti volti alla teorizzazione del paroliberismo, sotto il titolo *Les Mots en liberté futuristes*.¹⁴ S'inserisce peraltro in questa fase un secondo esperimento di traduzione, che vede la pubblicazione nel 1916 di *Versi e prose* di Stéphane Mallarmé, ad opera di Marinetti e con la collaborazione di Decio Cinti.¹⁵

Lo scrittore bilingue e la prassi della traduzione

All'interno di un lasso temporale così ampio, si può procedere riconoscendo un'ulteriore periodizzazione che fa risalire, con una labile linea di confine, agli anni 1897-1908 la fase simbolista-prefuturista e agli anni 1909 al 1920 la fase

¹³ Due sono le edizioni di cui disponiamo oggi: la prima del 1970 edita da Einaudi in seguito al rinvenimento del journal intime, con il testo originale in francese supportato da una traduzione d'informazione; la nuova edizione pubblicata da Diana nel 2018, nella traduzione in italiano di Lorenzo Fiorito, con il testo a fronte.

¹⁴ Cfr. De Paulis-Dalembert 2007, 2-3.

¹⁵ Cfr. Mallarmé 1916. La traduzione è stata ripubblicata nel 1987 da Einaudi con una prefazione di Franco Fortini. Per maggiori dettagli cfr. D'Ambrosio 2000, 139-40. Si ricorda infine la recente edizione di Giuseppe Gazzola (2018) in cui figurano testi supplementari concepiti dall'autore per una seconda edizione accresciuta per Mondadori.

propriamente futurista, protagoniste entrambe di un moto di andirivieni tra le due lingue.¹⁶ In tale quadro l'esperienza della traduzione in Marinetti diventa programmatica e feconda, in quanto frequente occasione di riscrittura e riadattamento del testo a seconda del differente contesto culturale e nazionale a cui questo viene indirizzato. Per avere una visione complessiva della produzione che fiorisce sulla base di questo meccanismo, si fornisce un quadro sommario dell'attività traduttiva marinettiana, memori della preziosa collaborazione di Decio Cinti alla realizzazione della quasi totalità delle traduzioni del *corpus* letterario dell'autore, commissionate e revisionate da Marinetti stesso, e attuate in una direzione univoca, dal francese all'italiano. Nella serie non comparirà il *Manifeste du futurisme*,¹⁷ che costituisce per certi versi, come *Poupées électriques* (vedi infra), un caso particolare.

– *La Conquête des Étoiles, poème épique*, Paris, Éditions de «La Plume», 1902. Traduzione supervisionata dall'autore, a cura di Decio Cinti, *La Conquista delle stelle*, Milano, Sonzogno, 1920.

– *D'Annunzio intime*, Milano, Edizioni del giornale «Verde e Azzurro», 1903. Traduzione supervisionata dall'autore, a cura di Lorenzo Perotti, *D'Annunzio intimo*, Milano, Edizioni di «Poesia», 1909.

– *La Momie sanglante*, Milano, Edizioni del giornale «Verde e Azzurro», 1904. Eventuali traduzioni autoriali e allografe non documentate.

– *Destruction, poèmes lyriques*, Paris Vanier-Messein, 1904. Traduzione in versi liberi supervisionata dall'autore, a cura di Decio Cinti, *Distruzione, poema futurista*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1911.

– *Le Roi Bombance, tragédie satirique en quatre actes, en prose*, Paris, Mercure de France, 1905. Traduzione supervisionata dall'autore, a cura di Decio Cinti, *Re Baldoria*, Milano, Edizioni Treves, 1910.

– *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste*, Paris, Sansot, 1908. Eventuali traduzioni

¹⁶ Cfr. De Paulis-Dalembert 2007, 2.

¹⁷ A differenza di quanto tradizionalmente sostenuto dalla storiografia, la diffusione del *Manifeste* avviene in due battute, per cui la pubblicazione della stesura in italiano precede cronologicamente quella in francese. Difatti, a partire da metà gennaio 1909 il proclama inizia a circolare nella versione italiana, aparendo dapprima sulla rivista «Poesia», con il titolo *Manifesto del Futurismo*; in tal modo Marinetti intende condividere il programma con la cerchia d'intellettuali che gli gravitava attorno, al fine di riscuotere consensi e adesioni dalla stessa. Parallelamente, le recensioni al testo si diffondono a macchia d'olio sui quotidiani dell'epoca, fino a spingere alcuni di questi a riproporre il testo integrale, come avviene nel numero del 5 febbraio del giornale «La Gazzetta dell'Emilia». Solo successivamente il testo viene pubblicato in francese sul quotidiano «Le Figaro», in data 20 febbraio 1909, completo di una breve prefazione volta a mitizzare il concepimento del programma. Per maggiori approfondimenti cfr. Lista 1995, 77-104.

autoriali e allografe non documentate.

– *La Ville Charnelle*, Paris, Sansot, 1908. Traduzione supervisionata dall'autore, a cura di Decio Cinti, *Lussuria velocità*, Milano, Editrice Modernissima, 1921.

– *Poupées Électriques, drame en trois actes*, Paris, Sansot, 1909. Traduzione d'incerta attribuzione,¹⁸ *La donna è mobile*, inedita e non documentata;¹⁹ riduzione d'incerta attribuzione, *Elettricità sessuale*, Milano, Edizioni Facchi, 1920.

– *Tuons le Clair de Lune!*, Milano, Poesia, 1909. Traduzione d'incerta attribuzione, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1911.

– *Mafarka le futuriste, roman africain*, Paris, Sansot, 1910. Traduzione supervisionata dall'autore, a cura di Decio Cinti, *Mafarka il futurista*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1910. Censurata e ripubblicata a Milano, mutila, col titolo *Mafarka il futurista. Romanzo processato*, Sonzogno, 1920.

– *Le Futurisme*, Paris, Sansot, 1911. Traduzione supervisionata dall'autore, a cura di Decio Cinti, con menzione «A totale beneficio delle famiglie dei Morti e dei Feriti in Guerra», Padova, Tipografia Elzeviriana, 1912; seconda traduzione d'incerta attribuzione *Guerra sola igiene del mondo*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1915.

– *Le Monoplan du Pape, roman politique en vers libres*, Paris, Sansot, 1912. Traduzione supervisionata dall'autore, a cura di Decio Cinti, *L'Aereoaplano del Papa*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1914.

– *La Bataille de Tripoli (26 octobre 1911) vécue et chantée par F.T. Marinetti*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1912. Traduzione d'incerta attribuzione, *La Battaglia di Tripoli (26 ottobre 1911) vissuta e cantata da F.T. Marinetti*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1912.

Sulla base di un confronto, anche superficiale, delle due versioni di uno stesso testo, si può osservare come il *transfer* si dimostri in definitiva eteroclito: la traccia del bilinguismo marinettiano sfocia infatti o in una riscrittura estetico-ideologica di parte della sua produzione, volta a modulare il rudimento simbolista-passatista in direzione di una rilettura futurista, sulla scia di una contaminazione attualizzante, o, più semplicemente, in un adattamento del testo al

¹⁸ Nella serie tale dicitura si riferisce alla mancata esplicitazione dell'autore della traduzione nell'edizione citata. Tuttavia due potrebbero essere gli scenari possibili, riferibili al più ampio spettro delle traduzioni citate: quello di un'autotraduzione di Marinetti o in alternativa quello di una traduzione di Decio Cinti, seppur realizzata quest'ultima sotto la supervisione dell'autore, anche in ragione delle modifiche maggiori rivelate sul piano del contenuto e dello stile dal passaggio da una lingua all'altra.

¹⁹ Cfr. n. 23.

pubblico destinatario. Questa operazione coinvolge gran parte del riadattamento dei testi nel passaggio da una lingua all'altra, comportando, in entrambi i casi e in misura variabile, un vero e proprio processo di riscrittura, nel quadro di una progressiva conversione di sensibilità e rielaborazione dei contenuti. Resta tuttavia possibile isolare procedure comuni nella prassi traduttiva, pur risultando questa da una stretta collaborazione, quella dell'autore con Decio Cinti, per cui si rivela difficile stimare in che proporzione si concretizzi in definitiva l'apporto dell'uno e dell'altro.

Più in generale, è proprio la natura duplice del suo pensiero e pertanto della sua scrittura, a far sì che il vero valore dell'opera dello scrittore bilingue risieda nella creatività che si palesa proprio in quell'interstizio, in quell'interferenza tra i due sistemi. Essa si esplicita più nitidamente attraverso la pratica della traduzione collaborativa e dell'autotraduzione, le quali vengono a rivestire in tal senso un ruolo predominante; così facendo, egli si colloca all'interno di un dominio in cui la traduzione autorizza un processo di riscrittura, creazione e ricreazione autoriale. Da ciò risulta che tale esercizio investe colui che lo pratica di un doppio titolo: quello di scrittore e quello di traduttore o di supervisore della traduzione. Per cui, nel caso specifico in cui uno stesso soggetto eserciti entrambe le attività, ci troviamo di fronte al paradosso del fenomeno che Oustinoff definisce «dichotomie primitive»,²⁰ che contempla e oppone due poli: la stesura del testo originale e la sua traduzione. La matrice dicotomica di tale convivenza è legata al pregiudizio che ha sempre marcato la storia della traduzione allografa (non senza eccezioni, come nel caso delle cosiddette *belles infidèles*) relegando in una posizione di notevole inferiorità il testo nella lingua d'arrivo, in rapporto a quello primigenio, in lingua originale. Antoine Berman, nel suo saggio intitolato *Pour une critique des traductions: John Donne*, parla a tal proposito di «défectivité»,²¹ per cui alla perfezione del testo originale corrisponderebbe l'imperfezione del testo tradotto, perpetrata a partire dal suo innato attributo di secondarietà.

Ad ogni modo, nel caso specifico dell'autotraduzione o della supervisione dell'autore alla pratica traduttiva operata da terzi, tale complesso sembra venir meno in maniera categorica, dal momento che non si tratta di una traduzione, bensì di una nuova versione della stessa opera, che seppur sottoposta al *transfer*, è concepita sotto il segno di una piena autorialità. Ponendosi in tale prospettiva, la pratica traduttiva dello scrittore bilingue si dispiega su un terreno di quasi totale libertà, per cui l'autore che si autotraduce o che segue e approva la traduzione è l'unico a cui viene concesso il "tradimento" dell'originale, in direzione di una resa migliore del testo nella lingua d'arrivo. In questi termini, la traduzione

²⁰ Oustinoff 2001, 17.

²¹ Berman 1995, 41-42.

assume le fattezze di una nuova creazione e di conseguenza il testo primigenio e quello secondogenito vengono rivestiti della stessa autorialità.²²

Questo discorso, riferito a quel trapasso incerto che si verifica nel 1909 e che accelera l'articolarsi della seconda fase, tende verso un concetto di traduzione come esercizio indipendente, all'interno del quale Marinetti non si limita ad attuare un *transfer* di senso, ma provvede a conferire al testo di arrivo una propria autonomia linguistica e stilistica, come se questo fosse frutto di un primo concepimento e non di un calco, come avviene nel caso del dramma *Eletrricità sessuale*.

Da «Poupées électriques» a «Eletrricità sessuale»

Per poter inquadrare la genesi testuale che ha portato Marinetti alla redazione di quest'opera, è bene precisare che essa è collocabile all'interno di un processo di manipolazione delle forme e dei contenuti attuata dall'autore a partire dal dramma originario in tre atti *Poupées électriques* del 1909. Ciò che risulta da questa operazione è dapprima *La donna è mobile*, traduzione e riadattamento in italiano del dramma in tre atti, in vista della rappresentazione del 14 gennaio 1909 al Teatro Alfieri di Torino, il cui testo è inedito e finora non documentato,²³

²² «[L]’on doit rapporter les variations inattendues (celles qui prennent constamment à contrepied celui qui ne lit le texte auto-traduit *que* comme une traduction) non pas seulement au passage d’une langue à l’autre – ce qu’est évidemment toute forme de traduction, qu’elle émane ou non de l’auteur – mais également à l’œuvre dont elle dérive et qui la déborde à la fois, puisque l’œuvre se déploie simultanément à l’échelle de l’original et de la traduction. C’est l’œuvre qui prime et non la langue [...]» (Oustinnoff 2001, 9).

²³ La stesura del dramma in tre atti *Poupées électriques* abbraccia indicativamente gli anni 1905-1907, sebbene si assista alla sua pubblicazione soltanto nel maggio 1909, successivamente al lancio del *Manifeste*. Tuttavia, tra i due eventi, intercorre la rappresentazione del riadattamento di *Poupées électriques* in lingua italiana con il titolo *La donna è mobile*, di cui, pur non disponendo di fonti documentarie, ci è pervenuto un certo numero di cronache giornalistiche che ci permettono di ricostruire i momenti salienti della serata, non senza osservazioni severe di disprezzo per il gesto d'affronto di Marinetti dalla ribalta: «Allora fu visto uscire dalla ribalta il signor F.T. Marinetti, il quale disse al pubblico queste parole: – Ringrazio gli organizzatori di codesta fischiata che profondamente mi onora. Figurarsi il baccano che nacque da quelle parole! Fu un “charivari” lungo, insistente, interminabile, nel quale si sfrenarono le più diverse voci, gli urli, gli strilli ed i sibili più iperboliche. [...] In tali condizioni non è possibile parlare del dramma che, per quanto ce ne giunse, ci parve avesse delle intenzioni complicatamente e raffinatamente psicologiche. Ed ecco come andò che, entrati in teatro per riportarne la relazione di un dramma, ne siamo usciti portando con noi la cronaca di un uragano» (Berta 1909). Pertanto, la prima “manifestazione” della *pièce*, ovvero la *mise en scène* de *La donna è mobile*, potrebbe essere riconosciuta *a posteriori* come l'atto futurista *princeps*, sapientemente architettato da Marinetti, che a quella data aveva peraltro già redatto il *Manifeste*. Ciononostante, la rappresentazione è giudicata dal pubblico e dai critici come un fiasco assoluto, motivo per cui «[i]l dramma non si replica» (Anonimo 1909). Questo è anche quanto assunto dalla critica fino a oggi, fatta eccezione per Alberti (1984) che afferma,

Elettricità, riadattamento e traduzione del secondo atto di *Poupées électriques* in lingua italiana, rappresentato in una tournée nazionale tra il 1913 e il 1914;²⁴ *Elettricità sessuale*, la sintesi futurista pubblicata nel 1920 a Milano come pezzo liminare della seconda antologia del *Teatro futurista sintetico*;²⁵ la *Trisintesi «Bianca e Rosso»*,²⁶ rappresentata nel 1923, la quale incarnando lo stadio ultimo di sintesi, risulta solo vagamente riconducibile al testo originario per il tema del doppio; infine *Fantocci elettrici*,²⁷ titolo consacrato alla rappresentazione al Teatro degli Indipendenti di Roma del 28 maggio 1925, il cui testo fu pubblicato sulla rivista «Teatro», in data 15 gennaio 1926.

A tale corpus si aggiunge un altro elemento: i «Filippo Tommaso Marinetti Papers» conservati alla Beinecke Library dell'Università di Yale. Sulla base di quanto testimonia Daly (2009) nel suo studio, tra di essi figurerebbero dei

pur non coronando l'asserto di riferimenti puntuali, che *Poupées électriques* fu «rappresentato in Francia negli anni successivi anche da una compagnia appositamente formata, suscitando tumulto e scandalo» (ivi, 192). Si segnala a tal proposito una notizia rintracciata sul numero del quotidiano «Le Temps» del 26 marzo 1922 in cui si legge: «Pendant la saison 1918-1919 les théâtres continuèrent. On affichait l'*Electra*, de Strauss; *Les Poupées électriques*, de Marinetti; le *Roi Lear*; la *Salomé* d'Oscar Wilde; *La Boîte de Pandore*, de Wedekind, et des œuvres de Mozart, Wagner, Debussy et Offenbach. Le théâtre était entièrement en dehors du mouvement social et politique. Mais son orientation prolétarienne n'allait pas tarder à se faire sentir. Cela commença par des coopératives théâtrales décidées à innover». Tornando a considerare le due versioni, ammettendone il raffronto inattuabile per mancanza documentaria, si possono rintracciare, sempre sulla base delle fonti cronachistiche, alcune differenze strutturali tra *Poupées électriques* e *La donna è mobile*: da queste si evince che il testo in francese aveva subito un'operazione di naturalizzazione sostanziosa in fase di riadattamento in lingua italiana che aveva coinvolto in particolare titolo, nomi dei personaggi e ambientazione (cfr. Antonucci 1975, 37-41).

²⁴ La *pièce* è stata rappresentata a Palermo, Messina, Catania, Catanzaro, Pisa, Novara, Genova, Torino, Milano e Bologna (cfr. Berghaus 2004, 187-93). Antonucci (1975) ci dà notizia della compagnia che mise in scena il dramma: «*Elettricità* fu rappresentata dalla Compagnia di Grandi Spettacoli, diretta da Gualtiero Tumiati con "primattrice" Teresina Marinai. Protagonisti della "sintesi" di Marinetti furono Elisa Berti-Masi e Giulio Tempesti. Luigi Savini declamava, insieme agli stessi autori, le liriche futuriste. La formazione comprendeva, oltre ad attori come Giuseppe Masi e Nella Baratta, due interpreti destinati tra non molto ad una grande carriera: Luigi Almirante, che aveva già qualche piccola affermazione alle sue spalle, e Memo Benassi che, invece, era appena agli inizi e sosteneva modestissime parti di generico» (ivi, 45).

²⁵ L'edizione riporta la seguente notizia: «rappresentato al Teatro Alfieri di Torino nel 1911, dalla compagnia Maggi, venne poi rappresentato in tournée dalla Compagnia Tumiati nel 1913». Si pensa che la data della prima rappresentazione sia erronea, e che si volesse fare riferimento piuttosto a quella de *La donna è mobile* del 1909. Infatti, il dramma con il titolo *Elettricità sessuale* venne rappresentato al Teatro dal Verme di Milano dalla compagnia di Tumiati nel gennaio 1914. Inoltre l'antologia all'interno della quale in testo figura s'inserisce in una serie di raccolte organiche racchiuse sotto la dicitura di *Teatro Futurista Sintetico* in cui confluiscono scritti miscellanei (di Corra, Settemelli ecc.): una prima pubblicata nel 1915 a Milano, una seconda del 1920 di nuovo edita a Milano, una terza che appare nel 1921 a Piacenza, una quarta del 1927 a Milano e l'ultima pubblicata a Napoli nel 1941, cfr. Marinetti (ed. Calendoli), 479-80.

²⁶ F.T. Marinetti, *Trisintesi «Bianca e Rosso»*, in Marinetti (ed. Calendoli), vol. III, 83-94.

²⁷ Marinetti 1926.

manoscritti redatti in italiano e in francese, che potrebbero portare ulteriormente luce sulla genesi e sull'ermeneutica di tali riscritture.²⁸ Parallelamente, nel quadro delle vicissitudini editoriali legate ai differenti testi, segnaliamo che in questo ventaglio di sperimentazione creativa, linguistica e drammaturgica, a oggi disponiamo di: *Poupées électriques*, ancora soltanto nell'edizione Sansot del 1909, *Elettricità sessuale* e *Trisintesi «Bianca e Rosso»* nelle raccolte degli scritti teatrali di Marinetti, a cura di Calendoli (1960) e Schnapp (2004). Di fatto, il testo del dramma originario risulta assente sia nella raccolta degli *Scritti francesi* di Marinetti,²⁹ a tutt'oggi incompleti, sia nelle due sillogi del *Teatro*. Ciò ci induce a considerare che si tratti con tutta probabilità di un caso di *damnatio memoriae*, inflitta da parte dell'autore prima e della critica poi nei confronti di *Poupées électriques*.³⁰

All'interno di una concezione della pratica traduttiva come spinta propulsiva del corpus marinettiano, è tuttavia utile osservare due casi limite. Abbiamo da un lato *Elettricità sessuale* del 1920, in cui non compare, come avviene nella quasi totalità delle edizioni in italiano, il nome del traduttore Decio Cinti. Nondimeno l'assenza di tale dato potrebbe essere dovuta alla volontà da parte dell'autore di insabbiare la stesura originaria del testo teatrale in francese, al fine di conferire all'opera in italiano una piena legittimità creativa che giustifichi l'inclusione della sintesi nel progetto del *Teatro futurista sintetico* nato nel 1915. Dall'altro lato non si hanno notizie sulla paternità del testo de *La donna è mobile*, in quanto di esso, come già detto, non resta traccia documentaria.³¹ Entrambi i casi appaiono dunque al momento tanto indecifrabili quanto potenzialmente significativi, aprendo lo spiraglio di un'eventuale impresa autotraduttiva di Marinetti stesso condotta su un proprio testo creativo.

Entrando nel dettaglio della manipolazione di cui è stata oggetto *Poupées*

²⁸ Cfr. Daly 2009, 48-49.

²⁹ Jannini 1983.

³⁰ Il novero degli studi che fino ad oggi hanno incentrato la propria analisi sul dramma *Poupées électriques* risulta piuttosto contenuto; ne citiamo alcuni esempi significativi di seguito: Lucini 1909, Lista 1990 e Quarta 1981. Un altro filone d'indagine, di particolare rilievo, concerne l'evoluzione testuale dalla stesura primigenia in francese all'ultima rappresentazione della sintesi teatrale del 1925, ben illustrata nei due saggi Rombout 1988 e Daly 2009. Di qui anche la necessità e l'interesse di aver prodotto, nel quadro della mia tesi di laurea magistrale dal titolo *Tradurre il prefuturismo: «Poupées électriques», di F.T. Marinetti. Studio critico su un poeta italo-francese, tra bilinguismo, creazione e traduzione*, la prima traduzione italiana integrale di *Poupées électriques*, accompagnata da uno studio critico d'inquadramento dell'opera, delle sue evoluzioni e implicazioni estetiche, col proposito di ravvivare l'interesse per la produzione in lingua francese di F.T. Marinetti, proponendo una via d'accesso alternativa a un'opera tutt'altro che trascurabile nel panorama letterario d'inizio Novecento.

³¹ A tal proposito, Berghaus (1995) afferma che il testo sia stato redatto, nella versione in italiano, da Decio Cinti. Tuttavia, non corrispondendo a tale riferimento alcun dato che ci sia stato possibile rinvenire, l'attendibilità rimane dubbia.

électriques, chiariamo innanzitutto che la questione filologica intorno alla molteplicità degli scritti del *corpus* di riferimento (vedi sopra) rimane aperta e costituisce, a nostro avviso, una possibilità per proseguire fruttuosamente la ricerca in una prospettiva d'indagine incentrata sullo studio dell'evoluzione della *ratio* drammaturgica di F.T. Marinetti sotto l'azione futurista e sintetica, attuata in un fitto intreccio di scrittura, rielaborazione, sperimentazione e formulazione teorica (i manifesti) che vede nella metamorfosi testuale da *La donna è mobile* a *Fantocci elettrici* un esempio particolarmente probante. Tuttavia, disponendo dei due testi in stampa, risulta di più immediata accessibilità enucleare in questa sede le operazioni fondamentali messe in atto dall'autore nel passaggio da *Poupées électriques* a *Elettricità sessuale*, al fine di osservare da vicino la matrice estetica e ideologica dell'impresa traduttiva in Marinetti, nondimeno tenendo conto del fatto che la sintesi rappresenta senza dubbio la più audace sperimentazione drammaturgica del movimento futurista, basata su una reale rottura con gli schemi e le forme tradizionali.

Per fornire qualche dato preliminare, il dramma in tre atti *Poupées électriques* viene pubblicato a Parigi nel maggio 1909, preceduto da una *Préface sur le Futurisme*, sebbene il periodo del suo concepimento preceda di gran lunga la pubblicazione del *Manifeste*.³² Le linee guida dell'intreccio sembrano iscriversi negli schemi tradizionali del teatro borghese, per cui si assiste alla messa in scena di una vicenda che coinvolge due giovani coppie: quella dei coniugi Mary e John Wilson, e quella degli amanti Juliette Duvernoy e Paul de Rozières. Riassumendo brevemente la vicenda, Juliette è innamorata del cugino Paul che, oltre a illuderla e a non ricambiare il sentimento, fa la corte a Mary provocando la follia della sua amante, che si suicida in seguito alla partenza del luogotenente per l'Estremo Oriente, al termine del primo atto. John e Mary sono una coppia di coniugi dalle insolite abitudini sentimentali che, come diviene palese nel secondo atto, ruotano intorno all'invenzione del marito ingegnere: i fantocci elettrici. L'insolita e scandalosa parentesi si conclude con la defenestrazione di questi, divenuti ormai inutili nel gioco del doppio, poiché sostituiti idealmente dalla coppia dei *revenants*: Juliette e Paul. In conclusione, il terzo atto vede il ritorno di Paul de Rozières dall'Estremo Oriente, avvenimento che turba gli equilibri della coppia facendo precipitare gli eventi: Mary commette l'adulterio e infine si suicida. In tal quadro si tiene a specificare che a una trama piuttosto lineare sottende un fitto intreccio di sottintesi e dinamiche latenti che costituiscono la vera dimensione estetico-ideologica dell'opera prefuturista e a cui si accenna brevemente di seguito: l'influenza dell'elettricità atmosferica sui personaggi femminili, il gioco del doppio, il voyeurismo, il suicidio di Juliette e Mary, il personaggio del

³² Cfr. n. #11.

revenant ibseniano, il passato come forza necromorfa, il dialogo medianico, il doppio adulterio e le simbologie della macchina.

Considerando il raffronto tra le due opere, si tiene a specificare che questo costituisce un soggetto di studio già precedentemente indagato dalla critica entro un orizzonte di riflessione articolato su più piani.³³ Partiamo dalla menzione del genere letterario: *Poupées électriques* è un *drame en trois actes*, mentre *Elettricità sessuale* una *sintesi futurista*. Già da queste due diciture, con le quali l'autore sembra delineare il netto confine tra passatismo e avanguardia, le due opere si presentano come programmaticamente differenti, elemento ulteriormente confermato dalla divergenza tra i due titoli: il primo, specchio dell'ambiguità marinettiana spesa nell'intercambiabilità del ruolo dei fantocci e dei personaggi femminili i cui comportamenti sono tributari d'impulsi elettrici; il secondo, manifesto inequivocabile e terreno di sperimentazione dell'Eros futurista.³⁴ Tuttavia, come precedentemente accennato, ciò che l'evoluzione del testo vede sortire dall'intervento più invasivo verificatosi nel processo di manipolazione, è l'approdo all'atto unico nel passaggio dal francese all'italiano. Il secondo atto del dramma francese è infatti il solo risultante nella scorciatoia di *Elettricità sessuale*. Esso continua a dimostrare nell'insieme una quasi totale coincidenza testuale con l'istanza originaria, mentre l'elemento che si rivela più esposto al cambiamento è proprio quello dei cosiddetti elementi strutturali: i già citati titolo e menzione, i nomi dei personaggi e l'ambientazione (che pur mantenendo i riferimenti originari non viene tuttavia geograficamente identificata). Più in generale essi sono stati oggetto di un'impresa di naturalizzazione, incentrata sull'adattamento del testo al contesto linguistico e culturale del pubblico destinatario, giustificato dalla volontà, da parte dell'autore, di inserire l'opera all'interno della silloge degli scritti sintetici o sintetizzati e dalla concomitante intenzione di nascondere l'origine genetica del testo, come precedentemente affermato, al fine di legittimarla pienamente in quanto creazione futurista. Si riportano di seguito due casi che dimostrano tale assunto; il primo è di matrice programmatica e può esplicitarsi in due esempi: un'istanza testuale aggiunta in *Elettricità sessuale* rispetto all'originale la quale funge da stendardo del movimento, promotore di una nuova sensibilità:

L'amore è futurista. Inganna, uccide i lenti, i vecchi, i paurosi, i seduti. L'amore forma dei complotti di giovani contro coloro che non sono più giovani...
Famiglia e Matrimonio, *vlan*, dalla finestra! (*Gettano il fantoccio, poi rientrano.*
[...])³⁵

³³ Cfr. n. #16.

³⁴ Per un approfondimento sul tema, cfr. Conte 2000.

³⁵ Marinetti (ed. Calendoli), 447.

Un secondo esempio ci è offerto da una modifica piuttosto circoscritta, che però, messa in contesto, si rivela particolarmente pregnante in una prospettiva di modulazione in chiave futurista: il cambio del patronimico dell'ingegnere da Wilson a Marinetti. Vediamo di seguito:

John: Tenez! Les voilà, mes deux victimes! (*Ébahissement général. Jean s'approche du fantoche de M. Prudent et touchant un bouton le met en mouvement, si bien qu'il tousse à plusieurs reprises. - Les matelots, crient, gesticulent, violemment.*)
Quelques matelots: C'est un fou!... Monsieur Wilson est fou!...³⁶

Riccardo: Guardatele mie vittime! (*Stupore generale. Giovanni si avvicina al fantoccio del Signor Matrimonio, e, premendo il bottone, lo mette in moto, facendolo tossire a parecchie riprese. I pescatori gridano, gesticolano violentemente.*)
Alcuni pescatori: Pazzo!... È pazzo!... Il signor Marinetti è impazzito!...³⁷

Di fatto, l'elemento non può considerarsi trascurabile se concepito sia come sfoggio autobiografico, sia nel quadro della messa in scena, per cui una chiusa simile, «Marinetti è pazzo», incarna perfettamente l'intento provocatorio nei confronti del pubblico, innescando la *bagarre* a suggello metateatrale della serata futurista. A ciò si aggiunge, alla luce degli scritti teorici, tra gli altri il *Manifeste* stesso, una componente retorica che emergerà in più punti dell'opera declamatoria marinettiana: la follia come deviazione dallo schema del passatismo, chiave di volta della sensibilità dell'*homo novus* futurista. Marinetti scrive in un articolo pubblicato sul «Resto del Carlino» di Bologna in data 20 gennaio 1914: «Il dramma da psicologico diventa polemico: diventa la glorificazione di una serata futurista, cioè la messa in luce di un cervello novatore e distruttore il quale si trova in antagonismo con la società che lo giudica pazzo».³⁸

Nel secondo caso si propone invece l'esempio di una delle manipolazioni testuali che risultano dall'eliminazione del primo e del terzo atto del dramma originale, la quale si traduce nella soppressione dei riferimenti agli antefatti (nel caso specifico quello relativo a Madame Duverny, la madre di Juliette) nel passaggio all'atto unico, oltre che nella naturalizzazione dei nomi, come avviene di seguito nel caso dei fantocci:

Pierre (*qui est venu travailler dans les jupons du fantoche de gauche, à Rosina*):
Ça, c'est Madame Prunelle... On lui a donné ce sobriquet, parce que ce fantoche ressemble d'une façon frappante à Madame Duverny... L'autre c'est Monsieur Prudent. - Ah! Par exemple, c'est un travail qui vous regarde! Venez donc ici, Rosina, car je n'ai jamais rien compris aux jupes des femmes. [...] ³⁹

³⁶ Marinetti 1909, 143.

³⁷ Marinetti (ed. Calendoli), 453.

³⁸ Marinetti ed. Calendoli, 482.

³⁹ Marinetti 1909, 110.

Pietro (*che sta frugando tra le gonne del fantoccio di sinistra, a Rosina:*) Di questo, dovete occuparvi voi. Venite qui... Non ne ho mai capito nulla, io, delle vesti delle donne!⁴⁰

Un esempio affine si registra inoltre nella seconda scena dell'atto unico, per cui il dialogo tra Maria e Riccardo è costruito questa volta non sulla censura dei riferimenti pregressi quanto in direzione di una dilatazione temporale rispetto al *récit* di *Poupées électriques*, al fine di dare maggiore consistenza al preambolo, ovvero il suicidio di Juliette al termine del primo atto, che risulta motivo di malessere per i personaggi. Si riportano di seguito le battute in eccesso rispetto alla seconda scena del secondo atto del testo originario:⁴¹

Riccardo: [...] ... (*Si alza e si avvicina al balcone. Rimane per un momento immobile, come fissando un punto sulla spiaggia*) Oh! Guarda!... Che cosa fanno, laggiù?... Vieni a vedere! Pescatori... Sono nell'acqua fino alle ginocchia... Ma non pescano, mi pare... Sono proprio dove fu ritrovato il corpo di Giulietta, tutto pesto e schiacciato!...

La terrazza del Kursaal è alta... più di trenta metri!...

Maria (*con un brivido*): Che orrore!

Riccardo: Morì senza soffrire, ne sono sicuro... La morte dovette essere istantanea!

Maria: Mi sembra ancora di vederla... là, sulla terrazza... Tese le braccia e gridò: "Paolo! Paolo! Eccomi"! Povera piccina! Quel suo ultimo grido mi trapassa ancora le orecchie!...

Riccardo: Oh! Paolo non udì nulla... La sua barca era già lontana... La squadra era laggiù, davanti a noi, presso il promontorio... (*Riccardo si volge verso Maria e, vedendola tutta in lacrime, soggiunge*) Vedi?... Ho indovinato la causa della tua tristezza di poc' anzi.

Maria: Ciò che dici è vero e non è vero affatto, nello stesso tempo... ti confesso che non riesco più ad essere allegra come una volta. È naturale, d'altronde, poiché volevo molto bene a Giulietta... E anche tu, non è vero? Avevi molta amicizia per lei...⁴²

Più in generale, benché all'interno di una sostanziale coerenza testuale, la ragione estetica dell'opera sembra comunque subire un vero e proprio stravolgimento. Considerando infatti la *pièce* originale *Poupées électriques* nella sua specificità, si può affermare che, come anticipato, essa sia riconducibile strutturalmente ai moduli del dramma borghese, primo fra tutti quello dell'adulterio consumato tra amore e gelosia in un'ambientazione eminentemente *bourgeoise*: tra un Kursaal e una villa in Costa Azzurra. Ma se da un lato lo scenario resta fortemente ancorato agli schemi del teatro borghese, dall'altro Marinetti espone la novità per mezzo dell'inserimento di elementi inediti sulla scena, in

⁴⁰ Marinetti (ed. Calendoli), 426.

⁴¹ Marinetti 1909, 117-18.

⁴² Marinetti (ed. Calendoli), 436.

particolare la trovata dei fantocci elettrici, i quali divengono a tutti gli effetti dei personaggi della rappresentazione fin dall'apertura del sipario al secondo atto.⁴³ Il motivo della macchina animata nasce nella poetica di Marinetti in questo frangente per poi divenire tema ispiratore della retorica avanguardista, emblema di un presente da sorpassare e un futuro da sfidare e conquistare. Di qui, la scelta di fare del secondo atto di *Poupées électriques* un'opera sostanzialmente indipendente risulta certamente programmatica; per mezzo di tale operazione l'autore decide di incentrare la nuova *pièce* sul motivo erotico, intessuto sulla base del rapporto misterioso che intercorre tra l'uomo e la macchina, riportando in auge il tema del doppio nel linguaggio drammaturgico di inizio secolo. Su questa scia il motivo autobiografico, che si declina in stretto legame con quello della polarità dell'individuo nell'opera marinettiana sin dagli albori, si manifesta a più livelli nella stesura primigenia, per poi precisarsi nella versione sintetizzata.⁴⁴ Un esempio particolarmente significativo di tale assunto è il sopra citato cambio del patronimico. Su questa scia, il sistema di simboli e l'intreccio di elementi perturbanti che caratterizzavano il dramma originario, lasciano spazio nella versione sintetizzata, oltre che alla sperimentazione dell'amore futurista, alla centralità indiscussa della celebrazione del progresso, di cui non a caso l'ingegnere Marinetti si fa promotore in quanto prototipo dell'uomo del futuro.

D'altronde, il gusto per la novità che emerge dagli esperimenti drammaturgici prefuturisti è sorretto non solamente da un proposito estetico e letterario ma anche da uno strategico intento pubblicitario, speso tra provocazione e *bagarre* nella prospettiva di riuscita dell'*happening*.⁴⁵ Ciò costituirà, come lo si può dedurre anche dal caso di *Poupées électriques* e *Elettricità sessuale*, una delle ragioni estetiche fondanti del teatro futurista propriamente detto.

⁴³ L'espedito dei fantocci risale ad una tradizione drammaturgica precedente: il teatro delle marionette. Marinetti subisce in particolare l'influenza di Alfred Jarry, come dapprima dimostrano le numerose similitudini rintracciabili nel *Roi Bombance* con il protagonista e la messa in scena dell'*Ubu Roi* (1896), opera dalla grande portata sovversiva, la cui rappresentazione venne curata dal celebre uomo di teatro simbolista Lugné-Poe (Tessari 1996, 21). Circa queste tematiche cfr. Segel 1995 e Tessari 2005.

⁴⁴ Marinetti esperisce il tema del doppio meditando un'individualità caleidoscopica, multipolare, che intessendosi di autobiografismo e letteratura diviene motivo pervasivo e pluriforme nei suoi scritti: in questo quadro la matrice bilingue e biculturale del suo pensiero giunge inevitabilmente ad occupare un ruolo chiave. Per un approfondimento di tali tematiche cfr. Lista 2000, 87-107.

⁴⁵ È noto infatti che, sin dalla fondazione del movimento futurista, l'*happening* provocatorio che consacra la cosiddetta «serata futurista» costituisca un elemento fondamentale in termini propagandistici e declamatorio-espressivi d'avanguardia. Esso è giocato puramente sull'asse della provocazione, al fine di innescare un meccanismo di coinvolgimento o di reazione da parte del pubblico che vi assiste, non asserendo in alcuna misura intenti psicologici ma lasciando spazio alla pura anarchia. Su questi aspetti cfr. Bertini 2000.

Conclusioni

Con tali premesse, il pensiero marinettiano s'accinge a un progressivo abbandono del sentimento di irrequietezza e disillusione, al fine di abbracciare una sensibilità nuova, dinamica, che possa lucidamente concepire, interpretare e assecondare il mondo moderno. Pertanto, il bilinguismo di Marinetti avvia un percorso che si staglia tra autobiografismo ed esperienza letteraria e che vede la creazione, attraverso l'operazione traduttiva che l'autore segue e feconda in prima persona, di un *corpus* letterario italo-francese a partire dal quale poter attuare la riconciliazione espressiva e intellettuale della natura bivalente dello scrittore, della sua immagine agli occhi del pubblico che lo giudica un *déraciné*, nella commistione d'inclinazioni estetiche, sensibilità e ideologia che diviene emblema dell'evoluzione che dal simbolismo degli esordi approda all'avanguardia futurista.

