



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Scienze Linguistiche Filologiche e
Letterarie

INDIRIZZO: Unico

CICLO: XXVII

Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Rosanna Benacchio

Coordinatore d'indirizzo: Ch.mo Prof. Gianfelice Peron

Supervisore: Ch.mo Prof. Andrea Afribo

Dottorando: Laura Organte

E qui riprende l'interminabile discorso sulla traduzione, interminabile, ma necessario, perché non è altro che il discorso sulla, e della, letteratura.

Franco Fortini

INDICE

<i>Introduzione</i>	1
I. Ermetica è tutta la poesia moderna»: la creazione di un canone europeo.....	13
II. Per una poetica della traduzione nell’ermetismo.....	20
III. Tradurre la forma.....	31
1. Il verso da traduzione.....	31
1.1. Contini e la “traduzione alineare”.....	31
1.2. I versi tradizionali tra “equivalente funzionale” e calco ritmico.....	36
1.2.1. L’alessandrino francese.....	36
1.2.2. L’ottonario spagnolo.....	54
1.2.3. Il pentametro inglese (<i>blank vers</i>).....	65
1.2.4. La pentapodia tedesca.....	72
1.2.5. La tetrapodia giambica russa.....	79
1.3. I versi liberi (e “liberati”).....	94
1.3.1. Le <i>Elegie Duinesi</i> di Rilke nella traduzione di Traverso.....	94
1.3.2. Sergio Baldi e lo <i>sprung rithm</i> di Hopkins.....	114
1.3.3. I versi liberi russi.....	125
2. Le forme.....	141
2.1. Il sonetto.....	141
2.1.1. Traverso e Góngora.....	141
2.1.2. Bigongiari e Ronsard.....	152
2.1.3. Il sonetto otto-novecenteso.....	157
3.2. La quartina.....	162
3.3. Strofe lunghe e testi indivisi.....	170
3.4. Osservazioni generali.....	178

IV. TRADURRE LA LINGUA	191
1.1 L'ideale umanistico-simbolista di una "lingua generale europea"	191
1.2 La lingua della lirica	193
1.3 L'eredità otto-novecentesca: da Pascoli-D'Annunzio a Montale	218
1.4 La <i>koiné</i> ermetica	229
<i>Il corpus</i>	244
Bibliografia generale	250

III. TRADURRE LA FORMA

I.1. *La dissoluzione del canone: Contini e la “traduzione alinearè”*

Indagare le sorti del verso da traduzione nel Novecento italiano significa confrontarsi con un canone storicamente sottoposto a due tipi di fattori condizionanti: quelli endogeni, legati alla forza d'imposizione di volta in volta diversa della tradizione poetica, e più in particolare della grammatica metrica, per definizione conservativa, e quelli esogeni, ossia le istanze espresse dai testi di partenza e dalla loro fisionomia metrico-prosodica – talvolta molto difforme da quella italiana – che esige di essere in qualche modo trasposta, allusa, o allora elusa, ma che obbliga comunque ad un faccia a faccia con le potenzialità espressive e ricettive della lingua poetica di arrivo.

La natura stessa del metro, il suo porsi, con le parole di Fortini, come «allusione, riferimento a qualcos'altro da sé, citazione di una regola» è paradossalmente alla radice di ogni suo superamento. Dall'affermarsi, nel corso del Cinquecento, dell'endecasillabo sciolto, alle sperimentazioni “filologiche” pascoliane, ad innescare l'innovazione in questo campo è sempre la ricerca di una forma disponibile ad accogliere la materia del testo straniero senza alterarla e caricarla di valori stilistici estranei, senza, cioè la «risonanza o intemporale e sacrale (l'indefinita “tradizione”) o storica (la “distanza” e a un tempo la vicinanza con una età o un gruppo di opere o autore particolare)» che inevitabilmente ogni metro istituzionale porta con sé:

La spina dei traduttori è stata sempre questa, in realtà: riprodurre, per procedimenti analogici, la genuinità dell'originale, tentando, con disperato tentativo, di alleggerire lo strumento espressivo (e, quindi, anche quello metrico) dalle sedimentazioni che, appartenenti a tutt'altre civiltà, gli si sono incrostate addosso, un po' dappertutto. A ben guardare, fu proprio questa la ragione per cui lo sciolto – un metro nuovo di zecca, allora – incontrò tanto favore per le traduzioni; e questa, analogamente, sarà la ragione per cui un Pascoli penserà di adottare, per le sue versioni da Omero e da altri, un esametro di sua coniazione.¹

Tra gli anni Trenta e Quaranta del secolo, dopo le intemperanze delle avanguardie e il successivo comporsi delle spinte eversive attorno alla rifunzionalizzazione delle prosodie

¹ MARTELLI, M., *Le forme poetiche dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, 3, *Le forme del testo*, I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620: 551.

tradizionali, il fervido lavoro, sia critico-teorico che pratico, creatosi attorno alla traduzione riporta in primo piano il problema del metro. In una fase di riassetto degli equilibri tra vecchio e nuovo, tra innovazioni primo novecentesche e istanze di “ritorno al canto”, a fronte di un recupero del «*sensu della tradizione*» è ormai irreversibile il processo di rottura delle forme chiuse, con la conseguenza che «il ritmo, le scansioni del verso la sua armonia diventano [...] opera della costruzione individuale del singolo creatore»².

I contraccolpi si avvertono inevitabilmente anche nel campo della traduzione poetica, ed è il ventottenne Gianfranco Contini, in un intervento del 1940 su «Ansedonia», a tracciare una sorta di cronistoria delle conseguenze:

La crisi metrica, scoppiata insomma dichiaratamente con le barbare carducciane [...] ha avuto corollari tutt'altro che aneddotici o laterali nell'arte del tradurre. E in primo luogo, evidentemente: la rottura del canone o luogo comune del medio gusto umanistico ottocentesco, l'equivalenza di forma chiusa nostrana a forma chiusa straniera. [...] Pubblicata la crisi, una posizione di punta non poteva recare che una riproduzione minuziosa, e da rischiare di farsi ossessiva, dei modelli, zelante di ogni arsi, cesura e assonanza: sarà l'alessandrinismo pascoliano, nelle versioni, forse maniache in linea di principio [...] ma in fatto eccellenti, dai metri classici o dal decasillabo epico francese. Più in là non poteva essere che la distruzione. E che ne vediamo emergere? Una sorta di corrispondenza determinatamente prosastica, non già in prosa (che sarebbe in fondo un'equivalenza chiusa di più), ma cercata membro per membro poetico. Si veda Ungaretti da Góngora, impostando il proprio lavoro attorno a un endecasillabo-limite senza obbligo di rime.³

Con lo scardinamento del sistema metrico tradizionale perde di legittimità, in primo luogo, secondo Contini, la prassi, tipica di tutta una grande stagione di traduzioni dai classici latini e greci, dal Cinquecento sino all'Ottocento, di rendere le prosodie straniere mediante un “equivalente funzionale”, ossia, con le parole di Jakobson, «una forma che, nell'ambito delle forme di un dato linguaggio poetico, corrisponda *funzionalmente*, e non solo esteriormente, alla forma dell'originale»⁴. Senza chiamare in causa soluzioni paradossali quali le riduzioni ottocentesche dei carmi catulliani in sonetti⁵, si pensi alla longeva fortuna dell'ottava nella resa dell'epica greca e latina dal Cinquecento in poi⁶, fino al definitivo affermarsi del verso da traduzione per eccellenza, l'endecasillabo sciolto, chiamato a rendere tutti suoi omologhi stranieri, a partire dall'esametro latino, sino a Novecento inoltrato. Con esiti non lontani a quelli stigmatizzati nel celebre *Euripide e il professor Murray* di Eliot, in cui il poeta, che scrive nel 1920, lamenta gli effetti della versione della *Medea* realizzata per le scene dall'insigne grecista giudicando «inconcepibile che qualcuno davvero

² A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, III, Torino, Einaudi, 2009, pp. 318-319.

³ G. CONTINI, *Di un modo di tradurre*, in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Einaudi, Torino, 1940, pp. 372-379: 373.

⁴ R. JAKOBSON, *On the Translation of Verse*, in ID., *Selected Writings*, vol. V, *On Verse, Its Masters and Explorers*, ed. by S. Rudy, M. Taylor, Mouton, The Hague, 1979, pp. 147-159.

⁵ MARTELLI, M., *Le forme poetiche dal Cinquecento ai nostri giorni*, cit., 548.

⁶ Si veda a questo proposito G. BUCCHI, *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica in Italia*, «Stilistica e metrica italiana», 9 (2009), pp. 343-64.

capace di cogliere il suono del verso greco adottati deliberatamente come esatto equivalente il distico di William Morris o il verso lirico di Swinburne⁷:

Il fatto che il più famoso divulgatore contemporaneo della letteratura greca debba quasi abitualmente usare due parole laddove il greco ne vuole una sola, e dove l'inglese gliene potrebbe fornire una; il fatto che debba tradurre *σνιάς* con *grey shadow*, e che debba allentare la concisione greca per adattarla alla poco compatta struttura di William Morris e avvolgere la lirica greca con le nebbiose foschie di Swinburne: questi non sono difetti di scarsa importanza.⁸

Analogamente, in Italia, le traduzioni in endecasillabi, settenari e quinari delle *Elegie Duinesi* rilkiane approntate dal germanista Vincenzo Errante nel 1929 pagheranno il debito di una troppo scoperta adesione al gusto dannunziano.

All'estremo opposto, ma con analoghe ricadute, Contini sembra considerare esaurito, con Pascoli, il capitolo della metrica barbara applicata alla traduzione, e con esso gli utopici tentativi di piegare la prosodia italiana al ricalco esatto dei ritmi stranieri. D'altra parte, è noto, nella storia delle forme tra Otto e Novecento, «causa anche la dura concorrenza della metrica barbara carducciana, che in fin dei conti ricicla forme della tradizione, l'irta e difficile metrica “neoclassica” di Pascoli resta un episodio chiuso»⁹. Più fortuna avranno le sperimentazioni nate sulla scia dell'approccio carducciano, ma a rapido invecchiamento sono destinate anche le molte versioni approntate secondo questo principio, soprattutto nel campo dei classici antichi: ne è un esempio il lavoro del grecista Ettore Romagnoli, che aveva concepito e in parte realizzato nei primi anni del Novecento l'ambizioso progetto di trasportare in italiano tutta la poesia greca, rielaborando le suggestioni “barbare” di Pascoli e Carducci con l'impiego di metri romanzi compaginati in inediti disegni strofici. L'esperimento non supera la metà del secolo se già nel 1948 Pavese, nel complimentarsi con Rosa Calzecchi Onesti per le sue versioni da Omero, alle quali com'è noto, apportò un contributo determinante, le scrive: «Evitando l'esametro pascolo-romagnoliano si evita pure la cadenza oratoria fiorita di questo schema ritmico ed in definitiva la sintassi ed addirittura il lessico che tante versioni neoclassiche hanno ormai reso odioso»¹⁰. E non è escluso che proprio al Romagnoli si riferisca Quasimodo nel *Chiarimento e note a una traduzione dei lirici greci*, del 1941, dichiarando di aver agito per restituire all'epoca moderna «quei poeti dell'antichità che, affidati alle avventure della versificazione, anche di grecisti insigni, sono arrivati a noi, magari con esattezza di numeri, ma privati del canto»:

⁷ T.S. ELIOT, *Euripide e il professor Murray*, in *Opere, 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, 2001, p. 493.

⁸ *Ibid.*, p. 492.

⁹ P.V. MENGALDO, *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, in *Pascoli e la cultura del Novecento* (atti del Convegno, San Mauro, 30 settembre - 2 ottobre 2005) a cura di A. Battistini, G. Miro Gori, C. Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, p. 117.

¹⁰ C. PAVESE, *Lettere, 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966 p. 597. D'altra parte, nel gennaio 1948, lo stesso Pavese aveva chiesto a Mario Untersteiner, che lo indirizzerà poi verso la Calzecchi onesti, «una versione quasi letterale, a verso a verso, andando a capo quando il senso è finito», quasi riecheggiando le affermazioni continiane.

Ho eluso il metodo delle equivalenze metriche perché i risultati da esso conseguiti, se pure ci avvicinarono al battito delle arsi, al silenzio delle tesi, agli spazi delle cesure, alla norma tecnica, infine astratta dell'antico testo poetico, non ci resero al tempo stesso la cadenza interna delle parole costituite a verso. Parlo della vera quantità d'ogni parola (nella piega della voce che la pronuncia), del suo valore, non di tono, ma di "durata".¹¹

In questo senso la «traduzione alineare» – così Contini definisce il moderno modo di tradurre – si configura come «atto culturale di poetica», che trova il suo fondamento nella «protesta contro l'imprigionamento in una linea melodica estranea all'attualità del gusto»¹². Alle versioni poetiche viene richiesta una piena leggibilità in un contesto – quello novecentesco – ormai irrimediabilmente versoliberista, in cui la metricità, lungi dal dissolversi – «soltanto un cattivo poeta potrebbe accogliere il verso libero come una liberazione dalla forma», scriveva Eliot – diventa «una convenzione privata fra sé e sé»¹³ chiamata ad arginare, ma non a soffocare, il dilagare delle istanze intonative.

1.2 I versi tradizionali tra "equivalente funzionale" e calco ritmico

1.2.2 L'alessandrino francese

Al pari dell'endecasillabo nel contesto italiano, l'alessandrino è giunto nei secoli a configurarsi quasi come «*totem* metrico»¹⁴ della tradizione poetica francese, in grado di evocare immediatamente i più autorevoli rappresentanti e gli esiti più illustri. La notevole fortuna, non solo italiana ma in generale europea, del teatro tragico d'oltralpe nel corso del Settecento, porta ben presto i traduttori a confrontarsi con questa misura versatile, la cui fisionomia metrico-prosodica appare sin da subito tanto legata al "genio" della lingua francese quanto sostanzialmente estranea a quella italiana, abituata alle pressoché inesauribili possibilità di scansione offerte dall'endecasillabo. Le alterne vicende del calco dell'alessandrino messo a punto, com'è noto, da Pier Jacopo Martello nel Settecento, ne dimostrano l'eccentricità rispetto al sistema metrico nostrano, il suo essere percepito costantemente come «qualcosa di "esterno" (e non soltanto perché è un verso d'importazione), di calcolato (seppure in modo diverso, poniamo, dalla metrica barbara)»¹⁵.

D'altro canto, lo status di verso "principe" della tradizione francese ha favorito il longevo rapporto di omologia con l'endecasillabo, sentito come naturale e diretto "equivalente funzionale" dell'alessandrino e pertanto impiegato con poche eccezioni nelle traduzioni nonostante le difformità strutturali e prosodiche.

¹¹ *Lirici greci* tradotti da S. Quasimodo, con un saggio di L. Anceschi, Milano, Mondadori, 1945 (2ª ed.), p. 3.

¹² G. CONTINI, *Di un modo di tradurre*, cit., p. 373.

¹³ F. FORTINI, *Verso libero e metrica nuova*, in *Saggi italiani*, 1, Garzanti, Milano 1987, pp. 340-349: 343.

¹⁴ T. ZANON, *Tradurre Racine in Italia: esempi novecenteschi di resa dell'"alexandrin"*, «Stilistica e Metrica italiana», IX, 2009, pp. 365-384: 318.

¹⁵ F. BRUGNOLO, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, «Anticomoderno», II, 1996, pp. 257-284: 257.

Nel Novecento, l'automatismo di questa corrispondenza viene però messa in discussione da una serie di circostanze legate al processo di liberazione dalla metrica istituzionale. In estrema sintesi:

a) sotto l'influenza francese l'alessandrino rientra in Italia a fine Ottocento, emancipato dal genere drammatico in cui lo confinava la precedente tradizione e di conseguenza aperto a nuove compagini e configurazioni strofiche. Nelle mani di sperimentatori quali Carducci e D'Annunzio, perde nel contempo il rigido isocronismo ritmo-sintassi adattandosi a scansioni più varie e inquiete che giungono fino a sfumarne la fisionomia di verso doppio e a determinarne il definitivo passaggio «da verso composto, simmetricamente bipartito (che resta tale nel modello astratto), a un verso sostanzialmente unitario, in cui contano solo le pause volute dal senso e dalla sintassi»¹⁶.

b) L'ingresso nel sistema metrico dell'alessandrino nella sua veste rinnovata comporta uno spostamento degli equilibri che riguarda principalmente il suo rapporto con l'endecasillabo. Dagli *Ossi di Seppia* in poi, com'è noto, viene istituzionalizzata la complementarità dei due versi, compaginati in vario modo. L'esempio più significativo è senz'altro quello di Luzi, che alterna endecasillabi e alessandrini spesso anche con periodicità regolare in componimenti isostrofici, suggerendo l'equipollenza delle due misure sia tramite la fattura, in entrambi i casi solenne ed eloquente, sia tramite i disegni strofici¹⁷. Il rapporto sintagmatico instauratosi tra i due versi, divenuti, per così dire, intercambiabili, va però ancora oltre: non sono rari casi (in Luzi, ma prima di lui in D'Annunzio e Montale) in cui all'interno dell'alessandrino sopravvive la misura endecasillabica, della quale il doppio settenario diviene allora una lievitazione, una variante ipermetra illustre.

c) Parallelamente, a seguito, tra le altre, delle sperimentazioni govoniane sul tridecasillabo¹⁸ e a partire dall'alessandrino liberato dei simbolisti francesi, entrano nel sistema versi lunghi, non sempre pacificamente scomponibili in unità minori, che sempre meno rimandano alla matrice originale e che assieme agli endecasillabi ipermetri e alle misure esametriche diventano parte del repertorio novecentesco definitivamente canonizzato da Montale.

La complessità della relazione fra alessandrino, endecasillabo e le misure libere che attorno a questi gravitano, emerge con paradigmatica esemplarità nelle versioni di Bigongiari dai sonetti ronsardiani. Dei sei componenti del *prince des poètes* scelti dal traduttore, solo quattro presentano il *vers héroïque*¹⁹, mentre gli altri due, di epoca anteriore,

¹⁶ *Ivi*, p. 268.

¹⁷ Su *Il cuore di vetro* (da *Un brindisi*), composto da tre strofe di, rispettivamente, 8, 8 e 4 versi (alessandrini il v. 2, 3, 5, 7, 8; 11, 12, 15; 19 e 20) con schema ABABCD CD EF EFGH GH ILIL, scrive Brugnolo: «l'equiparazione alessandrino = endecasillabo è ribadita dal fatto che i due tipi di verso possono bensì rimare fra loro, ma non con se stessi (con la sola eccezione, in tutto il componimento, dei vv. 5 : 8)». (F. BRUGNOLO, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, cit., p. 275).

¹⁸ Vedi P.V. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in *La tradizione del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 139-188.

¹⁹ Si tratta dei sonetti CCXXVII (*Cache pour cette nuit ta corne, bonne Lune*) e XCVII (*Je mourrois de plaisir voyant par ce bocage*), usciti in «Letteratura», 11-12, 1940, e dei sonetti XXIII (*Ces longues nuits d'hiver, où la lune ociense*) e

sono tramati in *décasyllabes*. Le soluzioni adottate per trasporre le partiture in alessandrini offrono una rassegna pressoché completa delle possibili opzioni novecentesche, a partire dalla più tradizionale, impiegata per il sonetto CCXXVII, di cui si vedano le terzine:

<p>Tu sçais, Lune, que peut l'amoureuse poison, Le Dieu Pan, pour le pris d'une blanche toison Peut bien fléchir ton cœur, et vous, Astres insignes, Favorisés au feu qui me tient alumé : Car s'il vous en souvient, la pluspart de vous, Signes, Ne se voit luire au ciel que pour avoir aimé.</p>	<p>Tu sai che vale il filtro dell'amore, Tu Luna. Pan poté ammollirne il cuore Per un candido vello. Astri insigni E voi sbracciate il fuoco che mi tiene: Se vi sovviene siete, i più, voi, Segni, Celesti se vi arse amor le vene.</p>
---	---

Il passaggio dalla bilanciata e simmetrica struttura dell'alessandrino alla più mossa configurazione endecasillabica passa anche attraverso una rimodulazione della sintassi: ai vv. 9/10 il vocativo «Lune» viene spostato alla fine della frase e rinforzato tramite la ripetizione patetica del «tu» allocutivo. La proposizione successiva viene isolata tra due punti fermi, divenendo quasi un inciso informativo in virtù del passaggio dalla seconda persona singolare alla terza («flechir ton cœur» → «ammollirne il cuore»), con la conseguenza che il vocativo «Astri insigni» resta per un attimo sospeso prima di ritrovare, nella strofa successiva, la congiunzione e l'allocutivo posposti («et vous, Astres insignes» → «Astri insigni // e voi»). I sommovimenti più consistenti interessano però gli ultimi due versi: Bigongiari istituisce un iperbato anticipando la copula «siete» che risulta quindi separata dalla parte nominale «Celesti» (il predicato condensa l'espressione «se voit luire au ciel»), mentre la causale implicita, «pour avoir aimé» viene resa con perifrasi letteraria impreziosita dall'iperbato e dall'apocope in «amor». Allo stesso tempo, la sfumatura eventuale conferita alla proposizione dal «se», riconduce ad un ambito linguistico ed espressivo novecentesco²⁰.

All'opposto, ma sempre nell'ambito delle opzioni omometriche, il sonetto XCVII è integralmente restituito in alessandrini, con soluzione che ricorda la celebre – e coeva – *Copia da Ronsard*²¹ luziana. L'istanza di adesione alla forma dell'originale non esclude però un certo grado di assimilazione prosodica, che si legge in filigrana:

- v. 3 Et la verde lambrunche errante en mille pars
 E la verde lambrusca errante in mille parti
- v. 4 Sur l'aubespín fleury pres des roses sauvages
 Sull'albospino in fiore tra le rose selvagge
- v. 5 Je mourrois de plaisir oyant les doux ramages

XXX (*Le soir qu'Amour vous fist en la salle descendre*), entrambi pubblicati per la prima volta in «Letteratura», 14, aprile-giugno 1940.

²⁰ Il riferimento più pertinente è al Montale dei *Mottetti*, in cui la subordinata introdotta dal “se” assolve spesso alla funzione temporale: «ai colpi d'oggi lo so, se di lassù s'infilte / un'ora» (*Lontano ero con te...*, vv. 6-7), «Nulla finisce, o tutto, se tu folgore / lasci la nube». (*Perché tardi?*, vv.7-8). Si veda S. BOZZOLA, *Seminario montaliano*, Roma Bonaccio, 2006, pp. 96-97.

²¹ La traduzione luziana del sonetto *Sur la Mort de Marie* di Ronsard è stata pubblicata dapprima su «Incontro», I, 12 ottobre 1940, p. 4, per poi essere annessa, a partire dalla seconda edizione del 1942, a *La barva*.

Morivo di piacere udendo i dolci echeggi

- v. 7 Dessur un arbre verd bec en bec fretillars
Sopra un albero verde baci e baci scoccarti
- v. 10 Debusquer au matin le chevreuil hors du bois
Sfrascare nel mattino il cavriuolo fuori
- v. 11 Et de voir fretiller dans le Ciel l'aloüette
E l'allodola un guizzo entro gli spazi cesi

Il verso principe della tradizione italiana sopravvive all'interno della misura lunga, spesso come opzione di lettura offerta dall'incontro vocalico in cesura (vv. 3, 4, 10, 11, quest'ultimo con "dialefe nella sinalefe"), che sfuma la netta bipartizione dell'arcimodello. Una modalità tutt'altro che infrequente nell'alessandrino di tradizione otto-novecentesca, che non va però considerata come «una sorta di inevitabile automatismo metrico», ma come una potenzialità che non tutti i poeti colgono allo stesso modo: attualizzata spesso e volentieri da D'Annunzio, Montale, o Luzi, resta non a caso lettera morta presso Gozzano e i crepuscolari, discriminando così «una linea "alta", sostanzialmente rispettosa del carattere illustre, melodico-eloquente, del verso, e una linea, diciamo così, bassa, "prosastica" e tendenzialmente corrosiva»²². Questo aulicismo metrico trova d'altra parte una conferma nelle scelte linguistiche iperletterarie che caratterizzano la versione: al v. 1 i «bocages» (lett. boschetti) ronsardiani sono resi con il dantesco «piagge», le «dierres espars» del v. 2 diventano, forse anche a seguito della contiguità fonica, «ellere sparte», così come il «chevreuil» del v. 10 dà luogo al dannunziano «cavriuolo». E a D'Annunzio in modo più esplicito rimanda l'aggettivo latineggiante «cesi», al v. 11 («E se gli occhi tuoi cesii han neri cigli», *Il fanciullo*).

Nei sonetti XXIII e XXX, la compresenza – che si traduce in equivalenza sintagmatica – di endecasillabo e alessandrino si manifesta in maniera più esplicita, non più dissimulata in filigrana.

Si veda dapprima il XXX. La rappresentazione della danza della donna amata, paragonata dapprima all'antonomastica sinuosità del fiume Meandro e poi al volo di uno stormo di gru in fuga dall'imminente inverno, si risolve nell'ultimo verso in metamorfosi panica: «aussi ton corps s'estoit / Transfromé pour ce soir en divine nature». La trasfigurazione si compie tra la seconda quartina e la prima terzina, in virtù di una sintassi che si fa iconica, assumendo il ritmo cadenzato del ballo e sincronizzandolo poi con quello della natura:

Le ballet fut divin, qui se souloit reprendre,
Se rompre, se refaire, et tour dessus retour
Se mesler, s'escarter, se torner à l'entour,
Contr'imitant le cours du fleuve de Meandre

Il balletto divino si soleva riprendere
E rompere rifarsi, e giro sopra giro
Mescolarsi, sviarsi, voltarsi torno torno,
Quasi imitasse il corso del fiume di Menandro

Ores il estoit rond, ores long, or'estroit,
Or'en pointe, en triangle, en la façon qu'on voit
L'escadron de la Gruë evitant la froidure.

Ora tondo, ora lungo, ora era stretto,
Ora in punta, in triangolo, siccome
Una torma di Gru ch'evita il freddo.

²² F. BRUGNOLO, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, cit., pp. 264-265.

Tra la prima e la seconda strofa si registra già nell'originale un cambio di velocità: se dapprima la danza è raffigurata come un moto simmetrico e parallelistico (si noti il parallelismo sintattico dei vv. 6-7) che si arresta e riprende, tornando sempre su se stesso (il movimento è ossessivamente ribadito dalla figura etimologica: «*tour dessus retour*», «se *tourner à l'entour*»), e la similitudine fluviale non fa che accentuare questa idea di sinuoso scorrimento, nella terzina la serie di figure («rond», «long», «estroit», «en pointe», «en triangle») introdotte dall'anaforico «ores» suggerisce un avvicinarsi imprevedibile di variazioni repentine. Quasi un cambio di musica da una strofa all'altra, che il traduttore dimostra di avvertire non solo riproducendo fedelmente le strutture sintattiche, ma intervenendo anche sul ritmo con il passaggio dal doppio settenario della quartina, simmetrico e cadenzato, all'endecasillabo della terzina, più veloce e mosso. Si noti come il v. 11, «una torma di Gru ch'evita il freddo» con l'*ictus* ribattuto di sesta e settima, amplificato fonicamente dallo scontro tra una parola tronca e un trisillabo sdrucchiolo secondo un modulo di tradizione plurisecolare, prepari già, marcando la cesura con il tipico effetto di «*break ritmico*»²³, il ritorno al doppio settenario della terzina finale:

Je faux, tu ne dansois, mais ton pied voletoit
 Sur le haut de la terre : aussì ton corps s'estoit
 Transformé pour ce soir en divine nature

Mentisco, non danzavi, il tuo piede volava
 Più alto della terra: così il tuo corpo s'era
 Trasformato una sera in divina natura

Il ritmo si distende nuovamente sul verso a due campate la cui simmetria è accentuata fonicamente, a compenso della perdita delle rime, con l'assonanza *danzavi* : *volava*; e la catena *terra* : *s'era* : *sera* : *natura* che crea quasi un quadrato di rimandi incrociati.

Nel sonetto XXIII, il rapporto a due tra doppio settenario ed endecasillabo si apre ad accogliere misure composte di estrazione non tradizionale.

Il petrarchismo ronsardiano marca in questi versi la distanza con il modello: l'«ideale lume platonico» che investe l'esperienza Petrarca si capovolge qui nel suo contrario «e cioè nella pulsione oscura, notturna, dell'istanza di eros e dei suoi occorrimenti fantasmatici»²⁴. Ancora, con le parole di Sefano Agosti,

nell'interminabile durata della notte, il fantasma dell'amata è sottoposto senza ritegno ad ogni metamorfosi: dal fantasma della nudità che assolve al godimento, al fantasma della morta, presso cui giace e, a sua volta, “riposa” il Soggetto, il quale percorre così – nell'allucinazione della finzione (“ta forme douteuse / Qui vient par une feinte aleger mon amour) – l'intera parabola della pulsione desiderante, dal suo acme all'azzeramento.²⁵

Si veda la versione di Bigongiari:

Ces longues nuits d'hiver, où la Lune ocieuse

Queste lunghe notti d'inverno, quando la luna

²³ M. PRALORAN, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in ID., a cura di, *La Metrica dei Fragmenta*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 125-189: 156.

²⁴ S. AGOSTI, *Introduzione*, in P. de Ronsard, *Amori*, trad. it. di C. Greppi, Milano, Mondadori, 1990, pp. 5-29:

18

²⁵ *Ibid.*

Tourne si lentement son char tout à l'entour,
Où le Coq si tardif nous annonce le jour,
Où la nuit semble un an à l'ame soucieuse,

Je fusse mort d'ennuy sans ta forme douteuse,
Qui vient, par une feinte, alleguer mon amour,
Et faisant, toute nue, entre mes bras sejour,
Me pipe doucement d'une joye menteuse.

Vraye tu est farouche, et fiere en cruauté ;
De toy fausse on jouyst en toute privauté.
Pres ton mort je m'endors, pres de luy je repose :

Rien ne m'est refusé. Le bon sommeil ainsi
Abuse par le faux mon amoureux souci.
S'abuser en amour n'est pas mauvaise chose.

oziosa
Volge sì lentamente intorno il carro,
Quando il gallo sì tardi annuncia il giorno,
Quando la notte è un anno per l'anima pensosa,

Fossi morto di noia senza la tua forma dubitosa
Che in una finta viene ad alleviare l'amore
E tutta nuda fra le braccia standomi
Mentisce dolcemente alla mia gioia.

Vera, sei triste e fiera, sì crudele;
In te falsa gioisco come in cosa privata.
Accanto alla tua salma dormo e poso:

Non ho ripudii. Il buon sonno così
Calma d'inganni la sete d'amore.
Se ingannarsi in amore non è male.

Le quartine si aprono con due versi lunghi che la segmentazione sintattica suggerisce di interpretare come, rispettivamente, novenario + settenario e, simmetricamente, settenario + novenario. Il *pattern* quasi pascoliano del novenario, con terminazione dattilica, colloca queste due misure nell'orbita dell'esametro barbaro. La prima quartina prosegue poi con due endecasillabi e si conclude con un doppio settenario, mentre nella seconda segue un endecasillabo ipermetro, «*Che in una finta viene ad alleviare l'amore*» (4^a-6^a-10^a-13^a), che può essere letto, postulando dialefe tra *viene* e *ad*, come la somma di settenario e ottonario. Una misura ambivalente, che funge da raccordo tra il doppio settenario e i due endecasillabi che chiudono la strofa. Analogamente, il doppio settenario al v. 10, «*In te falsa gioisco come in cosa privata*», procede con passo endecasillabico fino a *cosa*, per poi eccedere la misura, armonizzandosi con gli endecasillabi che lo incorniciano. In un ambiente metrico decisamente novecentesco, spicca il trattamento del v. 11, nell'originale rigidamente bipartito con parallelismo sintattico dei due emistichi, configurazione tipicamente ronsadiana: «Pres ton mort je m'endors, pres de luy je repose». Bigongiari, riplasmando il verso in funzione della conversione endecasillabica, sceglie una figura che altrettanto immediatamente rimanda alla tradizione italiana nella sua incarnazione petrarchesca, con dittologia isolata nella parte finale del verso, in cui l'accentazione si addensa rispetto all'attacco veloce in virtù del largo spazio atono tra *ictus* sulla seconda e sesta sillaba: «Accanto alla tua salma *dormo e poso*».

Vale la pena forse osservare che la medesima declinazione del rapporto tra endecasillabo e alessandrino si riscontra anche nella coeva produzione poetica di Bigongiari: nella brevissima *Magicienne* dalla *Figlia di Babilonia*, è incastonato tra due endecasillabi: «E taci. Cade un umido delirio / rapido nella morte, fugge il manto del mago / la luna di velluto in una piega»; in *Piazza S. Maria Sopr'Arno*, un doppio settenario con primo emistichio sdrucchiolo e secondo tronco rompe a metà del componimento la serie di diciassette endecasillabi sciolti: «Spade gelate *cupide* di rare *voluttà*», mentre notevole è il caso di *Evidenza ed oblio*, articolato in quattro strofe pentastiche in endecasillabi più una omologa

in doppi settenari i cui emistichi rimano tra loro, promuovendo la cadenza epigrafica di questi versi che fungono da lapidaria conclusione:

Pe' vetri *assiderati* guardi *invisibilmente*,
i tuoi gemiti *aurati* tradiscono il tuo *niente*;
evidenza ed *oblio*; illuminano i *passi*
i muri dell'*addio* come ancora *trapassi*
tra passato e futuro inesistente e vera.

E lo stesso vale per endecasillabi ipermetri («E i cani spenti spenti di una festa delirano» *Vetrata*, 13; «È nell'Arno un lamento che non udremo» *L'Arno*, 1; «ti sollevi al tuo nome che non risponde», «più triste, e ai rampicanti che ti distruggono», *La nostra notte*, 9 e 12; «e un'invetriata di fiamma ti possiede / se le uve crescono piano sulle vigne», *Giro di vite*, 6-7), tredecasillabi («È l'aria rosa di voli che si nascosero», «in un carnoso bianco sventano i ricordi» *Sonno*, 1 e 13; «di menta percuotono i rami tempestivi», *Memoria*, 9; «ed è una festa ancora, questa che t'invita», *Serenata*, 10) e versi variamente composti («e neri, ove il gatto scioglie sonni iridescenti» *Memoria*, 10; «vi appoggiaste per un niente coi gomiti acuti»; «ma se le aquileghe ancora infiammano il tuo sorriso», «e sulla tua mano alla luce fulva si schiantano le pigne», «fantasticando sulle tue chiome, ti chiedono un nome», *Giro di vite*, 1, 8 e 21), che si innestano in un tessuto con poche eccezioni sempre endecasillabico.

Qualche anno dopo le versioni ronsardiane, però, affrontando la parnassiana e glaciale perfezione dell'alessandrino mallarméano (Luigi de Nardis parla di «matematico gelo»²⁶) Bigongiari ritorna, fatalmente, all'endecasillabo, non senza un tentativo fallito di calco metrico:

Do il testo e la traduzione “sismica” delle due redazioni di *Tristesse d'été*, la prima d'intonazione ancora baudelairiana, atmosferica, con un peso carnale troppo deciso, la seconda assolutamente mallarmeana, evaporata nell'intensa luce del suo complesso dal peso dei particolari disgreganti. Avevo tentato dell'ultima redazione anche una versione in alessandrini italiani, ma Mallarmé repelle dalla loro cantabilità, la luce interna di Mallarmé si sperde nell'atmosfera di questo metro, nel suo parlato familiare e melodico, l'armonia per linee interne di Mallarmé, chiusa in rapporti e misure che passano dal centro.²⁷

Anche nell'*Après-midi d'un faune*, oltre che nei due sonetti, l'endecasillabo si riafferma quale strumento privilegiato per rendere l'intarsio prosodico di un verso cesellato da una sintassi musiva, continuamente perturbata da incisi e inversioni, all'origine dell'opacità di senso che caratterizza l'enunciato poetico dell'*Obscur*:

la complessità della sintassi – quale si manifesta nella pluralità dei percorsi di senso attuati nell'ambito dei singoli enunciati, nella polivalenza delle costruzioni, nell'indecidibilità distribuzionale degli elementi anche a motivo delle violente disgiunzioni degli stessi –, nonché la sovradeterminazione delle sostanze e addirittura delle parti cosiddette vuote del discorso (preposizioni, indicatori pronominali, ecc.), tendono a sottrarre la

²⁶ L. DE NARDIS, *Mallarmé in Italia*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1957, p. 23.

²⁷ P. BIGONGIARI, *Il lavoro di Mallarmé*, «Letteratura», 31, novembre-dicembre 1946, oggi in ID., *Il vento d'ottobre*, cit., pp. 357-358.

rappresentazione alla sua immediata funzionalità mimetica o riproduttiva, o anche strumentale per “sospenderla”, appunto, autonomamente, in quanto luogo di creatività allo stato puro²⁸.

Più che nello spazio codificato della forma petrarchesca, nei confronti della quale, Bigongiari osserva un religioso rispetto, sarà dunque opportuno affrontare qui le modalità della riconfigurazione metrico-sintattica nella versione del *Faune*, la cui struttura più aperta, a distici volentieri separati dalla suddivisione in lasse, autorizza la fluidificazione del materiale linguistico conseguente alla riduzione dello spazio versale. Questa indagine consente peraltro di agganciare in un confronto Parronchi²⁹, il cui *modus operandi* nei confronti della forma presenta punti di contatto, ma anche sostanziali differenze con quello di Bigongiari.

Entrambi i poeti-traduttori si collocano, optando per l'endecasillabo sciolto, nel solco della più illustre tradizione, ma nelle due partiture non mancano le incrinature tipiche delle compagini novecentesche: il verso di Bigongiari è spesso calante («Palude che la mia vanità», 28; «E monotona linea sonora», 61) e ancora più sovente presenta accentazioni anomale,

v. 20	Che versata dal mio flauto al boschetto	3 7 10
v. 29	A gara coi soli gareggia tacita	2 5 8 10
v. 98	Di lacrime folli, a un tratto, o di meno	2 5 7 10
v. 100	D'aver diviso, lieto di vincere	2 5 7 10
v. 111	Si scioglie dalle mie braccia disfatte	2 7 10
v. 112	Da vaghi sussulti, ingrata per sempre	2 5 7 10
v. 126	Quando un sonno triste tuona o la fiamma	3 5 7 10

così come l'endecasillabo di Parronchi:

v. 4	Il mio dubbio, massa di notte antica	3 5 8 10
v. 8	Di rose mi attribuisco in trionfo	2 7 10
v. 21	Spruzzato d'accordi; e il solo vento	2 5 8 10
v. 25	da una ruga, l'artificiale soffio	3 8 10
v. 31	Sotto i fiori di scintille, saccheggia	3 7 10
v. 35	Offerenti i loro tralci a fontane	3 (5) 7 10
v. 81	A quel male d'essere due) si fondono	3 5 8 10

che però si affianca anche a misure eccedenti («In lacrime, della più casta: ma l'altra», 14; «Ingenua, che neanche arrossiva) e già lungo», 106, quest'ultima ad anfibrachi) e a versi più brevi, che si riscontrano quasi esclusivamente in chiusura di strofa,

²⁸ S. AGOSTI, *Il Fauno di Mallarmé*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 36

²⁹ Impiego qui l'ultima rielaborazione della traduzione di Alessandro Parronchi, ovvero quella pubblicata nel 1951 dalla casa editrice fiorentina Fussi assieme all'*Improvviso* e al *Monologo*. Precedenti a questa erano la versione del 1945 e del 1946, uscite rispettivamente per Il Fiore e ancora per Fussi. Tra le prime due e l'ultima riscrittura – osserva de Nardis – «c'è soprattutto il saggio di Giafranco Contini, che reca notevolissimi contributi intorno alle origini parnassiane del Faune e mette a fuoco alcuni dibattuti problemi di esegesi» (L. de Nardis, *Mallarmé in Italia*, cit., p. 47).

vv. 17-22	[...]; et le seul vent Hors de deux tuyaux prompt à s'exhaler avant Qu'il disperse le son dans une pluie aride, C'est, à l'horizon pas remué d'une ride, Le visible et serein souffle artificiel De l'inspiration, qui regagne le ciel.	[...], e il solo vento Fuor dai due tubi pronto ad esalarsi Prima che il suono disperda in un'arida Pioggia, è, sull'orizzonte non turbato Da una ruga, l'artificiale soffio, Visibile, sereno, risalente <i>Al cielo, dell'ispirazione</i>
vv. 47-52	Et de faire aussi haut que l'amour se module Evanouir du songe ordinaire de dos Ou de flanc pour pur suivis avec mes regards clos Une sonore, vaine et monotone ligne.	[Sogna] e di far svanire, alto sin dove Modularsi può amore, dal consueto Miraggio, schiena o purissimo fianco Che a sguardi chiusi perseguo, una vana <i>Sonora linea monotona.</i>
vv. 59-61	Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide Et, soufflant dans ces peaux lumineuses, avide D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.	Alzo ridendo al cielo estivo il grappolo Vuoto, soffio le bucce luminose Controluce vi guardo fino a sera, <i>Avido d'ebbrezza.</i>
vv. 90-92	Que de mes bras, défaits par de vagues trépas, Cette proie, à jamais ingrate se délivre Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.	[...] e già lungo Le braccia, rotte di transiti vaghi, La preda, ingrata per sempre, si libera Non vinta dal singhiozzo di cui ero <i>Ebbro ancora.</i>

Più che alla funzione di contrappunto ritmico che settenari e quinari assolvevano nelle compagini tradizionali, questi versi appaiono generati dall'eccedenza del materiale linguistico originale rispetto alla forma all'interno della quale viene trasfuso, quasi che il traduttore abbia colato il testo originale entro uno stampo – più mensurale che prosodico, come indicano i casi di accentazione irregolare, ma anche i versi con *ictus radi*³⁰ – non curandosi di farne aderire perfettamente i contorni, di riempire i vuoti o aggiustare gli eccessi. Gli *enjambement* – *arida / pioggia, consueto / miraggio, grappolo / vuoto, ero / ebbro* – consustanziali al discorso poetico italiano in quanto strumento di *variatio* sintattico-prosodica, assumono allora l'aspetto di un fenomeno inerziale, più che apparire l'esito di una studiata riconfigurazione del discorso in relazione allo spazio metrico.

Parallelamente, sul piano sintattico si registra la tendenza a dipanare la matassa di subordinate e incidentali a favore di procedimenti giustappositivi e coordinativi:

³⁰ Frequenti gli schemi veloci di 1^a-6^a-10^a, 2^a-6^a-10^a e 3^a-6^a-10^a: «Riflettiamo... se forse quelle donne / Di cui vai deducendo non figurino / che assillo dei tuoi sensi favolosi!» (vv. 10-11), con movenze argomentative e prosastiche; «Fauno, l'illusione se ne va» (v. 13), con dieresi; «Che soffoca di vampe il riluttante» (v. 18); «Gareggiando coi soli, silenziose» (v. 30); «un biancore animale che riposa» (v. 35); «Musica si protrae sotto l'azzurro: / Rapisce il turbamento della gota»; «un rimpianto, evitato con astuzia» (v. 70); «Controluce vi guardo fino a sera» (v. 73); «sfinite nel languore assaporato» (v. 81); «di piuma riflesse il turbamento» (v. 104); e si veda come ai vv. 123-125 «[i puri] / calcagni, o che tuoni un malinconico / Sonno o che la fiamma si consumi» l'autonomia sintattico-metrica del verso centrale sia azzerata dal doppio *enjambement*. Abbondano anche gli schemi dattilici, spesso mancanti di un'arsi: «di rifiorirle, maligna siringa» (v. 64); «Addormentate; le prendo, non voglio» (v. 84); «della sorella infiammata, la piccola» (v. 105); «della mia fronte mi trasporteranno» (v. 113); «che non appena matura e purpurea» (v. 115).

«Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue: / Qui, *détournant* à soi le trouble de la joue / Rêve, dans un solo long que nous amusions» → «Il giunco vasto e gemino da cui / Musica si protrae sotto l'azzurro: / *Rapisce* il turbamento della gota / E, in lungo a solo, sogna che illudiamo» (vv. 53-55); «Rieur, j'élèveau ciel d'été la grappe vide / Et, *soufflant* dans ces peaux lumineuses, avide / *d'ivresse*, jusqu'au soir je regarde au travers» → «Alzo ridendo al cielo estivo il grappolo / Vuoto, *soffio* le bucce luminose / Contro luce vi guardo fino a sera / Avido d'ebbrezza» (vv. 71-14) in cui si noti come l'inciso implicato in enjambement dell'originale venga estrapolato e isolato; «Mon oeil, trouant les joncs, dardait chaque encolure / Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure / Avec un cri de rage au ciel de la forêt» → «L'occhio dardeggiava, forando i giunchi, nuca / Divine – annega ognuna, con un grido / di rabbia all'alta foresta il bruciore / nell'onda [...]» (vv. 75-79), in cui a fronte semplificazione della sintassi del periodo, l'*ordo verborum* si fa marcato da iperbati e inversioni; «Je t'adore, corroux des verges, ô délice / Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse / Pour fuir ma lèvre en feu buvant [...]» → «Sdegno di vergini t'amo o selvaggia / gioia del sacro peso nudo; guizza / Sfuggendo al fuoco del labbro che beve» (vv. 89-91);

in linea con l'idioletto del poeta in proprio³¹, da cui un certo frammentismo che costituisce la differenza più marcata tra il *Fauno* di Parronchi e quello, più compatto e denso, di Bigongiari, nato d'altra parte come «critica serrata» alla versione dell'amico, a suo dire «svisata nel suono generale e in alcuni segni particolari dal suo puro mallarmeismo (i “legamenti” mallarmeiani!)»³². La sintassi di Bigongiari, all'opposto, è, quando possibile, ancora più involuta di quella mallarméana: agli arabeschi dell'originale si sovrappongono figure della lirica più illustre, quale l'estrapposizione della relativa:

«En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais / Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais» → «In più d'un ramo *culmina* sottile, / che rimasto lo stesso i veri boschi / Prova, ahimé, che ben solo io m'offrivo» (vv. 5-7), in cui la tmesi tra pronome relativo e antecedente è provocata tramite l'iperbato con inversione; «Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte» → «[...] Non altra acqua mormora / che versata dal mio flauto al boschetto», vv. 19-20; «Mais bast! Arcane tel élut pour confident / le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue : / Qui *détournant* à soi le trouble de la joue, / Rêve, dans un solo long [...]» → «Ma basta! Un tale arcano a confidente / L'ampia zampogna da suonarsi al cielo / Si scelse che rapisce il turbamento / della gota e in un lungo a solo sogna», vv. 50-53, qui già nell'originale, ma in traduzione la distanza del pronome relativo dal suo antecedente si approfondisce a causa dell'anteposizione del complemento diretto – “l'ampia zampogna” – al verbo “si scelse”;

le epifrasi: «Faune l'illusion s'échappe des yeux bleus / Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste» → «[...] Sfugge l'illusione / Dagli occhi blu della più casta,

³¹ Si veda quanto osserva M. FANFANI, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, in *Per Alessandro Parronchi*, Atti della giornata di studio (Firenze, 10 febbraio 1995), a cura di I. Bigazzi e G. Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 63-101: 99: «Sono prevalenti le frasi nucleari, anche se non vengono però quasi mai ridotte a frasi nominali, allineate paratatticamente, del tutto prive perciò di un ordine gerarchico determinato dalla grammatica. Subordinate relative o temporali si insinuano appena a variare una sintassi che risulta fondamentalmente narrativa o più spesso ancora esclamativa, distante comunque dal periodare drammatico e fittamente interrogativo di certo ermetismo, ma anche dalle architetture più complesse di Montale. [...]».