Bibliografia

- Alberti-Bevere-Di Giulio 1984 = Alberto Cesare A., Sandra B., Paola D.G., *Il teatro sperimentale degli indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni.
- Anonimo 1909 = A., «*La donna è mobile*» di F.T. Marinetti, «Il Momento» [Torino], 16 gennaio.
- Antonucci 1975 = Giovanni A., *Cronache del teatro futurista*, Roma, Edizioni Abete.
- Berghaus 1995 = Günther B., *The Genesis of Futurism: Marinetti's Early Career and Writings 1899-1909*, Leeds, Society of Italian Studies.
- Berghaus 2004 = Günther B., *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, Oxford, Clarendon Press.
- Berman 1995 = Antoine B., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard.
- Berta 1909 = E. Augusto B., *Notizie teatrali, artistiche. Teatro Alfieri*, «Gazzetta del Popolo» [Torino], 16 gennaio.
- Bertini 2000 = Simona B., *Marinetti e le "eroiche serate"*, Novara, Interlinea.
- Briosi-Hillenaar 1988 = Sandro B., Henk H., *Vitalité et contradictions de l'Avant-garde. Italie-France 1909-1924*, Paris, José Corti.
- Conte 2000 = Giuseppe C., *Scrittore erotico*, in Salaris 2000, pp. 113-20.
- D'Ambrosio 2000 = Matteo D'A., *Commemorare e tradurre*, in Salaris 2000, pp. 121-42.
- Daly 2009= Selena D., *From Symbolism to Futurism: "Poupées électriques" and "Elettricità"*, «Rivista di Studi Italiani», XXVII, 1, pp. 46-59.
- De Paulis-Dalembert 2007 = Maria Pia D.P.-D., *La réécriture de l'imaginaire*

- symboliste et futuriste entre le français et l'italien*, «Chroniques italiennes», 12, pp. 1-30.
- Gazzola 2018 = Stéphane Mallarmé, *Versi e prose. Traduzione italiana di F.T. Marinetti, seconda stesura inedita*, a cura di Giuseppe G., Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Green 1972 = Julien G., *Œuvres complètes I*, a cura di Jacques Petit, Paris, Gallimard.
- Jannini 1979 = Pasquale Aniel J., *Note e documenti sulla fortuna del Futurismo in Francia, La fortuna del Futurismo in Francia*, Roma, Bulzoni, pp. 9-16.
- Lista 1990 = Giovanni L., *Les Poupées électriques, ou la femme chez Marinetti*, in *Études sur le futurisme et les avant-gardes*, 1, Windsor, University of Windsor, pp. 15-19.
- Lista 1995 = Giovanni L., *F.T. Marinetti*, Paris, Séguier.
- Lista 2000 = Giovanni L., *Poeta simbolista. Il complesso di Swinburne*, in *Salaris 2000*, pp. 87-107.
- Lucini 1909 = Gian Pietro L., *Mecanismi femminili?*, «La Ragione», 25 ottobre.
- Lucini (ed. Martinelli) = Gian Pietro L., *F.T. Marinetti, Scritti critici*, a cura di Luciana M., Bari, De Donato, [1909] 1971, pp. 219-26.
- Mallarmé 1916 = Stéphane M., *Versi e prose*, a cura di Filippo Tommaso Marinetti, Milano, Istituto Editoriale Italiano.
- Mariani 1970 = Gaetano M., *Il primo Marinetti*, Firenze, Le Monnier.
- Marinetti 1909 = Filippo Tommaso M., *Poupées électriques*, Paris, Sansot.
- Marinetti 1926 = Filippo Tommaso M., *Fantocci elettrici*, in «Teatro», IV, 1, gennaio 1926.
- Marinetti (ed. Calendoli) = Filippo Tommaso M., *Teatro*, a cura di Giovanni C., Roma, Bianco, 1960.
- Marinetti (ed. De Maria) = Filippo Tommaso M., *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, a cura di Luciano D.M., Milano, Mondadori, 1969.
- Marinetti (ed. Jannini) = Filippo Tommaso M., *Scritti francesi*, a cura di Pasquale Aniel J., Milano, Mondadori, 1983.
- Marinetti (ed. Schnapp) = Filippo Tommaso M., *Teatro*, a cura di Jeffrey T. S., Milano, Mondadori, 2004.
- Oustinoff 2001 = Michael O., *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan.
- Quarta 1981 = Daniela Q., *Il teatro prefuturista di Marinetti: Dramma senza titolo, Roi Bombance, Poupées électriques*, «Revue Romane», 1-2, pp. 121-46.
- Rombout 1988 = André R., *Des "Poupées électriques" aux "Fantocci elettrici" ou comment se fabrique une "sintesi futurista"*, in *Briosi-Hillenaar 1988*, pp. 195-204.
- Salaris 2000 = Claudia S. (a cura di), *Arte-Vita*, Roma, Fahrenheit 451.

Segel 1995 = Harold B. S., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automatons and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore-London, John Hopkins University Press.

Tessari 1996 = Roberto T., *Teatro italiano del Novecento*, Firenze, Le lettere.

Tessari 2005 = Roberto T., *Capitolo primo. Preludi gnostici con maschere e marionette. Jarry, Appia, Craig e il primo Mejerchol'd*, in Id., *Teatro e avanguardie storiche. Traiettorie dell'eresia*, Bari, Laterza, pp. 3-40.

«Parole soltanto / vorrei»: Milena Milani traduttrice

Alessandra Trevisan
Università Ca' Foscari di Venezia

1. Introduzione

L'aspetto inedito della traduzione per un'artista prolifica quale fu Milena Milani (1917-2013), a partire dai decenni Quaranta, Cinquanta e Sessanta del Novecento, apre un varco laterale nella sua opera di autrice. Figura trasversale del panorama italiano, inserita nel mondo delle arti figurative e parimenti in quello della letteratura, del giornalismo e della critica d'arte – professione delle quasi coetanee Gabriella Drudi e Lucia Drudi Demby, ma anche di Luisa Spagnoli e di Simona Weller –¹ Milani può oggi essere considerata un'agitatrice culturale e una donna libera che ha incarnato con consapevolezza molti ruoli durante tutta la vita.

La sua produzione letteraria e quella di artista visiva paiono essersi sempre intersecate, come dimostrano gli studi critici di Rossella Lovascio, Gianfranco Barcella, Simona Poggi, Sharon Wood e Carmen Maria Gomez; alcuni fra questi studiosi, pur tornando sempre alla letteratura come fulcro del lavoro dell'autrice, hanno già adottato un taglio intertestuale, che apre a possibilità di lettura interdisciplinari. Allo stesso modo, Paola Pizzamano e Renata Guga-Zunino sono state tra le più attente promotrici del profilo di artista visiva di Milani, il

¹ Per le sorelle Drudi si vedano De Vivo 2017 e i materiali raccolti sul sito www.capti.it. A proposito di Luisa Spagnoli si legga Corvisieri 2017; per quanto concerne l'ultima artista, un sommario della critica è disponibile al sito internet *Simona Weller-Dipingere con le parole*: www.simonaweller.com.

cui solido ruolo intellettuale già riconosciuto nel ventennio 1944-1964 circa sarà materia anche per questo saggio.

Conoscendo da vicino la biografia e i testi di Milani relativi al periodo indicato, si possono ipotizzare da subito quali siano stati i motivi che l'hanno spinta verso la traduzione: essi sembrano rispondere infatti a un programma più privato che pubblico e mettere in luce l'adesione alla poetica degli artisti su cui lei lavorò. Tutti provenienti da un'area francofona per nascita o adozione, essi appartenevano anche a un contesto in cui Milani si muoveva, com'è comprovato da alcuni materiali conservati al Gabinetto Vieusseux di Firenze.² Un mestiere, quello di traduttrice, che non si trasformerà mai in una professione vera e propria – come invece fu per le sorelle Drudi – ma che si è nutrito di un desiderio di ricerca, scoperta, scambio e arricchimento del proprio bagaglio culturale.

È imprescindibile, in questa vicenda, l'apporto dato da Carlo Cardazzo, collezionista e fondatore della Galleria del Naviglio a Milano e della Galleria del Cavallino di Venezia, da cui nacque, nel 1934, il progetto della casa editrice Edizioni del Cavallino; compagno di vita di Milani nel periodo che va dal 1944 circa al 1963, i due viaggiarono insieme in Europa e negli Stati Uniti per esporre in musei e gallerie del circuito internazionale le opere degli artisti da lui scoperti. In quest'ottica plurale, Milani si presentò come protagonista di un tempo in cui la sua curiosità e voracità intellettuale toccarono con coscienza un territorio di produzione – quello della casa editrice – che incontrava (di fatto) il mestiere di scrittrice e di artista visiva, quale lei fu specialmente dagli anni Sessanta. Il discorso critico comprenderà, dunque, un'analisi dei testi che lei traspose dal francese all'italiano, e riguarnerà il significato culturale che lo strumento della traduzione ha avuto nella biografia e nell'opera da un punto di vista creativo. Milani non si prefisse un compito strettamente editoriale e di diffusione come quello di Cardazzo ma assunse – invece – una posizione di “tutela artistica” espressa attraverso la volontà indipendente di dare voce a un'esperienza, così come sarà poi quella nell'ambito degli scritti d'arte.

Questo percorso, iniziato in prima battuta sul bimestrale «Diacritica» fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani e, in seconda, nell'ambito del Convegno MOD 2017,³ vede una presenza di materiali da rintracciare in diversi luoghi, non esistendo un Archivio Milani, né un Fondo a lei dedicato in alcuna istituzione pubblica o privata. Da circa un decennio è stata inaugurata a Savona

² All'interno dell'Archivio del Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto Vieusseux di Firenze, in particolare nel Fondo del pittore Bruno Saetti.

³ Si veda Trevisan 2017 e Trevisan 2018. Se nel primo articolo l'interesse riservato a Milani riguarda i testi letterari pubblicati prima del successo di *La ragazza di nome Giulio* (1964), nel secondo ci si concentra sull'attività di giornalista letteraria in una fase tarda della vita, a Cortina d'Ampezzo, tra anni Novanta e Duemila, mettendo in luce le rifrazioni fra opera poetica e critica.

la Fondazione Milena Milani in memoria di Carlo Cardazzo, che raccoglie le opere della collezione d'arte del gallerista veneziano. Presso la Fondazione Cini di Venezia, in cui è custodito il Fondo Cardazzo (con nuovi materiali donati dalla famiglia nel 2016), non risultano presenti documenti che riguardino l'attività editoriale di Milani; questa fu probabilmente disposta sulla base di indicazioni orali e mai scritte, tesi sostenuta in parte anche nei saggi dedicati al Cavallino.⁴ Sarà perciò l'intersezione di testi, testimonianze, interviste e letture critiche *altre* a mettere in luce la specificità dello strumento della traduzione nella produzione dell'autrice.

2. Con orecchio teso alla Francia

Nella biografia completa redatta da Barcella si fa riferimento all'importanza dei legami con artisti, critici ed editori francesi, portati per la prima volta in Italia da Cardazzo e diffusi grazie a un attento contributo di Milani, che curava le pubbliche relazioni del compagno e si adoperava già come scrittrice – ma probabilmente anche come traduttrice – su alcune riviste veneziane del secondo dopoguerra, tra cui «Terraferma» edita da Neri Pozza e «Lettere e arti» diretta da Sergio Solmi e Roberto Nonveiller.⁵ Gli incontri più rilevanti con personalità d'oltralpe avverranno nei luoghi di contrattazione, negli atelier, in alcuni spazi espositivi, e tra essi si hanno quelli con Alain Jouffroy, Michel Tapié de Clevran, Luce Hocin, Man Ray, Picasso e molti altri, che frequentavano anche la Galleria milanese.⁶

Il catalogo storico delle Edizioni del Cavallino e il capitolo *Un soggiorno a Parigi* della biografia permettono di inquadrare da subito lo sguardo francese di Milani che, nel 1945, tradusse *La Casette de Plomb* di Georges Gabory, uscito nel 1920 per le Éditions de la Galerie Simon (stampatore François Bernouard) in 130 esemplari numerati con incisioni originali del pittore André Dérain.⁷

⁴ La dott.ssa Chiara Mari, responsabile del Fondo, ha riferito: «Possiamo immaginare che i rapporti fossero quasi sempre diretti e quindi per questo non sia conservata documentazione cartacea». Le pubblicazioni di Fantoni 1996 e Bianchi 2006 in parte confermano questa modalità.

⁵ Capitolo complementare e pubblico che testimonia il suo spirito d'iniziativa in una città che l'aveva accolta "in esilio". Se nella prima (conservata alla Biblioteca BAUM di Ca' Foscari e alla Biblioteca del Museo Correr) figurano racconti e poesie, nella seconda (consultata alla Biblioteca della Biennale ASAC e alla Biblioteca IUAV) non vi è traccia di articoli né di traduzioni.

⁶ Cfr. Barcella 2006, 53. La banca dati della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze fornisce notizie su alcune pubblicazioni delle Edizioni del Naviglio di Milano, a cura della Galleria omonima; è da evidenziare la presenza di opere di Gualtieri di San Lazzaro, su cui si ritornerà, e in particolare un carteggio che vide il coinvolgimento di René Magritte dal titolo *Imagination et imaginaire: dodici lettere a Gualtieri di San Lazzaro e un disegno di Magritte* (1969).

⁷ Alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze si conserva l'esemplare n. 112 dell'originale francese; stampato su carta vergata d'Arches, porta la firma manoscritta di Gabory in inchiostro

Il 1945 è un anno di passaggio, che segna un biennio di pubblicazioni da parte dell'autrice. Nel 1944, con la raccolta poetica *Ignoti furono i cieli* edita dal Cavallino,⁸ si espose al pubblico attraverso una poesia che fu definita *osé* dal regime fascista durante i Littoriali (cui partecipò negli anni precedenti). L'esordio per una donna – a quell'altezza non ancora inserita in un mondo intellettuale ma che aveva ricevuto un incoraggiamento dagli amici del Caffè Aragno Giuseppe Ungaretti e Vincenzo Cardarelli – risultava piuttosto audace e segnava un certo grado di libertà. Nel 1946 escono anche alcuni suoi racconti con titolo *L'estate*⁹ che, insieme alle poesie, formano un primo *corpus* autoriale di stile lirico.

Per quanto concerne Gabory, non esistono documenti che testimonino il significato che potesse avere tradurre una sua opera; a posteriori tuttavia, nella biografia, Milani affermerà che il suo interesse era rivolto anche a Blaise Cendrars. Si è trattato plausibilmente di una sfida culturale al regime fascista in una città salva dai vincoli stretti che affliggevano Roma, da cui Milani era giunta,¹⁰ ma anche di una prova per lei atta a saggiare la tenuta del proprio lavoro editoriale, espandendo le radici della scrittura. Si ricordi che, nel 1943, spesso sotto falso nome (Marco Lombardi, Angelo Bianco, Enrico De Mola) perché di origini ebraiche, è proprio Aldo Camerino a tradurre alcune opere del catalogo del Cavallino insieme a Renato Mucci, Beniamino Dal Fabbro, Leone Traverso e altri.

Vale la pena, con una breve panoramica, osservare il catalogo storico e il contesto in cui Milani si presenta, innanzitutto partecipando alla mostra del 1943 *Il gioco del paradiso* con catalogo di Renato Giani: sarà una sua poesia ad affiancare le opere del Premio del Cavallino “Letterati italiani che disegnano e dipingono”, che comprendeva d'Annunzio, Pascarella, Pirandello, Baldini, Comisso, Delfini, Gatto, Montale, Moravia, Ungaretti, Zavattini e altri nomi. Il quadro a seguire, invece, testimonia la perspicacia di Cardazzo e dei suoi collaboratori che, ancora in piena guerra, svolgono un'attività di diffusione di voci rilevanti dell'ambiente letterario francese; si veda il contributo di Aldo Camerino (sotto falso nome, appunto) e di altri nella collana “Letteratura straniera”:

Lettera a Verlaine di Stéphane Mallarmé, con un fac-simile e dieci ritratti del poeta, trad. it. e note di Renato Mucci, 1943 (*Lettre à Verlaine*, Paris, Albert Messein, 1924)

Corni da caccia di Guillaume Apollinaire, con sette ritratti del poeta, trad. it. di Marco Lombardi, 1943 (*Cors de chasse in Alcools*, Paris, Gallimard, 1920)

blu. L'edizione italiana è invece conservata nel Fondo Beniamino Dal Fabbro alla Biblioteca Civica di Belluno per donazione dello studioso.

⁸ Conservata nel Fondo Aldo Camerino, Biblioteca BAUM dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

⁹ Come il volume precedente, rintracciabile nello stesso Fondo.

¹⁰ Durante gli anni in cui fu studentessa, ad esempio, scrisse di arte per la rivista «Roma fascista», come segnala Imbiscuso 2010, 29-34.

Il poeta assassinato di Guillaume Apollinaire, trad. it. di Angelo Bianco, 1944 (*Le poète assassiné*, Paris, L'Édition Bibliothèque des Curieux, 1916)

Il signor Teste di Paul Valéry, con otto ritratti d'autore, trad. it. di Enrico De Mola, 1944 (*Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1927)

Canto fermo di Jean Cocteau, con sei ritratti dell'autore, trad. it. di Marco Lombardi, 1944 (*Plain-Chant*, Paris, Librairie Stock, 1923)

I canti di Maldoror di Isidore Ducasse comte de Lautréamont, sovracopertina con una litografia originale di Mario Deluigi, trad. it. di Marco Lombardi, 1944 (*Les chants de Maldoror*, Belgio, Albert Lacroix, 1869)

Discorso sulla poesia di Paul Valéry, con un disegno di Picasso, trad. it. di Giordano Goggioli, 1944 (*Propos sur la poésie*, 1927)

Primo Manifesto del Surrealismo di André Breton, trad. it. e prefazione di Beniamino Dal Fabbro, 1945 (*Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924)

Ubu Roi di Alfred Jarry, dramma in cinque atti, trad. it. di Aldo Camerino, 1945 (Édition du Mercure de France, 1896)

Soggiorno a Venezia di Marcel Proust, con disegni di De Pisis, trad. it. di Renato Mucci, 1945 (*Sejour à Venise*, in *Albertine disparue*, 1925)

Poesie di Paul Éluard, trad. it. di Gennaro Masullo, Leone Traverso e Aldo Camerino, 1945 (da *Poésie involontaire et poésie intentionnelle, Livre ouvert, Poésie et vérité 42, Comme deux gouttes d'eau, Les yeux fertiles*)

Incontro con Oscar Wilde di André Gide, con un disegno di W. Steel, trad. it. e prefazione di Giordano Goggioli, 1945

Il catalogo di autori importanti e legati alle avanguardie si compone di libri d'artista, quasi sempre corredati da disegni e litografie, esemplari numerati a tiratura limitata.

La cassetta di piombo uscirà a marzo 1945, a guerra non ancora conclusa, nella collana "Amatori del libro"; questo già segna una distanza rispetto ai colleghi uomini: l'opera non figura infatti in "Letteratura straniera" ma in un'altra serie. Milani tradusse anche la dedica dell'autore, posta a inizio volume: «Alla mia cara Antonietta affinché le sue dolci mani aprano questa cassetta di piombo» («*A ma chère Antoinette/ pour que ses douces mains / ouvrent cette Casette de Plomb*»), che rimanda a sua volta alla dedica apposta alla lirica *La Voix (La Voce)* e al nome di Ruth-Antoinette Bonabel, circa la quale – anche dopo un'attenta ricerca – non si hanno informazioni (altre dediche, invece, sono a Cendrars, a

Dérain e a Fernand Léger). L'autore francese, anche se assunse una posa minore già da questa sua prima opera, fu vicino all'ambiente del Surrealismo; amico di André Breton (si ricordi che il suo *Manifesto* uscì nel 1924) e di Max Jacob, debuttò con André Malraux, e fu tra i più rappresentativi esponenti di un lirismo contemporaneo che, secondo il poeta Philippe Chabaneix, prendeva le distanze da Rimbaud e da Lautréamont.¹¹

La scelta dei testi da proporre in questa sede, considerato che non esistono ulteriori traduzioni oltre a quella di Milani, vuole mettere in evidenza alcune licenze che non saranno invece presenti nei volumi di prose degli anni Sessanta. È probabile che l'autrice abbia agito mossa da una marginale conoscenza della lingua, prima dei viaggi in Francia degli anni a seguire.

Si leggano ora i versi di *Assomption* ("Assunzione"):

Le ciel est entouré de grilles
 La pluie tombe
 Et dans la rue ensanglantée
 La pluie nous sépare du monde

Les amis cachés dans les livres
 Se font connaître
 Le vent emporte la dernière heure
 Les songes ont transformé le monde
 Et ton sommeil
 Ta vie à peine se soulève
 Et ta poitrine
 la retient

La boutique était plus claire
 Quand la marchande ouvrit les yeux
 Il lui manquait une orange
 Le soleil était aux cieux

La neige brille un enfant se souvient
 La Saint-Vierge
 Sur la table un bouquet lui rappelle
 Les forêts vierges
 Qu'il connaît mieux quel les explorateurs

Le soleil est au coin du feu
 Les boucles de tes cheveux sortent du cadre
 de ton portrait

¹¹ In particolare si leggano i saggi pubblicati sulla «Revue de deux monde»: *Regards sur la poésie*, gennaio 1963, in cui affermava: «elle est la plus nuancée en se rythmes habiles où s'accordent souvent le rêve, le désir et la mélancholie». In *Les poètes et la poésie*, gennaio 1982, lo avvicinerà alla tradizione di Musset, Nerval e Verlaine.

Plus tard
Les bois perdent leurs feuilles
Les boucles de tes cheveux sont coupés
Les nuages les remplacent

Une dame se met à la fenêtre
Elle est si blanche
Enlacée aux nuages

On s'en va
Les mains tendues
Au retour
Abrègent le chemin
Tout ce qu'on cherche est en soi-même

La médaille le portrait la chaîne
Un collier pendait à son cou
Le matin
Ils s'aimaient beaucoup

Le rideau
La nuit tombe en même temps que tes paupières

Risulterà superfluo evidenziare che, nella proposta di Milani, si vanno a perdere le rime dell'originale; tuttavia alcuni versi porteranno in primo piano lei stessa e il suo linguaggio. La sua non è una pratica professionale, ma quella di un'artista che si applica alla traduzione:

Il cielo è circondato da inferriate
La pioggia cade
E nella strada insanguinata
La pioggia ci separa dal mondo

Gli amici nascosti nei libri
Si fanno conoscere
Il vento trascina via l'ultima ora
I sogni hanno trasformato il mondo
E il tuo sonno
La tua vita appena si solleva
E il tuo seno
la racchiude

La bottega era più chiara
Quando la mercantessa aprì gli occhi
Le mancava una arancia
Ma il sole era nei cieli

La neve risplende un fanciullo si ricorda
 La Santa Vergine
 Sulla tavola un mazzo di fiori gli rammenta
 Le vergini foreste
 Che egli conobbe meglio degli esploratori

Il sole è *nel canto del fuoco*
 Le ciocche dei tuoi capelli escono dalla cornice
 del tuo ritratto

Più tardi
 I boschi perdono le loro foglie
 Le ciocche dei tuoi capelli sono tagliate
ma al loro posto vi sono le nubi

Una donna si affaccia alla finestra
 Ella è così bianca
 Allacciata alle nuvole

Andiamo via
 A mani tese
 Al ritorno
Sarà più breve il cammino
 Tutto quello che cerchiamo è dentro di noi

La medaglia il ritratto la catena
 Una collana pendeva al suo collo
 Il mattino
 Essi si amavano molto

La tendina
 La notte scende nello stesso istante
 delle tue palpebre

In corsivo le variazioni rispetto all'originale. In primo luogo, l'aggiunta dell'avversativa *ma* nell'ultimo verso della terza e sesta strofa, come rafforzativo, quasi a tentare di giustificare le immagini surrealiste, con uno scarto di scelta che riguarda la poetica. Nella terzultima strofa Milani sembra invece riformulare la traduzione; in particolare *abrèger*, che significa 'accorciare', è alla terza persona plurale dell'indicativo presente o alla terza plurale del congiuntivo presente. L'autore probabilmente ha eluso la congiunzione *que* per mantenere il verso esassillabo. La traduttrice, spostandosi anche dal testo originario, rende con un novenario, verso che crea una pausa, un'attesa. Nella quinta strofa la probabile citazione da Baudelaire voluta da Gabory (da *Le crépuscule du soir*) «le soleil est au coin du feu» diventa «il sole è nel canto del fuoco», una traduzione

che non si discosta dal significato ma, allo stesso tempo, apre a una visione, e risulta una scelta poetica a tuttotondo per l'autrice.¹²

Nel 1947 usciva *Storia di Anna Drei*, il primo romanzo di Milani edito da Mondadori, che sarà da subito un successo nell'edizione francese; con prefazione di Marcel Arland, fu recensito fra gli altri da Albert Béguin di «Esprit». ¹³ La scrittrice e Cardazzo avevano iniziato a intrattenere rapporti con Parigi, città tra quelle di elezione per lei da quel tempo in avanti: lì viveva Beniamino Joppolo, cofondatore con Lucio Fontana del Movimento Spazialista nel 1950. Milani sarà l'unica donna firmataria del *Manifesto* e un suo racconto dal titolo *Uomo e donna* figurerà nella pubblicazione *Concetti spaziali* di Fontana.¹⁴ Questo segno di inclusione è indicatore del rispetto che gli artisti nutrivano nei suoi confronti nonché di un rapporto alla pari, simbolico, in un tempo – come quello del dopoguerra – di grandi cambiamenti sociali che sarebbero arrivati.

La Ville Lumière fu meta di scambi, oltre che – come evidenzia Barcella – il luogo in cui i grandi amici Campigli e De Pisis avevano vissuto a lungo. Soprattutto, era la sede della Galerie XXème Siècle di Gualtieri di San Lazzaro, che fondò lì l'omonima rivista su cui lei otterrà una pagina dedicata nel 1959. L'editore e scrittore francese fu un punto di riferimento, poiché si prestò come pioniere a presentare l'arte di Capogrossi, Fontana, Scanavino coadiuvato da lei nella scrittura di testi; Cardazzo, dal canto suo, per primo si farà promotore di Mirò e Kandinsky in Italia, come si vedrà voci capitali nella vicenda di Milani.

Le fondamenta del mestiere di promotrice, scrittrice e curatrice si costruiscono tra Parigi, Milano e Venezia, come poi rammenterà nei testi memoriali de *L'angelo nero e altri ricordi* pubblicato da Rusconi nel 1984. La vita e gli incontri costituiscono una base profetica per la costruzione della sua poetica d'artista, così come i rapporti con i critici rivelano la capacità di costruire una rete sociale e un *destino*.

Nel 1953 esce *La ragazza di fronte* per il Cavallino, stampata su pagine di quattro diversi colori;¹⁵ Milani riporta nell'avvertenza:

Le 27 poesie che compongono questo piccolo libro sono state scritte nell'inverno del 1944-45. Abitavo a Venezia, ero spesso ammalata, le giornate erano tristi

¹² L'espressione «canto del fuoco» è inoltre contemplata nel *Vocabolario italiano della lingua parlata* compilato da Giuseppe Rigutini e Pietro Fanfani, stampato dalla Tipografia Cenniniana di Firenze nel 1875.

¹³ Che scrisse: «Les personnages triomphent, dans la mémoire où ils continuent à vivre, de cette perfection que l'on a d'abord admirée». Cfr. risvolto di copertina di Milani 1953, su cui si ritornerà fra poco.

¹⁴ Cfr. L. Fontana, *Concetti spaziali*, presentazione di Beniamino Joppolo, Milano, Ed. Moneta, 1950; segue Milena Milani, *Uomo e donna, racconto*. Lo stesso figurerà poi in M. Milani, *Emilia sulla diga*, Milani, Mondadori, 1954.

¹⁵ Conservato nel Fondo Aldo Camerino. Cfr. Giachino (2020), 171-184.

perché c'era la guerra, la città era oscurata, c'era qualcosa di cupo nell'aria, che opprimeva anche il cuore. [...] il mio primo libro, *Ignoti furono i cieli*, era uscito nel 1944 [...] ormai mi stavo orientando alla prosa, incominciava a piacermi un linguaggio scarno, essenziale; del resto le piccole poesie qui raggruppate ne portano le prime tracce, i rudimenti.

Ecco perché, rileggendole a distanza di tempo, ho deciso di pubblicarle e ho voluto i disegni di Capogrossi: in quella precisione del segno, in quell'insistere quasi doloroso su determinati motivi, io riconosco una voce comune, una particolare capacità di avvicinarsi alla mia idea del mondo e delle cose.

Il critico francese Michel Seuphor ha detto parlando di Capogrossi: «Questa apparente leggerezza contiene una forza straordinaria che non conosce il suo stesso segreto. Il segreto della forza è grazia. [...]

Le poesie scritte in quei mesi prepararono la mia vita futura, il mio destino di donna e di scrittrice».¹⁶

Altre autrici, negli stessi anni, si rivolgevano alla Francia: sono emblematici i casi di Amelia Rosselli¹⁷ e di Cristina Campo, che si adoperò nella traduzione della *Venezia salva* (*Venise sauvée*) di Simone Weil (Brescia, Morcelliana, 1963). Entrambe hanno costruito la loro fortuna in modi diversi: nel caso di Rosselli il trilinguismo (inglese-francese-italiano) è costitutivo della sua ricerca sulla parola poetica; nel caso di Campo si legge la necessità di un incontro con autori significativi della sua formazione culturale, che hanno fondato anche il nucleo teorico-ideale alla base dei suoi saggi.

Milani, invece, si occupò di libri d'artista cogliendo la necessità di colmare una sorta di vuoto storico: quello dell'impegno delle donne a trecentosessanta gradi nel campo dell'organizzazione (da cui parevano escluse), mentre la produzione nella pittura (e non solo) era segnata da personalità che sarebbero diventate di spicco, tra cui quella di Titina Maselli e Simona Weller.¹⁸

¹⁶ Bianchi 2006, 78 e *Avvertenza* in M. Milani, *Mi sono innamorata a Mosca*, Milano, Rusconi, 1980. Qui si offre un'analisi significativa dell'oggetto-libro.

¹⁷ Facendo riferimento al Meridiano edito da Mondadori nel 2012, si vedano ad esempio *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)* e *Diario in tre lingue (1955-1956)*.

¹⁸ A tal proposito, a oggi nessun volume è riuscito a eguagliare quello pubblicato nel 1976 per La Nuova Foglio dalla pittrice Simona Weller *Il complesso di Michelangelo: ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento* (Weller 1976). Si tratta di un libro-inchiesta che, in pieno femminismo, ha posto le basi critiche per la creazione di un catalogo di artiste visive, attraverso schede, interviste e pagine di commento. Con questo saggio l'autrice voleva rispondere a una domanda: «La donna-artista, in questo mondo ancora in gran parte dominato dalla cultura maschile, soffre di un complesso di inferiorità?»; lo fa ascoltando le voci e le testimonianze delle artiste coinvolte, alcune rimaste isolate, suggerendo soprattutto quanto sia importante partecipare alla propria comunità di riferimento in ogni campo della conoscenza.

La vicenda di Milani è ricca di percorsi interni, che si *traducono* di anno in anno in esperienze contigue, acquisendo un loro senso nel *fare* dell'autrice. Il francese sarà infatti la lingua scelta per alcune delle sue "ceramiche scritte" e per i suoi "quadri scritti" degli anni Sessanta fino al Duemila¹⁹, una predilezione legata certamente alla vita dei decenni precedenti, ma che compendia le lezioni di Apollinaire, dei futuristi e di Magritte.²⁰ Lei non emulava quegli artisti, ma accoglieva le loro intuizioni, le rielaborava e le disponeva a proprio piacimento; questa sua convinzione si protrarrà per tutti gli anni a venire, come ricorda Ennio Pouchard citandola: «io continuerò a mettere parole e simboli nei miei collage, o sulle mie ceramiche-scritte [...] Il mio *lettering* (come lo definì il poeta Sinisgalli) sarà tutt'uno con i romanzi, i racconti, le poesie».²¹ Garibaldo Marusi, presentando la prima mostra personale nel 1965 alla Galleria d'Arte L'Argentario di Trento di Ines Fedrizzi, parlò di «stupefacente adesione fra il dipinto e lo scritto» e di Milani come una «Mansfield pittrice». Per la mostra savonese alla Galleria La Fontana di Luigi Rossello nel 1970, invece, Franco Passoni scrisse: «C'è in lei una innata tendenza al "racconto visivo" aggraziato da una calligrafia pittorica che si articola, si precisa, ed acquista particolari sfumature con il denso impasto materico del colore. L'opera diviene così illustrazione visionaria, soavemente stilizzata dalla sintesi poetica»;²² lo stesso opuscolo riporta alcuni versi emblematici e autobiografici dell'autrice, come molti altri suoi:

Dipingere mi piace
quasi quanto scrivere
o forse di più
è difficile dirlo
comunque ho sempre dipinto
sin da quando ero bambina [...]

Per quanto riguarda l'interesse plurilingue, tipico anche delle sue opere d'arte, esso si rintraccia in un'intervista del 2002:

Io sono inserita nel tempo, è quindi ovvio che ami l'evolversi dell'idioma. [...] mi interessano, oltre all'italiano, altre lingue, soprattutto il francese e l'inglese [...] scrivere in versi è sempre appassionante, perché si affronta il mistero, si penetra in un universo sconosciuto che può diventare luce, bellezza, purezza oppure restare groviglio, buio, oscurità.²³

Come si è già avuto modo di constatare in articoli e conferenze, il ventennio

¹⁹ Si veda Portinari (2020), 147-169.

²⁰ Cfr. Barcella 2006, 29. A proposito di questo anche cfr. Pizzamano 2009b.

²¹ Pouchard 2014.

²² Entrambe le brochure sono conservate nella serie documentaria di Milena Milani presso l'Archivio ASAC – Biennale di Venezia.

²³ Poggi 2005, 143.

1944-1964 circa è stato *l'impronta del dopo*, del dopo-Cardazzo e della scrittura che seguirà il successo proprio de *La ragazza di nome Giulio*, romanzo scandaloso edito da Longanesi nel 1964, la cui trama presenta non poche affinità tematiche con il postumo *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza (1998). Le coeve traduzioni di Milani si inseriscono in quel significativo momento di passaggio.

3. Libertà e avanguardia di Kandinsky autore

La comunicazione del professor Rodolfo Zucco tenutasi nell'ambito del convegno *Translation and Lyrical Tradition*²⁴ si è posta come fondamentale anche per l'analisi del lavoro di Milani, poiché ha messo in luce alcuni nodi di quel *laboratorio aperto* che è stato per lei il campo della traduzione. La controversa categoria del poeta-traduttore proposta durante l'intervento è applicabile anche all'autrice; essa investe la dimensione poetica del linguaggio, poi sottesa alla prosa d'arte che Milani riporterà in italiano – e costitutiva della critica d'arte cui dedicherà parte della sua vita.

L'adesione al pensiero degli autori per cui si spenderà su commissione, in traduzioni che procedono per imitazione, mette da un lato in campo la pratica – tipica degli autori del Novecento – del tradurre senza conoscere la lingua, dall'altro l'appello a “traduzioni di servizio” di cui anche lei si servirà.

Sguardi sul passato di Wassily Kandinsky esce in lingua tedesca nel 1913 (poi in russo per mano dell'autore), viene poi tradotto nel 1946 in francese da Gabrielle Buffet-Picabia, e pubblicato a Parigi dalla Galerie René Drouin.²⁵ Milani traduce da quest'edizione e pubblica nel 1962 la sua versione per le Edizioni del Cavallino. *Lavoro come un giardiniere* di Joan Mirò è tradotto da Milani nel 1964 a partire da una precedente edizione del 1963 per Féquet et Baudier con introduzione di Yvon Taillandier, che fu tra i primi critici del pittore naturalizzato francese.

Nel momento di massimo successo per l'autrice si susseguono alcuni eventi: uno, luttuoso, è la morte del compagno di vita proprio nel '63; poi vi è il successo del romanzo più importante *La ragazza di nome Giulio* – che sarà tradotto anche negli Stati Uniti e diventerà un film in Italia – ma anche il lavoro alle sopraccitate traduzioni, legate senza dubbio al programma di Cardazzo a sostegno di entrambi gli artisti; in particolare lui è stato tra i primi galleristi a portare Mirò in Italia.

²⁴ La Graduate Conference è stata aperta, dopo la presentazione del progetto TRALYT da parte di Tobia Zanon, da una lezione introduttiva di Rodolfo Zucco dal titolo *Come è capitato che io abbia passato tanto tempo con i poeti-traduttori e che cosa mi sembra di avere imparato studiandoli*, non inclusa in questo volume.

²⁵ Una copia di quest'ultima è stata donata dalla Galleria del Cavallino alla Biblioteca della Biennale di Venezia.

Il caso di Kandinsky può dire molto da diverse angolature: innanzitutto la materia autobiografica del testo, tanto cara anche a Milani; in aggiunta, un affondo tematico sul come fare arte e sul significato dei colori, che sarà ripreso nel volume *Dello spirituale nell'arte*. Il testo di *Regard sur le passé* sembra parlare alla traduttrice perché il pittore russo ha incarnato un ruolo che lei si assumerà come artista visiva. Nella prefazione della riedizione del 1999 per SE, tuttavia, Milani affermava: «Io sono una scrittrice che ama l'arte come la poesia. Kandinsky è un pittore poeta». Il suo rimando a un significato più intimo ed esperienziale – e quindi lirico – del rapporto con l'arte come operatrice culturale, poetessa e fautrice insieme, si dipana in un testo memoriale lungo, in cui Milani narra con quale modalità si sia avvicinata a Kandinsky scrittore. Nello svolgersi della narrazione si propongono alcuni strumenti per interpretare il tempo venuto dopo la seconda guerra mondiale, in cui era possibile lasciarsi contagiare da un clima favorevole di frequentazioni comuni, da un ambiente fertile com'era quello legato alla rivista «XXème Siècle». Esiste a quest'altezza in Milani la volontà della conoscenza, la memoria della coscienza di ogni singola scelta e anche l'imprudenza (talvolta l'incoscienza) della traduzione come pratica di conoscenza del mondo.

Se si guarda il titolo in traduzione, la resa al plurale di *Sguardi*, forse non molto rilevante, lascia intendere da subito una libertà di scelta della traduttrice nonché il proposito di dare voce a diversi episodi di una vita. Risultano significativi, dal punto di vista del contenuto, i passi dell'incipit e delle prime pagine, in cui l'autore parla della percezione che ebbe dei colori dell'Italia da bambino:

LES premières couleurs qui me firent grande impression sont le vert clair et vif, le blanc, le rouge carmin, le noire, le jaune ocre. Ces souvenirs remontent à ma troisième année. Ces couleurs appartenaient à divers objets que je ne revois pas aussi clairement que les couleurs elle-même.

[...] l'Italie se couleur pour moi de deux fortes impressions de noir.

.....A [sic] Florence je passe avec ma mère dans un fiacre noir, sur un pont (au-dessus du quel l'eau est, je crois, d'un jaune sale); et, à Venise, encore une fois, le noir: des marches noires plongeant dans de l'eau noires, sur l'eau, un terrible bateau long et noir: c'est une promenade nocturne en gondole.²⁶

Milani traduceva con poche variazioni questo passo, che riguarda una città da lei molto amata:

I primi colori che mi fecero grande impressione sono il verde chiaro e brillante, il bianco, il rosso carminio, il nero e il giallo ocre. Avevo allora tre anni. Quei

²⁶ Kandinsky 1946, 9-10.

colori appartenevano a oggetti che non rivedo più chiaramente, *come rivendo, invece, i colori.*

[...] l'Italia si colora per me di due forti impressioni di nero.

... A Firenze passo con mia madre in una carrozza nera su un ponte (l'acqua sotto è, mi pare, di un giallo sporco); e a Venezia, ancora una volta, il nero: gradini neri che sprofondavano nell'acqua nera; sull'acqua una terribile barca lunga e nera: è una *gita* notturna in gondola.²⁷

Se ne veda ora un altro centrale, legato alla coerenza di definizioni del maestro che paiono segnare anche il percorso dell'autrice; anche in questo caso la traduzione segue il percorso indicato:

Il me semblait que l'âme vivante des couleurs émettait un appel musical, lorsque l'inflexible volonté du pinceau leur arrachait une part de vie. [...] dix regards sur la toile, un sur la palette, un demi sur la Nature, c'est ainsi que j'ai appris à batailler avec la toile, à la considérer comme un être récalcitrant à mes désir et rêves, e que je devait par la force courber à ces désirs. [...] L'art de peindre est la rencontre tonitruant de plusieurs mondes différents, qui après avoir livré bataille arrivent à former ce monde nouveau qu'on appelle œuvre d'Art. Chaque œuvre engendre une nouvelle technique, comme le cosmos à engendré des catastrophes en catastrophes, une symphonie issue du vacarme chaotique des éléments cosmiques, qu'on appelle la musique des sphères. Créer une œuvre c'est créer un monde. C'est aussi que de cette découverte des couleurs sur la palette et aussi dans leur tube, qui ressemblent incontestablement à des êtres vivants possédant une âme, dont la puissance cachée éclate et se manifeste dans l'action imposée par l'artiste, se traduisait pour moi en expériences spirituelles.²⁸

Eccone la resa in italiano:

Mi sembrava che l'anima viva dei colori emettesse un richiamo musicale, quando l'inflessibile volontà del pennello strappava loro una parte di vita. [...] dieci occhiate alla tela, una alla tavolozza e mezza alla Natura: così ho imparato a battagliaire con la tela, a considerarla una creatura recalcitrante ai miei desideri e ai miei sogni, a piegarla *alla mia volontà con la forza.* [...] L'Arte del dipingere è l'incontro roboante di molti mondi diversi che, dopo essersi dati battaglia, arrivano a formare quel mondo nuovo che si chiama opera d'Arte. Ogni opera genera una nuova tecnica, come il cosmo ha generato, di catastrofe in catastrofe, una sinfonia nata nel frastuono caotico degli elementi cosmici, che si chiama la musica delle sfere. Creare un'opera è creare un mondo. Fu così che questa scoperta dei colori, sulla tavolozza e nei loro tubetti, che assomigliano indiscutibilmente a creature vive dotate di un'anima, la cui potenza nascosta

²⁷ Kandinsky 1962, 9-11.

²⁸ Kandinsky 1946, 23-24.

scaturisce e si manifesta nell'azione imposta dall'artista, si tradusse per me in esperienze spirituali.²⁹

La condizione espressa in questo testo, sebbene in una combinazione diversa, è già presente in una poesia di Milani dal titolo *Molti quadri dipinti*: «Molti quadri dipinti / di bianco e blu. / Gli altri colori / seccarono nei tubetti». ³⁰ Kandinsky resterà altrettanto in dialogo con il colore nella sua poesia dal titolo *Lirica*:

Dal camino rosso
esce il fumo bianco.
Sul piatto giallo è posato
un cocomero verde.
Sulla bicicletta nera
siede un uomo viola.
La strada sale.
La bicicletta sale.
Anche l'uomo sale.
Il fumo sale.
Anche il fumo.
Il cocomero non si muove.
Sinistra tranquillità.³¹

Per ciò che concerne gli elementi di contesto di *Sguardi sul passato*, fu Nina Kandinsky a chiedere a Milani di tradurre l'opera del marito, che si apre con uno squarcio su Venezia, città legata al colore nero e che lui visitò da bambino. La stessa vedova supervisionò la traduzione nel suo farsi.³² L'ordine della richiesta è culturale ma svela anche un comune sentire l'arte del pittore russo come "profetica", "poetica" e "spirituale". Un'idea che sembra allacciarsi – inconsapevolmente per Milani – al saggio *Attenzione e poesia* di Cristina Campo (pubblicato su «L'approdo» nel 1961) e in particolare al passaggio in cui si parla di «poesia [come] attenzione [...] realtà [e] verità in figure»; l'autrice fiorentina indicava la «santità» nell'«attenzione» richiesta all'uomo per non compiere errori. Da un punto di vista analogico Milani e Campo raggiungono due mete non dissimili come traduttrici, anche se la richiesta della prima guarda in una direzione di ricerca con fini anche editoriali (e meno esclusivi), nel desiderio di

²⁹ Kandinsky 1962, 46-47.

³⁰ Milani 1953, 126.

³¹ *Lyrique* [senza data], raccolta in *Tutti gli scritti. Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici, Teatro, Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1974; trad. dal tedesco, francese e inglese di Libero Sosio.

³² Su quest'episodio l'autrice tornerà anche in Milani 1984, nei brani *Un pittore poeta e il sole rosso* dedicato a Bruno Saetti e in *La compagna di un genio*.

appartenenza che investe il suo approccio alla traduzione: aderenza a un'epoca, a un clima culturale.

Pare che il discorso sul contesto, per Milani, generi i motivi del tradurre: un movimento centrifugo, qual è il misurare su di sé la tenuta della sua opera, si unisce a un movimento centripeto al fine di costruire una comunità artistica e culturale, che fu il disegno di Cardazzo da sempre.

4. «il poeta è un uragano»

La citazione proposta come titolo del paragrafo è di Milani³³ e porta al caso di Joan Mirò, che «volle personalmente affidarle»³⁴ il testo di *Je travaille comme un jardinier*. L'autrice ricordava ancora:

Ho amato Mirò, incontrato a Parigi e poi a Milano, di cui Cardazzo allestì nel maggio 1963 una personale, la prima in Italia, alla Galleria del Naviglio. Mirò era fantastico, in lui le stelle del firmamento, comete e galassie, giungevano sulla terra, con le loro luci e i loro incanti. Il colore era puro e ci si poteva specchiare. [...] Era un uomo intelligentissimo, con il quale passavo ore meravigliose. Ma anche la sua famiglia, la moglie, la figlia, mi davano sensazioni uniche. Stavo con loro come nella natura, in un paesaggio armonioso.³⁵

Oggi è reperibile nelle edizioni SE con curatela di Marco Alessandrini, che non cita l'edizione di Milani. Entrambi, nella traduzione, si sono presi delle licenze.

Il volume originale uscì nel '63 per Féquet et Baudier e prima in un numero della rivista «XXème Siècle». Quest'ultimo testo pubblicato è paragrafato e si tratta di un'«intervista raccolta da Yvon Taillandier», che firmerà l'introduzione alla prosa unica per il Cavallino. Si procede con l'originale del '59 (dal paragrafo *L'Atelier*):

Je considère mon atelier comme un potager. Là, il y a des artichauts. Ici, des pommes de terre. Il faut couper les feuilles pour que les fruits poussent. A un moment donné, il faut tailler. Je travaille comme un jardinier ou comme un vigneron. Les choses viennent lentement. Mon vocabulaire des formes, par exemple, je ne l'ai découvert d'un coup. Il s'est formé presque malgré moi. Les choses suivent leur cours naturel. Elles poussent, elles mûrissent. Il faut greffer. Il faut irriguer, comme pour la salade. Ça mûrit dans mon esprit. Aussi je travaille toujours à énormément de choses à la fois. Et même dans des domaines différents : peinture, gravure, lithographie, sculpture, céramique.

³³ Poggi 2005, 141, con riferimento a Mario Stefani.

³⁴ Ivi, 107.

³⁵ Ibid.

La matière, l'instrument me dictent une technique, un moyen de donner vie à une chose.³⁶

Un passo che raccoglie il senso del titolo e che si riferisce anche al lavoro di Milani, al significato che ha, per lei, il binomio scrittura-arte. Traduceva così:

Considero il mio studio come un orto. Là, vi sono dei carciofi. Qui, delle patate. Bisogna togliere le foglie perché i frutti vengano fuori. A un certo momento, bisogna potare. Lavoro come un giardiniere o come un vignaiuolo. Le cose *crescono* lentamente. Il mio vocabolario di forme, per esempio, non l'ho scoperto tutto insieme. Si è formato mio malgrado. Le cose seguono il loro corso naturale. Spuntano, maturano. Bisogna fare innesti. Bisogna irrigare, come *si fa* con l'insalata. Questo matura nel mio spirito. Lavoro sempre anche a moltissime cose tutte insieme. E anche a *generi* diversi: pittura, incisione, litografia, scultura, ceramica.

La materia, lo strumento, mi dettano una tecnica, un mezzo per dare vita a una cosa.³⁷

In ultima battuta, la traduzione di Alessandrini:

Considero il mio *atelier* come un orto. *Laggiù* ci sono dei carciofi. *Qui* delle patate. *Bisogna tagliare le foglie affinché crescano i frutti. Venuta l'ora*, bisogna potare. Lavoro come un giardiniere o come un vignaiuolo. Le cose maturano lentamente. Il mio vocabolario di forme, ad esempio, non l'ho scoperto *in un sol colpo*. Si è formato *quasi* mio malgrado. Le cose seguono il loro corso naturale. *Crescono*, maturano. Bisogna fare innesti. Bisogna irrigare, come *si fa* con l'insalata. *Maturano nel mio spirito. Perciò lavoro sempre a moltissime cose insieme*. E anche *in generi* diversi: pittura, incisione, litografia, scultura, ceramica.

La materia, lo strumento, mi dettano una tecnica, *un modo* di dare vita a una cosa.³⁸

Si possono confrontare le due traduzioni dal punto di vista semantico. In qualche caso Milani sceglie una traduzione pigra, invece Alessandrini traduce rispettando il testo ma segnalando la propria presenza (talvolta tradendolo), cosa che Milani pare non fare. Entrambi scelgono *genere* in luogo di *ambito*, anche se Alessandrini utilizza la preposizione *in*; quest'ultimo, inoltre, sceglie *modo* (*façon*) al posto del vocabolo di Mirò *mezzo* (*moyen*). Per quanto riguarda i verbi *pousser* (*spuntare*) e *mûrir* (*maturare*) Milani rispetta il linguaggio di Mirò.

Lei è un'autodidatta al servizio della casa editrice, che si poneva alcune do-

³⁶ Mirò 1959. Copia conservata alla Biblioteca della Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venezia.

³⁷ Mirò 1964, 25; in corsivo le traduzioni che presentano delle varianti rispetto all'originale. Nel volume si offre anche una traduzione in inglese, *I work as a gardner*, di Joyce Reeves.

³⁸ Mirò 2008, 60-61; il corsivo indica le varianti rispetto all'edizione di Milani.

mande sul proprio lavoro artistico, cui questi testi – Kandinsky compreso – paiono rispondere. La scelta resta interna a un circuito di responsabilità tutte rivolte al sé, in un sistema che si svolge per intuizioni. Un tributo, il suo, al maestro che considerava «artista veemente, ardente, che sa giungere all'inesplorato».³⁹

5. *“Traduco perché sono”: conclusioni*

Quest'indagine sul lavoro di Milani tiene a mente un modello che è stato di riferimento, anche se gli ambiti da cui le autrici muovono sono differenti: è quello di Natalia Ginzburg, che pubblicò la traduzione de *La strada di Swann* di Proust per Einaudi nel 1946. Nel numero monografico a lei dedicato della rivista «Autografo» del 2018, Domenico Scarpa entra nella *carne* della traduzione e spiega quale possa essere stata la ragione intrinseca di quell'operazione, già trattata ampiamente dalla critica. In un approfondito saggio di interpretazione dell'epigrafe al testo,⁴⁰ Scarpa mostra il proprio metodo di ricostruzione della «traccia mentale» della Ginzburg, scoprendone i risvolti, arrivando a dire che quel lavoro può esser considerato un tributo della moglie a Leone Ginzburg, fine traduttore e morto a seguito delle persecuzioni subite durante la prigionia nel '44. Si tratterebbe perciò di un «movimento affettivo» e quindi privato, che trova come conseguenza pubblica ragioni culturali più ampie; un afflato congruo anche al *fare* di Milani.

Come si è avuto modo di constatare, negli anni lei è tornata spesso sui motivi che giustificano l'impiego al Cavallino, tributando a Cardazzo le spinte di una condivisione di scelte. Questa pratica sembra nascere, infatti, *insieme*, nella vita con il compagno, e in modo diverso rispetto al più personale binomio scrittura-pittura, che lei poneva «sullo stesso piano» d'importanza artistica.⁴¹ È determinante tuttavia constatare un fatto: la pubblicazione di alcune opere tradotte come anticipatrice sopravvive ancora oggi, in un'assoluta autonomia (di taglio, di sguardo) dovuta alla sua *ostinazione* per la parola. Lei contribuì a una prima promozione di alcuni artisti stranieri in Italia, voci legate tra loro in un panorama di interconnessioni fervide e spontanee – quello delle avanguardie di inizio secolo –; così facendo alimentò quella vitale «interdisciplinarietà»⁴² che ha albergato nella «vastità *del suo* impegno culturale»⁴³ ad ampio spettro.

In un sistema di continuità basato – per ogni artista – sulla ricerca di un

³⁹ Milani 1977, 156.

⁴⁰ Scarpa 2018.

⁴¹ Barina 1979.

⁴² Ivi.

⁴³ Pizzamano 2009a.

ambito di appartenenza, Milani ha assunto nel tempo differenti posizioni non schierate, scegliendo di stare parimenti nel mondo delle arti visive e in quello della scrittura. I riconoscimenti ottenuti in vita, di cui si trova traccia in articoli e recensioni su riviste sui maggiori quotidiani, interviste radiofoniche e televisive per la Rai, cataloghi personali e testimonianze dirette di chi l'ha conosciuta, dimostrano una scelta di contaminazione protratta nel tempo e la ricerca di una trasversalità fuori dagli schemi, attiva e viva, che sembra tendere – sempre più spesso dal 1964 in avanti – verso la pittura, marcando così la sua iscrizione a un solo ambiente secondo le regole della cultura intellettuale italiana, che spesso separa e divide settori, ambiti e soggetti. Ascrivere Milani al mondo della letteratura è una re-integrazione indispensabile; Milani fu inoltre vicina al femminismo milanese di prima ondata negli anni attorno al Sessantotto, dato che andrebbe interrogato e rapportato a un desiderio di riconoscimento del proprio lavoro *dopo* il ventennio a fianco di Cardazzo. Dal punto di vista biografico, sarà lei stessa a verificare una maggiore valorizzazione dei colleghi uomini – della cui stima ha tuttavia goduto in ogni momento, come si è appurato: «Sempre gli uomini, i critici, sia letterari che artisti, non vedono la donna che ha parecchie attività», come spiega ancora l'autrice nell'intervista ad Antonella Barina.

L'essenziale spostamento del punto di vista critico porta – in tempi recenti – a riconsiderare Milani nell'alveo della cultura del secondo Novecento, per cui lei si batté fino alla sua scomparsa, lanciando un messaggio di emancipazione che precorse i tempi e un entusiasmo che determina l'assenza di confini netti nel campo dell'arte. Lei sapeva che l'*attitudine* era in grado di azionare e spostare continuamente l'asse della sua professionalità, ed è ciò che ha dimostrato anche nel contesto della traduzione, non facendosi fermare da rigidi vincoli formali e perseguendo la via dell'*attenzione* – anche questa prerogativa della già citata Cristina Campo. La peculiarità del suo approccio non sta nel guardare le cose per come sono ma nel guardarle *per come si è*, dal “di dentro”, e dare loro spazio.

Bibliografia

Testi

- G. Gabory, *La cassette de plomb: ornée de deux gravures originales et inédites par monsieur André Derain*, Paris, Editions de la Galerie Simon, Imprimerie François Bernouard, 1920.
- G. Gabory, *La cassetta di piombo*, trad. it. di M. Milani, con quattro disegni di Fiorenzo Tomea, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1945.
- W. Kandinsky, *Regard sur le passé*, trad. fr. di G. Buffet-Picabia, Paris, 1946

- W. Kandinsky, *Sguardi sul passato*, trad. it. di M. Milani, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1962.
- M. Milani, *La ragazza di fronte*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1953.
- M. Milani, *Oggetto sessuale*, Milano, Rusconi, 1977.
- M. Milani, *L'angelo nero e altri ricordi*, Milano, Rusconi, 1984.
- J. Mirò, *Je travaille comme un jardinier*, «XXème Siècle», Paris, 1/1959.
- J. Mirò, *Lavoro come un giardiniere*, trad. it. di Milena Milani, trad. engl. Joyce Reeves, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1964.
- J. Mirò, *Lavoro come un giardiniere e altri scritti*. Con un omaggio a Brassai, a cura di A. Alessandrini, Milano, Abscondita, 2008.

Studi e repertori

- Barcella 2006 = Gianfranco B., *Invito alla lettura di Milena Milani*, Empoli, Ibiskos Ulivieri.
- Barina 1979 = Antonella B., *Il corpo dei personaggi. Intervista a Milena Milani*, «EFFE», settembre, <http://efferivistafemminista.it/2014/11/il-corpo-dei-personaggi> [9/01/2019].
- Campo 1987 = Cristina C., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi.
- Corvisieri 2017 = Valerio C., *Luisa Spagnoli*, Città di Castello (PG), ali&no editrice.
- De Vivo 2017 = Maria D.V., *Andare verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi*, Milano, Quodlibet.
- Fantoni 1996 = Antonella F., *Il gioco del paradiso*, Venezia, Edizioni del Cavallino.
- Bianchi 2006 = Giovanni B. *Un cavallino come logo*, Venezia, Edizioni del Cavallino.
- Giachino 2020 = M. Giachino, *La ragazza di fronte. Milena Milani e le Edizioni del Cavallino*, *Atti del Convegno Internazionale Venezia Novecento: le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a c. di I. Crotti, A. Ceschin e A. Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- Gomez 2010 = Carmen M.G., *La ragazza di nome Giulio: A Forgotten Feminist Novel*, «MLN. Comparative Literature», 125, 1, January, pp. 223-243.
- Guga-Zunino-Bracco 2018 = Renata G.-Z. e Carla B. (a cura di), *Milena Milani. Nel bene e nel male e fuori dal coro*, Catalogo della mostra di Savona – Palazzo del Commissario, 16 dicembre 2017 – 18 febbraio 2018, organizzazione: Associazione Lino Berzoini, Savona, Marco Sabatelli editore.
- Imbiscuso 2010 = Francesca I., *Roma fascista (1924-1943). Le giovani «penne» nere dell'Urbe*, Roma, Aracne.
- Lovascio 1990 = Rossella L., *Milena Milani una donna scrittrice*, Bari, Ladisa editore.
- Pizzamano 2009a = Paola P., *Milena Milani, una vita dedicata alla cultura*, intervista, «museocivico.rovereto.tn», febbraio <http://www.museocivico>.

rovereto.tn.it/news.jsp?ID_NEWS=367>emplate=news_archivio.jsp [9/01/2019].

- Pizzamano 2009b = Paola P., *Milena Milani: artista e protagonista nel secondo dopoguerra*, Atti della Giornata di studio tenuta a Rovereto l'11 dicembre 2008, Venezia, Fondazione La Biennale, Fondazione Querini Stampalia e Trento, Museo Civico.
- Pouchard 2014 = Ennio P., *L'ombra sacra che ha avvolto Milena Milani*, «Effetto Arte», 9 gennaio <http://www.effettoarte.com/lombra-sacra-che-ha-avvolto-milena-milani> [9/01/2019].
- Poggi 2005 = Simona P., *Albisola amore: dagli anni Cinquanta ad oggi un percorso affascinante nel paese dei vasai attraverso i ricordi di una protagonista artistico-letteraria*, Milano, viennepierre.
- Portinari 2020 = S. Portinari, *Per un ritratto di Milena Milani. Quadri scritti e «soltanto amore»*, Atti del Convegno Internazionale Venezia Novecento: le voci di Paola Masino e Milena Milani, a c. di I. Crotti, A. Ceschin e A. Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- Scarpa 2018 = Domenico S., *Falsi amici in «Autografo 58» Natalia Ginzburg*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Domenico Scarpa, Novara, Interlinea.
- Trevisan 2017 = Alessandra T., *La "Ragazza di nome" Milena Milani: visioni di città e temi "altri", fra poesia e prosa (1944-1964)*, «Diacritica», III, 18, 25 dicembre.
- Trevisan 2018 = Alessandra T., «Anche i quadri/ come i sogni si comperano»: *Milena Milani tra critica d'arte e letteratura, La modernità letteraria e le declinazioni del visivo: arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*. Atti del XIX Convegno MOD Bologna 22/23/24 giugno 2017, i.c.s.
- Weller 1976 = Simona W., *Il complesso di Michelangelo: ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, Pollenza, La nuova Foglio.
- Wood 2013 = Sharon W., *'Io, Giulio': The Eroticised Speaking Subject in the Novels of Milena Milani*, in R. M. Riccobono (a cura di), *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity: From Neera to Laura Curino*, Cambridge Scholars Publishing.
- Wolcan 2017 = Franco W., *Intervista a Milena Milani*, Cortina, Edizioni Frasettiarte.

Prosa in transito. Note sulla ricezione italiana di Char, Michaux e Ponge

Giacomo Morbiato
Fondazione Ezio Franceschini

Tre poeti in prosa

Obiettivo di questo intervento è indagare, attraverso un'osservazione dall'alto delle traduzioni, alcuni aspetti della ricezione italiana di tre poeti francesi: René Char, Henri Michaux¹ e Francis Ponge. In comune essi hanno, oltre all'età anagrafica,² un'iniziale prossimità al surrealismo e però anche un netto e precoce distacco da esso; e, soprattutto, la peculiarità di scrivere, non esclusivamente ma in misura rilevante, *poèmes en prose*, adottando il mezzo espressivo della prosa a fini poetici. Sono inoltre autori consacrati in patria, con però già una prima differenza di rilievo, che allude a una contrapposizione più profonda: mentre Char è stato il primo poeta in assoluto a essere *pléiadé* ancora vivente, nel 1983,³ l'ingresso in *Pléiade* di Michaux e Ponge data a ridosso del nuovo millennio.⁴ Le vicende della consacrazione editoriale suggeriscono una non

¹ Il quale in realtà è belga di nascita, ma naturalizzato francese nel 1955.

² René Char: 1907-1988; Henri Michaux: 1899-1984; Francis Ponge: 1899-1988. Vicini anche gli esordi in volume: *Arsenal*, 1929; *Qui je fus*, 1927; *Douze petits écrits*, 1926.

³ Char 1983.

⁴ Michaux 1998-2004; Ponge 1999-2002. Quanto a Michaux il contrasto sarà però immediatamente da sfumare, considerando che Claude Gallimard gli aveva proposto di essere *pleiadé* «de son vivant», ricevendo in risposta un rifiuto netto, così motivato: «La raison majeure est qu'il s'agit dans les volumes de cette prestigieuse collection d'un véritable dossier où l'on se trouve *enfermé*, une des impressions les plus odieuses que je puisse avoir et contre laquelle j'ai lutté ma vie durant. / Me libérer de quantité de pages d'autrefois, retrancher, réduire au lieu de rassembler, voilà quel serait mon idéal, au lieu de l'étalement de tous mes textes, qui à coup sûr me dégouterait, et à brève échéance me paralyserait», lettera di Michaux a Gallimard del 17 gennaio 1984 (Michaux

perfetta equivalenza delle tre posizioni, che diviene vera e propria alterità qualora si considerino gli elementi essenziali della poesia di ciascuno.

Char è esclusivamente poeta e incarna in forma pura la linea soggettiva della scrittura lirica moderna, di ascendenza romantica, ad alto tasso di individuazione, *brevitas* e densità analogica. A ciò va aggiunto un tono peculiare, imperioso e ultimativo, dovuto all'urgenza etica, a quella tensione esistenziale e profetica che fa della poesia (per Char, come prima per Rimbaud, ben più che un genere letterario) il luogo della verità e della vera vita dell'uomo. Come ha detto splendidamente Vittorio Sereni, la sua poesia è «l'epilogo (momentaneo) di uno scontro, di una colluttazione tra astratto e concreto»,⁵ nella quale «una potente carica analogica attraversa la struttura logica, preme sui significati e li contrae all'estremo».⁶ In più, Char è figura altamente carismatica, noto per la statura prodigiosa e i modi laconici, eroe della Resistenza, intimo a filosofi e pittori tra i quali Heidegger, Blanchot, Braque, Picasso, Dubuffet.

Altrettanto carismatico è Michaux, anche se nel suo caso si dovrebbe parlare piuttosto di un contro-carisma, di una contro-notorietà, legata al mito dello scrittore imprendibile e nascosto, in fuga dalla fama (ricordiamo solo che nel 1965 ha l'ardire di rifiutare il Grand Prix National des Lettres), asceta nel senso etimologico dell'esercizio spirituale e del controllo di sé fino al ruolo-limite di solitario esploratore degli abissi della mente. Michaux si differenzia da Char per non essere un poeta lirico, e per non essere soltanto un poeta, anzi, per alcuni il sostantivo è impronunciabile a suo riguardo e addirittura mancano categorie adeguate a designare la sua scrittura.⁷ Potremmo definire la posizione di Michaux come quella di un trattamento antilirico di materiali naturalmente o almeno potenzialmente lirici. Nella «visione psicocentrica»⁸ dell'autore belga, esiste solo l'interno dell'immaginazione e dell'inconscio, il quale sostituisce agli oggetti del mondo le sue creazioni fantastiche. Lo spazio interno del soggetto è osservato con distacco, in bilico tra angoscia e ironia, ed esiste sulla pagina a patto di oggettivarsi in animali, personaggi, situazioni, mondi fantastici (esem-

1998-2004, vol. I, LXXII). A ulteriore conferma della volontà di mantenere la propria storia allo stato fluido, si noterà che Michaux è autore di una cronologia personale sfalsata, in cui molti eventi risultano spostati di sei mesi o un anno (ivi, vol. I, LXXIII).

⁵ Sereni 1974, 229.

⁶ Ivi, 224.

⁷ Si veda il dibattito riassunto da Raymond Bellour nella sua *Introduction* alla Pléiade (Michaux 1998-2004, vol. I, xxiv-xxxvii), da cui traiamo una tra le tante osservazioni per noi pertinenti: «C'est la première fois que l'importance et la qualité propre d'un poète sont mesurées aussi massivement à l'aide de comparaisons empruntées à l'art de la grande prose, classique et moderne. De Kafka (le plus souvent cité) à Swift, de Montesquieu à Rabelais, de La Rochefoucauld à Musil, la liste est longue» (ivi, vol. I, xxvi). E altri nomi si aggiungono in nota a quelli già fatti, citando dal periodico belga «Les étoiles», «Lewis Carroll, Butler, Jarry, Lautréamont, Jérôme Bosch» (ibid.).

⁸ Margoni 1968, dal risvolto di copertina.

plari da questo punto di vista i componimenti raccolti in *Mes propriétés*). Come ha scritto Alfredo Giuliani, quella di Michaux è

una scrittura mostrosamente egoica dalla quale il patetico è pressoché abolito, e dove tutte le apparizioni dell'io sembrano sconfessare la personalità. Nell'opera di Michaux tutto è interiore e senza frontiere, e tutto è anonimo, materiale, implacabilmente plurale.⁹

Egli è inoltre autore di una scrittura tardo-modernista – alla Beckett, per intenderci – che tende all'attraversamento dei generi e delle forme, rifiutati nella loro convenzionalità, cosicché il poeta in prosa e in versi sconfinava continuamente nel finto etnografo (*Voyage en grande Garabagne, Au pays de la Magie, Ici Poddéma*), nel narratore (*Un certain Plume, Plume*), nel metodico esploratore linguistico dell'esperienza lisergica (*Miserable miracle, L'infini turbulent*).

Ponge, infine, con la sua poetica dell'oggetto, o meglio dell'oggetto dato per mezzo di quel secondo oggetto che è il linguaggio, Ponge che non concede privilegi né all'uomo né alla sua psiche, incarna con nettezza maggiore di Michaux una postura anti-lirica e quasi anti-linguistica, per la quale scrivere è anzitutto «parler contre les paroles» (*Des raisons d'écrire*), strappando da esse le accezioni convalidate dal senso comune per recuperarne la storia semantica e, con essa, il potenziale di straniamento. Tuttavia, a differenza di Michaux e come Char, egli è poeta-poeta, per quanto in perenne contestazione della poesia, o meglio della lirica, sia essa intesa come genere del discorso poetico o, con Hölderlin e con Rimbaud, come gesto assoluto, sempre al di là della letteratura. Una posizione, questa, confermata dai suoi modelli secenteschi e antichi, non moderni e dunque anti-moderni: Malherbe, Boileau, La Fontaine, Lucrezio e Orazio. Più che ai suoi connazionali coevi o più anziani (con la parziale eccezione di quel Mallarmé da lui stesso preso a modello), la sua posizione può essere accostata a un frutto particolare del modernismo, la poetica statunitense cosiddetta oggettivista, che da Charles Reznikoff, Louis Zukofski, George Oppen, Carl Rakosi rimonta fino a Williams e Pound, e alla sua decisione di trattare le parole come oggetti materiali, decentrando l'io lirico e ricentrando la rappresentazione sull'occhio in quanto organo della visione.¹⁰

Tutti e tre i nostri autori, come dicevo, hanno in comune la predilezione per la prosa. È la loro appartenenza alla tradizione tutta francese del *poème en prose*, unitamente alla loro poetica più o meno lirica o antilirica, a motivare una ricezione peculiare, in parte fondata sulle differenze storiche e di gusto che separano la tradizione poetica moderna francese da quella italiana. Come di

⁹ Giuliani 1971, 8.

¹⁰ Giorcelli-Magno 2013, 8. Il volume, dedicato alle riprese contemporanee dell'oggettivismo, fa seguito a Giorcelli 2001.

recente ricordato da Fabio Scotto,¹¹ l'opzione per la poesia in prosa gode di una legittimità assai diversa in Francia e in Italia. Questo «genre protégé», che «nous déconcerte par son polymorphisme»¹² e sembra questionare in modo radicale il senso stesso dell'etichetta "poesia", gode in Francia del prestigio tributato a una tradizione durevole, fondata su apripista del calibro di Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé e rinnovata nel Novecento da autori canonici quali appunto Char, Michaux, Ponge, cui possiamo affiancare Bonnefoy e Jabès. La prosa è una soluzione formale legittima per la poesia, non limitata alle esperienze sperimentali e ai tentativi di fuoriuscita dallo spazio lirico. Così non è in Italia, dove solo negli ultimi anni si assiste a uno sdoganamento del mezzo prosastico che rivela una sua finalmente raggiunta neutralità e assenza di connotazioni.¹³ Nel tronco del nostro Novecento, invece, la prosa, almeno per quanto riguarda una sua assunzione in dosi massicce e con valore strutturale nei libri di poesia (e non, per intenderci, un ricorso puntuale sul tipo della *Bufera* montaliana) non appartiene di fatto né al grande stile né alle sperimentazioni avanguardistiche e conta un numero assai ridotto di adepti (tra i quali andranno ricordati almeno Giampiero Neri e, in anni più recenti, Tiziano Rossi). Tra i fattori responsabili del disvalore associato alla prosa saranno da menzionare, come fatto generale, il carattere fortemente conservativo della tradizione poetica italiana (dimostrato in negativo dalla lentezza del processo di erosione e svuotamento simbolico dei metri tradizionali, su cui v. Bozzola 2016, nonché dal persistere primo-novecentesco di una koiné tradizionalista di impronta carducciana), di cui è componente fondamentale il primato dell'espressione in versi, nonché, come fatti specifici ma influenti, la mancata o debole canonizzazione della generazione vociana e l'interdetto gravante sulla prosa d'arte rondista e simili. Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Ungaretti, Saba, Montale: nessuno dei padri della nostra poesia moderna si è espresso poeticamente in prosa. E lo stesso si può dire senza

¹¹ Scotto 2012. Ma sullo stesso tema cfr. anche Giovannetti 1998, Zublena s.d.b.

¹² Bernard 1959, 9.

¹³ Tra i fenomeni più interessanti della poesia italiana degli ultimi vent'anni (cfr. Crocco 2021, 165-230), la convergenza sulla prosa accomuna autori di generazioni diverse, in particolare i nati nei Sessanta-Settanta e negli Ottanta-Novanta, e, non meno importante, autori di poetiche tra loro lontane. Così, tra i più anziani troviamo tanto gli esponenti delle cosiddette "scrittura di ricerca" (sulla quale almeno Zublena s.d.a, Crocco 2014 e Giovannetti 2017, 37-58), autori del volume collettivo *Prosa in prosa* (Inglese-Bortolotti-Broggi-Giovenale-Zaffarano-Raos 2009, su cui v. Zublena s.d.b; e si aggiunga, di Bortolotti, almeno *Tecniche di basso livello*, 2009), quanto autori più vicini a un polo lirico o quantomeno assertivo (in opposizione a una scrittura non assertiva cioè fondata sulla limitazione dell'apporto soggettivo: esclusione della voce e riduzione del soggetto a principio di selezione e ordinamento di materiali linguistici già dati) quali Stefano Dal Bianco (*Ritorno a Planaval*, 2001) e Guido Mazzoni (*La pura superficie*, 2017). E lo stesso si può dire per i più giovani, tra i quali è possibile ricordare gli esiti prosastici, totali o parziali, di Jacopo Ramonda (*Una lunghissima rincorsa*, 2014), Simone Burratti (*Progetto per S.*, 2017), Franca Mancinelli (*Libretto di transito*, 2018), Carmen Gallo (*Appartamenti o stanze*, 2017).

eccezioni per l'ermetismo e per le teste di serie di terza e quarta generazione (da Sereni a Zanzotto, da Caproni a Rosselli, da Giudici a Raboni), che hanno sempre tenuto distinte poesia (in versi) e altre scritture, narrative o saggistiche (in prosa); sull'esempio, per molti di loro, del grande modernismo poetico in versi di Eliot e Pound. Semmai, nella poesia di questi autori italiani come dei loro modelli, è il verso (fatto coincidere senza residui con la poesia) che amplia a dismisura la propria giurisdizione abbattendo le barriere tanto tra i livelli di realtà quanto tra i generi del discorso, secondo un'ideale di massima presa linguistica sul mondo. Nemmeno la neoavanguardia, se si guarda all'esperienza dei *Novissimi* e alla successiva parabola dei vari Sanguineti, Porta, Pagliarani, ha contestato il primato della poesia in versi, preferendo optare per la sperimentazione metrica, magari accusata (ma nemmeno i versi lunghissimi di *Postkarten* o della *Ballata di Rudi*, come d'altronde quelli della *Beltà* e degli *Strumenti umani*, sono mai identici alla prosa).

L'ipotesi qui avanzata è che tutto ciò non sia senza conseguenze per quanto riguarda l'importazione in Italia dei nostri tre poeti. A patto, ovviamente, di associare il problema della prosa ad altri fattori pertinenti quali l'identità poetica degli autori, la qualità dei mediatori, le trasformazioni produttive interne all'editoria (e soprattutto i processi di ristrutturazione e concentrazione del periodo 1971-1983),¹⁴ la recessione simbolica della poesia a partire dagli anni Settanta.

René Char

Dei nostri tre autori, René Char non è quello ad aver goduto della ricezione più fortunata, in termini cioè di quantità, copertura cronologica e capacità irradiante delle pubblicazioni; e a ciò si deve aggiungere lo scarso interesse dimostrato dai poeti italiani, che raramente lo hanno tradotto, per lo più allontanati dalla postura oracolare, dal culto dell'illuminazione poetica e conseguente enfasi del dettato.¹⁵ Ciò nonostante, o forse invece proprio in ragione di un simile sfondo, prende maggior risalto la relazione instauratasi tra Char e due importatori d'eccezione, cioè Sereni e Caproni, il cui lavoro è stato di recente riportato in luce da Elisa Donzelli. Il comparto traduttivo della ricezione italiana di Char, se non per larghezza di risultati, risulta allora senz'altro esemplare per stabilità, con riguardo tanto alla fisionomia italiana del poeta quanto all'operato dei mediatori.

¹⁴ Sui quali v. Ferretti 2004, 225-302.

¹⁵ A questo riguardo sono da leggere i giudizi espressi da Fortini e Luzi (ma anche da Vittorini), sui quali v. Grata 2016, 69-70.

Come ricostruito da Donzelli,¹⁶ la preistoria della presenza di Char in Italia è determinata da Marguerite Caetani, che nel 1949 ne pubblica alcuni testi su «Botteghe oscure»¹⁷ di cui lo stesso Char è consulente per la parte francese, cui faranno seguito le prime traduzioni in riviste e antologie, a opera di Piero Bigongiari sul «Critone»,¹⁸ Carlo Bo (per la *Nuova poesia francese*, Guanda, 1952), Maria Luisa Spaziani (per i *Poeti del Novecento italiani e stranieri*, Einaudi, 1960) e Giorgio Bassani, su «Paragone Letteratura», nel 1957. Sarà proprio Bassani, direttore editoriale di Feltrinelli, a guidare la prima grande operazione editoriale, la traduzione integrale dei *Poèmes et prose choisis* (Gallimard, 1957), affidata a Sereni e Caproni secondo la seguente ripartizione: a Sereni tutti i *Feuillets d'Hypnos*,¹⁹ ripristinati al totale rispetto all'edizione francese che ne conteneva solo una scelta; a Caproni il resto, ovvero circa 120 testi, tutti successivi a *Moulin premier*, dunque già estranei al surrealismo (secondo la volontà d'autore espressa dalla scelta francese). *Poesia e prosa* vede la luce nel 1962 e rappresenta il vero atto d'inizio della ricezione chariana in Italia, la quale, sempre giusta Donzelli, sarà dominata da Sereni per almeno un ventennio, fino all'uscita del suo quaderno di traduzioni, *Il musicante di Saint-Merry* (1981). Sereni, che come e più di altri grandi poeti del Novecento è simultaneamente poeta, traduttore e critico,²⁰ non dispone solo del prestigio ma anche dei mezzi materiali atti a facilitare la conoscenza di Char in Italia; è infatti direttore editoriale di Mondadori dal 1958 al 1975. Un'ulteriore porta d'accesso alla poesia chariana è poi offerta dal poeta in proprio, che intollererà proprio *Traducendo Char* la quarta sezione del suo ultimo libro, *Stella variabile* (1982). L'alta qualità di una mediazione come quella sereniana, la quale è anche critica (basti pensare a quello splendido testo che sono gli *Appunti del traduttore*, posti a chiusura di *Ritorno sopra monte e altre poesie*),²¹ concorre, insieme all'inflessibile coerenza dell'itinerario percorso da Char, a determinare nel pubblico italiano una percezione stabile e certa della poesia di quest'ultimo.