³² P. BIGNOGIARI, *Il vento d'ottobre*, cit., p. 358.

fauno, e freddi, come pianto di sorgiva» (vv. 11-13); le anastrofi: «sur l'or glauque de lontane / Verdures dediant leur vigne à des fontaines» → «di lontani / Verdi avvolgenti in pampini fontane / Sull'oro glauco» (vv. 32-34), e, in generale, una tendenza sovvertire l'ordine dei costituenti dettata spesso da istanze ritmico-foniche: «Une fête s'exalte en la feuillée éteinte» → «ferve una festa tra il fogliame spento» (v. 23); «Sur ta lave posant ses talons ingénus» → «Posando sulla lava puro il piede» (v. 25).

Si delinea così l'opposizione tra un discorso poetico che si arrocca nelle inespugnabili fortezze della tecnica, come, proverbialmente, quello mallarméano restituito da Bigongiari, e un *modus traducendi*, quello di Parronchi, che punta ad allentare le giunture, a rendere la superficie del testo permeabile ad una ricerca di senso, parallelamente a quanto si riscontra nelle pagine in proprio, in cui sembra che il poeta «affidi proprio al suo procedere sintattico ordinato e lineare il compito di superare le residue inevitabili oscurità, gli scogli di matrice ermetica di cui anche i suoi versi non son privi, nel desiderio di tenere aperta, su questo livello, una via che faciliti per il lettore l'avvicinamento alla chiarezza»³³.

Lo conferma la tensione esegetica, quasi filologica, che percorre la *Nota al fauno* premessa all'edizione del 1949, come il fatto stesso di aver affrontato la traduzione di tutti gli stadi dell'egloga mallarméana, il *Monologue*, l'*Improvisation* e l'*Après-midi*, quasi a volerne ripercorrere l'*iter* creativo in parallelo a quanto aveva fatto Contini con il suo celeberrimo saggio³⁴, ma con strumenti diversi da quelli del filologo, affidandosi cioè alla traduzione come metodo di penetrazione del testo.

Questa esigenza di apertura non manca di manifestarsi in modo dirompente sul piano metrico, nelle traduzioni del *Toast funebre* (1947) e di *Brise marine* (1946), in cui l'alessandrino si disarticola in una polimetria ad alta escursione sillabica, le strofe si dilatano in verticale e il disegno rimico originale, anche qui in distici, si smaglia in una debole trama di richiami episodici. Si veda subito *Brezza marina*:

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe
O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature!

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!

³³ M. FANFANI, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, cit., p. 99.

³⁴ G. CONTINI, *Sulla trasformazione dell'Après-midi d'un faune*, «Immagine», 9-10, agosto-dicembre 1948, oggi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 53-67.

Triste la carne, ahimé! E ho terminato
tutti i libri. Fuggire!
Là, laggiù! Uccelli sento
tra cielo e spuma ignorata ebbri d'essere.
Niente, nemmeno i vecchi giardini riflessi dagliocchi,
tratterrà questo cuore
da tuffarsi nel mare
o notti! Non il deserto bagliore
della lampada sul foglio vuoto difeso dal suo bianco,
né la giovane sposa che allatta il bambino.
Io partirò. O naviglio che dondoli l'alberatura
leva l'ancora per una natura diversa!

Una noia angustiata di crudeli speranze,
crede ancora al supremo addio dei fazzoletti!
E gli alberi forse, richiamo d'uragani,
sono di quelli che un vento inclina ai naufragi
perduti, senza vele, senza vele, né fertili isolotti...
Ma ascolta, cuore, il canto dei marinai!

Dopo aver dato l'avvio al testo, l'endecasillabo si affaccia altre due volte, ai vv. 4 e 8, mentre il v. 18 è ipermetro. I vv. 2, 6, 7 sono settenari, mentre al v. 3, la contiguità delle sillabe toniche farebbe propendere per un ottonario con dialefe tra "laggiù" e "uccelli". Si hanno poi due alessandrini ai vv. 13 e 14, un tridecasillabo a battuta isocrona al v. 10 e uno ad anfibrachi fino a "richiamo" al v. 16, misure esametriche ai vv. 5 (settenario + novenario pascoliano), 9 (ottonario + novenario di 1^a-4^a-8^a) e 11 (settenario + novenario di 2^a-8^a). Infine, il v. 17 può essere letto sia come endecasillabo + settenario che viceversa, mentre il v. 12, con l'amplissimo spazio atono fra la terza e la decima sillaba, appare amorfo e privo di un'identità metrico-ritmica. Del traliccio fonico originale resta poco: rimano all'esterno 5 *cuore* : 7 *bagliore*, in consonanza con 6 *mare*, ai vv. 4-5 la doppia sibilante di *essere* risuona in *riflessi*, con corrispondenza eccedente, mentre ai vv. 11-12 *alberatura* si lega all'intero del verso successivo con *natura*. Nella seconda strofa spicca la rima imperfetta 14 *fazzoletti* : 17 *isolotti*.

In un tale contesto, la sintassi retoricamente connotata – si veda in particolare il prezioso iperbato con inversione ai vv. 3-4: «Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et le cieux!» → «Uccelli sento / tra cielo e spuma ignorata ebbri d'essere» – controbilancia il cedimento della forma nella direzione di una sostenutezza volta a distanziare ogni inflessione prosastica. In questa luce possono essere letti anche il passaggio del participio «invitant les orages», con valore di subordinata relativa, all'apposizione «richiamo d'uragani» al v. 15, e la sfumatura di ulteriore indeterminazione metaforica conferita all'espressione «de ceux qu'un vent penche sur les naufrages» dalla sostituzione della preposizione "sur" con l'ermetica "a *passapartout*": «che un vento inclina ai naufragi».

Analoghe considerazioni possono essere fatte sul *Brindisi Funebre*, in cui il divario mensurale si approfondisce ancora a seguito dell'isolamento di sintagmi: «L'espace a pour jouet le cri: "Je ne sais pas!"» → «Lo spazio ha come ritornello il grido: / "Non lo so!"» (vv.

41-42) e di parole-verso: «Est-il de ce destin *rien* qui demeure, non ?» → «Niente / c'è di questo destino che rimanga ?» (vv. 49-50), a fronte di versi lunghi e lunghissimi («J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or» → «Io offra la mia coppa vuota dove un mostro d'oro soffre» (v. 3), suddivisibile in novenario e ottonario; «Car je t'ai mis, moi-même, en un lieu de porphyre» → «Perché ti ho collocato io stesso in un luogo fatto di porfido» (v. 6), decasillabo + novenario; «éveille / Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom» → «Sveglia per la rosa e per il giglio il mistero d'un nome» (v. 48), interpretabile come decasillabo + settenario, ecc.). Fra questi due estremi si dispiega il ventaglio delle misure medio-brevi fino all'endecasillabo, frutto della frantumazione dell'alessandrino lungo la cesura o meno, ad instaurare inarcature di varia intensità, o di riconfigurazioni che sovrascrivono la scansione versale originale. Ne risultano combinazioni di varia tipologia, da quelle omogenee di due settenari: «Quand, sourd même à mon vers sacré qui ne l'alarme» → «Se, sordo anche al mio verso / Sacro che non lo scuote», o due ottonari: «De paroles, pourpre ivre et grand calice clair» → «di parole, porpora ebbra / e grande calice chiaro», a quelle di settenari + ottonari «resté là sur ce fleurs dont nulle ne se fane» → «Fermo là su quei fiori / di cui nessuno appassisce», e viceversa, «J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme» → «Ho disprezzato l'orrore / lucido d'una lacrima», di endecasillabo e settenario «Par le carreau qu'allume un soir fier d'y descendre» → «Traverso il vetro acceso da una sera / fiera in esso di scendere», e fino a quelle para esametriche «Quelqu'un de ces passants, fier, aveugle et muet » → «Di questi che passano, l'uno / Fiero, cieco e muto, ospite».

La fisionomia di queste versioni ricorda da vicino il profilo degli *Ossi* più sfrangiati, con le loro lunghe lasse che ricordano la stanza di canzone – *I limoni, Ma dove cercare la tomba, Potessi almeno costringere, Fine dell'infanzia*, ecc. – ascrivibili ad una linea metrica di ascendenza leopardiana che trova riscontro, sebbene in declinazioni più classiche³⁵, anche nella coeva produzione del poeta in proprio. Del resto, lo stesso Parronchi ha più volte ribadito l'influenza del Montale degli *Ossi di seppia* - «detti intorno al '33 nell'edizione Carabba»³⁶ - nella sua personale esperienza poetica, spingendosi fino ad attribuirvi l'origine di alcune particolari soluzioni:

Pubblicando oggi, 1981, la prima poesia, considerata allora non pubblicabile, *Notturmo*, 1934, mi sono accorto – lo assicuro, solo oggi – che derivava da *Meriggiare*. E che il metro, assai strano, di un'altra poesia, pure inedita fino a quest'anno – *Dea*, 1936 -, da dove veniva se non da *Ripenso il tuo sorriso?* Una delle poesie degli *Ossi* calata per prima nella memoria, dove rimarrà impressa in eterno.³⁷

³⁵ Ramat definisce Parronchi un poeta «più che mai attento alle consolazioni della metrica» nelle sue più tradizionali configurazioni, «si tratti del disegno dell'endecasillabo sciolto (*Distanza, A un'adolescente, All'amica*) o della libera stanza di canzone (endecasillabo che s'alterna a settenario e magari, come in *Solmi*, a quinario: *Eclisse, Bosco sacro*)». S. RAMAT, *Parronchi e I giorni sensibili*, in *Per Alessandro Parronchi*, cit., pp. 33-48: 37.

³⁶ A. PARRONCHI, *Vecchia lettura di Montale*, «La Fiera letteraria», 12 luglio 1952, p. 5, cit. in M. FANFANI, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, cit., p.69.

³⁷ A. PARRONCHI, *Memoria di Montale*, «Hellas», 2-3, 31 dicembre 1981, pp. 33-39, cit. in M. Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, cit. p. 70, n. 11.

1.2.5 La tetrapodia giambica russa

La questione della resa in italiano della tetrapodia giambica, il «più glorioso dei metri “classici” russi»³⁸, diviene oggetto di un acceso dibattito quando, nel 1975, esce per i tipi di Garzanti la traduzione di Giovanni Giudici dell'*Oneghin* di Puškin. Com'è noto, il poeta-traduttore si avvale in quell'occasione per la prima volta di quel «verso italiano orientato sulle nove sillabe»³⁹, una sorta di calco metrico del modello russo, che tanta importanza rivestirà nella sua personale produzione poetica⁴⁰, derogando così alla tradizionale equivalenza tra verso illustre straniero e verso illustre nostrano (quell'«endecasillabo sardina-sott'olio, ossia automatizzato, prevedibile»⁴¹ dal quale il poeta-traduttore dichiara di voler rifuggire), sancita dall'autorevole versione di Ettore Lo Gatto, del 1937. E Giudici va anche oltre, abbinando l'impiego di una misura a lungo relegata alla periferia metrica dopo il giudizio dantesco, ed estranea alla poesia narrativa italiana, ad un uso altrettanto “fuori tempo” della rima, adducendo corrispondenze grammaticali e a basso costo in un contesto in cui l'assenza di questo istituto era ormai la norma⁴².

Se per Folena, “tagliando un piede all'endecasillabo” e alludendo alla struttura originale, Giudici era riuscito nel tentativo di restituire «quel vitale rimo della tetrapodia giambica che è come la sostanza biologica della stanza» puškiniana, «essenza del tempo e della dinamica narrativa»⁴³, Fortini pone l'accento sullo scarto semantico e tonale che si registra tra la forma russa e il suo calco italiano: «mi pare che egli dimentichi – scrive a proposito delle giustificazioni teoriche del traduttore⁴⁴ – che comunque quel metro e quella strofe *significano* in italiano e oggi, indipendentemente da quel che significassero per Puškin o per l'odierno lettore di Puškin»⁴⁵. In altre parole, la strofa rimata di novenari anisollabici

³⁸ R. FACCANI, *Metri a confronto nelle traduzioni poetiche dal russo*, in *Teoria e prassi della traduzione: atti del Convegno* (Udine, 29-30 maggio 2007), pp. 153-162: 153.

³⁹ G. GIUDICI, *Eugenio Onegin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, Milano 1999, p. XXIV. Per un'analisi dettagliata della versificazione dell'*Onegin* di Giudici si veda S. CERNEAZ, *Accertamenti metrici sull'«Onegin» di Giovanni Giudici*, in *Atti del Convegno “Giovanni Giudici. I versi, la vita”* (La Spezia, 13 settembre 2013), a cura di P. Polito e A. Zollino, «Memorie della Accademia Lunigianese di Scienze Giovanni Capellini», vol. LXXXV (2015), i.c.s.

⁴⁰ È celebre l'affermazione del poeta a proposito della sua “tetrapodia giambica italiana”, impiegata anche nei versi in proprio a partire da *O Beatrice* (1972), «una prosodia che, nel caso dovesse restare di me una sola poesia, mi augurerei, in fondo, che fosse di tale poesia norma e misura». G. GIUDICI, *Da un'officina di traduzioni*, in *Per forza e per amore*, Milano Garzanti, 1996, pp. 20-33: 33.

⁴¹ G. GIUDICI, *Per passione e su commissione*, in *Addio proibito piangere e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1942, p. IX.

⁴² Per un'analisi di questo aspetto si veda L. LENZINI, *Il traduttore e il poeta: l'«Onegin» di Giudici*, «Studi novecenteschi», VIII, 22, dicembre 1981, pp. 209-226.

⁴³ G. FOLENA, *Un cambio di cavalli*, in G. GIUDICI, *Eugenio Oneghin di Puškin in versi italiani*, Milano, Garzanti, 1983, pp. VII-XV.

⁴⁴ Nel difendere la sua scelta metrica, Giudici scrive: «Alcuni hanno sostenuto e sostengono (e, ahimè, vorrebbero sostenere tuttora) la validità di questa soluzione prosodica, affermando che come la tetrapodia giambica è il verso più usato nella tradizione poetica russa così l'endecasillabo lo è nella tradizione italiana. Mi si permetta di dire che questo argomento non è convincente, tanto più perché la tetrapodia giambica non è affatto estranea alla poesia italiana, per esempio, delle origini; ha avuto, diciamo così, minor fortuna dell'endecasillabo usato da tutti i nostri maggiori classici». G. GIUDICI, *Il «mio» Onegin italiano*, in *Tradizione / traduzione / società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 238.

⁴⁵ F. FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 169.

dell'*Onegin* italiano non si limita a restituire fedelmente il passo leggero e sottilmente canzonatorio dell'originale, ma frappone una «distanza ironica» tra il poema puškiniano e la contemporaneità che scaturisce proprio dall'inattualità di una versificazione di atmosfera popolare nell'Italia di fine Novecento e dallo straniamento prodotto dalla sua applicazione.

Un'operazione compiutamente postmoderna⁴⁶, fondata sull'asincronia di due tradizioni, quella russa e quella italiana, che seguono linee evolutive profondamente diverse. In questo senso, nel 1972, Contini parlava di Puškin come di «quel Dante contemporaneo di Leopardi»⁴⁷, alludendo alla dimensione narrativa e poetica ancora connaturata al genere poetico in Russia quando in Italia il divorzio si era già consumato da tempo, e il divario è immediatamente percepibile anche sul piano formale, dal momento che la poesia russa «rimane profondamente legata alle forme chiuse» ben più a lungo di quella italiana, «fin quasi alle soglie del Duemila»⁴⁸.

Un discorso a parte, poi, merita la questione del rapporto tra il novenario italiano e i suoi omologhi mensurali europei. Sin dalle origini, è «caratteristica della poesia antica italiana in stile elevato la sostituzione dell'*octosyllabe* galloromanzo, come verso della canzone, con il settenario», riflessi del verso breve d'oltralpe si registrano piuttosto nella poesia giullaresca e religiosa «nella quale è trattato con libertà di escursioni anisosillabiche (ottonario-novenario, novenario-decasillabo)»⁴⁹. A differenza dell'*octosyllabe*, che diventerà la seconda misura più importante sistema metrico francese e spagnolo, influenzando decisamente la poesia tedesca e inglese, e in seguito anche quella russa, che assegnano alle tetrapodie analoghe posizioni di rilievo⁵⁰, il novenario italiano è destinato ad una plurisecolare latitanza, dalla quale si affrancherà timidamente nell'Ottocento prima di venire riconsegnato al Novecento da Pascoli, le cui sperimentazioni presuppongono peraltro, molto probabilmente, influenze straniere⁵¹. E, nonostante la statura e la forza d'imposizione del modello pascoliano non mancarono le resistenze dei contemporanei nei confronti di una misura che la tradizione aveva escluso dal repertorio lirico⁵².

⁴⁶ «Giudici sa benissimo che il livello di partecipazione all'universo culturale di Puškin non può essere quello di un secolo fa. Traduce quella vicenda ambientata nella Russia di Nicola I e nella Europa della Restaurazione, chiedendo al lettore di credere nei quadri di cartapesta. In questo egli è modernissimo, anzi postmoderno» (F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 173).

⁴⁷ G. CONTINI, *Prefazione* a T. GUERRA, *I bu*, Milano, Mondadori, 1972, p. 14.

⁴⁸ R. FACCANI, *Metri a confronto nelle traduzioni dal russo*, cit., p. 153.

⁴⁹ P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 194.

⁵⁰ M. Gasparov, *Storia del verso europeo*, Bologna, il Mulino, 1993.

⁵¹ «Da non sottovalutare, inoltre, la componente straniera precisabile se non altro nei nomi di Hugo e De Musset, Heine e Lenau: autori ben presenti nell'educazione letteraria del Pascoli e presso i quali l'*octosyllabe* o, rispettivamente, la tetrapodia giambica [...] appaiono soluzioni correnti». G. CAPOVILLA, *Appunti sul novenario*, in *Tradizione / traduzione / società. Saggi per Franco Fortini*, cit., p. 84.

⁵² A riprova delle riserve dei contemporanei Beccaria cita il giudizio di Betteloni: «Ostico specialmente mi riesce il verso novenario, che ora è tanto di moda. O esso è accentato sulla seconda, quinta e ottava sillaba, e allora è un decasillabo acefalo, al quale manca cioè la prima sillaba. O è altrimenti accentato, e allora non ha suono alcuno; è un verso eternamente infreddato, che non può cantare in nessun modo. Si dice che il D'Annunzio e il Pascoli usino di questa accentuazione spostata per accostare il suono del verso a quello della prosa. Ma allora scrivete in prosa, in prosa ritmica se più vi piace; ma quando scrivete in versi, i versi, per indole fortunata del nostro idioma, devono essere armoniosi e melodiosi». Cit. in G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1989, p. 245, n. 103.

Il traduttore italiano di Puškin (e di tanta parte della poesia russa) che miri ad una trasposizione degli aspetti formali, e non opti dunque per la strada del verso libero, si troverà così di fronte ad una scelta particolarmente delicata tra la soluzione appaese e tradizionale dell'endecasillabo, rassicurante per l'orecchio italiano ma lontano dalla cadenza originale, e una "traduzione letterale" del metro che rischia di avere effetti collaterali su altri piani, pagando il prezzo di un'assenza di sfondo nella cultura di arrivo o intercettando più o meno consapevolmente zone stilistiche liminari, e quindi paradossalmente più connotate e riconoscibili, della letteratura italiana.

In questi termini Renato Poggioli, quasi quarant'anni prima della celebre e controversa traduzione di Giudici, poneva la questione in alcune pagine redatte per la rivista «Letteratura»⁵³ in occasione del centenario puškiniano. In particolare, a margine della traduzione di Lo Gatto, osserva:

Passando alla versione dirò che va accettata, con qualche riserva, la valutazione positiva che ne fa nella presentazione l'Ivanov, con cui però non condivido la giustificazione teorica e categorica della risoluzione metrica adottata dal traduttore. Dice infatti l'Ivanov: "il novenario giambico russo è stato sostituito, *come di legge*, dagli endecasillabi". Ora a me sembra che l'inciso sottolineato vada sostituito con un altro che suoni, per esempio, *come di necessità*. Nessun pedantesco precettista della traduzione può sostenere l'obbligatorietà del ricalco metrico: tutti noi sentiamo che nella nostra tradizione il martelliano ha un valore ben diverso del suo precedente francese, l'alessandrino: e lasciando da parte il privilegio dell'arte, è facile sentire che nelle versioni di poemi classici l'endecasillabo del Caro, del Pindemonte o del Monti è ben più a posto dell'esametro barbaro di un Pascoli o d'un Romagnoli. D'altra parte io consento con l'Ivanov col ritenere che la strofa dell'*Onieghin* "è un'invenzione speciale e felicissima dell'autore", e non vi vedo, come invece il Lo Gatto sostiene, qualcosa come una fusione del sonetto e dell'ottava. [...] Dato come per fermo che la versione è per forza prolissa – donde qualche inevitabile zeppa – in confronto alla discrezione di vocabolario e al rigore sintattico dell'originale, costretto in reticolato infinitamente più rigido e limitato, abbiamo il diritto di affermare ch'era possibile risolvere il problema altrimenti? Per dei frammenti sì, per l'intero poema no. È evidente che non si poteva continuare seguendo uno schema ritmico contrario allo spirito della nostra lingua, per oltre quattrocento strofe e per cinque o seimila versi.⁵⁴

In altre parole, Poggioli rifiuta l'applicazione meccanica di una consuetudine secolare problematizzandola, e, se alla fine è ancora l'endecasillabo a vincere, è soltanto perché la tipologia testuale in questione – il romanzo in versi puškiniano – scoraggia, per estensione e vocazione narrativa, soluzioni alternative e più aderenti al modello.

In queste righe, inoltre, il traduttore introduce il tema del ritmo, elemento anteriore sia alla differenza "semantica" e funzionale tra il verso italiano e quello russo sia agli scarti diacronici tra le due culture letterarie. È qui che si enuclea, ad un livello profondo, l'incomparabilità dei due sistemi metrico-prosodici.

La tradizione tonico-sillabica russa, infatti, assegna al ritmo una pertinenza nella definizione del genere e del tratto intonativo di un testo che nella grammatica nostrana spetta al verso e alla forma nel suo complesso. La tetrapodia, ad esempio, è impiegata in contesti completamente diversi a seconda del *pattern*: il piede trocaico la lega ai generi

⁵³ R. POGGIOLI, *Nota su alcune versioni italiane dalla poesia di Puškin*, «Letteratura», I, 1937, 3, pp. 131-140.

⁵⁴ *Ivi*, p. 133.

minori e alle intonazioni popolari, quello giambico la identifica come verso ufficiale della lirica. Una distinzione peraltro non priva di motivazioni strutturali: non essendo scomponibile in segmenti simmetrici – spiega Osip Brik – la tetrapodia giambica «si è rivelata la più adeguata a dare espressione ad una gran varietà di forme ritmico-sintattiche»⁵⁵.

In una tradizione poetica fondata sulla *variatio* come quella italiana, però, una partitura fondata su un solo *pattern* sortisce l'effetto opposto, risultando ad un lettore come Poggioli tanto sperimentale e “barbara” («uno schema ritmico *contrario allo spirito della nostra lingua*») quanto gli esametri pseudo classici di Pascoli o Romagnoli.

È sempre la tradizione, con la forza d'imposizione dei suoi canoni, a determinare le sorti di un tratto formale in un determinato contesto culturale, e particolarmente significativo in questo senso è l'esempio addotto a riprova di ciò da Gasparov, che parte proprio dalle traduzioni francesi di Puškin, e in particolare dalla canzone del *Banchetto al tempo della peste*, per osservare la relazione tra scelte metriche e ricezione: «Marina Cvetaeva la tradusse in francese con lo stesso giambo sillabo tonico dell'originale, mentre L. Aragon con il tradizionale *octosyllabe* francese. La prima è recepita meglio dai russi, la seconda dai francesi»⁵⁶.

Proprio da questo testo puškiniano si può muovere ad una verifica sul piano pratico delle riflessioni di Poggioli. Allegata all'articolo citato, infatti, viene pubblicata su «Letteratura» anche una piccola antologia di traduzioni dell'autore che comprende *Ricordo*, *i 26 maggio 1828*, *Versi d'album*, *Pregghiera*, *La stella della sera* e *Le tre fonti* e, appunto, *Il cantico del presidente* tratto dal *Festino durante la peste*. Le liriche confluirono successivamente nel *Fiore del verso russo*, con l'aggiunta di *La plebe*, *Elegia*, *A Doride* e *A Mary*.

Confrontando la versione poggioliana del *Cantico* con quella di Lo Gatto⁵⁷, in endecasillabi, si può constatare come le caute riserve avanzate in margine all'*Ongebin* presuppongano un approccio sottratto all'automatismo delle corrispondenze tradizionali, in cui ogni elemento che compone il “messaggio formale” viene attentamente soppesato e trascodificato:

Quando l'inverno vigoroso
come un guerriero sotto i cieli
guida l'esercito villosa
delle sue nevi e dei suoi geli,
di fuochi fervono i camini,
di luci splendono i festini.

Regina orribile, la Peste
viene da noi con passo forte,
chiamata dalla messe agreste,
e bussa a vetri, muri e porte

Quando il possente Inverno come duce
arditamente contro noi conduce
di persona l'esercito villosa
delle nevi e dei geli, è dai camini
accolto crepitando ed è gioioso
il tepore invernale dei festini.

Ma, regina terribile è la Peste
che tutti di persona adesso investe
e dalla ricca messe lusingata
giorno e notte a finestre batte e porte

⁵⁵ O. BRIK, *Ritmo e sintassi*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, prefazione di R. Jakobson, Torino, Einaudi, 2003, pp. 153-185: 170.

⁵⁶ M. GASPAROV, *Storia del verso europeo*, cit., p. 180-181.

⁵⁷ A.S. Puškin, *Lirica*, trad. di E. Lo Gatto, Firenze, Sansoni, 1968.

con il badile della bara:
chi ci consiglia o ci ripara?

Cerchiamo scampo dalla morte
come dal brivido invernale!
Chiudiamo rapidi le porte,
versiamo vino nel boccale,
ed in conviti, danze e feste
cantiamo il regno della Peste!

C'è un'allegrezza grande e bella
sull'orlo estremo della rupe,
nell'oceanica procella
tra flutti immensi e nubi cupe,
nelle sahariche tempeste
e nel respiro della Peste.

Ciò ch'è dannato a perdizione
pei nostri cuori in sé nasconde
un'inesausta seduzione,
pegno di gioie più profonde.
Beato chi nella sua noia
poté trovare questa gioia.

Gloria a te, Peste! La paura
ignota c'è del tuo richiamo
e dell'oscura sepoltura.
E nel tuo aroma noi beviamo,

o Rosa-Vergine celeste,
forse anche il fiato della Peste!

sol del badile sepolcrale armata.
Che cosa far contro una tale sorte?

Come al monello Inverno, su, sbarriamo
ogni varco alla Peste, ed accendiamo
le luci e riempiamo lietamente
le coppe, organizziamo balli e feste
per annegare nell'oblio la mente
e celebrare il regno della Peste.

C'è in ogni lotta una sua propria ebbrezza,
siccome nel guardar giù dall'altezza
d'un abisso e nell'onde minacciose
dall'oceano sconvolto da tempeste
e in mezzo delle sabbie turbinose
e nel mortal respiro della Peste.

Tutto ciò che minaccia perdizione
nasconde in sé inspiegabil seduzione
per nostro cuore umano, d'immortali
delizie forse pegno, ed è beato
chi in mezzo ai quotidiani fortunali
l'ha scoperte ed in lor pace ha trovato.

Così sia lode a te, Peste. Paura
non c'incute l'oscura sepoltura
né turba i nostri cuori il tuo richiamo.
Spumeggiano i boccali del banchetto

e della vergin-rosa ecco beviamo
l'alito forse già di Peste infetto.

A fronte dell'endecasillabo adottato da Lo Gatto, Poggioli impiega «un metro ancor più “russo” di quello puškiniano»⁵⁸: un novenario che nella stragrande maggioranza (23 versi su 36, ovvero oltre il 60%), presenta uno schema di 4^a-8^a (1^a-4^a-8^a, 2^a-4^a-8^a, 4^a-8^a), e nei restanti 12 il pattern completo di 4^a-6^a-8^a, con le medesime variazioni in attacco. Solo il v. 9, «chiamata dalla messe agreste», è privo dell'accento sulla quarta sillaba. E si noti come nel distico finale il ritmo e la sintassi tendano a marcare l'effetto clausolare della corrispondenza baciata: «di fuochi fervono i camini, / di luci splendono i festini» (entrambi di 2^a-4^a-8^a); «nelle sahariche tempeste / e nel respiro della Peste» (entrambi di 4^a-8^a). Ad accentuare ulteriormente la cantabilità della cadenza, il discorso asseconda in tutto e per tutto il metro, disponendosi in versi-frase giustapposti per paratassi al costo di scorciamenti, semplificazioni della struttura sintattica e concentrazioni semantico-linguistiche la cui entità può essere agevolmente misurata guardando alla traduzione di Lo Gatto. Si veda in particolare la quarta strofa:

⁵⁸ G. GHINI, *Tradurre il ritmo del poeta. Puškin nelle “versioni ritmiche” di Poggioli*, «Studi slavistici», 2, 2005, pp. 81-96: 89.

C'è un'allegrezza grande e bella
 sull'orlo estremo della rupe,
 nell'oceanica procella
 tra flutti immensi e nubi cupe,
 nelle sahariche tempeste
 e nel respiro della Peste

C'è in ogni lotta una sua propria ebbrezza,
 siccome nel guardar giù dall'altezza
 d'un abisso e nell'onde minacciose
 dell'oceano sconvolto da tempeste
 e in mezzo delle sabbie turbinose
 e nel mortal respiro della Peste.

Il verso iniziale, che introduce l'enumerazione successiva anticipandone il contenuto riassunto nell'espressione «in ogni lotta», viene esautorato della sua funzione tramite l'espunzione del suddetto sintagma, con la conseguenza che l'elenco inizia, per così dire, *in medias res*. Così, salta anche il nesso logico-sintattico «siccome», il «guardar giù dall'altezza / d'un abisso» diventa «sull'orlo estremo della rupe» e «oceano sconvolto da tempeste» è condensato, dannunzianamente, in «oceanica procella» e così via. Si noti, però, come la ricerca della corrispondenza a fine verso porti con sé un'*amplificatio*: «nell'onde minacciose» → «tra flutti immensi e nubi cupe».

Il gesto traduttorio di Poggioli è nettamente sbilanciato verso la resa della forma, della cadenza, e dunque del tono dell'originale puškiniano, eppure, guardando allo schema delle rime non può passare inosservato un dettaglio importante: mentre Lo Gatto, che sul piano formale si comporta – avrebbe detto Ladmiral – da *cibliste*, mantiene il disegno del modello, ossia *aabcbc*, Poggioli sposta il distico baciato in coda alla strofa, riallacciando in un gesto i legami con il repertorio italiano. Anche a non voler leggere dietro a questa strategia un'allusione all'antica sesta rima – che ben si attaglierebbe, sul piano tematico e tonale, all'atmosfera popolare di questo canto di esorcizzazione della morte e della sua ambasciatrice, la peste – la posizione clausolare della rima baciata è ben più italiana, e tipica molte forme poetiche, rispetto a quella incipitaria (e si pensi alla fortuna della sestina di novenari con schema *ababcc* nella produzione pascoliana).

Analoghe considerazioni sul piano del ritmo possono essere fatte per *La plebe*, mentre in *Versi d'album* l'incalzante ed euforica cadenza del novenario del *Cantico del presidente* lascia il passo a più distese inflessioni liriche:

Che c'è per te nel nome mio?	2 ^a -4 ^a -6 ^a -8 ^a
Morrà esso come il grido	3 ^a -4 ^a -8 ^a
d'un onda infranta contro il lido,	2 ^a -4 ^a -6 ^a -8 ^a
come in un bosco un mormorio.	1 ^a -4 ^a -8 ^a

Lascerà sulla carta muta	3 ^a -6 ^a -8 ^a
un'orma <i>pallida</i> ed eguale	2 ^a -4 ^a -8 ^a
a un'iscrizione sepolcrale	4 ^a -8 ^a
in una lingua sconosciuta.	4 ^a -8 ^a

Che c'è per te? Scordato ormai	2 ^a -4 ^a -6 ^a -8 ^a
in tanti affanni <i>nuovi e gravi</i> ,	2 ^a -4 ^a -6 ^a -8 ^a
invano tu vi cercherai	2 ^a -4 ^a -8 ^a
memorie <i>tenere</i> e soavi.	2 ^a -4 ^a -8 ^a

Ma tu pronunzialo nel triste	2 ^a -4 ^a -8 ^a
giorno in cui il male si ravviva;	1 ^a -4 ^a -8 ^a
dì: il mio ricordo ancora esiste,	1 ^a -4 ^a -6 ^a -8 ^a

c'è ancora un cuore *ove* son viva.

2^a-4^a-5^a-8^a

L'omogeneità ritmica del novenario, che anche in questo caso si attesta sulla dominante giambica, è controbilanciata qui da una sintassi che attenua e non marca le pause di verso, con figure che sembrano alludere all'endecasillabo nelle sue clausole più classiche, di ascendenza petrarchesca: si veda la dittologia al v. 10, e soprattutto quelle "lunghe" ai v. 6 e 12, con il primo termine sdrucchiolo. Di illustre memoria è anche l'accento ribattuto che poggia sulla congiunzione *ove* al v. 16, e si noti come ai vv. 13-14, l'unica inarcatura di una certa intensità, legando il sostantivo in *rejet* al verso precedente, individui proprio la misura del verso principe della nostra tradizione. Ogni tonalità popolare è esclusa da questi versi che ricordano piuttosto i «bei novenari arieggianti l'endecasillabo»⁵⁹ del *Sentimento del tempo* ungarettiano.

In *Ricordo* – titolo mutato poi, con assonanza leopardiana, in *La Rimembranza* – la coppia illustre di esapodia giambica e tetrapodia giambica alternate in quartine rimate con schema ABAB, non si italianizza nella omologa compagine di endecasillabi e settenari: anche in questo caso i versi brevi sono resi con novenari giambici che fanno da controcanto agli alessandrini, calco metrico della misura lunga russa (vv. 1-16):

Quando il brusio del giorno i nostri cuori sgombra	1 4 6 2 4 6
e sulle strade taciturne	4 8
stende la notte il sonno e la chiara penombra,	1 4 6 3 6
premio alle lacrime diurne,	1 4 8
allora nel silenzio per me si libran l'ore	2 6 2 4 6
della vigilia e del rimorso:	4 8
nell'inerzia notturna, della serpe del cuore	3 6 3 6
si riaccende il vecchio morso.	4 6 8
Grevi flutti i pensieri assediano la mente,	1 3 6 2 6
fervono i sogni come spume;	1 4 8
a me dinanzi svolge la memoria silente	2 4 6 3 6
il suo lunghissimo volume.	4 8
E quando vi rileggo la mia vita e il mio fango,	2 6 3 6
io trasalisco e mi ribello:	1 4 8
angosciato mi pento, amaramente piango,	3 6 4 6
ma nessun rigo vi cancello.	4 8

Alla ricorrenza del passo giambico (costante nei novenari, meno obbligatorio nei doppi settenari) si oppone l'inesausto sommovimento della linea del discorso, perturbata dalle anticipazioni del verbo: «stende la notte il sonno e la chiara penombra», «fervono i sogni come spume» o del sintagma appositivo: «grevi flutti i pensieri assediano la mente», anche con iperbato: «della serpe del cuore si riaccende il vecchio morso», «a me dinanzi svolge la

⁵⁹ G. De ROBERTIS, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1285-1300: 1297. Si vedano ad esempio i novenari, alternati ai settenari, di *Le stagioni*: «E in sul declivio dell'aurora / la suprema veemenza / dell'ardore coronerà / più calmo, memorando e tenero, / la chioma docile e sonora» (vv. 26-31).

memoria silente / il suo lunghissimo volume», e si noti qui anche il latinismo “silente”, che insieme ad altri allotropi quali “vigilia” –usato nell’accezione etimologica – e “serpe”, all’apocope ed elisione concentrate nel sintagma «si libran l’ore», e alla dieresi letteraria in *riaccende*, al v. 8, accentuano la patina di composta e misurata aulicità. Anche in questo caso le esigenze dettate dal metro spingono a forzare la lettera: al v. 13 la ricerca della rima induce l’*amplificatio* «E quando rileggo la mia vita e il mio fango» (Lo Gatto, traducendo in prosa, rende: «con disgusto leggendo la mia vita»⁶⁰) instaurando una sorta di dittologia “metaforica” in cui il primo membro assume la funzione di comparato e il secondo di comparante.

Vale la pena osservare come, se i doppi settenari con andamento tendenzialmente – ma non puntualmente – giambico sono l’esito delle esapodie originali anche in *Pregghiera*, *La stella della sera* e *A Doride*, in *26 maggio 1828*, le tetrapodie trocaiche sono restituite con ottonari trocaici la cui ricorsività ritmica sembra farsi metafora formale del «monotono rumore» della vita, sulla cui eco si chiude la lirica:

Dono vano e casuale,	1 3 7
vita, a me perché t’han data?	1 3 5 7
Perché tu, sorte fatale,	2 3 4 7
alla pena l’hai dannata?	3 5 7
Quale forza ostile e oscura	1 3 5 7
Mi chiamò con la sua voce,	3 7
mi riempi d’un ansia impura,	3 5 7
m’agitò con dubbio atroce?	3 5 7
Niuno a me la strada addita	1 3 5 7
Vuoti sono mente e cuore	1 3 5 7
E mi strazia della vita	3 5
Il monotono rumore.	3 7

L’ottonario trocaico non è un verso ignoto alla tradizione nostrana delle versioni poetiche⁶¹, in questo contesto, però, costituisce un’ulteriore prova a carico di un approccio alla forma del modello che, sotto un’apparenza metricamente conservativa (Contini ebbe a definire Poggioni un traduttore «ancora proficuamente legato alle equivalenze»⁶²), nasconde il tentativo di restituire il ritmo originale senza però uscire dal recinto della metrica tradizionale, lavorando, per così dire, dall’interno per piegare la prosodia italiana alla natura sillabo-tonica dei versi russi.

La conferma di questo impiego studiatamente ambivalente della metrica regolare si ha allargando lo sguardo all’intero *corpus* delle traduzioni raccolte nel *Fiore del verso russo*.

⁶⁰ A.S. PUŠKIN, *Opere*, a cura di E. Lo Gatto, Milano, Mursia, 1967, p. 568.

⁶¹ Si pensi alle versioni settecentesche del Conti o di Foscolo adolescente da Anacreonte, a quelle romantiche delle ballate germaniche o spagnole e alle parti liriche dell’Ossian di Cesarotti. M. MARTELLI, *Le forme poetiche dal Cinquecento ai nostri giorni*, cit., p. 546 e sgg.

⁶² G. CONTINI, *Di un modo di tradurre*, cit., p. 374.

Ad un primo impatto l'antologia esibisce un classicismo formale saldamente legato al rispetto degli istituti tradizionali: dei 134 testi che la compongono, 54 – ossia il 40,3% – è composto di quartine isometriche e rimate, mentre dei 21 componimenti in quartine polimetriche, 9 presentano un'alternanza strutturata di due misure. Ai casi ad isostrofismo forte vanno aggiunti inoltre i nove testi organizzati in terzine, strofe pentastiche, di sei e otto versi. Si consideri poi che ben 10 su 26 fra i componimenti a lasse disuguali sono isometrici, e altri tre presentano la classica alternanza di endecasillabi e settenari. Infine, delle 17 poesie monostrofiche, 12 sono isometriche e 4 alternano liberamente endecasillabi e settenari.

Per quanto concerne il materiale versale, la base endecasillabica è ancora, in linea con la tradizione e con la “media metrica” della poesia ermetica coeva – ma anche con il crescente affermarsi della pentapodia nella poesia russa moderna – dominante, rappresentando il 31,78% del totale dei versi. Seguono i novenari (17,6%) e, poco distanti, i decasillabi (14,2%), mentre ottonari (6,2%) e settenari (4,8%) si attestano su un gradino più basso. A questi vanno aggiunti i versi più brevi (dai senari ai ternari), e i versi eccedenti la misura endecasillabica tra cui i versi doppi (doppi settenari e doppi senari, 2,3%) e i versi lunghi non identificabili con misure “barbare” o tipicamente novecentesche (dodecasillabi o tredecasillabi), che si concentrano esclusivamente, come si vedrà, nelle versioni da Majakovskij.

Osservando più da vicino la versificazione, però, si ottiene un quadro più ambiguo.

In primo luogo, la fisionomia dell'endecasillabo contraddice la proverbiale duttilità prosodica da sempre connaturata a questa misura: alla tradizionale e petrarchesca *variatio* ritmica Poggioli oppone un impiego esclusivo – cioè sempre in componimenti isoritmici – dei *pattern* dattilico e in senso lato giambico.

In particolare, soltanto due – *Canta una vergine presso l'altare* e *La vergine di Spoleto* da Blok – sono le versioni interamente tramate in endecasillabi dattilici la cui unica oscillazione ritmica ammessa è all'attacco, tra *ictus* sulla prima e seconda sillaba o direttamente sulla quarta. Se ne consideri l'effetto leggendo il primo testo citato:

Sottile sei come un cero del tempio	2 4 7 10
L'occhio hai trafitto da spade d'amore	1 4 7 10
<i>Io non ti chiedo un sol bacio: in silenzio</i>	1 4 7 10
vorrei deporre sul rogo il mio cuore.	2 4 7 10
<i>Io non ti chiedo una sola carezza:</i>	1 4 7 10
t'offenderebbe la mia rozza mano.	4 8 10
Ma nel cancello ti guardo in purezza	4 7 10
Rose di porpora cogliere e t'amo.	1 4 7 10
Sempre ti bruciano i raggi del sole	1 4 7 10
e via t'invola sul vento che fugge.	2 4 7 10
Su te c'è un angelo senza parole:	2 4 7 10
io gusto in cuore il dolor che mi strugge.	1 2 4 7 10
Mentre t'intreccio nei riccioli, adagio,	1 4 7 10
dei versi ignoti gli strani diamanti,	2 4 7 10
getto il mio cuore invaghito nel lago	1 4 7 10

Tutti i livelli della configurazione formale convergono nel conferire alla lirica un andamento litaniante, coerente peraltro con l'atmosfera liturgica: l'omogeneità del ritmo non conosce increspature, se non la posticipazione dell'accento sull'ottava sillaba al v. 6, e la sintassi, paratattica e giustappositiva, riduce al minimo le resistenze al metro annullando frammentazioni interne al verso e sospensioni interpuntive (l'unica, al v. 3, è una lieve esitazione della voce). Accresce l'effetto la ripetizione variata ai vv. 3 e 5.

Per il resto, la quasi totalità (98.5%) degli endecasillabi del *Fiore del verso russo* è ascrivibile al modello giambico. Esempolari in questo senso sono le versioni di *Tristia* di Mandelstam, e ancor più di *Sul lago s'è fermata ora la luna* o *Proprio sul mare* di Achmatova, in cui 178 versi su 271 realizzano i pattern giambici di 2^a-6^a-10^a, 4^a-6^a-10^a, 6^a-8^a-10^a con attacco di seconda o quarta e 4^a-8^a-10^a, ma lo stesso trattamento si riscontra anche in componimenti di breve respiro, come la puškiniana *Elegia*:

Degli anni folli la già spenta gioia	2 4 8 10
Come una cupa ebbrezza mi dà noia,	1 4 6 10
ma come il vino, o antico mio dolore,	4 6 8 10
più invecchi più ti fai forte nel cuore.	2 4 7 10
Il mio cammino è triste. Un fato oscuro	2 4 6 8 10
M'annunzia il grigio mare del futuro.	2 4 6 10
Ma io non voglio, amici miei, morire,	2 4 6 8 10
io voglio ancora vivere e soffrire.	2 4 6 10
So che troverò sempre un po' di bene	1 5 6 8 10
In mezzo alle amarezze ed alle pene:	2 6 10
m'inebrierò di nuovo d'armonia,	4 6 10
lacrimerò su qualche fantasia,	4 6 10
e forse brillerà al tramonto mio	2 6 8 10
l'amore come un sorridente addio.	2 4 8 10

Volendo cercare un precedente per un'analogia specializzazione in senso ritmico dell'endecasillabo, non si potrà prescindere dalle sperimentazioni pascoliane, a partire dal celebre *Valentino* dei *Canti* di Castelvecchio, in cui endecasillabi dattilici si alternano a decasillabi con il medesimo passo o con accenti di 1^a 4^a 6^a, e ancor di più dallo sciolto dei *Conviviali*, studiato da Soldani, che con il suo rintocco puntuale, quasi ossessivo, sulle sedi pari, fungeva da «scorciatoia verso l'esametro»⁶³, alludendo – e nel contempo andando oltre – alla determinatezza ritmica classica.