¹⁶ Donzelli 2018, v-vii.

¹⁷ Poesie chariane inedite in Italia usciranno per circa un decennio su diversi numeri di «Botteghe oscure» a partire da II, 3 (1949), dove si leggono i seguenti testi: *Le permissionnaire*; *La vérité vous rendra libres*; *Dédale*; *Georges Braque*; *Conseil de la sentinelle*. Altri testi si possono leggere nei fascicoli successivi: III, 5 (1950); IV, 7 (1951); V, 10 (1952); VI, 11 (1953); VII, 13 e 14 (1954); IX, 17 (1956); X, 19 (1957); XI, 22 (1958); XIII, 25 (1960); dove sovente compaiono accompagnati dalla traduzione inglese (a opera di Denis Devlin, Jackson Matthews, Roger Shattuck, Bradford Cook). Per un regesto esaustivo si rinvia al catalogo online CIRCE (Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee), <https://r.unitn.it/it/lett/circe> (ultima visita il 4 aprile 2019).

¹⁸ Grata 2016, 69.

¹⁹ Poi ripubblicati in forma autonoma (Sereni 1968).

²⁰ Mengaldo 2001, XII.

²¹ Sereni 1974, ma si veda anche lo scritto, di poco precedente, dedicato ai soli *Feuillets* (Sereni 1973).

Sembra di poter cogliere il discrimine tra il periodo successivo alla morte di Vittorio Sereni (1983) e il ventennio precedente non tanto in un diradarsi delle iniziative editoriali, quanto piuttosto in una loro dispersione e insieme nella loro presa in carico, in funzione per così dire di supplenza, da parte della piccola e media editoria. Così l'uscita dei *Canti della Balandrane* presso Mondadori, a cura di Stefano Agosti,²² cui segue di pochi anni la "coda" caproniana rappresentata dal *Quaderno di traduzioni*,²³ appare circondata da alcune proposte meno visibili ma di qualità, com'è senz'altro per SE e San Marco dei Giustiniani.²⁴ Il passaggio dagli anni Zero agli anni Dieci del nuovo millennio si pone in continuità con il periodo precedente, come testimoniano le traduzioni pubblicate da Archinto e Mimesis,²⁵ ma al tempo stesso si differenzia per il tentativo, messo in atto da Elisa Donzelli, direttrice presso la casa editrice paterna della collana Donzelli poesia, di rimettere in valore la mediazione sereniana e caproniana attraverso una serie di interventi critici ed editoriali. L'operazione di Donzelli può essere intesa come un'espansione e un approfondimento, quasi una glossa, della prima fase ricettiva a trazione sereniana. Quanto all'intento critico, esso è rivolto da un lato a precisare la relazione umana e poetica tra Char e Sereni,²⁶ dall'altro a gettar luce sulla mediazione, passata in secondo piano, di Giorgio Caproni.²⁷ Le *Poesie* di Char tradotte da Caproni e uscite nella "bianca" Einaudi (Collezione di poesia, n. 459) a ottobre 2018, corredate di una distesa introduzione e soprattutto di un *Apparato critico* utile a percorrere la genesi delle soluzioni traduttive, chiudono il cerchio aperto nel 1962, riequilibrando la storia delle versioni chariane e affiancando a Sereni la figura di un secondo mediatore illustre.

Il caso di Char ci mostra dunque quanto continuo sia la sistematicità delle operazioni editoriali e, come testimonia in modo esemplare il rapporto Char-Sereni, peraltro non esente da una quota di ambivalenza da parte del secondo,²⁸ quanta differenza possa fare, nel determinare modi e tempi della ricezione, l'azione anche di un solo mediatore d'eccezione. Quanto alla prosa, e al suo eventuale effetto negativo sulla ricezione, possiamo azzardare l'ipotesi che a disinnescare il problema sia stata in primis la mediazione sereniana, esemplare per qualità e costanza.²⁹ In più, l'identità lirica di Sereni poeta (il quale, va detto, non avreb-

²² Agosti 1993.

²³ Caproni 1998.

²⁴ Ortesta 1987, Simone 1999, Bricco 2003.

²⁵ Ruchat 2008 e Gremizzi-Palazzo 2011.

²⁶ Donzelli 2009 e 2010.

²⁷ Donzelli 2016 e 2018.

²⁸ Grata 2016, 70-71, ma già Mengaldo 2001.

²⁹ Per inciso, Sereni non si perita di volgere in versi alcune prose chariane (ivi, VI).

be amato per sé questa etichetta)³⁰ va a sommarsi all'appartenenza lirica senza residui di Char, la quale in qualche modo compensa la scelta prosastica. La particolare declinazione data da Char al *poème en prose* – concisione, soggettività, analogismo – conserva i principali tratti oggettivi che il lettore è abituato ad associare al genere “poesia lirica moderna” (un massimo di individuazione nelle forme e nei temi); il che significa che la nostra definizione ingenua o “naturale” di poesia non viene rimessa in questione, riconosciamo il poeta e lo leggiamo.

Henri Michaux

Quanto al Michaux italiano, la prima uscita in volume anticipa la relativa chariana di ben quattordici anni (1948), ed è un'uscita prestigiosa: la traduzione einaudiana dell'*Espace du dedans* (Gallimard, 1944) a opera del francesista Ivos Margoni.³¹ L'importazione per via traduttiva di Michaux in Italia appare per molti versi speculare a quella di Char: a una maggiore fortuna in termini editoriali corrisponde una maggiore dinamicità e mutevolezza tanto degli attori in gioco quanto del profilo d'autore che nel corso del tempo viene delineandosi attraverso le pubblicazioni. L'impressione è poi che a tale fisionomia variabile non sia estranea l'azione, sottotraccia, delle dinamiche profonde del sistema letterario italiano. Mi riferisco in particolare a quel processo, di recente ripercorso in un saggio di Guido Mazzoni,³² di impoverimento simbolico e sociale che interessa la poesia a partire dalla metà degli anni Settanta (ma in realtà già dal post-'68, come testimoniano in modo eloquente i libri pubblicati nel 1971 da Montale, Pasolini, Bellezza), e dalla speculare ascesa o progressione manifestata dal romanzo e della narrazione. L'azione delle case editrici e dei singoli mediatori sembra svolgersi sulle superficie di mutamenti più vasti che interessano il gusto e il valore delle forme letterarie.

Frequenza e qualità delle traduzioni evidenziano due intervalli temporali significativi per la vicenda italiana dello scrittore belga: il primo va dal 1948 al

³⁰ Si manifesta frequentemente negli *Immediati dintorni* e negli scritti critici delle *Lecture preliminari* (ora entrambi in Sereni 2013) la volontà, da parte di Sereni, di non isolare la poesia dalla narrativa e più in generale dal resto della letteratura, così come il tentativo, da inquadrare almeno in parte in una prospettiva critica anti-crociana, di definire il proprio lavoro poetico come ricerca di una fuoriscita dal perimetro della formulazione lirica immediata che sappia condurre a una mediazione tra soggettivo e oggettivo, quest'ultimo rappresentato dall'ingresso in poesia «di figure, di elementi narrativi, di strutture» (ivi, 627).

³¹ Margoni 1948. A distanza di vent'anni uscirà, sempre a cura di Margoni, una seconda versione ampliata della scelta esemplata sulla *Nouvelle édition revue et augmentée* dell'*Espace du dedans* edita da Gallimard nel 1966, v. Margoni 1968.

³² Mazzoni 2017, ma cfr. anche Afribo-Zinato 2011, 181-194.

1974,³³ ma la sua vera conclusione è nel volume adelphiano del 1984;³⁴ il secondo va dal 2005 a oggi, ed è preceduto da un periodo di latenza o sopravvivenza sotterranea.³⁵ Nella prima fase, a cavallo tra i decenni Sessanta e Settanta, Michaux è pubblicato dalle maggiori case editrici italiane: Einaudi, Rizzoli, Feltrinelli, Bompiani. A incaricarsi della mediazione sono diversi operatori, tra cui il già citato Margoni, accademico e illustre francesista. I nomi più interessanti per noi sono però quelli di alcuni esponenti e simpatizzanti del Gruppo 63 (Carla Vasio, Enrico Filippini, Valerio Riva, Alfredo Giuliani) e di Claudio Rugafiori, dal '62 lettore per Adelphi assieme a Roberto Calasso. In quegli anni, oltre che traduttore e prefatore di testi di Michaux (per Rizzoli e Feltrinelli), Rugafiori cura per la casa di Luciano Foà testi di autori che a Michaux possono essere accostati senza eccessivi scrupoli: Antonin Artaud, Alfred Jarry, René Daumal e il suo *Grand Jeu*, costola mistica del surrealismo.³⁶ Se a questi nomi aggiungiamo quelli di Franz Kafka ed Emil Cioran (quest'ultimo fervente ammiratore del nostro),³⁷ è evidente come anche Michaux possa trovare facile collocazione in una certa famiglia del moderno letterario (e filosofico) insieme spirituale e sulfurea, carnale e aerea, onirica e grottesca, in una galassia che include un certo surrealismo come lo humor nero, l'assurdo, gli slanci verso l'assoluto di Daumal e soci. Che Michaux venga accolto nel catalogo Adelphi solo nel 1984 (nella collana Biblioteca Adelphi, al n. 145) si spiega quindi, con ogni probabilità, ipotizzando un problema di diritti o qualche altra ragione pratica.

Ad ogni modo, dalle pubblicazioni di questa prima fase emerge un profilo completo dell'autore, del quale si percorre, a uso dei lettori italiani, l'intera gamma stilistica e tematica. La selezione dei testi e le annotazioni sparse nei paratesti mostrano poi, con le cautele dovute alla natura realmente insituabile del nostro, il notevole peso accordato al poeta nel dare forma all'identità dello scrittore. Sono soprattutto Margoni e Giuliani a presentare Michaux anzitutto

³³ Oltre ai già citati Margoni 1948 e 1968, Magrini-Vasio 1966 (con nota introduttiva di Claudio Rugafiori), Filippini-Riva-Rugafiori 1967, Diacono 1968, Margoni 1968, Giuliani 1971, Grange Fiori 1974.

³⁴ Grange Fiori 1984. E va detto che questa pubblicazione segue di soli due anni il numero monografico "consacrante" che «Il Verri» dedica a Michaux (Grata 2016, 74-75).

³⁵ Per il quale oltre a Grange Fiori 1988 è da segnalare la ristampa per i tipi di SE di Giuliani 1971.

³⁶ Rugafiori cura per la Biblioteca Adelphi i seguenti testi: Artaud, *Al paese dei Tarahumara*, con H. J. Maxwell (1966); Daumal, *Il monte analogo* (1968); Jarry, *La candela verde*, con H. J. Maxwell (1969); Jarry, *I giorni e le notti*, con H. J. Maxwell (1969); Jarry, *Essere e vivere*, con H. J. Maxwell (1969). Per la collana dei Fascicoli escono invece *Il «Grand Jeu»* (1967) e Daumal, *I poteri della Parola* (1968).

³⁷ Si legga l'*exercice d'admiration* incluso in Cioran 1986, tempestivamente tradotto da Adelphi nel 1988 così da creare, tra Michaux e Cioran, uno di quei legami analogici o affinità spirituali tra gli autori Adelphi così cari al pensiero editoriale di Roberto Calasso.

come un poeta,³⁸ mentre Giuliani arriva a dichiarare esplicitamente che Michaux è soprattutto poeta in prosa, e miglior poeta in prosa che non in versi.³⁹ Comprendiamo quindi come in questo intervallo al poeta spetti una quota rilevante dell'identità complessiva dello scrittore Michaux, la cui ricezione italiana si avvantaggia della presenza degli intellettuali vicini alla neoavanguardia, in piena battaglia per le leve del potere letterario e però anch'essi allora, come tutti, fiduciosi nel valore della poesia. Come ha ricordato Giulia Grata,⁴⁰ la neoavanguardia punta su Michaux, ma anche su Artaud e Michel Leiris, alla ricerca di modelli che legittimino la sua opzione per un *déreglage* linguistico ispirato alla dissociazione psicotica tra io e mondo.⁴¹ Questa prima grande stagione è idealmente chiusa nel 1984 dall'auto-antologia *Brecce*, richiesta da Adelphi all'autore e affidata a Diana Grange Fiori (che è traduttrice anche di Rimbaud e Bonnefoy), la cui uscita precede di pochissimo la morte di Michaux. La selezione, davvero testamentaria, comprende testi che vanno da *Qui je fus* (1927) a *Le jardin exalté* (1983) e si colloca in continuità con le precedenti traduzioni nel proporre al pubblico italiano un Michaux a figura intera – poeta in prosa e in versi, narratore, saggista, paradossale studioso delle droghe, pittore; eccetto le

³⁸ Così Margoni 1968, dal risvolto: «*L'Espace du dedans* documenta infatti in modo esauriente i continui rapporti del poeta con l'assurdo, la sofferenza e l'angoscia, rapporti tanto naturali da consentirgli subito la ricca e difficilissima prospettiva domestica dell'umorismo, anche nei confronti della scrittura [...] I numerosi quadretti di genere comico-surreale, quasi episodi quotidiani di un'incessante allucinazione, le relazioni di viaggi (fantastici anche quando, come in *Ecuador*, si tratta di spostamenti reali) redatte in un tono diaristico-etnografico che conferisce una tranquilla credibilità alla fauna e alla flora sotterranee, rendendo l'immaginario insieme geografico e zoologico, l'aria falsamente rassegnata con cui è descritta la prepotenza inaccettabile della malattia, tutto ciò contrasta in modo dinamico con i versi, nei quali, di frequente, si libera un lirismo gridato senza pudore o modulato sordamente come un canto di prigionia, di rivolta schiacciante prima d'esplosione».

³⁹ «Michaux ha scritto più di rado poesie in versi, le sue grandi poesie sono prose. Ma non si tratta di "prose poetiche". I suoi mezzi stilistici sono una derisione della retorica classica del discorso continuo, sonoro, analogico, metaforico, strutturato [...] Perché le sue prose sono poesie? Perché sono movimenti di idee che non fanno in tempo a rapprendersi nel concetto, ma sviano in figure ambigue e naturali: sono idee prese per la gola e – come dice l'autore stesso in "Passaggi" – poste davanti a "sbarre di realtà". Così l'invenzione dell'assurdo passa attraverso l'ostensione del vero, e l'invenzione del vero è discontinuamente sospesa alla pratica dell'immaginario. Quanto costi all'autore perseguire questo equilibrio da grande giocoliere lo si può misurare da quelle che a nostro parere sono le sue più appariscenti cadute, nelle poesie in versi: dove spesso il grido, l'iterazione ossessiva d'una stessa parola o d'un medesimo paradigma impoveriscono la "scrittura-lettura", sovraccaricandola di emotività» (Giuliani 1971, 8-9).

⁴⁰ Grata 2016, 75-77.

⁴¹ Tuttavia, sempre Grata (*ibid.*) ricorda la posizione polemica di Zanzotto, il quale contrappone, in alcuni suoi scritti critici, la sperimentazione a freddo della neoavanguardia alla pericolosità reale della posizione di Michaux, letto tragicamente e non, come invece fa Giuliani, come autore comico e grottesco.

aggiunte cronologicamente successive, l'indice rispecchia con lievi variazioni quello dell'einaudiano *Spazio interiore*.

La seconda e più recente fase della fortuna di Michaux è per lo più affidata alle attenzioni di una sola casa editrice, la maceratense Quodlibet, con una sola importante eccezione: i *Passaggi* editi da Adelphi nel 2012,⁴² che riaffermano l'identità adelphiana del francese e il suo carattere di prosatore inclassificabile. Quodlibet, invece, ha intrapreso un'azione sistematica pubblicando quattro testi tra il 2005 e il 2011: *Altrove*, *Ecuador*, *Viaggio in Gran Garabagna*, *Conoscenza degli abissi*. A curare e tradurre sono stavolta soprattutto narratori: Gianni Celati, Emanuele Trevi, Jean Talon; quest'ultimo ha poi pubblicato di recente una raccolta di racconti a tema antropologico, *Incontri coi selvaggi*, uscita per lo stesso editore nel 2016. La presenza dietro le quinte dei narratori appare coerente con la selezione operata sul corpus del francese: eccetto *Conoscenza degli abissi*, testimonianza giustamente celebre del Michaux lisergico, a essere presente è unicamente il narratore-etnografo di paesi reali e immaginari (cui il libro citato di Talon può essere accostato). Nonostante la presenza di tratti ambigui e svianti quali il carattere tendenzioso e apparente del racconto, l'ironia e lo straniamento pervasivi, la brevità dei singoli pezzi, l'ibridazione dei generi testuali,⁴³ l'immagine dello scrittore oblitera il poeta e si trasforma a tutto vantaggio del narratore, con il quale finisce per coincidere.

Abbiamo dunque uno scrittore insituabile, oggettivamente difficile da posizionare, che prima è soprattutto poeta e poi, a distanza di vent'anni, soprattutto narratore. L'identità a maglie larghe di Michaux fornisce già una prima giustificazione di un simile slittamento, essendo più semplice obliterare alcuni elementi da un insieme tanto composito e complesso (così non potrebbe essere, è ovvio, per Char). Va detto però che si sospetta la collaborazione di quei processi profondi di cui si diceva all'inizio: il mutare del gusto, del valore e dell'interesse, che abbandona la poesia per privilegiare la narrativa. Inoltre, per tornare ancora una volta al problema della poesia in prosa, qui l'opposizione con Char è palmare: la prosa di Michaux è infatti sovente, e soprattutto nei testi editi da Quodlibet, piatta, oggettiva, scarnificata, priva di accensioni analogiche e al contrario tutta volta all'ordinario così da poter instaurare con violenza massima lo straniamento. È proprio di fronte a soluzioni stilistiche come questa

⁴² de Mandiargues-Margoni 2012. L'ultima traduzione recente è Giarda 2014.

⁴³ Raymond Bellour sostiene a questo riguardo che «[f]aisant varier la variété, Michaux détourne pour l'essentiel de leur cours quatre formes littéraires et scientifiques, aux frontières souvent poreuses; il s'en est déjà joué auparavant, mais elles trament ici une partition inédite, s'attirant, se ruinant l'une l'autre». Si tratta del «voyage imaginaire à proprement parler», utopico o distopico esso sia, dei «journaux où récits de voyage», del «compte rendu ethnographique» e infine dei «livres de vulgarisation, qui melent tous ces genres avec des fortunes diverses» (Michaux 1998-2004, vol. II, 1042).

che la nostra percezione della poesia vacilla, ed è anche una simile prosa-prosa, senza marche liriche evidenti e senza inspessimenti del significante, a facilitare la cancellazione del poeta.

Francis Ponge

Andrea Inglese intitolava *L'anomalia Ponge* un suo saggio, di impostazione militante e polemica, apparso su «alfabeta2». ⁴⁴ Lo scritto intendeva denunciare la mancata ricezione di Ponge in Italia, messa a confronto con il diverso destino occorso ad autori come Michaux e Bonnefoy e giustificata ricorrendo alla poetica dell'autore, la cui irriducibilità radicale ai settori egemoni della poesia ne avrebbe determinato la sfortuna. ⁴⁵ Inglese, poeta in proprio organico all'area delle già menzionate "scritture di ricerca", parlava da una posizione precisa del campo poetico italiano attuale, sulla quale torneremo.

La parabola italiana di Ponge è, tra quelle analizzate, la più difficile da compendiare in una formula. La diagnosi di Inglese dalla quale siamo partiti ci porta in dote un elemento di verità: la sfortuna di Ponge nel nostro paese, sulla quale faremo però subito una precisazione, specificando che si tratta del Ponge tradotto e solo di questo, non dell'intera gamma della sua ricezione. Di Ponge esistono infatti due sole traduzioni in volume di una certa rilevanza, risalenti rispettivamente al 1971 (*Vita del testo*) e al 1979 (*Il partito preso delle cose*). ⁴⁶ Tenuto conto che la prima, un'antologia che copriva un arco cronologico assai ampio (1924-1964), è fuori catalogo da tempo, i lettori italiani non francofoni di Ponge vedono ridotta la loro conoscenza dell'autore a una sola raccolta, *Le parti pris des choses* (1942), la cui esemplarità non è sufficiente a riscattare l'assenza della quasi totalità dell'opera pongiana. Avremo quindi a che fare con una fortuna traduttiva estremamente lacunosa e di fatto interrotta, da cui una conoscenza assai meno esaustiva di quella possibile per Char e Michaux. Quanto detto fin qui relativamente agli ultimi quarant'anni rischia però di oscurare l'altra metà del quadro, di cui è chiaro segno il volume italiano del 1971: il forte e ininterrotto interesse dimostrato verso Ponge dai poeti italiani dagli anni Cinquanta a

⁴⁴ Inglese 2012.

⁴⁵ Tra le ragioni menzionate da Inglese, l'orientamento modernista alla dissoluzione dei generi letterari, la visione anti-antropocentrica e il netto rifiuto di «qualsiasi residua gerarchia dei soggetti della rappresentazione letteraria», lo «spostamento dal paradigma formale e lirico della poesia, verso una forma di ricerca in continuità con l'impresa scientifica».

⁴⁶ Bigongiari 1971 e Risset 1979. Le uniche altre traduzioni in volume sono assai più recenti e tutte opera di piccole cose editrici: Gorret 1997 e 2003, Zaffarano 2013. Per uno sguardo da vicino sulla traduzione di Risset (ma anche su quelle di Ungaretti e Magrelli che menzionerò più oltre) rinvio a Laurenti 2011.

oggi, con la sola eccezione della terza generazione.⁴⁷ Al fine di introdurre tale fenomeno, è utile spostarsi per un attimo sul terreno della ricezione francese.

Quando in Francia è in atto quella che a posteriori è apparsa come una vera e propria «guerra di successione»⁴⁸ tra le prospettive istituzionali dell'esistenzialismo, del marxismo e della psicanalisi e i dissidenti del nascente strutturalismo (Lévi-Strauss, Althusser, Lacan), è proprio Ponge, tra gli altri, a essere chiamato in soccorso dei secondi, come padre tutelare del nuovo approccio teorico promosso da «Tel Quel», la cui fondazione risale al 1960.

Una poesia di Ponge (che in seguito sarà contributore della rivista), *La figue*, apre il primo numero della rivista di Sollers e compagni, e la sua opera è interpretata, in prospettiva linguistico-semiologica, come azione anzitutto sul linguaggio e sul segno (guardacaso anche qui in contrapposizione a Sartre e alla sua lettura su basi heideggeriane della *cosa pongiana*).⁴⁹ Troviamo una traccia, seppure sfumata e dialettizzata, di tale lettura nell'introduzione, precisa e ricca, di Jacqueline Risset – redattrice storica della rivista francese – alla sua traduzione italiana del *Parti pris*. Ponge è dunque oggetto di un primo recupero in patria da parte di Tel Quel (ma anche del Nouveau Roman, che lo apprezza per la qualità descrittiva, oggettiva, analitica della scrittura) a vent'anni dall'uscita del *Parti pris*.

La stessa temperie culturale, linguistica e strutturalista, fa da sfondo anche alle già menzionate due traduzioni pongiane che incorniciano gli anni Settanta, favorendo l'interesse per il poeta francese e orientando almeno in parte l'interpretazione dei lettori italiani di quel periodo.⁵⁰ Ciò vale anche per Piero Bigongiari, il principale artefice dell'ingresso della poesia di Ponge in Italia assieme a Giuseppe Ungaretti.⁵¹ Questo triangolo franco-italiano ci impone di far rientra-

⁴⁷ Grata 2016, 79 rileva che «il motivo di questa unanime 'esclusione' si può individuare nel deciso spostamento d'accento operato dall'opera di Ponge, sia rispetto alla lirica di matrice simbolista, che rispetto all'ispirazione tragico-esistenziale della poesia del dopoguerra». Senza escludere un tale ordine di motivazioni, viene tuttavia da pensare che, vista l'esigenza di liberazione dalla gabbia dell'io e la ricerca di una maggiore oggettività che caratterizza molti poeti della stessa generazione a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta – Caproni, Sereni, Luzi e Pagliarani, solo per fare alcuni nomi –, una ragione importante del disinteresse manifestato nei confronti di Ponge possa risiedere proprio nella sua scelta di scrivere in prosa.

⁴⁸ Boschetti 1993, 23.

⁴⁹ Cfr. Sartre 1947. Sulla ricezione critica francese e italiana v. il recente Poli 2018.

⁵⁰ Su questo Biagini 2016, 170-71.

⁵¹ Bigongiari dedica a Ponge quattro interventi critici e un'intervista dal 1950 al 1965, poi raccolti nel suo *Cahier pongien* (Bigongiari 1968, 149-92), ma in seguito scriverà ancora su *La Fabrique du pré* (Biagini 2016, 167-68). Il rapporto tra Ponge e Ungaretti si snoda invece soprattutto attraverso reciproche traduzioni: Ponge traduce alcuni cori dal *Taccuino del vecchio* (*Carnet du Vieillard*, «Tel quel», 8, inverno 1962) e *Apocalissi* (1963), poi confluiti in *Nouveau recueil* (1967). Ungaretti risponde con *Il prato* e *Nuove note su Fautrier*, facendo precedere le due traduzioni da un breve ritratto (Ungaretti 1968). È poi da ricordare la recensione di Italo Vanni a *Pour un Malherbe* uscita

re nel quadro interpretativo un elemento non così semplice da oggettivare, vale a dire «l'importanza capitale dell'amicizia e delle frequentazioni dirette per la circolazione di testi ed autori stranieri»,⁵² senza il quale difficilmente potremmo accontentarci delle sole ragioni poetiche, anche perché la convergenza tra la prospettiva telqueliana e la coppia Bigongiari-Ungaretti rimane un fatto superficiale, per così dire atmosferico. Le parole con cui Ungaretti presentava Ponge nel 1968 bastano infatti a impostare il discorso in modo affatto diverso. Il sovrissimo e più che laico francese vi è ritratto con tono esaltati e definito, quanto al suo lavoro sul linguaggio, in questo modo: «Le immagini gli fioriscono nelle mani come ad un arcangelo, ed è mago più del diavolo».⁵³ In quell'occasione Ungaretti annunciava la prossima pubblicazione di *Vita del testo*, la già menzionata ampia scelta pongiana a cura di Bigongiari, che uscirà tre anni dopo per Lo specchio Mondadori con titolo d'autore e traduzioni, oltre che di Ungaretti e Bigongiari, di Luciano Erba e Jacqueline Risset.⁵⁴ Al termine di una lunga, analogica, non sempre perspicua introduzione (anche se penetrante e utilissima soprattutto per quanto riguarda la progressiva trasformazione della poetica pongiana a contatto con i pittori dell'informale), Bigongiari riporterà per intero il ritratto ungarettiano, sancendo dunque un'ideale continuità di posizioni critiche. Significativo è poi in sé stesso l'interesse per Ponge da parte di un poeta come Bigongiari, il cui ermetismo metafisico dominato dai temi del sacro e dell'assenza non gli impedisce di far suo un autore di visione laica, scientifica, materialistica, quindi lontanissima dalla propria. La serietà e la competenza disinteressata del francesista non spiegano però tutto, e s'intravede qui l'estrema mobilità della figura di Ponge, la cui interpretazione svia notevolmente a seconda degli individui e dei contesti.

Spetta dunque a Italo Calvino riportare Ponge in territori più prossimi ai suoi. In una sua tempestiva recensione al *Partito preso* tradotto da Risset,⁵⁵ poi seguita da altre note nelle *Lezioni americane (rapidità, esattezza)*⁵⁶ Calvino fa

nella *Rassegna* de «Il Verri» (20, febbraio 1966, pp. 129-32), testimonianza di un limitato interesse dal lato neoavanguardista. Mentre, in anni molti più vicini a noi, sempre su «Il Verri» (12, maggio 2000, pp. 19-60) uscirà tradotto in italiano un *Colloquio su Francis Ponge* di Jacques Derrida e Gérard Farasse.

⁵² Biagini 2016, 166.

⁵³ Ungaretti 1968, poi in Bigongiari 1971, 36.

⁵⁴ Bigongiari 1971, dove confluiranno le due traduzioni ungarettiane già menzionate. Per una ricostruzione della genesi dell'antologia e per gli elementi specifici, tanto di poetica quanto di ricezione, che essa presenta, si rimanda a Biagini 2016.

⁵⁵ *Felice tra le cose*, «Corriere della Sera», 29 luglio 1979; ora in Calvino 1991, 253-58.

⁵⁶ Id., 1993, 51 e 75-77. Il rapporto di Calvino con Ponge inizia però proprio dalla traduzione, come testimoniano le tre versioni incluse nell'antologia scolastica *La lettura* (Zanichelli, 1968): *Il carbone, Il sapone, La patata*. La stessa Risset si sofferma sulla relazione tra i due (cfr. Risset 1988), sulla quale si può vedere anche Ghini 1998.

di Ponge un maestro delle differenze specifiche e della visione razionale della materialità complessa del mondo, nonché del linguaggio, anch'esso materiale e oggettivo e dunque stratificato, chiamato a designarla. Un poeta lucreziano e prima epicureo che identifica il funzionamento del mondo «nell'incessante rinnovamento del multiplo». Tuttavia, la vicenda italiana di Ponge non è finita, e vale la pena menzionare due ulteriori recuperi italiani, interessanti per noi perché affidati ancora una volta alla traduzione.

La fisionomia oscillante dell'autore francese ritorna visibile in anni più recenti nello scarto che è possibile registrare tra l'interesse manifestato da un poeta "istituzionale", d'impostazione mentale calviniana (quantomeno agli esordi), precocemente designato come "nuovo classico" e subito canonizzato, qual è Valerio Magrelli (1957),⁵⁷ e l'attenzione tributata a Ponge da due poeti-traduttori più giovani, Michele Zaffarano (1970)⁵⁸ e Andrea Inglese (1967), viceversa lontani dalle posizioni consacrate e organici all'area della poesia cosiddetta di ricerca. Dell'intervento critico di Inglese abbiamo già detto, mentre Zaffarano traduce guardacaso proprio da *Comment une figue de parole et pourquoi* (1977), ovvero dal cantiere che contiene il testo apparso sul primo numero di «Tel Quel», richiudendo idealmente il cerchio aperto dal primo recupero francese. L'interesse pongiano dei due va collegato a quello recentemente manifestato dai poeti americani e francesi che si rifanno alla corrente modernista dell'oggettivismo poetico; su di essi è possibile vedere gli atti di un recente convegno romano (Giorcelli-Magno 2013), contenente un intervento critico su Ponge e testi poetici dello stesso Zaffarano. Il Ponge fatto proprio da questi poeti/scrittori è quello proposto da Jean-Marie Gleize nella sua nota introduttiva a *Nioque de l'avant-printemps*.⁵⁹ La sua opera è trapiantata dalla specola offerta dalla sua ultima fase, iniziata nel 1971 con *La Fabrique du pré*, e concepita come nodo inscindibile di prassi e teoria, «proposta poetica» e intervento nel campo «della teoria delle pratiche di scrittura», con accento posto su questo secondo polo. Essa rifiuta etichette e valori convenzionalmente attribuiti alla poesia, si esprime in forme provvisorie e anti-categoriali (quaderni, tentativi, "fabbriche", le stesse intraducibili *nioques*), proponendosi come «scrittura non soltanto post-poetica ma post-generica» e chiedendo al lettore di sospendere ogni presupposto sulla «cosa "poesia"». Si tratta di una lettura almeno parzialmente retrospettiva che insiste sull'elemento di trasgressione del codice e interpreta il modo pongiano come reazione offensiva alla «perdita di identità del genere poesia», degradato a «modalità espressiva *in mezzo a tante altre*», così da aprire uno spazio d'esi-

⁵⁷ Traduzioni in Magrelli 1989 e Conte 1990.

⁵⁸ Zaffarano 2010a, 2010b, 2010c, 2013 e 2014. Ne approfitto per segnalare altre due traduzioni pongiane uscite negli stessi anni, sulla rivista *Anterem* (Marchetti 2010 e 2011).

⁵⁹ Gleize 2013, da cui provengono le citazioni riportate nel seguito.

stenza per le scritture di ricerca. Ponge è chiamato a legittimare una posizione poetica in qualità di padre nobile e tale operazione di assunzione, tale eredità, è gestita ricorrendo ai canali di nicchia della piccola editoria (Tielleci, Arcipelago) e delle testate online («Nazione Indiana», «gamm», «puncritico»). Le operazioni di Zaffarano mostrano inoltre come, nel caso pongiano, la traduzione non solo conti meno nell'economia del processo di ricezione, ma assuma anche una funzione diversa, puntando più alla difesa e affermazione della poetica propria del traduttore che ad acclimatare il poeta straniero presso il pubblico italiano.

Giunti al termine del percorso, formuliamo l'ipotesi che i poeti (ma anche i narratori, come testimonia il caso di Calvino) siano attratti da Ponge nella misura in cui egli appare, nei confronti della nostra tradizione, come un'alterità assoluta. Rispetto ai modi stilistici e tematici tanto del grande stile, più o meno lirico, quanto delle avanguardie primo e secondo-novecentesche, egli è davvero un'anomalia, in virtù della sua combinazione di antilirismo e parallela rinuncia a collage e tecniche affini, grado zero descrittivo e metaforismo spinto, riduzione della scrittura ed enfasi metapoetica su di essa; senza dimenticare la scelta, non irrilevante, del mezzo prosastico. Ciò ci permette di motivare l'attrazione da lui esercitata su autori di generazioni e poetiche tra loro lontane: Bigongiari e Ungaretti, i neoavanguardisti de «Il Verri», Calvino e Magrelli, gli "scrittori di ricerca" Inglese e Zaffarano, i quali restituiscono dell'autore francese un'immagine sempre diversa, in movimento, chiamata a sostenere opzioni poetiche tra loro non conciliabili. Tale figura in movimento è cosa assai diversa dallo slittamento (relativo) dal poeta al narratore che caratterizza il Michaux italiano: l'identità pongiana continua a fondarsi su una qualifica di poeta mai messa in discussione, mentre ruotano senza sosta le poetiche che l'autore francese è chiamato ad incarnare.

Che dire infine, rispetto a tutto questo, del ruolo giocato dalla prosa? Come già accennato, essa costituisce una componente non secondaria dell'anomalia pongiana, affiancata com'è alla scelta di una retorica di tipo «giuridico, scientifico, oratorio».⁶⁰ Più vicina all'uso fattone da Michaux che a quello chariano, essa rappresenta un elemento di resistenza rispetto alla possibilità di una diffusione italiana. Una resistenza assai maggiore che nel caso di Michaux, forse per il fatto che Ponge non pratica altre forme di scrittura ed è nel complesso insieme più appartato e meno prolifico. I suoi estimatori sono non tanto pochi quanto dispersi lungo l'intera estensione delle poetiche, ben lontani dal costituire un fronte organico o una linea storica, e dunque capaci di esercitare scarsa pressione. Colpisce infine l'interesse tutto sommato tiepido manifestato dalla neoavanguardia e dalle sue continuazioni (escluse, per ragioni cronologiche, le scritture

⁶⁰ Risset 1979, VI.

di ricerca): è un fatto che andrebbe indagato più a fondo, ma anche un'ulteriore prova di come, in Italia, la scarsa legittimità della poesia in prosa abbia a lungo determinato una certa cecità nei produttori, da cui la mancanza, nel campo poetico italiano degli anni Sessanta e Settanta, di qualsiasi valorizzazione della poesia in prosa in quanto arma per ridefinire equilibri e confini del poetico.

Bibliografia

- Afribo-Zinato 2011 = Andrea A., Emanuele Z. (a cura di), *Modernità letteraria. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci.
- Agosti 1993 = René Char, *Canti della Balandrane, seguito da Sfilacciatura del sacco di iuta*, a cura di Stefano A., Milano, Mondadori.
- Baldacci-Falasci 1988 = Luigi B., Giovanni F. (a cura di), *Italo Calvino*. Atti del Convegno internazionale: Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987, Milano, Garzanti.
- Bernard 1959 = Susanne B., *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet.
- Biagini 2016 = Elisa B., *Antologie d'auteur. Francis Ponge e André Frénaud in Italia*, in Id., *L'interprete e il traduttore. Saggi di teoria della letteratura*, Firenze, Firenze University Press, pp. 131-156.
- Bigongiari 1968 = Piero B., *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi [Reprint: Trento, La Finestra, 2005].
- Bigongiari 1971 = Piero B., *Vita del testo*, di Francis Ponge, a cura e con introduzione di Piero B., traduzioni di Piero B., Luciano Erba, Jacqueline Risset e Giuseppe Ungaretti, Milano, Mondadori.
- Boschetti 2005 = Anna B., *Introduzione all'edizione italiana*, in Bourdieu 2005, pp. 11-44.
- Bourdieu 2005 = Pierre B., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore.
- Bozzola 2016 = Sergio B., *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati.
- Bricco 2003 = René Char, *Alleati sostanziali e grandi "astreignants" o la conversazione sovrana*, a cura di Elisa B., Genova, San Marco dei Giustiniani.
- Calvino 1991 = Italo C., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori.
- Calvino 1993 = Italo C., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.
- Caproni 1998 = Giorgio C., *Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi.
- Caproni 2018 = René Char, *Poesie*, tradotte da Giorgio C., a cura di Elisa Donzelli, Torino, Einaudi.

- Char 1983 = René C., *Oeuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard.
- Cioran 1986 = Emil C., *Exercices d'admiration*, Paris, Gallimard-Arcades.
- Conte 1990 = Giuseppe C. (a cura di), *La lirica d'Occidente. Dagli Inni omerici al Novecento*, Parma, Guanda.
- Crocco 2014 = Claudia C., *Poesia lirica, poesia di ricerca. Su alcune categorie critiche di questi anni a partire da due libri recenti*, «Le parole e le cose», 26 novembre, <http://www.leparoleelecose.it/?p=16873> [4/04/2019].
- Crocco 2021 = Claudia C., *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci.
- de Mandiargues-Margoni 2012 = Henri Michaux, *Passaggi. 1937-1963*, traduzione di Bona d.M. e Ivos M., Milano, Adelphi.
- Diacono 1968 = Henri Michaux, *Allucinogeni e conoscenza*, traduzione di Mario D., Rizzoli, Milano.
- Donzelli 2009 = Elisa D., *Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica tra Sereni e Char*, Torino, Aragno.
- Donzelli 2010 = René Char, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, traduzioni di Vittorio Sereni, a cura di Elisa D. con la collaborazione di Barbara Colli, Roma, Donzelli.
- Donzelli 2016 = Elisa D., *Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi, incontri nella poesia europea del Novecento*, Venezia, Marsilio.
- Donzelli 2018 = Elisa D., *Char e Caproni. Origine e resistenza*, in Caproni 2018, pp. V-XX.
- Ferretti 2004 = Gian Carlo F., *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003*, Torino, Einaudi.
- Filippini-Riva-Rugafiori 1967 = Henri Michaux, *Miserabile miracolo. La mesalina. L'infinito turbolento*, traduzione di Enrico F., Valerio R. e Claudio R., Milano, Feltrinelli.
- Ghini 1998 = Serena G., Ponge in *Calvino*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia: Università di Siena», 19, pp. 93-124.
- Giarda 2014 = Henri Michaux, *Un barbaro in Asia*, traduzione di Alessandro G., Milano, O Barra O.
- Giorcelli 2001 = Cristina G. (a cura di), *The Idea and the Thing in Modernist American Poetry*, Roma, Ila Palma.
- Giorcelli-Magno 2013 = Cristina G., Luigi M. (a cura di), *New Objectivists / Nouveaux Objectivistes / Nuovi Oggettivisti*, Napoli, Loffredo.
- Giovannetti 1998 = Paolo G., *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, «Allegoria», X, 28, pp. 19-40, poi in *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 19-45.

- Giovanetti 2017 = Paolo G., *Poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci.
- Giuliani 1971 = Henri Michaux, *Un certo Piuma*, traduzione di Alfredo G., Milano, Bompiani [Reprint: Milano, SE, 1989].
- Gleize 2013 = Jean-Marie G., *per una poesia critica*, introduzione a Zaffarano 2013, leggibile anche all'indirizzo <https://gamm.org/2014/09/18/per-una-poesia-critica-jean-marie-gleize-2013/> [4/04/2019].
- Gorret 1997 = Francis Ponge, *Testo sull'elettricità*, a cura di Daniele G., Brescia, L'obliquo.
- Gorret 2003 = Francis Ponge, *Il sole in abisso*, a cura di Daniele G., Brescia, L'obliquo.
- Grange Fiori 1974 = Henri Michaux, *Un barbaro in Asia*, traduzione di Diana G.F., Torino, Einaudi.
- Grange Fiori 1984 = Henri Michaux, *Brecce*, a cura di Diana G.F., Milano, Adelphi.
- Grange Fiori 1988 = Henri Michaux, *Trave angolare*, a cura di Diana G.F., Padova, Liviana.
- Grata 2016 = Giulia G., *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, Pisa, ETS.
- Gremizzi-Palazzo 2011 = René Char, *Ricerca della base e della vetta*, a cura di Ilaria G. e Sandro P., Udine, Mimesis.
- Inglese 2012 = Andrea I., *L'anomalia Ponge*, «Nazione indiana», 27 novembre, <https://www.nazioneindiana.com/2012/11/27/lanomalia-ponge/> [4/04/2019].
- Laurenti 2011 = Francesco L., *Il partito preso della traduzione. Su alcune versioni italiane di Ponge*, «Italianistica», XL, 1, gennaio/aprile, pp. 183-191.
- Magrelli 1989 = Valerio M. (a cura di), *Poesia francese del Novecento*, Roma, Lucarini, 2 voll.
- Magrini-Vasio 1966 = Henri Michaux, *Altrove*, traduzione di Liliana M. e Carla V., nota introduttiva di Claudio Rugafiori, Milano, Rizzoli.
- Marchetti 2010 = Francis Ponge, *My Creative Method*, traduzione di Adriano M., «Anterem», 81, pp. 16-25.
- Marchetti 2011 = Francis Ponge, *L'uomo a grandi tratti*, traduzione di Adriano M., «Anterem», 82, pp. 49-55.
- Margoni 1948 = Henri Michaux, *Lo spazio interiore*, traduzione di Ivos M., Torino, Einaudi.
- Margoni 1968 = Henri Michaux, *Lo spazio interiore*, traduzione di Ivos M., Torino, Einaudi.
- Mazzoni 2017 = Guido M., *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8, novembre, pp. 1-26.
- Mengaldo 2001 = Pier Vincenzo M., *Sereni traduttore di poesia*, in Sereni 2001², pp. V-XXVII.

- Michaux 1998-2004 = Henri M., *Oeuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, 3 voll.
- Ortesta 1987 = René Char, *Le vicinanze di Van Gogh*, a cura di Cosimo O., Milano, SE.
- Poli 2018 = Anna Stella P., *Cose, per partito preso. Cenni sulla ricezione critica di Francis Ponge*, «Quaderni di Palazzo Serra», 30, ottobre, pp. 103-119.
- Ponge 1999-2002 = Francis P., *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, 2 voll.
- Risset 1979 = Francis Ponge, *Il partito preso delle cose*, introduzione e traduzione di Jacqueline R., Torino, Einaudi.
- Risset 1988 = Jacqueline R., *Dialogue de la vague et du galet, Italo Calvino et Francis Ponge*, in Baldacci-Falasci 1988, pp. 323-26.
- Ruchat 2008 = René Char, *Lettera amorosa: seguita da Ghirlanda terrestre*, traduzione di Anna R., Milano, Archinto.
- Sartre 1947 = Jean-Paul S., *L'homme et les choses*, in Id., *Situations I*, Paris, Gallimard, pp. 245-293.
- Scotto 2012 = Fabio S., *Poesia francese tradotta in italiano (1990-2016)*, «tradurre», 10, primavera, <https://rivistatradurre.it/2016/05/poesia-francese-tradotta-in-italiano-1990-2016/> [4/04/2019].
- Sereni 1968 = René Char, *Fogli d'Ipnos*, traduzione di Vittorio S., Torino, Einaudi.
- Sereni 1973 = Vittorio S., *Feuillets d'Hypnos*, in *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, pp. 97-114.
- Sereni 1974 = René Char, *Ritorno sopra monte e altre poesie*, a cura di Vittorio S., Milano, Mondadori.
- Sereni 2001² = Vittorio S., *Il musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi [1981¹].
- Sereni 2013 = Vittorio S., *Poesie e prose*, Milano, Mondadori.
- Simone 1999 = René Char, *Poesie*, traduzione e cura di Pasko S., Bari, Palomar.
- Ungaretti 1968 = Giuseppe U., *Due versioni da Francis Ponge*, «L'Approdo letterario», XIV, 43, pp. 9-24.
- Zaffarano 2010a = Francis Ponge, *da Comment une figue de parole et pourquoi / Francis Ponge. 1977. I*, traduzione di Michele Z., «gamm», 25 febbraio, <https://gamm.org/2010/02/25/da-comment-une-figue-de-parole-et-pourquoi-francis-ponge-1977-i/> [4/04/2019].
- Zaffarano 2010b = Francis Ponge, *da Comment une figue de parole et pourquoi / Francis Ponge. 1977. II*, traduzione di Michele Z., «gamm», 8 aprile, <https://gamm.org/2010/04/08/da-comment-une-figue-de-parole-et-pourquoi-francis-ponge-1977-ii/> [4/04/2019].
- Zaffarano 2010c = Francis Ponge, *da Comment une figue de parole et pourquoi / Francis Ponge. 1977. III*, traduzione di Michele Z., «gamm», 28 ottobre,

<https://gamm.org/2010/10/28/da-comment-une-figue-de-parole-et-pourquoi-francis-ponge-1977-iii/> [4/04/2019].

Zaffarano 2013 = Francis Ponge, *Nioque de l'avant-printemps, ovvero Cognizione del periodo che annuncia la primavera*, a cura di Michele Z., Colorno, Tiellesi.

Zaffarano 2014 = Francis Ponge, *Il sapone*, traduzione di Michele Z., «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 17, pp. 265-268.

Zublena s.d.a. = Paolo Z., *Come dissemina il senso la poesia di ricerca*, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html [4/04/2019].

Zublena s.d.b = Paolo Z., *Poesia in prosa / prosa in prosa*, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/narrativa/Zublena.html [4/04/2019].

***Memoria e prolungamento: aspetti di pratica e teoria
dell'autotraduzione in Jacqueline Risset¹***

Anna Saroldi
University of Oxford

... cette vie offre «le prolongement, la multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur».²

Jacqueline Risset (1936-2014) è una figura fondamentale per la storia delle relazioni culturali tra Italia e Francia nella seconda metà del ventesimo secolo. Lo attestano il suo essere, nelle parole di Umberto Todini, «francese in Italia e italiana in Francia»,³ e una bibliografia di letteratura novecentesca che, fra i due paesi, conta oltre settecento titoli. La sua produzione, a prima vista minore e di nicchia nella letteratura novecentesca, la vede al crocevia di alcune delle esperienze più significative della fine del secolo scorso, e con alcuni dei grandi della letteratura mondiale (Dante, Machiavelli, Proust, Joyce, Bataille). Nel contesto della mediazione di lingue e letterature, risulta difficile stabilire un valido confronto con mediatori dal ruolo così esteso e dall'influenza così incisiva. La prima ragione è, ovviamente, la traduzione integrale della *Commedia* (Flammarion, 1985-1990, sei ristampe e tre revisioni complete, di cui l'ultima nel 2010): è stata una delle poche donne a cimentarsi in tale impresa, ma non è questo a rendere il suo lavoro significativo. Apprezzata da numerosi critici, Yves Bonnefoy *in primis*, la sua traduzione ha generato in Francia un'ondata di crescente

¹ Il presente contributo è tratto dal lavoro di tesi magistrale *Le autotraduzioni di Jacqueline Risset. Lingua e stile di Amor di lontano e Il tempo dell'istante*. Ringrazio per il loro prezioso aiuto il relatore, il professor Pietro Benzoni, il correlatore, il professor Giovanni Battista Boccardo, e il professor Umberto Todini e l'archivista Giuseppe Iafrate dell'Associazione Archivio Risset-Todini.

² Risset 2014, 142 (citando Proust).

³ Todini 2018, 7.

interesse nei confronti di Dante,⁴ dando il via a un susseguirsi di traduzioni dantesche che continua tuttora. Lasciò anche un'impronta indelebile nella sua carriera, segnandola fino alla fine: l'ultima pubblicazione di Risset fu proprio la traduzione francese delle *Rime* di Dante (Flammarion 2014). Ma Dante è la punta dell'iceberg: questa instancabile intellettuale ha lavorato senza limitazioni, muovendosi dall'italiano al francese e viceversa, spaziando per generi e secoli. Già la sua prima traduzione è sintomatica: un brano di Vico su Dante pubblicato in «Tel Quel».⁵ Si afferma così fin dagli esordi quel connubio tra produzione e critica che la contraddistinguerà in maniera inequivocabile: sempre, in Risset, traduzione, poesia, prosa e saggistica procedono abbracciate, in continuo dialogo reciproco e sororale. Da quel primo Vico, la strada è avviata: nel corso della sua carriera, Risset traduce in francese autori del Novecento come Balestrini,⁶ Zanzotto,⁷ Fellini⁸ e Lalla Romano,⁹ e classici come *Il principe*.¹⁰ Al contempo, Risset traduce in italiano le esperienze più rilevanti e ancora sconosciute del Novecento francese: si pensi all'antologia *Poeti di Tel Quel*,¹¹ alla traduzione di due opere di Philippe Sollers (*Le Parc* e *Drame*),¹² e alla prima traduzione italiana di un'opera completa di Francis Ponge, *Il partito preso delle cose*.¹³ Tutto ciò fa parte di un progetto coerente, intrapreso tanto per passione quanto per dare concreto sbocco a un'irrefrenabile sete di dialogo, al desiderio di permettere al pubblico di entrambe le lingue di leggere quanto di più fruttuoso vi fosse nel panorama letterario confinante. Risset si libra su prosa e poesia, su classici e avanguardia, contribuendo, in entrambi i casi, a un nuovo canone, a far accogliere chi mancava. In tutto questo, continua il suo lavoro poetico in proprio, anch'esso iniziato tra le pagine di «Tel Quel». La prima pubblicazione di poesie di Risset avviene nel 1965, sul giovane giornale fondato da Sollers, e dal 1967 al 1983, anno della chiusura, Risset fa parte della redazione. Nel 1968 partecipa con lo scritto *Questions sur les règles du jeu* alla summa teorica del gruppo, il volume *Théorie*

⁴ Svolacchia 2018b.

⁵ Vico 1965.

⁶ Balestrini 1972.

⁷ Zanzotto 1977.

⁸ Fellini 1987; Fellini 1989.

⁹ Romano 1998.

¹⁰ Machiavelli 2001.

¹¹ Risset 1968b.

¹² Sollers 1967; Sollers 1972.

¹³ Ponge 1979. In precedenza, di Ponge era uscita solo un'antologia in Italia, *Vita del testo*, edita da Mondadori nel 1971, a cura di Bigongiari e con traduzioni sue, di Erba, Ungaretti e Risset. Calvino aveva tradotto tre pezzi di Ponge (*Il carbone*, *Il sapone* e *La patata*) per l'antologia scolastica *La Lettura*, edita da Zanichelli nel 1969, e riservò un'accoglienza calorosa ed entusiastica al lavoro svolto da Risset, cfr. Calvino 1979. D'altro canto, Risset dedicò un articolo al confronto tra Calvino e Ponge, cfr. Risset 1988.

d'Ensemble,¹⁴ e nel 1971 la sua prima raccolta poetica, *Jeu*, viene pubblicata nella collana della rivista. Nel frattempo, per «Tel Quel» firma anche un pezzo su Gramsci,¹⁵ e l'articolo sull'autotraduzione di *Anna Livia Plurabelle* di Joyce.¹⁶ La sua produzione poetica continua, con *Mors* (1976) e con *La traduction commence* (1978), *Dans la barque dorata* (1980), *Sept passages de la vie d'une femme* (1985), *L'amour de loin* (1988), *Petits éléments de physique amoureuse* (1991), *Les Instants* (2000). Risset pubblica anche due raccolte poetiche in italiano: *Amor di lontano* (1993) e *Il tempo dell'istante* (2011), entrambe autotradotte. Come messo in luce da Federica D'Ascenzo,¹⁷ la produzione critica di Risset si è svolta egualmente in francese e italiano, mentre la sua produzione poetica – e la poesia per Risset riveste un ruolo privilegiato¹⁸ – è stata invece principalmente in francese, e le due autotraduzioni italiane rappresentano casi singolari e isolati.

L'analisi della traduzione è uno dei temi portanti del lavoro di Risset come saggista e accademica, e questo contributo si vuole chiedere per prima cosa in che termini venga da lei descritta e concepita a livello teorico. In secondo luogo, si cercherà riscontro di tali definizioni nella pratica traduttiva di Risset, chiedendosi se le sue posizioni teoriche siano rispecchiate dalla sua attività come traduttrice. In particolare, ci si concentrerà sulle sue autotraduzioni, le quali si impongono all'attenzione in quanto momento di pieno controllo autoriale sulla traduzione, e dunque banco di prova delle tendenze rissettiane nella loro forma più libera da vincoli e costrizioni. Tale rilevanza è motivata dal loro particolare statuto, caratterizzato dall'identità di autore e traduttore. Come suggerito da Alessandra Ferraro e Rainier Grutman, il prefisso “auto-” può essere interpretato in due diversi modi: come traduzione di sé stessi (αὐτός) e allo stesso tempo traduzione autoriale (*auctor*).¹⁹ Questa compresenza porta l'autotraduzione ai margini della traduzione vera e propria: Laura Salmon ricorda infatti che spesso «gli autotraduttori subiscono l'interferenza del loro potere di autori» e tendono quindi ad «autorizzarsi a manipolare il testo, cioè a renderlo consono al [loro] nuovo stato mentale e/o ad assecondare esigenze di un nuovo mercato»; di conseguenza, «l'ingerenza decisionale di un autore nel processo di traduzione della propria opera porta inevitabilmente il testo di arrivo a diventare una ri-scrittura». ²⁰ Come si vedrà, Risset ritiene che l'autotraduzione consista in un prolungamento dell'opera, in una continuazione del lavoro poetico che era stato interrotto, il che di conseguenza autorizza l'autore a riprendere e correggere il testo.

¹⁴ Risset 1968a.

¹⁵ Risset 1970.

¹⁶ Risset 1973.

¹⁷ D'Ascenzo 2018, 62.

¹⁸ Giorgi 2012, 242.

¹⁹ Ferraro-Grutman 2016, 10.

²⁰ Salmon 2013, 92-93.

Risset e la teoria della traduzione

Trattando dell'approccio teorico di Risset alla traduzione, la principale fonte da considerare è il saggio *Traduction et mémoire poétique*, edito nel 2007, e composto da una raccolta di lezioni tenute da Risset al Collège de France nel 2003, con una prefazione di Yves Bonnefoy. Il volume è particolarmente rilevante in quanto Risset, per quanto fosse allora traduttrice già da molti anni, non aveva mai scritto un volume teorico esclusivamente dedicato a questo tema. Il titolo del capitolo introduttivo, *Poésie. Traduction. Mémoire*, sintetizza l'argomento del libro, dedicato all'esplorazione del ruolo di questi tre concetti in quattro autori: Dante, Scève, Rimbaud, e Proust. Sono tutti scrittori lungamente studiati da Risset, che su di loro ha scritto e pubblicato cospicuamente. In fase introduttiva, Risset afferma infatti di voler scrivere «à propos des textes qui me sont les plus chers [...] parce qu'il sont porteurs d'une énigme qui renaît à chaque lecture».²¹ Dichiarò inoltre che non approfondirà la sua esperienza personale come traduttrice, aggiungendo che non tratterà «des problèmes du traduire, de ses théories, de ses méthodes, des récentes recherches en traductologie ou poétique de la traduction».²² Tuttavia, il saggio presenta una solida e coerente teoria della traduzione nascosta sotto la superficie.

Risset dichiara apertamente che farà riferimento ad Antoine Berman, e ciò è confermato dalla presentazione dell'argomento del libro: «La traduction dont il sera ici question – scrive Risset – est celle qui se définit comme l'effet de la pression "intérieure" d'une langue poétique étrangère sur qui écrit, et en particulier sur qui écrit de la poésie»,²³ richiamando il fondamentale saggio di Berman *L'épreuve de l'étranger*. Tale volume è presente nella biblioteca personale di Risset,²⁴ e riporta i segni di una intensa consultazione: orecchiette, segni a matita, foglietti infilati come segnapagina. Della sezione dedicata alla teoria della traduzione, è di certo il libro più annotato: le tracce di usura indicano un rapporto privilegiato di Risset con le posizioni di Berman.

Per Berman la poesia è, come d'altro canto anche la traduzione, «[le] lieu de combat, de l'instauration de la Différence».²⁵ Nel caso della traduzione, ciò significa che il testo d'arrivo deve saper ospitare i significati del testo di partenza, e che le lingue devono comportarsi allo stesso modo. La lingua d'arrivo deve fare spazio alla lingua di partenza, di modo da accoglierla completamente. Nella prefazione al saggio, intitolata *La traduction au manifeste*, Berman dichia-

²¹ Risset 2007, 18.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Per la descrizione della biblioteca del fondo si vedano Iafrate 2018 e Svolacchia 2018a.

²⁵ Berman 1984, 264.

ra che la traduzione ha uno scopo etico: «l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien».²⁶ Berman non nega quanto complicato possa essere il processo di accettazione dell'alterità richiesto dalla traduzione, sostenendo che «dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage».²⁷ Risset è concorde nell'interpretare la traduzione come atto brutale: «la traduction – scrive – émerge d'un choc venu d'une langue poétique autre»:²⁸ l'alterità è percepita come shock.

Il riferimento alla violenza, e alla necessità di fare spazio a ciò che è altro da sé, stabilisce un rapporto metaforico tra la traduzione e l'atto sessuale, un legame riconosciuto anche da Berman, nella similitudine per cui una lingua non ancora tradotta equivale a una persona vergine.²⁹ Inoltre, Berman sostiene che «la visée même de la traduction» è di «féconder le Propre par la médiation de l'Étranger».³⁰ Il lessico attinente alla sfera della sessualità viene utilizzato anche da Risset, la quale parla della traduzione come del mezzo per avvicinarsi all'officina segreta della poesia, all'«instant poétique», che altro non è che «l'absence de rapport».³¹ Tradurre avvicina al «lieu d'un manque brusque (qui peut d'ailleurs être un manque paradisiaque)», «un moment de vide: "sorte d'orgasme qui comporte une suspension de la conscience"».³² Sia Risset sia Berman stabiliscono quindi un parallelismo tra traduzione e rapporto sessuale, ma se per Berman i tratti in comune sono la violenza e la fecondità, e la necessità di fare (fisicamente) spazio all'altro, per Risset invece la caratteristica comune è la vacuità dell'acme poetico e fisico, tanto da paragonare l'atto traduttivo a uno «stato di non-coscienza»:³³ Risset ha affermato di non considerare «la traduction comme une activité pleinement consciente; c'est une activité un peu "en transe"».³⁴ In aggiunta, entrambi presentano la traduzione come impulso: Berman la definisce «la pulsion du traduire»,³⁵ mentre Risset parla di «presion», «désir» ed «exigence imprévisible».³⁶ Risset descrive l'atto del tradurre anche come «départ», vero e proprio punto di partenza di un viaggio il cui esito è imprevedibile. Tradurre comporta «la découverte d'une sorte ou des plusieurs sortes des possibilités poétiques et linguistiques inexplorées, à l'intérieur d'une

²⁶ Ivi, 16.

²⁷ Ibid.

²⁸ Risset 2007, 19.

²⁹ Berman 1984 menziona la similitudine di Herder, 16.

³⁰ Ibid.

³¹ Risset 2007, 25.

³² Risset 2018, 21.

³³ Ibid.

³⁴ Stout 2010, 267.

³⁵ Berman 1984, 21. Cfr. Berman 2008, 34.

³⁶ Risset 2007, 18-19.

langue donnée. Une traduction en acte ou un texte étranger qui demande à être traduit révèlent quelque chose de décisif sur le texte poétique». ³⁷ La posizione di Berman è simile: per lui, la traduzione «éveille des possibilités encore latentes», ³⁸ riesce a portare alla luce aspetti già presenti nella versione precedente, ma che passavano inosservati. ³⁹ La traduzione ricrea «la lutte» ⁴⁰ che aveva avuto luogo nel momento della creazione del testo, ed è questo che permette al traduttore di riviverlo e rimetterlo in scena, con un esito differente: così nel testo tradotto aspetti diversi, presenti nell'originale ma non privilegiati, possono divenire centrali.

In uno dei passaggi più rilevanti del saggio, Risset fa riferimento a ciò che definisce «mémoire poétique». Come argomenta, «la poésie est depuis toujours réminiscence», ⁴¹ e ogni testo è influenzato dalla memoria dello scrittore, memoria che funziona da «caisse de résonance au sens musical, qui est au même temps laboratoire d'une élaboration frénétique». ⁴²

Il est possible de lire les poètes de cette façon, à travers cette présence mi-claire mi-obscur, mi-déclarée mi-implicite des œuvres qui les hantent. Il s'agit alors de quelque chose de profondément étranger à ce qu'on appelle traditionnellement les "sources": d'une opération infiniment plus riche, qui mobilise à la fois la mémoire et l'oubli, le conscient et l'inconscient, et un très grand nombre de strates hétérogènes travaillant et jouant ensemble. ⁴³

Ogni testo risuona di ciò che il suo scrittore ha letto in passato, che egli ne sia consapevole o meno. Questo processo di ricordo e riscrittura è caratterizzato da un paradosso proustiano: «l'acte qui consiste à la fois à chercher un souvenir, un fragment de mémoire, et en même temps "à le créer"». ⁴⁴ Ciò comporta che quanto di nuovo viene scritto è al tempo stesso una riformulazione di ciò che lo scrittore ricorda. In questa prospettiva, come riassunto da Giorgi, «ogni testo letterario ha insomma un carattere citazionale, è cioè costituito dalla memoria di altri testi, di cui è coscientemente, o ancor più spesso inconsciamente, la trasformazione». ⁴⁵ Pertanto, argomenta Giorgi, «alle espressioni "critica delle fonti", oppure "critica intertestuale", [Risset] preferisce nettamente quella di "memoria poetica", in quanto tale espressione mette molto meglio in luce, a suo giudizio, quello che vi può essere di estremamente libero, di imprevedibile,

³⁷ Ivi, 19.

³⁸ Berman 1984, 21.

³⁹ Ivi, 272.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Risset 2007, 20.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Giorgi 2014, 1.

perfino di sconcertante, nell'intertestualità». ⁴⁶ Sia la scrittura sia la traduzione sono quindi processi rielaborativi: «la création est récréation». ⁴⁷

Risset reinterpretava dunque a suo modo il concetto di intertestualità introdotto dall'amica e collega di «Tel Quel» Julia Kristeva, ⁴⁸ spostando l'attenzione sulla grande importanza dell'inconscio nel processo: «la mémoire poétique est un laboratoire mystérieux, où les territoires du conscient et de l'inconscient entrent en rapport, et où advient une réélaboration complexe du passé». ⁴⁹ Giorgi ha discusso la rilevanza di questo concetto sottolineando come la questione dell'inconscio sia affrontata in una prospettiva positiva, in cui si configura come prezioso alleato: per Risset, l'oblio è importante quanto la memoria stessa.

Questo non significa assolutamente che la “memoria poetica” non abbia regole, ma se la ha (ed è indubbio che le abbia), è estremamente probabile, osserva Jacqueline Risset, che assomigliano a quelle del sogno, il quale procede, come ha visto Freud, per condensazione e spostamento, vale a dire con dei meccanismi ben definiti, ma che presentano un indubbio margine di imprevedibilità, di aleatorietà, di libertà. ⁵⁰

Nel proseguire la sua descrizione, Risset sostiene che la *mémoire poétique* è in qualche modo legata all'esperienza, più precisamente a ciò che Walter Benjamin definirebbe *Erlebnis*, la percezione dell'esperienza. Tuttavia, secondo Benjamin, la memoria è impossibile nel tempo moderno: l'*Erfahrung*, l'acquisizione di esperienza col tempo, è andata perduta. ⁵¹ Ma nella prospettiva rissettiana questo non comporta problemi, va semplicemente analizzato in una luce diversa: «la mémoire n'existe pas sans sa complicité avec l'oubli». ⁵² Nella sua prefazione al saggio, Bonnefoy è concorde nel considerare la memoria uno dei perni del discorso sulla poesia, in quanto «la mémoire est le lieu de la remontée poétique, elle est ce qui permet au regard de la poésie de se porter sur le monde en retrouvant dans celui-ci, aujourd'hui, ici, ce qu'il y avait en lui autrefois et qu'il n'y a plus». ⁵³

Come critica, Risset si preoccupa anche della questione del legame tra suono e senso in poesia. Risset cita spesso il *Convivio*, ⁵⁴ in cui Dante parla del «legame

⁴⁶ Giorgi 2012, 242.

⁴⁷ Risset 2007, 21.

⁴⁸ Risset 2013 e Kristeva 2012.

⁴⁹ Risset 2007, 21.

⁵⁰ Giorgi 2012, 242.

⁵¹ Risset menziona il fatto che «Benjamin définit l'*Erlebnis* du poète moderne comme une expérience du choc, du trauma, de la “perte d'auréole” selon Baudelaire» (2007, 21).

⁵² Ibid.

⁵³ Bonnefoy 2007, 13.

⁵⁴ Risset 1985b, 17. La grande impresa traduttiva della *Commedia* da parte di Risset merita uno studio a parte, che non si intraprenderà qui. Si vedano a riguardo i seguenti contributi: Bologna 2018, Santone 2018, Svolacchia 2018b, Wiesse-Rebagliati 2017, Laurenti 2012, Meschonnic 1999,

musaico», il legame poetico esistente tra le parole. La poesia, per Risset, riesce grazie a esso a sconfiggere l'arbitrarietà della lingua, assicurando un legame motivato e necessario tra senso e suono, e tradurre significa rompere il nesso.⁵⁵

Secondo Dante, ogni traslazione in un altro idioma comporta la rottura del «legame musaico»: lacerazione irreparabile di file poetiche, di quelle fibre che annodano suono e senso, facendo sì che quel suono e quel senso appaiano da sempre votati l'uno all'altro. E allora, tradurre se stessi significa sperimentare, più crudelmente ancora, lo strappo, la perdita.⁵⁶

Il problema si ripropone nella *Nota sui problemi di traduzione* compresa in *Poeti di Tel Quel*. Qui Risset dichiara che la difficoltà della traduzione è spesso vista come un problema esclusivamente musicale e ritmico, il che porta a due possibili soluzioni: da un lato lo sforzo di creare in una lingua diversa l'equivalente poetico di ciò che si sta traducendo, o altrimenti il sacrificare il suono e rendere soltanto il senso, in una sorta di parafrasi. Ma nel caso specifico e particolare della traduzione dei poeti di «Tel Quel», scrive Risset, entrambe le vie sono impercorribili, «vietate dalla stessa forma “in movimento” di un'opera il cui canto è stato “rotto”, il ritmo piegato ad un fine preciso, non dissociabile dalla problematica d'insieme». ⁵⁷ Questi componimenti hanno una forma dinamica, e pertanto la loro traduzione deve essere «un prolungamento del movimento del testo». ⁵⁸ La versione originale di una poesia di questo tipo è ancora «in sviluppo, rifiuta[ndo] l'unicità del senso compiuto». ⁵⁹ La trasposizione in un'altra lingua dunque è un passaggio ulteriore, non radicalmente diverso dalla poesia stessa e dal modo in cui è stata creata, ma che al contrario ne riproduce le caratteristiche. Come sottolinea anche Bonnefoy, quando si traduce la poesia non sparisce, ma si sposta, *se déplace*, «du texte d'une œuvre où elle vivait vers une œuvre nouvelle où cette vie recommence». ⁶⁰ La traduzione è in questo caso solo uno spostamento, un'espansione del processo di scrittura.

L'autotraduzione come scrittura eteroglossa

Questa visione della traduzione come espansione e prolungamento è particolarmente valida, secondo Risset, nel caso del processo autotraduttivo: «quando si tratta di autotraduzione, o nei casi più riusciti della poesia di un altro, può

206-07.

⁵⁵ Risset 2001, 150.

⁵⁶ Risset 1993, v.

⁵⁷ Risset 1968b, 243.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Bonnefoy 2007, 10.

accadere di riuscire a catturare qualcosa come non la stessa poesia, ma il suo inatteso prolungamento». ⁶¹ L'interesse di Risset per l'autotraduzione si manifesta fin dagli inizi come interesse critico. Già nel 1973 pubblica su «Tel Quel» il contributo *Joyce traduit par Joyce*, ⁶² in cui riporta e analizza l'autotraduzione di Joyce di due passi di *Finnegans Wake* in italiano, portata a termine grazie all'aiuto di Nino Frank prima ed Ettore Settanni poi. Risset sottolinea il ruolo autoriale svolto da Joyce nel processo, e come i due pezzi possano considerarsi due vere e proprie riscritture della versione inglese: anche Umberto Eco lo descrive infatti come «un testo che a ogni passo dice, implicitamente, “questa traduzione non è una traduzione”», ⁶³ ovvero è «una totale ricreazione», ⁶⁴ così come era già stato affermato da Risset:

Ad un'analisi dettagliata, la versione italiana permette innanzitutto di stabilire che il lavoro di traduzione non consiste in questo caso in una ricerca di ipotetici equivalenti del testo “originale” (considerato dato, definitivo) ma in una elaborazione ulteriore, che rappresenta, in rapporto al testo primo visto veramente – letteralmente – come “work in progress”, una specie di prolungamento, una tappa nuova, una differenziazione più spinta della materia verbale in attività. ⁶⁵

L'analisi di Joyce ha inoltre un altro importante punto in comune con le traduzioni svolte da Risset: per lei, «la scrittura di Joyce (la sua traduzione-scrittura) si muov[e] nello spazio privilegiato della “Commedia” per eccellenza». ⁶⁶ Per Risset, la libertà che Joyce dimostra nello spaziare dalla lingua nazionale al dialetto è «inaccessibile a un parlante-scrittore italiano», ⁶⁷ per il quale la distanza tra i due è troppo netta. L'operazione di Joyce si situa ad un altro livello: non provoca l'urto dei due piani, il loro scontro, ma indica una nuova possibilità, la loro fusione in qualche modo “a monte”, in una prospettiva che è quella della pluralità delle lingue. ⁶⁸ Anche più tardi, accennando al celeberrimo caso di Beckett, Risset afferma che ciò che l'autore irlandese cerca «è in qualche modo una babelizzazione volontaria». ⁶⁹ La traduzione è già di per sé un porsi in relazione con lingue diverse e con interpretazioni diverse, ⁷⁰ e nell'autotraduzione questi aspetti si fanno più accentuati perché non si penetra nell'officina di un

⁶¹ Risset 2017, 28.

⁶² L'articolo di «Tel Quel» del 1973 è stato poi ripubblicato in italiano, ed è a questa edizione che si fa riferimento: Risset 1979, 197-214.

⁶³ Eco 1996, V.

⁶⁴ Ivi, XXVIII.

⁶⁵ Risset 1979, 201.

⁶⁶ Ivi, 207.

⁶⁷ Ivi, 208.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Risset 2001, 151.

⁷⁰ Ivi, 153.

poema altrui, ma si riscopre il proprio, «ci si scopre riportati, come per magia, a quell'istante della nascita, della creazione che si credeva scomparso, ormai spento».⁷¹ Risset ha riaperto «quella stanza abbandonata»⁷² per le sue raccolte autotradotte in italiano, *Amor di lontano* e *Il tempo dell'istante*, entrambe editate nella Bianca Einaudi. La prima è l'autotraduzione della raccolta francese *L'amour de loin* (1988), mentre la seconda è un'antologia che raccoglie componimenti da varie raccolte poetiche francesi,⁷³ *L'amour de loin* incluso, con l'aggiunta di quattro inediti.

Nel panorama della produzione poetica rissettiana, *Amor di lontano* e *Il tempo dell'istante* attirano l'attenzione per il loro statuto autotraduttivo e le loro particolarità stilistiche. Il fatto che Risset si traduca in italiano, e che questa non sia la sua prima lingua, fa sì che Furio Brugnolo collochi il suo lavoro nella più ampia cornice dell'eteroglossia italiana, ovvero «[de]gli usi dell'italiano fuori d'Italia – o da parte di stranieri – come “lingua alternativa”, “l'“altra” lingua dell'“altra” cultura”».⁷⁴ Lo studio del fenomeno non prende in considerazione «la generica conoscenza della lingua italiana all'estero [...] e nemmeno l'“italianismo” in senso lato degli autori in questione [...] quanto il loro specifico *scrivere in italiano*; insomma, la specifica produzione di testi e opere in lingua italiana – a maggior ragione se a fini letterari».⁷⁵ Ciò che è interessante è che l'eteroglossia si presenta come «un caso particolare, concreto ed emblematico della storia della lingua e della letteratura italiana e, più in generale, delle relazioni culturali e linguistiche fra l'Italia e altri paesi europei ed extraeuropei».⁷⁶ Nella letteratura italiana si nota quindi il delinearci di una tradizione ben precisa, una linea che attraversa la storia, andando da Raimbaut de Vaqueiras a Louise Labé, e proseguendo, coltivata sia da grandi nomi, quali Montaigne, Milton, Voltaire, Mozart, Dante Gabriel e Christina Rossetti, Byron, Joyce e Pound, fino a uno «stuolo di minori e minimi» che hanno scelto per esprimersi l'italiano, anche solo occasionalmente.⁷⁷ Tali autori «fanno parte integrante anche della “letteratura italiana”, pur restando spesso esponenti di spicco delle loro rispettive letterature».⁷⁸

Brugnolo sottolinea che «quasi mai negli scrittori stranieri che scrivono in italiano [...] c'è inerzia o sudditanza nei confronti degli istituti formali della

⁷¹ Ivi, 157.

⁷² Ivi, 154.

⁷³ Da Risset 1985a, 1988a, 1991, 2000.

⁷⁴ Brugnolo 2009a, 13. Lo sviluppo di questo fenomeno nella letteratura italiana è stato studiato da Folena 1983 e approfondito in Brugnolo-Orioles 2002 e Brugnolo 2009b.

⁷⁵ Brugnolo 2009a, 10.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Brugnolo 2009b, II.

⁷⁸ Brugnolo 2009a, 11.

nuova lingua. C'è in molti casi, al contrario, la ricerca – magari parziale, magari involontaria – di tratti differenziali [...] rispetto alla tradizione di cui ci si appropria».⁷⁹ Questa definizione è più che mai adatta per Risset, che, come si vedrà, si muove con libertà nella lingua italiana, senza sentirsene schiacciata e portando avanti liberamente la sua personale ricerca stilistica. Brugnolo nota come in *Amor di lontano* «alle versioni vengono [...] conferiti, per lo più con minimi accorgimenti, connotati peculiarmente “italiani”, senza immediato riscontro negli originali francesi».⁸⁰ Ma c'è dell'altro: Brugnolo, nell'analizzare le principali caratteristiche delle autotraduzioni di Risset in italiano, stabilisce una relazione con lo studio di Pier Vincenzo Mengaldo *Il linguaggio della poesia ermetica*.⁸¹ Brugnolo fa notare che i tratti stilistici delle versioni italiane delle poesie di *Amor di lontano* corrispondono ai punti elencati da Mengaldo come tipici dello stile ermetico, e sostiene dopo una breve analisi esemplificativa che Risset traduca proprio in quell'italiano, un italiano antiquato, influenzato dallo stile ermetico:

Non sono, queste della poetessa, scelte casuali o adiafore, poiché come si vede chiaramente, si tratta quasi senza eccezione di tratti stilistici tipici della tradizione dell'ermetismo italiano, poi passati, quasi grammaticalizzandosi, alla lingua poetica successiva (cfr. Mengaldo 1991, pp. 137-43). Semmai si può dire che, nel ribadire questi istituti (sentiti come intimamente connaturati a una certa immagine dell'italiano letterario novecentesco) la Risset si riveli, nella sua autotraduzione, leggermente attardata.⁸²

Brugnolo elenca le caratteristiche dell'italiano di Risset: l'eliminazione degli articoli («Et tout à coup l'éclat» > «e d'un tratto: luce», *Paradise*), delle preposizioni («chante à voix basse» > «canta / voce bassa», *Spring*), dei deittici («dans cette auréole» > «nell'aureola», *Il toccare*), dei possessivi e dei pronomi («sans me répondre» > «senza rispondere», *Amor che ne la mente*), e più in generale la soppressione di quegli elementi che contribuivano a dare un senso di precisione e realismo, partecipano a creare un'atmosfera di «indeterminatezza più vaga» («ce sang peut-être qu'on m'a mis / dans l'hôpital / c'était ton sang» > «questo sangue forse che mi hanno dato / era sangue tuo», *Trasfusione*).⁸³ Brugnolo presenta venti esempi, e l'analisi dettagliata di *Amor di lontano* conferma che con essi egli ha saputo identificare una tendenza preponderante nell'autotraduzione di Risset. I tratti descritti da Brugnolo sono maggioritari, ma essendo le scelte traduttive di Risset ragionate caso per caso (secondo «difficoltà molto concrete

⁷⁹ Brugnolo 1997, 332-33.