Così, l'endecasillabo di Poggioli, divaricandosi nei suoi modelli ritmici che assumono un'inedita autonomia sul piano paradigmatico, subisce un processo di straniamento in grado di indebolirne fortemente la risonanza tradizionale. Svuotato, per così dire, dalle memorie secolari della lirica nostrana, si rende disponibile ad interpretare versi appartenenti a sistemi altri, come la pentapodia giambica, ma, parallelamente a quanto

⁶³ A. SOLDANI, *La tecnica dello sciolto nei «Conviviali»*, in *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, Atti del convegno di studi (San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996), a cura di M. Pazzaglia, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1997, pp. 295-327: 299.

avviene nei *Conviviali*, non appena il monotono ritorno degli accenti si allenta «dà spazio, fatalmente, alla tradizione italiana e alle sue cristallizzazioni classicistiche»⁶⁴. Basti, a titolo di esempio, l'incidenza di due figure ritmiche ad alto tasso di letterarietà, come l'accento ribattuto di 6^a e 7^a con «dialefe nella sinalefe» (Isella):

«Ed i fiori di campo *enfi di luce*» (Blok, *Liberi pensieri*, I, v. 10); «dalle rive scoscese, oltre *le tombe*», «Ella sembra guardare *oltre le brume*» (Blok, *Liberi pensieri*, II, vv. 4 e 58); «Si fermò sulla china: *erano gli occhi*» (Blok, *Liberi pensieri*, IV, v. 29); «dove nascita e morte *ebbero gli avi*» (Kuzmin, *Canti d'Alessandria*, VIII, 9); «Vibran nel fischio tuo *inni di strazio*» «Soffiavan dall'oriente *aridi venti*» (Achmatova, *Proprio sul mare*, II, v. 30) «mutolato di raggi, era sospeso» (Chodasevič, *La scimmia*, v. 52) «Allorquando un incendio *arde l'Acropoli*» (Mandelstam, *Tristia*, 12), «getteremo nel fuoco *anno per anno*» (Pasternak, *Rottura*, v. 6), «nell'attesa di mille *occhi sorpresi*» (Pasternak, *Primavera*, v. 7); «anima della musa *agita Iddio*» (Tjutčev, *V'è una greve rivelazione*, v. 8), «Uno sciame di stelle *arde nel vano*» (Tjutčev, *Voci notturne*, v. 5);

e ancor più la presenza di proparossitoni sotto *ictus* di sesta, che interessa spesso sequenze di due o più versi prossimi:

«Pallidi i rami, *squallido* il viale: / nel cielo scialbo e *tremulo* che muore» (Brjusov, *Precoce autunno...*, vv. 4-5) e, con parallelismo «Sole senza le *nuvole* di prima / pioggia che di rugiada lascia scia / carezze senza i *fremiti* di prima» (Brjusov, *Precoce autunno...*, vv. 13-15); «E un desiderio l'anima mi strugge / cerco un fuoco e non scorgo sulla neve / che una slitta fra gli *alberi* che fugge» (Ivanov, *Sonetti invernali*, I, vv. 12-14); «un sepolcro di *funebre* granito / e un sentiero che *luccica* nel buio» (Blok, *Liberi pensieri*, II, vv. 24-25) «l'orticello e la *pergola* di lilla / il sole d'un *crepuscolo* d'autunno» (Kuzmin, *Canti d'Alessandria*, II, vv. 3-4) «Un fiore secco, *lettere* d'amore / due occhi che ti *arrisero* una sera» (Kuzmin, *Essere abbandonato...*, vv. 5-6) «ed il gabbiano *candido* nel volo, / ed ero fiera, *perfida* ed allegra, / e non sapevo *d'essere felice* » (Achmatova, *Proprio sul mare*, 1, vv. 6-8), «tornavano le *rondini* nei nidi / la terra di *papaveri* era rossa» (Achmatova, *Proprio sul mare*, 3, vv. 2-3) «giacque la quercia *vittima* dei lampi / e un fumo azzurro esala dalle foglie / sull'erba fresca e *lucida* dei campi» (Tjutčev, *La calma dopo la tempesta*, vv. 2-4)

Resta il fatto che l'endecasillabo di Poggioli, pur canonico nella fisionomia, manifesta un trattamento anomalo rispetto alla tradizione che ne preclude la costituzionale tendenza a disporsi in compagini alloritmiche. Il divieto vale anche per le compagini polimetriche: si veda ad esempio come, nella sua variante, giambica, il verso si accompagna al decasillabo trocaico, a rendere l'opposizione delle due principali varianti della pentapodia in questa versione da Baltrušaitis:

Fra i sogni solitari una visione	2 6 10
più di tutte al mondo è solitaria	3 5 9
fra le terre lontane una regione	3 6 10
più di tutto naviga nell'aria.	3 5 9

⁶⁴ A. Soldani, *La tecnica dello sciolto nei «Conviviali»*, cit. p. 312.

Nell'ora della gioia sovrumana	2 6 10
come un lampo palpita e scintilla	3 5 9
beato chi nella miseria umana	2 4 8 10
vide quella magica favilla.	1 5 9
Dell'anima cancella ogni speranza	2 6 10
la penosa strada della vita	3 5 9
sola essa esulta nella sua costanza	1 2 4 8 10
come una preghiera esaudita.	1 5 9
E così ci conduce non veduta	3 6 10
sul sentiero dell'immensità:	3 9
come una madre su una culla muta,	1 4 8 10
a noi canta dell'eternità.	(2) 3 9

L'alternanza strutturata delle due misure tende a produrre (anche se, non essendo gli schemi mai pienamente realizzati, l'effetto risulta discontinuo) un costante avvicinarsi di sillaba atona e tonica (-+-+--+--+--+/-+-+--+--+--) che si interrompe e riparte ad ogni distico, con tecnica ancora pascoliana applicata agli ottonari e novenari del *Canti di Castelvecchio*⁶⁵, e la sintassi asseconda l'andamento binario della compaginazione versale procedendo per distici.

Anche le misure medio-brevi sono soggette al medesimo – se non ancora più drastico, vista la ben maggiore predisposizione – procedimento di cristallizzazione ritmica. Rapidamente: a) in decasillabi anapestici sono tramati *Il figlio della cagna* di Essenin e *Mattina* di Nekrasov, entrambi in quartine ometriche a rima alternata, mentre la variante trocaica del verso ha un impiego decisamente più cospicuo sia in compagini ad alternanza strutturata con l'endecasillabo, come nell'esempio citato o in *Prima di Primavera* di Achmatova (due quartine con tre endecasillabi giambici e un decasillabo di 3^a-5^a-9^a), sia, più spesso, in partiture isometriche di vario genere, dalla lunga *Lo spavento stellare* di Gumilev – quasi duecento versi sciolti in lasse diseguali – alle quartine rigorosamente rimate di *Memoria*, *La parola*, *Canzone seconda*, dallo stesso autore, e di altri componimenti di Essenin, Mandelstam, Volosin. Si veda in particolare *Variazione n. 3* di Pasternak:

Stelle in cielo. Stanze senza fiori.	1 3 5 7 9
Sol che abbaglia. Pianto che si estingue.	1 3 5 9
Scogli in mare. Vagano i pensieri.	1 3 5 9
Porge orecchio al Sahara la Sfinge.	1 3 6 9
Ed il sangue s'è già fatto gelo	3 7 9
nel colosso. Ma il deserto geme:	3 7 9
sulla bocca ha un riso color cielo.	3 5 8 9
Mare e notte calano giù insieme.	1 3 5 9
Sfiora il mare il simun dal Marocco.	1 3 6 9

Russa in mezzo ai suoi ghiacciai Arcangelo.	1 3 5 7 9
È già secco il testo del <i>Proròk</i>	3 5 9
ed il giorno ronza sopra il Gange.	3 5 7 9

L'andamento epigrafico e giustappositivo, quasi da *haiku* giapponese, della sintassi (ben nove versi su dodici si chiudono con il punto fermo, e l'unico valicamento della pausa metrica, ai vv. 5-6, è di debole intensità), si accentua nella prima strofa con la forte bipartizione dei tre versi iniziali, che sono sezionati dopo la quinta sillaba dalla pausa interpuntiva. Si notino in particolare le scelte rimiche nell'ultima strofa, nella quale le strategie di compenso e allusione alle corrispondenze esatte si fanno virtuosistiche: il termine *Proròk* (lett. "profeta") che allude qui al titolo di un noto componimento puškiniano – il che spiega la scelta del traduttore di lasciarlo in lingua originale – è assimilato fonicamente a «Marocco», mentre ai vv. 10 e 12 Poggioli istituisce la rima eccedente *Arcangelo*: *Gange*.

b) Si è già avuto modo – e a breve ci si ritornerà – di saggiare l'impiego del novenario giambico. Si aggiunge qui soltanto qualche ulteriore rilievo circa le possibili compagini. Nelle quartine di *Comizio* di Blok, la concitata narrazione di un episodio rivoluzionario è cadenzata dalla serrata alternanza di novenari e settenari con accenti sulle sedi pari «Si sentì un grido soffocato / s'infranse una vetrata: / l'uomo cascò sul lastricato, / la testa crivellata. // Qualcuno allora con un sasso / colpì senza vergogna: / un fil di sangue sgorgò in basso, / giù lungo una colonna» (vv. 29-36). In lunghe colate isometriche (e isoritmiche) il verso assume tonalità fiabesche e trasognate nel *Giardino degli usignoli* (37 quartine a rima alternata) e in altri analoghi componimenti blokiani. Molto più circoscritto risulta l'impiego del pattern dattilico, che scandisce le dieci ipnotiche quartine di *Ballata* di Chodasevič, in cui all'estrema iteratività ritmica corrisponde quella sintattica: «Ardenti e slegati discorsi, / ma dove ogni senso è distrutto / il suono è più verso del sonso, / il verbo è più forte del tutto. // E musica, musica, musica / nelle mie canzoni s'intrama / E perfida, perfida, perfida, / mi penetra in cuore una lama» (vv. 17-24).

c) Gli ottonari sono sempre trocaici, calco metrico-ritmico delle tetrapodie trocaiche, e possono essere compaginati con quaternari, come in *Cagna e lupa* di Sologub (otto quartine a rima alternata) e *Nell'angolo del divano* di Blok (sei quartine a rima alternata, sempre tronca alle sedi pari), o con senari in *Sta la luna sopra il prato*, sempre da Blok (cinque terzine con due ottonari e un senario con rime AAX BBX CCX...), in spartiti polimetrici ma sempre isoritmici, o ancora in composizioni omometriche, come in *Risvegliarsi quando albeggia* di Achmatova,

Risvegliarsi quando albeggia	3 5 7
Ché ti soffoca la gioia,	3 7
e dal tondo finestrino	3 7
contemplare l'onda verde,	3 5 7
o in pelliccia sopra il ponte	3 7
ascoltare nel maltempo	3 7

⁶⁵ Vedi P.V. Mengaldo, *Ancora sui novenari di Castelvecchio*, in *La tradizione del Novecento, Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 91-116: 100.

come battono i motori,	3 7
ed a nulla non pensare,	3 7
ma l'incontro presentando,	3 7
con colui che è la mia stella,	3 7
per il vento e per gli spruzzi	3 7
sempre più ringiovanire.	1 3 7

in cui l'immobilità del *pattern* definisce il respiro di una narrazione tanto essenziale quanto allusiva, interamente affidata alla sintesi iconica di oggetti e azioni che si caricano delle infinite sfumature psicologiche del romanzo achmatoviano. La peculiare struttura sintattica giocata sulla serialità paratattica degli infiniti, riproducendo sul piano intontivo la tonalità monocorde e monodimensionale del ritmo, concorre all'oggettivazione della materia, alla sua compressione in una modalità espressiva che proprio dalla tensione tra autocontrollo e carica emotiva trae la sua straordinaria efficacia.

d) Concludono rapida la disamina i settenari, che pur dimostrando una maggiore varietà accentuativa sono tendenzialmente giambici, a riprodurre fedelmente il ritmo delle tripodie giambiche, mentre la variante trocaica dello stesso verso è resa tramite senari con accenti sulla 1^a, 3^a e 5^a, come in questi versi da Blok: «Turbini di neve / già cancellan l'orme. / Un'aurora lieve / sveglierà chi dorme. // Le celesti zone / luccican di lampi. / Molle la passione / dondola sui campi».

L'iniziale impressione di familiarità che il lettore italiano traeva dalla superficie della raccolta viene progressivamente smentita dalla musica, dal ritmo rigidamente scandito da battute regolari che sembra travalicare i confini del singolo componimento e accordare le diverse voci liriche alla stessa cadenza di fondo. Le misure impiegate da Poggioli sono, sì, quelle del repertorio nostrano – con le risonanze classicistiche che si sono viste – ma appaiono traslate in un sistema di riferimento altro in cui l'elemento determinante per la definizione del verso non appare più soltanto la *sillabarum numeratio*, quanto la tipologia ritmica della cellula sillabica (il “piede”) che ricorre un numero determinato di volte.

Dalle scelte metriche operate dal traduttore emerge con evidenza la tensione irrisolta tra assimilazione e allusione a un'alterità che sottende da sempre all'atto di tradurre poesia. La scommessa di Poggioli, il suo tentativo di far risuonare la musica del testo originale all'interno dei versi italiani, senza intaccarne i confini e la fisionomia, non è però sempre indolore, con esiti che giungono a prefigurare, senza – beninteso – lo sfondo di intellettualistica intenzionalità, quelli dell'*Oneghin* di Giudici.

È quanto si verifica nella versione della *Sconosciuta* di Blok, tra le più celebri liriche del Novecento russo, che, come il romanzo in versi puškiniano, induce il traduttore a misurarsi con tonalità e atmosfere storicamente estranee o assimilate con difficoltà dal repertorio italiano.

Al centro della lirica blokiana vi è l'ambigua epifania della misteriosa figura femminile che si staglia con la sua inquietante *mise* di seta e veli scuri sullo sfondo sfocato e traballante della squallida osteria di provincia pervasa dai fumi dell'alcool, metafora dell'ambivalenza di una realtà che «traluce, mostrando il lampeggio di un universo irrazionale». Dimensione onirica e reale si confondono in una reversibilità favorita da un

linguaggio in grado di fluire simultaneamente su due diverse superfici semantiche, così che «una donna di strada rivela, come in trasparenza, i lineamenti della Sposa celeste»⁶⁶. È il Blok più baudeleriano, poeta dei sobborghi di una Pietroburgo popolata da figure tanto miserabili quanto evanescenti che si aggirano tra bettole, bische e postriboli, suscettibile di repentine trasmutazioni ad ogni cambio di luce, ad ogni calare delle nebbie che ne occultano la desolata materialità rivelandone l'arcana sostanza.

Contenitore non inerte della lirica è un metro rimesso in circolo nell'ambiente simbolista da Brjusov, ossia la quartina di tetrapodie giambiche a rime sdruciole e tronche alternate, attraverso il quale, secondo Poggioli,

Blok è riuscito ad esprimere, anche nel ritmo, quello stato d'animo che Dostoevskij chiamava *nadryv*: quella lacerazione a cui è sottomesso il cuore dell'uomo quando è combattuto da forze contrarie, quando è egualmente attratto dall'orgia e dall'estasi, quando lo devastano insieme desideri e rimorsi, quando vi si affondano senza pietà le radici del bene e del male.⁶⁷

Se la forma, come emerge dalle parole del traduttore, partecipa attivamente alla costruzione del senso, una trasposizione che vi rinunci comporterebbe una perdita non soltanto sul piano estetico, ma anche su quello semantico. Su queste premesse si fonda la scelta di riprodurla fedelmente, intercettando però un'area stilistica della cultura d'arrivo che ben poco ha a che fare con le atmosfere blokiane. Si confronti la versione di Poggioli con quella di Ripellino⁶⁸, che si limita ad accennare la fisionomia del testo originale mantenendo la scansione strofica:

Sui ristoranti nel crepuscolo
c'è un'aria sorda di città,
ma l'ebbre grida che l'offuscano
il vento dissipa qua e là.

Fuori barriera là sul vicolo
L'eterno tedio è il solo re:
qui son le lacrime d'un piccolo,
laggiù un'insegna di caffè.

E al di là della metropoli,
con i cappelli *dernier cri*
van con le dame belle e nobili
gli esperti e fatui dandì.

Là sul laghetto i remi gemono,
si sente un urlo e nulla più;
la luna come un folle demone
ride nell'etere lassù.

Sui ristoranti la sera
L'aria infocata è selvaggia e sorda
E infervora i clamori degli ubriachi
Lo spirito pernicioso della primavera

Lontano, sopra la polvere dei vicoli,
sopra il tedio delle ville suburbane
luccica d'oro appena la ciambella d'una panetteria
ed echeggia un pianto di bimbi.

E ogni sera dietro le barriere
Con il tubino sulle ventitré
Passeggiano tra i fossati con le dame
Gli esperti motteggiatori.

Sopra il lago scricchiano gli scalmi
Ed echeggia uno strillo femminile,
mentre, assuefatto a ogni cosa, nel cielo,
stupidamente il disco si corruga.

⁶⁶ A.M. RIPELLINO, *Studio introduttivo*, in A. Blok, *Poesie*, trad. it. di A.M. Ripellino, introduzione di V. Magrelli, Modena, Guanda, 2000, p. XXVII.

⁶⁷ R. POGGIOLI, *Introduzione*, in A. Blok, *Poemetti e liriche*, Parma, Guanda, 1947, p. 28.

⁶⁸ A.M. RIPELLINO, *Poesia russa del Novecento*, Parma, Guanda, 1954, p. 128.

Del solo amico il volto livido
Trema nel calice con me:
egli divien per l'aspro liquido
solo e divino come un re.

E i camerieri sempre cullano
Le teste stanche di qua e in là,
fra gli ubriachi guerci che urlano:
«Nel vino sta la verità!»

Ed un'immagine femminile,
- Se in carne o in ombra non lo so –
Dietro i cristalli sta virginea
Saper chi sia nessuno può

Passa fra gli ebbri lenta ed umile,
- Con lei nessuno mai non c'è –
Ravvolta d'aliti e di nuvole
Ella si siede accanto a me.

C'è in lei profumo delle favole
Di tempi che ormai non son più;
dondolan come un'ala fragile
le piume a lutto in su e in giù.

Guardo attraverso il velo torbido
Che m'incatena il cuore a sé
Vedo la riva strana e morbida
Di un orizzonte che non c'è.

Ed i misteri so degli angeli,
un altrui sole mi si dà,
e giù dell'anima negli angoli
l'asprigno vino se ne va.

Treman le piume come glicine
In ogni sogno ch'io non ho,
fioriscon gli occhi di vertigine
sopra una sponda che non so.

Una è la chiave del miracolo
E in fondo all'anima mi sta:
demone, è questo il verbo magico:
«Nel vino sta la verità».

E ogni sera il mio unico amico
È riflesso nel mio bicchiere
e dall'aspro e misterioso liquido
come me è umiliato e stordito,

mentre d'accanto, ai tavoli vicini,
se ne stanno lacché sonnacchiosi
e gli ubriachi dagli occhi di conigli
gridano: «In vino veritas!»

E ogni sera, all'ora stabilita,
(oppure è soltanto un mio sogno)
Una vita di vergine avvolta di seta
Si muove nella finestra nebbiosa.

Lentamente, passando fra gli ubriachi,
sempre senza compagni, sempre sola,
respirando profumi e nebbie,
si siede alla finestra.

Esalano antiche credenze
La sua elastica seta
E il cappello con piume di lutto
E la piccola mano adorna di anelli.

Incatenato alla strana vicinanza,
guardò di là dalla scura veletta
e vedo una riva incantata
e un'incantata lontananza.

Fitti arcani mi sono confidati,
un altrui sole mi è commesso,
e l'aspro vino trafigge
tutti i meandri dell'anima mia.

E le piume di struzzo inclinate
Vacillano nel mio cervello,
e gli occhi azzurri senza fondo
fioriscono su una riva lontana.

Nella mia anima giace un tesoro,
la cui chiave è affidata solo a me!
Tu hai ragione, mostro ubriaco!
Lo so bene: la verità è nel vino.

Poggioli costringe la materia in una rigida gabbia metrica; l'omogeneità ritmica del novenario⁶⁹, che qui contribuisce all'abbassamento di tono, e il rigoroso intervallarsi, da

⁶⁹ Con la consueta oscillazione negli attacchi – con accento sulla prima sillaba, sulla seconda o atoni – gli schemi di 4^a-8^a e 4^a-6^a-8^a si spartiscono pressoché equamente i 52 versi della lirica (28 e 22 rispettivamente). Perfettamente giambici sono i vv. 6 «l'eterno tedio è il solo re», 14 «si sente un urlo e nulla più», 17 «del solo

canzonetta, di uscite tronche e sdrucchiole, riconduce all'impiego parodico e dissacrante degli istituti metrici tipico del «“piccolo” decadentismo»⁷⁰ italiano, e la coppia 10 *dernier cri* : 12 *dandè*, da rimario crepuscolare, funge quasi da esplicito richiamo a quell'atmosfera stilistica. Com'è noto, analoghe corrispondenze in rima sono una costante nell'*Onieghin* di Giudici – in cui si trovano, ad esempio 10 *Faublas* : 11 *età* (I, XII), 10 *bolivàr* : 11 *boulevard* (I, XV), 10 *dà* : *entrechat* (I, XVII), 13 *ciò* : 14 *philosophe* (I, XXIII), 2 *po'* : 4 *Rousseau* (II, XXIX), 2 *Moët* : 4 *è* (IV, XLV), 5 *abimé* : 6 *blanc-manger* (V, XXXII), e così via⁷¹ – ma se tali espedienti, anche in una prospettiva postmoderna, restituiscono le venature giocose dei «variopinti capitoli / semischerzosi, semiaccorati, / alla buona, sofisticati»⁷² di Puškin, nel caso della versione poggioliana da Blok l'effetto è molto diverso. La medesima forma emette nei due contesti – quello russo e quello italiano – due melodie difficilmente assimilabili: ipnotica e magnetica, conforme all'atmosfera surreale e onirica la prima, leggera e cantabile, con una sfumatura ironica e dissacrante la seconda.

La scelta formale si riverbera irrimediabilmente sul piano semantico e contenutistico: il confronto con la versione di Ripellino, più orientata alla lettera del testo originale, rivela una tendenza alla semplificazione che comporta l'espunzione dei dettagli più realistici: al v. 7 (8 per Poggioli), «duccica d'oro appena la ciambella d'una panetteria» si ridimensiona in «un'insegna di caffè», al v. 11 scompaiono i «fossati», al v. 22 gli ubriachi «dagli occhi di conigli» diventano «guerci», e al v. 36 la «piccola mano adorna di anelli» è sacrificata per lasciare spazio all'immagine delle «piume a lutto» che «dondolan come un'ala fragile», ampliata probabilmente per ragioni di rima, per ottenere cioè l'uscita tronca. Allo stesso modo, gli «occhi azzurri senza fondo» del v. 47 diventano, con procedimento tipicamente simbolista ed ermetico, «occhi di vertigine».

Parallelamente, l'espressione è ricondotta ai moduli e agli automatismi della lirica, perdendo in concretezza: al v. 1, dove Ripellino ha «la sera», Poggioli adduce «il crepuscolo», al v. 3 «i clamori degli ubriachi» si nobilitano nel figurato «l'ebbre grida», con elisione, così come il metonimico «dietro i cristalli sta» ridimensiona il più icastico «si muove nella finestra nebbiosa» e così via.

In generale, il contrasto tra il crudo realismo del contesto e la dimensione mistica e magica che l'apparizione della dama in nero schiude alla mente offuscata dall'alcol del protagonista, si appiattisce, nella rilettura di Poggioli, in una bidimensionalità stilizzata con esiti quasi parodici – nell'accezione fortiniana⁷³ del termine – peraltro involontariamente, non programmaticamente come in Giudici⁷⁴, disinnescando così il meccanismo del testo blokiano, neutralizzandone le componenti di straniamento e dissonanza.

amico il volto livido» (con uscita sdrucchiola), 28 «saper chi sia nessuno può», 36 «le piume a lutto in su e in giù», 46 «in ogni sogno ch'io non ho».

⁷⁰ A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, III, *La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009, p. 173.

⁷¹ Sullo stilema rimando ancora a L. LENZINI, *Il traduttore e il poeta: l'«Onieghin» di Giudici*, «Studi novecenteschi», VIII, 22, dicembre 1981, pp. 209-226.

⁷² G. GUIDICI, *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*, Milano, Garzanti, 1983, p. 3.

⁷³ Si veda in particolare quanto Fortini afferma a margine del suo *Faust*: «Tradurre in versi tradizionali avrebbe voluto dire parodiare» (p. XIV).

⁷⁴ Lo stesso Poggioli confessa: «La volontà di tradurre questa che è fra le bellissime delle liriche di Blok, e di rispettare nella versione lo schema metrico dell'originale [...] fa di questa traduzione, per confessione dello

L'approccio al testo originale appare qui dettato dalla dinamica tensiva imitazione/appropriazione che si pone in qualche modo all'opposto di un atteggiamento più aggressivo nei confronti della forma ma paradossalmente più fedele al testo originale in quanto orientato alla sua interrogazione profonda. In altre parole, la lirica blokiana è uno specchio sul quale il traduttore vede riflesso (non senza qualche distorsione soggettivistica) qualcosa di sé, non rappresenta un oggetto suscettibile di indagine che conduca a una sua riconfigurazione traduttoria riattualizzante.

1.3. I versi liberi (e "liberati")

1.3.1 *Le Elegie Duinesi di Rilke nella traduzione di Traverso*

Le vicende relative all'approdo delle *Elegie* rilkiane in Italia negli anni Trenta, oltre alle implicazioni, di grande importanza, sul piano della poetica e della cultura, offrono l'occasione di misurare con particolare efficacia l'entità e le modalità del distacco, non sempre immediatamente percepibile altrove, dal tradizionale approccio metrico assimilante, verso forme di trasposizione del ritmo che, pur collocandosi sempre nell'orbita di cadenze già collaudate, piegano la grammatica metrica e la prosodia italiana alla resa della musica emessa dal testo tradotto.

La partitura rilkiana muove da un modello, quello del distico elegiaco classico, costantemente alluso (esplicitamente nel titolo dell'opera e concretamente nella fattura del metro), ma mai pienamente realizzato. Ad eccezione della Quarta e dell'Ottava Elegia, tramate in endecasillabi sciolti, le misure versali che si susseguono nelle *Duinesi* raramente coincidono con la coppia esametro/pentametro attestandosi piuttosto su una media di cinque piedi per verso con una netta prevalenza della tipologia dattilica⁷⁵. La pertinenza stessa della scansione in distici è costantemente minata dall'*enjambement*, che sfuma i contorni del modulo metrico attenuandone la percepibilità. La forma è dunque evocata in funzione della risonanza che da essa promana, in grado di situare il discorso rilkiano ad un livello stilistico e tonale alto e solenne, partecipe della grande tradizione da Klopstock a Hölderlin. Allo stesso tempo, il fluire dei versi non rimati, in virtù dell'elasticità della misura, è il contenitore più disponibile ad accogliere un discorso che scaturisce e prende slancio dalle continue invocazioni e interrogazioni, mentre il modello formale in esso implicito e virtualmente presente assolve alla funzione di collocare nell'orbita del canone il canto rilkiano, allo stesso tempo luttuosa lamentazione per l'insufficienza del sentire umano di fronte al compito dell'esistenza ed entusiastica celebrazione della bellezza dell'«Hiersein», dell'essere nel mondo partecipando della caducità delle cose.

Di fronte a una forma che, nell'atto di negare e tradire se stessa, riafferma paradossalmente la sua ascendenza, la scelta dei primi due traduttori italiani delle *Duinesi* è

stesso traduttore, la più personale, o meglio la più arbitraria di tutto il volume» (A. BLOK, *Poemetti e liriche*, Torino, Einaudi, 1961, p. 127).

⁷⁵ Una dettagliata lettura metrica delle *Elegie Duinesi* è offerta da W. SCHRÖDER, *Der Versbau der Duineser Elegien. Versuch einer metrischen Beschreibung*, Struttgart, Steiner, 1992.

radicalmente diversa. Di atteggiamento integralmente appaesante e di fedeltà alla plurisecolare tradizione dell'endecasillabo sciolto si può parlare, senza dubbio, per Vincenzo Errante⁷⁶, che riduce il testo originale alla più classica compagine del repertorio italiano, in ossequio alla ferma convinzione che «il discorso lirico di ogni lingua obbedisca a leggi ritmiche, ataviche peculiarissime, sue proprie: ineluttabili come le leggi fisiche» e che non sia possibile violarle «senza condannarsi, per ciò solo, a uscire dai sacri confini della poesia»⁷⁷. Una presa di posizione non priva di implicazioni ideologiche e culturali, che trova riscontro sul piano contenutistico nell'iniziale stroncatura – successivamente ritrattata – della stagione più compiutamente orfico-esistenzialistica della produzione rilkiana, quella, delle *Elegie* e dei *Sonetti*⁷⁸, in significativa consonanza con le pagine dedicate al poeta austriaco da Benedetto Croce⁷⁹. In altre parole, la ricezione del testo straniero è condotta attraverso un processo di riduzione del dissimile ai canoni della tradizione italiana, chiaramente ravvisabile nella patina dannunziana della lingua⁸⁰, e ancora prima nel trattamento della forma.

La soluzione metrica adottata da Traverso per le sue *Elegie Duinesi* si colloca invece su un piano radicalmente diverso. Escludendo la Quarta e l'Ottava, fedelmente trasposte in endecasillabi, il traduttore risolve la compagine originaria in una serie di versi lunghi la cui

⁷⁶ La traduzione di Errante delle *Elegie Duinesi* appare per la prima volta nella raccolta monografica R.M Rilke, *Opere* pubblicata dall'editore milanese Alpes, e in particolare nel volume *Liriche*, che esce nel 1929.

⁷⁷ V. ERRANTE, *La lirica di Holderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico. Commento*, Milano, Principato, 1939, p. 97.

⁷⁸ Nel profilo critico dedicato al poeta tedesco compreso nell'edizione delle opere, Errante definisce le *Elegie Duinesi*: «infinito monologo crepuscolare della coscienza isolata di Rilke», in cui, come, in minor grado nei *Sonetti a Orfeo*, il poeta «veramente naufraga in quella *Unendlichkeit* da lui spesso evocata (V. Errante, *Rilke: storia di un'anima e di una poesia*, Milano, Alpes, 1930). Soltanto nella ristampa del 1947 la «dolorosa ma risentita riserva» nei confronti del Rilke più tardo si muterà in «pieno, convinto e dimostrato consenso» (V. Errante, *Rilke: storia di un'anima e di una poesia*, Firenze, Sansoni, 1947). Secondo Bevilacqua: «Errante aveva avuto parecchie difficoltà a far rientrare nel suo compromesso [tra una poetica di ispirazione decadente e una sostanziale fedeltà alla tradizione classicistica nazionale] il testo forse più tipicamente rilkiano, quello in cui il simbolismo non era più sensuoso, come lo era stato nei *Neue Gedichte* o addirittura *Jugendstil*, come in altre minori raccolte, ma decisamente orfico e neovalisiano. Negando si può dire ogni valore alle *Duinesi*, Errante era proceduto nel modo sommario già collaudato dal Croce germanista, del negare quello che non si afferra». (C. Cases, *Leone Traverso traduttore di poeti tedeschi*, in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, vol. XII, Atti del VI convegno *La traduzione dei moderni nel Veneto*, Diego Valeri e Leone Traverso, Monselice, Amministrazione Comunale, 1978, pp. 59-66: 63).

⁷⁹ Croce individua proprio nelle *Elegie Duinesi* «il limite insormontato e insormontabile» della poesia di Rilke, i cui migliori esiti sono a suo parere da ricercarsi fra le liriche della prima stagione. E a proposito delle prime osserva: «E perciò mi è di conforto soggiungere che la conclusione alla quale tende questo mio discorso non mi pare [...] sostanzialmente diversa da quella del suo amoroso e pio e accuratissimo interprete e critico italiano, l'Errante, il quale diagnostica nel Rilke il “tragico morbo” della “dissociazione dell'io”, che viene dal non sapere “connettere le due sfere della vita e della poesia”, e giudica perciò che egli come poeta sia da collocare non tra i “vittoriosi” ma tra i “martiri”, [...] tra i *poètes maudits*. Ma che è mai codesta categoria [...] se non una goffa esaltazione adulatoria foggata a sé medesimo dal tre volte falso Verlaine [...]?» B. CROCE, *Alcune liriche del Rilke*, in ID., *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950, pp. 188-206: 205.

⁸⁰ D'altra parte, Bevilacqua ha più volte osservato come «Errante, leggendo il Rilke d'anteguerra con occhiali dannunziani, lo inseriva, con un trucco involontario, nel giro delle letture di poesia degli italiani [...]. Insomma il gusto dannunziano, ma si potrebbe dire dannunzievole, delle versioni e riflessioni critiche di Errante costituiva il cavallo di Troia della poesia rilkiana in Italia» (G. BEVILACQUA, *Un saggio d'opinione*, in ID., *Rilke. Un'inchiesta storica*, Roma, Bulzoni, 2006), tanto che lo stesso Parronchi giunge ad ammettere «Rilke era per me un correttivo del D'Annunzio del *Poema paradisiaco*, una specie di D'Annunzio introverso e frammentato» (*Ivi*, p. 53).

misura media si attesta attorno alle quattordici sillabe (13,7), con una prevalenza di versi tra le quindici (24%) e le sedici (20%). Sulla base di questo primo dato numerico, si può in prima battuta rilevare una cercata adesione alla fisionomia metrica del modello, almeno per quanto concerne il volume sillabico.

Prima di affrontare la disamina dettagliata della tipologia versale impiegata da Traverso, è però utile misurare la distanza tra la sua impostazione e quella di Errante a partire dall'apertura della Prima Elegia (versi I, 1-25):

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
5 als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.
Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf
dunkelen Schluchzens. Ach, wen vermögen
10 wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgend ein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich
15 wiedersähen; es bleibt uns die Straße von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.
O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum
uns am Angesicht zehrt -, wem bliebe sie nicht, die ersehnte,
20 sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen
mühsam bevorsteht. Ist sie den Liebenden leichter?
Ach, sie verdecken sich nur mit einander ihr Los.
Weißt du's noch nicht? Wirf aus den Armen die Leere
zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht da die Vögel
25 die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug.

Le *Elegie Duinesi* si aprono con la lacerante presa di coscienza, condensata nell'interrogativo iniziale, della tragica distanza tra l'umano e l'angelico, figura inattingibile e trascendente che incarna l'ideale di compiutezza e absolutezza cui tendono i mortali. Si delinea in questi primi versi il dramma dell'incapacità della coscienza di vincere il sentimento della caducità, di strappare il velo della «Gewonheit» (v. 16), dell'abitudine, per cogliere la continuità tra finito e infinito, tra vita e morte.

Il profilo metrico-prosodico del brano è coerente con la media dell'opera⁸¹: soltanto i vv. 5-6 e 24-25 realizzano il distico canonico di esametro e pentametro, mentre domina il verso composto da cinque piedi dattilici, che imprime la cadenza ternaria al brano.

Vincenzo Errante riconduce la compagine alla familiare alternanza di endecasillabi e settenari, con un quinario al v. 6 e un ottonario in apertura:

⁸¹ Per la scansione del brano mi appoggio a W. SCHRÖDER, *Der Versbau der Duineser Elegien. Versuch einer metrischen Beschreibung*, cit., pp. 98-99.

	Chi, s'io gridassi, mi udrebbe	1 4 7
	dalle celesti gerarchie degli Angeli?	4 8 10
	E se, d'un tratto, un Angelo	4 6
	Contro il suo cuore mi stringesse, certo	1 4 8 10
5	io svanirei di quella forza immensa	1 4 8 10
	in lui racchiusa.	2 4
	Ché il Bello è solamente	2 6
	La prima nota del Tremendo. E dato	2 4 8 10
	di sostenerlo e di ammirarlo è a noi,	4 8 10
10	solo perché non cura di annientarci.	1 4 6 10
	... E gli Angeli appartengono al Tremendo.	2 6 10
	Perciò, io mi raffreno e chiudo in gola	2 6 8 10
	L'appello di un singhiozzo tenebroso.	2 6 10
	A chi gridar soccorso? Non agli Angeli.	2 4 6 10
15	Agli uomini? Neppure. E gli animali	2 6 10
	sagacemente fiutano	4 6
	che perigliosa a noi scorre la vita	4 6 7 10
	in questo mondo d'inventati sensi.	2 4 8 10
	Un albero ci resta, sul pendio,	2 6 10
20	da rivedere in ogni giorno. E resta	4 8 10
	anche la strada che facemmo ieri:	1 4 8 10
	la fedeltà viziata a un'abitudine,	4 6 10
	che si compiacque d'indugiare fra noi;	4 8 10
	e rimaneva; e non se n'è partita.	4 8 10
25	E la notte, la notte, allor che il vento,	3 6 8 10
	tutto ricolmo de' siderei spazii,	1 4 8 10
	il volto ci consuma, oh non attende	2 6 10
	ella, anelata, i cuori solitarii;	1 4 6 10
	e li delude, poi, soavemente?	4 6 10
30	Forse, agli Amanti è più benigna e lieve!	1 4 8 10
	Ahimé! Non fanno che celarsi – stretti –	2 4 8 10
	A vicenda, il destino...	3 6
	E <i>ancora</i> non lo sai? Via dalle braccia,	2 6 7 10
	scaglia il <i>tuo</i> vuoto. Aggiungilo agli spazii	1 4 6 10
35	che respiriamo... E avvertiran gli uccelli	4 8 10
	Il dilatato etere d'attorno	4 6 10
	Con più gioioso volo.	2 4 6

Il materiale verbale dell'originale è come riplasmato a produrre cadenze assonanti all'orecchio italiano: nulla resta del funesto e solenne passo dattilico e del continuo accavallarsi della sintassi, che nella traduzione appare smorzato a favore una cercata sintonia tra metro e discorso. Tutto ciò appare evidente sin dall'*incipit*, in cui l'asimmetria prodotta dallo sconfinamento dell'interrogativa nel verso successivo di una sola parola, «Ordnunghen», peraltro parte del sintagma preposizionale «aus der Engel Ordnungen» spezzato dalla pausa di fine verso, viene sanato dal traduttore che ridistribuisce il dettato su due versi, isolando nel secondo il sintagma ripristinato nella sua unità: «Chi, s'io gridassi, mi

udrebbe / dalle celesti gerarchie degli Angeli?». Allo stesso modo, l'enjambement tra i vv. 3 e 4, che separa il possessivo «seinem» da «stärkeren Dasein», è obliterato grazie alla resa del pronome con la perifrasi «in lui racchiusa», che occupa un verso a sé scalzando al successivo l'inizio del nuovo periodo «Ché il bello è solamemte». Ancora, ai vv. 8-10 (12-14 in traduzione), l'asincronia tra metro e sintassi viene corretta isolando il sintagma oggetto «l'appello di un singhiozzo tenebroso», nell'originale a cavallo tra i versi 8 e 9 «den Lockruf / dunkelen Schluchzens», in un endecasillabo a sé, con la conseguente ricomposizione dell'interrogativa «A chi, gridar soccorso?» nel verso successivo. E la tendenza è evidente in tutto il brano.

Questa armonizzazione dei due piani – quello metrico e quello sintattico – va letta insieme ad altri fenomeni, quali la rottura dell'isocronia prosodica e la *variatio* ritmica perseguita all'interno del verso, nell'ambito di un generale slittamento dalle modalità a tratti argomentative del discorso rilkeano, tipiche di una poesia-pensiero dalla forte tensione metafisica di ascendenza hölderliniana, a inflessioni più propriamente liriche, secondo un gusto che risente della plurisecolare divaricazione, in Italia, tra prosa e versi. Si vedano ad esempio i vv. 10-13 (14-18 in traduzione):

wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht

A chi gridar soccorso? Non agli Angeli.	2 4 6 10
Agli uomini? Neppure. E gli animali	2 6 10
sagacemente fiutano	4 6
che perigliosa a noi scorre la vita	4 6 7 10
in questo mondo d'inventati sensi.	2 4 8 10

Errante non interviene soltanto sul ritmo in quanto configurazione sillabico-accentativa, opponendo all'uniformità dell'originale una variazione su base giambica, ma anche sull'articolazione dell'enunciato, proponendo una gestione delle pause molto diversa da quella rilkeana. Il movente dell'innovazione sembra essere l'esigenza di riformulare il secondo emistichio del v. 10, impostato sull'accostamento di due moduli sintatticamente identici, corrispondenti ritmicamente a due piedi dattilici e accordati sulla medesima vocale tonica: «Engel nicht, Menschen nicht». Il secondo modulo viene smembrato in domanda e risposta, eliminando così la pesante *reduplicatio*, e slitta al verso successivo, che diventa nettamente tripartito: «Agli uomini? Neppure. E gli animali». In questo caso Errante istituisce un *enjambement*, anche se di modesta entità, isolando verbo e avverbio nel settenario successivo, mentre la completiva si distende nei due endecasillabi seguenti⁸². L'effetto di staccato e di contrappunto ritmico che si produce a seguito di questi aggiustamenti è forse la più evidente caratteristica della traduzione di Errante, che sembra

⁸² Si noti anche quanto Errante si distanzi dalla lettera soprattutto nella resa della completiva « dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind», probabilmente sentita come troppo prosastica. Propongo per un raffronto la traduzione più aderente al testo rilkeano di Franco Rella «[...] Ah! Chi possiamo chiamare in aiuto? / Gli angeli no, gli uomini no, e i sagaci / animali lo notano già quanto noi inadeguati / siam qui di casa nel mondo già interpretato» (R.M. Rilke, *Elegie Duinesi*, a cura di F. Rella, Milano, Rizzoli, 1994, p. 43).

voler puntellare con l'inserzione di pause sintattiche e al contempo arginare nei confini del metro il flusso dirompente del discorso rilkiano. Si rileggano, ad ulteriore conferma, i vv. 23-25 (33-37 nella versione):

Weißt du's noch nicht? Wirf aus den Armen die Leere
zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht da die Vögel
die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug.

E <i>ancora</i> non lo sai? Via dalle braccia,	2 6 7 10
scaglia il <i>tuo</i> vuoto. Aggiungilo agli spazi	1 4 6 10
che respiriamo... E avvertiran gli uccelli	4 8 10
Il dilatato etere d'attorno	4 6 10
Con più gioioso volo.	

Il periodo che segue l'interrogativa viene segmentato all'altezza del complemento «zu den Räumen» letteralmente “verso gli spazi” o “agli spazi”, che, con l'introduzione dell'imperativo «Aggiungilo» genera una frase indipendente. Al verso successivo, il traduttore approfondisce la pausa originale, indotta dal punto e virgola, introducendo una sospensione. Infine, l'ultimo verso dà luogo ad un endecasillabo molto connotato stilisticamente in virtù del dannunziano e letterario «etere» addotto per «Luft» (“aria”) e posto sotto l'*ictus* sulla sesta sillaba, a produrre una figura ritmica nobile, e ad un settenario. All'andamento legato e continuo dell'originale si contrappone un incedere giustappositivo e allineativo che in qualche modo rallenta, frena il procedere del discorso parcellizzandolo.

In conclusione, il traduttore impone al testo tradotto non soltanto una forma metrica interposta come filtro tra le *Elegie* e il lettore italiano, ma anche una cadenza, un ritmo, inteso nell'accezione più ampia, un respiro profondamente diverso rispetto all'originale, e così facendo lo deforma, adattandolo al metro come in un letto di Procruste per mezzo di interventi sulla lingua e la sintassi.