⁸⁰ Brugnolo 2009a, 35.

⁸¹ Mengaldo 1991, 137-42. I cinque punti dello stile di Risset sono già presenti in Brugnolo 2003, 223-84, ma senza riferimenti all'articolo di Mengaldo.

⁸² Brugnolo 2009a, 36.

⁸³ Ivi, 35-36.

e molto locali»),⁸⁴ sono presenti anche soluzioni in controtendenza, in cui il testo rissettiano acquisisce, e non perde, precisione e chiarezza («les cerisiers fleurissent / avec difficulté / dans le froid» > «i ciliegi fioriscono / con difficoltà / ogni giorno / nel freddo», *Spring*). L'aggettivo ermetico viene dunque utilizzato da Brugnolo come categoria puramente stilistica, tant'è che, nei fatti, nel caso di Risset queste tendenze risultano più legate a fenomeni avanguardistici che ermetici, come si dimostrerà più avanti con il confronto con *Jeu*.

Risset è consapevole di questa sua tendenza stilistica e ne discute alcuni casi. In *L'autotraduzione*, un articolo che si concentra sulla sua esperienza diretta, Risset cita esempi da *Amor di lontano*, in cui emergono le problematiche relative al rapporto tra le due lingue, di cui parla anche nelle note introduttive alle raccolte autotradotte: per Risset, «il francese, passando per più di una rivoluzione poetica, è divenuto discontinuo, diretto, mobile; l'italiano, che ha proseguito nel grande solco della tradizione, se osservato dall'altra lingua, appare omogeneo, distante»,⁸⁵ e «nella lingua italiana, la grande evidenza delle preposizioni, la rarità degli articoli e possessivi, la non obbligatorietà dei pronomi soggetto».⁸⁶ In italiano, la loro presenza è «molto forte, incombente», ma Risset riconosce che ciò forse è dovuto al fatto che «quando ci si rivolge ad una lingua che si conosce, ma che non è la lingua materna, avviene una messa in evidenza molto più forte».⁸⁷

Mi sono quindi trovata, nell'atto di tradurre, a dover attenuare e in certi casi cancellare alcune presenze, e ciò mi ha fatto percepire che quel che stavo facendo era anche una operazione sulla mia poesia; che la versione italiana non era estranea come poteva apparirmi; e che forse mi costringeva ad andare più in là di quanto non fossi andata nella versione francese.⁸⁸

L'eliminazione di alcuni elementi dipende quindi anche dalla pregnanza che assumono in lingua straniera. Mentre nella propria lingua madre le parole sono più neutre, Risset sostiene che in italiano le parti del discorso assumano un'evidenza nuova, difficile da ignorare. Ciò, al contrario di quanto si potrebbe immaginare, non la allontana dal suo progetto poetico iniziale, ma la spinge ad avvicinarvisi ancora di più, ad osare in italiano ciò che non azzardava in francese. È Risset stessa a citare, tra gli esempi dalla raccolta: «*Sur la terrasse dans le menu du grand hôtel près de la mer*» > «*Terrazza, menu del grand hotel vicino al mare*» (*Paradise*). Risset commenta: «Le due preposizioni che operavano una localizzazione sono scomparse; rimane il luogo, senza che venga esplicitato il

⁸⁴ Risset 2001, 155.

⁸⁵ Risset 1993, V.

⁸⁶ Risset 2011, VI.

⁸⁷ Risset 2001, 155.

⁸⁸ Ibid.

rapporto di relazione. Era in realtà proprio quello che volevo ottenere, e che non avevo forse avuto ancora il coraggio di fare in francese». ⁸⁹ La soluzione riportata in questo articolo differisce però, per punteggiatura e disposizione dei versi, da quella precedentemente pubblicata in *Amor di lontano*. ⁹⁰ Questa differenza suggerisce che il processo di revisione di Risset non si sia arrestato col tempo ma sia proseguito: l'articolo riporta una lezione diversa dal volume, un ulteriore passo avanti.

L'autotraduzione e l'istante

La seconda raccolta autotradotta di Risset, *Il tempo dell'istante*, è particolarmente significativa nel percorso rissettiano perché, come messo in luce da D'Ascenzo, costituisce «una tappa ulteriore verso un processo di autonomizzazione della versione italiana»: ⁹¹ per la prima volta nel percorso poetico di Risset viene pubblicata in italiano una raccolta che non ha un preciso equivalente francese: le singole poesie non sono state pensate direttamente in italiano, ma la raccolta sì. ⁹² Il fatto inoltre che sia un'altra autotraduzione, a vent'anni da *Amor di lontano*, conferma anche, come intuito da D'Ascenzo, «che l'esercizio autotraduttivo si è inserito a pieno titolo nella visione intellettuale di Risset». ⁹³

Nel descrivere le caratteristiche dell'italiano di Risset, Brugnolo non fa riferimento al *Tempo dell'istante*, in quanto all'epoca non era ancora stata pubblicata. Compiendo una ricognizione testuale di questa raccolta, risulta chiaro che anche in questo caso vi sono numerosi esempi di traduzione svolta secondo le tendenze ermetiche riscontrate da Brugnolo in *Amor di lontano* («dans la lumière et l'évanouissement» > «in luce e mancamento», *Titanic*; «en face ils se saluent avec des chapeaux noirs» > «davanti si salutano cappelli neri», *Sound of shape*; «Mais ce qui compte est cet instant sans cesse» > «Ma ciò che conta è l'istante senza sosta», *Paradisiaca XXXIII*; «il n'y a rien à dire contre elle» > «non c'è nulla da dire contro», *Estate alla finestra a Roma*; «enfin aujourd'hui arrivées dans la ville» > «infine arrivate in città», *Illisso*). Anche in questa occasione, non tutti i punti sono egualmente distribuiti (l'eliminazione degli attualizzanti presenta nuovamente un minor numero di occorrenze), e la riscrittura è più intensa in alcune sezioni. Esattamente come in *Amor di lontano*, Risset opera talvolta controcorrente rispetto a quanto descritto da Brugnolo, rendendo la versione italiana meno vaga e indeterminata rispetto al punto di partenza

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ *Paradise*, in Risset 1993, 18-19. Questa poesia non è antologizzata in Risset 2011.

⁹¹ D'Ascenzo 2018, 67.

⁹² Ivi, 62.

⁹³ D'Ascenzo 2012, 285.

francese («restes des rêves» > «i resti dei sogni», *Sfera*; «le dieu barbu qu'on appelle Tibre» > «quel dio maschile barbuto chiamato Tevere», *Ninfa dal nome che quasi scompare*; «Ainsi les Muses les honorent» > «Così le Muse onorano le cicale», *Illisso*). Il lieve aumento di tali occorrenze rispetto ad *Amor di lontano* indica che Risset si muove ora in un italiano più vario, più libero di innovare liberamente, avvicinandosi o distanziandosi dal francese.

Questa tendenza è confermata dalle significative aggiunte di interi versi all'interno della raccolta. D'Ascenzo ritiene che tali aggiunte e soppressioni siano «dettate da necessità fonetiche o ritmiche»,⁹⁴ e non le considera nel più vasto quadro di cambiamento stilistico del processo autotraduttivo. Una spiegazione di questo tipo può risultare adatta al caso di *Lampo*, in cui l'aggiunta «Certamente è tutt'altro: / nell'istante vuoto non si è nessuno / non si ha nulla né alcuno» (il terzo verso non ha un equivalente in francese) sembra motivata dal fatto che il nuovo verso italiano suonasse troppo bene per lasciarselo scappare. Tuttavia nelle altre occorrenze, come la soppressione «petit rire commencement sans assurance, qui commence, reprend les éléments, la vision» > «riso insicuro che inizia riprende gli elementi la visione» (*Dorothea bleu du ciel*), o le aggiunte «chaos par qui le monde / devient visible» > «caos dal quale il mondo / – risonanza / diventa visibile» (*Stazione Du Bellay*), «ou encore s'étend / paresseuse distraite / mais pas trop / chanteuse» > «o ancora si stende / pigra distratta / ti amo distratta / ma non troppo / cantante» (*Quando il velo si squarcia*), si vede chiaramente che Risset non sta agendo né guidata semplicemente dal suo orecchio né nel rigido schema di movimento dal meno al più ermetico definito da Brugnolo: queste variazioni sono veri e propri sviluppi della poesia, suoi prolungamenti in traduzione. Il fatto che *Amor di lontano* non presentasse altrettante aggiunte (solo una di un verso) prova come la libertà in italiano di Risset sia col tempo aumentata. Inoltre, i testi di *Amor di lontano* ripresi nel *Tempo dell'istante* presentano alcune varianti:⁹⁵ questo è un ulteriore indizio del fatto che l'autotraduzione stava procedendo nel tempo tra una raccolta e l'altra, che le scelte traduttive venivano riviste dall'autrice, provando che anche nella pratica l'autotraduzione è per Risset «una ripresa della scrittura, delle ragioni della scrittura, e quindi come una sua nuova tappa *in fieri*».⁹⁶ L'autotraduzione non è dunque per Risset un'attività puntuale, dai limiti precisi e avvenuta solo due volte nel corso del suo percorso poetico, ma al contrario è un più lungo processo portato avanti in parallelo con altri lavori e ad esso accavallatosi, in continua espansione. Come sintetizzato da D'Ascenzo, «l'autotraduzione è quindi

⁹⁴ D'Ascenzo 2018, 69.

⁹⁵ Si vedano *Primo momento, Il toccare, I fenomeni d'amore*. Per i casi relativi alle altre raccolte antologizzate nel *Tempo dell'istante* si veda *ivi*, 68-69.

⁹⁶ Risset 2001, 156.

rivelazione dell'incompiutezza endogena del testo e suo parziale o momentaneo superamento»: ⁹⁷ la scrittura è vista da Risset come processo infinito, e l'autotraduzione aiuta ad avvicinarsi all'inarrivabile compimento.

Oltre alle caratteristiche ermetiche dell'italiano di Risset identificate da Brugnolo nelle versioni autotradotte, spesso la versione francese del testo presenta già occorrenze simili, di cui Brugnolo non parla, e che rimangono nella traduzione italiana non come aggiunta bensì come mantenimento (da *Amor di lontano*, «vertes coupoles du museum / grand ciel», *Spring*; «et tout à coup: secousse», *Paradise*; dal *Tempo dell'istante* «passage aigu d'oiseaux dehors», *Éclair*; «ai pu savoir» *En voyage*). Questi tratti vaghi e indeterminati non costituiscono una novità assoluta in Risset, e vengono descritti da Stefano Agosti, il quale rileva nella tarda produzione rissettiana in francese «la frequente abolizione delle indicizzazioni (diciamo delle marche deittiche e, più generalmente, dell'articolo definito, normalmente obbligatorio in francese)», «la persistente incoattività delle formulazioni enunciative», e il ricorso alla «costruzione nominale, ove la funzione del verbo è delegata agli elementi transitivi, sincategorematici (prediletti da Jacqueline)». ⁹⁸ Per quanto in italiano assumano un peso e una diffusione di scala superiore, questi usi della lingua risalgono alla produzione degli esordi di Risset. Come suggerito da Alain Veinstein, «Tel Quel» è stato per Risset «[le] détonateur» delle tendenze di un'intera carriera. ⁹⁹ Infatti, la scrittura telqueliana presenta caratteristiche a suo modo simili a quelle discusse da Brugnolo, quali, come ricorda Patrick Ffrench, «an absence of proper names, a permutative play with the pronoun, the adoption of spatial structuring motifs rather than temporal narrative devices, the absence of identifiable persons or characters». ¹⁰⁰ *Jeu*, la prima raccolta di Risset, presenta già un uso sistematico del sostantivo assoluto, di forme verbali non coniugate e frasi nominali: l'indeterminatezza è ottenuta grazie all'assenza di chiari riferimenti che aiutino il lettore a identificare e mettere in rapporto tra loro i pronomi e i dimostrativi, nonché talvolta dall'assenza del soggetto, normalmente obbligatorio in francese. *Jeu* manca quasi del tutto dei segni di interpunzione più ordinari, e presenta invece in abbondanza punteggiatura meno ortodossa come trattini e lineette, una caratteristica che *Amor di lontano* e *Il tempo dell'istante* manterranno.

Lo stile di Risset presenta dunque già in francese forme di sperimentalismo, e come messo in evidenza da Brugnolo questa particolarità non fa che accrescersi nel passaggio all'italiano. La sintassi nominale rimane uno dei mezzi stilistici preferiti da Risset: in *Amor di lontano* vi fa ampio ricorso («et tout à coup

⁹⁷ D'Ascenzo 2012, 281.

⁹⁸ Agosti 2017, 56-58.

⁹⁹ Veinstein 2011.

¹⁰⁰ Ffrench 2013, 90.

reprise de la musique / encore plus forte / essence de la musique: / cette reprise triomphante / silencieuse / de présence», *Paradise*), fino a comporre poesie interamente nominali.¹⁰¹ Anche nel *Tempo dell'istante* i casi sono frequenti, e spesso si prolungano per vari versi prima che compaia un verbo coniugato o una frase dalla struttura più ordinaria.¹⁰² È come se si assistesse in alcuni passaggi a un ritirarsi della sintassi, una «dissolution des phrases»,¹⁰³ a favore di una catena di sostantivi («vallées maisons leurs voix / déjà connues : / le dehors est passé / égale : dedans», *Dehors : dedans*; «poussière léchée crime éclatant un peu partout / avec la pluie à Ranchipur / marche rapide et gestes lentes / horreur connue / et danse», *Indostan*). Il sostantivo rimane «il cuore del linguaggio poetico»,¹⁰⁴ l'elemento chiave su cui Risset costruisce le sue poesie.

Risset non è arrivata a queste soluzioni stilistiche al primo tentativo. La sua maggiore libertà con l'italiano nel *Tempo dell'istante* deriva da un lungo lavoro di correzione, deviazione e ripensamento. Ma se per *Amor di lontano* Risset aveva fornito e discusso personalmente alcune scelte traduttive nell'articolo *L'autotraduzione*, non esiste invece un commento di questo tipo riguardante *Il tempo dell'istante*. In questo caso, tuttavia, è possibile fare riferimento al copioso numero di carte e materiali dattiloscritti e autografi conservati presso l'Archivio Risset-Todini di Roma. Tra i molti preziosi documenti, figurano varie cartelle di abbozzi della traduzione della raccolta, particolarmente utili in quanto permettono di fare luce sulla pratica traduttiva di Risset nei suoi dettagli dietro le quinte, e di esaminare fino a che punto le sue idee di traduzione come prolungamento siano confermate nel concreto. Lo studio delle carte relative al *Tempo dell'istante* permette di constatare come il lavoro di riscrittura delle poesie in fase di traduzione avvenga direttamente in italiano. Nella maggior parte dei casi, Risset compie una prima traduzione, testimoniata dai dattiloscritti, più vicina alla versione francese. Così, ad esempio, la fase intermedia di traduzione presenta spesso pronomi soggetto, articoli, dimostrativi e possessivi ancora espressi (gli elementi discussi da Brugnolo), con alcuni risultati notevoli. In *Indostan*, ad esempio, la lezione del dattiloscritto è «la mia voce nel linguaggio», ma l'articolo non è presente nella lezione finale del volume «mia voce nel linguaggio?». Diversamente da quanto fa altrove, Risset non scioglie il possessivo francese con l'equivalente italiano, di articolo più possessivo, ma tiene una forma francesizzante costituita dal solo possessivo, che risulta distante dall'uso italiano (in cui viene adottata solo in rari casi). Esempi di questo tipo figurano altrove nel *Tempo dell'istante* («non vedo – mia testa –», *Estate alla finestra a*

¹⁰¹ Come *French freisia, Commencement*.

¹⁰² Ad esempio in *Sound of shape, En voyage*.

¹⁰³ Risset 1993, 138.

¹⁰⁴ Risset 2011, vi.

Roma; «ah mia memoria –», *In viaggio*), ma non sono presenti in *Amor di lontano*, e pertanto indicano un'evoluzione stilistica dell'autrice, una sua più ferma volontà di muoversi nella lingua liberamente.

La consultazione delle carte permette anche di constatare che la riscrittura non coinvolge le versioni francesi delle poesie e che il processo di ripensamento e di analisi di possibili varianti si concentra solo sulla traduzione italiana, e non necessariamente come possibile valutazione della formulazione più adatta a rendere il testo francese. Al contrario, la resa in italiano non è che un punto di partenza per la continuazione della poesia, un modo per riattivare il momento creativo nella consapevolezza che ciò potrà possibilmente condurre a diversi risultati finali. Nel tornare al componimento per tradurlo, Risset torna all'officina del testo, e vi lavora in vista non della corrispondenza a una versione ormai passata, bensì dello sviluppo della poesia stessa. Fondamentalmente, Risset scrive a un livello indipendente dalla lingua in cui si esprime: la versione francese e quella italiana sono viste non come due poesie equivalenti, bensì come stadi successivi della stessa poesia. In *En voyage*, ad esempio, si alternano versi in francese e in italiano, e la traduzione è a specchio. L'unica eccezione è costituita da alcuni versi che possono essere definiti come il solo caso di autotraduzione non riuscita delle due raccolte:

- à recommencer	- ricominciamo
- en recommençant rit et dort	- ricominciamo ride e dorme
e riparte veloce mentre soffi la sfiorano mezza luce	e riparte veloce mentre soffi la sfiorano mezza luce
luci sfioranti e ricorda l'unica parola	luci sfioranti e ricorda l'unica parola
vista sul parabrezza adesso gocce –	vista sul parabrezza adesso gocce –
va verso il : <i>luce</i>	va verso il : <i>luce</i>
en même temps l'opposé comment se fait-il	allo stesso tempo l'opposto com'è possibile

Questi versi vengono lasciati in italiano anche in traduzione, e Risset confida in nota di averlo fatto perché «rifiutavano di lasciarsi tradurre». ¹⁰⁵ Tuttavia, questo fallimento traduttivo costituisce, per D'Ascenzo, «una dichiarazione di

¹⁰⁵ Note in Ivi, 184. Anche a p. 48 ci sono dei versi in italiano che vengono mantenuti così in traduzione, ma non vengono menzionati nelle note dell'autrice.

poetica»,¹⁰⁶ poiché prova una volta per tutte l'equipollenza delle due lingue, la loro fondamentale unità agli occhi di Risset.

In conclusione, due sono le parole chiave per descrivere l'approccio di Risset alla traduzione: memoria, intesa in una personale rilettura che comprende oblio e inconscio, e prolungamento. La riflessione sulla memoria non è limitata ai contributi di carattere saggistico: infatti, nella nota ad *Amor di lontano*, Risset sottolinea come nel tradurre se stessi sia fondamentale «lasciarsi portare dalla memoria ritmica della lingua»,¹⁰⁷ continuando la riflessione nella nota al *Tempo dell'istante*:

Tradurre è disfare il tessuto. E tradurre se stessi, da una lingua all'altra, è strappo, perdita. Se ne esce decidendo: non calcare ciò che non si può calcare; proseguire, invece. Proseguire, cioè tornare per un po' nell'officina dove il poema si è preparato. Non restituire, non ricostruire il medesimo. Ritrovarne forse, sotto le parole, l'intento segreto...

L'autotraduzione, in questo senso, genera una sorta di anamnesi, in qualche modo inevitabile. La traduzione, come la poesia, di cui è una forma, si nutre di memoria.¹⁰⁸

Anche in questa ultima prefazione, tornano gli elementi già discussi. L'autotraduzione è per Risset un'opportunità per riavvicinarsi all'origine profonda del poema. Il viaggio verso la memoria si combina, in un'unica idea di movimento, alla ripresa e continuazione dell'officina creativa del poema, di proseguimento. La teoria e la pratica della traduzione di Risset si rispecchiano e combaciano, dimostrando che la sua è una pratica estremamente consapevole e autoriflessiva. Le autotraduzioni di Risset confermano la simbiosi tra critica e scrittura, vero arco portante di tutta una vita: Risset ha sempre inteso l'attività poetica e critica come «pratica duplice»,¹⁰⁹ rimanendo fedele a uno dei principî fondanti di «Tel Quel». Tra le due lingue, la scelta della forma non cambia (rimane la propensione al frammento e all'uso della pagina e dei suoi spazi bianchi in linea mallarmeana), e così il lavoro sulla lingua subisce leggere variazioni a seconda dell'idioma,¹¹⁰ ma continua a ricorrere agli stessi strumenti e metodi, per poter esprimere una «percezione-lampo colta al volo e, simultaneamente, emblemizzata, assolutizzata, sottratta al tempo».¹¹¹ Pienamente in linea con quanto affermato da Brugnolo, secondo cui «l'uso letterario dell'italiano da par-

¹⁰⁶ D'Ascenzo 2018, 70.

¹⁰⁷ Risset 1993, v.

¹⁰⁸ Risset 2011, v-vi.

¹⁰⁹ Risset 1995, 78.

¹¹⁰ Risset 2011, v-vi.

¹¹¹ Agosti 2017, 57.

te di stranieri comport[a], e [ha] comportato sempre, una ricerca stilistica»,¹¹² il cambiamento di idioma permette a Risset di portare avanti senza soluzione di continuità la sua sperimentazione, laddove in francese aveva già raggiunto una forma cristallizzata: la netta preponderanza dei casi di innovazione in *Amor di lontano* e *Il tempo dell'istante* mostra che nell'autotradursi Risset porta a un livello successivo le sue tendenze stilistiche. La vera rivoluzione rissettiana avviene sul piano della sintassi, e questo movimento stilistico in direzione dell'«assolutizzare la percezione»¹¹³ permette a Risset di continuare in italiano la riflessione sugli istanti, che negli ultimi anni si intensifica e diviene perno della sua produzione: si pensi alle altre ultime sue opere, *Les instants* (2000) e *Les instants les éclairs* (2014). Con *Il tempo dell'istante*, Risset crea una summa del suo percorso poetico, inanellando i componimenti precedenti e mostrandone la coerenza nascosta in un'unica ottica di fondo. Nella traduzione italiana, Risset si avvicina ulteriormente alla lingua scarnificata, alla nudità sintattica e alla rapida frammentarietà che sono il riflesso sul piano stilistico del motore della sua poetica, e che le permettono di stenografare l'istante.

Bibliografia

- Agosti 2017 = Stefano A., *Il testo degli istanti. Nota sulla poesia di Jacqueline Risset*, in Galletti 2017, pp. 53-59.
- Alighieri 1985 = Dante A., *La Divine Comédie*, traduzione di Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985-1990.
- Alighieri 2014 = Dante A., *Rimes*, traduzione di Jacqueline Risset, Paris, Flammarion.
- Baldacci-Falaschi 1988 = Luigi B., Giovanni F. (a cura di), *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987)*, Milano, Garzanti.
- Balestrini 1972 = Nanni B., *Tristan*, traduzione di Jacqueline Risset, Paris, Seuil.
- Berman 1984 = Antoine B., *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard.
- Berman 2008 = Antoine B., *L'Âge de la traduction. «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes.
- Bologna 2018 = Corrado B., *Il Dante di Jacqueline Risset: gloria e umiltà del traduttore*, in Laurenti 2018, pp. 121-29.

¹¹² Brugnolo 2009a, 28.

¹¹³ Agosti 2017, 57.

- Bonnefoy 2007 = Yves B., *Le paradoxe du traducteur*, in Risset 2007, pp. 7-15.
- Brugnolo 1997 = Furio B., “*Questa lingua di cui si vanta Amore*”. *Per una storia degli usi letterari eteroglotti dell’italiano*, in Stammerjohann 1997, pp. 313-36.
- Brugnolo-Orioles 2002 = Furio B., Vincenzo O. (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. Atti del ventunesimo convegno interuniversitario di Bressanone (2-4 luglio 1993) e del ventottesimo (6-9 luglio 2000)*, Roma, il Calamo.
- Brugnolo 2003 = Furio B., *Letteratura italiana “fuori d’Italia”, fra eteroglossia, plurilinguismo e autotraduzione: alcuni casi esemplari del Novecento*, in *L’Italia fuori d’Italia. Tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo. Atti del convegno di Roma (7-10 ottobre 2002)*, Roma, Salerno.
- Brugnolo 2009a = Furio B., *La lingua di cui si vanta Amore*, Roma, Carocci.
- Brugnolo 2009b = Furio B. (a cura di), *Scrittori stranieri in lingua italiana, dal Cinquecento a oggi. Atti del convegno internazionale di studi (Padova 20-21 marzo 2009)*, Padova, Unipress.
- Calabrò 2001 = Giovanna C. (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Napoli, Liguori.
- Calvino 1979 = Italo C., *Felice tra le cose*, “Corriere della Sera”, 29 luglio, ora riedito come *Francis Ponge*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995 I, pp. 1401-07.
- Ceccherelli-Imposti-Perotto 2013 = Andrea C., Gabriella E.I., Monica P. (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press.
- Corsini-Melchiori 1979 = Gianfranco C., Giorgio M. (a cura di), *James Joyce. Scritti italiani*, Milano, Mondadori.
- D’Ascenzo 2012 = Federica D’A., *Avanguardia e tradizione nell’autotraduzione di Jacqueline Risset*, in Rubio Áquez-D’Antuono 2012, pp. 271-90.
- D’Ascenzo 2018 = Federica D’A., *Un’indissolubile circolarità. Ancora su Jacqueline Risset e l’autotraduzione*, in Laurenti 2018, pp. 55-71.
- Eco 1996 = Umberto E., *Ostregotta, ora capesco*, in Joyce 1996, pp. V-XXIX.
- Fellini 1987 = Federico F., *Intervista*, traduzione di Jacqueline Risset, Paris, Flammarion.
- Fellini 1989 = Federico F., *Cinecittà*, traduzione di Jacqueline Risset, Paris, Nathan.
- Ferraro, Grutman 2016 = Alessandra F., Rainier G., *Avant-propos. L’autotraduction littéraire: cadres contextuels et dynamiques textuelles*, in Id. (a cura di), *L’autotraduction littéraire: perspective théoriques*, Paris, Garnier, pp. 7-17.
- Ffrench 2013 = Patrick F., *The Idiom of the Other*, in Ipsen-Mathews-Obradovic 2013, pp. 87-104.
- Folena 1983 = Gianfranco F., *L’italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi.

- Galletti 2017 = Marina G. (a cura di), *Jacqueline Risset. "Une certaine joie". Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, Roma, Roma TrE-Press.
- Giorgi 2012 = Giorgetto G., *La teoria e la difesa della letteratura di Jacqueline Risset*, in *I pensieri dell'istante* 2012, pp. 240-43.
- Giorgi 2014 = Giorgetto G., *Ricordo di Jacqueline Risset*, https://www.francesisti.it/files/Ricordo_di_Jacqueline_Risset.pdf.
- I pensieri dell'istante* 2012 = *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori Internazionali Riuniti.
- Iafrate 2018 = Giuseppe I., *Una biblioteca d'autore*, in Laurenti 2018, pp. 157-60.
- Ipsen-Mathews-Obradovic 2013 = Gesche I., Timothy M., Dragana O. (a cura di), *Provocation and Negotiation: Essays in Comparative Criticism*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Joyce 1996 = James J., *Anna Livia Plurabelle*, Torino, Einaudi.
- Kristeva 2012 = Julia K., *En dormant sur un cheval*, in *I pensieri dell'istante* 2012, pp. 283-85.
- Laurenti 2012 = Francesco L., «*O somma luce che tanto ti levi...*»: *la traduzione dantesca come fonte di intertestualità nella poesia e negli scritti teorici di Jacqueline Risset* in *I pensieri dell'istante* 2012, pp. 293-99.
- Laurenti 2018 = Francesco L. (a cura di), *Tradurre l'Europa. Jacqueline Risset da Tel Quel ai Novissimi a Dante a Machiavelli*, Roma, Artemide.
- Machiavelli 2001 = Niccolò M., *Le prince*, traduzione di Jacqueline Risset, Arles, Actes Sud.
- Mattesini 1989 = Francesco M. (a cura di), *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, Milano, Vita e Pensiero.
- Mengaldo 1991 = Pier Vincenzo M., *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991), pp. 131-57, già in Mattesini 1989, pp. 1-25.
- Meschonnic 1999 = Henri M., *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- Ponge 1979 = Francis P., *Il partito preso delle cose*, traduzione di Jacqueline Risset, Torino, Einaudi.
- Risset 1968a = Jacqueline R., *Questions sur les règles du jeu*, in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, pp. 266-69.
- Risset-Giuliani 1968b = Jacqueline R., Alfredo G. (a cura di), *Poeti di Tel Quel. Marcelin Pleynet, Jean Pierre Faye, Denis Roche*, Torino, Einaudi.
- Risset 1970 = Jacqueline R., *Lecture de Gramsci*, «Tel Quel», 42, pp. 46-73.
- Risset 1971 = Jacqueline R., *Jeu*, Paris, Seuil.
- Risset 1973 = Jacqueline R., *Joyce traduit par Joyce*, «Tel Quel», 55, pp. 47-58.
- Risset 1976 = Jacqueline R., *Mors*, Paris, Orange Export.
- Risset 1978 = Jacqueline R., *La traduction commence*, Paris, Bourgois.
- Risset 1979 = Jacqueline R., *Joyce traduce Joyce*, in Corsini-Melchiori 1979, pp. 197-214. Già edito come Risset 1973.

- Risset 1980 = Jacqueline R., *Dans la barque dorata*, Roma, Muro Torto.
- Risset 1985a = Jacqueline R., *Sept passages de la vie d'une femme*, Paris, Flammarion.
- Risset 1985b = Jacqueline R., *Traduire Dante*, in Alighieri 1985, pp. 17-24.
- Risset 1988a = Jacqueline R., *L'amour de loin*, Paris, Flammarion.
- Risset 1988b = Jacqueline R., *Dialogue de la vague et du galet*, Italo Calvino et Francis Ponge, in Baldacci-Falaschi 1988, pp. 323-26.
- Risset 1991 = Jacqueline R., *Petits éléments de physique amoureuse*, Paris, Gallimard.
- Risset 1993 = Jacqueline R., *Amor di lontano*, Torino, Einaudi.
- Risset 1995 = Jacqueline R., *Hai un bel sognare, hai gli occhi aperti*, in Sanguineti, Burgos 1995, pp. 75-80.
- Risset 2000 = Jacqueline R., *Les instants*, Tours, Farrago.
- Risset 2001 = Jacqueline R., *L'autotraduzione*, in Calabrò 2001, pp. 149-58.
- Risset 2007 = Jacqueline R., *Traduction et mémoire poétique*, Paris, Hermann.
- Risset 2011 = Jacqueline R., *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Torino, Einaudi.
- Risset 2013 = Jacqueline R., *Hommage à Julia Kristeva, BnF, 27 mars 2013 (2/3)*, YouTube, 12 aprile 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=7xuPuEz-Vus>.
- Risset 2014 = Jacqueline R., *Les instants les éclairs*, Paris, Gallimard.
- Risset 2017 = Jacqueline R., *L'atomo del tempo*, in Galletti 2017, pp. 27-28.
- Risset 2018 = Jacqueline R., *Si possono tradurre i giganti?*, traduzione a cura di Francesco Laurenti, in Laurenti 2018, pp. 15-21, già edito come Ead., *Peut-on traduire les géants?*, «Mezzavoce», 1, 1994, pp. 58-61.
- Romano 1998 = Lalla R., *Tout au bout de la mer*, traduzione di Jacqueline Risset, Paris, Hachette.
- Rubio Árcquez-D'Antuono 2012 = Marcial R.A., Nicola D'A. (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, LED.
- Salmon 2013 = Laura S., *Il processo autotraduttivo: definizioni e concetti in chiave epistemologico-cognitiva*, in Ceccherelli-Imposti-Perotto 2013, pp. 77-98.
- Sanguineti, Burgos 1995 = Edoardo S., Jean B., *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia. Lezione Sapegno 1995*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Santone 2018 = Laura S., *Nel laboratorio della lingua: Jacqueline Risset poeta e traduttrice di Dante* in Laurenti 2018, pp. 77-93.
- Sollers 1967 = Philippe S., *Il parco*, traduzione di Jacqueline Risset, Milano, Bompiani.
- Sollers 1972 = Philippe S., *Dramma*, traduzione di Jacqueline Risset, Torino, Einaudi.
- Stammerjohann 1997 = Harro S. (a cura di), *Italiano: lingua di cultura europea. Atti del simposio internazionale in memoria di G. Folena (Weimar, 11-13 aprile 1996)*, Tubingen, Narr.

- Stout 2010 = John S., *Entretien avec Jacqueline Risset*, in Id., *L'Énigme-poésie. Entretiens avec 21 poètes françaises*, Amsterdam, New York, Rodopi, pp. 259-74.
- Svolacchia 2018a = Sara S., *La biblioteca di Jacqueline Risset. Appunti* in Laurenti 2018, pp. 161-69.
- Svolacchia 2018b = Sara S., *Storia di una riscoperta: Dante, la Francia e Jacqueline Risset*, «LEA-Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», 7, pp. 371-90.
- Todini 2018 = Umberto T., *Premessa* a Laurenti 2018, pp. 7-8.
- Veinstein 2011 = Alain V., *Grand poètes d'aujourd'hui: Jacqueline Risset*, 23 maggio 2011, *Bibliothèque de l'Arsenal*, http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2011/a.c_110523_risset.html.
- Vico 1965 = Giambattista V., *Nature de la vraie poésie*, traduzione di Jacqueline Risset, «Tel Quel», 23, pp. 69-74.
- Wiese-Rebagliati 2017 = Jorge W-R., *Tradurre Dante, tradurre Risset* in Galletti 2017, pp. 113-21.
- Zanzotto 1977 = Andrea Z., *Sovraesistenze*, introduzione e traduzione francese di Jacqueline Risset, Pesaro, Edizioni della Pergola.

Il romanzo francese contemporaneo tradotto in Italia: casi di ricezione editoriale negli anni Duemila¹

Barbara Julieta Bellini
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

La letteratura francese in Italia rappresenta una *possibilità* della letteratura francese *tout court*. L'obiettivo degli editori che traducono romanzi da questa lingua non è riprodurre in italiano l'integralità della produzione d'Oltralpe, bensì operare una selezione al suo interno per presentare al pubblico quelli che loro reputano i suoi migliori esemplari. In questo senso, i romanzi tradotti sono – questa la tesi del presente articolo – strumenti in mano agli editori: strumenti tanto di autodefinizione quanto di costruzione di un'immagine della cultura e letteratura straniera, in questo caso francesi. Per sostenere questa tesi con l'aiuto di casi specifici, ci concentreremo su L'Orma, Clichy e Gremese, tre case in cui, dal 2012, il romanzo francese è stato posto al centro dell'attenzione e proposto ai lettori italiani in tre vesti differenti.

Calo delle traduzioni e scardinamento del “primato”

Dall'inizio degli anni Duemila, la percentuale di traduzioni di libri verso l'italiano è in diminuzione. L'Italia era, alla fine del Novecento, uno dei Paesi con i tassi di traduzione più elevati in Europa:² relativamente stabili sin dagli anni Ottanta intorno al 21-23%, le traduzioni arrivano a costituire quasi un quarto della produzione libraria totale nel 2001.³ Tuttavia, nei primi anni del 2000 in

¹ This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 665850.

² Insieme alla Spagna, dove le cifre sui titoli tradotti per anno si aggirano pure intorno al 20-22%, cfr. *Traducción*.

³ La percentuale di libri tradotti nel 2001 è del 24,4% secondo il *Rapporto sullo stato dell'editoria*

Italia si assiste a una riduzione delle traduzioni di quasi dieci punti percentuali. Questo è dovuto meno a una diminuzione del numero di titoli tradotti che a un incremento della produzione di libri in italiano, che si accompagna a un aumento delle cessioni di questi agli editori stranieri: si tratta di una nuova politica culturale, volta a incoraggiare la produzione locale e a diffonderla all'estero.⁴ In quest'ottica, il calo delle traduzioni non va interpretato come una mancanza d'interesse per la produzione straniera, bensì come un tentativo d'incentivare la letteratura italiana a lungo marginalizzata anche nel proprio campo d'origine.

Pur variando i tassi di traduzione, le percentuali relative alla distribuzione delle diverse lingue d'origine non subiscono cambiamenti significativi. L'inglese resta la prima lingua tradotta, posizione già occupata nel 1980; ad aumentare è piuttosto lo scarto che la separa dal francese, che rimane al secondo posto, ma si allontana sempre più dalla prima posizione per arrestarsi, fin dai primi anni Duemila, a una distanza più o meno costante: da allora, le traduzioni dall'inglese si elevano a circa il 60-65% del totale, mentre quelle dal francese stentano a raggiungere il 15%.⁵ Il francese è seguito dal tedesco e quindi dallo spagnolo, ugualmente stabili per gli ultimi quattro decenni rispettivamente in terza e quarta posizione. Di pari passo a tale «declino relativo»⁶ del francese rispetto all'inglese, si può osservare anche una discrepanza crescente in termini di tiratura: mentre i libri tradotti dall'inglese hanno in media una tiratura molto elevata, intorno ai 4400 esemplari, i libri tradotti dal francese, come pure dal tedesco, tendono ad avere una tiratura media più bassa, vicina a quella dei libri italiani (dai 2900 esemplari in media per il tedesco ai 3160 per il francese fino ai 3390 per l'italiano).⁷ Questo dato, che lascia ovviamente spazio a diverse eccezioni, permette di collocare la letteratura tradotta dal francese tendenzialmente nel polo di produzione ristretta del campo italiano.

Si osserva dunque che, alla fine del Novecento, in un mercato librario dominato dalla letteratura anglofona, il francese ha subito una relativa marginalizza-

in Italia 2006 (Peresson 2006, 46).

⁴ Peresson 2006, 46-54. Cfr. Vignini 2004, 21 e Pareschi 2012, 214-253, qui pp. 235 e 242.

⁵ La mancanza di dati certi sul numero esatto di titoli ceduti, libri tradotti, libri effettivamente pubblicati ogni anno, nuove edizioni di traduzioni passate, ecc. non consente di fornire percentuali esatte. I dati presentati sono il risultato di rielaborazioni delle informazioni raccolte dall'AIE e sono sufficienti, pur nella loro approssimazione, al fine della nostra analisi d'illustrare le tendenze generali delle traduzioni in italiano.

⁶ Sapiro 2008, 25-44. In questa sede, Heilbron e Sapiro distinguono, su scala mondiale, fra lingue iper-centrali (inglese), lingue centrali (francese e tedesco), lingue semi-periferiche (tra cui l'italiano e lo spagnolo) e lingue periferiche, secondo le percentuali di traduzioni *da* quelle lingue (i flussi di traduzione tendono a muoversi dal centro verso la periferia e le lingue centrali tendono ad agire da lingue veicolari tra le lingue periferiche).

⁷ Cfr. Peresson 2003, 2008 e 2012 (i dati riportati sopra sono relativi all'anno 2007 e riportati in Peresson 2008, 22).

zione; ciò non gli ha tuttavia impedito di conservare una presenza significativa e costante sulla scena letteraria italiana, soprattutto grazie alle iniziative politico-culturali ed editoriali che hanno lottato per salvaguardare il prestigio della tradizione culturale francese in Italia.

Intorno al 2010: promuovere l'extrême contemporain in Italia

Verso la fine del primo decennio del 2000, un particolare interesse per la narrativa contemporanea in francese si riconosce in tre settori del campo culturale: nella ricerca accademica, nella politica culturale e nell'editoria.

Le università sono spesso un ambiente fuorviante per studiare la ricezione della letteratura tradotta, per una ragione evidente: gli specialisti di francesistica non hanno bisogno di traduzioni per accedere alla produzione in francese. Ciononostante, le personalità accademiche non agiscono esclusivamente in ambito universitario: attraverso le loro attività di critica e divulgazione di più o meno ampio respiro, possono contribuire alla costruzione di un immaginario comune della cosiddetta letteratura straniera. Così, i diversi volumi di professori universitari e ricercatori che vengono pubblicati, intorno al 2010, in merito al romanzo francese contemporaneo manifestano e alimentano l'interesse che tale oggetto di studio suscita presso gli intellettuali italiani: nel 2007, Matteo Majorano elenca gli studi più recenti sulla prosa dell'*extrême contemporain*;⁸ nel 2011, Gabriella Bosco raccoglie le sue recensioni di romanzi francesi pubblicati in Italia negli anni Duemila per *TuttoLibri*;⁹ sempre nel 2011, Paolo Zanotti pubblica una storia della letteratura francese dagli anni Sessanta al giorno d'oggi;¹⁰ nel 2012, Gianfranco Rubino cura un volume miscelaneo dedicato al romanzo francese contemporaneo.¹¹ Questa lista, che tralascia numerosi articoli e saggi in merito allo stesso tema,¹² mette in luce che, in ambito accademico, le ultime tendenze della narrativa in francese sono un oggetto di studio considerato più che legittimo.

Come si è accennato, lo scarto del lettore accademico rispetto al lettore medio, e in particolare il crollo della barriera linguistica, spiega la presenza costante di titoli e nomi ancora inesistenti nel campo editoriale italiano: così, ad esempio, dei 63 romanzi, pubblicati tra il 2000 e il 2010, che vengono citati nella tavola cronologica in conclusione al volume di Rubino, e la cui pubblicazione

⁸ Majorano 2007.

⁹ Bosco 2011.

¹⁰ Zanotti 2011.

¹¹ Rubino 2012.

¹² Vale la pena menzionare almeno, vista la stretta pertinenza con il tema del presente articolo, la tesi di dottorato di Paola Checcoli (Checcoli 2013).

viene quindi considerata come un avvenimento significativo per la produzione letteraria in francese, ben 22 non hanno una traduzione italiana al momento dell'uscita del libro. Vale la pena osservare, inoltre, che spesso nelle pubblicazioni accademiche prevale un tono di scontento generale per lo stato della letteratura tradotta dal francese, presentata come «una fiorente narrativa» che resta «poco nota in Italia»¹³ ed è soggetta all'atteggiamento «conservativo e cauto dal punto di vista dei numeri» delle case editrici, il cui «criterio principale determinante» sarebbe il «rispondere – al di là del magma fenomenologico – a determinate esistenze commerciali».¹⁴ Ora, tale scontento, che da un lato non sempre rende giustizia alle iniziative degli editori di cultura, dall'altro corrisponde all'*habitus* naturale e paradossale nel polo di produzione ristretta, dove vige una sorta di allerta perenne. Vi coesistono infatti la difesa del processo di selezione (e quindi anche di rifiuto) di gran parte della produzione culturale, e al tempo stesso la volontà di ampliare la produzione fino a ricoprire tutto ciò che ogni attore di volta in volta ritiene meritevole di attenzione; trascurando che il primo valore nello spazio autonomo del campo culturale risiede proprio nella sua limitatezza, ovvero nell'esistenza di un filtro all'ingresso che impedisce l'accesso ai più, l'invito a riprodurre in Italia tutta la «buona» letteratura francese è un'aporìa e insieme un reale incentivo al transfert culturale.

Nello stesso arco di tempo, le istituzioni statali francesi s'impegnano per la diffusione della lingua, della cultura e della letteratura francesi all'estero. Un'iniziativa particolarmente rilevante in Italia è il *Festival de la Fiction Française*, organizzato tra il 2010 e il 2015 dall'Institut français e dall'Ambasciata francese. Ampiamente discusso nella stampa italiana a ogni sua edizione, il Festival ha portato nella penisola numerosi autori francofoni, ha organizzato incontri in decine di città e ha permesso agli editori coinvolti di promuovere il proprio catalogo su scala nazionale.¹⁵ Diversamente dalla ricerca accademica, il Festival concede spazio esclusivamente agli scrittori che hanno già varcato la soglia del campo editoriale italiano: l'obiettivo non è quindi di guidare le scelte delle case editrici, bensì di sostenere le loro pubblicazioni; non di mediare, bensì di promuovere; non di selezionare, bensì di marcare.

Nel 2016, l'Institut français e il Service de coopération et d'action culturelle dell'Ambasciata di Francia sanciscono il Premio Stendhal per la traduzione letteraria dal francese in italiano, «con la finalità di promuovere e valorizzare il ruolo fondamentale della traduzione letteraria nello scambio socioculturale

¹³ Rubino 2012, dalla quarta di copertina.

¹⁴ Bosco 2011, 19. Va segnalato che Bosco attenua leggermente la propria posizione critica: v. pp. 20-21.

¹⁵ In particolare su quest'ultimo aspetto si veda De Chirico 2012.

tra Francia e Italia e il consolidamento di una comune identità europea». ¹⁶ Il Premio è erogato dall'Ambasciata, ossia è a tutti gli effetti un'iniziativa pubblica dello Stato francese; tuttavia il suo prestigio si basa sull'autonomia della giuria, composta da studiosi e critici riconosciuti nel campo letterario italiano in grado di svolgere «uno studio comparato [delle traduzioni] a partire dal testo originale» e di soppesare «la difficoltà del lavoro di traduzione e la qualità letteraria del testo d'arrivo». ¹⁷ La libertà intellettuale dei membri della giuria è fondamentale, in quanto essa garantisce che il Premio non scada nell'eteronomia politica e che salvaguardi quindi il proprio valore specifico. ¹⁸

Come il Festival, questo Premio ha una doppia funzione: da un lato, esso persegue il fine di promuovere pubblicamente la letteratura contemporanea francese e l'attività di mediazione che determina la sua esistenza in Italia; dall'altro, partecipare al Festival o vincere il Premio Stendhal costituiscono nuovi segni di riconoscimento specifico, ossia valgono come nuove istanze di consacrazione che legittimano, attraverso singoli romanzi, autori e traduttori, la letteratura tradotta dal francese in generale.

L'interesse per la narrativa francese si manifesta anche nella fondazione di collane e case editrici che vi si dedicano più o meno esclusivamente. Nel 2004 Emilia Aru fonda a Roma Portaparole, casa multilingue nella cui collana I venticinque vengono raccolte opere di autori contemporanei come Pierre Assouline e Jean-Philippe Toussaint; nel 2007, a Firenze, nasce Barbès, specializzata nella letteratura d'Oltralpe più recente; in seguito alla crisi finanziaria del 2012 della Edison, gruppo cui Barbès appartiene, la redazione continua la propria esperienza con la nuova editrice Clichy; nel 2008 nasce a Roma la casa 66thand2nd, che introduce nelle collane Bazar, Bookclub e B-Polar numerosi autori francofoni come Alain Mabanckou e Scholastique Mukasonga; nel 2012, la casa romana Gremese inaugura la collezione Narratori Francesi Contemporanei; nello stesso anno, sempre a Roma, nasce L'Orma, casa editrice dedicata all'introduzione di autori di lingua francese e tedesca in Italia.

Mentre queste esperienze ad alto grado di specializzazione dilagano, anche gli editori generalisti continuano a interessarsi alle ultime tendenze della narrativa in francese: le case storiche Bompiani, Guanda, Einaudi, Feltrinelli, per

¹⁶ Dalla pagina web dell'Institut Français: www.institutfrancais.it/italia/report-cerimonia-consegna-premio-stendhal-2018.

¹⁷ Dal regolamento del premio 2017-2018: www.institutfrancais.it/italia/premio-stendhal-2018-seconda-edizione. La giuria per la prima edizione è composta da Valerio Magrelli, Barbara Meazzi, Emanuele Trevi, Stefano Montefiori e Rossana Rummo; per la seconda edizione, è composta da Valerio Magrelli, Michele De Mieri, Rossana Rummo, Camilla Diez e Stefano Montefiori.

¹⁸ In questo senso l'impegno politico-culturale dello Stato francese va considerato, come suggerisce Sapiro, quale «garant[e] dell'autonomia relativa dei campi di produzione culturale di fronte ai criteri di mercato» (Sapiro 2013, 70-85, qui p. 82).

non citarne che alcune, accolgono gli autori più consacrati nelle loro collane di narrativa straniera;¹⁹ gli editori stabilitesi tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta, come e/o, Marcos y Marcos, Fazi e Voland, traducono spesso anche scrittori più giovani e costruiscono, con le loro "scoperte", nuovi casi letterari;²⁰ le case più giovani, come Nottetempo e Del Vecchio, tendono a pubblicare opere minori di autori noti oppure sperimentano²¹ con scrittori ancora sconosciuti in Italia.²² In ogni caso, è raro che una casa editrice che traduce anche solo occasionalmente narrativa contemporanea ignori del tutto la produzione in francese; il che, se non significa necessariamente che la letteratura tradotta dal francese sia al centro dell'interesse dei lettori italiani, è un segnale della sua presenza costante sulla scena letteraria.

Osservando da vicino i cataloghi degli editori italiani, si riconoscono raggruppamenti che strutturano l'insieme apparentemente modesto e uniforme della letteratura tradotta. Ogni casa editrice non solo seleziona una minima parte di autori da tradurre e riproporre, ma anche organizza le proprie pubblicazioni in un catalogo più o meno coerente e articolato, e così facendo colloca i propri autori francofoni in un universo di significato che varia di volta in volta. Lasciando a un'altra sede una mappatura delle numerose case editrici responsabili del transfer di letteratura francese in Italia, ci soffermeremo qui su tre casi particolari che hanno in comune una data d'inizio, l'anno 2012. Le collane Narratori francesi contemporanei di Gremese, Gare du Nord di Clichy e Kreuzville de L'Orma verranno quindi prese in esame da vicino per definire meglio l'orizzonte d'attesa e l'immagine del romanzo francese contemporaneo che esse si propongono di costruire.

¹⁹ Così, ad esempio, Guanda pubblica nei Narratori della Fenice *Dora Bruder* di Patrick Modiano; Bompiani è il rappresentante italiano di Michel Houellebecq, del quale propone, tra il 2016 e il 2017, le opere complete in due volumi; i Supercoralli Einaudi e i Narratori Feltrinelli accolgono due tra gli autori francofoni più amati in Italia, Tahar Ben Jelloun il primo e Daniel Pennac il secondo.

²⁰ Si pensi al best-seller *L'eleganza del riccio* di Muriel Barbery, edito da e/o nel 2007, o alla collana Amazzoni di Voland, che raccoglie i numerosi romanzi di successo di Amélie Nothomb.

²¹ Ovvero fanno spesso di necessità virtù, non potendo competere sul piano economico né culturale con le case editrici «storiche»: in questo senso Bourdieu parla di «piccoli editori condannati alla virtù letteraria» (Bourdieu 1999, 3-28, qui p. 14).

²² Nella collana formelunghe della casa romana Del Vecchio confluiscono, ad esempio, *I passanti* di Laurent Mauvignier (autore tradotto in precedenza da Zandonai) e *Sul soffitto* di Eric Chevillard (l'unica pubblicazione italiana dell'autore Minuit); Nottetempo, dal canto suo, acquisisce due titoli di Jean-Philippe Toussaint e Dany Laferrière (rispettivamente *Fare l'amore* e *Paese senza cappello*), e intanto pubblica due romanzi di Nicolas Fargues, ancora mai tradotto in italiano (*Ero dietro di te* e *Vedrai*).

Tre identità diverse per il romanzo francese contemporaneo: l'anno 2012

Nel corso di uno stesso anno, il 2012, Gremese, Clichy e L'Orma propongono ai lettori italiani uno squarcio della narrativa francese più recente. Benché la scelta di specializzarsi tutte e tre contemporaneamente nello stesso ambito possa stupire, le diverse modalità in cui la mediazione ha luogo di volta in volta rendono conto della grande distanza che intercorre tra i progetti editoriali delle tre case. Gremese, nel tentativo di diversificare la propria produzione e così ampliare il proprio pubblico, dedica ai narratori francesi una collana isolata all'interno di un catalogo ben poco letterario; Tommaso Gurrieri, direttore di Clichy, si specializza sulla narrativa e saggistica francese e, più con la presentazione della casa editrice che con le sue pubblicazioni, alimenta il mito parigino che affascina i lettori italiani; Lorenzo Flabbi e Marco Federici Solari, fondatori de L'Orma, rivolgono il proprio sguardo in due direzioni, verso la narrativa in francese e in tedesco, per riproporre in Italia le opere che ritengono più rappresentative della letteratura europea.²³

Gremese

Il caso Gremese si distingue dagli altri due per un aspetto fondamentale: mentre Clichy e L'Orma nascono nel 2012, la casa di Gianni Gremese ha già una storia pluridecennale alle proprie spalle. Essa viene fondata a Roma nel 1977, e si specializza fin dai suoi inizi nelle arti dello spettacolo, con particolare attenzione per il cinema. Le monografie delle collane Stelle Filanti ed Effetto Cinema, concentrate su singoli attori e registi di spicco, così come gli illustrati della Biblioteca delle Arti, dedicata in gran parte alla danza e al teatro, servono a costruire l'identità della casa nella sua prima decade di attività. Dopo essersi affermato nel proprio settore di elezione, Gremese decide di espandere a mano a mano lo spettro del suo catalogo ad altri ambiti. L'ambizione non è di diventare un editore letterario né di rivoluzionare la propria identità; si tratta piuttosto di ampliare la propria offerta per non soffocare nella stretta della propria specializzazione. Perciò la casa si apre anzitutto ai generi più redditizi: libri di cucina, guide turistiche (con le collane Biblioteca Gastronomica e Easy Travel), poi saggistica divulgativa (ad esempio con *Astronomia & Dintorni* e *i Saggi illustrati*); inoltre vengono sancite due collane di narrativa, gli *Spilli*, nati alla fine degli anni Ottanta, e i *Grandi Romanzi*, inaugurati nel 2007.

²³ Le osservazioni che seguono sono scaturite dall'analisi delle rassegne stampa e dei paratesti dei romanzi tradotti (interviste, risvolti e quarte di copertina); una serie di incontri con gli editori, prevista nel prossimo futuro, ci permetterà di definire meglio le loro prese di posizione.

È in quest'ottica che s'inserisce, nel marzo 2012, il lancio di Narratori francesi contemporanei (NFC), collana diretta dal critico letterario Arnaldo Colasanti e descritta sulla pagina web dell'editore, in modo molto generico, come una «nuova collana dedicata ai migliori talenti della letteratura d'Oltralpe». ²⁴ Con una media di cinque romanzi all'anno, NFC accoglie ad oggi più di una ventina di scrittori contemporanei: Gremese non dimostra alcun interesse a focalizzare la propria produzione su un singolo autore, bensì sceglie di esplorare diverse vie «alla ricerca di nuovi talenti e nuove tendenze letterarie». ²⁵ In altri termini, l'obiettivo della collana è di esplorare una fetta di mercato, senza fornire un'immagine costruita ad arte della letteratura francese.

Perché allora dedicarsi alla letteratura francese e non piuttosto alla narrativa straniera *tout court*, oppure a quella statunitense, produttrice per eccellenza di best-seller? Al di là del legame che unisce l'editore alla Francia già da prima del lancio della collana, ²⁶ la scelta e la presentazione grafica dei volumi permettono di dedurre l'intenzione dell'editore di colmare un vuoto nel mercato italiano. In un'intervista relativa all'inaugurazione di NFC, Gremese dichiara che «nei momenti di crisi bisogna osare di più, anche perché certi spazi vengono lasciati liberi»; ²⁷ questo spazio non è certamente quello della narrativa in generale, che è ampiamente rappresentata nell'editoria italiana; né è quello della narrativa francese, che si trova al centro di almeno due progetti editoriali contemporanei alla NFC e, in modo più diffuso, nei cataloghi dei maggiori editori letterari. Il vuoto che Gremese aspira a riempire concerne una certa versione della prosa francese contemporanea, ovvero il best-seller di stampo statunitense declinato alla francese.

In effetti, benché alcuni romanzi francesi abbiano ottenuto grandissimo successo presso il pubblico italiano, questi vengono spesso circondati, nella loro presentazione editoriale, da un'allure peculiare, che spazia dal mistero di *Tempi glaciali* di Fred Vargas all'onirismo de *L'eleganza del riccio* di Barbery, dall'esotismo ludico del *Paradiso degli orchii* di Pennac al cinismo filosofeggiante di *Sottomissione* di Houellebecq. I libri di Gremese, al contrario, tentano un'altra strategia, che è riscontrabile almeno in metà della serie NFC. Se ad alcuni autori, infatti, è riservata una grafica piuttosto sobria e riconoscibile, con copertina monocromatica e fascetta illustrata spesso con un ritratto dell'autore, ad altri sono apposte copertine molto più appariscenti, dai colori brillanti, con immagi-

²⁴ All'indirizzo www.libreriagremese.it/default/gremese-editore/narratori-francesi-contemporanei.html.

²⁵ Taglietti 2012.

²⁶ Pur non avendo una sede fuori dall'Italia, numerosi saggi su cinema, danza e spettacolo vengono pubblicati anche in traduzione francese sotto il marchio Gremese.

²⁷ Ibid.

ni sfocate, paesaggi suggestivi e corpi nudi, che ricordano da vicino i best-seller nordamericani a carattere sentimentale o erotico.

Titoli pubblicati nella collana Narratori francesi contemporanei (2012-2017):

A. Choplin, *L'airone di Guernica*; N. David-Weill, *Le madri ebree non muoiono mai*; P. Vilain, *Non il suo tipo*; L. Seksik, *Gli ultimi giorni di Stefan Zweig*; H. Lenoir, *Corpo estraneo*; N. Arcan, *Folle*; D. Foenkinos, *Imagine. Io, John Lennon*; E. Pireyre, *Incantesimo generale*; J. Raoul-Duval, *Kafka in love*; P. Vilain, *La moglie infedele*; J. Saucier, *Piovevano uccelli*; V. Alexakis, *Il ragazzo greco*; J.-M. Gustave Le Clézio, *Storia del piede e altre fantasie*; G. Pineau, *Cento e più vite*; D. Laferrière, *L'enigma del ritorno*; M. Nimier, *Io sono un uomo*; N. Alard, *Momento di una coppia*; N. Arcan, *Puttana*; H. Lenoir, *Il suo nome da ragazza*; Y. Lahens, *Bagno di luna*; D. Mazloum, *Beirut, la notte*; G. Josse, *L'ultimo guardiano di Ellis Island*; G. Leroy, *Nina Simone*; J.-P. Orban, *Vera*; I. Frain, *L'amante segreto di Madame Curie*; I. Wéry, *Marilyn denudata*; N. Robin, *Roland è morto e...*; L. Seksik, *La straordinaria eredità del dottor Kotev*; J.-P. Dubois, *La successione*

La selezione dei libri inseriti in NFC sembra confermare questa ipotesi. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di storie private, spesso d'amore (come i tre romanzi di Vilain pubblicati da Gremese) e declinate in chiave biografica su personalità reali (tra gli altri: *Gli ultimi giorni di Stefan Zweig* di Seksik, *Le madri ebree non muoiono mai* di David-Weill, *Kafka in love* di Raoul-Duval, *L'amante segreto di Madame Curie* di Frain); in qualche caso le storie sono apertamente erotiche e le grafiche insistono su questa qualità (*Puttana* di Arcan e *Io sono un uomo* di Nimier). Accanto a questi, si trovano autori ricevuti positivamente dalla critica, come, tra gli altri, Le Clézio, Dany Laferrière e Emmanuelle Pireyre (vincitori del Médicis 2009 e 2012), Yanick Lahens (vincitrice del Prix Femina 2014); ma queste presenze, che in certa misura conferiscono prestigio alla collana, non bastano a compensare la mancanza di un vero e proprio progetto attorno a una produzione letteraria di alto livello; e la scelta di pubblicare i loro romanzi, nel contesto di questa collezione, pare rispondere meno a velleità simboliche dell'editore che a esigenze di mercato, dal momento che l'attribuzione di premi letterari, precedente la pubblicazione e messa in rilievo nelle fascette, agevola il successo di pubblico.

Clichy

Clichy nasce nel 2012 intorno alla redazione della fiorentina Barbès, una casa dedicata anzitutto alla letteratura francese e chiusa nello stesso anno. Gli editori di Barbès, abbandonato il gruppo Edison a cui appartenevano, decidono infatti di fondare una nuova impresa; questa, pur mantenendo inalterata la francofilia della casa precedente, si sarebbe distinta da Barbès in un aspetto

fondamentale: la completa indipendenza da ogni gruppo editoriale. Tale scelta è messa in rilievo a più riprese²⁸ dal direttore Tommaso Gurrieri e costituisce uno dei tratti salienti dell'identità di Clichy. Pur rivolta a un pubblico il più ampio e variegato possibile, essa si presenta quale editrice di libri di qualità, nel contenuto così come nell'editing,²⁹ e non compromessa nella ricerca del mero ricavo economico. Questa presentazione è corroborata dall'attenzione che gli editori riservano alla confezione materiale dei loro libri, riconoscibili grazie alla grafica caratteristica delle copertine (per la collana Gare du Nord, che ci riguarda in particolar modo: sfondo bianco, nome dell'autore in caratteri neri, titolo del romanzo in corsivo rosso, illustrazione con disegni naïf o fotografie).

Volendo occupare uno spazio nel polo di produzione autonoma, l'editrice fiorentina ha bisogno di scegliere un settore di produzione in cui specializzarsi, e qui entra in gioco l'eredità di Barbès: il focus sulla letteratura in francese non rappresenta soltanto un criterio di selezione dei libri in catalogo, ma anche e soprattutto un tratto identitario, vera *raison d'être* per la casa editrice. Il nome rimanda a una stazione del metrò parigino (e indica la continuità rispetto all'esperienza precedente, Barbès e Clichy essendo stazioni contigue della linea 2), e da Parigi arrivano anche i nomi delle collane (Gare du Nord, Sorbonne, Père Lachaise, ecc.); la maggioranza degli autori proposti sono tradotti dal francese, anche se i saggi nella collezione Bastille e i volumi raccolti in Rive Gauche sono di scrittori rispettivamente italiani e statunitensi; l'interesse per la produzione in francese non viene giustificato, come nel caso de L'Orma, con la costruzione di un'identità comunitaria europea o con la centralità della Francia per la produzione culturale contemporanea, bensì, in modo più generico (ma per questo motivo anche più immediato), con il fascino indiscusso che Parigi eserciterebbe sui lettori;³⁰ invece d'insistere sull'universalità degli autori di lingua francese, gli editori di Clichy mettono l'accento, sulla scia dell'esperienza di Barbès, sulla specificità della letteratura francofona, proponendosi di «incrociare culture diverse» e di far conoscere «idee, destini e passaggi che rivelano altre prospettive».³¹

Come L'Orma, Clichy può contare sull'appoggio di un grande distributore, Mondadori Libri. Inoltre, a partire dal 2015, l'editrice fa assegnamento sull'omonima Libreria Clichy, aperta a Firenze e proposta come luogo d'incontri culturali. La presenza fiorentina costituisce un ulteriore elemento significativo nella

²⁸ ANSA 2012; Paloscia 2012; v. anche la voce «Storia» nel sito web della casa editrice www.edizioniclichy.it.

²⁹ V. anche la presentazione che ne propone Loredana Lipperini nel suo blog culturale *Lipperatura*, (Lipperini 2012).

³⁰ Nella pagina web di Clichy si spiega ad esempio il riferimento delle collane a «Parigi, una delle città più amate al mondo» (www.edizioniclichy.it/libreria-storia).

³¹ Cinelli 2008.

costruzione dell'identità editoriale: mentre Milano e Roma sono oggi i centri indiscussi della produzione libraria italiana, Firenze ne resta ai margini; per evitare di scomparire in una provincialità indistinta, Clichy decide di fare della propria sede in Toscana uno dei propri punti di forza e di ancorarsi fermamente alla realtà locale per diventarne un punto di riferimento. Nello stesso anno, non a caso, insiste su questo aspetto fondando un secondo marchio dedicato esclusivamente a Firenze e alla Toscana, le edizioni Firenze Leonardo.

Così come la Libreria Clichy è una libreria generalista, che si vuole aperta a tutti i tipi di lettori, anche le Edizioni Clichy cercano di coprire un settore di produzione ampio: quasi sempre restando fedeli alla propria linea francofila, esse pubblicano sia romanzi che saggi, sia contemporanei che classici, sia letteratura *blanche* che di genere, sia volumi illustrati per bambini che insolite biografie costituite da citazioni e fotografie. L'offerta, dunque, si vuole varia e non di nicchia; la cura editoriale si riconosce, come si è accennato, meno nell'esclusività del catalogo quanto nel lavoro di preparazione di ogni libro: un esempio è rappresentato dalle biografie nella collana Sorbonne, ciascuna introdotta da una prefazione del curatore che «fa da inquadramento "sentimentale"»³² all'opera.

Titoli pubblicati nella collana Gare du Nord (2012-2017):

C. Huguenin, *Alzheimer mon amour*; F. Hardy, *L'amore folle*; P. Bailly, *L'amore ha tre dimensioni*; M. Page, *L'apicoltura secondo Samuel Beckett*; P. Besson, *Una buona ragione per uccidersi*; J. d'Ormesson, *La conversazione*; Claro, *CosmoZ*; M. Layaz, *Due sorelle*; S. Michaka, *Forbici*; C. Martinez, *Giovani, artisti e disoccupati*; D. Decoin, *Un'inglese in bicicletta*; M. Duras, *I miei luoghi: conversazioni con Michelle Porte*; F. Sagan, *Musiche di scena*; A. Volodine, *Scrittori*; A. Volodine, *Undici sogni neri*; D. Sigaud, *Il caso Franz Stangl*; S. Polack, *Come un fratello*; L. Lê, *Come un'onda improvvisa*; E. Faye, *Il Generale Solitudine*; J. d'Ormesson, *Un giorno me ne andrò senza aver detto tutto*; H. Marienskié, *Libere*; I. Coudrier, *Mille anni di giovinezza*; J.-L. Fournier, *Poeta e contadino*; A. Guiraudie, *Qui comincia la notte*; O. Rolin, *Tigre di carta*; M. Lindon, *Una vita pornografica*; A. Roland, *A occhio nudo*; F. Sagan, *Can che dorme*; J. Dorny, *Cupido ha perso la testa*; M. Layaz, *La dimora*; J. d'Ormesson, *Il mio canto di speranza*; L. Flem, *Panico*; Y. Haenel, *Le volpi pallide*; P. Fusaro, *Amare stanca*; Y. Haenel, *Cerco l'Italia*; R. Jauffret, *Dark Paris Blues*; V. Bérot, *Le parole mai dette*; J. Cocteau, *Il Potomak*; S. Sinha, *A morte i poveri!*; M. Page, *L'arte di rinascere*; R. Jauffret, *Cannibali*; O. Bleys, *Discorso di un albero sulla fragilità degli uomini*; T. B. Reverdy, *Era una città*; A. Volodine, *Lisbona ultima frontiera*; J. Sfar, *Lui era mio padre*

La collezione Gare du Nord, dedicata alla narrativa contemporanea francese, ospita in media una decina di novità all'anno e si presenta come la continuazione della collana Intersections presso Barbès: i titoli di Sagan, Faye e Rolin

³² Dalla descrizione delle collane sul sito web dell'editore: www.edizioniclichy.it/index.php?file=collane.

dimostrano la continuità con la collezione passata e l'aspirazione a ottenere riconoscimento presso la critica grazie al credito che questi autori vantano nel campo francese.³³ Senza rispettare una vera e propria politica d'autore, Clichy traduce uno o due titoli per ogni autore, con l'eccezione di Jean d'Ormesson, di cui vengono pubblicati quattro romanzi in tre anni (uno di questi, *Che cosa strana è il mondo*, già apparso da Barbès nel 2010 e riedito «dopo le continue richieste di affezionati lettori»³⁴ nel 2015) e di Antoine Volodine, di cui due romanzi appaiono nel 2013 (*Undici sogni neri e Scrittori*) e un terzo nel 2017 (*Lisbona ultima frontiera*). Inoltre, accanto a qualche personalità nota che conferisce credibilità alla casa (come i già citati Sagan e Volodine, o come Mathieu Lindon), la maggioranza degli autori sono minori e rappresentano delle “scoperte” dell'editore: si pensi ad esempio a Pierrick Bailly e Alice Roland, entrambi romanzieri di P.O.L. inesistenti in Italia prima delle traduzioni presso Clichy, o a Linda Lê e Michel Layaz, il cui debutto presso Barbès è seguito da diverse (ri)pubblicazioni da Clichy. Accanto a Gare du Nord, altri titoli di narrativa francese sono raccolti nella collana *Quai des Orfèvres*, che dal 2016 accoglie romanzi di genere poliziesco e *noir* (in particolare quattro romanzi di Norman Ginzberg, Christian Oster, Christophe Lambert e Émilie de Turckheim). Ne risulta, in conclusione, che l'editrice fiorentina, lungi dall'aspirare a diventare una sorta di nuova Adelphi (come vedremo nel caso de L'Orma), si colloca, seppur nel polo di produzione ristretta, più al margine in direzione del grande pubblico, e riconosce il proprio valore meno nell'esemplarità della propria offerta letteraria quanto nella varietà e ricchezza artigianale del proprio catalogo.

L'Orma

La casa editrice romana L'Orma rilascia le sue prime pubblicazioni nell'ottobre del 2012. Si tratta di due libri tradotti dal tedesco e dal francese: un'inchiesta di Günter Wallraff, *Notizie dal migliore dei mondi*, che demistifica la ricchezza e il benessere attribuiti generalmente alla Germania contemporanea, e un *noir* del basco Xabi Molia, *Prima di scomparire*, che inaugura la presenza del romanziere e regista francofono in Italia.

In contemporanea all'uscita dei primi titoli in libreria, il nome de L'Orma circola in varie interviste e articoli di giornale. In queste sedi, i due editori a capo dell'iniziativa cominciano a delineare la propria identità pubblica: Loren-

³³ Oltre alla fama indiscussa di Sagan, Faye riceve nel 2010 il Grand prix du roman de l'Académie française; per quanto riguarda Olivier Rolin, Seuil s'impegna tra il 2011 e il 2012 nella pubblicazione in due volumi delle sue opere complete.

³⁴ Dalla presentazione del romanzo online: www.edizioniclichy.it/index.php?file=scheda_libro&id_pubblicazione=142.

zo Flabbi e Marco Federici Solari sono presentati anzitutto come due giovani accademici, rispettivamente nella francesistica e nella germanistica; due universitari con esperienza in capitali europee, a Parigi e a Berlino; due ex-cervelli in fuga, rientrati in Italia spinti dalla volontà di «scommettere sul futuro» seppure in tempi di crisi.³⁵ E, in effetti, i due editori fanno leva sui propri legami con il mondo accademico, affidando ad esempio al critico e professore Andrea Cortellessa la direzione della collana fuoriformato, consacrata ai «testi italiani irriducibili a convenzioni di genere, impaginazione, stile»,³⁶ e al germanista e accademico Luca Crescenzi la cura de *Gli elisir del diavolo* di E.T.A. Hoffmann, primo volume dell'ambiziosa opera omnia hoffmanniana.

Al tempo stesso, Flabbi e Federici Solari rifiutano di posizionarsi nella torre d'avorio dell'autonomia letteraria. Pronunciandosi contro una produzione di nicchia e presentando come un vantaggio il bisogno di accedere a un pubblico più vasto di quello dotto delle aule universitarie, i due si rivolgono a tutti i «lettori forti» che abbiano un interesse a scoprire le voci contemporanee della letteratura europea.³⁷ Questa volontà di coniugare l'ambizione doppia, solo apparentemente paradossale, di fondare una casa editrice di cultura e insieme ottenere successo di pubblico, si manifesta nel progetto editoriale strutturato, fin all'inizio, su due collane principali: da un lato Kreuzville, «quella ambiziosa», che raccoglie la narrativa francese e tedesca degli ultimi anni; dall'altra I Pacchetti, «con ambizioni di mercato»,³⁸ a basso prezzo e dal formato originale e accattivante, pensato come un'idea regalo, un'alternativa letteraria al «gadget da libreria». ³⁹ La collaborazione con un grande distributore quale Messaggerie Libri, poi, garantisce a L'Orma la visibilità in libreria che costituisce solitamente il grave limite dei nuovi entranti nel campo editoriale.

Il programma culturale de L'Orma ha come obiettivo di occupare lo spazio, lasciato libero nel mercato italiano da «20 anni di desertificazione culturale»,⁴⁰ di una produzione editoriale di qualità; qualità che si riflette nella scelta di operare «sul lungo periodo»,⁴¹ ovvero di rispettare i tempi lenti della legittimazione culturale in contrasto con la ricerca del successo immediato ed evanescente del best-seller.⁴² Le scelte di Flabbi e Federici Solari in questo senso, ad esempio la traduzione integrale dei voluminosi *Jahrestage* di Uwe Johnson, hanno ap-

³⁵ Frediani 2013; Appiotti 2012; Ricciardi 2012.

³⁶ Dal sito dell'editore www.lormaeditore.it.

³⁷ Filoni 2012; Sebastiani 2012.

³⁸ Lombardo 2013.

³⁹ Nicotra 2013.

⁴⁰ Frediani 2013.

⁴¹ Ibid.

⁴² Per una distinzione tra i cicli di produzione lenta e rapida, v. Bourdieu 1977, 3-43, qui pp. 23-24.

punto lo scopo di creare intorno alla nuova casa «un'aura»,⁴³ che altro non è se non la credibilità, il prestigio raccolto presso gli altri agenti culturali in Italia come all'estero.

Accanto alla volontà di ancorarsi alla realtà italiana, rifacendosi ai modelli di Quodlibet, minimumfax e Adelphi,⁴⁴ gli editori de L'Orma si propongono di esplorare e incoraggiare, attraverso il loro catalogo, la formazione di una cultura europea, l'integrazione delle diverse letterature nazionali in una realtà comunitaria. Il loro catalogo si articola intorno a due centri, ovvero la letteratura francese e tedesca; ma il loro progetto, diversamente da quello di Clichy, rigetta ogni idealizzazione dei luoghi d'origine dei volumi pubblicati, e il testo inaugurale di Wallraff è un ottimo esempio di questo tentativo di demitizzare le culture straniere. I libri raccolti in Kreuzville e in Kreuzville Aleph (collane parallele, la seconda più prestigiosa della prima) vogliono raggiungere un grado di rappresentatività che superi i confini nazionali ed esprima un livello più alto di universalità: così, ad esempio, i risvolti di copertina de *Il posto* di Annie Ernaux, pubblicato in Italia nel 2014 e prima uscita della collana Aleph, lodano la riuscita del romanzo «nell'intento più ambizioso e nobile della letteratura: quello di far assurgere l'esperienza individuale a una dimensione universale, che parla a tutti noi di tutti noi.» La scelta di focalizzare l'attenzione sulla produzione in francese e in tedesco è dunque legittimata dalla ricchezza di tale produzione, ovvero dalla centralità che queste due aree linguistiche, rappresentate simbolicamente dalle capitali Parigi e Berlino, ricoprono nel campo letterario che gli editori riconoscono come europeo.⁴⁵

Se i testi inseriti nel catalogo de L'Orma non lasciano trasparire un'idea politica uniforme, la casa editrice si colloca comunque esplicitamente a sinistra.⁴⁶ Tale posizionamento si manifesta meno nella selezione delle opere pubblicate, che non agevola un'aperta interpretazione militante in senso strettamente partitico, quanto nel rifiuto programmatico di rivolgersi ai soli accademici, nell'impegno a scalfire il dominio economico del mercato editoriale, e nella partecipa-

⁴³ Filoni 2012.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ V. la descrizione della collana Kreuzville fornita sul sito web dell'editore: «Quando esprime sé stesso, uno scrittore esprime sempre il proprio tempo. Kreuzberg a Berlino, Belleville a Parigi, due quartieri simbolo della stratificazione umana e del fermento culturale della nostra epoca, fusi in un unico nome per libri che danno voce all'immaginario della nuova Europa. Kreuzville, testi a picco sul reale che attingono alle enormi fucine di Francia e Germania: romanzi che incalzano il mondo con le armi dello stile e della lingua, saggi urgenti, di forte impatto, che illuminano e rivelano le tendenze e le derive della società che siamo e viviamo. La letteratura contemporanea ha un compito antico: mostrarci quello che abbiamo sotto gli occhi».