Si legga ora la versione di Leone Traverso:

	Chi mai s'io grido, m'udrà dalle schiere celesti?	2 4 7 10 13
	e d'improvviso un angelo al cuore m'afferri, -	4 6 9 12
	io svanirei della forza in lui chiusa. Ché il bello	1 4 7 10 13
	è la maschera solo del tremendo, che noi sopportiamo	3 6 10 13 16
5	ancora ammirati perché indifferente disdegna	2 5 8 11 14
	di sgretolarci. Sono gli angeli tutti tremendi.	4 6 8 11 14
	Così mi rattengo e soffoco in gola il richiamo	2 5 7 10 13
	D'un oscuro singhiozzo. Chi mai	3 6 9
	Ci aiuterà? Né gli angeli ahimè né gli umani –	4 6 9 12
10	e gli animali sagaci ormai sanno	4 7 10
	che non molto tranquilli noi siamo di casa	3 6 9 12
	in questa foresta di segni.	2 5 8
	Un albero forse ci resta lungo il pendio	2 5 8 10 13
	da rivedere ogni giorno, ci resta la strada di ieri,	4 7 10 13 16
15	la fedeltà viziata d'un'abitudine antica	4 6 11 14
	che presso di noi si compiacque e non se n'è andata e rimase.	2 5 8 10 13 16
	E la notte, la notte, quando il vento del mondo	3 6 8 10 13
	il viso ci consuma, a chi mai non rimane,	2 6 9 12
	l'agognata, che soavemente delude	3 8 12

20	e grave attende il cuore del solitario?	2 4 6 11
	È forse più lieve la notte agli amanti?	2 5 8 11
	Ah solo l'uno l'altro si celano il loro destino.	1 2 4 6 9 12 15
	E ancora non sai? Dalle braccia tu scaglia	2 5 8 11
	il vuoto negli spazi, che noi respiriamo; e gli uccelli	2 6 9 12 15
25	nell'aria più vasta apriranno più fervido il volo.	2 5 8 11 14

L'escursione sillabica del campione in esame è compresa tra il novenario al v. 12 e le misure di diciassette unità ai vv. 14 e 16, ma è nell'intervallo tra le tredici e le quindici sillabe che si concentra la maggioranza dei versi, rivelando una fedeltà agli estremi formali del testo rilkiano che si compie anche nel rispetto dell'estensione del brano⁸³. L'intenzione mimetica si spinge però oltre il mero ricalco della sagoma del modello, manifestandosi più in profondità a livello del ritmo. Se una troppo insistita incidenza del modulo dattilico rimane una soluzione difficilmente percorribile in un contesto come quello italiano, poco abituato alle cadenze monotone, Traverso non rinuncia a rendere percepibile il passo ternario impostando i tempi della sua versificazione su tre ritmi fondamentali: il dattilo (+--), l'anapesto (--+) e l'anfibraco (-+-), tanto che gli unici tre versi canonici presenti nel brano sono, rispettivamente, un endecasillabo dattilico, anche se mancante della prima arsi (v. 10), un decasillabo manzoniano (v. 9) e un novenario pascoliano (v. 12), la cui identità sembra dissolversi in un *continuum* prosodico omogeneo. Soprattutto nel caso di versi costruiti per replicazione del medesimo piede, che si configurano dunque come estensioni dei tre *pattern* citati, la pertinenza metrica sembra infatti spettare al ritmema più che ad una misura ritmico-sillabica codificata, dando luogo a una versificazione modulare che gioca anche sull'ambiguità delle cellule ritmiche in serie⁸⁴. Si vedano ad esempio i versi 10-12:

e gli animali sagaci ormai sanno	(1) 4 7 10	---+---+---+-
che non molto tranquilli noi siamo di casa	3 6 9 12	---+---+---+-
in questa foresta di segni.	2 5 8	-+---+---+-

in cui l'endecasillabo dattilico (con la prima sillaba atona), il tredecasillabo anapestico e il novenario pascoliano formano una sequenza ad isoritmia non isosillabica sulla falsariga delle sperimentazioni otto-novecentesche inaugurate da Pascoli e D'Annunzio e

⁸³ Il numero di versi delle *Elegie* di Traverso corrisponde, con scarti al massimo di cinque versi, a quello dei testi rilkiani, mentre nella versione di Errante si registrano aumenti fino al 65%, dovuti alla scelta di diluire la materia in una forma, per così dire, più "sottile".

⁸⁴ «Tanto i piedi anapestici quanto quelli dattilici sono ovviamente condizionati dalle battute iniziali, o del verso o comunque della serie, quindi, al di là dell'evidente ternarismo ritmico-sillabico, può esserci più di qualche oscillazione nella precisa fisionomia del gruppo ritmico e sono non dirado possibili diverse letture». S. PASTORE, *Appunti su una coordinata ritmica novecentesca*, «Studi novecenteschi», XXVIII, 62, dicembre 2001, pp. 345-362: 357. E lo stesso può dirsi degli anfibrachi, basti pensare alle vicissitudini terminologiche e interpretative che hanno caratterizzato la storia del novenario pascoliano, «interpretato da Contini [...] come "anapestico ad attacco giambico" [...] da Bigi e Pazzaglia [...] come dattilico con la prima battuta vuota (cioè con anacrusi [...]), da Elwert come anapestico-dattilico [...], da noi come una tripodìa di anfibrachi». A. MENCHETTI, *Metrica italiana*, Padova, Editrice Antenore, 1993, p. 32.

reinterpretate in epoca contemporanea in particolare dal Sereni di *Frontiera*⁸⁵, basate sull'omogeneità ritmica delle serie ternarie dopo l'attacco.

La versificazione delle *Elegie* di Traverso si potrebbe allora definire come una variazione su un medesimo impulso ritmico, con cambi di passo e ambivalenze anche all'interno dello stesso verso, a ribadire la sostanziale equipollenza del piede ternario discendente, ascendente o anfibraco, come avviene ai vv. 13-14:

Un albero forse <u>ci resta</u> lungo il pendio	2 5 8 10 13	-+---+---+---+---+-
Da rivedere ogni giorno; <u>ci resta</u> la strada di ieri	4 7 10 13 16	---+---+---+---+---+-

[...] Es bleibt uns vielleicht
 irgend ein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich
 widersähen; es bleibt uns die Strasse von gestern,

in cui il v. 13 si apre su tre anfibrachi e cambia marcia dopo l'*ictus* sull'ottava sillaba – isolando così un novenario pascoliano – per proseguire con cadenza dattilica, mentre il v. 14 si presta ad una doppia lettura: se non si tiene conto della cesura individuata dalla pausa sintattico-intonativa il verso si presenta come una serie di dattili di cui il primo ad attacco atono, ma a ben vedere l'interpunzione demarca uno scarto ritmico inverso al precedente, segnando l'avvio di un novenario pascoliano. La disposizione speculare dei due emistichi omologhi acquista in questo caso anche una valenza retorica, assecondando la struttura chiasmica composta dal traduttore a partire dal parallelismo con anafora dell'originale (da «Es bleibt uns [...] ein Baum [...], es bleibt uns die Strasse» a «Un albero forse ci resta [...] ci resta la strada»). Anche in Traverso emerge, dunque, la tendenza a una maggiore formalizzazione rispetto all'originale, ma se in Errante costituiva la dominante, qui si configura come il correttivo necessario a controbilanciare l'attrazione gravitazionale esercitata dalla prosa, una volta venuta meno la riconoscibilità del verso nell'ambito del repertorio tradizionale. Il principio guida di questa traduzione sembra essere piuttosto la resa delle peculiari movenze della versificazione rilkeana, del «ritmo incalzante» dei versi dai contorni sfumati, che «tendono ad accavallarsi l'uno sull'altro in un movimento d'onde»⁸⁶. Così, laddove Errante mitigava le asimmetrie e riequilibrava il dettato in rapporto allo spazio metrico, Traverso si muove attorno ai vuoti, alle giunture del discorso rilkeano, rispettandone la disposizione:

v. 6	di sgretolarci. Sono gli angeli tutti tremendi. uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.	4 6 8 11 14
vv. 9-10	d'un oscuro singhiozzo. Chi mai ci aiuterà? Né gli angeli ahimè né gli umani	3 6 9 4 6 9 12
	dunkeln Schluszens. Ach, wen vermögen wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,	

⁸⁵ A proposito di testure analoghe, impostate sui piedi ternari, A. Pelosi ha parlato di «metrica scalare» (*La metrica scalare del primo Sereni*, «Studi Novecenteschi», XV, 35, 1998, pp. 143-153).

⁸⁶ L. Traverso, *Prefazione*, in R.M. Rilke, *Elegie Duinesi*, Firenze, Parenti, 1939, p. 29.

vv. 23-24	E ancora non sai? Dalle braccia tu scaglia il vuoto negli spazi, che noi respiriamo; e gli uccelli	2 5 8 11 2 6 9 12 15
	Weißt du's noch nicht? Wirf aus den Armen die Leere zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht da die Vögel	

Nonostante qualche inevitabile assestamento è evidente l'intenzione di riprodurre gli arresti e i rilanci che, collocandosi spesso all'interno del verso, contribuiscono a creare l'effetto di un flusso continuo, di un discorso che procede quasi sospinto dalla risacca. D'altro canto, come avviene nel secondo e terzo esempio, la sovrapposizione del ritmo linguistico-sintattico a quello metrico, mitiga la monotonia dell'andatura isocrona.

La disamina della totalità dei versi delle *Elegie* di Traverso consente ulteriori considerazioni sulla natura di questa compagine e sulle ascendenze che vi agiscono. Una volta appurata l'istanza sottesa alla composizione, ossia la volontà di coniare non tanto un calco esatto – d'altra parte impossibile vista la fisionomia sfuggente del verso rilkiano – ma un equivalente quanto più vicino possibile all'originale, bisognerà infatti chiedersi quali precedenti esperienze italiane abbiano fatto da riferimento al traduttore.

Nelle otto elegie tramate in versi lunghi – accantonando cioè la Quarta e l'Ottava, rese da Traverso integralmente in endecasillabi sciolti – si riscontrano le seguenti tipologie: a) i versi canonici – fino cioè all'endecasillabo – che rappresentano il 16% dell'insieme, tra i quali dominano gli ottonari, i novenari e i decasillabi, mentre soltanto quattordici sono le attestazioni del verso principe della tradizione italiana⁸⁷; b) i versi lunghi a cadenza regolare, generati dall'iterazione *ad libitum* di un piede, circa il 18% del totale; c) le misure esametriche e para esametriche mutate sull'esempio carducciano 21%, o sulla variante simmetrica proposte da Thovez (3,9%) d) i doppi settenari (3,6%) e i versi lunghi organizzati binariamente che alludono all'alessandrino liberato (27,5) e) gli endecasillabi ipermetri, i versi composti da endecasillabi e altre misure o all'interno dei quali sia possibile individuare pattern tipicamente endecasillabici (10%).

⁸⁷ Circa la metà degli endecasillabi presenti realizza pienamente lo schema dattilico: «Engel (sagt man) wüersten oft nicht, ob sie unter» I, 82 → «gli angeli (è fama) sovente non sanno / [se tra ...]» I, 80 in cui l'endecasillabo è ricavato tagliando il verso originale in corrispondenza della pausa interpuntiva; «Nicht an dir, ihn fühlendes Mädchen, an dir nicht» III, 16 → «No, non a te che lo senti, fanciulla» III, 16 in cui Traverso semplifica l'epanalessi chiasmica a cornice in una *correctio* che conserva la doppia negazione variandola; «[vergänglich] / traun sie ein Rettendes uns, den vergänglichsten, zu» IX, 64 → «[fuggenti] / porgono un'ancora a noi i più fuggenti» IX, 65 in cui la cadenza è ottenuta grazie ai due proparossitoni consecutivi frutto di una scelta traduttoria interpretativa, libera dalla lettera (Rella traduce «caduche / fidano che in noi, i più caduchi, sia ciò che salva», R.M. RILKE, *Elegie Duinesi*, cit., p. 95). Il pattern è comunque largamente dominante, anche se può mancare l'accento sulla prima sillaba: «[der Sohn eines Nackens] / und einer Nonne: prall und stramming erfüllt» V, 35 → «[d'una monaca figlio] / e d'un occipite: rigido e gonfio» V, 31 in cui l'enigmatica similitudine rilkiana, letteralmente “quasi fosse figlio di un dorso e di una monaca”, viene modificata dal traduttore sostituendo al primo termine «occipite», e il sospetto è che il movente di questa licenza traduttoria sia la fisionomia ritmica del lemma prescelto, ancora una volta sdrucchiolo. In due casi, infine, la scansione orienta decisamente verso il doppio senario: «jenen verborgenen schuldigen Fluss-Gott des Bluts» III, 2 → «[quell'oscuro] / colpevole dio fluviale del sangue» III, 2, in cui Traverso risolve il composto con trattino dell'originale in normale coppia di sostantivo e aggettivo; «Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands / nicht eine Hand voll Erde in Tal [...]» «[E il viandante non reca dalla pendice del monte] / un pugno di terra giù nella valle», IX, 29.

Consideriamo in primo luogo i versi canonici. Osservando la frequenza dei *pattern* accentuativi si riscontra una netta prevalenza delle varietà a cadenza ternaria – ben 23 decasillabi su 34 hanno *ictus* di 3^a-6^a-9^a, 15 novenari su 27 seguono lo schema di 2^a-5^a-8^a e 13 ottonari su 22 sono dattilici – che, secondo la grammatica pascoliana, si configurano come allotropi equipollenti di un medesimo tipo metrico-ritmico.

Il legame, paradigmatico e sintagmatico al contempo, che si instaura tra queste misure medio-brevi, non è però quasi mai esplicitato in serie o coppie di versi omologabili per anacrusi, come accadeva per l'otto-novenario di Pascoli. Decasillabi, novenari e ottonari sono diluiti nella vasta compagine dei versi lunghi con i quali dialogano in vari modi, a riprodurre movenze già presenti nel testo originale, o rimodulandole.

In contesti caratterizzati da una protratta omogeneità ritmica, le misure brevi assolvono spesso la funzione di contrappunto armonico, stagliandosi nella continuità del discorso in virtù di una musicalità più marcata:

I, 26-28	[...] Es mutaten manche Sterne dir zu, dass du sie spürtest. Es hob Sich eine Woge heran im Vergangenen, oder	
	[...] Nel cielo qualche stella chiedeva il tuo palpito. Un'onda avanzava <i>montando dai giorni lontani</i>	3 6 9 12 15 2 5 8
V, 4-6	niemals zufriedner Wille? Sondern er <i>ring sie</i> , <i>Biegt sie</i> , <i>schlingt sie</i> und <i>schwingt sie</i> , Wirft sie und fängt [...]	
	di chi, di chi dunque non mai placato? E li torce, li <i>piega</i> , li <i>lega</i> , li <i>libra</i> , li <i>vibra</i> e il riprende; essi come d'un'aria oliata	2 5 8 10 13 2 5 8 2 6 7 9 11 13

Mentre nel primo esempio le pause sintattiche e le interruzioni di fine verso incidono una superficie ritmicamente omogenea suggerendo una scansione alternativa a quella data (decasillabo manzoniano fino al punto più un adonio / novenario pascoliano), nel secondo caso il modulo ternario è dapprima intermittente (-+---+---+---+---+), per poi imporsi nella forma di triplice anapesto in cui all'isocronismo si aggiunge l'iterazione sintattica e fonica. Viene in tal modo efficacemente restituita la sequenza originale, caratterizzata dal rintocco dell'*ictus* sulla medesima vocale e del ricorrere del «sie» postonico.

La forza elastica che le misure brevi e cadenzate sono in grado di sprigionare in virtù della compattezza e della caratterizzazione prosodica è sfruttata spesso per conferire dinamicità al dettato nei momenti di raccordo e rilancio testuale. Lo schema prosodico tradizionale è chiamato a sostenere gli attacchi: «Du nicht hast ihm, wehe, nicht seine Mutter / hat ihm [...]» → «Ah, né tu mai né la madre / gli ha [...]» (III, 14), in cui l'ottonario dattilico è cercato tramite l'espunzione del primo verbo; «Spricht und bekenn.

Mehr als je» → «Parla e proclama: le cose» (IX, 44), in cui il traduttore attenua la pausa sintattica originale; e, allo stesso modo, ai versi brevi sono affidati volentieri gli interrogativi che rinnovano l'argomentazione, sia che questi occupino anche nell'originale un verso a sé, come in III, 25: «Aber begann er sich je?» → «Ma s'è dato principio egli mai?» (decasillabo di 3^a - 6^a - 9^a), sia che il traduttore decida di isolarli per rafforzarne la portata, ritagliandoli dal contesto metrico di partenza, come in II, 27: «heissen Gericht. O Lächeln, wohin? O Aufschau» → «Oh, sorriso, verso che cieli?» (novenario di 3^a - 5^a - 8^a).

In posizione opposta e simmetrica, le misure minori suggellano cinque elegie su dieci, evocando tramite l'assottigliarsi del volume sillabico l'esaurirsi del discorso, il suo svanire e sfumare nel silenzio:

III, 81-84	[...] O leise, leise, tu ein liebes vor ihm, ein verlässliches Tagwerk, - führ ihn nah den Garten heran, gieb ihm der Nächte Übergewicht... Verhalt ihn...	
	[...] Pianamente oh! Pianamente davanti a lui compi una dolce fidata giornaliera fatica – da presso accompagnalo lungo il giardino, dagli la piena delle notti, fermalo in fuga...	1 4 7 10 3 6 10 13 2 5 8 11 1 4 8 1 4

o, in presenza di un modulo che sarà poi tipicamente luziano, rappresentando iconicamente il cadere nel vuoto di un interrogativo destinato a restare senza risposta⁸⁸:

IX, 77-79	Siehe, ich liebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft Werden weniger... Überzäliges Dasein Entspringt mir im Herzen.	
	Ecco io vivo. Di che? Futuro né infanzia affievoliscono... un fiume di vita al cuore mi balza.	1 4 7 9 12 4 7 2 4 7

⁸⁸ Questa modalità clausolare, con interrogativo seguito da pochi versi che sembrano riempire il silenzio di una risposta impossibile, è frequente in particolare nella prima stagione luziana: «Verso dove? S'annuvolano i corvi / e il fuco langue / dentro i bivacchi al muover delle tende» (*Avvento Notturmo, Cumà*), «Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto? / Violavano le rose l'orizzonte, / esitanti città stavano in cielo / asperse di giardino tormentosi, / la sua voce nell'aria era una roccia / deserta e incolmabile di fiori» (*Avvento Notturmo, Avario*) e rimane tra le predilette di Luzi anche nelle raccolte post ermetiche: «Tu dove sei? Sparita anche la traccia... / Se guardo qui la furia e se più oltre / l'erba, la povertà grigia dei monti» (*Primizie del deserto, Nella casa di N. compagna d'infanzia*), «Un giorno, quale giorno? Tra questa primavera / e quest'inverno, un anno tra i tanti anni, / tu ed io e tra noi due nostro figlio, da stanza a stanza questo lume limpido» (*Onore del vero, Interno*), sino ad assumere modalità più dialogiche con l'entrata in scena di possibili interlocutori a rompere il solipsismo della prima maniera: «Che fai, che fai? Resisti a questa lima? / Il pensiero turbato lotta appena, / si stringe alla sua esile famiglia» (*Onore del vero, Cose estive*), «Che farai? Ti sarà soffice il nido? Le cellule dell'arnia non dormono, lampeggiano. / Squilla, squilla lo strazio ed il trionfo dalle tue cornette, America». A parte un breve eclissarsi con la parentesi del *Magma*, questa movenza conclusiva riaffiora da *Per il battesimo dei nostri frammenti*: «Ma è vera quell'assenza? Esiste quella mancanza? / si perde la sua mente, / vacilla la sua memoria lasciata alla testimonianza» (*Sparito dove?*); e si riscontra in tutte le raccolte successive.

o, ancora, ad epigrafica clausola che associa la concisione alla compiutezza ritmica e sintattica:

Und wir, die an steigendes Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches fällt.

E noi che pensiamo a una felicità saliente, 2 5 11 13
forse ci sfiora e quasi ci sgomenta il suo tocco, 1 4 6 10 13
se cade un evento felice. 2 5 8

Si noti come in questo caso Traverso amplifichi la portata del novenario pascoliano finale ripensando la configurazione metrica e soprattutto sintattica dell'originale: rendendo «empfänden die Rührung» con «forse ci sfiora», il traduttore opera un cambio di progetto e il “noi” del v. 110 diventa *nominativus pendens*. La relativa «die uns beinah bestürzt» viene invece trasformata in coordinata, «e quasi ci sgomenta», e incastonata nel verso precedente. In altre parole, il traduttore fonde i due versi centrali uniformandoli alla media delle misure lunghe, così da annullare il graduale restringersi dello spazio versale dell'originale e accentuare la funzione di chiusa del verso breve.

Infine, decasillabi, novenari e ottonari sono spesso interessati da snodi sintattici che perturbano la linea ritmica con pause più o meno forti, e volentieri implicati in enjambement con il verso precedente o successivo:

II, 57-58	[zudeckt;] weil ihr darunter das reine Dauern verspürt. So verspricht ihr euch Ewigkeit fast	
	[non dileguano] e voi nel profondo sentite la pura durata. Così nell'abbraccio eternità voi quasi vi promettete. [...]	3 6 9 12 15 2 5 8
IX, 30-31	[...], die Allen unsägliche, sondern ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun Enzian.	
	indicibile a tutti, ma una parola conquistata, pura, la gialla e azzurrina genziana. [...]	3 6 9 2 6 8 11 14

Se nel primo esempio Traverso riproduce fedelmente l'inarcatura tra aggettivo – in entrambi i casi l'innesco – e sostantivo, ridistribuisce allo stesso tempo gli elementi del discorso anticipando al verso precedente il verbo, in modo che la pausa sintattica isoli il *rejet* producendo una spaccatura asimmetrica nella linea melodica del novenario. Nel secondo esempio invece, è l'innesco dell'enjambement ad essere ritagliato nel corpo del decasillabo anapestico dalla pausa sintattica, e la forza magnetica che lo attira al verso successivo è intensificata rispetto all'originale – in cui non si registra vera e propria inarcatura, ma

esposizione di un elemento semanticamente neutro come la congiunzione «sondern» – dalla rottura del sintagma monoaccentuale «una / parola». Non si tratta di un episodio isolato:

III, 68-75

[...] O **Mädchen**

dies: dass wir liebten in uns, nicht Eines, ein Künftigen, sondern das zahllos Brauende; nicht ein einzelnes Kind, sondern die Väter, die wie Trümmer Gebirgs uns im Grunde beruhen; sondern das trockene Flussbett einstiger Mütter – ; sondern die ganze lautlose Landschaft unter dem wolkigen oder reinen Verhängnis –; **dies** kam dir, **Mädchen**, zuvor.

<u>Non</u> una cosa, in noi, fanciulla , futura amavamo	4 6 + 2 5 8
<u>ma</u> l'immenso fermento; <u>non</u> una	3 6 9
creatura, <u>ma</u> i padri, che in noi come frane di monte	2 5 8 11 14
riposano nel fondo; <u>ma</u> l'arido greto	2 6 9 12
delle madri lontane; <u>ma</u> tutto	3 6 9
il silenzioso paese sotto l'annuvolato	4 7 9 14
o puro destino: te questo, fanciulla avanzava.	2 5 8 11 14

Nel brano originale, la contrapposizione tra *philia*, l'amore materno o quello della fanciulla amata e l'*eros* che investe nella sua totalità passato, presente e futuro dell'umanità in una eliotiana compresenza di tutti i tempi («If all time is eternally present / all time is unredemable» *Four Quartets*, I, 4-5), è resa tramite una struttura sintattica circolare, che si apre e si chiude con l'invocazione alla fanciulla e con la ripetizione del dimostrativo «dies» che prima anticipa e poi riprende la materia. L'articolazione interna è scandita dall'iterazione del modulo «nicht... sondern» (poi soltanto «sondern») che veicola le opposizioni tra singolare e determinato e molteplice e indeterminato. Sul piano del metro, la sequenza si apre con un esametro regolare (v. 69) e prosegue con quattro versi da cinque piedi dattilici con varie irregolarità (vv. 70, 73-75), un pentametro imperfetto (v. 71) e un verso di quattro piedi dattilici (v. 72).

Traverso apre la sequenza con un esametro carducciano (settenario + novenario pascoliano), ottenuto mediante la semplificazione della sintassi rilkeana, complicata dalla dislocazione con anticipazione del dimostrativo che in italiano viene soppressa: «dass wir liebten in uns, [...] das zahllos Brauende». Allo stesso modo viene soppresso il dimostrativo iniziale «dies», ma il resto del traliccio sintattico rimane intatto, o meglio, come scrive Mario Specchio, viene «ricostruito attraverso una circolarità oppositiva saldata per impercettibili giunture anaforiche»⁸⁹. Si noti però come il traduttore compensi il mantenimento del sistema parallelistico e iterativo sbilanciando il rapporto metro/sintassi: da un lato il profilo del brano si fa meno compatto e più sfrangiato con l'approfondirsi dello scarto sillabico tra misure lunghe e brevi, dall'altro le giunture sintattiche tendono a spostarsi dalla zona centrale del verso alle zone liminari turbandone il profilo prosodico. Sono soprattutto i due

⁸⁹ M. SPECCHIO, *Il Rilke di Leone Traverso*, in *Oreste Macrì e Leone Traverso. Due protagonisti del Novecento. Critica - traduzione - poesia. Atti del convegno di studi* (Urbino, 1-2 ottobre 1998), a cura di G. de Santi e U. Vogt, Fasano (BR), Schena Editore, 2007, pp. 237-245: 242.

decasillabi anapestici, in linea con le osservazioni fatte in precedenza, ad essere interessati dal fenomeno, entrambi solcati dalla pausa sintagmatica dopo la sesta sillaba e implicati in enjambement con il verso successivo. Mentre nel secondo caso viene riprodotta la moderata inarcatura dell'originale, al v. 70 la rottura del sintagma monoaccentuale è intensificata dall'isolamento sintattico-prosidico del *rejet* nel verso successivo, che mantiene però lo stesso modulo ritmico ternario senza soluzione di continuità, visto che il decasillabo anapestico confluisce in un verso di quindici sillabe interamente in anfibrachi. Il traduttore mette in campo una serie di forze contrapposte in grado di controbilanciare i reciproci effetti.

Il brano appena saggiato, e in particolare quest'ultima osservazione relativa al ritmo, consente di passare all'esame della seconda tipologia versale, strettamente connessa alla prima. Le tre misure canoniche principali impiegate da Traverso nelle sue *Elegie* vanno considerate infatti anche in rapporto a quelle che si configurano come loro estensioni: sequenze di dattili, anapesti o anfibrachi di lunghezza variabile ma a battuta strettamente periodica, che con la loro consistente presenza tendono a dissolvere l'identità metrica dei versi tradizionali in pura ritmicità. Ottonari dattilici, novenari pascoliani e decasillabi anapestici diventano possibili realizzazioni di uno schema estensibile *ad libitum*, con la conseguenza che viene messa in discussione la rilevanza del computo sillabico nella definizione e classificazione delle tipologie versali. Dinnanzi a sequenze quali «[e prima che più chiaro ti morda da presso] / il cuore travolto in eterno galoppo un dolore / arriva la fiamma alla pianta» da «[und eh dir / jemals ein Schmerz deutlicher wird in der Nähe des himmer] / trabenden Herzens, kommt das Brennen der Fusssohn» (V, 53-54), verso di quindici sillabe tutto ad anfibrachi seguito da novenario pascoliano, o «Una volta ogni cosa, soltanto una volta, non più / e una volta anche noi. Né più mai», da «[...] Ein mal / jedes, nur ein Mal. Ein Mal un nichtmehr. Und wir auch / ein Mal. Nie wieder [...]» (IX, 13-15), in cui la regolarità del ritmo anapestico⁹⁰ sottolinea le iterazioni lessicali, il principio organizzatore percepito non è più il verso, malgrado la presenza di misure canoniche, ma l'unità ritmica fondamentale, ovvero il piede. Si vedano, ad ulteriore conferma, i vv. 21-25 (20-24 in traduzione):

[...] Wem es geben? Am liebsten
alles behalten fur immer... Ach, in den andern Bezug,
wehe, was nimmt man hinüber? Nicht das Anschau, das hier
langsam erlente, und kein hier Ereignetes. Keins.
Also die Schmerzen. [...]

⁹⁰ Se però si tiene conto della pausa interpuntiva il verso può essere letto come esametro carducciano formato da settenario («Una volta ogni cosa») e da un novenario pascoliano («soltanto una volta, non più»). In generale, non è infrequente che i versi della traduzione diano adito a diverse letture, spesso tutte ammissibili, come avviene in quasi tutti i contesti simili caratterizzati dall'uso delle misure lunghe (si veda a questo proposito A. Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 147). Per questa ragione, la classificazione qui proposta non intende imporre in modo esclusivo un'interpretazione ma semplicemente individuare i principi costruttivi dominanti nella compagine tenendo conto di volta in volta del contesto, dell'intensità delle pause, delle suggestioni dell'originale ecc. Nel caso in oggetto, ad esempio, da un lato l'alta percentuale di versi costruiti per iterazione del modulo ternario, dall'altro l'effetto dell'inerzia ritmica che agisce sia orizzontale che verticale (A. Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 362), suggerisce di valorizzare la scansione continua, senza peraltro che questo escluda l'etimologia carducciana del verso.

A chi darla? Vorremmo per noi ritenere	3 6 9 12
Tutto per sempre... E nell'altro reame,	1 4 7 10
ahi, che si porta laggiù? Non lo sguardo imparato	1 4 7 10 13
qui lentamente, e <u>nessuno</u>	1 4 7
avvenimento. <u>Nessuno</u> . Dunque i dolori.	4 7 9 12

l'insistita cadenza dattilica che si protrae per quasi quattro versi dopo l'apertura anapestica inceppandosi dopo la seconda pausa al v. 24, per poi ripartire e subito arrestarsi con l'a capo, prevale persino sulla presenza dell'endecasillabo che in altri contesti avrebbe catalizzato l'interpretazione metrico-ritmica promuovendo una lettura tesa a valorizzare l'ascendenza del verso principe e dei suoi *pattern*. In questo frangente è semmai l'ottonario ad imporsi come verso-base suscettibile di dilatazioni mensurali: al v. 22 la frase interrogativa individua all'interno del verso lungo un ottonario che si accorda al successivo, e si noti come il traduttore abbia sezionato il v. 24 dell'originale in modo da trasformare la ripresa di «kein/keins» in epifora isolando così nuovamente un ottonario all'interno del tredecasillabo. È però l'impulso ternario, in ultima analisi, a garantire la coerenza della partitura, proponendosi inizialmente nella versione discendente (−−+) e poi invertendo la rotta, ma mantenendo costante la periodicità degli accenti.

Considerando più nel dettaglio la natura di queste misure a battuta isocrona, qualche osservazione può essere fatta a partire dalla distribuzione delle tipologie dei piedi. Si è già anticipato come, a fronte di una versificazione basata interamente sul modulo dattilico come quella delle *Elegie* rilkiane, il traduttore, pur muovendo da moduli ternari, opti per un'apertura del ventaglio ritmico giocando sulla prossimità – che diventa anche interscambiabilità – tra piede discendente, ascendente e anfibraco, instauratasi nella più recente tradizione metrica italiana a seguito delle sperimentazioni pascoliane e dannunziane. Nessuna delle tre tipologie, dati alla mano, prevale nettamente sulle altre, anzi, novenari pascoliani e decasillabi manzoniani accresciuti insieme alle serie interamente dattiliche si attestano su percentuali pressoché uguali, garantendo un effetto di variazione nella continuità. In questa direzione va anche la costruzione del verso: è rara la protratta coincidenza del modulo ritmico con una unità linguistica autonoma, che sia lessema o breve sintagma, con il risultato che la scansione per piedi risulta in qualche modo attenuata nella sua cantilenante iterazione. In qualche caso lo scarto è circoscritto al termine proparossitono, che eccede la misura del piede: «Ma voi che | nell'esta | si l'uno | dell'altro | crescete» (II, 50 da «Ihr aber, die ihr im Entzücken des anderen / zunehmt»); «e i piatti | dai turbi | ni vani | dei loro | bastioni / [cadono roteando...]

Più spesso però, l'asincronia tra lingua e metro è sistematica: «tu l'ami | chevole | mondo e l'es| traneo ban| divi» (III, 28 da «[Augen] die freundliche Welt und wehrtest der fremden»); «d'improvvi|so deser|to-in eter|no-oscilla|va-alla pri|ma / [onda del movimento ...]» (I, 91 da «plötzlich für immer entra, das Leere in jene / Schwingung geriet [...]»); «s'è piega|to-il suo lab|bro-a-una cur|va fecon|da» (III, 17 da «bog seine Lippe sich zum fruchtbarern Ausdruck»).

In altri casi ancora un terzo fattore, sovrapponendosi a quelli sino ad ora considerati, arricchisce ulteriormente il profilo prosodico del verso. Laddove infatti la sintassi impone il proprio ritmo con pause più o meno intense, può accadere che si configurino scansioni alternative, che si sovrappongono, senza annullarla, alla cadenza ritmicamente omogenea:

I, 90 e lo spazio sgomento, || d'un giovine quasi divino 3 6 + 2 5 8
I, 93 dass erst im erschrockenen Raum, || dem ein beinah göttlicher Jüngling

III, 59 Ove il tremendo giaceva, || dai padri ancor sazio. || Ogni orrore 1 4 7 + 2 5 | 8
III, 59 wo das Furchtbare lag, || noch satt von den Vätern. || Und jedes

V, 40 elevato in comune || (che rapido più d'un torrente 3 6 + 2 5 8
V, 44 erbauten Bewegung || (der, rascher als Wasser, in wenig

VII, 48-50
[...] La nostra vita
scorre e tramuta. || Ed esigua più sempre l'esterna 1 4 + 3 6 9
VII, 50-51
[...] Unser
Leben geht hin mit Verwandlung. || Un dimmer geringer

X, 20 *monumento tonante*, || dorato lo strepito abbaglia 3 6 + 2 5 8
X, 19 [prahlt:] der vergoldete Lärm, das platzende Denkmal

Nella maggioranza dei casi, come si può evincere dagli esempi, l'articolazione sintattica dei versi lunghi a battuta regolare individua la struttura tipica dell'esametro carducciano⁹¹, ingrossando le fila di questa tipologia che rappresenta (assieme alle realizzazioni “liberate”) un'importante percentuale all'interno del sistema messo a punto dal traduttore. La combinazione canonica di settenario + novenario di 2^a-5^a-8^a ricorre 46 volte, ma soltanto in alcuni casi in corrispondenza di un esametro perfetto nel testo a fronte:

I, 88 Né vana è la leggenda, che un dì nel compianto di Lino 2 (3) 6 + 2 5 8
I, 91 Ist die Sage umsonst, dass einst in der Klage um Linos

IV, 90 Angelo, e se una piazza, che noi non sappiamo, ci fosse 1 6 + 2 5 8
IV, 94 Engel! Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten

VI, 13 E poi i gradini in alto, d'appello gradini, al sognato 2 4 6 + 2 5 8

⁹¹ Nei primi due casi il verso “barbaro” traduce un esametro perfetto rilkiano, mentre negli altri casi gli originali presentano per lo più la tipica struttura a cinque piedi dattilici.

VI, 14 Dann die Stufen hinan, Ruf-Stufen hinan, zum geträumten

Più spesso la misura barbara è il frutto di una riconfigurazione sintattico-retorica del verso rilkiano, come in I, 43: «Ma nel suo grembo accoglie | le amanti la stanca natura» da «Aber die Liebenten nimmt die erschöpfte Natur», in cui all'inversione oggetto-soggetto, nell'originale separati dal verbo «nimmt», si aggiunge anche l'anteposizione del sintagma verbale, amplificato in traduzione, a sua volta con sintagma preposizionale anteposto. Per mezzo di questi aggiustamenti che conferiscono al verso un'intonazione più sostenuta rispetto all'originale, il secondo emistichio acquista una rilevanza ritmica dovuta alla perfetta trimembratura.

Attorno allo schema esametrico ruota una serie di combinazioni, minoritarie nel sistema carducciano o che ad esso alludono in modo più o meno esplicito. Varianti della tipologia 7 + 9 dattilico sono 8 + 9 dattilico (V, 94 «le loro torri di gioia, le scale appoggiate da tempo / [dove ogni suolo mancava, una all'altra tremanti]» da «ihre Türne aus Lust, ihre / längst, [wo Boden nie war], [nur an einander] lehnenen Leitern, [bebend]») o, entrambi dattilici: VII, 36 «dopo la corsa beata, al libero nulla anelando» da «atmend nach seligem Lauf, auf nichts zu, ins Freie»), o 5 + 9 dattilico (III, 27 «a te fu nuovo, curvasti su gli occhi novelli» da «dir war er neu, du beugtest über die neuen»). Al secondo emistichio si trova, in una settantina di casi l'ottonario dattilico, preceduto da settenario (III, 69 «alle rose e alle sere prodighe a noi di promesse» da «Rosen und andern eigens versprechenden Dingen»), senario (II, 78 «o in membra divine, dove più grande s'affreni» da «göttliche Körper, in denen es grösser sich mässig»), o doppio, nella forma thoveziana (VI, 44 «Ché pei riposi d'amore come tempesta passava» da «Denn hinströmte der Held durch Aufenthalt der Liebe»). Più rari (solo 11 occorrenze) i versi con decasillabo anapestico al secondo emistichio e settenario al primo: III, 30 «coll'esile figura abolivi i marosi del caos?» da «mit den schlanken Gestalt wallendes Chaos vertrast?».

Anche laddove la misura esametrica si presenta in forme più libere e la scansione si fa più inquieta e sbilanciata, emerge con chiarezza l'istanza ritmica che impedisce al verso lungo di sconfinare nella prosa. La quasi totalità delle misure attorno alle sedici sillabe non interpretabili secondo lo schema carducciano ne ripropone la tipica terminazione in adonio (+--+-), e il fenomeno è ancora più notevole quando la clausola è isolata da pausa interpuntiva:

II, 25 nel loro viso brilla e dilegua: *come rugiada*
d'erba primaverile [...]

II, 25 auf ihren Gesicht und geht fort. Wie Tau von dem Frügras

II, 62 ancora siete voi quegli amanti? *Quando alla bocca*
Vi sollevate accostando [...]

II, 63 Liebende, seid ihrs dann noch ? Wenn ihr einer dem andern
Euch an den Mund hebt und ansetz [...]

V, 11 posato come un cataplasma, *quasi che il cielo*
suburbano

V, 11 Aufgelegt wie ein Pfaster, als Hätte der Vorstadt-
Himmel

X, 52 quanto nella persona reca: *perle d'affanno*
X, 52 was sie an sich hat. Perlen des Lieds [und die feinen]

e impreziosita da marche stilistiche blasonate, come l'epiteto sdrucchiolo:

III, 32 gli diveniva innocua; dal cuore tuo, *placido asilo*,
III, 32 machtest du harmlos, aus deinem Herzen voll Zuflucht

X, 78 Stupiscono al capo coronato che, *tacito, il viso*
dell'uomo in eterno
X, 77 Und sie staunen dem Krönlichen Haupt, das für immer,
schweigend, der menchen Gesicht

o il modulo dittologico:

VII, 20 intorno agli alberi adulti ormai, *forti e possenti*
VII, 21 um die gestalteten Bäume, stark und gewaltig.

VII, 87-88 [...] E la sua mano aperta
alla presa davanti a te aperta, *monito e scudo*
VII, 90-92 [...] Un seine zum Greifen
Oben offene Hand bleibt vor dir
Offen, wie Abwehr und Warnung

Tra le configurazioni dei versi di lunghezza esametrica spicca per frequenza la tipologia con senario di 2^a-5^a in chiusa, individuato anche in questo caso dall'articolazione sintattico-intonativa, a riproporre la clausola eroica:

I, 81, se tra i viventi vanno o tra i morti. *L'eterna corrente*
I, 83 [ob sie unter /] Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung

VI, 5 Come i canali d'una fontana, *i curvi tuoi rami* [/ sospingono]
VI, 5 Wie der Fontäne Rohr treibt dein gebognes Gezweig

VII, 5 [egli è non un solo /] cuore, che nel sereno essa lancia, *negl'intimi cieli*.
VII, 5 [nicht nur ein einzelens Herz sei, /] das sie ins Heitere wirft, in die innigen Himmel.
[...]

VII, 57 una cosa adorata un tempo, *servita, pregata*
VII, 59 ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes

Lo schema favorisce il ricorrere di figure ritmico-sintattiche che compensano l'oscillazione sillabica e l'ambiguità dell'identità metrica di queste misure istituendo nuove regolarità nella cadenza:

II, 38 dire meravigliose parole. *Ché tutto ci asconde*
II, 38 wunderlich reden. Denn es scheint, dass uns alles / verheimlich

III, 38 Ed egli origliava e si tranquillava. *Ché tanto potevi*
III, 38 Und er horchte un liderte sich. So fiele vermochte

III, 65 egli era nell'acqua disciolto, *ché il feto fa lieve*
III, 65 war e sim Wasser gelöst, das den Keimenden leicht macht

II, 35 nei volti delle spose feconde? *Ma non se n'arvede*
II, 34-35 [...] in die Gesichter / schwangerer Frauen? Sie merken es nicht [in dem Wirbel]

VII, 45 Visibile vogliamo noi issarla; *ma solo si lascia* [riconoscere la più visibile / felicità]

VII, 47-49 [...] Sichtbar / wollen wirs heben, wo doch das sichtbarste Glück uns /erst zu erkennen sich giebt [...]

E le medesime figure si ritrovano in versi che l'estensione sillabica suggerirebbe di collocare nell'orbita dell'alessandrino: X, 14 «se volgano forse alla fine. *Ma sono i dolori*» (14 sillabe) da X, 12 «ob sie nicht enden viellicht. Sie aber sind ja», con analogie costruttive che prevalgono sulla misura:

I, 4, è la maschera solo del tremendo, *che noi sopportiamo*
I, 5 [ist nicht /] als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,

V, 2 [quei fuggitivi /] ma un poco più di noi stessi, *che incalza dall'alba*
V, 2 Flüchtighern noch als wir selbst, die dringend von früh an

Anche in versi dalla struttura bipartita e parallelistica, riconducibili all'impronta dell'alessandrino più classico (ma per 7 + 7 non si può escludere in questo contesto la memoria del pentametro carducciano), si avverte l'interferenza del modello esametrico nella tendenza alla valorizzazione anche fonica, delle clausole. Ad esempio in III, 8 «Oh Nettuno del sangue, oh *tridente tremendo!*» (da «O des Blutes Neptun, o sein furchtbarer Dreizack»), doppio settenario con apertura anaforica degli emistichi, il ritmo dattilico della chiusa è sottolineato dall'allitterazione del nesso *tr* e dal ribattere dell'*ictus* sulla medesima sillaba implicata con opposizione sorta-sonora *ent/end*. In forme meno eclatanti, l'espedito è piuttosto frequente: al v. I,17 «E la notte la notte, quando il *vento* del *mondo*» (da «Und die Nacht, die Nacht, ween der Wind voller Weltraum»), l'insistenza dell'originale sulla *w* è risolta con la consonanza *vento : mondo*, che ancora una volta gioca sull'opposizione sorda/sonora marcando l'uscita esametrica. Lo stesso effetto è raggiunto mediante l'uso dei proparossitoni, come al v. V, 16 «[...]l'artiglio] / che sempre ritorna, come a *tavola* un *tempo* [/ Augusto il forte un piatto di stagno]» (senario + settenario da «...der immer / kommende Griff, wie August der Starke bei Tish / einen zinnen Teller»), in cui la ripresa del fonema *t* è cercata tramite l'introduzione di «un tempo», assente nell'originale.

In generale, i doppi settenari e le configurazioni più tipiche dell'*alexandrin libéré* nostrano (settenario + senario; senario + settenario; senario + ottonario, ottonario + senario ecc.) si chiudono spesso con il modulo dattilico, in una sovrapposizione di *pattern* che mira ad armonizzare l'insieme eterogeneo delle misure:

I, 23 E ancora non sai? || Dalle *braccia tu scaglia*
I, 23 Weiss du's noch nicht? Wirf aus den Armen [...]

V, 101 infine sorridente | d'un *vero sorriso*
V, 105-106 [...] das endlich wahrhaft lächelnde [...]

X, 5 Splendido più m'irraggi | il mio *volto fluente*
X, 5 [...] Dass mich mein strömendes Antlitz / glänzender mache [...]

X, 98 fino alla gola ove brilla | nel *lume di luna*
X, 97-98 [...] bis an die Talschlucht / woe s schimmert im Mondschein

Analoghi riscontri possono essere fatti considerando i versi riconducibili all'ascendenza endecasillabica anche se eccedenti la misura, come in I, 36 «Ma canta se t'accora nostalgia | *Peroine d'amore*» da «Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden», endecasillabo fino a “nostalgia” cui si somma un senario di 3^a-6^a, che chiude il verso con clausola in adonio. E X, 6 «e l'invisibile pianto fiorisca. || *Dolci voi notti* [/ come sarete allora a me...]» (da «dass das unscheinbare Weinen blühe. O wie werdet ihr dann, Nächte, mir lieb sein»), endecasillabo dattilico fino al punto con l'aggiunta di un adonio, ripropone la configurazione con clausola isolata da pausa sintattica già rilevata per altre misure.

Concludendo, dalla disamina del materiale versale compaginato dal traduttore emerge con evidenza il richiamo a quella esametricità di tradizione novecentesca, risultato dell'ibridazione dell'archetipo carducciano con le realizzazioni successive, da D'Annunzio a Thovez e Gozzano, che trova la sua consacrazione nella pagina montaliana.⁹² L'ambiguità e la polivalenza dell'assetto metrico, la disponibilità della partitura a molteplici letture, la fluttuazione delle modalità costruttive del verso, orientano decisamente in questa direzione. Allo stesso tempo, l'insistenza sul modulo ritmico ternario rivela la fedeltà a una suggestione melodica emessa dal testo di partenza e assunta dal traduttore quasi quale principio costruttivo, alla Tynjanov, della versione. Traverso non mira a una resa “fotografica” del metro originale, che avrebbe immobilizzato il discorso rilkiano tanto quanto la ricerca di un equivalente funzionale, ma elabora un sistema armonico e insieme dinamico e aperto allo scorrere della poesia-pensiero delle *Elegie Duinesi*, cercando la corrispondenza non tanto verso per verso, ma ad un livello più ampio, per così dire, sinfonico.

In questo senso la soluzione metrica non è un mero fatto di forma, ma diventa una delle variabili essenziali di un'operazione culturale che ha il merito di «aver fatto avanzare di un passo la ricezione di Rilke, un lungo passo nella direzione giusta»⁹³: nonostante non manchino le tracce di una formalizzazione del dettato in senso poetico e tradizionale, l'affrancamento dall'endecasillabo comporta la rinuncia di un potente filtro stilistico-semanticamente che aveva sino a quel momento distorto il timbro vocale di questa «alta meditazione lirica sull'esistenza dell'uomo, dove tutti i grandi temi rilkiani (l'infanzia,

⁹² P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, cit. p., 34.

⁹³ G. Bevilacqua, *Leone Traverso traduttore di poeti tedeschi*, cit., p. 63.

l'amore, la morte, gli animali, l'arte), s'intrecciano sin fonicamente, si sciolgono e riemergono in un mobile tessuto di canto che è musica e saggezza»⁹⁴.