⁴⁶ «Una specie di Adelphi? Più di sinistra, magari» (in Filoni 2012).

zione a diverse iniziative tese a favorire l'elaborazione di prodotti culturali dal basso e autonomamente.⁴⁷

Titoli tradotti dal francese pubblicati nella collana Kreuzville (2012-2017):

X. Molia, *Prima di scomparire*; B. Quiriny, *La biblioteca di Gould*; M. Halberstadt, *La petite*; B. Quiriny, *Storie assassine*; Y. Pagès, *Ricordarmi di*; J. Thorens, *Il Brady*; D. Bosc, *La chiara fontana*

Titoli tradotti dal francese pubblicati nella collana Kreuzville Aleph (2012-2017):

A. Ernaux, *Il posto*; Marchese De Sade, *I crimini dell'amore*; A. Ernaux, *Gli anni*; F. Weyergans, *Franz e François*; A. Volodine, *Angeli minori*; A. Ernaux, *L'altra figlia*; M. Aymé, *Martin il romanziere*; A. Ernaux, *Memoria di ragazza*; H. de Balzac, *Louis Lambert*; J. Gracq, *La riva delle Sirti*

L'autrice di lingua francese che ha maggiormente segnato l'identità de L'Orma è Annie Ernaux. Citata dagli editori come motivo sufficiente alla fondazione della casa,⁴⁸ Ernaux è un'autrice «che gli editori italiani per trent'anni hanno snobbato» malgrado il successo francese.⁴⁹ La pubblicazione de *Il posto*, seguita da quella de *Gli anni*, *L'altra figlia*, *Memoria di ragazza*, *Una donna e La vergogna*, ha non solo costruito la fortuna italiana dell'autrice, ma ha anche consolidato quella internazionale, valendo a Ernaux il Premio Strega Europeo e riattualizzando pubblicazioni risalenti in parte agli anni Ottanta.⁵⁰ L'attribuzione dello Strega nel 2016 non fa che coronare l'unanime successo dell'autrice presso la critica italiana;⁵¹ anche le istituzioni della politica culturale francese ed europea hanno contribuito alla sua consacrazione, attraverso il finanziamento della Commissione Europea per la traduzione de *Gli anni* (2015) e il premio Stendhal a Flabbi (2018) per la traduzione di *Memoria di ragazza*.

I libri di Ernaux non vengono proposti al pubblico come un esempio rappresentativo della prosa francese; al contrario, ne viene esaltato il valore trascendente, in grado di superare le frontiere nazionali. Così il romanzo *Gli anni*, pur denso di riferimenti specifici alla cultura francese del secondo Novecento, è una «cronaca collettiva» che ottiene «la magistrale fusione della voce individuale con il coro della Storia»,⁵² come pure il ritratto della madre dell'autrice in *Una donna* è presentato come il «ritratto esemplare di una donna del Novecento»,

⁴⁷ L'Orma è per esempio «scopritore e sostenitore» dell'iniziativa scolastica «Atlante digitale del Novecento letterario» (Taglietti 2016) e partecipa alle fiere destinate alla piccola editoria, come Più Libri Più Liberi, e all'editoria indipendente, come Bookpride.

⁴⁸ Turi 2015.

⁴⁹ De Santis 2014.

⁵⁰ Le prime edizioni francesi di *La place* e di *Une femme*, entrambe pubblicate da Gallimard, risalgono rispettivamente al 1983 e al 1988.

⁵¹ A titolo d'esempio, per *Il posto*: Ferracuti 2014; Bosco 2014; Schisa 2014; Pasetti 2014.

⁵² Dalla sinossi dell'edizione L'Orma (2015).

capace di «restituire in maniera universale l'irripetibile realtà di un percorso di vita».⁵³

Altresì significativa, restando nell'ambito della letteratura francofona, è infine anche la pubblicazione di tre volumi dello scrittore belga Bernard Quiriny. Tra questi, una raccolta di racconti, *La biblioteca di Gould*, è uno dei primi titoli di Kreuzville e viene edito una seconda volta nel 2018. L'assurdo e il fantastico vengono elevati a valori assoluti non solo in questo volume, «entusiasmante per chiunque abbia a cuore la letteratura»,⁵⁴ ma anche nella raccolta successiva, *Storie assassine*, «una prelibatezza raffinata per chi della letteratura ama la lievità e la capacità di far rocambolare la fantasia».⁵⁵ Ma tale gusto rocambolesco nei racconti di Quiriny non è presentato, come ad esempio accade con il Pennac di Feltrinelli, quale specchio di un modo di vita francese, specificamente parigino, esotico e idealizzato in chiave pittoresca (si pensi alla Belleville multiculturale del ciclo di Malaussène); nessun riferimento alla lingua e alla cultura di partenza, salvo i modelli letterari dell'autore (tra i quali però si trova anche l'inglese P.G. Wodehouse),⁵⁶ contribuisce a indicare Quiriny come il portavoce di una qualsivoglia francofonia. L'autore rappresenta, accanto a Ernaux, il *pendant* lieve e ludico della narrativa tradotta dal francese, ma non condivide con lei altro che il talento nella prosa «con stile ed eleganza»⁵⁷ e la lingua di partenza; molto più che sulla sua provenienza, gli editori insistono sul tono e la *qualità* della sua narrativa, e riconfermano così l'intenzione di proporre la miglior letteratura contemporanea che, pur tradotta dal francese e dal tedesco, rappresenti anche i lettori italiani.

Conclusioni

Alla luce di queste osservazioni, possiamo affermare che, nei primi due decenni del XXI secolo, un vivo interesse per il romanzo francese contemporaneo presso gli editori italiani si manifesta in vari modi. Mentre le case editrici più generaliste e di più grandi dimensioni rivolgono un'attenzione meno intensiva, ma costante, alla produzione in francese, alcune case più specializzate scelgono d'investirvi pienamente. Anche questo investimento, a sua volta, conosce forme diverse: Gremese, editore di saggistica in fase di espansione, tasta terreni sconosciuti senza un progetto culturale definito e opta per libri rivolti al grande pubblico; Clichy, rinata indipendente con l'eredità di Barbès, propone un catalo-

⁵³ Dalla sinossi dell'edizione L'Orma (2018).

⁵⁴ Dalla sinossi dell'edizione L'Orma (2013).

⁵⁵ Dalla sinossi dell'edizione L'Orma (2015).

⁵⁶ V. la sinossi de *L'affare Mayerling*, edito da L'Orma nel 2018.

⁵⁷ Dalla sinossi di *Storie assassine*.

go volutamente composito, riflesso della ricchezza e diversità culturale parigine, ma coerente con la forte specializzazione e la volontà di offrire libri curati in modo artigianale e accessibili a tutti, spaziando dalla saggistica alla narrativa di genere alla *blanche*; L'Orma, costruita intorno ai due centri di Parigi e Berlino e condizionata dalla carriera accademica dei fondatori, scommette su singoli autori che, resi oggetto di una meticolosa cura editoriale, definiscono a loro volta l'identità dei loro curatori.

Possiamo interpretare la varietà dei cataloghi osservati come un segno della volontà di distinzione che si cela dietro ogni casa editrice, e osserviamo che questa volontà è tanto più evidente quanto più la casa è giovane e di piccole dimensioni. In questi casi, infatti, i singoli titoli pubblicati funzionano come tessere di un puzzle che, messe l'una accanto all'altra, lasciano a poco a poco intravedere un profilo, un'identità, il realizzarsi di un programma. Nel presente articolo abbiamo voluto mettere in luce che la letteratura tradotta, da cui gli editori possono attingere le tessere che meglio si confanno al proprio progetto, è un mezzo efficace per costruire tale profilo.

Bibliografia

- Bosco 2011 = Gabriella B., *Il romanzo francese contemporaneo*, Torino, Trauben.
- Bourdieu 1977 = Pierre B., *La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques*, «Actes de la recherche en sciences sociales», vol. 13, febbraio, pp. 3-43.
- Bourdieu 1999 = Pierre B., *Une révolution conservatrice dans l'édition*, «Actes de la recherche en sciences sociales», vol. 126-127, marzo, pp. 3-28.
- Catalogo = *Catalogo degli editori italiani 2005*, Associazione Italiana Editori, Milano, Editrice Bibliografica, 2005.
- Checconi 2013 = Paola C., *Échanges culturels entre France et Italie : questions de traduction et réception littéraires et de politique éditoriale au début du XXI^e siècle*, Bologna-Paris, Università Alma Mater di Bologna-Université de Paris Ouest Nanterre La Défense (direttrici Silvia Contarini e Donata Meneghelli).
- Majorano 2007 = Matteo M., *Bibliographie. Etudes sur la prose française de l'extrême contemporain en Italie et en France (1984-2006)*, Bari, B.A. Graphics.
- Pareschi 2012 = Luca P., *La selezione degli inediti di narrativa nel campo editoriale contemporaneo*, «Allegoria», 65-66, pp. 214-253.
- Peresson 2003 = Giovanni P., *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2003*, Milano, AIE.
- Peresson 2006 = Giovanni P., *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2006*, Milano, AIE.
- Peresson 2008 = Giovanni P., *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2008*, Milano, AIE.

- Peresson 2012 = Giovanni P., *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2012*, Milano, AIE.
- Rubino 2012 = Gianfranco R. (a cura di), *Il romanzo francese contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza.
- Sapiro 2013 = Gisèle S., *Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale*, «Actes de la recherche en sciences sociales», vol. 200, maggio, pp. 70-85.
- Sapiro 2008 = Gisèle S., *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS.
- Traducción = *La Traducción Editorial en España*, Servicio de Estudios y Documentación, Ministerio de Cultura, Novembre 2010.
- Vigini 2004 = Giuliano V., *L'editoria in tasca*, Milano, Editrice Bibliografica.
- Zanotti 2011 = Paolo Z., *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Roma-Bari, Laterza.

Articoli di giornale

- Appiotti 2012 = Mirella A., *L'Orma della nuova Europa*, «La Stampa», 30 settembre.
- ANSA 2012 = *Da ceneri Barbès Editore nascono Edizioni Clichy*, «ANSA - Entertainment News Service», 30 novembre.
- Bosco 2014 = Gabriella B., *Addio al padre nel bar di Normandia*, «TuttoLibri», 6 aprile.
- Cinelli 2008 = L.C., *Fine di un amore. In un interno buio e rancido, fra le coperte...*, «Il Resto del Carlino», 20 aprile.
- De Chirico 2012 = Gioacchino D., *Presentato il Festival. Letteratura (e stile) francese*, «Corriere della Sera», 18 febbraio.
- De Santis 2014 = Raffaella D., *Seguire L'Orma da Hoffmann a Annie Ernaux*, «la Repubblica», 30 marzo.
- Ferracuti 2014 = Angelo F., *Epica minore*, «L'Indice dei Libri del Mese», n. 4, aprile.
- Filoni 2012 = Marco F., *Volumi-cartolina e grandi tedeschi per lasciare un'Orma*, «la Repubblica», 2 settembre.
- Frediani 2013 = Francesca F., *Casa dolce casa*, «Max», 1 giugno.
- Lombardo 2013 = S.L., *Piccoli editori crescono*, «Millionaire», dicembre.
- Nicotra 2013 = Alfredo N., *Voglia di 'ben fatto'*, «L'Indice dei Libri del Mese», 1 luglio.
- Paloscia 2012 = Fulvio P., *I cervelli di "Barbès" emigrano a "Clichy"*, «la Repubblica», 29 novembre.
- Pasetti 2014 = Chiara P., *Il posto di chi è fuori posto*, «Il Sole 24 Ore», 11 maggio.

- Ricciardi 2012 = Giovanni R., *Arriva L'Orma, la casa editrice che si fa strada per posta*, «Il Venerdì di Repubblica», 19 ottobre.
- Schisa 2014 = Brunella S., *Il salto sociale e le origini tradite*, «Il Venerdì di Repubblica», 7 marzo.
- Sebastiani 2012 = Luca S., *Ecco l'Orma di nuovi editori*, «l'Unità», 3 ottobre.
- Taglietti 2012 = Cristina T., *Collane, concorsi, scouting: tutti a caccia di romanzi*, «Corriere della Sera», 29 gennaio.
- Taglietti 2016 = Cristina T., *Ernaux, Baricco & C. Le recensioni in rete degli studenti*, «La Lettura del Corriere della Sera», 18 settembre.

Sitografia

- Lipperini 2012 = Loredana L., *Perdere pezzi, parole, editori, Lipperatura*, 27 novembre, loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/2012/11/27/perdere-pezzi-parole-editori. [14/08/2018].
- Turi 2015 = Giovanni T., *Intervista a Lorenzo Flabbi su Annie Ernaux e L'orma editore, Vita da Editor*, 6 ottobre: www.giovanituri.wordpress.com/2015/10/06/intervista-a-lorenzo-flabbi-su-annie-ernaux-e-lorma-editore [14/08/2018].
- www.libreriagremese.it [10/09/2018].
- www.edizioniclichy.it [10/09/2018].
- www.lormaeditore.it [10/09/2018].
- www.institutfrançais.it/italia/report-cerimonia-consegna-premio-stendhal-2018 [10/09/2018].

Indice dei nomi

- Afribo, Andrea 116n
Aganoor, Vittoria 60
Agosti, Stefano 115, 145, 148-149
Alard, Nelly 163
Albahari, David 9
Alberti, Alberto Cesare 75n
Alessandrini, Marco 102-03
Alexakis, Vassilis 163
Alfieri, Vittorio 53
Almirante, Luigi 76n
Althusser, Louis 121
Amoretti, Giovanni Vittorio 31n
Anceschi, Luciano 15, 63n
Antonucci, Giovanni 76n
Apollinaire, Guillaume 90-91, 97
Appiotti, Mirella 167
Arcan, Nelly 163
Ariosto, Ludovico 52
Arland, Marcel 95
Artaud, Antonin 117-18
Aru, Emilia 159
Assouline, Pierre 159
Aymé, Marcel 169
Baccelli, Alfredo 59
Bacchelli, Riccardo 18-19
Bailly, Pierric 165-66
Baldi, Sergio 31n
Baldini, Antonio 90
Balestrini, Nanni 132
Balzac, Honoré de 169
Baratta, Nella 76n
Barbery, Muriel 160n, 162
Barcella, Gianfranco 87, 89, 95, 97n
Barina, Antonella 104-05
Bartolini, Luigi 18
Bassani, Giorgio 114
Bataille, Georges 131
Baudelaire, Charles 69, 94, 112, 137n
Baxandall, Michael 15, 24
Beckett, Samuel 111, 139
Beer, Guillaume 51
Béguin, Albert 95
Bellezza, Dario 116
Bellini, Barbara 10
Bellour, Raymond 110n, 119n
Bemporad, Giovanna 20, 31
Benassi, Memo 76n
Benelli, Sem 69n
Benjamin, Walter 137
Ben Jelloun, Tahar 160n
Benzoni, Pietro 131n
Berghaus, Günther 76-77
Berman, Antoine 74, 134-36
Bernard, Suzanne 112n

- Bérot, Violaine 165
 Berta, E. Augusto 75n
 Berti-Masi, Elisa 76n
 Bertini, Simona 82n
 Bertolucci, Attilio 18-19
 Bertrand, Aloysius 55
 Besson, Philippe 165
 Betocchi, Carlo 18, 25-26, 32n
 Biagini, Elisa 121-22
 Bianchi, Giovanni 89n, 96n
 Bianco, Angelo (v. Camerino, Aldo)
 Bicci, Ersilio 59
 Bigongiari, Piero 114, 120-22, 124, 132n
 Binni, Lanfranco 33
 Blanchot, Maurice 110
 Bleys, Olivier 165
 Bo, Carlo 25, 114
 Boccoardo, Giovanni Battista 131n
 Boileau, Nicolas 111
 Bolici, Martina 10
 Bologna, Corrado 137n
 Bonabel, Ruth-Antoinette 91
 Bonacci Brunamonti, Alinda 60
 Bonnefoy, Yves 112, 118, 120, 131, 134, 137-38
 Bortolotti, Gherardo 112n
 Bosc, David 169
 Bosch, Jérôme 110n
 Boschetti, Anna 121n
 Bosco, Gabriella 157-58, 169n
 Bourdieu, Pierre 15, 26, 160n, 167n
 Bozzola, Sergio 112
 Braque, Georges 110
 Breton, André 21, 91
 Bricco, Elisa 115n
 Broggi, Alessandro 112n
 Brugnolo, Furio 140-46, 148-49
 Brunelli, Giuseppe Antonio 37n, 43n
 Buffet-Picabia, Gabrielle 98
 Bulciolu, Maria Teresa 33n
 Buñuel, Luis 21
 Burratti, Simone 112n
 Butler, Samuel 110n
 Byron, George Gordon 140
 Caetani, Marguerite 114
 Calasso, Roberto 117
 Calendoli, Giovanni 76-77, 79-81
 Calvino, Italo 122, 124, 132n
 Camerino, Aldo 90-91
 Campigli, Massimo 95
 Campo, Cristina 96, 101, 105
 Capogrossi, Giuseppe 95-96
 Cappa, Benedetta 71
 Caproni, Giorgio 24, 32n, 113-15, 121n
 Capuana, Luigi 56n, 59
 Cardarelli, Vincenzo 18, 90
 Cardazzo, Carlo 88-90, 95, 98, 102, 104-05
 Carducci, Giosuè 53-54, 56-59, 61-62
 Carrieri, Raffaele 18
 Carroll, Lewis 110n
 Castagnola, Raffaella 64
 Celati, Gianni 119
 Céline, Louis-Ferdinand 70
 Cendrars, Blaise 90-91
 Cesareo, Giovanni Alfredo 59
 Cescon, Massimo 33n
 Chabaneix, Philippe 92
 Char, René 10, 109-16, 119-20
 Checcoli, Paola 157n
 Chevillard, Eric 160n
 Chiarini, Giuseppe 59, 62
 Choplin, Antoine 163
 Cinelli, L. 164n
 Cinti, Decio 20, 30n, 71-74, 77
 Cioran, Emil 117
 Claro, 165
 Claudel, Paul 25
 Cocteau, Jean 91, 165

- Colasanti, Arnaldo 162
 Comi, Girolamo 18
 Comisso, Giovanni 90
 Consonni, Domenico 31n
 Conte, Giuseppe 79n, 123n
 Contessa Lara (Evelina Cattermole) 60
 Cook, Bradford 114n
 Coppo, Elena 10, 61n
 Coreni, Rodolfo 30n
 Corra, Bruno 76n
 Cortellessa, Andrea 167
 Corvisieri, Valerio 87n
 Coudrier, Isabelle 165
 Crane, Hart 19
 Crescenzi, Luca 167
 Crocco, Claudia 121n
 Croce, Benedetto 17, 25, 29
 Dal Bianco, Stefano 112n
 Dal Fabbro, Beniamino 20, 31, 90-91
 Dalì, Salvador 21
 Daly, Serena 76-77
 D'Ambrosio, Matteo 71n
 d'Annunzio, Gabriele 52n, 54-55, 62-65, 90, 112
 Dante Alighieri 51-52, 131-32, 134, 137-38, 140
 D'Ascenzo, Federica 133, 143-45, 147-48
 David-Weill, Natalie 163
 Daumal, René 117
 de Amicis, Edmondo 60
 Debussy, Claude 76n
 De Chirico, Gioacchino 158n
 Decoin, Didier 165
 Delfini, Antonio 90
 de Libero, Libero 18-19
 Deluigi, Mario 91
 de Mandiargues, Bona 119n
 De Mieri, Michele 159n
 De Mola, Enrico (v. Camerino, Aldo)
 De Nardis, Luigi 30n, 32-33
 De Paulis-Dalembert, Maria Pia 71-72
 De Pisis, Filippo 91, 95
 Dérain, André 89, 92
 Derrida, Jacques 122n
 De Santis, Raffaella 169n
 Deschamps, Gaston 54n
 De Vivo, Maria 87n
 Devlin, Denis 114n
 Diacono, Mario 117n
 Diez, Camilla 159n
 di Giacomo, Salvatore 59
 Doni, Luigi 30
 Donzelli, Elisa 113-15
 d'Ormesson, Jean 165-66
 Dornis, Jean (Elena Goldschmidt-Franchetti) 51-65
 Dorny, Jennie 165
 Drudi, Gabriella 87-88
 Drudi Demby, Lucia 87-88
 Dubois, Jean-Paul 163
 Dubuffet, Jean 110
 Duras, Marguerite 165
 Eco, Umberto 139
 Eliot, Thomas Stearns 113
 Éluard, Paul 19, 21, 91
 Erba, Luciano 29-33, 122, 132n
 Ernaux, Annie 168-70
 Errante, Vincenzo 31
 Esenin, Sergej 19
 Falqui, Enrico 17-18
 Fanfani, Pietro 95n
 Fantoni, Antonella 89n
 Farasse, Gérard 122n
 Fargues, Nicolas 160n
 Faye, Eric 165-66
 Federici Solari, Marco 161, 167
 Fedrizzi, Ines 97
 Fellini, Federico 132
 Ferracuti, Angelo 169n

- Ferrari, Oreste 20
 Ferrari, Severino 59
 Ferraro, Alessandra 133
 Ffrench, Patrick 145
 Filippini, Enrico 117
 Filoni, Marco 167-68
 Fiorito, Lorenzo 71n
 Flabbi, Lorenzo 161, 167, 169
 Flem, Lydia 165
 Fleres, Ugo 59
 Foà, Luciano 117
 Foenkinos, David 163
 Fogazzaro, Antonio 59
 Fogena, Gianfranco 140n
 Fongaro, Antoine 29-30, 32
 Fontana, Lucio 95
 Fortini, Franco 18, 20-22, 24, 71n, 113n
 Foscolo, Ugo 53
 Frain, Irène 163
 Frank, Nino 139
 Frediani, Francesca 167n
 Freud, Sigmund 137
 Frezza, Luciana 33, 35-46
 Fucini, Renato 59
 Fournier, Jean-Louis 165
 Fusaro, Philippe 165
 Fusero, Celemente 31-32
 Gabory, Georges 89-90, 94
 Gallimard, Claude 109n
 Gallo, Carmen 112n
 Garcia Lorca, Federico 19
 Garoglio, Diego 30n
 Gasparini, Evel 31n
 Gatto, Alfonso 18, 90
 Gazzola, Giuseppe 71n
 Gentilini Grinzato, Anna 61n
 Ghini, Serena 122n
 Giacosa, Giuseppe 54
 Gialloredo, Andrea 30n
 Giani, Renato 90
 Gianelli, Elda 30n
 Giarda, Alessandro 119n
 Gide, André 91
 Ginzberg, Norman 166
 Ginzburg, Leone 104
 Ginzburg, Natalia 104
 Giorcelli, Cristina 111n, 123
 Giorgi, Giorgetto 133n, 136-37
 Giovannetti, Paolo 112n
 Giovenale, Marco 112n
 Giovine, Sara 10, 20n
 Girolamo, Sofronio Eusebio 9
 Giudici, Giovanni 113
 Giuliani, Alfredo 111, 117-18
 Gleize, Jean-Marie 123
 Gnoli, Domenico 60
 Goethe, Johann Wolfgang von 52
 Goggioli, Giordano 91
 Gomez, Carmen Maria 87
 Gorret, Daniele 120n
 Govoni, Corrado 18
 Gracq, Julien 169
 Gramsci, Antonio 133
 Grange Fiori, Diana 33, 36-39, 41-42, 44-46, 117-18
 Grata, Giulia 31n, 113-15, 117-18, 121n
 Green, Julien 68
 Gremese, Gianni 161-62
 Gremizzi, Ilaria 115n
 Grillo, Ernesto 61n
 Grolli, Amalia 68
 Grutman, Rainier 133
 Guérin, Maurice de 23n
 Gurrieri, Tommaso 161, 164
 Guerrini, Olindo 54
 Guga-Zunino, Renata 87
 Guiraudie, Alain 165
 Haenel, Yannick 165
 Halbertsadt, Michèle 169
 Hardy, Françoise 165

- Heidegger, Martin 110
 Heilbron, Johan 156n
 Herder, Johann Gottfried 135n
 Hérédia, José-Maria de 69
 Hérelle, Georges 64
 Hoctin, Luce 89
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 167
 Hölderlin, Friedrich 111
 Houellebecq, Michel 160n, 162
 Huguenin, Cécile 165
 Iafrate, Giuseppe 131n, 134n
 Imbiscuso, Francesca 90n
 Inglese, Andrea 112n, 120, 123-24
 Izzo, Carlo 31n
 Jabès, Edmond 112
 Jacob, Max 92
 Jahier, Piero 18
 Jannini, Pasquale Aniel 70n, 77n
 Jarry, Alfred 82n, 91, 110n, 117
 Jauffret, Régis 165
 Johnson, Uwe 167
 Joppolo, Beniamino 95
 Josse, Gaelle 163
 Jouffroy, Alain 89
 Joyce, James 131, 133, 139-40
 Kafka, Franz 110n, 117
 Kahn, Gustave 69
 Kandinsky, Wassily 95, 98-101, 104
 Kristeva, Julia 137
 Labé, Louise 140
 Lacan, Jacques 121
 Laferrière, Dany 160n, 163
 La Fontaine, Jean de 111
 Lahens, Yanick 163
 Lambert, Christophe 166
 La Rochefoucauld, François de 110n
 Laurenti, Francesco 120n, 137n
 Lautréamont (Isidore Ducasse) 91-92, 110n, 112
 Layaz, Michel 165-66
 Lê, Linda 165
 Le Brun, Roger 70
 Le Clézio, Jean-Marie Gustave 163
 Leconte de Lisle, Charles Marie René 51-52
 Le Dantec, Yves-Gérard 33n
 Léger, Fernand 92
 Leiris, Michel 118
 Lenoir, Hélène 163
 Leopardi, Giacomo 53, 69, 112
 Leroy, Gilles 163
 Levi, Eugenia 54n, 61n
 Lévi-Strauss, Claude 121
 Lindon, Mathieu 165-66
 Lipperini, Loredana 164n
 Lista, Giovanni 68-69, 72n, 77n, 82n
 Lo Gatto, Ettore 31n
 Lombardi, Marco (v. Camerino, Aldo)
 Lombardo, S. 167n
 Lombez, Christine 51-52, 55n
 Lovascio, Rossella 87
 Lucini, Gian Pietro 67, 77n
 Lucrezio, Tito Caro 111
 Lugné-Poe (Aurélien Marie Lugné) 82n
 Luzi, Mario 16-18, 20, 26, 113n, 121n
 Mabanckou, Alain 159
 Machiavelli, Niccolò 131-32
 Macrì, Oreste 18, 22-23
 Magno, Luigi 111n, 123
 Magrelli, Valerio 33n, 120n, 123-24, 159n
 Magrini, Liliana 117n
 Magritte, René 89n, 97
 Majorano, Matteo 157
 Malherbe, François de 111
 Mallarmé, Stéphane 22-23, 26, 29-31, 69, 71, 90, 111-12
 Malraux, André 92

- Mancinelli, Franca 112n
 Manigrasso, Luciano 15n, 31n, 34n
 Manzoni, Alessandro 53
 Marchetti, Adriano 123n
 Margoni, Ivos 110n, 116-19
 Mari, Chiara 89n
 Mariani, Gaetano 70n
 Mariano, Emilio 31
 Marienské, Héléna 165
 Marinai, Teresina 76n
 Marinetti, Enrico 68
 Marinetti, Filippo Tommaso 10, 67-73, 75-83
 Mariula 30n
 Marradi, Giovanni 59
 Martinez, Cyrille 165
 Marussi, Garibaldo 97
 Maselli, Titina 96
 Masi, Giuseppe 76n
 Masullo, Gennaro 91
 Matthews, Jackson 114n
 Mauvignier, Laurent 160n
 Maxwell, H. J. 117n
 Mazloum, Daiane 163
 Mazza, Luigi 31n
 Mazzoni, Guido (1859-1943) 59
 Mazzoni, Guido (1967) 112n, 116
 Meazzi, Barbara 159n
 Mengaldo, Pier Vincenzo 114-15, 141
 Meschonnic, Henri 137n
 Michaka, Stéphane 165
 Michaux, Henri 10, 109-12, 116-20, 124
 Milani, Milena 87-99, 101-05
 Milelli, Domenico 59
 Miliucci, Fabrizio 10, 30-31
 Milton, John 140
 Minore, Renato 33, 35-42, 44-46
 Mirò, Joan 95, 98, 102-04
 Modiano, Patrick 160n
 Molia, Xabi 166, 169
 Molteni, Giuseppe 30n
 Montaigne, Michel de 140
 Montale, Eugenio 18-19, 90, 112, 116
 Montefiori, Stefano 159n
 Montesquieu 110n
 Monti, Vincenzo 53
 Moravia, Alberto 90
 Morbiato, Giacomo 10
 Mozart, Wolfgang Amadeus 76n, 140
 Mucci, Renato 90-91
 Mukasonga, Scholastique 159
 Musil, Robert 110n
 Musset, Alfred de 92n
 Negri, Ada 54
 Nencioni, Enrico 59
 Neri, Giampiero 112
 Nerval, Gerard De 23, 92n
 Nicoletti, Gianni 31
 Nicotra, Alfredo 167n
 Nimier, Marie 163
 Nonveiller, Roberto 89
 Nothomb, Amélie 160n
 Nouveau, Germain 23-24
 Offenbach, Jacques 76n
 Ojetti, Ugo 54n
 Oppen, George 111
 Orazio, Quinto Flacco 111
 Orban, Jean-Pierre 163
 Organte, Laura 31n
 Orioles, Vincenzo 140n
 Ortesta, Cosimo 115n
 Orvieto, Angiolo 60
 Oster, Christian 166
 Oustinoff, Michael
 Pagano, Vittorio 18, 22-23, 32, 34-36, 39-42
 Page, Martin 165
 Pagès, Yves 169
 Pagliarani, Elio 113, 121n
 Palamàs, Kostís 61n

- Palatroni, Romano 37
 Palazzeschi, Aldo 18
 Palazzo, Sandro 115n
 Paloscia, Fulvio 164n
 Panetta, Maria 88
 Panzacchi, Enrico 59
 Papa, Pasquale 61
 Papini, Giovanni 16, 18
 Papini, Gianni A. 57-58
 Pareschi, Luca 156n
 Parini, Giuseppe 53
 Parronchi, Alessandro 18, 20, 22-26
 Pascarella, Cesare 59, 90
 Pascoli, Giovanni 60-61, 112
 Pasetti, Chiara 169n
 Pasi, Mario 33, 35-42, 44-46
 Pasolini, Pier Paolo 18, 116
 Passoni, Franco 97
 Patierno, Alvio 44n
 Pavolini, Corrado 18
 Pea, Enrico 18
 Pellegrini, Carlo 31n
 Penna, Sandro 18
 Pennac, Daniel 160n, 162, 170
 Peresson, Giovanni 156
 Perotti, Lorenzo 72
 Petralia, Franco 20n, 30n
 Picasso, Pablo 89, 91, 110
 Picon, Isabel 20n
 Pineau, Gisèle 163
 Pirandello, Luigi 59, 90
 Pireyre, Emmanuelle 163
 Pizzamano, Paola 87, 97n, 105n
 Poggi, Simona 87, 97n, 102n
 Polack, Stéphanie 165
 Poli, Anna Stella 121n
 Ponge, Francis 10, 109, 111-12, 120-24,
 132
 Ponti, Vitaliano 69n
 Porta, Antonio 113
 Pouchard, Ennio 97
 Pound, Ezra 111, 113, 140
 Praz, Mario 31n
 Proust, Marcel 46n, 91, 104, 131, 134
 Quarta, Daniela 77n
 Quasimodo, Salvatore 18
 Queneau, Raymond 21
 Quintiliani, Matteo Maria 88
 Quiriny, Bernard 169-70
 Rabelais, François 110n
 Raboni, Giovanni 113
 Raimbaut de Vaqueiras 140
 Rakosi, Carl 111
 Ramonda, Jacopo 112n
 Raos, Andrea 112n
 Raoul-Duval, Jacqueline 163
 Rapisardi, Mario 54, 59
 Ravelli, Federico 30n
 Ray, Man 89
 Rebora, Clemente 18
 Reeves, Joyce 103n
 Reverdy, Thomas B. 165
 Reznikoff, Charles 111
 Ricciardi, Giovanni 167n
 Ricciulli, Paola 29-30, 32n, 35n, 42-43
 Rigutini, Giuseppe 95n
 Rimbaud, Arthur 10
 Risset, Jacqueline 10
 Riva, Valerio 117
 Robin, Nicolas 163
 Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo 30
 Roland, Alice 165-66
 Rolin, Olivier 165-66
 Romano, Lalla 132
 Rombout, André 77n
 Rosselli, Amelia 96, 113
 Rossello, Luigi 97
 Rossetti, Christina 140
 Rossetti, Dante Gabriel 140
 Rossi, Tiziano 112n

- Rousseau, Jean-Jacques 69
 Roux, Amédée 56-57
 Rubino, Gianfranco 157-58
 Ruchat, Anna 115n
 Rugafiori, Claudio 117
 Rummo, Rossana 159n
 Saba, Umberto 112
 Sade, Donatien-Alphonse-François de 169
 Saetti, Bruno 88, 101
 Sagan, Françoise 165-66
 Salmon, Laura 133
 Salvadori, Giulio 59
 Sanguineti, Edoardo 113
 San Lazzaro, Gualtieri di (Giuseppe Antonio Leandro Papa) 89n, 95
 Sansot-Orland 70
 Santone, Laura 137n
 Sapienza, Goliarda 98
 Sapiro, Gisèle 156n, 159n
 Saroldi, Anna 10
 Sartre, Jean-Paul 121
 Saucier, Jocelyne 163
 Savini, Luigi 76n
 Sbarbaro, Camillo 18-19, 27
 Scanavino, Emilio 95
 Scarpa, Domenico 104
 Scève, Maurice 134
 Scheiwiller, Vanni 17-18
 Schisa, Brunella 169n
 Schnapp, Jeffrey T. 77
 Scotto, Fabio 112
 Sebastiani, Luca 167
 Segel, Harold B. 82n
 Seksik, Laurent 163
 Selvatico, Riccardo 59
 Sereni, Vittorio 13-14, 18, 110, 113-16, 121n
 Settanni, Ettore 139
 Settimelli, Emilio 76n
 Seuphor, Michel 96
 Sfar, Joann 165
 Shakespeare, William 52
 Shattuck, Roger 114n
 Sigaud, Dominique 165
 Simone, Pasko 115n
 Sinha, Shumona 165
 Sinisgalli, Leonardo 18, 97
 Soffici, Ardengo 16-18, 20, 25
 Sollers, Philippe 121, 132
 Solmi, Sergio 18-19, 89
 Sosio, Libero 101n
 Spagnoli, Luisa 87
 Spaziani, Maria Luisa 114
 Spignoli, Teresa 31n
 Spiritini, Massimo 31n
 Squanquarilli, Renato 30n
 Steel, W. 91
 Stefani, Mario 102n
 Stout, John 135n
 Strauss, Richard 76n
 Svolacchia, Sara 132n, 134n, 137n
 Swift, Jonathan 110n
 Taglietti, Cristina 162n, 169n
 Tailhade, Laurent 69
 Taillandier, Yvon 98, 102
 Talon, Jean 119
 Tapié, Michel 89
 Tempesti, Giulio 76n
 Terra, Stefano 21
 Tessari, Roberto 82n
 Thorens, Jacques 169
 Tissot, Ernest 51-52
 Todini, Umberto 131, 146
 Toussaint, Jean-Philippe 159-60
 Traverso, Leone 90
 Trevi, Emanuele 119, 159n
 Trevisan, Alessandra 10
 Tumiati, Gualtierio 76n
 Turckheim, Émilie de 166

- Turi, Giovanni 169n
Ungaretti, Giuseppe 18, 20, 90, 112, 120-22, 124, 132n
Valeri, Diego 18, 32, 36-37, 39n, 43-46
Valéry, Paul 29n, 91
Valsecchi, Fausto 30n
Vanni, Italo 121n
Vargas, Fred 162
Vasio, Carla 117
Veinstein, Alain 145
Verga, Giovanni 59
Verlaine, Paul 10, 26, 29-34, 36, 41, 43, 45-46, 69, 92n
Vico, Giambattista 132
Vigini, Giuliano 156n
Vilain, Philippe 163
Vittorini, Elio 113n
Vivanti, Annie 59
Viviani, Cesare 33n
Volodine, Antoine 165-66, 169
Voltaire 140
Wagner, Richard 76n
Wallraff, Günther 166, 168
Wedekind, Frank 76n
Weil, Simone 96
Weller, Simona 87, 96
Wéry, Isabelle 163
Weyergans, François 169
Wiese-Rebagliati, Jorge 137n
Wilde, Oscar 76n
Williams, William Carlos 111
Wood, Sharon 87
Wodehouse, P. G. 170
Zaffarano, Michele 112n, 120n, 123-24
Zamboni, Giuseppe 31n
Zanon, Tobia 98n
Zanotti, Paolo 157
Zanzotto, Andrea 25, 113, 118n, 132
Zavattini, Cesare 90
Zinato, Emanuele 116n
Zoboli, Paolo 30n
Zublena, Paolo 112n
Zucco, Rodolfo 33n, 98
Zukofski, Louis 111

Dalla seconda metà del Novecento, l'interesse scientifico attorno ai temi della traduzione non ha mai smesso di svilupparsi. Non solo per quegli aspetti che riguardano la traduzione come "genere" e quindi per le sue implicazioni prettamente letterarie, ma anche e soprattutto per i suoi connotati più ampiamente sociologici e culturali. Si è quindi sviluppato un crescente interesse per il 'transfer letterario' inteso come tentativo critico di reinterpretare la storia letteraria in una prospettiva transnazionale, di cui la traduzione è in tutti i suoi aspetti una privilegiata cartina al tornasole. È in questo contesto che si inserisce il presente volume, maturato all'interno del progetto di ricerca TRALYT. *Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)*, che raccoglie gli interventi di giovani studiosi e studiosi sui temi della traduzione e dell'autotraduzione tra Italia e Francia dall'Ottocento ai giorni nostri. Con un approccio transdisciplinare, che spazia dalla teoria della traduzione all'analisi stilistica, dalla lettura delle dinamiche del mercato editoriale alla fenomenologia socio-culturale della traduzione, il volume ricostruisce la fitta rete degli scambi culturali tra Italia e Francia negli ultimi due secoli, adottando come prospettiva di studio privilegiata appunto quello della traduzione (e dell'autotraduzione) di testi poetici.

JACOPO GALAVOTTI è assegnista di ricerca in Linguistica italiana all'Università di Verona. Si è occupato dell'analisi linguistica, metrica e stilistica di testi letterari del Cinquecento e del Novecento.

SARA GIOVINE è assegnista di ricerca della Scuola Superiore Meridionale (Università di Napoli Federico II). I suoi interessi hanno privilegiato la sintassi e la retorica dell'*Orlando furioso*, le traduzioni italiane dei simbolisti francesi (specialmente Verlaine e Rimbaud) e la lingua epistolare dell'Otto-Novecento.

GIACOMO MORBIATO è fellow della Fondazione Ezio Franceschini (Firenze). I suoi interessi vertono su lingua, stile e metrica del testo letterario. Ha studiato la poesia italiana del Novecento (in particolare Attilio Bertolucci) e i dialoghi italiani di Giordano Bruno.

ISBN 978-88-6938-277-2



€ 16,00