3.3 Sergio Baldi e lo sprung rhythm di Hopkins

Nel suo studio su Hopkins, uscito nel 1949, W.H. Gardner scrive a proposito del *Wreck of the Deutschland*: «The poem is no longer to be regarded as a “metrical experiment”⁹⁵ but as a metrical accomplishment, a masterpiece of poetic rhythm»⁹⁶. Molto è stato scritto per cercare di decifrare e descrivere compiutamente le «astruse regole»⁹⁷ della prosodia messa a punto dal poeta gesuita in questo testo che ne inaugura la stagione matura interrompendone il voto del silenzio⁹⁸: l'incessante varietà della melodia hopkinsiana, con le sue pause e i frequenti cambi di passo non si risolve in definitiva soltanto nell'insieme dei suoi *pattern* innovativi, ma investe tutti i livelli della lingua e dell'espressione; eccede la sua attuazione tecnica e materiale, e dunque anche la sua razionalizzazione in una serie di fenomeni oggettivamente descrivibili. È noto, d'altra parte, quanto poco siano d'aiuto in questo senso le pagine che il poeta ha dedicato allo *sprung rhythm*, riportate nel *Preface* alla sua raccolta pubblicata postuma nel 1918⁹⁹, dalle quali si traggono però alcuni elementi che consentono di collocare l'esperimento hopkinsiano in un contesto otto-novecentesco di progressivo affrancamento del verso dai canoni tradizionali.

La nuova prosodia si configura, nelle parole dell'autore, come la risultante dei due vettori d'influenza maggiormente determinanti, nel luogo della loro intersezione, nella definizione delle metriche moderne: l'istanza di stemperare le cadenze tradizionali in modulazioni più libere, accorciando le distanze dalla lingua d'uso¹⁰⁰, e la riscoperta e

⁹⁴ L. Traverso, *Sul «Torquato Tasso» di Goethe e altre note di letteratura tedesca*, Urbino, Argalia, 1964, pp. 295-300.

⁹⁵ La definizione che Gardner rettifica, tra virgolette, è di Robert Bridges, in G.M. HOPKINS, *Poems*

⁹⁶ W.H. GARDNER, , *Gerard Manley Hopkins (1844-1889). A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, I, London, Oxford University Press, 1961, p. 50

⁹⁷ L'espressione è montaliana, e appare nell'articolo *Il cammino della nuova poesia*, «Il Corriere della Sera», 24 gennaio 1951 (ora in E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 465-471: 467).

⁹⁸ Convertitosi al cattolicesimo nel 1866, Hopkins distrusse tutte le poesie che aveva scritto una volta entrato nel noviziato dei gesuiti dove rimase nove anni. Il lungo silenzio poetico fu interrotto solo quando, su suggerimento di un superiore, dedicò il lungo poema *The Wreck of the Deutschland* alla memoria delle cinque suore francescane tedesche esiliate a seguito delle leggi di Falck e annegate il 7 dicembre 1875 durante la traversata verso l'America.

⁹⁹ «Egli stesso, come mostra la *Prefazione dell'autore*, non riusciva ad accettare la propria originalità senza ricorrere a sotterfugi. La sua spiegazione prosodica in termini di “Logaoedic Rhythm”, “Counterpoint Rhythm”, “Sprung Rhythm” “Roking Feet” e “Outriders” non è di alcun aiuto nella lettura dei suoi versi – se non nel dare la sensazione di essere aiutati: dimostra semplicemente quanto insidioso e difficile da evitare fosse l'influsso delle abitudini e dei preconcetti. Il consiglio che egli dà quando ancora è eccitato dalla lettura dei suoi versi – “prendete fiato e leggetela con gli orecchi, come ho sempre desiderato esser letto, e la mia poesia andrà bene” è molto più pertinente». F.R. LEAVIS, *Gerard Manley Hopkins*, in Id., *Da Swift a Pound*, Torino, Einaudi, 1973,

¹⁰⁰ Scrive Hopkins nel *Preface* ai suoi *Poems*: «Lo *sprung rhythm* è assolutamente naturale. È infatti il ritmo del linguaggio comune e della prosa scritta, allorché se ne percepisca il ritmo. È il ritmo proprio di qualunque musica monotona e regolare, tanto che esso compare nelle parole dei cori e dei ritornelli e nei canti scritti per musica. Si trova nelle cantilene infantili, nei detti sul tempo, ecc.». Cito dalla traduzione italiana in *La metrica*, a cura di R. CREMANTE e M. PAZZAGLIA, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 35-42. Ancora più esplicitamente si esprime il poeta in una lettera all'amico Robert Bridges: «Why do I employ sprung rhythm at all? Because it is the nearest to the rhythm of prose, that is the native and natural rhythm of

reinterpretazione delle regole classiche¹⁰¹. L'esito della convergenza di queste suggestioni consiste in una libera successione di piedi, contenenti da una a quattro sillabe ciascuno, indifferentemente giambici, trocaici, dattilici o peoni, per il quale Hopkins chiama in causa il termine, preso in prestito dalla metrica greca, di «ritmo logaedico», lo stesso che, com'è noto, D'Annunzio impiega nel 1902 per definire la natura moderatamente libera del metro di *Laus Vitae*¹⁰². Naturalmente il termine ha una risonanza completamente diversa nell'ambito di due tradizioni, e soprattutto di due sistemi prosodici e metrici strutturalmente differenti, e conduce ad esiti difficilmente paragonabili. Il suo impiego rivela semmai una ricerca di legittimazione e di precedenti per la medesima istanza di dilatazione del vincolo metrico, che in Hopkins si risolve in ultima analisi in un «ritmo soltanto nominale», con le parole del poeta, o ancora meglio in un «expressional rhythm»¹⁰³, plasmato più sulla materia che sulla base di *pattern* tanto astratti quanto fluttuanti: «Le sue parole e le sue locuzioni – scrisse Frank Raymond Leavis – sono azioni e suoni al tempo stesso, idee e immagini, e devono [...] essere lette contemporaneamente con il corpo e con l'occhio»¹⁰⁴. Concorrono a questo effetto la straordinaria densità fonica dei versi e l'intenso sfruttamento delle possibilità della lingua piegata a significare contemporaneamente il fisico e lo spirituale, il materiale e l'immateriale, con esiti percorsi da una tensione costante verso una dimensione metafisica e immanente allo stesso tempo. Di «stile da splendido isolato, da artista senza maestri e senza allievi» ha parlato Fenoglio, che in margine alle sue versioni di Hopkins scrisse:

Orbene, questo assalto di immagini, questa marea di similitudini dirette, si contiene e si inalvea perfettamente in un verso turgido e stringato al tempo stesso, assolutamente inimitabile e non riconducibile ad altri esempi, un verso che alla piena delle immagini risponde con una quantità folle, ebbra, di allitterazioni che non sono rendibili in altra lingua che l'inglese, se non a costo di sforzature violente.¹⁰⁵

Prima di Beppe Fenoglio e di Sergio Baldi, fu Benedetto Croce, nel 1937, a cimentarsi con la traduzione di alcune liriche di Hopkins, addotte a corredo di un suo saggio sul poeta inglese, all'epoca «ben poco conosciuto»¹⁰⁶ in Italia. La scelta della prosa,

speech, the least forced the most rhetorical and emphatic of all possible rhythms, combining, as it seem to me markedness of rhythm – that is rhythm's self – and naturalness of expression». Cit. in GARDNER, *Gerard Manley Hopkins (1844-1889)*, cit., p. 43.

¹⁰¹ Uno studio approfondito sulle fonti classiche, ed in particolare sull'influenza del verso dei cori tragici greci e delle odi di Pindaro si trova in GARDNER, W.H., *Gerard Manley Hopkins (1844-1889)*, II, cit., cap. II.

¹⁰² A ridosso della pubblicazione dell'opera, D'Annunzio afferma, in un'intervista alla «Tribuna»: «Il poema *Laus Vitae* è in verso logaedico, il grande verso tragico che non fu mai egualmente classificato o scandito dagli antichi autori di metriche; ma che nella sua apparente somiglianza ai periodi prosastici, è regolato da misure rigide e precise». P. GIOVANNETTI, *La metrica del verso libero italiano*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, p. 75.

¹⁰³ W.H. GARDNER, *Gerard Manley Hopkins (1844-1889)*, I, cit., p. 43.

¹⁰⁴ F.R. LEAVIS, *Gerard Manley Hopkins*, in Id., *Da Swift a Pound*, Torino, Einaudi, 1973.

¹⁰⁵ B. FENOGLIO, *Quaderno di traduzioni*, a cura di M. Pietralunga, pp. 264-265. Fenoglio ha tradotto otto liriche del poeta inglese: *Pied Beauty*, *In the Valley of the Elwy*, *The May Magnificat*, *Peace*, *Spelt from Sibil's Leaves*, *The Starlight Night*, *Nondum* e un brano da *The Blessed Virgin Compared to the Air We Breathe*.

¹⁰⁶ B. CROCE, *Un gesuita poeta. Gerard Manley Hopkins*, «La Critica», XXXV, II, 1937, pp. 81-100, oggi in Id., *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, pp. 407-432 (da cui si cita). Come avviene, tra gli altri, per Góngora, l'interesse per Hopkins in Italia è l'eco della riscoperta, in patria, da parte di critici e poeti, tra i quali soprattutto Dylan Thomas, attivi negli anni Trenta. Nel presentare lo stato dell'arte all'epoca del suo

nel caso del critico e filosofo, si giustifica anche in vista della destinazione di queste versioni “di servizio”, pensate per fornire al lettore «una qualche dimestichezza con l'autore», nella consapevolezza di sottoporre il testo originale non solo «alla consueta diminuzione che è delle traduzioni, e delle traduzioni in prosa, ma a quella assai più grande che soffre per esse di necessità un artista come l'Hopkins, squisito nel ritmo e nel verso e nell'impasto della lingua»¹⁰⁷. Sottinteso a queste considerazioni vi è naturalmente l'assioma crociano per cui «si può elaborare logicamente ciò che prima era stato elaborato in forma estetica, ma non ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica ad altra forma anche estetica»¹⁰⁸, su cui si fonda la ben nota presa di posizione sull'intraducibilità della poesia.

Per la sua versione del *Naufragio del Deutschland*, uscita nel 1939 su «Frontespizio», come anche per le liriche tradotte successivamente¹⁰⁹, Sergio Baldi percorre la stessa strada, nell'impossibilità – come spiega nel saggio che la precede – di riprodurre il metro «assolutamente nuovo, tutto basato su allitterazioni, rime al mezzo, storture grammaticali o sintattiche, di cui solo una seconda o terza lettura svela il valore e la necessità» e caratterizzato da una musicalità «così ricca da parere talvolta eccessiva»¹¹⁰. Ma l'intenzione che sottende a tale scelta appare fondamentalmente diversa da quella crociana. Il traduttore si propone di usare una prosa «la cui sostenutezza ed anche la cui involuzione rendessero un poco quell'impeto, quel senso di rovinare all'improvviso, che dà a prima lettura il *Naufragio del Deutschland*». Lungi dal rinunciare del tutto a far percepire la melodia originale, Baldi arriva ad affermare: «In questi termini musicali io considero la mia traduzione un'interpretazione e un adattamento»¹¹¹. Non, dunque, prosa come *understatement*, come “grado zero” dell'elaborazione stilistica e formale in funzione di una resa parafrastica il cui unico orizzonte è quello informativo, ma prosa «eletta e numerosa»¹¹² che si pone dichiaratamente come arrangiamento della partitura hopkinsiana per il diverso strumento cui è destinata: la lingua (poetica) italiana.

La differenza tra i due approcci può essere immediatamente saggiata confrontando le versioni delle poesie successive al *Naufragio del Deutschland*, a partire da quella della celebre *Pied Beauty*, di cui nel 1948 esce anche la «personalissima “appropriazione” montaliana»¹¹³:

intervento, Croce scrive: «In Italia, ha dato notizia delle sue liriche l'Oliviero, *Correnti mistiche della letteratura inglese moderna* (Torino, Bocca, 1932, pp. 73-100), presentandole sotto l'aspetto religioso; e, con ben altra penetrazione del loro carattere e valore artistico, ne ha toccato Giuseppe de Luca, in *Nuova antologia*, 16 aprile 1934, pp. 635-38. Vedo ora, nel *Frontespizio* di Firenze, ottobre 1936, p. 23, la traduzione della lirica *Rosa mistica*, dovuta a M. Escobar».

¹⁰⁷ B. CROCE, *Un gesuita poeta. Gerard Manley Hopkins*, cit., p. 417.

¹⁰⁸ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1958, p. 76.

¹⁰⁹ Si tratta delle *Cinque poesie* uscite in «Letteratura», IV, 2, aprile-giugno 1940, pp. 114-117 (*La notte stellata, Il gheppio, Le foglie della sibilla, L'eco plumbeo e l'eco d'oro, Che la natura è un fuoco eracliteo e del conforto della resurrezione*) e delle dodici liriche addotte in forma di citazione, analogamente a quelle crociane, nella monografia S. BALDI, *G.M. Hopkins*, Brescia, Morcelliana, 1941 (*The Escorial*, VI strofa, *Heaven-baven, God's grandeur, The Windhover, Pied Beauty, To what serves mortal beauty, Spelt from Sibyl's leaves, Carrion comfort, Harry Plougham e Moonrise*).

¹¹⁰ S. BALDI, *Cattolicesimo e poesia nel “Naufragio del Deutschland”*, «Il Frontespizio», 3, XVII, marzo 1939, p. 156.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² O. Macrì, *Sergio Baldi poeta traduttore e critico*, in *Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere “La Colombaria”*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 169-205, ora in S. Baldi, *I piaceri della fantasia*, a cura di A. Celli, Firenze, Olschki, 1996, pp. 7-41: 16.

¹¹³ L. BARILE, *Sparvieri o procellaria? Una versione di Montale da Hopkins*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 805-846: 805.

Glory be to God for dappled things –
 For skies of couple-colour as a brinded cow;
 For rose-moles all in stipple upon trout that swim;
 Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings;
 Landscape plotted and pieced – fold, fallow, and plough;
 And áll trádes, their gear and tackle and trim.

All things counter, original, spare, strange;
 Whatever is fickle, freckled (who knows how?)
 With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;
 He fathers-forth whose beauty is past change:
 Praise him.

Inno alla molteplice e multiforme manifestazione del divino, questo *curtal sonnet*, ossia una sorta di riduzione in scala del metro petrarchesco che di questo mantiene soltanto le proporzioni¹¹⁴, composto da due terzine con schema ABC ABC e una quartina rimata DBCD con emistichio finale (*tailpiece*), presenterebbe un ritmo definito da Hopkins «sprung paeonic», anche se Gardner fa notare che in tutto il componimento sono ravvisabili soltanto due peoni¹¹⁵. La scansione, volubile ma ancorata su cinque tempi forti per verso, è sopraffatta dalla ricchissima testura fonica che salda fra loro tutti gli elementi della lunga *enumeratio*, «irta e compatta di allitterazioni, rime assonanze, consonanze, anafore, in un ritmo accelerato che esplode nell'ultimo emistichio, spondaico, di due monosillabi: *Praise Him*».¹¹⁶

La traduzione di Croce, limpidissima nella sua funzione sussidiaria, appare a tratti parafrastica:

Gloria sia a Dio per le cose variegatae – pei cieli di accoppiati colori come una vacca chiazzata; per le macchie rosse che screziano la trota nuotante; per le cascate di castagne dal colore di carbone appena acceso; per le ali del fringuello; per il paesaggio a macchie e a toppe, parco, terra brulla, campo arato; e per tutti i mestieri, e i loro arnesi, strumenti e attrezzi.

Tutte le cose contrastanti, originali, disparate, strane; tutto quello che è cangiante, che varia (chi sa come?) col rapido il lento, col dolce l'agro, con l'abbagliante l'opaco, Colui che produce la cui bellezza è di là dai mutamenti: lode a lui!

come emerge soprattutto dalla resa della coppia di composti allitteranti giustapposti al v. 4: «Fresh-firecoal chestnut-falls», tipico stilema hopkinsiano, che veicola con fulminea immediatezza l'immagine di una pioggia di castagne che cade dai rami riflettendo sul lucido guscio scuro come carbone i bagliori infuocati del sole autunnale¹¹⁷: Croce non tenta neppure l'impossibile impresa di eguagliare il virtuosismo agglutinante del poeta inglese,

¹¹⁴ Hopkins stesso descrive la sua innovazione metrica come «constructed in proportions resembling those of the sonnet proper, namely 6 + 4 instead of 8 + 6, with however a half-line tailpiece». (Author's Preface p. 6).

¹¹⁵ Gardner p. 250.

¹¹⁶ L. BARILE, *Sparviero o procellaria? Una versione di Montale da Hopkins*, cit., p. 814.

¹¹⁷ Lo stesso Hopkins scioglie così la matassa verbale: «Chestnuts as bright as coals or spot of vermilion», cioè «castagne lucenti come carboni incandescenti o macchie vermiglie». Bellissima la resa montaliana: «[...] il

sciogliendo la sequenza nella lunga glossa «per le cascate di castagne dal colore di carbone appena acceso» che blocca la rappresentazione in una significazione univoca. La perdita, però, è soprattutto a livello fonico e ritmico: spezzato il “legame musaico” dell’originale, nessun sistema di compensi è messo in atto per restituirne almeno la risonanza, e il testo diventa inequivocabilmente *oratio soluta*.

Al contrario, la prosa di Baldi, pur procedendo in stretta aderenza al modello, è percorsa da impulsi che galvanizzano il discorso sottraendolo all’irrelevanza ritmica:

Gloria sia a Dio per le cose screziate... per i cieli bicolori come la vacca pezzata, per i nei rosa che punteggiano la natante trota, per le castagne che cadono come freschi tizzoni, per le ali del filunguello, per il paesaggio pezzato e chiazzato, per il maggese l’aratro e l’arato e per tutti i mestieri, utensili, attrezzi ed arnesi.

Tutte le cose, sghembe, originali, dispari strane; tutte le cose mutevoli picchiettate (chi sa come?) di velocità e di lentezza, di dolcezza e d’amaro, di bagliori e di scuro. Egli le genera e manda, la cui bellezza è oltre il mutare: lodatelo.

Si veda in particolare la sequenza centrale, corrispondente ai vv. 5-6: «landscape *plotted and pieced – fold, fallow and plough / and all trades, their gear and tackle and trim*» → «per il paesaggio pezzato e chiazzato, per il maggese l’aratro e l’arato e per tutti i mestieri, utensili, attrezzi ed arnesi». Il primo verso, bipartito e allo stesso tempo saldato da una trama di legami fonici (si noti in particolare come il nesso *pl + o* tonica delimiti quasi l’unità versale tornando all’inizio e alla fine), dà luogo a una coppia di endecasillabi ritmicamente identici (accenti di 4^a-7^a 10^a) e con andamento sintattico parallelo, la cui geometria è cristallizzata ulteriormente dalla disposizione dei richiami fonici: il ricorrere del nesso *agg* nel primo termine e l’omeoteleuto *pezzato : chiazzato* che risuona nella coppia *aratro : arato*, figura etimologica e paranomastica che spinge sino al limite dell’omofonia esatta il tasso di iteratività fonica della sequenza. Non sfugge la pregnanza di scelte lessicali quali «maggese» e «aratro», accuratamente evitate, seppure esatta traduzione dei lemmi hopkinsiani “fallow” e “plough”, sia da Croce che, a maggior ragione, da Montale (che condensa la ridondante immagine hopkinsiana in «[...] per le toppe / dei campi arati e dissodati, [...]») in quanto troppo scopertamente allusivi al repertorio pascoliano, ma che Baldi impiega forse proprio per situare in un’atmosfera poetica riconoscibile e istituzionalizzata (sebbene non nelle corde del *côté* ermetico) l’immagine dell’originale. Proseguendo nella lettura, si nota poi che la chiusa di periodo ha le fattezze di un esametro carducciano, composto da settenario + novenario con clausola dattilica (con accenti di 3^a-5^a-8^a): «e per tutti i mestieri, utensili attrezzi ed arnesi» da «and all trades, their gear and tackle and trim», conferendo per via prosodica e fonica (tutti i lemmi hanno *e* tonica e *i* postonica, e *mestieri attrezzi* e *arnesi* assuonano) sostenutezza e musicalità a una materia semanticamente prosastica e salvando l’allitterazione dell’originale. Basti un rapido confronto con la soluzione crociana, «e per tutti i mestieri, e i loro arnesi, strumenti e attrezzi», per misurare l’effetto delle strategie di Baldi.

tonfar delle castagne / – crollo di tizzi giovani nel fuoco →», che restituisce efficacemente grazie all’inciso l’immediatezza dell’analogia originale.

L'esito di tali operazioni si situa in una zona intermedia tra due poli formali che esercitano simultaneamente forze d'attrazione di intensità variabile: con l'annullamento della segmentazione versale viene meno uno dei tratti essenziali per l'attribuzione del testo alla categoria della poesia¹¹⁸, ma l'alto dosaggio di contrassegni tipici del discorso poetico quali rima, cadenze ritmiche insistite e forme di isocolia, *ordo verborum* perturbato da anastrofi e iperbati – elementi solo in parte ascrivibili alla presenza sottocutanea dell'originale – spinge la prosa ben oltre il suo territorio¹¹⁹.

Allo scopo di delineare più precisamente la natura di questo ibrido formale e di soppesare l'influenza da un lato della matrice originale, e dall'altro dalle sperimentazioni di epoca vociana-rondista sul campo del *poème en prose*, conviene partire dagli aspetti prosodici.

Come già anticipato, si registra nelle traduzioni di Baldi la presenza non accidentale di segmenti individuati dall'articolazione sintattica che rispondono a un «progetto sillabico-ritmico»¹²⁰ chiaramente percepibile nonostante l'assenza del segnale tipografico dell'a-capo, che li qualifica come versi in quanto realizzazioni di un modello codificato¹²¹. L'effetto stilistico di tali inserti, che acquistano un particolare rilievo spiccando dal tessuto della prosa, varia di caso in caso. Talvolta la formalizzazione della cadenza agisce in funzione degli avvii e dei rilanci:

¹¹⁸ A. MENICETTI, *Metrica italiana*, cit., *Prelim*, 1, 2, 3.

¹¹⁹ È interessante notare come la versione fenogliana di *Pied Beauty*, datata 17 novembre 1951 ma rimasta inedita fino al 1987 (quando appare in M. Pietralunga, *Beppe Fenoglio and English Literature: A study of the Writer as Translator*, University of California Press, Berkeley, pp. 46-50), rappresenti una sorta di negativo formale di quella di Baldi: «Sia gloria a Dio per le cose variopinte – / per i cieli pezzati come vacca macchiata; per i nei rosa che picchiettano la trota nuotatrice; / per le castagne crollate dai rami su rossi tizzoni; per l'ale del fringuello / pel paesaggio ordito e frammentato – stazzo, maggese, ad arativo; / e per tutti i mestieri, e lor ferri e strumenti. / Tutte le cose, le contrarie, le primordiali, le superflue e strane; / tutto ciò che è mutevole, screziato (chi sa come?) / col veloce, il lento; il dolce, acido; fulgido, opaco; / Quegli le procrea la cui bellezza è oltre mutamento. / Lodate Lui» (B. Fenoglio, *Quaderno di traduzioni*, cit., p. 5). Fenoglio mantiene la scansione versale che risulta però priva di qualsiasi ricorsività ritmico-sillabica e fonica, accentuando a compenso l'entità del procedimento anaforico, che risulta l'unico principio formale strutturante della versione: l'attacco sulla preposizione “for”, nell'originale reiterato solo ai vv. 2 e 3, viene ripreso dal traduttore anche ai vv. 4, 5 e 6, e si noti anche la resa di “All things / whatever”, *incipit*, rispettivamente, dei vv. 7 e 8 con “Tutte le cose / tutto”, con ulteriore effetto di parallelismo. In questi termini, il testo si avvicina all'orbita formale del versetto biblico, in una zona in cui i rapporti forza tra prosa e poesia agiscono secondo proporzioni differenti rispetto a quelle evidenziate per la traduzione di Baldi.

¹²⁰ A. Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 15.

¹²¹ Sulla questione della pertinenza del concetto di segmentazione versale in ambito prosastico, e in particolare sull'esistenza di una ritmicità naturale della prosa, dietro alla quale non è sempre opportuno leggere una intenzionalità stilistica, si è a lungo discusso (i termini fondamentali della questione sono ripresi da A. Menichetti, *Saggi metrici*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 169-165). Nel tentativo di circoscrivere sul piano teorico il fenomeno del ritmo nella prosa letteraria italiana, Beccaria ha proposto il concetto di «unità melodica» definita come «quella porzione del discorso con senso proprio e con forma musicale determinata, compresa fra due pause sospensive, rilevate quasi sempre dai segni d'interpunzione, che delimitano un'unica “gittata” sonora» (G.L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa d'arte italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964, p. 97). Nel caso specifico delle traduzioni in esame si è però preferito limitare la ricerca ad un numero ristretto di tipologie versali, caratterizzate da un'identità tradizionale forte (l'endecasillabo) o da una fisionomia ritmica particolarmente marcata (novenari pascoliani, decasillabi manzoniani, ottonari dattilici e loro eventuali estensioni), ammettendo anche i versi doppi in quanto rivelatori di una tendenza all'isocolia, scelta peraltro già praticata da A. Zangrandi, *Appunti sullo stile dei Trucioli di Sbarbaro*, «Studi Novecenteschi», XXII, 50, 1995, pp. 319-364.

«Bruta bellezza e valore, e atto, oh aria, ...» da «*Brute beauty and valor and act, oh air*» (*The Windbover*, 9), in cui Baldi sposta la virgola per delimitare un ottonario dattilico; «*E la terra il suo essere ha sciolto; i suoi screziati colori sono finiti, ...*» con decasillabo manzoniano da «*For earth her being has unbound, her dapple is at an end...*» (*Spelt from Sibyl's Leaves*, 5); e più spesso i versi si dispongono in coppia o in serie: «I borghi luminosi, le cittadelle d'alone lassù!» (7 + 11 di 4^a-7^a-10^a) da «*The bright boroughs, the circle-citales there!*» (*The Starlight Night*, 3); «Tu che mi domini, Dio, che dai pane e respiro; spiaggia all'universo, ondata del mare, Signore dei vivi e dei morti» da «*Thou mastering me / God giver of breath and bread/ world's strand, sway of the sea / lord of living and dead*» (*The Wreck of the Deutschland*, I, 1-4): la sequenza iniziale, fino a «respiro», interamente dattilica, scandisce l'invocazione a Dio che apre il poema con movenze quasi litanti, accentuate rispetto all'originale anche attraverso la resa di «mastering» e «giver» con due relative, geminando dunque la struttura sintattica. Segue un doppio senario, di cui il secondo emistichio ha accenti sulla seconda e quinta sillaba, e un novenario pascoliano; «Con la mano un bacio alle stelle, al dolce lontano stellato», in cui Baldi ricomponi in due novenari dattilici la sequenza «*I Kiss my hand / To the stars, lovely-asunder / Starlight*», (*The Wreck of the Deutschland*, 5, 1-3), caratterizzata da protratta sfasatura tra metro e sintassi; «*“Alcuni mi dicono spada, altri la rotaia e la ruota: fiamma, zanna, diluvio”*», così rulla la morte sul suo tamburo», ancora due novenari con settenario finale da «*Some find me a sword, some / The flange and the rail; flame, / Fang, of flood's goes Death on drum*» (*The Wreck of the Deutschland*, 11, 1-3); «Lontano, nel dolce occidente, su una placida fronte di Galles» si noti in questo caso soprattutto la scelta del lessema sdruciolato «placida» in luogo del corrispettivo letterale «pastorale», funzionale alla cadenza ternaria. Sullo stesso passo l'incipit «Ho scorto stamani la gioia del mattino, principe erede del regno del giorno», novenario pascoliano fino a “gioia”, endecasillabo dattilico da “principe”, da «*I caught this morning morning's minion, king- / dom of daylight's dauphin*» (*The Windbover*, 1-2), con tmesi. Notevole, infine, l'attacco di *Peace*, sequenza perfettamente isometrica e isoritmica: «Quando vorrai tu, *Pace, colomba selvaggia, le timide chiudere ali, di volgermi intorno cessare e sotto i miei rami fermarti?*» da «*When will you ever, Peace, wild wooddove, shy wings shut, / Your round me roaming end, and under be my boughs?*»: le tre completive coordinate rette dal verbo «will», divengono tre novenari pascoliani, ottenuti piegando l'*ordo verborum* alla resa del ritmo, preceduti da un ottonario dattilico che avvia la cadenza ternaria.

Analogamente, il verso tradizionale ricorre spesso nelle chiuse di periodo e di “strofa”, con valenza epifonematica o di lapidario suggello, o ancora in serie, mirando a una intensificazione espressiva della zona liminare:

«anche il suolo è secco, *né il piede calzato lo sente*», con novenario dattilico ottenuto tramite la semplificazione sintattica dell'originale «*the soil / Is bare now, nor can foot feel, being shod*» (*God's Grandeur*, 8); «Che ormai più poteva fare tra le falle delle trombe d'aria, *lo scarto e la spinta del mare?*» nuovamente con novenario dattilico da «*what could he do / With the burlo f the Fountains of air, buck and the flood of the wave?*» (*The Wreck of the Deutschland*, 16,128-129); «Finché ora una leonessa s'alzava, *fronteggiò il balbettare sconnesso: una profetessa torreggiò nel tumulto, una vergine lingua parlò*», con due decasillabi manzoniani a rimarcare struttura simmetrica del periodo da «*Till a lioness arose breasting the babble, / a prophetess towered in the tumult, a virginal tongue told*» (*The Wreck of the Deutschland*, 17,136-137), «Abele è fratello di Caino, *alla stessa mammella succhiarono*» ancora un decasillabo anapestico ottenuto rimodulando l'originale «*Abel is Cain's broche and the breasts they have sucked the same*» (*The*

Wreck of the Deutchland, 20, 141); «i più cari pregiati e premiati: Stigma segnale, quintuplica segno; per marchiare la lana dell'agnello, arrossare la foglia della rosa», lunga sequenza scomponibile in un decasillabo anapestico seguito da un endecasillabo dattilico, ancora un endecasillabo di 3^a-6^a-10^a e un decasillabo con il medesimo passo e la stessa struttura sintattica, efficace riproduzione fonico-ritmica dell'originale «dearest prizèd and priced - / Sigma, signal, cunquefoil token / For lettering of the lamb's fleece, ruddying of the rose-flake» (*The Wreck of the Deutchland*, 22, 155-157).

In posizioni meno marcate, il verso canonico si associa volentieri a figure sintattiche ricorrenti come parallelismi: «anche se presentito, anche se ancora in tempesta», misura esametrica da «Though felt before, though in high flood yet» (*The Wreck of the Deutchland*, 7, 55), «Oltre ogni dire, oltre ogni lingua dolcezza» quinario più ottonario dattilico in cui la simmetria è accentuata rispetto all'originale «Beyond saying sweet, past telling of tongue» (*The Wreck of the Deutchland*, 9, 69), come avviene anche nella strofa 17: «lamentare di donna, piangere lungo di bimbo» nuovamente una combinazione di ascendenza “barbara” da «The woman's wailing, the crying of child without check» (*The Wreck of the Deutchland*, 17, 135); o il chiasmo, correttivo a sequenze troppo gravate da procedimenti di specularità e iterazione, come ai vv. 15, 113-116:

Hope had grown grey hairs,
 Hope had mourning on,
 Trenched with tears, carved with cares
 Hope was twelve hours gone

La speranza aveva messo i capelli grigi, la speranza vestiva in gramaglie: *scavata dalle lacrime, dagli affanni corrosa*, la speranza era dodici ore lontana.

Il traduttore mantiene l'anafora strutturante che scandisce il progressivo allontanarsi della speranza di una qualche salvezza dalla furia della tempesta, intermezzata dal verso perfettamente speculare «Trenched with tears, carved with care», che assume però le sembianze di un alessandrino, o doppio settenario, di intonazione neoclassica, rompendo con elegante chiasmo il parallelismo del modello variandone, seppur leggermente¹²², anche la dura scansione geometrica su quattro accenti, sottolineata dalla doppia allitterazione sulle occlusive sorde *t* e *c*. A seguito dell'intervento, il brano risulta animato da due diverse ritmicità: una contigua alla tradizione del versetto di ascendenza biblica che tanta influenza ebbe nella poesia anglosassone, dovuta all'impronta del testo di partenza, e una dettata dall'orecchio del traduttore, in cui risuonano le inflessioni della lirica italiana.

Emerge una tendenza alla formalizzazione delle mutevoli cadenze hopkinsiane in assetti più classicamente bilanciati: si veda ancora l' alessandrino, impostato su due proparossitoni, «*penetrato* disfallo, ma *dominalo* ancora» che riscrive «Though him, melt him, but master him still» (*The Wreck of the Deutchland*, 10, 75), ammorbidente la cadenza originale marcata dalla triplice ripetizione del pronome “him” in levare, dopo la percussione dell'accento, e si noti come il v. 19, 131, «Has one fetch in her: she rears

¹²² Mentre il ritmo dei due emistichi originali è perfettamente coincidente, i due settenari italiani hanno schema, rispettivamente, di 2^a-6^a e 3^a-6^a.

herself to divine / *Ears*», spezzato dall'*enjambement*, venga ricompattato dal traduttore all'interno della misura esametrica neutralizzando la tensione generata dallo scarto metro/sintassi: «Ha un impeto in sé, si solleva alle orecchie divine». La gestualità intrinseca del dettato hopkinsiano risulta sottoposta a una leggera imbalsamazione che ne rallenta le esuberanze fissando il continuo accavallarsi di immagini e suoni in pose plastiche.

Concorre a questo effetto l'impiego di una sintassi continuamente perturbata da anastrofi e iperbati, e in generale da una movimentazione dei costituenti dovuta da un lato allo strenuo tentativo di riprodurre le tortuose involuzioni della lingua hopkinsiana¹²³, e dall'altro all'*usus* poetico italiano che si sovrappone alle costruzioni originali con le sue inflessioni più tipiche. Anche un verso dall'intonazione puramente narrativa, che trae la sua forza espressiva esclusivamente dalla consistenza fonico-ritmica come «The breackers rolled on her beam with ruinous shock» (*The Wreck of the Deutschland*, 14, 110), si formalizza in «*fragorose rovinarono sul timone le onde*», con un gioco di inversioni funzionale alla massimizzazione degli effetti sonori che imprime al segmento un andamento bipartito e cadenzato estraneo all'originale.

Analoghi procedimenti ricorrono frequentemente anche in assenza di una caratterizzazione ritmica, mantenendo costante la tensione tra la forma prosastica e una lingua che marca la sua alterità. Quasi sistematica è la classica anteposizione dell'epiteto¹²⁴ anche laddove l'inglese – per cui la sequenza aggettivo-nome è norma e non scarto – presenta altre costruzioni, come in *The Windhover*, 7: «Il mio nascosto cuore sobbalzò» da «My heart in hiding / Stirred», dove il gerundio “in hiding” diventa attributo; o in *The Wreck of the Deutschland*, 29, 211: «mobile al vento faro di luce» da «a blown beacon of light», in cui «blown» è tradotto con il sintagma di memoria letteraria «mobile al vento», accrescendo l'effetto dell'anastrofe e, sullo stesso piano, la disposizione degli epiteti a cornice: «selvagge nubi stracciate» da «wisped wild clouds» (*Strike, churl...*, 2), «benefica

¹²³ La proverbiale complessità del discorso hopkinsiano non scaturisce dalla ricerca di un'oscurità voluta o da uno sperimentalismo espressionistico fine a se stesso, ma da una concezione della lingua come strumento drammatico, iconico, in grado di assumere la forma del movimento, del gesto che comunica, e allo stesso tempo trascenderlo, significando altro. L'espedito retorico non è mai esornativo, ma consustanziale e necessario. Tutto ciò emerge con evidenza dai commenti del poeta stesso alle sue poesie, come quello citato da Leavis: «Ed ecco un violento ma efficace iperbato o sospensione, in cui l'azione della mente imita quella del contadino – contempla il suo destino, umile ma libero da preoccupazioni; e poi con un gesto potente e improvviso se lo butta sulle spalle o lo getta da parte come cosa di poco conto» (*Poems of Gerard Manley Hopkins*, cit. in F.R. Leavis, *Gerard Manley Hopkins*, cit., p. 81). La solerzia che Baldi manifesta nel riprodurre le costruzioni hopkinsiane non è forse un mero fatto di forma, ma sottende il timore di una perdita di significazione. Si veda, dunque, «trepidante azzurra incandescente di brina altezza», con inversione di determinanti e determinato da «Blue-beating and hoary-glow height» (*The Wreck of Deutschland*, 26, 185), «e correva sul filo della mobile, sotto di lui ferma, aria» da «in his riding / Of the rolling level underneath him steady air» (*The Windhover*, 2-3), con frapposizione dell'inciso fra nome e aggettivo, a loro volta invertiti, e si arriva fino a veri e propri *tour de force* con effetti di straniamento: «Ma ah, ma o tu, terribile, perché volesti tu, pesante su di me il tuo squassatore di mondi destro piede oscillare?» da «But ah, but O thou terrible, wy wouldst thou rude on me / Thy ring-world right foot rock?» (*Carrion Comfort*, 5-6).

¹²⁴ Si noti soprattutto la propensione ad amplificare l'originale adducendo una coppia di aggettivi in luogo dell'unico epiteto di partenza, con implicazioni tonali: «reggeva le redini della molle ondeggiante ala» da «he rung upon the rein of a wimpling wing» (*The Windhover*, 4); e soprattutto evidenti ricadute sul ritmo: «e vi lascia la dolce squisita Pazienza» da «And so he does leave Patience exquisite» (*Peace*, 8), «la migliore divina bellezza, la grazia» da «God's better beauty, grace» (*To what serves moral beauty*, 14).

pioggia improvvisa» da «a released shower» (*The Wreck of the Deutchland*, 34, 251), in cui sono evidenti le implicazioni ritmiche soggiacenti alla scelta di sdoppiare l'aggettivo.

Altrettanto ricorrente è la dislocazione dei determinanti circostanziali¹²⁵, mentre l'anticipo del verbo è fenomeno peculiare del *Naufragio del Deutchland*, funzionale a una epicizzazione del dettato in corrispondenza degli snodi narrativi: «Balzò uno dal sartiame» da «One stirred from the rigging» (16, 1), «Muggiva la notte» da «Night roared». Si arriva in alcuni casi fino alla *retrogradatio* totale, come in *Peace*, 7-8: «in suo luogo qualche bene lascerà il mio Signore» da «my Lord Should leave in lieu / some good», e a iperbatismi più o meno complessi: «Ma l'oscurità tutto anebbia e tutto abbatte il tempo e livella» da «But vastness blurs and time beats, level» (*That Nature is a Heraclitean Fire*, 15); «Come noi la bellezza accoglieremo?» da «How meet beauty» (*To What Serves Mortal Beauty*, 12); «lampeggia, come dalla lamina d'oro scossa il bagliore» da «I twill flame out, like shining from shook foil» (*God's Grandeur*, 2).

Le implicazioni tonali di tali sommovimenti, dettati dal gusto nostrano per la *variatio* sintattico-retorica, vanno misurate anche in relazione al tratto dominante della lingua hopkinsiana, ossia lo sfruttamento intensivo delle figure iterative in senso lato, tra cui anadiplosi, epanalessi, anafore, ma anche etimologie e polittoti, che rientrano nell'orbita di una programmatica saturazione fonica non fine a stessa ma partecipe del processo di costruzione del senso, nelle modalità che Jakobson, parafrasando lo stesso Hopkins, riassume in queste righe:

l'equivalenza del suono, proiettata nella sequenza come suo principio costitutivo, implica inevitabilmente l'equivalenza semantica, e, ad ogni livello linguistico, ogni costituente di una tale sequenza suggerisce una delle esperienze correlative definite finemente da Hopkins “comparazione per somiglianza” e comparazione per dissomiglianza”.¹²⁶

Ed è senz'altro nella resa di questo aspetto che si situa il cuore del lavoro traduttorio, con un notevole investimento di strategie volte a compensare, in senso fortiniano, i valori formali perduti. Se ne ha un saggio piuttosto ricco in un segmento da *Spelt from Sibyl's leaves*: «La vita che è svanita, ah la vita svolga la sua un tempo di panata, venata, variegata varietà, la ra volga tutta su due fusi» da «Let life, waned, ah, let life wind / Off her once skined stained veined variety upon all on two spools [...]». Alla messe di omoteleti e allitterazioni chiamata a restituire la ricorsività fonica dell'originale si aggiungono le due figure etimologiche introdotte dal traduttore: il verbo “wind off” viene

¹²⁵ Si vedano tra gli altri: «La sua tenera gialla pallida luce cornuta *all'occidente distesa*, la sua cava bianca incandescenza *nell'alto appesa*» da «Her fond yellow hornlight *wound to the west*, her wild hollow hoarlight *hung to the heigh*» (*Spelt from Sibyl's Leaves*, 3), in cui Baldi istituisce una rima in luogo della simmetria con assonanza dell'originale, e si noti nuovamente l'introduzione dell'aggettivo “pallida”, assente nell'originale, che risponde ritmicamente a “tenera” conferendo al segmento una cadenza speculare; «da se stessi tirati, da se stessi ritorti» da «selfwring, selfstrung» (*Spelt from Sibyl's Leaves*, 14), «in tenebre discendi e sovr'ogni altra cosa pietoso sei» da «Hast thy dark descending and most art merciful then» (*The Wreck of the Deutchland*, 9, 72), con inversione verbo-complemento e anteposizione dell'aggettivo predicativo, «a salvare le donne nella stiva impazzite» da «to save / the wild woman-kind below» (*The Wreck of the Deutchland*, 16, 123), «di cinque era la prima» da «she was the first of a five» (*The Wreck of the Deutchland*, 20, 135); «oh, mondo dal suo bene lontano» da «oh world, wide of its good» (*The Wreck of the Deutchland*, 20, 137).

¹²⁶ R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 206.

sdoppiato in due verbi che indicano movimenti opposti mantenendo la medesima radice («svolga» e «ravvolga»), e il pleonaso semantico della coppia allitterante “veined variety” si concretizza nel poliptoto “variegata varietà”.

Analoghe sequenze si riscontrano in tutto il *corpus*: «*tagli di luce e taglie d'ombra in lunghe ciglia*» da «*Shivelights and shadowtackle in long lashes*», con la paronomasia “tagli/taglie” che risuona in “ciglia” e l’assonanza ricca “luce : lunghe” (*That Nature is a Heraclitean Fire*, 4); «erano *foglie a voluta di fiori i fiocchi di neve, pioggia di gigli, e il dolce cielo sparso con loro*» da «*Storm flakes were scroll-leaved flowers, hly showers – sweet heaven was astrew in them*», in cui la similitudine iniziale è rafforzata dall’armonizzazione fonica di comparato (“fiocchi”) e comparante (“foglie”), secondo le teorie hopkinsiane, e si noti la resa puntuale dell’intreccio allitterativo che compatta spesso l’enumerazione hopkinsiana: «*nastro, spilla, treccia, trina, chiusura, cintura, chiave*» da «*bow or brooch or braid or brace, lace, latch or catch or key*» (*The Leaden Echo and the Golden Echo*, 2); «*la spremuta Pasta crosta, Polvere stagna, invalida, squadra di orme*» da «*squeezed dough, crust, dust; stanches, starches / Squandering*» (*That Nature is a Heraclitean Fire*, 7-8).

Talvolta la disseminazione fonica dell’originale si coagula in una rima o assonanza forte: «una *stella*, la morte la *cancella* con una *macchia*» da «*a star, death blots black out*» (*That Nature is a Heraclitean Fire*, 14); «*come selci battute dal mare nero nel battere dell’onda uguale*» da «*And the sea flint-flake, black-backed in regular blow*» (*The Wreck of the Deutschland*, 13, 101); «*Tu che sei il fulmine e l’amore – come io ho conosciuto – che sei l’inverno e il tepore, il padre e il consolatore del cuore che tu ha straziato*» da «*Thou art lightning and love, I found it, a winter and warm / Father and fondler of heart thou hast wrong*» (*The Wreck of the Deutschland*, 9, 70-71). Analogamente, l’onere di sopperire alla perdita della testura fonica è spesso affidata al ritmo: in 13, 103: «*Wiry and white-fiery and whirlwind-mivellèd mon*», sulla catena allitterativa sulla *w*, si innestano la rima in *-iry* e l’allitterazione finale della *s*: la traduzione di Baldi, «*Filosa, bianca abbagliante, nel gorgo del vento la neve*», fonicamente più debole, punta sul ritmo, con l’insistente replicarsi del piede dattilico a partire da «*bianca*», anche se la punteggiatura suggerisce la scansione bipartita ottonario + novenario dattilico. Lo stesso accade in 12, 94, «*La meta era un banco di sabbia, per un quarto il destino annegare*» da «*The goal was a shoal, of a fourth the doom to be drowned*» in cui il rintocco puntuale degli accenti sopperisce alla perdita della costante timbrica sulla vocale *o*, conferendo al dettato la stessa solenne e cupa andatura che accompagna, nell’originale, la terribile sentenza di morte. Si legga in fine questa breve sequenza dall’ultima strofa (35, 256-257): «*Let him easte in us, be a dayspring to the dimness of us, be a crimson-cresseted east / More brightening her, rare-dear Britain, as his reign rolls*» diventa «*in noi faccia Pasqua, sia il mattino alla nostra tenebra, oriente di fiaccole rosse, e più luce, più luce alla nostra Britannia, mentre il regno di Lui passa e corre*»: l’ardito sintagma allitterante “*crimson cresseted east*”, che letteralmente suonerebbe “*oriente cremisi-lanternato*”, viene risolto da Baldi con il costrutto tipicamente ermetico che vede il complemento di specificazione rivestire un valore aggettivale “*oriente di fiaccole rosse*”, analogamente il composto quasi paranomastico “*rare-dear*” che risuona in “*her*”, letteralmente “*lei raracara*”, è ridotto al solo “*nostra*” ma la perdita è controbilanciata dalla reduplicazione di “*more brighteninig*” in “*più luce, più luce*”. Ancora, l’allitterazione della *r* in “*his reign*”

rolls” è recuperata tramite il secondo termine della dittologia verbale “il suo *regno* passa e corre”. Ma è soprattutto nel ritmo, scandito dal ricorrere del piede anapestico da “oriente” a “Britannia”, che si legge la traccia della melodia perduta.

A fronte di questi rilievi, resta ora da valutare la pertinenza del modello formale del frammento vociano. Giovannetti, giustapponendo un brano di Boine a un passo del *Naufragio* di Baldi, ha rilevato come «in entrambi gli autori la “forma” sembra costituirsi quale necessaria proiezione espressionistica di un contenuto incoercibile»¹²⁷, e la continuità di alcuni tratti formali, in *primis* il trattamento ritmico della prosa che si declina sul piano prosodico tramite l’applicazione di pattern metrici¹²⁸, e su quello retorico per mezzo di un insistito ricorso a parallelismi e iterazioni, è innegabile. D’altra parte, manca completamente nella lingua di Baldi l’energia deformante, e il gesto traduttorio sembra guidato da vettori opposti alla forza centrifuga che sprigionano i testi vociani. Una prova a carico, già intravista in molti stralci sin qui addotti, è il sistematico scioglimento degli agglomerati verbali hopkinsiani in configurazioni che, pur mantenendo spesso un serrato legame fonico, ripristinano la normalità dei nessi logico-sintattici:

«**T**ool-sm**oo**th b**l**eack L**igh**T» → «da squ**all**ida levigata luce» (*Spelt from Sibyl’s Leaves*, 10); «in Gay-Ga**NG**s they thro**NG**» → «in gaie fro**tte** si aff**oll**ano» (*That Nature is a Heraclitean Fire*, 2); «wind-bear whitebeam» → «Albero verde arg**ento** battuto dal ven**to**» (*The Starlight Night*, 6); «The wimpled-water-dimpled, not-by-morning-matched face» → «ondulata ricciuta acqua, volto più chiaro dell’alb**a**» (*The Leaden Echo and the Golden Echo*, 30); «dappled-with-damson west» → dolce lontano stellato (*The Wreck of the Deutchland*, 5, 37); «How a lush-kept plush capped sloe / will, mouthed to flash-burst / Gush!» → «Come il gonfio vellutato prugnolo di macchia schiacciato in bocca spriz**za**» (*The Wreck of the Deutchland*, 8, 59-60); «Blue-beating and hoary-glow height» → «Trepidante azzurra incandescente di brina altezza» (*The Wreck of the Deutchland*, 26, 185), con iperbato; «The heaven-flung, heart-fleshed, maiden-furled» → «lo scagliato nel cielo, fatto carne nel cuore, nella vergine r**av**olto» (*The Wreck of the Deutchland*, 34, 246); «dooms-day dazzle» → «il giorno dell’apocalisse albegg**ia**» (*The Wreck of the Deutchland*, 34, 249).

Significativamente, gli unici composti che Baldi si concede sono quelli coloristici, autorizzati dal più pacato modello montaliano: «mealed-with-yellow sallows» → «i rami gialloscreziati del salcio» (*The Starlight Night*, 6) e, con accostamento astratto-concreto: «blue-bleak embers» → «gli squallido-azzurri tizzoni»¹²⁹ (*The Windhover*, 14). In altre parole, le modalità di universione hopkinsiana non attivano, nella memoria del traduttore, i procedimenti di fusione lessicale di matrice espressionista-vociana – si pensi soprattutto a Rebora e Boine – corrispettivo formale di un’«ansia verso la conoscenza solidale dell’oscura

¹²⁷ P. GIOVANNETTI, *Sergio Baldi traduttore delle ballate anglo-scozzesi*, in *Le letterature straniere nell’Italia dell’entre-deux-guerres*, atti del convegno di Milano (26-27 febbraio e 1° marzo 2003), a cura di E. Esposito, Lecce, Pensa Multimedia, 2004, pp. 227-241.

¹²⁸ Per la “metricità” delle prose di Boine si veda G. BERTONE, *Il lavoro e la scrittura. Saggio in due tempi su Giovanni Boine*, Genova, il melangolo, 1987.

¹²⁹ Si aggiunga che nella versione della traduzione di *The Windhover* pubblicata in «Letteratura», IV, 2, aprile-giugno 1940, Baldi aveva reso il composto hopkinsiano con la normale sequenza «squallidi azzurri tizzoni», correggendo solo con la pubblicazione in volume, l’anno successivo.

realtà»¹³⁰ estranea al movente letterario dell'ermetismo fiorentino, definito dall'obliterazione del reale o comunque dalla sua programmatica incomunicabilità.

Alla luce di queste considerazioni, anche uno stilema tipico della *koine* espressionista come l'accumulazione può assumere un valore ancipite, cambiando di segno. Si veda in particolare la tendenza ad allineare terne verbali anche laddove l'originale presentava configurazioni meno nette: «*e gli squallido-azzurri tizzoni, ah mio amore, cadono, si consumano, si spaccano, rosso oro*» in cui il vocativo separa un decasillabo anapestico da un endecasillabo di 1^a-6^a-10^a delimitato da una virgola assente nell'originale «*and blue-bleak embers, ah my dear, / Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion*» (*The Windhover*, 13-14); «*ovunque che un olmo si inarchi, tagli di luce e taglie d'ombra in lunghe ciglia s'allacciano, s'incidono, s'appaiano*» testura fonicamente ricchissima che culmina nell'endecasillabo finale da «*wherever an elm arches, / shiverlights and shadowtackle in long lashes lace, lance and pair*» (*That Nature is a Heraclitean fire...*, 3-4) e al paragrafo 26: «*la nebbia dalle cascanti mammelle, grigia attaccata alla terra, s'alza, dilegua, ed appare un cielo di ghiandaia azzurro del Maggio screziato e mondato*» da «*The down-dogged ground-hugged grey / Hovers off, the jay-blue heavens appearing / of pied and peeled May*» (183-184), in cui il traduttore sdoppia il verbo «cover off» in «s'alza, dilegua» e trasforma la subordinata implicita «the jay-blue heavens appearing» in coordinata «ed appare un cielo di ghiandaia», con soggetto posposto. I tre verbi giungono così a compattarsi coadiuvati dalla cadenza dattilica che realizza un ottonario. Firma reboriana, questa figura contribuisce, nel contesto delle traduzioni di Baldi, alla generale armonizzazione e ricomposizione dei dislivelli e delle asperità hopkinsiane, più che suggerire «il caos peccaminoso della realtà rugosa»¹³¹.

Si vorrebbe, infine accennare ad un senso complessivo per la scelta del traduttore. L'eccentricità di Hopkins rispetto a qualsiasi grammatica metrica tradizionale rende indubbiamente più complesso il processo di transcodifica formale sottraendolo agli automatismi delle equivalenze. Praticando, apparentemente, una rinuncia della forma, Baldi cerca più in profondità una possibile corrispondenza, oltre la metrica e al di là di qualsiasi retorica codificata:

Hopkins non fu mai un parnassiano, né mai considerò le sue rime e allitterazioni come un fine; né compose versi di puro suono, come Swinburne che pure egli conobbe e sentì. Mirava proprio a quell'impeto (nota il nome: sprung rhythm) che io mi sono sforzato di rendere come ho potuto; e la musicalità dei suoi versi [...] mi è parso che avesse per lui, musicista e preoccupato anche troppo del "contenuto", il valore di una strumentazione rispetto alla melodia.¹³²

In queste righe si enuclea la profonda divergenza concettuale rispetto alla posizione crociana: per Baldi è infatti possibile una traduzione poetica che muova dall'"impeto", dalla "melodia" del testo originale che può essere ricreata in un'altra lingua e con altri "strumenti" senza perdere la propria autenticità. Aggirata per questa via l'*impasse* del

¹³⁰ G. Contini, *Alcuni fatti della lingua di Boine*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 247-258: 255.

¹³¹ P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, p. 252.

¹³² S. Baldi, *Cattolicesimo e poesia nel Naufragio del Deutschland*, cit. p. 165.

binomio di forma e contenuto, si indebolisce anche la pertinenza dell'opposizione poesia/prosa nella sua secolare accezione.

Sul piano concreto, però, la melodia hopkinsiana finisce per incarnarsi in una forma non priva di significazioni nel contesto d'arrivo: seppur svuotata dei contenuti – sia linguistici che tonali – più eversivi del genere, la prosa poetica di Baldi si installa nel paradigma del frammento di matrice vociana, mentre la quasi impercettibile opera di neutralizzazione delle cifre stilistiche più destabilizzanti del linguaggio hopkinsiano, in favore di una sovrascrittura più tradizionale, contribuisce a restituire l'immagine di un poeta molto più “docile” rispetto all'originale.

3.5 *I versi liberi russi*

Si è già avuto modo di accennare all'atteggiamento metricamente conservativo, seppur teso alla restituzione della musica originale, delle traduzioni dal russo di Renato Poggioli, e l'esame delle poche partiture che derogano alle ferree leggi della forma confermerà la diagnosi.

Gli episodi di metrica libera ammessi alla scelta antologica del *Fiore del verso russo* coincidono quasi esclusivamente con i componimenti di natura poematica, a partire dalla *Violetta notturna* di Blok, testo che dava il titolo alla prima e storica antologia di poesia russa compilata dal traduttore e successivamente ampliata¹³³.

Frutto della seconda stagione della poesia blokiana, il poemetto è intriso del decadentismo immaginifico e postnovalisiano che innestandosi nel traslucido simbolismo neoplatonico della prima maniera ne comporta la corruzione e la discesa inarrestabile verso le fosche atmosfere della metropoli e delle sue perdizioni. Ambientazione di questa poesia di passaggio è una landa palustre che si distende ai margini della periferia pietroburghese: la Bellissima Dama, oggetto di culto nella prima raccolta poetica *Stichi o prekrasnoi Dame (Versi sulla bellissima dama, 1904)*, assume in questo contesto le misere sembianze della «ragazza non bella / dall'invisibile volto» che fila nell'angolo di una capanna, e che il poeta è certo di aver già visto «forse più bella / e, di grazia, più giovane e fiera».

Ad affascinare il traduttore è ancora una volta la valenza semantica di una forma in grado di incidere sulla traiettoria del senso, conferendo al componimento il peculiare «carattere di suggestione, di cantilena, di nenia: come se il poeta volesse provocare uno stato di assopimento, di fantasticheria assorta, di dormiveglia febbrile».¹³⁴ Gli oltre trecento versi che compongono il poemetto, suddiviso in 21 lasse, sono infatti di diversa lunghezza ma «a battute uniformi e sensibili [...] facilmente riconducibili ad unità trisillabiche, a chiari nuclei ternari»¹³⁵ per cui la versificazione, pur abnorme rispetto al repertorio tradizionale, è comunque dotata di una periodicità fondata sulla replicazione *ad libitum* di una stessa figura ritmica.

133

¹³⁴ A. Blok, *Poemetti e liriche*, a cura di R. Poggioli, Torino, Einaudi, 1961, p. 20.

¹³⁵ *Ibid.*

La risposta di Poggioli all'esperienza blokiano si colloca, come riscontrato per le versioni in metrica regolare, in una zona di frontiera in cui gli strumenti della lirica italiana finiscono con l'ibridarsi al contatto con la musica straniera senza snaturarsi del tutto, favorite in questo dalle interferenze con le sperimentazioni otto-novecentesche in campo ritmico, che autorizzano soluzioni eterodosse.

La risultante di questi diversi vettori è una compagine di versi dalle sei alle undici sillabe (entro i confini mensurali della tradizione, dunque) tutti riconducibili alle tre misure archetipiche del piede dattilico (ottonari ed endecasillabi), anapestico (settenari e decasillabi) e dell'anfibraco (senari e novenari):

Lasciai la metropoli,	2 5
e adagio scendei pel declivio,	2 5 8
d'una via non ancora finita:	3 6 9
e c'era un compagno con me.	2 5 8
ma pur camminando anche lui	2 5 8
tacque per tutta la strada.	1 4 7
o che io gli chiedessi il silenzio	3 6 9
o ch'egli fosse disposto a mestizia,	2 4 7 10
certo eravamo stranieri	1 4 7
e guardavamo con occhio diverso.	4 7 10
Vedeva il suo le carrozze	2 4 7
dove <i>dandies</i> e giovani calvi	3 6 9
abbracciavano donne incipriate.	3 6 9
E non gli erano aliene nemmeno	3 6 9
le fanciulle guardanti nei vetri	3 6 9
traverso alle gialle cortine...	2 5 8

Alla continuità ritmica conferita dal cadere degli accenti alla stessa distanza l'uno dall'altro, si sovrappone una scansione impostata su tre accenti forti che omogeneizzano ulteriormente le misure, la cui compattezza è alleggerita appena dai senari («nessuno non sa» v. 94; «cadendo ai suoi piedi» v. 130), dai settenari («e sul cumulo secco» v. 63; «della tenera figlia» v. 68;) e dai pochi ottonari sintatticamente non tripartiti («si radunavano re» v. 143; «esaminai la capanna» v. 158; «e sfavillanti nel buio» v. 225). La cadenza ternaria è quasi elevata al quadrato, si replica ad ogni livello della struttura del verso come in una sorta di frattale, in massimo grado laddove si riscontra perfetta coincidenza tra lingua e metro, ovvero tra limite di parola (o breve sintagma) e piede ritmico: «urlavan | da lungi | fra loro», «dischiusi | la porta | pesante», «che mi fu | come a lui | destinato», e quando la sintassi, anche sovrascrivendo la griglia tonico-sillabica, si dispone in configurazioni tripartite: «verso il sonno, il languore ed il sogno», «torsoli, salci betulle», «dell'onde d'etere e d'acqua».

La ricorsività prosodico-sintattica finisce per intaccare anche il discorso promuovendo una massiva presenza di figure iterative sia in orizzontale: «d'un albore lontano lontano» v. 241, «in silenzio lavora lavora» v. 256, «da stessa sera e lo stesso splendore»; e soprattutto in verticale:

«come lui di pensare un pensiero, / come lui d'incrociare le braccia, / come lui di diriger lo sguardo» (vv. 201-203); «al di là dei dormienti guerrieri, / al di là dell'inutile filo» (vv. 206-207); «un giovane eroe valoroso, / un seduttore di vergini nordiche / un cantore di saghe scandinave» (vv. 219-221); «chi dimentico impugna la spada, / chi s'appoggia allo scudo ed intreccia / con le gambe dei banchi gli sproni: / chi l'elmo ha lasciato cadere» (vv. 228-231); «Ci profuma di sogni soavi, / ci avvelena di filtri di stagno, / ci avvolge di un velo di fiaba» (vv. 250-252); «come voci di patrie mai viste / come gemiti di procellarie / come pianti di sorde sirene, / come un vento che folle trascini» (vv. 266-269),

cui si aggiunge una sintassi principalmente paratattica, con un'incidenza ossessiva del polisindeto:

«E passando intorno ai seduti / ai due re io profferi il saluto / e le rughe profonde ed antiche / un'ombra un po' stanca trascorse, / e col solito gesto regale / m'imposero di rimanere / Ed allora voltandomi indietro [...]» (vv. 172-178); «Ma improvvisa qui giunge la noia, e la spuma lontana s'infuria / e fioriscono fuochi lontani» (vv. 271-273); «Ed oltre lo stagno così / la mia città si fermò, / la stessa sera e lo stesso splendore. / E quel giorno di certo il mio amico / a casa non fece ritorno, e adirandosi mi maledisse / e dormì con un sonno di morto» (vv. 290-296).

Ma è soprattutto la fitta rete di ripetizioni variate, con esiti quasi formulari, che conferisce alla narrazione la peculiare immobilità rotta solo dall'incessante filare della Violetta notturna che «equivale a un delirio, a una monomania»¹³⁶, corrispettivo semantico della cadenza narcotica riscontrata sul piano prosodico:

«fiore di giglio e smeraldo / che si chiama violetta notturna» (vv. 101-102); «il mio fiorellino di giglio / che si chiama violetta notturna» (vv. 288-289); «risplendeva il mio fiore di serra / più tranquillo d'un fiore di giglio» (vv. 303-304),

«Sedeva e filava in silenzio, / lasciando ogni tanto cadere / sul lavoro la rocca ed il fuso» (vv. 113-115) «Più lontano lavora in silenzio / la principessa al suo filo, / lasciando ogni tanto cadere / sul lavoro la rocca ed il fuso» (vv. 246-249).

«Su quel banco ineuguale e malfermo / immobile un uomo sedeva, / con le mani reggendosi il capo. / Si vedeva che senza vecchiezza / né mutamenti pensando / sempre lo stesso pensiero / [...] E così per un voto egli siede, / con l'unico eguale pensiero, / accanto allo stesso boccale di birra» (vv. 181-191); «Ma compresi, guardandolo appena / [...] / che mi fu come a lui destinato / di seder col boccale mai vuoto / [...] come lui di pensare un pensiero» (vv. 196-201).

«Ma dietro una botte stragrande / - certo di birra - io scorsi alla fine, / seduti sur uno sgabello / un vegliardo con una vecchietta. / Distinsi le loro corone / macchiate all'aria di ruggine, / sui verdi e vetusti capelli. / Stavan seduti da secoli [...] e le rughe profonde ed antiche / un'ombra un po' stanca trascorse» (161-175); «Più lontano, alla botte di birra, / stan seduti il vegliardo e la vecchia / e risplendon le loro corone, / [...] / E fluiscono i verdi capelli / incornician le rughe profonde» (237-242).

Il rispetto della forma di questo componimento «fragile e perfetto, miracoloso ed effimero come una bolla di sapone»¹³⁷ va dunque oltre la mera riproduzione di un ritmo esclusivamente metrico permeando la lingua e la retorica.

Con *I dodici*, all'ipnotico oscillare degli *ictus* da un vuoto all'altro, si sostituiscono «i ritmi rapinosi della burrasca», figura delle intemperie della Russia rivoluzionaria, e una scrittura «squassata da sincopi e schianti, da sbalzi metrici, da aspre dissonanze» che «mescola in un insolito impasto lessicale *slogans* da cartellone, politico e formule di preghiera, costrutti da ode solenne e ingiurie di strada, termini rozzi d'uno *slang* proletario e accenti di romanze»¹³⁸. Siamo ad un altro snodo della poetica blokiana, che dalla lirica individuale passa ad un orizzonte pubblico e teatrale, adottando modalità corali e tingendosi di un realismo a tratti crudo.

I 335 versi del poemetto sono suddivisi in dodici capitoli con assetti metrici molto diversi, anche se la musica dominante è quella di atmosfera popolare dei ritmi trocaici, che ricorrono ad intermittenza dall'inizio alla fine.¹³⁹ Se neppure in questo caso Poggioli rinuncia alla trasposizione del dato formale, leggendo la sua traduzione non sembra di avvertire quell'«impressione di sproporzione, di dissonanza e di disordine»¹⁴⁰ che egli stesso annotava a margine dell'originale russo. Soltanto il primo capitolo presenta un'oscillazione polimetrica di una qualche entità, per il resto: il secondo procede per distici di novenari giambici a rima baciata intervallati da episodiche terzine di senari o settenari, di cui una coppia è in rima e un verso è irrelato; il terzo e il settimo sono tutti in quartine di ottonari trocaici rimanti con disegni diversi, il quarto è ancora in quartine di ottonari trocaici con ternari e senari che ne ricalcano il passo, come il quinto, in cui alle quartine si intervallano però distici di settenari a rima baciata. Il sesto capitolo presenta nuovamente la scansione a coppie saldate dalla rima ed è omometrico, in novenari giambici; nell'ottavo, dopo quattro coppie di senari, si trova una quartina composta da un endecasillabo e tre settenari a rima baciata, un endecasillabo e un ternario («Che tedi!») isolati, mentre il nono consta di tre quartine di endecasillabi a rime alternate. Infine: i diciotto versi del decimo capitolo, raggruppati in tre distici e una lassa indivisa, presentano una moderata oscillazione dalle sette alle dieci sillabe, l'undicesimo capitolo si compone di una quartina e una sestina di ottonari trocaici entrambe a rime alternate, quattro distici di quaternari e uno di senari, e il dodicesimo di sette quartine di ottonari trocaici a rima alternata, un distico di quaternari tronchi «tratata / tratata» ed una strofa di nove versi, ottonari e settenari, con schema *abaccdbb*.

¹³⁶ A.M. Ripellino, *Studio introduttivo*, cit., p. XXIV

¹³⁷ R. POGGIOLI, *Introduzione*, cit., p. 19.

¹³⁸ A.M. RIPELLINO, *Studio introduttivo*, cit., p. LII

¹³⁹ Una descrizione compiuta della metrica dei *Dodici* è fornita da S. Leone: «La struttura strofica e ritmica del poemetto è complessa. Essa consta di dodici capitoli o canti. Nel primo il verso è libero, senza una rigida divisione strofica e con inserimenti coreici. Nel secondo vi si ritrovano giambi e versi liberi, nel terzo e nel quarto i corei tipici della čatuška, nel sesto ancora giambi, nel settimo corei, nell'ottavo l'imitazione dei versi della canzone popolare, nel nono giambi, nel decimo peoni e corei, nell'undicesimo e nel dodicesimo corei di varia lunghezza. In tal modo il metro dominante è il cpreo, metro tradizionalmente legato ai ritmi della poesia popolare». (*Traduzioni italiane dei "Dodici" di Alexandr Blok*, in *Premio città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, X, a cura dell'Amministrazione Comunale, Monselice, 1981, pp. 65-72: 66).

¹⁴⁰ R. Poggioli, *Introduzione*, cit., p. 41.

Si veda ora il primo capitolo. Delle quindici strofe in cui si suddivide, due sono quartine omometriche di settenari a rima alternata, cui si aggiunge una quartina con il medesimo schema rimico ma composta da due settenari e due ottonari. Vi sono poi tre quartine di versi brevi, volentieri isoritmici: «Buio profondo. / Strada deserta. / Un vagabondo / nella tempesta», due strofe di sei versi brevi (quaternari, quinari e senari) con schema, rispettivamente *ababaa* e *abbcbv*, e due strofe di sei e sette novenari giambici intermezzati da quinari e ternari, variamente rimate.

Anche in questa sezione del poema, la più polimetrica, dominano dunque le serie omogenee e strutturate, e anche le lasse che presentano configurazioni più mosse sono sottoposte a una libertà di compromesso. Si leggano ad esempio i vv. 1, 13-22:

Da un muro a un portone	2 5
una fune si stende.	3 6
Sulla fune un telone:	3 6
«Tutti i poteri alla Constituentel»	1 4 10
Una vecchietta non sa che vuol dire,	4 7 10
né lo potrà mai capire.	1 4 7
Perché tanti stracci?	2 5
Perché quei grandi cartelli?	2 4 7
Meglio farne fasce ché son nudi i nostri ragazzi,	135+358
sono scalzi i nostri monelli!	3 5 8

La compagine palesa immediatamente una tendenza all'armonizzazione ritmica basata ancora una volta sulla ricorrenza dell'impulso ritmico ternario, l'unico verso che eccede i limiti mensurali della tradizione tradisce l'impronta dell'esametro carducciano, e la presenza della rima – o di compensi forti quali la quasi-rima *stende* : *Costituente*, con opposizione di sorda e sonora nel nesso consonantico o l'assonanza *stracci* : *ragazzi* con le geminate – è costante.

In conclusione, nei *Dodici* di Poggioli il tono popolare dell'originale, veicolato in particolare dalle sequenze di versi brevi e cadenzati dalle rime tronche, acquista una patina letteraria, da canzonetta: «Bianchi pizzi tu portavi – / vieni qua con me! / gli ufficiali accompagnavi – /peccherò con te!» (5, 7-10); «Vanno via con passo lento / sempre avanti... Chi va là? / È il vessillo che sul vento / fruscia e oscilla in qua e in là...» (12, 1-4); e la natura polimetrica della versione, articolata in sequenze omogenee e in configurazioni strofiche regolarmente rimate, non restituisce ad un lettore italiano ormai abituato alle libertà novecentesche quell'impressione di rottura e di caotica disarmonia da più parti additata come caratteristica principale del poema blokiano. Alla levigatura formale corrisponde peraltro una drastica smorzatura della “lingua dei bassifondi”, ossia della componente orale, gergale e talvolta disfemica che convive con registri più neutri concorrendo al carattere polifonico del componimento. Traendo alcuni esempi dalla lettura di Sergio Leone¹⁴¹ si ha: «protjanki» → «fasce» (lett. “pezze da piedi”), «brjucho» → «ventre» (lett. “pancia”), «tolstozadaja» → «pinguedine» (lett. “culona”), «žrala» → «sgranocchiava» (lett. “divorava”), «šeludivyj» → «vagabondo» (lett. “rognoso”). Emblematico il caso del distico 2, 15-16: «Nu, Van'ka, sukin syn, buržuj, / Moju, poprobuj,

poceluj!», che letteralmente suonerebbe «Van’ka, borghese, figlio di troia, / provati a baciarmelo!», e che Poggioli riscrive deviando anche il senso verso un esito lontano dalla trivialità originale: «O Nane, orsù, figlio di cani, / provati: baciale le mani!».

La reciproca implicazione tra piano metrico-formale e piano linguistico, nei termini di un atteggiamento conservativo, teso a smussare gli angoli e a comporre le dissonanze, emerge con evidenza anche nelle versioni dai poemetti di Esenin. Si vedano in particolare i versi di *Requiem*, componimento in tre parti eterogenee e con diverse configurazioni strofiche in cui la voce del poeta-contadino assume i toni lirico-epici della lamentazione funebre per la natura rurale violata dal progresso, in una sintesi di poesia popolare e poesia d’arte che mette in difficoltà i traduttori italiani. Il confronto con la versione ungarettiana, mediata da un precedente francese eseguito da amici russi¹⁴², è in questo senso rivelatore:

<p>Suonate, o corni, a sciagura! Non è più possibile vivere Sui fianchi ormai macilenti delle strade della pianura. Amatori di pulci canine, perché non poppate i giumenti?</p> <p>Non vantatevi le umili gole. Allungate sempre la mano! Godo che al moribondo crepuscolo Le verghe cruenta del sole Le pingui chiappe vi frustino.</p>	<p>Suonate, suonate pure, corni della malora! Come vivere, come vivere ancora Sopra le anche strusciate delle strade? Eh voi, amanti di pulci canine, Volete puppare i cavalli castrati?</p> <p>Smettete di vantarvi della modestia dei vostri musi. Di buona o cattiva voglia, sappi soltanto, piglia! Mi piace che la sera vi stuzzichi, e che vi fustighi le chiappe grasse Colle verghe insanguinate del crepuscolo.</p>
---	--

Sin dai primi versi è possibile misurare la distanza tra le due impostazioni. Poggioli si attesta sul consueto anisosillabismo di impronta pascoliana: i vv. 1, 3 e 11 sono ottonari di 2^a-4^a-7^a, i vv. 2, 4, 6, 8 e 10 sono novenari di 2^a/3^a-5^a-8^a (il v. 4 manca l’accento sulla 5^a), e i vv. 5, 7 e 9 sono decasillabi, rispettivamente di 3^a-6^a-9^a e 1^a-6^a-9^a. Ciascuna strofa, inoltre conserva due corrispondenze foniche: *sciagura* : *pianura* e *macilenti* : *giumenti* la prima, *gole* : *sole*, e, imperfetta, *mano* : *frustino*, la seconda. La compagine ungarettiana è meno compatta: sono endecasillabi il v. 3 (di 3^a-6^a-10^a), e il v. 4 (di 2^a-4^a-7^a-10^a) e il v. 9 (di 4^a-8^a-10^a); il v. 5 è un dodecasillabo a ritmo costante, o espansione del novenario pascoliano, e il v. 8 un decasillabo, ma gli altri versi presentano configurazioni più incerte. Al v. 1 la sintassi individua una scansione 8 + 7, il v. 2 è un dodecasillabo di 3^a-8^a-11^a, il v. 6 può essere suddiviso in 7 + 10 e il v. 7 in 8 + 7. Anche il traliccio fonico risulta meno nitido: l’unica corrispondenza esatta è *malora* : *ancora*, il resto del disegno rimico sembra annacquato in correlazioni più deboli e dislocate sia all’intero che all’esterno. Così, nella prima strofa si

¹⁴¹ S. Leone, *Traduzioni italiane dei “Dodici” di Alexandr Blok*, cit., p.

¹⁴² La traduzione di Ungaretti esce la prima volta nella «Gazzetta del popolo» del 31 maggio 1933 senza i primi versi (1-10); viene in seguito ripubblicata in versione integrale e con varianti nel volume delle sue *Traduzioni* (Roma, Novissima, 1936) assieme alla traduzione del poemetto, a questo complementare, *Le navi delle cavalle*. Su queste due versioni scrive nella nota introduttiva: «Vollì fare la traduzione delle *Due poesie* di Esenin per conoscere il motivo della riluttanza opposta dalle masse rurali russe al regime sovietico. [...] Maria Miloslawsky e Franz Hellens mi procurarono una traduzione letteralmente perfetta sulla quale ho lavorato» (pp. 77-85). I testi sono in seguito confluiti nell’antologia *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, cit.

individua il legame timbrico tra *suonate* : *strusciate* : *strade* : *castrati*, mentre nella seconda la quasi rima *piglia* : *voglia* sottolinea la partizione del verso e l'assonanza *stuzziichi* : *fustighi* si cela per metà all'interno.

L'approccio formale più lasco di Ungaretti si accompagna ad una espressività più marcata rispetto a quella di Poggioli che smorza e innalza il tono: laddove il primo ha l'espressione gergale «corni della malora» l'altro adduce, con toni declamatori: «suonate, o corni a sciagural», i «cavalli castrati» diventano, probabilmente anche per esigenze di rima «giumenti», i «musi» si nobilitano in «umili gole» e le «chiappe grasse», «pingui». E la tendenza è ancora più accusata nella terza parte, che Poggioli rende in endecasillabi, dove il poemetto trova il suo culmine nell'immagine del puledro che tenta di tenere il passo di un treno in corsa, metafora del mondo rurale ormai vinto dal progresso:

<p>Nei campi la tua corsa di ribelle non farà mai tornare il tempo fiero quando il nomade due vergini belle dava per un intrepido destriero.</p> <p>Diversamente tinge ora il destino le nostre fiere e l'anima rabbrivida. A quintali di pelle e carne equina ora si compra una locomotiva.</p>	<p>Non sa che la sua corsa nei campi senza luce,</p> <p>Non rammenta più i tempi di Petescenech? Dava due belle donne della steppa per un cavallo. Il destino ha cambiato tinta al nostro mercato Danno oggi per una locomotiva Ben mille pud di pelle cavallina.</p>
--	---

Sul piano formale il divario tra i due traduttori si accentua: alla rigorosa configurazione in quartine di endecasillabi a rime alternate, nella seconda strofa sostituite dalla consonanza *destino* : *equina* e dalla corrispondenza *rabbrivida* : *locomotiva*, una sorta di imperfetta “assonanza eccedente”, si oppone una scansione strofica asimmetrica che non concorda con la sintassi (il primo periodo è a cavallo dello stacco) e una polimetria che mescola misure tradizionali a versi non canonici. Ma è soprattutto sul piano linguistico-semanticco che si avverte lo scarto: Poggioli monda il brano di tutti i riferimenti alla realtà culturale e quotidiana russa presenti nell'originale: il termine *pečeneg* (lett. il pecenego), che Ungaretti, sulla scorta del francese, traduce con il nome proprio Petchenek, allude ad una popolazione nomade di origine turca stabilitasi ai limiti delle steppe del Mar Nero¹⁴³, ma nella versione poggioliana diventa semplicemente “il nomade”; analogamente, le *rossijanok* (lett. “belle russe”) dell'originale, in Ungaretti «belle donne della steppa» a fronte del francese «belles femmes de ses steppes», diventano «vergini belle», con innalzamento di tono. Infine, i «mille pud», unità di misura locale, vengono convertiti in «quintali». La dimensione rurale russa subisce un processo di trasfigurazione letteraria che la sradica dal contesto, assolutizzandola e nobilitandola (si veda anche l'*amplificatio* «tempo fiero» laddove l'originale aveva solo “tempo” e l'«intrepido destriero» in luogo del semplice “cavallo”).

¹⁴³ Si veda, per le osservazioni relative all'originale russo che seguono: I. De Luca, *Ungaretti traduttore di Esenin*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti* (Urbino, 3-6 ottobre 1979), II, a cura di C. Bo, M. Petrucciani, M. Bruscia, M.C. Angelini, E. Cardone, D. Rossi, Urbino, 4Venti, 1981, pp. 907-961.

Tornando ad una prospettiva più specificamente metrica, la stessa “libertà vigilata” nel trattamento della forma si riscontra nelle versioni della liriche di Essenin. Nelle cinque strofe tetrastiche de *La vacca*, si susseguono liberamente ottonari, novenari e decasillabi, che volentieri accordano il passo: «Decrepita senza più denti / sulle corna il volume degli anni» (vv. 1-2 di 2^a-5^a-8^a e 3^a-6^a-9^a); «Su una pertica oscilla alla furia / del vento la povera pelle» (vv. 11-12 di 3^a-6^a-9^a e 2^a-5^a-8^a) cui seguono nella strofa successiva ottonari dattilici e ancora un novenario pascoliano con attacco atono: «Presto nei campi silvestri / come hanno fatto al vitello / le metteranno il capestro/ e la condurranno al macello» (vv. 16-19). Alla sfocatura anisosillabica dei contorni della quartina corrispondono le deroghe a fine verso: lo schema alternato rimane intatto ma lo tracciano assonanze: 2 *anni* : 4 *stagni*; 6 *campi* : 8 *bianchi* e consonanze: 1 *denti* : 3 *violento*; 13 *silvestri* : 15 *capestro*, ecc. (una sola la rima esatta, ai vv. 14 *vitello* : 16 *macello*). Analoghi rilievi emergono dalla scansione di *Canzone canina*, mentre nella *Russia sovietica* l’escursione sillabica si fa più accusata, e le 21 strofe, oscillanti tra i quattro e i cinque versi, presentano diverse configurazioni: la parte centrale – dalla settima alla quattordicesima strofa, è in endecasillabi; la seconda strofa è in doppi senari e la diciannovesima in doppi settenari; l’ultima è in sette-ottonari e le restanti presentano alternanze libere di settenari, endecasillabi, doppi settenari e versi più brevi. Le rime in questo caso sono più regolari.

È però misurandosi con gli esibizionismi del futurismo russo che Poggioli sperimenta la trasposizione di una compagine autenticamente antitradizionale: «nella poesia russa contemporanea Vladimiro Majakovskij è anzitutto il verso libero», scrive il traduttore, precisando che la prosodia del poeta

deriva la propria struttura ritmica non da nuove dottrine prosodiche, ma da una libera e naturale imitazione del ritmo accentuativo della versificazione popolare, ch’egli usa però in unità notevolmente diseguali, con un numero più sincopato, variabile ed arbitrario, in cui i versi troppo lunghi non sono frequenti, ma abbondano i versi corti, anzi cortissimi, composti talora da un vocabolo unico, spesso monosillabico.¹⁴⁴

La descrizione si attaglia perfettamente ai 317 versi del *Flauto di vertebre*, poemetto suddiviso in un *Prologo* e in tre parti a lasse disuguali scritto prima della guerra, caratterizzato dalle modalità grottesche e sensazionali tipiche dei componimenti «ultraromantici ed ultrasentimentali» di questa stagione, «che evocano con un patetico insieme barocco e straziante le passioni infelici dell’autore protagonista: evocazione che non s’alza all’autoironia ma discende piuttosto all’autoparodia»¹⁴⁵.

La versione di Poggioli restituisce allo sguardo il profilo frastagliato dell’originale, esito di un ventaglio mensurale che si estende dal monosillabo sino ai versi para-esametrici di diciotto sillabe, ma non appena ci si appresta alla scansione, il ritmo si afferma ancora una volta quale principio dominante in grado di contenere la disgregazione della forma e di restituire omogeneità al dettato.

Alcuni elementi emergono in particolare dalla lettura metrica del poemetto: a) tra gli estremi mensurali si attesta una cospicua base (27%) di versi canonici – endecasillabi,

¹⁴⁴ R. POGGIOLI, *Introduzione*, in *Il fiore del verso russo*, cit., p. 142.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 145.

decasillabi, novenari, ottonari e settenari – con schema dattilico-anapestico; b) i versicoli tendono volentieri a ricomporsi in misure canoniche: «Tanto lo so, / fra breve / creperò» (endecasillabo di 1^a-4^a-6^a-10^a); «oggi mi sono sentito / a disagio» (endecasillabo di 1^a-4^a-7^a-10^a) «*Cari Tedeschi / accorgete!* / Io so che avete sul labbro / *la Margherita / di Goethe*» (in cui l’ottonario centrale incentiva l’agglutinamento della coppia di misure brevi disposte simmetricamente a cornice in due versi analoghi con il medesimo ritmo di 4^a-7^a, e si noti la rima “ironica”), «Avranno / bisogno di me / Mi diranno: / muori in battaglia» (due novenari di 2^a-5^a-8^a e 3^a-5^a-8^a); «Gli ho detto: / va bene, / andrò via. / Va bene, / sia tua» (novenario di 2^a-5^a-8^a e senario di 2^a-5^a); c) fra i versi eccedenti il limite delle undici sillabe si trovano spesso endecasillabi ipermetri: «Gettarmi in viso la parola terribile» (2^a-4^a-8^a-11^a); «e v’ho danzato acrobata-equilibrista» (4^a-6^a-11^a), o misure che contengono quella endecasillabica: «con un sorriso cade giù il trafitto aviatore» (4^a-6^a-8^a-10^a-13^a), d) i versi lunghi rivelano spesso una cadenza regolare: «travesti la notte in antichi sponsali» (2^a-5^a-8^a-11^a); «icone serbate dall’anima dentro i suoi antri» (2^a-5^a-8^a-11^a-14^a) o, ancora più spesso, imitano l’esametro carducciano: «Gente vestita di gala attinge ed attinge alla festa» (1^a-4^a-7^a + 2^a-5^a-8^a), «Indoratevi ancora nell’erba e nel cielo sereno» (3^a-6^a + 2^a-5^a-8^a).

La tendenza ad un’isoritmia intermittente, con inserti di memoria tradizionale – si veda anche la coppia endecasillabo e settenario condensata in un’unica stringa: «della battaglia ubriaca di sangue come bacco di vino» – non è qui tanto funzionale alla resa del ritmo originale quanto alla garanzia di tenuta della forma, in questo coadiuvata dalla rima che a tratti giunge a conferire al dettato una cantabilità e un’ironia da libretto pucciniano:

Lo so,
 si paga sempre per una donna.
 Che importa? La vestirò,
 come dentro una gonna,
 invece d’una toeletta
 comprata a Parigi,
 col fumo della mia sigaretta.

Anche in questo caso, il tentativo di collocarsi in uno spazio intermedio tra due tradizioni metrico-stilistiche paga il prezzo di una distorsione tonale dovuta all’opacità degli strumenti tradizionali, gravati da risonanze secolari.

2. Le forme

2.1 Il sonetto

Le circostanze e le implicazioni del recupero del sonetto in Italia tra gli anni Trenta e Quaranta, dopo l'astensione dei maestri della lirica nuova¹⁴⁶, sono state messe in luce *in primis* da Marazzini, che vi legge una «esibizione della forma metrica quale adesione all'istituto letterario»¹⁴⁷, di segno opposto rispetto alle riprese di carattere eversivo primo novecentesche, ed in secondo luogo da Pastore, che colloca il fenomeno sullo sfondo del petrarchismo di epoca fascista, «parte disimpegno e regressione, parte ostentazione del proprio disimpegno da quella specifica realtà storica e culturale; cioè ostentazione della non condivisione» che porta con sé un impiego della forma nella sua accezione «più autonoma stilisticamente e contenutisticamente, [...], più compromessa con un'idea, e una storia oggettiva, di letteratura avulsa e autosufficiente»¹⁴⁸.

Una lettura autorizzata e forse suggerita da quanto afferma, a posteriori, Mario Luzi, che per *Avvento notturno* parla di «una metrica di carattere platonico [...] che esiste, idealmente prima ancora che nella attualità», vessillo di una poesia che, a fronte di una realtà ostile - sono gli anni che preparano al secondo conflitto mondiale - «si vuole quasi contrapporre con tutti i suoi strumenti e affermarsi come tale: quasi impenetrabile alle evenienze, alle occorrenze casuali del tempo»¹⁴⁹. Il sonetto si configura in questo orizzonte come forma aprioristica ed emblematica - a prescindere dal contenuto - di una tradizione chiamata a significare, a riaffermare la propria identità istituzionale.

Lo conferma forse proprio la presenza di un solo sonetto in ciascuna delle tre raccolte ermetiche dei primi anni Quaranta - *Avvento notturno* di Luzi, *La figlia di Babilonia* di Bigongiari¹⁵⁰ e *I giorni sensibili* di Parronchi¹⁵¹ - circostanza che da un lato sembra

¹⁴⁶ P.V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit.

¹⁴⁷ C. MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel novecento*, «Metrica», II, p. 202.

¹⁴⁸ S. PASTORE, *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo novecento*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999, p. 77.

¹⁴⁹ M. LUZI, *Lezione sull'endecasillabo*, in ID., *Vero e verso*, a cura di D. Piccini e D. Rondoni, Milano, Garzanti, 2002, pp. 212-224: 217.

¹⁵⁰ Secondo Pastore, «la tradizione e la tentazione del sonetto sono più presenti di quanto faccia pensare la presenza in essa [*La figlia di Babilonia*], di un solo sonetto regolare [...]. Il richiamo del sonetto, tecnico ed espressivo, traspare anche da altri testi, in vario modo, ma sembra che Bigongiari ci giri un po' attorno, pensi più alla sua elusione che al suo sfruttamento» (p. 83). In particolare, l'autore individua in diversi testi la presenza «in filigrana» della testura tipica del sonetto, ovvero «numero di versi oscillante attorno ai 14 versi, sintassi funzionale alla sua strutturazione canonica, come l'anadamento discorsivo» (p. 84). Più deboli appaiono le interpretazioni macrotestuali della seconda sezione del libro *Era triste, forse piangeva* e, in parallelo, della raccolta luziana *Quaderno gotico* come «quasi corone» o «macrosonetti» in quanto formate da 14 testi ciascuna, quanti sono i versi del sonetto regolare, così come difficilmente condivisibile è l'attribuzione ai testi in quartine della funzione di «tirocinio o in ogni caso di esercizio poetico funzionale al sonetto» (p. 84), visto lo statuto della quartina nel Novecento da Montale in poi.

¹⁵¹ Per un'analisi dei tre sonetti si veda S. RAMAT, *Verso il '40: tre giovani alla prova del sonetto*, «Rivista di letteratura italiana», XXXII, 3, 2014, pp. 15-24. I sonetti di Bigongiari, *Su un capelvenere*, e di Parronchi, *Ragazza pensile*, presentano una struttura canonica con fronte a schema incrociato (ABBA ABBA), e terzine rimate rispettivamente CDE CDE e CDC DCD. Le articolazioni interne della sintassi assecondano le partizioni strofiche. Di fattura più tipicamente novecentesca, è invece il sonetto luziano, *Città Lombarda*:

determinare un'assolutizzazione del «breve e amplissimo carne» (Carducci) in quanto ipostasi della tradizione poetica italiana, della quale assume lo statuto di suggello, e dall'altro ne rivela la natura problematica, vischiosa, in un orizzonte novecentesco ormai irrimediabilmente versoliberista nell'ambito del quale non è più possibile un suo impiego scevro da implicazioni con la tradizione, sia che esse mirino alla parodia e alla contestazione, sia che ad essa guardino, com'è il caso, in cerca di un'«ultima certezza o prolungamento del mandato dello scrittore»¹⁵². La stessa valenza anfibologica assume d'altra parte la sostanzializzazione del verso principe della tradizione poetica italiana negli anni in questione, dall'ungarettiana *Difesa dell'endecasillabo* in poi, per cui, come afferma Giovannetti, «il ritorno a Leopardi dei padri novecenteschi [...] porta con sé un'attitudine ulteriorizzante: secondo la quale quello che appare conta anche per ciò che, obliquamente, rappresenta (la nostalgia per un canto quasi definitivamente smarrito)»¹⁵³.

Queste osservazioni, valide in gran parte e con i dovuti *distinguo* per tutta la stagione medio novecentesca del sonetto, vanno però integrate, per quanto concerne l'ambito dell'ermetismo fiorentino, con una disamina di quanto accade sul versante delle traduzioni, e questo sia alla luce del rapporto osmotico tra poesia in proprio e versioni poetiche che

Chiara città che affondi in uno specchio,
questo al di là dell'anima che muore
in ogni gesto il gelido apparecchio
delle tue mura accende e le tue gore.

E che altro rimane che il dolore
non rendesse perfetto? Nel rispecchio
degli opali pesanti indugia il vecchio
orror della mia vita, a malincuore

dietro eterni cristalli occhi di mica
irraggiano una funebre interezza,
dalle pallide arene e dall'ortica

la notte esulta, erosa dalla brezza
pencolante una luna si districa
dai vertici, né il tuo gelo si spezza,

che presenta uno schema irregolare nelle quartine, ABAB BAAB, e soprattutto uno scarto tra la gabbia metrica e la sintassi, che suggerisce una partizione in due momenti all'altezza della seconda quartina. Dopo l'interrogativo «cerniera» del v. 6 prende avvio un'enumerazione sequenziale data dall'allineamento paratattico di una serie di eventi, la cui diacronia è suggerita dal movimento della luna, che qui «si districa», dunque si innalza al di sopra dei salici (i «vertici»). Una colata sintattica che compatta le tre strofe valicandone gli spazi bianchi e contraddiccendone l'articolazione interna. La propensione a neutralizzare la pausa metrica interstrofica per via sintattica risulta d'altra parte propria del sonetto novecentesco: secondo R. Scarpa (*Forme del sonetto*, Carocci, p. 102-112) «la zona di crisi che reinterpreta la forma è proprio quella degli spazi bianchi tra le strofe», spesso e volentieri «saturati da una connessione linguistica stretta tra verso e verso» e secondo Mengaldo, più in generale in questa seconda fase del recupero novecentesco del metro «s'instaura più di prima una forte tensione tra realizzazioni e modello, con sonetti “riformati” (magari in modo poco vistoso) e altri nei quali l'architettura chiusa, assunta come tale, entra in conflitto con l'uso protratto e audace di *enjambements* che la dilatano e quasi dissolvono, divenendo quartine e terzine quasi come articolazioni interne non marcate di un'unica strofa effettiva» (P.V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., p. 51).

¹⁵² C. MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica*, cit., 204.

¹⁵³ P. GIOVANNETTI, *Tradizioni metriche e teoria del verso. Idee per ricominciare*, «Testo a fronte», XXI, 43, 2010, pp. 51-57.

caratterizza il periodo, sia per le dimensioni di un fenomeno di cui forse i tre sonetti dei fiorentini rappresentano la punta d'*iceberg*.¹⁵⁴

La tentazione del sonetto, tenuta sotto stretto controllo nelle pagine in proprio, trova nell'ambito delle versioni poetiche una sorta di valvola di sfogo. Si può partire dal caso ungarettiano, il più vistoso. Com'è noto, Ungaretti non scrive sonetti¹⁵⁵, ma negli anni Quaranta la sua opera di traduttore sembra ruotare attorno a questa forma, con le raccolte *40 sonetti di Shakespeare* (1946) e *Da Gongora e da Mallarmé* (1948). Non insisto sull'importanza cruciale di queste esperienze per il poeta in proprio, su cui esiste una foltissima bibliografia¹⁵⁶, se non per ricordare che è Ungaretti stesso a collocarle nell'ambito di un rinnovato interesse per il petrarchismo europeo che «aveva ritrovato vitalità con l'opera di Mallarmé e riacquistato il discernimento riesumando i versi di Donne e Scève»¹⁵⁷.

Ne sono testimoni le riviste dell'epoca, che ospitano gli episodi più salienti di questa riviviscenza. Limitandosi al *côté* dei fiorentini: nel 1940 esce su «Incontro» la versione luziana del celebre *Sur la mort de Marie*, che due anni dopo verrà inclusa nella seconda edizione de *La Barca* con il titolo *Copia da Ronsard*, e dello stesso anno sono le traduzioni di Bigongiari dal *prince des poètes*¹⁵⁸ e da Joachim du Bellay¹⁵⁹. È invece del giugno 1943 la versione del sonetto X di Gracilaso de la Vega ad opera di Piero Bigongiari su «La Ruota», anche se il contributo più consistente in questo campo si deve a Traverso, con la sua silloge di ventinove sonetti gongorini uscita nel 1948 per i tipi di Cederna.

2.1.2 Traverso e i sonetti di Góngora

Proprio da qui si potrà cominciare a sondare le implicazioni formali di questo regresso alle radici della poesia europea, muovendo dall'epigrafica *Nota* che Leone Traverso fece precedere alla silloge, e che ne illustra i criteri operativi:

Qui, incolume, fin nell'ordine delle pietre, l'architettura; ove, fraterna, la lingua si pieghi, docile ricalco; serbare il numero e – valgano le licenze di maestri – le rime. Specchio severo l'originale, in faccia.

Una prima, rapida disamina delle scelte metriche del traduttore non tradisce le attese: i ventinove sonetti sono riscritti con rigoroso rispetto delle articolazioni sintattiche dell'originale e una chiara intenzione a trasgredire il meno possibile lo schema delle rime. Aiutato in questo dalla contiguità fonica delle due lingue in gioco, il traduttore riesce a

¹⁵⁴ Già C. MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica*, cit., p. 201, n. 26, nell'informare il lettore dell'esclusione dal suo *excursus* dell'area ermetica fiorentina afferma: «Avremmo dovuto in tal caso affrontare il problema delle traduzioni, ad esempio quella di Luzi da Ronsard, in alessandrini, del IV sonetto in morte di Maria, o quella dei 40 sonetti di Shakespeare di Ungaretti».

¹⁵⁵ Mettere il caso del cripto sonetto di Ungaretti

¹⁵⁶ Mettere biblio

¹⁵⁷ G. UNGARETTI, *Prefazione ai 40 sonetti di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 1967.

¹⁵⁸ Si vedano rispettivamente i *Quattro sonetti*, in «Letteratura», IV, 2, aprile-giugno 1940, p. 55-56, e *CCXXVII* dal primo libro degli *Amori*, *XCVII* dal secondo libro degli *Amori*, in «Prospettive», IV, 11-12, novembre-dicembre 1940, p. 25.

mantenere intatto il sistema delle risposdenze a fine verso in quattordici testi per le quartine e in dodici per le terzine. A questi andranno aggiunti – «valgano le licenze di maestri»¹⁶⁰ – i casi in cui consonanze e assonanze sopperiscano a rime esatte. Traverso ricorre a questo espediente sei volte nelle quartine, ottenendo sequenze del tipo 1 *invita* : 4 *Ida* // 5 *vita* : 8 *colorite* (VIII¹⁶¹), in cui la desinenza di riferimento, *-ita*, è variata dapprima per assonanza, con opposizione di sorda e sonora, e poi per consonanza, o ancora, 1 *fronte* : 4 *lamenta* // 5 *fonte* : 8 *lucente*, in cui comune a tutti i lemmi è solo il nesso consonantico *-nt-*. In alcuni casi l'imperfezione passa davvero quasi inosservata, come nel caso del sonetto XXV, in cui Traverso inserisce 6 *offesa* nella serie 2 *pensa* : 3 *densa* : 7 *immensa*, sfruttando l'opposizione tra implicata e libera e tra sorda e sonora.

Talvolta il meccanismo di compenso risulta più complesso e raffinato. Nella fronte del sonetto III, la rima B dell'originale (2 *cumbre* : 3 *mansedumbre* : 6 *lumbre* : 7 *costumbre*) è resa nella prima quartina con la corrispondenza tra i due proparossitoni 2 *culmine* : 3 *mansuetudine*, le cui terminazioni si differenziano solo per la consonante – nesso consonantico nel primo caso – postonica, mentre nella seconda la rima 6 *lumbre* : 7 *costumbre* è agevolmente trasposta in 6 *lume* : 7 *costume*. L'alterazione dell'identità esatta dei rimanti viene dunque compensata dalla costante timbrica sulle vocali *u - e*.

Passando alle terzine, vi sono sette casi in cui l'alterazione dello schema originale è dovuta a rime imperfette, ed è notevole che nella quasi totalità dei casi la corrispondenza interessata sia solo una sulle due o tre previste, e che si tratti nella stragrande maggioranza dei casi di rime che “mancano” solo l'ultima vocale, come 9 *pure* : 12 *figura* (VI), 10 *umani* : 13 *vane* (X) o 10 *pensieri* : 13 *riviera* (XII). Fa eccezione, nel sonetto XX, la coppia 11 *consorte* : 14 *Nord*, che traduce la spagnola 11 *consorte* : 14 *Norte*, unico caso di corrispondenza tra tronca e piana in cui spicca nuovamente l'opposizione tra consonante sorda e sonora.

Laddove il traduttore non ricorre a questo tipo di soluzioni, le strategie impiegate sono sostanzialmente due: a) modificare lo schema originale mantenendo però il numero delle rime b) “sdoppiare” le rime disponendole ad imitazione della sequenza originale.

Alla prima opzione Traverso ricorre tre volte nelle quartine¹⁶² e sei nelle terzine¹⁶³, proporzionalmente alla maggiore libertà combinatoria tradizionalmente concessa nella

¹⁶⁰ Il riferimento, qui *en passant*, viene ripreso più diffusamente nell'introduzione all'antologia dedicata a Benn, in cui Traverso scrive «L'uso di rime approssimative nei testi [...] ci ha suggerito la resa con assonanze – che sembrano al nostro orecchio più discrete che le vere rime. Dopo il migliore d'Annunzio (certe zone dell'“Alcyone”) la lirica originale italiana è risolutamente incamminata su quella via». G., BENN, *Poesie*, Firenze, Vallecchi 1954, p. 24.

¹⁶¹ La numerazione dei sonetti a cui mi attengo in queste pagine è quella della silloge traversiana.

¹⁶² Nel sonetto XVIII Traverso varia lo schema tradizionale ABBA ABBA in ABAB BAAB, analogamente, nel XXVII si ha ABAB ABBA, e nel XXVIII, nuovamente ABAB BAAB, anche se in questo caso il traduttore fa rimare 1 *diuturna* con 3 *futura*, 6 *pura* e 7 *sicura* sfruttando l'opposizione di libera e implicata, e 8 *affida* con 2 *leggiadria*, 4 *Maria* e 5 *stria*.

¹⁶³ In due casi la ricombinazione dello schema interessa solo una delle due terzine: nel sonetto III dalla sequenza alternata CDC DCD, si passa all'inedito CDC CDD; nel VII è invece la prima terzina a mutare per cui da CDC EDE dell'originale si passa a CCD EDE. Integralmente modificati sono invece gli schemi delle terzine del sonetto XIII, in cui dal classico CDC DCD si passa a CDD CEE e del XXIV, dove lo schema CDE CDE diventa CDD EEC, con la rima 9 *corrente* : 14 *dolcemente* che delimita e contiene la sirma. Infine, due sono i casi in cui alla variazione del pattern si aggiunge l'utilizzo di rime imperfette: nel sonetto II, in cui si passa da CDE DCE a CDE ECD, si hanno le assonanze 10 *lembo* : *firmamento* e 11 *neve* : 12 *splendeva*, mentre nel XII, lo schema CDC EDE sostituisce l'originale CDE CED, con l'assonanza 10 *pensieri* : 13 *riviera*.

sirma rispetto alla fronte. Il ricorso all'incremento del numero di rime nella fronte produce una casistica più eterogenea. La situazione più lineare è quella del sonetto XXIX, *Vana rosa*, in cui, partendo dal disegno incrociato ABBA ABBA (1 *mañana* : 2 *vida* : 3 *lucida* : 4 *lozana* // 5 *vana* : 6 *desvanecida* : 7 *escondida* : 8 *temprana*), si arriva all'inedito ABBC ABBC, in cui la corrispondenza A è imperfetta (1 *domani* : 2 *vita* : 3 *fiorita* : 4 *sicura* // 5 *vana* : 6 *svanita* : 7 *sopita* : 8 *prematura*). Un esito certamente non tradizionale ma comunque strutturato, che varia senza contraddire, con chiaro atteggiamento conservativo.

Un passo ulteriore conduce, nel sonetto VII, *Ilustre y hermosísima María*, a manipolare quattro uscite: data la medesima base di partenza, lo schema ABBA ABBA (1 *María* : 2 *bora* : 3 *Aurora* : 4 *día* // 5 *descortesía* : 6 *voladora* : 7 *atesora* : 8 *cría*), il risultato è stavolta ABBC ADDC (1 *Maria* : 2 *ora* : 3 *Aurora* : 4 *fronte* // 5 *scortesía* : 6 *vene* : 7 *arene* : 8 *profonde*). A garantire la riconoscibilità della struttura sottintesa resta l'elemento forte della rima baciata interna e il legame tra le due quartine – assottigliato ma non ancora spezzato – istituito dalle rime esterne. In un solo caso la fronte presenta in traduzione due serie rimiche integralmente diverse: si tratta del sonetto *Al tramontar del sol, la ninfa mía*, al numero II nella silloge traversina, con rime 1 *mía* : 2 *llano* : 3 *mano* : 4 *hacía* // 5 *corría* : 6 *galano* : 7 *lozano* : 8 *día* (schema ABBA ABBA), che diventano in traduzione 1 *diva* : 2 *piano* : 3 *mano* : 4 *rifioriva* // 5 *onde* : 6 *errori* : 7 *albori* : 8 *fronde* (schema ABBA CDDC). Di nuovo, pur nella sostanziale variazione, la leggibilità dello scheletro originale non viene compromessa.

Nelle terzine, la variazione del numero delle rime comporta necessariamente anche il mutamento dello schema, che non può essere alluso come negli esempi appena adottati. È il caso, ad esempio, del sonetto XVII, *En el cristal de tu divina mano*, in cui il classico schema CDC DCD (9 *ruido* : 10 *destierro* : 11 *perdido* // 12 *yerro* : 13 *nacido* : 14 *hierro*), acquista una terza uscita e si riformula in CDD CEE (9 *rumore* : 10 *aiuto* : 11 *perduto* // 12 *errore* : 13 *crystallo* : 14 *metallo*). Analoghe soluzioni sono adottate per i sonetti IV e XIV.¹⁶⁴ Il traduttore riesce però, nel sonetto V, *Verdes hermanas del audaz mozuelo*, ad aggirare parzialmente l'ostacolo, giocando sull'ormai assunta equivalenza di rime perfette e imperfette:

acabad con mi loco pensamiento
que gobernar tal carro no presuma,
antes que le desate por el viento

ponete fine al mio folle disEgnO
che reggere tal carro non presuma
prima che lo disperda il vEntO

con rayos de desén la beldad suma
y la reliquias de su atrevimiento
esconda el desengaño en poca espuma.

bellezza somma ai raggi del suo sdEgnO
e i rottami dell'ultimo ardimEntO
occulti il disinganno in poca spuma.

La rima in *-iento* dà luogo, in traduzione a due uscite diverse, in *-egno* ed *-ento* tra loro assonanti, di modo che la prima terzina sembra a prima vista, e ad un orecchio abituato alle licenze novecentesche, riprodurre fedelmente l'originale, ed è solo procedendo con la lettura, che la biforcazione delle desinenze si rivela come tale. Traverso riesce così a

¹⁶⁴ Il sonetto XIV ha schema a due uscite CDC CDC in *-ente* e *-ura*, ma nella trasposizione le uscite diventano tre, disposte secondo l'ordine CDE DCE.

restituire la compattezza fonica del testo di partenza pur sacrificandone l'esatta trasposizione.

Volendo osservare cosa accade all'interno dei nitidi contorni della forma, nel passaggio da una lingua all'altra, è utile un confronto con le contemporanee¹⁶⁵ traduzioni ungarettiane, partecipi di quella lettura generazionale di un Góngora «metafora di Mallarmé»¹⁶⁶, archetipo dei simbolismi otto-novecenteschi.

Si vedano per cominciare le due versioni di *Verdes hermanas del audaz mozuelo*, rispettivamente, di Traverso e Ungaretti:

Verdes hermanas del audaz mozuelo
por quien orilla el Po dejastes presos
en verdes ramas ya y en troncos gruesos
el delicado pie, el dorado pelo,

pues entre las ruinas de su vuelo
sus cenizas bajar en vez de huesos,
y sus errores largamente impresos
de ardientes llamas vistas en el cielo,

acabad con mi loco pensamiento,
que gobernar tal carro no presuma,
antes que le desate por el viento

con rayos de desdèn la beldad suma,
y las reliquias de su atrevimiento
esconda el desengaño en poca espuma.

Verdi sorelle del fanciullo altero
per cui in lutto sull'eridania riva
in tronchi il molle Piede Prigioniero,
la chioma d'oro in foglie v'inverdiva,

poi che tra le rovine del suo varco
miraste le ossa in cenere cadenti,
mentre gli errori suoi stampava un arco
lungo il cielo, in palpiti roventi,

ponete fine al mio folle disegno,
che reggere tal carro non presuma,
prima che lo disperda per il vento

Verdi sorelle del ragazzo audace,
per cui, limite il Po, lasciaste presi
or ora in verdi foglie e in tronchi rozzi
il piede dilatato ed aureo pelo,
poiché tra le rovine del suo volo
Calare invece d'ossa le sue ceneri
Voi vedeste e gli errori suoi nel suolo¹⁶⁷
Largamente da ardenti fiamme impressi,
tale carro guidare io non presuma:
Finiamola col pazzo mio pensiero
Prima che la bellezza lo disperda,
suprema con sdegnosi raggi al vento,
e di tanto ardimento le reliquie
involva il disinganno in poca Spuma.

¹⁶⁵ Si considerano qui le riscritture del 1948 dei sonetti gongorini, confluite nella raccolta mondadoriana *Da Góngora e da Mallarmé*, che Ungaretti fece succedere ad una prima stesura del 1932, modellata sulla versione francese di Milner. Nelle prossime pagine si terrà conto dell'analisi delle versioni ungarettiane condotta da B. ZINI, Ungaretti dai sonetti gongorini, «Stilistica e metrica», 12, 2012, pp. 199-241.

¹⁶⁶ F. FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 133.

¹⁶⁷ Il lemma *suolo* non è, qui, una libertà del traduttore rispetto all'originale *cielo*, ma si deve invece alla lezione errata di Esquer, sulla cui edizione si basa la traduzione di Ungaretti. Si veda B. ZINI, *Ungaretti dai sonetti gongorini*, cit., p. 217.

bellezza somma ai raggi del suo sdegno
e i rottami dell'ultimo ardimento
occulti il disinganno in poca spuma.

Il motivo petrarchesco, del poeta che, come Fetonte, osa avvicinarsi troppo al sole, metafora della donna amata e della sua bellezza accecante, e ne viene annientato, è qui declinato con barocca dovizia di immagini che spettacolarizzano la fine dell'eroe («sus cenizas bajar en vez de huesos [...] ardientes llamas vistas en el cielo»), per approdare in chiusura, inevitabilmente, ad un nichilismo corrosivo: come osserva Macrì, la clausola del sonetto, «y las reliquias de su atrevimiento / esconda el desengaño *en poca espuma*», ben rappresenta la «metamorfosi góngorina della superbia umana nella *nada*»¹⁶⁸.

La prima, vistosa differenza tra le due versioni è conseguente alla scelta ungarettiana di sopprimere gli spazi bianchi in tutti i sonetti della silloge del 1948, dissimulando l'articolazione strofica che permane invece nel disegno sintattico, con poche eccezioni. Coerentemente con l'intenzione di occultare la struttura all'esterno, le rime si eclissano, lasciando il posto a richiami meno espliciti e più radi (la catena *pelo : volo : suolo*; la corrispondenza *presi : impressi*, con assimilazione della geminata, e la rima *presuma : spuma*). L'atteggiamento di Traverso è, per certi versi, opposto: il traduttore altera il *pattern* originale sia opponendo allo schema canonico incrociato quello, meno battuto ma sempre autorizzato dalla tradizione, alternato, sia cambiando le rime nella seconda quartina, ma si noti come ai versi 6 e 8 la rima in *-enti* sia elevata al quadrato in virtù dell'inserzione del parallelismo dei due emistichi «in *cenere* cadenti» e «in *palpiti* roventi», in cui i due proparossitoni sotto l'accento in sesta sede fungono, con tecnica di memoria dannunziana, da «sagaci demarcatori aggiuntivi di parallelismi».¹⁶⁹

Si profilano già due atteggiamenti traduttori molto diversi, che trovano piena conferma nella resa della prima quartina: mentre Ungaretti resta nei pressi dell'originale, riuscendo anche a riprodurre lo scontro vocalico al v. 3: «en verdes ramas *ya y en* troncos gruesos» → «*or ora* in verdi foglie e in tronchi rozzi», Traverso stravolge la struttura correlativa e parallelistica, sigla della poesia gongorina, per giungere ad una configurazione chiasmica la cui lettura risulta meno immediata:

dejastes presos
en verdes ramas ya y en troncos gruesos
el delicado pie, el dorado pelo

in tronchi **il molle Piede** Prigioniero,
la chioma d'oro in foglie v'inverdiva

il verbo *dejastes presos* si nominalizza in *prigionieri*, viene omesso l'aggettivo *gruesos* e, all'opposto, *verdes* è reso con il parasintetico *v'inverdiva*, generando un'ambiguità (non è chiaro quale sia il soggetto del parasintetico), assente nel testo originale.

¹⁶⁸ Note in L. de GÓNGORA, *Sonetti*, cit., p. 28.

¹⁶⁹ P.V. MENGALDO, *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in ID., *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 204-231: 228.

Così, i due traduttori pervengono, per vie diverse, a una resa iconica dell'immagine del rovinoso volo. Nella versione di Ungaretti, a seguito dell'anticipazione di *vistes* → *voi vedeste*, inframezzato alla correlazione ad istituire un'epifrasi, al v. 6, «il sintatticamente e ritmicamente equilibrato verso gongorino [...] “precipita” per essere bloccato, tramite l'inarcatura, dallo sguardo delle sorelle», per cui il verbo *vedeste* «diviene a sua volta punto d'avvio di una maggiore frammentazione sintattica, quasi a riprodurre mimeticamente la dispersione delle rovine mitiche». ¹⁷⁰ Traverso si affida invece all'iperdeterminazione ritmica: i due momenti più icastici della narrazione del mito, in cui Góngora mostra dapprima la caduta delle ceneri di Fetonte, e poi l'arco infuocato che disegna in cielo la sua traiettoria, seguendo lo sguardo delle sorelle dell'eroe, sono marcati dai due endecasillabi preziosi, con sdrucchiolo in sesta posizione (vv. 6 e 8), il cui andamento bipartito, con movimento dapprima ascensionale, scandito da due accenti nella prima parte, sembra rallentare e arrestarsi un istante prima di precipitare dopo l'avvio del proparossitono marcato dall'accento. È il ritmo in questo caso a drammatizzare la narrazione, e la dialefe del verso 8 «lungo il cielo, in palpiti roventi», dilatando l'attesa dell'ictus di sesta, sembra amplificare l'effetto appena descritto.

Infine, nelle terzine, spicca lo scarto fra l'impassibile «ponete fine al mio folle disegno», di Traverso, e il più enfatico «Finiamola col pazzo mio pensiero» di Ungaretti, in cui l'inflessione colloquiale della forma verbale è corretta dall'inversione di aggettivo possessivo e qualificativo, con esito letterario; e, nella versione del primo la resa «*con* rayos de desdén» → «*ai* raggi del suo sdegno» sembra risentire dell'uso ermetico della preposizione *a*, anche se in questo caso si registra solo un lieve vacillare del senso.

Prima di trarre qualche conclusione sul *modus operandi* di Traverso, alla luce del diverso agire ungarettiano, qualche rapida osservazione può ancora essere fatta a partire dal celeberrimo *Mientras, por competir con tu cabello*:

Mientras por competir con tu cabello
Oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
de el luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o víola tronaca
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en sombra, en nada.

¹⁷⁰ B. ZINI, *Ungaretti dai sonetti gongorini*, cit., p. 217.

Fin che per emulare i tuoi capelli
Oro brunito al sole splende invano,
e sdegnosa riguarda in mezzo al piano
la tua candida fronte gigli belli,

e le tue labbra avide più pupille
bramano che il garofano d'aprile;
fin che altera la tua gola gentile
vince il cristallo acceso di scintille,

goditi labbra e gola e fronte e chioma
prima che il vanto dell'età fanciulla,
e garofano e giglio e oro e giada,

in viola recisa e argento cada,
non solo, ma tu insieme in muta soma
di terra, in fumo, polvere, ombra, nulla.

Finché dei tuoi capelli emulo vano
Vada splendendo oro brunito al Sole
Finché negletto la tua fronte bianca
In mezzo al piano ammiri il giglio bello,
Finché per coglierlo gli sguardi inseguano
Più il labbro tuo che il primulo garofano
Finché con la sdegnosa sua allegria
Vinca l'avorio, il tuo gentile collo,
bocca ora, e chioma, collo, fronte godi
prima che ciò che fu in età dorata,
oro, garofano e cristallo lucido,
Non solo in una viola tronca o argento,
Ma si volga, con essi tu confusa,
In terra, fumo, polvere, niente.

L'architettura del sonetto poggia sulle quattro corrispondenze metaforiche *cabello/oro*, *frente/lilio*, *labio/clavel*, *cuello/cristal*, attraverso le quali è declinato il tema della bellezza femminile nelle due quartine e che affollano, richiamate dall'imperativo epicureo *goza*, la prima terzina in corrispondenza del culmine dell'*edad dorada*. Nell'ultima terzina l'oro che diviene argento e il *lilio/clavel* una violetta recisa, preparando la scenografica dissoluzione finale scandita dall'anticlimax¹⁷¹. Con le parole di Solmi:

Góngora indugia a descrivere il tramutarsi dei lucenti aspetti della giovinezza in spoglia rugosa, l'incupirsi del giglio, del garofano e dell'oro in pallido argento e viola appassita, fino al supremo dissolversi «En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».

I divini pallori della musica petrarchesca s'accendono e s'illividiscono, il delicato flettersi dell'architettura formale si deforma in enfiagione barocca; come nelle immagini del suo Greco, la vita è un'oscura fiamma contorta e fumigante. [...] L'astrazione «cultà», così accanitamente e vertiginosamente perseguita, sbocca, suo inevitabile paradosso, nell'icasticità della definizione naturalistica.¹⁷²

Ad una prima ricognizione sulla forma si conferma l'ambivalente atteggiamento di Ungaretti, che mentre compatta le strofe ed elimina le rime sostituite da qualche eco (soprattutto gli sdruciolli *inseguano* : *garofano* ai vv. 5-6), mantiene rigorosamente intatta l'articolazione sintattica marcata dai quattro *mientras* anaforici. Al contrario, Traverso riproduce fedelmente, nella prima quartina, l'alternanza *-ello / -ano* con le coppie 1 *capelli* : 4 *belli* e 2 *invano* : 3 *piano*, mentre nella seconda, seguendo la forte suggestione fonica della liquida, si discosta dal traliccio originale con la sequenza 5 *pupille* : 6 *aprile* : 7 *gentile* : 8 *scintille*, introducendo una rima (*aprile* : *gentile*) dalla forte connotazione tradizionale,

¹⁷¹ Per una lettura del sonetto si veda L. TERRACINI, *Góngora e i codici del "carpe diem"* in Ead., *I codici del silenzio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 101-103.

¹⁷² S. SOLMI, *Appunti su Góngora*, in *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1987, pp. 285-297: 292-293.

stilnovista e petrarchesca, a costo di notevoli licenze dalla lettera. Nelle terzine si passa dallo schema CDC DCD a CDE ECD, con introduzione di una terza uscita. Soltanto due *fin che* (e non *finché*), permangono al v. 1 e 7, ad incorniciare la prima sequenza del sonetto, mentre ai vv. 3 e 5 viene introdotta la copulativa *e*.

La medesima istanza di *variatio* conduce i due traduttori a sdoppiare gli emblemi gongorini, indebolendo il sistema delle riprese: in Ungaretti si ha *capelli* (v. 1) / *chioma* (v. 9), *labbro* (v. 6) / *bocca* (v. 9), *avorio* (v. 8) / *cristallo* (v. 11), e dal v. 9 scompare *giglio*; in Traverso, *capelli* (v. 1) / *chioma* (v. 9), *gigli belli* (v. 4) / *giglio* (v. 11); *cristallo* (v. 8) / *giada* (v. 11). Si noti poi come ai vv. 9-10, le due enumerazioni, per asindeto in Góngora e con una sola coordinata in Ungaretti, siano invece legate da polisindeto in Traverso, con un effetto di legato armonico, mentre al v. 14, dove il testo originale presenta il funereo rintocco della preposizione («*en tierra, en humo, en sombra, en nada*») il traduttore mantiene solo due preposizioni iniziali, per poi procedere per giustapposizione fino al silenzio, al nulla, ma l'incalzare del passo originale permane nella scansione perfettamente giambica.

È però alla prova della seconda quartina che i traduttori rivelano a pieno la natura del proprio approccio sul palinsesto gongorino:

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
de el luciente cristal tu gentil cuello,

e le tue labbra avido più pupille
bramano che il garofano d'aprile;
fin che altera la tua gola gentile
vince il cristallo acceso di scintille,

Finché per coglierlo gli sguardi inseguano
Più il labbro tuo che il primulo garofano
Finché con la sdegnosa sua allegria
Vinca l'avorio, il tuo gentile collo,

A fronte dell'involuzione sintattica dell'originale, Ungaretti allenta la tensione optando per una resa, se non certo parafrastica, tesa a restituire chiarezza al dettato, e prova ne è la restaurazione dell'*ordo verborum* della frase secondo la sequenza lineare soggetto-verbo-complemento. Permane solo l'ambiguità di attribuzione della finale incidentale *per coglierlo*, che potrebbe riferirsi sia al labbro che al garofano, ma l'ambiguità è forse programmatica in un contesto di compenetrazione metaforica dei due referenti.

All'estremo opposto, Traverso infittisce la complessità del testo originale: soggetto e oggetto, invertiti, sono in condizione di perfetta equipollenza, e l'aggettivo *avido*, risultato della condensazione della subordinata «por cogello» è posto in posizione strategica al centro, di modo che, in mancanza di qualsiasi segno di interpunzione, l'attribuzione ne risulta assolutamente impossibile.

Nel secondo distico, con movimento opposto, il traduttore appiana la sintassi dell'originale riportando il soggetto in testa alla frase, ma incornicia classicamente «la tua gola» (nuovamente una sineddoche per «cuello») tra «altera», da «con desdén lozano» e «gentile». La concentrazione del sintagma nell'aggettivo comporta la perdita dell'apporto semantico dell'aggettivo «lozano», di non facile traduzione in questo contesto. Solitamente

attribuito a entità naturali con il significato di “rigoglioso”, “lussureggiante”, in riferimento a persona vale «gallardo, bizarro y airoso», secondo le accezioni fornite dal *Diccionario de Autoridades della Real Academia Española*, che trovano invece rispondenza nella versione ungarettiana: «con la sdegnosa sua allegria».

Dovendo giungere ad una sintesi, si potrà affermare che all'*agudeza* barocca gongorina Traverso risponde con un *surplus* di elaborazione retorica e formale, di cui è sintomo dirimente il trattamento della «massa di simmetriche, esatte distribuzioni e correlazioni» che costituiscono «parte integrante, fondamentale essenziale del sistema estetico gongorino»¹⁷³. Si veda a questo proposito la tendenza, sistematica al limite del parossismo, a riscrivere le numerosissime strutture parallelistiche e bipartite dell'originale in forma di chiasmo:

I, 2	cuyo bello <u>cimiento</u> y gentil <u>muro</u> cui il <u>fundamento</u> bello e gentil <u>muro</u>
I, 11	<u>ornan</u> de luz, <u>coronan</u> de belleza <u>orna</u> di luce e di bellezza <u>ammanta</u>
I, 14	tus himnos <u>canta</u> , y tus virtutes <u>reza</u> <u>loda</u> le tue virtù, gl'inni tuoi <u>canta</u>
III, 8	el mar <u>argenta</u> , las campaña <u>dora</u> <u>argenta</u> il mare, le campagne <u>dora</u>
III, 14	ni el mar <u>argentos</u> , ni los campos <u>dores</u> né <u>argentis</u> il mare o le campagne <u>dori</u>
XIV, 14	<u>cantar</u> la aves y <u>llorar</u> la gente <u>gli uccelli</u> al canto e a piangere <u>la gente</u>
XVIII, 8	<u>purpúreas</u> <u>alas</u> , si lascivo <u>aliento</u> <u>ali</u> <u>purpuree</u> , tenero <u>fomento</u>
XXVIII, 14	<u>Fénix</u> renazca a Dios, si <u>águila</u> al Norte rinasca a Dio <u>fenice</u> e <u>aquila</u> al Nord

E si arriva sino a forme più sottili di riscrittura, volte a sparigliare il susseguirsi delle coppie di emistichi parallelistici gongorini, come nell'ultima terzina del sonetto *Gallardas plantas, que con voz doliente*:

que lloréis (pues llorar sólo a vos toca	lacrimate – a voi tocca lacrimare
<u>Locas empresas</u> , <u>ardimientos</u> vanos)	imprese <u>folli</u> , <u>temerità</u> vane
Mi <u>ardimiento</u> en amar, mi <u>empresa loca</u> .	la mia <u>temerità</u> <u>folle</u> in amare.

¹⁷³ D. ALONSO, *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971, p. 219.

in cui la correlazione dell'ultimo verso è fusa in un unico sintagma, a variare la scansione bipartita del verso precedente, ma viene mantenuto comunque il gioco delle riprese incrociate con il verso precedente. Significativo, anche in questo caso, il confronto con la versione di Ungaretti: «Piangete (di compiangere a voi tocca) / le pazze imprese, gli ardimenti vani, / la mia audacia in amare, impresa pazza», che mantiene la struttura sintattica ma sdoppia *ardimento/ardimientos* in *ardimenti/audacia* obliterando la ripresa e vanificando il meccanismo gongorino.

Altrove, la riscrittura è finalizzata alla valorizzazione delle clausole, con il recupero delle cadenze più illustri. Si veda in particolare la seconda quartina del sonetto *Ilustre y hermosísima Maria*:

Y mientras con gentil descortesia	e il vento con gentile scortesia
Mueve el viento le hebra voladora	muove la chioma che nelle sue vene
Que la Arabia <i>en sus venas atesora</i>	l'Arabia tesoreggia <i>e nelle arene</i>
Y el rico Tajo <i>en sus arenas cria</i>	il ricco Tago <i>genera e profonde</i>

L'espunzione dell'aggettivo *voladora* consente l'anticipazione del sintagma «e nelle sue vene» al v. 6, che viene così sottratto al parallelismo con il verso successivo, mentre ad suo posto slitta in avanti «e nelle arene», che chiude il v. 7 con una clausola ritmico-sintattica molto praticata anche da Luzi, come ha notato Beccaria¹⁷⁴ («Correranno le intense vie d'Oriente / ventilate fanciulle *e dai mercati*», *Avorio*, v. 10; «Lungo i fiumi silenti *e nella brina*»; «nei tufi silenziosi *e negli scrigni*» *Esitavano a Eleusi i bei cipressi*, vv. 5 e 26). Ma è soprattutto l'ultimo verso, con lo con lo sdrucchiolo in sesta posizione, primo membro di una «dittologia “lunga”»¹⁷⁵ istituita dal traduttore per amplificazione dell'originale *cria* a introdurre una forte risonanza petrarchesca.

Le partiture dei sonetti gongorini di Traverso, d'altra parte, abbondano di endecasillabi dall'andatura illustre, si veda ad esempio l'incidenza dell'accento ribattuto sulla sesta e settima sillaba, che regala al verso nostrano la clausola esametrica:

I, 1	De pura onestidad templo sagrado O di pura onestà <i>tempio sacro</i>
I, 14	tus himnos canta, y tus virtudes reza loda le tue virtù, <i>gl'inni tuoi canta</i>
II, 12	juraré que lució más su guirnalda quella corona sua, <i>giuro, splendeva</i>
XIV, 12	diré come de rayos vi tu frente / coronada dirò come mirai <i>cinta di sole</i> / la tua fronte
XIX, 5	El mismo che spirò suave aliento

¹⁷⁴ G.L. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1989, p. 25.

¹⁷⁵ M. PRALORAN, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in ID., a cura di *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore, 2003, pp. 125-189: 144.

L'alito che spirò *fresca, ora, sento*

XX, 9 Pompa eres de dolor, seña no vana
Pompa di lutto sei, *traccia non vana*

XXVII, 3 agonal carro por la arena muda
per muta arena mai *carro agonale*

o la fittissima serie di endecasillabi con “dialefe nella sinalefe”:

«cuál ámbar rubio o cuál oro excelente» → «quale ambra bionda o quale *oro eccellente*» (VI, 3); «que bate en nuestra edad pluma dorada» → «vince ogni altra che muova *ala dorata*» (XI, 8); «Tome tierra, que es tierra el ser humano» → «Prenda terra ch'è terra *essere umano*» (XIII, 14); «de el áspid que hoy entre los lilios mora» → «dal serpe che tra i gigli *oggi dimora*» (XIV, 6); «que murallas de red, bosques de lanzas» → «muri di reti o selve *irte di strali*» (XVI, 3); «deja el monte, garzón; poco el luciente / veniable» → «Lascia, giovine, il monte; *asta lucente*» (XVI, 9) «da que en planta dulce un tiempo, si espinosa» → «che, in pianta lene un tempo *anche spinosa*» (XIX, 3); «negándole aun el hado lo violento» → «ché le risparmia il fato *urto violento*» (XIX, 8); «Ya en nuevos campos una es hoy de quella» → «in altri campi brilla oggi tra quelle» (XIX, 12); «a besar te levantas las estella» → «tu ti drizzi a baciare *alta le stelle*» (XX, 7) «da que en los clarines de la Fama cabe» → «della Fama di troppo *émpito aggrava*» (XXIII, 6) «arte, y el Arte estudio, Iris colores» → «da arte e l'arte sagacia, *iri colori*» (XXIII, 10); «que las reliquias expelió amarena» → «che scaccò le infedeli *ultime schier*» (XXV, 12); «No salgas, que te aguarda algún tirano» → «Non uscire, un tiranno ecco ti spia» (XXIX, 12)

o, ancora, i numerosi proparossitoni valorizzati dall'accento sulla sesta sillaba.

«da pequeña porta de coral preciado» → «breve porta di *fulgido* granato» (I, 5); «da para que de esta vega el campo raso/ borde » → «che ravvivi quest'*arida* pianura» (III, 9); «huya la Aurora del mortal nublado» → «fugga l'aurora funebre tristezza» (VII, 11); «menosprecian los fieros jabalíes» → «mai curano gl'*intrepidi* cinghiali» (XVI, 4); «venza su rosicler, y por que en vano» → «oltre il vermiglio *sfolgori* ed invano» (XVIII, 12)

Alla sfida della sovrabbondante ricchezza immaginativa e all'*horror vacui* gongorino, Traverso gioca il tutto e per tutto, risultando, alla fine, più manierista dell'originale.

2.1.3 *Bigongiari e Ronsard*

Tornando in anni recenti al suo incontro con Ronsard, Bigongiari ne situa le origini in quella ricerca collettiva «delle ragioni della scissura del linguaggio universale dell'uomo, quale quello della poesia» che conduceva, negli anni fiorentini, a risalire i rami più transnazionali della letteratura europea, quale, in primo luogo, quello petrarchesco, riletto come «discorso sulla trasparenza della forma in se stessa perseguita nella molteplicità

formale delle proprie manifestazioni storiche». ¹⁷⁶ La poesia di Ronsard è qui assunta in quanto incarnazione del canone lirico occidentale per eccellenza, episodica declinazione dell'archetipo *Canzoniere*, di modo che il gioco traduttivo risulta elevato al quadrato, da momento che si trattava di «tradurre, per dir così, da una “traduzione”, da una “traduzione-tradizione” quale finiva per essere [...] la novità del testo ronsardiano rispetto al grande esemplare petrarchesco: era un'operazione che non portava a Petrarca ma ad altro» ¹⁷⁷.

Si è già avuto modo di constatare la libertà con la quale Bigongiari traspone l'alexandrino sformando lo stampo dell'originale, ma è ancor più significativo riscontrare il medesimo approccio nelle partiture in *décasyllabes*, a conferma che gli esiti formali di queste riletture del sonetto ronsardiano collocano questo “altro” in ambito decisamente novecentesco. Si veda ad esempio il sonetto CXLIV ¹⁷⁸:

Lune à l'oeil brun, Déesse aus noirs chevaux,
 Qui ca, qui là, qui haut, qui bas te torunent,
 Et de retours, qui jamais ne sejourment
 Trainent ton char eternel en travaux.

A tes dessins les miens ne son égaus,
 Car les amours qui ton cœur époinconnent
 Et les amours qui mon cœur éguillonent,
 Divers souhaits desirent à leurs maus.

Toi mignottant ton dormeur de Latmie,
 Tu voudrois bien qu'une course endormie
 Emblât le train de ton char qui s'enfuit:

Mais moi qu'Amour toute la nuit devore,
 Las, dès le soir je souhaite l'Aurore,
 Pour voir le jour, que me celoit ta nuit.

Nella traduzione di Bigongiari :

Luna di bruni sguardi, dea di neri cavalli	1 4 6 + 1 3 6
Che qua che là e su e giù ti volgono,	2 4 6 8 10
E di nuovo, e mai non si fermano,	3 6 9
e portano il tuo carro eterno in giro.	2 6 8 10

¹⁷⁶ P. BIGONGIARI, *Perché ho tradotto Ronsard*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 39.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ In appendice a *Vento d'ottobre*, cit., nel quale sono confluite le traduzioni da Ronsard, l'autore avverte: «tradussi Ronsard sull'edizione Van Bever (Paris, Crès, 1918), che ripropone per gli *Amours* la lezione del 1560 e pei *Sonnets pour Hélène* la lezione del 1758. [...] Pertanto anche il testo francese che riproduco è quello di Van Bever, in molti punti assai diverso dal testo “ultimo della Pléiade, curato da Gustave Cohen. Così ho lasciato le forti aritmie, gli arresti ortografici bruschi che riducono le strofe alle loro membrature, dando loro una densità annuvolata e perduta nel suo cielo appassionato. Ronsard scioglierà poi i nessi, unirà secondo una sintassi più transitiva le varie parti del periodo. Ma il mio Ronsard, il Ronsard di quegli anni in cui mi dilettao a tradurlo, era piuttosto il primo che il secondo, un Ronsard in cui giuoca un petrarchismo lento, un cionquecentismo, per intenderci, dellacasiano» (p. 357).

Ai tuoi disegni i miei non sono uguali	2 4 6 8 10
Perché gli amori che il tuo cuore pungono	4 8 10
E gli amori che figgono il mio cuore	3 6 10
Amano altri auguri ai loro mali.	1 3 5 8 10
Se vagheggiando il tuo dormiente in Latmia	4 8 10
Vorresti che una corsa addormentata	2 6 10
Arresti il corso al tuo carro che fugge:	2 4 7 10
Ma io che Amore la notte divora	2 4 7 10
Stanco la sera bramo già l'Aurora,	1 4 6 8 10
Ch'io veda il giorno, sotto la tua ruggine.	2 4 6 10

L'originale, in *décasyllabes* a cesura asimmetrica (4/6 o 6/4), verso dinamico cui si sostituirà a partire dalla seconda stagione ronsardiniana (1555-1556), il ben più rigido e statico alessandrino, presenta lo schema ABBA ABBA CCD EED. Il movimento sintattico-retorico del testo rivela a mezzo delle simmetrie (vv. 6 e 7) e delle articolazioni oppositive («Toi» v. 9 / «Mais moi» v. 12) la natura comparativa e avversativa tipica degli *Amours*, in cui il sonetto è concepito come spazio testuale unitario all'interno del quale il senso si dispiega per momenti progressivi, suggerendo una lettura verticale. Dalla *Continuation des Amours* (1555) e poi con la *Nouvelle Continuation* (1556), tutto cambia: il passaggio all'alessandrino e una scansione discorsiva più lineare che inclina all'idillio, sono gli esiti formali ed esteriori un mutato orizzonte poetico, cui viene meno la tensione centripeta e totalizzante della passione per la nobile Cassandra:

À l'Idée et à l'unité du macrocosme se substitue la variété d'ici bas, composée de paysages champêtres, de fêtes villageoises, de jeunes filles, qui sont déesses (peut être), mais ne requièrent pas un culte exclusif. L'amant-poète prend ses distances avec une passion trop vive.¹⁷⁹

L'unità e la compattezza del sonetto in esame, corrispettivi formali del sostrato neoplatonico della prima maniera, viene intaccata in traduzione tramite una gestione tipicamente novecentesca del metro. Ne è chiaro sintomo l'alessandrino che apre la versione, a restituire il decasillabe ronsardiano con struttura 4 / 6, seguito da una compagine endecasillabica, di cui il v. 3 è ipometro¹⁸⁰, e il v. 8 può essere letto come eccedente, praticando dialefe tra “amano” e “altri” oppure come endecasillabo con accento sulla quinta sillaba. Non si insiste ulteriormente sulla partitura: le tendenze già rilevate nel paragrafo dedicato al verso principe della tradizione francese, ossia l'ormai connaturata intercambiabilità di endecasillabo e alessandrino, e la loro convivenza con misure non canoniche, traggono ulteriore conferma da questa compagine, esito peraltro di una tramatura originale in *décasyllabes*.

L'esame dello schema rimico offre ulteriori rilievi. Al tipico allentarsi del traliccio originale si assommano alcuni tecnicismi di compenso di matrice dannunziano-montaliana: a) l'assimilazione di consonante doppia e singola in 1 *cavalli* : 5 *uguali* : 8 *mali*, b) l'utilizzo

¹⁷⁹ A. Gendre, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996, p. 44.

¹⁸⁰ Il verso «E di nuovo, e mai non si fermano» può essere letto come novenario di 3^a-5^a-8^a, o, volendo avvicinarlo al contesto metrico, come decasillabo anapestico praticando dialefe dopo la virgola.

dei proparossitoni nella sequenza 2 *volgono* : 3 *fermano* : 6 *pungono*, con rintocco all'interno in 7 : *figgono* c) la rima ipermetra imperfetta - variante dannunziana della fortunatissima innovazione pascoliana - 11 *fugge* : 14 *ruggine*. La corrispondenza è frutto di un repentino scarto dalla lettera, a fronte di una sostanziale adesione, nella resa di «Pour voir le jour, *que me celoit ta nuit*» con il metaforico «Ch'io veda il giorno, *sotto la tua ruggine*»: forse una memoria dalla quartina montaliana «Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, *fuggi!* / Va, per te l'ho pregato, - ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la *ruggine...*» (*Ossi di seppia, Godi se il vento ch'entra nel pomario*, vv. 13-16).

Nel risulta una struttura soltanto tratteggiata, seppure chiaramente percepibile, che lascia due irrelati nelle quartine (il v. 4 e il v. 7) e presenta, di fatto, soltanto due rime perfette in tutto il componimento (5 *uguali* : 8 *mali* e 12 *divora* : 13 *Aurora*).

È però guardando all'articolazione sintattica che si coglie l'epicentro del processo di destrutturazione al quale il traduttore ha sottoposto la forma: al v. 9, l'introduzione della congiunzione *se* crea un'attesa che si infrange, al v. 12, sull'avversativa, il cui valore oppositivo diventa ambiguo, scardinando così la rigorosa impalcatura retorica dell'originale. Sintomo dell'insofferenza novecentesca per la gestione razionale dei processi di strutturazione logica del periodo, il trattamento delle terzine di questo sonetto trova corrispondenza nella descrizione che Friedrich dedica alla sintassi della poesia moderna:

Ci si trova così di fronte a poesie in cui tutte le strofe si leggono come frasi secondarie, ad esempio agganciate al “se” di una congiunzione condizionale, che però non sfocia in una proposizione principale come ci si dovrebbe aspettare [...]. Altre poesie hanno versi con un “ma”, però il polo che ha dato origine a questo “ma” non esiste, per lo meno non viene espresso.¹⁸¹

Allargando lo sguardo all'intero *corpus* delle sei versioni ronsardiane di Bigongiari, si potranno integrare i rilievi effettuati in sede di analisi delle risposte all'alessandrino, con alcune osservazioni sulla rima. Se, infatti, il traliccio fonico è assunto dal poeta-traduttore come una traccia da ricalcare con libere allusioni, è altrettanto vero che la ricerca della corrispondenza a fine verso promuove in diverse occasioni la deviazione dalla lettera, come si è avuto modo di vedere d'altra parte per il sonetto analizzato. Nel son. XXCCVII lo schema incrociato della fonte è mantenuto intatto ai versi esterni: 1 *Luna* : 4 *importuna* / 5 *fortuna* : 8 *bruna*; mentre l'altra serie sfrutta una consonanza 2 *amico* : 3 *dormito*, e una rima ipermetra, 6 *nemico* : 7 *vicolo*, ottenuta tramite la riscrittura dei due versi: «De nuit plus courageus je traverse parmi / le champs des espions, défenud par la brume» → «Passo la notte coraggioso un vicolo / di spie tra la tua cortina bruna», in cui è mantenuto fedelmente l'*enjambement*, anche se in italiano è più lieve. Anche nelle terzine la sequenza CCD EDE è rispettata: è interessante come la rima *astres insignes* : *signes* dia luogo nella trasposizione in italiano alla corrispondenza etimologica *insigni* : *segni*, mentre la rima *tiene* : *viene* si deve ad una resa più libera, ma di gusto ben petrarchesco, del testo ronsardiano: «la plupart de vous Signes, / ne se voit luire au ciel, que pour avoir aimé» → «siete, i più, voi, segni / celesti se vi arse amor le vene». Ancora più radicali gli interventi al son. XCVII, in

¹⁸¹ H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 2002, p. 165.

cui la fedeltà al metro – l’alessandrino – si assomma ad una cercata riproduzione del disegno fonico a fine verso. Si veda in particolare la seconda quartina:

Je mourrois de plaisir oyant les doux ramages	Morivo di piacere udendo i dolci echeggi
Des hupes, des coqus, et des ramiers rouhars	Delle upupe dei cuculi e dei palombi le arti
Dessus un arbre verd bec en bec fretillars,	Sopra un albero verde baci e baci scoccarti,
Et des tourtres aux bois voyant les mariages.	E le tortore ai boschi vedendo d’amor raggi.

I versi esterni proseguono, con variazione vocalica, la serie 1 *piagge* : 4 *selvagge* della prima quartina, mentre in quelli interni, l’unica eccezione all’uscita in *-arti* è, al v. 2, il participio aulico *sparte*, in consonanza. L’adesione allo schema induce Bigongiari ad una rilettura degli ultimi due versi, significativa soprattutto perché fa capolino un *tu* (*baci e baci scoccarti, d’amor raggi*) di cui, nel sonetto ronsardiano, si palesano soltanto i riverberi sull’ambiente naturale, che senza la sua presenza perde tutti i connotati del *locus amoenus*:

Je mourrois de plaisir où je languis transi,	Morivo di piacere, or languo assiderato
Absent de la beauté qu’en ce pré je souhate.	Assente la bellezza io grido in questo prato.
Un demy jour d’absence est un an de souci.	Quasi un’ombra d’assenza, un anno di dolore.

La conclusione acquista, nella versione di Bigongiari, accenti drammatici che contrastano con il tono leggero e idillico della fronte e della prima terzina: il francese *transi* (lett. “infreddolito”, “intirizzito”), diventa in traduzione *assiderato*, la relativa «qu’en ce pré je souhate» lascia il posto al grido («io grido in questo prato»), e il *souci* si approfondisce in un più acuto dolore. Si noti poi come la concreta notazione temporale: «un demi jour» sfumi sul piano astratto in «un’ombra», una scelta che proietta l’*absence* della donna amata sullo sfondo dell’ideologia ermetica, in cui «l’assenza è la condizione del pensiero poetico, la consistenza metafisica della figura»¹⁸². In altre parole: l’assenza della donna amata è per Ronsard una circostanza puntuale, misurabile in termini di tempo (*un demi jour*) e dunque concreta, mentre in Bigongiari diventa una forma dell’essere.

Almeno in un caso, però, il traduttore arretra, rifugiandosi in Petrarca, di fronte all’audacia di Ronsard. Nel son. XXIII, che svolge il tema del petrarchesco “sonetto delle chiome”, secondo la definizione continiana, mentre la fronte svolge liberamente il tema consonantico dell’originale, in *-ent* e *-ondes*, mantenendo cioè costante il nesso con opposizione tra sorda e sonora: *lentameNTe* - *scivolaNTi* - *vagaboNDe* - *folleggiaNTi* // *vaneggiaNTi* - *toNDe* - *bioNDe* - *conteNTo*, nella sirma lo schema CCD EED dà luogo a una serie libera in cui spicca l’unica rima perfetta *culla* : *fanciulla* ai vv. 12 e 14, ottenuta, però ad un caro prezzo:

Quel plaisir est-ce, ainçois quelle merveille,	Quale piacere, più, qual meraviglia
Quand ses cheveus troussés dessus l’oreille,	Se i capelli succinti sull’orecchia
D’une Venus imitent la façon ?	D’una Venere specchiano la foggia?

¹⁸² S. RAMAT, *L’ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 57.

Quando d'un bonet son chef elle Adonise,
Et qu'on ne sçait (tant bien elle déguise
Son chef douteus) s'elle est fille ou garçon ?

Quando d'un casco il suo capo si culla,
E non si sa (si bene ella disvia
e mente) se è un fanciullo o una fanciulla?

Si tratta di uno dei luoghi più scandalosamente moderni degli *Amours* ronsardiani, in cui la distanza tra il *prince de poètes* e il suo modello diventa incolmabile, ma si leggano le parole di Stefano Agosti, a margine dell'ultima terzina:

La descrizione-rassegna delle varie acconciature di Madonna, penultima quella che, per i capelli raccolti sopra l'orecchio, rende l'amata simile a Venere, sfocia [...] nella metamorfosi di una figura mista, inclusiva di maschile e femminile, e cioè nella figura dell'androgino[...]. La metamorfosi risulta tanto sovversiva, non solo nei riguardi dei contenuti messi in scena ma altresì nella della lingua che è vocata a manifestarli, da provocare la bellissima invenzione del verbo "adonizer" (adoneggiare), unico delle *Amours*. [...] Quanto si sia lontani qui da Petrarca è agevole constatare.¹⁸³

Nessuna traccia del neologismo ronsardiano, banalizzato in "si culla", nella versione di Bigongiari, che peraltro attenua anche il *déguisement* del "chef douteus", della testa in Ronsard già di per sé ambigua, introducendo la dittologia sinonimica «*disvia e mente*», che riconduce in un attimo a Petrarca.

2.1.4 *Il sonetto otto-novecentesco*

Dall'esame dei due principali incontri dei traduttori con il petrarchismo europeo emerge un doppio atteggiamento nei confronti della forma: iper-petrarchesco e manieristico, quello di Traverso e ormai inequivocabilmente novecentesco quello di Bigongiari. Allargando però l'orizzonte di analisi alle traduzioni di sonetti otto e novecenteschi, la situazione appare ben più sfumata.

Cominciamo da Traverso. Ancora sostanzialmente tradizionale è il trattamento del metro nell'unico sonetto della raccolta di versioni di Stefan George, *Nel padiglione arde l'azzurro raso*, in cui le originali pentapodie giambiche sono rese con endecasillabi dalla testura ritmica ricca e preziosa (si vedano ad esempio il v. 10 «udremo su tappeti *alti di crine*» con accento ribattuto sulla sesta e settima sillaba e dialefe nella sinalefe; o il v. 13 «Come in un fonte *magico a me tremola*», con doppio sdrucchiolo, in cui si fa sentire il magistero dannunziano, e poi luziano), che ben si attaglia al contenuto parnassiano, con produzione di materiali pregiati: l'«azzurro raso», le «brocche di malachite e d'alabastro», e il «gospodar», di gusto esotico. Lo schema delle rime è mutuato dall'originale ABAB CACA DED FEF, con le consuete assonanze e consonanze di compenso (1 *raso* : 3 *base*; 2 *astri* : 4 *alabastro*; 10 *crine* : 12 *s'inchina*), ma devia nell'ultima terzina che ha schema EFF. E, proprio a suggello del componimento, figura la rima pascoliana 13 *tremola* : 14 *re*.

Nel bellissimo *Leda and the Swan* di Yates, sempre in endecasillabi da pentametri giambici originali, l'impeccabile struttura del sonetto petrarchesco è scalfita, nella seconda terzina, a produrre un sorprendente effetto iconico che il traduttore si cura di riprodurre:

¹⁸³ S. AGOSTI, *Introduzione*, in P. DE RONSARD, *Amori*, a cura di C. Greppi, Milano, Mondadori, 1990, pp. 5-25: 17.

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?

Repente un soffio: le grandi ali ventano
Su lei che oscilla, e nere palme il fianco
Lusingano e la nuca il rostro abbranca
Preme Egli al petto che sgomenta.

Come scacciano, vaghe nel terrore,
le dita il folgorio d'ali dal grembo
che s'arrende? E chi mai, nel bianco nembo,
battere non udrà lo stano cuore?

Fermenta ora nei lombi un soprassalto
Il muro diroccato e arso lo spalto
E Agamennone morto.

Così vinta
Dalla fiera dell'aria, fu precinta
Lei dal sapere dell'Onnipotente
Prima che sfugga al becco indifferente?

La vivida rappresentazione della violenza del cigno/Zeus sull'indifesa Leda, condotta per fotogrammi che si susseguono incalzanti – e la rapidità fulminea dell'azione è suggerita dallo straordinario avvio «A sudden blow», che sembra presupporre una precedente situazione di calma improvvisamente rotta – si arresta all'altezza del v. 10, in cui tramite l'evocazione della città in fiamme e del cadavere di Agamennone si prefigurano con vertiginoso e istantaneo *flash-forward* le sventure di cui l'evento è all'origine: dall'unione bestiale tra il dio e la fanciulla nascerà infatti Elena, e per lei si combatterà la disastrosa guerra di Troia. A metà del v. 11 tutto finisce: Leda giace ormai vinta dall'animale e il ritmo si distende nell'interrogativa finale. Si crea così uno stacco che Yates – e con lui Traverso – ricrea graficamente tramite il verso a gradino, che segna lo stacco logico-sintattico slittando per metà verso l'ultima terzina e mettendo così in discussione la scansione strofica tradizionale.

Uno sguardo ai tratti formali dell'originale e della traduzione rivela sia nel testo a fronte che nella versione l'uso di assonanze e consonanze in luogo delle rime esatte, anche se Traverso sembra concedersi meno licenze di Yates, visto che gli espedienti di compenso – la rima eccedente 1 *ventano* : 4 *sgomenta* e la consonanza 3 *fianco* : 4 *abbranca* – si concentrano tutti nella prima quartina. Si notino ancora, di passaggio, le ricomposizioni tendenti al chiasmo dei vv. 4: «he holds her helpless brest upon his breast» → «preme egli al petto il petto che sgomenta» e 10 «the broken wall, the burning tower» → «il muro diroccato e arso lo spalto», in cui la conversione del parallelismo originale in struttura speculare incide anche sulla prosodia, promuovendo il ribattimento sulla sesta e settima sillaba.

La propensione di Traverso alla formalizzazione delle cadenze e del dettato non viene meno neppure a fronte di modelli più inquieti e antitradizionali, ma gli esiti di tali

incontri si collocano su altri piani. Ne è un esempio la resa del sonetto *Ma te ora voglio, te ch'io ho conosciuta*, tratto dalla serie dei *Sonetti a Orfeo* di Rilke, per cui è quasi d'obbligo il confronto con la versione coeva di Giaime Pintor¹⁸⁴ (a destra):

Dich aber will ich nun, Dich, die ich kannte
wie eine Blume, von der ich den Namen nicht weiß,
noch ein Mal erinnern und ihnen zeigen, Entwandte,
schöne Gespielin des unüberwindlichen Schrei's.

Tänzerin erst, die plötzlich, den Körper voll Zögern,
anhielt, als göß man ihr Jungsein in Erz;
trauernd und lauschend —. Da, von den hohen Vermögern
fiel ihr Musik in das veränderte Herz.

Nah war die Krankheit. Schon von den Schatten bemächtigt,
drängte verdunkelt das Blut, doch, wie flüchtig verdächtigt,
trieb es in seinen natürlichen Frühling hervor.

Wieder und wieder, von Dunkel und Sturz unterbrochen,
glänzte es irdisch. Bis es nach schrecklichem Pochen
trat in das trostlos offene Tor.

Te voglio ancora ricordare una volta
Fiore, il cui nome non so, voglio ancora
Mostrarti a loro, compagna a noi tolta,
bella compagna all'invitto clamore

Ma te ora voglio, te ch'io ho conosciuta
Come un fiore dal nome che ignoro,
rievocare a me ancora una volta e a coloro
che, compagna dal grido invincibile, t'hanno perduta.

Danza: ma a un tratto in perplessa movenza
Trattiene il corpo, in metallo gettato,
triste a spiare. Da un'alta potenza
musica cade al suo cuore mutato.

Te nella danza, prima: le membra esitanti protese,
ferma d'un tratto quasi la giovinezza in metallo
fondente: dolente, in ascolto. Poi d'alto
la melodia nel cuore discese.

Prossimo il male. Già da tenebra stretto
Cupo urge il sangue: dopo breve sospetto
Sboccia nel suo naturale rigoglio.

Spiava il male. Dell'ombre ormai nella sfera,
Buio pulsava il sangue: ma, quasi da nube veloce,
ripullulava nella natia primavera.

Sempre travolto in cupo orrore risplende
Terreno. Giunto con note tremende
Varca l'estrema, tragica soglia.

Ancora ancora, da frane e buio interrotto,
Brillava terrestre. Dopo quel battere atroce
Penetrò nella porta aperta senza conforto.

Entrambi i traduttori mantengono la rima, Pintor ricalcando lo schema originale (ABAB CDCD EEF GGF) e facendo ricorso alle consonanze 2 *ancora* : 4 *clamore* e 11 *rigoglio* : 14 *soglia*, Traverso mutando il disegno in ABBA CDDC EFE GFG, con le notevoli

¹⁸⁴ Le traduzioni di Pintor da Rilke risalgono, com'è noto, al 1940-1942. Si cita qui dalla ristampa, sempre enaudiana, del 1955 di R.M. RILKE, *Poesie*, tradotte da G. Pintor, Torino, Einaudi, 1942.

rispondenze 6 *metallo* : 7 *alto* e 12 *interrotto* : 14 *conforto*, che giocano sull'opposizione di consonante doppia e implicata. È però guardando alle diverse partiture che si raccolgono i dati più interessanti.

Il poeta-traduttore romano riconduce la scansione rilkeana a una dominante endecasillabica alla quale derogano, eccedendo di una sillaba, i vv. 1 «Te voglio ancora ricordare una volta»; 9 «Prossimo il male. Già da tenebra stretto», 10 «cupo urge il sangue: dopo breve sospetto» e 12 «sempre travolto in cupo orrore risplende», mentre il v. 14 «varca l'estrema, tragica soglia» è ipometro. Le defezioni passano però quasi inosservate in virtù di una scansione che ripropone sempre i ritmi più canonici dell'endecasillabo. Dal v. 2 al v. 7, e poi ancora al v. 10 e 12 la percussione costante sulla quarta e settima sillaba detta quel «ritmo balzante ed energico, volto a suggerire l'alternanza di rime maschili e femminili del testo tedesco»¹⁸⁵ rilevato anche da Fortini in alcuni sonetti. La musica del testo originale si insinua in una compagine che allude alla tradizione italiana mentre se ne distanzia, incamminandosi verso le libertà novecentesche.

Ben diversa la partitura di Traverso. Il sonetto si apre con l'unico endecasillabo della composizione, verso che trae slancio dall'avversativa con stilema che da Rilke passa a Luzi («Ma tu continua e perditì, mia vita», *Avvento notturno*, *Se musica è la donna amata*; «Ma i tuoi capelli blu dimenticati» *Un brindisi*, *Il cuore di vetro*, «Ma nel vuoto del mio sguardo perenne» *Un brindisi*, *Fenice*)¹⁸⁶. Segue una sequenza interamente anapestica che si estende dal secondo verso al quarto, rispettivamente un decasillabo “manzoniano” e due versi di tredici e sedici sillabe che ne sono un'estensione. I vv. 5 e 6 sono due esametri carducciani, formati da settenario e novenario datilico, mentre il v. 7 è un dodecasillabo in anfibrachi. Segue un tredecasillabo con passo endecasillabico (4^a-6^a-8^a-12^a), come tredecasillabo è anche il v. 9 e il v. 11, inframezzati da un altro esametro carducciano con la stessa composizione del precedente. L'ultima terzina, infine, annovera ancora un verso di tredici sillabe e due versi che possono essere scomposti, rispettivamente, in quinario e ottonario trocaico e settenario e ottonario trocaico. Non è difficile riconoscere la melodia delle *Elegie Duinesi* in questa partitura che rivela ancora una volta la propensione del traduttore all'ascolto del messaggio prelinguistico emesso dal testo originale.

Passando ora al *côté* degli ispanisti, si può muovere dal confronto di uno dei pochi sonetti in comune tra i *Lirici spagnoli* di Bo e la *Poesia spagnola del Novecento* di Macrì – il primo della serie machadiana dei *Sogni dialogati* – per verificare lo scarto tra due approcci diversi alla forma originale:

¡Como en el alto llano tu figura
se me aparece!... Mi palabra evoca
el prado verde y la árida llanura,
la zarza en flor, la cenicienta roca.

Y el recuerdo obediente, negra encina

¹⁸⁵ F. FORTINI, *Il Rilke di Giaime Pintor*, in R.M. RILKE, *Poesie*, cit., pp. 5-9: 8.

¹⁸⁶ Ma si veda anche Bigongiari dalla *Figlia di Babilonia*: «Ma se le aquileghe ancora infiammano il tuo sorriso» (*Giro di vite*); «Ma se un Cristo discende su pareti» (*Sera di Pasqua*).

brota en el cerro, baja el chopo al río;
el pastor va subiendo a la colina;
brilla un balcón de la ciudad: el mío,

el nuestro. ¿Ves? Hacia Aragón, lejana,
la sierra de Moncayo, blanca y rosa...
Mira el incendio de esa nube grana,

y aquella estrella en el azul, esposa.
Tras el Duero, la loma de Santana
se amorata en la tarde silenciosa.

Come nell'altipiano la figura
di te m'appare!... la parola sogna
il prato verde e l'arida pianura,
il rovo in fiore, l'alpe cenerognola.

E al ricordo obbediente, querce scura
Sorge sul colle, il pioppo scende al río;
il pastore risale per l'altura;
e splende un balcone cittadino, il mio,

il nostro. In Aragona, ecco! Lontana,
la sierra e il Moncayo bianca e rosa...
contempla questa nube porporina

e quella stella nell'azzurro, sposa.
Oltre il Duero, l'altura di Santana,
violetta nella sera silenziosa.

Come nell'alto piano la figura di te
m'appare!... La mia parola chiama
il prato verde e l'arida pianura,
il rovo in fiore, la roccia cenerina.

E al ricordo obbediente, nera querce
Spunta sul colle, il pioppo inclina al fiume;
il pastore sale alla collina;
brilla un balcone cittadino: il mio,

il nostro. Vedi? Verso Aragona lontana,
la sierra di Moncayo, bianca e rosa...
Guarda l'incendio di questa rossa nube

e quella stella nell'azzurro, sposa.
Oltre il Duero, l'altura di Santana
Imbruna nella sera silenziosa.

Macrì, traducendo gli endecasillabi originali in analoghi versi italiani, si allinea al *modus operandi* del Traverso di George e Yates, e si noti anche l'uso della corrispondenza fonica eccedente, 2 *sogna* : 4 *cenerognola*, non esatta, come in Pascoli, ma solo consonante, come in D'Annunzio, ancora più notevole dato lo scarto sillabico tra i due rimanti. La contiguità fonica e strutturale tra le due lingue in gioco consente, al traduttore che intenda rimanere aderente al testo a fronte, di ottenere l'omologia metrica con pochissimi interventi, per lo più di natura lessicale, ma Bo sembra rinunciare in partenza, optando per una compagine che trova l'endecasillabo laddove i due idiomi meglio si sovrappongono, senza cercarlo. Ne risulta una partitura anisosillabica che varia dalle dieci (v. 2 e 7) alle tredici sillabe dei vv. 1 e 9, che solo a costo di una segmentazione forzata e contraria alle articolazioni interne potrebbero essere interpretati come doppi settenari, passando per le dodici sillabe dei vv. 4 e 11. Allo stesso modo, la rima non è più cercata: la sequenza 10 *rosa* : 12 *sposa* : 14 *silenziosa* e 9 *lontana* : 13 *santana* appare trascinata dal modello, mentre nella

fronte si istituiscono richiami fonici più deboli e non strutturanti tra 4 *cenerina* : 7 *collina* e all'interno *inclina*. A fronte di questo allentarsi della forma, la lingua mantiene un decoro formale senza eccessi né cadute: al v. 6 il parallelismo degli emistichi è appena smosso dall'anticipo del soggetto nel secondo emistichio «brota en el cerro, baja el chopo al rio» → «spunta il colle, il pioppo inclina al fiume», l'epiteto scavalca il sostantivo al v. 11 «nube grana» → «rossa nube» e per il lessico si veda soprattutto il letterario e leopardiano *imbruna* dell'ultimo verso. La traduzione di Bo è, in ultima analisi, un ottimo esempio di quella che Contini chiama «traduzione alineare», impostata su un endecasillabo-limite che rinuncia alla rima a tutti i costi a ma non all'eleganza del dettato.

Un caso a parte in questo panorama, infine, è rappresentato dalle versioni parronchiane delle *Chimères* di Nerval, la raccolta di dodici sonetti di ispirazione mitologica e alchemica i cui caratteri – «abolizione di tempi e di vera conseguenza logica, trapassi vivacissimi di stati d'animo, rapido avvicinarsi di figure con valore di emblemi»¹⁸⁷ – prefigurano già gli esiti del simbolismo più compiuto. L'impegno traduttivo, tutt'altro che occasionale, si accompagna, in Parronchi, ad una rilettura critica volta a collocare a monte di Baudelaire l'esperienza orfica nervaliana, alle sorgenti, dunque, di quella linea simbolista che avrebbe condotto fino a Mallarmé e Valéry¹⁸⁸.

Eppure l'esito di questo incontro, più che porsi una volta di più a testimonianza dell'alto mandato artistico che la cerchia fiorentina riconosceva all'atto traduttivo, consente di intravedere, per così dire, dal buco della serratura, quello che stava accadendo nel mercato editoriale dell'epoca, e di verificarne le ricadute sul piano stilistico. Alcuni cenni nell'epistolario tra Parronchi e Sereni ci consentono infatti di ricostruire le circostanze di elaborazione e pubblicazione della silloge, pensata per una nuova collana di poesia straniera dell'editore Sansoni. Nel 1946 il traduttore scrive: «Ora intorno a Sansoni s'è già affollata la turba dei traduttori di professione e temo che anche il mio Nerval, per quale ho ancora bisogno di lavoro, non entri nella prima serie. Non so se ti spieghi che in questi libretti, beninteso sin dove il tuo scrupolo lo consente, si tratterebbe di dare traduzioni anche letterali e per conseguenza di tono divulgativo, non eccessivamente impegnate stilisticamente»¹⁸⁹. Siamo agli antipodi della concezione della traduzione come atto creativo e di poetica: alle soglie degli anni Cinquanta, nel pieno della stagione delle versioni ermetiche, a seguito della grande immissione di letteratura straniera nel mercato italiano, comincia ad avvertirsi il «bisogno di informazione sulle correnti poetiche del quarantennio precedente»¹⁹⁰, al quale risponderanno sempre più frequentemente quelle versioni stilisticamente disimpegnate che avrebbero fatto parlare per certa poesia del dopoguerra di «stile da traduzione».

La versione parronchiana della *Delfica* (come di tutti i sonetti delle Chimere nervaliane), sembra porsi su questa linea, pur senza realizzarla pienamente:

¹⁸⁷ A. PARRONCHI, *Note a Gérard de Nerval*, in G. DE NERVAL, *Le Chimere*, a cura di A. Parronchi, Firenze, Fussi-Sansoni, 1946.

¹⁸⁸ A. PARRONCHI, *Nerval e Baudelaire (1955)*, in Id., *Quaderno francese*, cit, pp. 77-82.

¹⁸⁹ *Un tacito mistero: il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi, 1941-1982*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004.

¹⁹⁰ F. FORTINI, *Traduzione e rifacimento*,

La connais-tu, Dafné, cette ancienne romance,
 Au pied du sycomore, ou sous les lauriers blancs,
 Sous l'olivier, le myrte, ou les saules tremblants,
 Cette chanson d'amour qui toujours recommence?...

Reconnais-tu le TEMPLE au péristyle immense,
 Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents,
 Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents,
 Où du dragon vaincu dort l'antique semence?...

Ils reviendront, ces Dieux que tu pleures toujours!
 Le temps va ramener l'ordre des anciens jours,
 La terre a tressailli d'un souffle prophétique...

Cependant la sibylle au visage latin
 Est endormie encor sous l'arc de Constantin
 - Et rien n'a dérangé le sévère Portique.

Conosci, Dafne, quell'antica romanza,	12
Ai piedi del sicomoro, o sotto gli allori fioriti,	8 + 9
Sotto l'ulivo, il mirto o i salci tremanti,	12
Quella canzone d'amore che sempre ricomincia?...	8 + 7

Riconosci tu il TEMPIO dall'immenso peristilio,	7 + 8
E i limoni amari dove i denti imprimevi,	6 + 7
E la grotta, fatale ai visitatori imprudenti,	7 + 9
Dove l'antico seme del dragone vinto riposa?	7 + 9

Ritourneranno, questi Dei che sempre tu piangi!	9 + 6
Il tempo è prossimo a riportare il giro antico dei giorni,	10 + 8
La terra ha trasalito d'un soffio profetico...	7 + 6

Fra tanto la sibilla dal viso latino	7 + 6
È ancora addormentata sotto l'arco di Costantino	7 + 9
E nulla ha turbato il Portico severo.	12

Non è soltanto la risoluzione dell'alessandrino originale in una compagine di versi lunghi e lunghissimi, a porre in controtendenza questa versione parronchiana, quanto la rinuncia ad un progetto ritmico di cui è prova il trattamento della sintassi: al v. 8, Parronchi appiana l'iperbato dell'originale, ripristinando l'ordine regolare degli elementi: «Où du dragon vaincu dort l'antique semence?» → «Dove l'antico seme del dragone vinto riposa?» e la tendenza si riscontra diverse volte nella raccolta: «qui des derniers Capets veut sauver les enfants» → «che vuol salvare i bambini degli ultimi Capeti» (*A Elena di Mecklembourg*, 2); «Et de blancs papillons la mer est inondée» → «e il mare è invaso di bianche farfalle» (*Erythrea*, 8); «et de cendres soudain l'horizon s'est couvert» → «E a un tratto l'orizzonte s'è ricoperto di cenere» (*Myrtho*, 11). Altro indizio della natura di questo esercizio traduttivo è la resa di «laurier blancs» con «lauri fioriti», sciogliendo un nesso metaforico (gli allori sono

bianchi perché sono *fioriti*) neppure particolarmente ardito, in direzione opposta rispetto ai vettori del linguaggio ermetico, e più in generale rispetto alla lingua poetica novecentesca dal simbolismo poi, in un crescendo di carica allusiva e straniante.

Basti, infine, un rapidissimo raffronto con la versione di Nelo Risi¹⁹¹, risalente al 1943, ad ulteriore conferma di quanto affermato.

Conosci, Dafne, la romanza antica		11
Del sicomoro al piede o sotto i lauri bianchi	7+ 7	
Sotto l'ulivo il mirto o i salici tremanti		7 + 7
Questo canto d'amore che sempre ricomincia?		7 + 7
Riconosci il Tempio dal peristilio immenso		6 + 7
Con i limoni amari al morso dei tuoi denti		7 + 7
E la grotta, fatale agli ospiti imprudenti		7 + 7
Dove del drago vinto giace la semenza?		7 + 6
Torneranno gli Dei che tu rimpiangi		11
Farà ritorno l'ordine di un tempo;		11
la terra è scossa da un'aura di presagi...		12
Ma sotto l'arco di Costantino		10
Ancora dorme la sibilla dal viso latino		5 + 10 (3 ^a -6 ^a -9 ^a)
- E niente turba il portico severo.		11

La soluzione metrica di Risi, che alterna endecasillabi e doppi settenari, con occasionali misure ipometre, si colloca in pieno nel solco della più recente tradizione. Si noti come l'unico verso che sembra esorbitare dalla matrice mensurale alessandrino-endecasillabica, il v. 13, conservi una leggibilità ritmica in virtù dell'uscita dattilico/anapestica ("cesurando" il verso dopo il senario iniziale si ottiene un endecasillabo manzoniano: «Ancora dorme / *la sibilla dal viso latino*») che immediatamente riconduce alle sperimentazioni pascoliane e carducciane sull'esametro. La tensione formale si riverbera, sul piano sintattico, il sommovimento dell'*ordo verborum*: «au pied du sycomore» → «del sicomoro al piede»; «Cependant la sibylle au visage latin / Est endormie encor sur l'arc de Constantin»; e si veda anche, al v. 6, la spia stilistica della preposizione *a*, ad introdurre un costrutto sintetico che condensa l'originale relativa, come da grammatica ermetica: «Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents» → «con i limoni amari al morso dei tuoi denti».

Sarà, però, da rimarcare come la lingua di Parrochi, fatto salvo per la *dispositio* delle componenti della frase, troppo lineare per una tradizione che ama da sempre le figure di inversio e dislocazione, non dimostra cedimenti verso la prosa, mantendosi al livello di Risi, e anche più aulico, con quel *salci tremanti* sincopato che impreziosisce la clausola, anche se il verso non è tradizionale.

II. TRADURRE LA LINGUA

1. L'ideale «umanistico-simbolista» di una «lingua generale europea»

L'ideale ermetico (e modernista) di un'«Europa acrona, comune e fraterna», da intendersi naturalmente «*sub specie* “letteraria”»¹⁹², prevede, come corollario, sul piano linguistico,

il mito che era già stato leopardiano, di una lingua universale, o meglio, di una lingua europea in grado, sulla ricercata unità di significante e significato, di ricondurre tramite una parola sempre metafisicamente motivata nel luogo possibile d'incontro – in ogni tempo e poi nell'evenienza presente - dell'«essere e della verità»¹⁹³.

Una benjaminiana *Reine Sprache* che trova nella traduzione, in quanto momento di confronto tra gli idiomi, un'occasione privilegiata di inveroamento, ma che allo stesso tempo ne è alla radice, ponendosi quale presupposto essenziale per l'esistenza di quella «possibilità eterolingua immanente nell'originale»¹⁹⁴ sulla quale poggia l'assunto ermetico (e anticrociano) della traducibilità della poesia.

Volendo mettere a fuoco le caratteristiche di questo linguaggio ideale, si può partire dall'*identikit* – se non pretestuoso, certamente frutto di una visione, per così dire, tendenziosa della tradizione lirica italiana (ed europea) – tracciato a posteriori da Macrì, che parla di una

lingua comune e intercambiabile del classicismo romanzo derivato da quello greco-latino e commutato (fin dal Petrarca), con la civiltà letteraria del simbolismo europeo: Góngora e Mallarmé, s'è visto; mediazione italiana, dal Petrarca all'Ariosto, dal Foscolo al Leopardi e Ungaretti.¹⁹⁵

È evidente quanto i poeti italiani citati da Macrì, a declinare in territorio nostrano la pretesa linea Góngora-Mallarmé, vessillo di tutta una stagione poetico-critica europea, valgano più come generiche ipostasi di un'unica e indistinta Tradizione che si vuole monolingua e pura, che come reali modelli stilistici in grado di agire oltre la superficie di una condivisa letterarietà: basti pensare al basso voltaggio figurale della poesia

¹⁹¹ La versione è tratta da N. RISI, *Compito di francese e d'altre lingue 1943-1993*, introduzione di F. Buffoni, Milano, Guerini, 1994.

¹⁹² Sono parole di Macrì riportate in G. TABANELLI, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, cit., p. 75.

¹⁹³ A. DOLFI, *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea*, in *Tradizione e poesia nell'Europa del Novecento*, cit, pp. 13-30: 20.

¹⁹⁴ O. MACRÌ, *Leone Traverso e l'esperienza ermetica*, cit., p. 48.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 47.

leopardiana¹⁹⁶ a fronte dell'analogismo spinto dell'ermetismo, e del simbolismo in generale, o alla diversa pregnanza degli astratti nel discorso etico-filosofico del recanatese e negli enunciati dalla semantica rarefatta tipici della scrittura ermetica¹⁹⁷.

Emerge, insomma, anche in questo campo la doppia dinamica, inclusiva ed esclusiva al contempo, che presiede all'agire teorico-critico del gruppo: coerentemente con una fenomenologia poetica priva di spessore storico e geografico, protesa verso il «sogno di una letteratura universale»¹⁹⁸, quale quella dei «fiorentini» della terza generazione, anche l'ideale linguistico diventa idealmente pancronico, ma il codice della lirica viene assunto come riferimento assoluto e immutabile, come si è visto, da Petrarca a Ungaretti, via Góngora e Mallarmé (ma anche Hölderlin e Rilke), con esiti che evidenziano un atteggiamento più selettivo che inglobante e onnivoro nei confronti del paradigma dell'italiano letterario.

In termini più concreti, la lingua dei traduttori fiorentini attinge indiscriminatamente a (quasi) tutto il repertorio lirico italiano, ma sempre «in dosi omeopatiche»¹⁹⁹, obliterando, cioè i tratti più caratteristici e individualizzanti di ogni singola tradizione, ad ottenere un impasto omogeneo e uniforme, né vecchio né nuovo, che deve paradossalmente la sua immediata riconoscibilità – l'«aria di famiglia» di cui parla Fortini – all'assenza sporgenze stilistiche, sia verso l'alto che verso il basso:

un linguaggio di sostenuto decoro, la cui ambizione maggiore era l'atemporalità; linguaggio centripeto e astratto dal quale erano stati depennati sia i troppo gravi arcaismi della tradizione e di D'Annunzio, sia gli elementi «veristici» della bucolica pascoliana e della secessione crepuscolare.²⁰⁰

Allo stesso modo, nelle pagine dei traduttori, «il nuovo linguaggio pre-ermetico ed ermetico si deposita ed omogeneizza, prendendo più marcata fisionomia di koinè impersonale» e stabilizzandosi «in quanto «media» rassicurante»²⁰¹, assumendo cioè i tratti di quello che Mengaldo ha definito «ermetismo debole», che rispetto alla variante *clus* e *ric* del Luzi di *Avvento notturno* perde «gli ardimenti più specifici attestandosi su un modernismo generico, declinato elegiacamente e linguisticamente poco problematico».²⁰²

Va da sé che gli esiti di questo processo di purificazione stilistica, lungi dal condurre a quella trasparenza e universalità alla quale questo tendeva, restano profondamente ancorati al contesto culturale e linguistico italiano, sia nei termini di un continuo rispecchiamento nei modelli sempiterni della tradizione, sia nell'assunzione anche involontaria di tonalità e inflessioni del repertorio più recente (e d'altra parte è lo stesso

¹⁹⁶ P.V. MENGALDO, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei Canti di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 115-146.

¹⁹⁷ A fronte di espressioni quali «Scendono persuasioni calde sulla terra fiorita» o «La vertigine esente di sorriso / nelle sue braccia palpita e s'adorna», Mengaldo parla di una «forte propensione [...] per gli attanti astratti» (*Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 141).

¹⁹⁸ C. BO, *La cultura europea in Firenze negli anni Trenta*, cit., p. 586.

¹⁹⁹ O. MACRÌ, *La traduzione poetica negli anni trenta*, cit., p. 60.

²⁰⁰ F. FORTINI, *Il Rilke di Giaime Pintor*, cit., p. 7.

²⁰¹ P.V. MENGALDO, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, a cit., p. XXXVII.

²⁰² P.V. MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 148.

Macrì a confessare: «noi traduttori si traduceva con la lingua poetica dei nostri coetanei»²⁰³). Il che, d'altra parte, non fa che confermare quanto affermava Fortini: «in realtà, la traduzione poetica inclina al manierismo, per non dire che è manieristica, per posizione ove l'operazione della scrittura, eliminando o riducendo alcuni livelli della invenzione a favore di altri tende a farsi applicativa».²⁰⁴

Alla luce di queste considerazioni preliminari, nel tentativo di descrivere compiutamente le caratteristiche della lingua da traduzione delle versioni anni Trenta e Quaranta, si è operata una non sempre facile decantazione delle sue componenti – quella tradizionale e le più recenti, identificate nelle principali *koinei* del secolo, pascoliano-dannunziana ed ermetica – al fine di esaminare la natura e il peso specifico di ciascuna, per poi ricontestualizzarle, e cogliere gli esiti e le implicazioni del loro interagire reciproco e con il testo originale.

1.2 *La lingua della lirica*

All'altezza della temperie neoclassica che spira in tutta Europa nell'epoca dell'*entre-deux-guerres*, in Italia, com'è noto, la poesia si rinserra nuovamente nelle sue archi, dopo le libere uscite nei territori della prosa dei crepuscolari, gli attacchi eversivi dei futuristi, e reagendo ad un ormai irreversibile processo di sgretolamento di un linguaggio ormai prossimo alla morte. Altrettanto noto è come, tra i diversi classicismi che contraddistinguono le voci poetiche dell'epoca, gli ermetici, dopo Ungaretti, trascelgano quello di stampo cardarelliano, caratterizzato, in ultima analisi, come scrive Mengaldo dal «rifiuto delle salienze espressive e dell'esposizione violenta dei singoli particolari in nome di un'equa distribuzione dell'energia stilistica su tutta la superficie del testo». Una «prosasticità selettiva e squisita»²⁰⁵, sulla quale si innestano gli scarti grammaticali della scuola, ma che resta sempre percepibile in sottofondo.

Nelle prossime pagine si intende cogliere, attraverso la valutazione di una serie di fenomeni di ordine fonomorfológico, sintattico, retorico e lessicale, il riverbero di tale ritorno al classico sul terreno delle traduzioni dei fiorentini, tenendo presente che un certo tasso di letterarietà è proprio della traduzione poetica in quanto genere a sé, ed è dovuto principalmente all'esigenza di collocare un dato testo, proveniente da un sistema culturale altro, all'interno di un canone codificato, garantendone l'immediata riconoscibilità nella tradizione di arrivo.

1.2.1 *Fonetica, morfologia e microsintassi*

Si riscontrano, per cominciare, nelle versioni dei traduttori fiorentini una serie di fenomeni fonomorfológicos, parcamente diffusi, poco eclatanti e mai esibiti, ascrivibili a

²⁰³ O. MACRÌ, *La traduzione poetica negli anni trenta*, cit., p. 60.

²⁰⁴ F. FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 84 in nota.

²⁰⁵ P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 366.

quell'«antico linguaggio speciale della poesia»²⁰⁶ che tra la fine della prima Guerra Mondiale e gli anni Venti può essere considerato definitivamente superato proprio in ragione del suo reinvestimento: «non si dà neoclassicismo senza riesumare una classicità, e quindi una tradizione linguistica morta e sepolta»²⁰⁷.

Con frequenze diverse da un traduttore all'altro, tornano ad affiorare una serie di aulicismi fonetici che convivono con i loro allotropi comuni, a cominciare dalle forme monottongate, fenomeno già residuale all'altezza degli *Ossi di seppia*²⁰⁸:

è significativo però che nessuna attestazione abbiano le «parole-insegna» *core, foco, loco*, ma lo sdruciollo *tepido*, caro a D'Annunzio e ancora presente in Sbarbaro («stanno nell'aria *tepida* sospesi», *Resine, San Martino*, 4), nell'*Allegria* ungarettiana («Mi copro di un *tepido* manto», *Lindoro di deserto*, 14), oltre che in Saba e nei crepuscolari; si trova in Traverso traduttore di Stefan George «Beim ersten lauen hauche wird sie wach» → «al primo soffio *tepido* si desta» (*Le pietre che segnavano il cammino*, v. 16), in cui è sotto accento sulla sesta sillaba con ulteriore preziosismo della dizione; in Parronchi da Rimbaud: «Dans un bruillard d'après-midi tiède et vert» → «Nel pomeriggio di bruma *tepido* e verde» (*Lacrime*, 4), in Bigongiari traduttore di Mallarmé: «Mais ta chevelure est une rivière tiède» → «Ma fra i capelli, *tepido* tuo fiume» (*Tristezza d'estate*, II, 9), ancora una volta sotto *ictus* di sesta, e preposto al possessivo, in Bo da Villanova: «duz de un tibio reverbero» → «Luce d'un *tepido* riverbero» (*Piazza di donna Elvira*, 21). Macri impiega anche *licore*: «Anfora blanca del licor divino» → «Anfora bianca del divino *licore*» (Unamuno, *Il Cristo di Velázquez*, 1) e *novamente* «creada por mi alma nuevamente» → «dall'anima creata *novamente*» (Jiménez, *Intelligenza, dammi*, 5), mentre in Traverso si trova *novo*: «quei lustra el cielo e luces nueve» → «che irradia in *nove* luci il firmamento» (Góngora, *Sonetti*, II, 14). Poco più ricca la messe sul fronte, meno marcato, delle forme verbali con esito toscano: *movere* si trova in Macri: «Hacia un ocaso radiante / caminaba el sol de estío» → «Verso un tramonto raggianti / *moveva* la luce estiva» (A. Machado, *Verso un tramonto raggianti*, 2), in Bo da Villanova: «El faro movia / su brazos abiertos» → «il faro *moveva* / le sue braccia aperte» (*Gabbiani*, 13-14); così come *sonare*: «tocando a la oración dolente sella» → «*sonando* l'ave dolente sigilla» (Macri/ Unamuno, *Il sole del mattino ora apparso*, 6); «y el huso al son de las alas sonaba» → «e il fuso al suon dell'ale *risonava*» (Macri/ Unamuno, *Teresa*, IV, 5), in cui la forma monottongata, favorita forse anche dall'istanza di *variatio*, fa sistema con il troncamento, l'elisione e il plurale aulico «ale»; e infine: «O und der Frühling begriffe -, da ist keine Stelle, / die nicht trüge den Ton der Verkündigung» → «Oh e la primavera t'intenderebbe, dovunque / *risonando* l'annuncio» (Traverso/ Rilke, *Elegie Duinesi*, VII, 9-10).

Passando al consonantismo, abbondano in Leone Traverso le forme scempie latineggianti:

in particolare *imagine*: «trinkt sie still aus ihrem Bild» → «Dall'*imagine* sua beve tranquilla» (Rilke, *Donna allo specchio*, 9), «Musik: Atem der Statuem, vielleicht» → «Musica: respiro delle statue forse: / silenzio delle *imaginis*» (Rilke, *Musica: respiro delle statue*, 1-2), «Ihr alten bilder schlummert mit den toten / Euch zu erwecken mangelt mit die macht» → «Coi morti

²⁰⁶ A. GIRARDI, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001, p. 50.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Si veda S. BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto*, I, *Poesia*, a cura di cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 353-402: 356-357.

immense immagini in sopore / di riderstarvi a me manca il potere» (George, *Coi morti*, 1-2), in cui si noti anche la torsione della sintassi. La forma ricorre anche in Poggioli: «Ed un'immagine femminile» (Blok, *La sconosciuta*, 2), «Dove sono ombre più vane / che non qui, / od immagini più strane / di cosè» (Blok, *Nell'angolo del divano*, 17-20) e in Bo: «y me enseñas / la alta imagen de ti» → «e mi mostri / l'alta immagine di te» (Salinas, *Domanda maggiore*, 14-15). Si hanno poi *ebro*: «Ihr holden Schwärne, / Un trunken von Küssen» → «E voi cigni beati / ebbri di baci» (Hölderlin, *metà della vita*, 4-5); *efimero*: «die dumpf ordnende Natur / vergänglich übertreffen» → «di Natura / L'ordine ottuso efimeri vinciamo», con anticipo del complemento di specificazione (Rilke, *Sonetti a Orfeo*, XXVIII, 4-5); «Aber weil Hiersein viel ist, un weil uns scheinbar / alles das Heisige brauch, dieses Schwindende, das / seltsam uns angeht» → «Ma esistere è molto e forse ha bisogno di noi / ogni cosa terrena ch'efimera tanto ci tocca. / Efimeri ancora più noi» (Rilke, *Elegie Duinesi*, IX, 11-12).

Sempre in Traverso, si registra la forma *lagrime*, con passaggio da intersonantica sorda a sonora: «its tribute of wild tears» → «il tributo di *lagrime* selvagge» (Yates, *La bellezza vivente*, 10); «su urna lagrimosa» → «l'urna sua *lagrimosa*» (Góngora, *Sonetto XXII*, 4, ma poco oltre, al son. XXIV «armoniosas lagrimas al coro» → «armoniose *lagrime* nel coro» 7), mentre nel Ronsard di Bigongiari, complice la contiguità fonica con l'originale, si trova il dannunziano *cavriuolo* con labiale spirantizzata: «deboucher le matin le chevreuil hors du bois» → «sfrascare nel mattino il *cavriuolo* fuori» (XCVII, 10), ma questo fenomeno è rappresentato in tutti i traduttori dall'allotropo *sovra*, meno marcato vista la larga cittadinanza nella poesia novecentesca.

Restano da citare la forma *periglio*: «Peligro corres, Licio, si prfias» → «Corri a periglio, Licio, se ritorni» (Traverso/Góngora, *Sonetti*, XXVII, 10), «beständig / nimmt er sich fort und tritt ins veränderte Sternbild / seiner steten Gefahr» → «Infaticabile avanti se stesso rapisce egli in altra / costellazione del suo *periglio* perenne» (Traverso/Rilke, *Elegie Duinesi*, VI, 24), «parfum dangereux» → «profumi *perigliosi*» (Bigongiari, *Tristezza d'estate*, I, 4) e Baldi da Hopkins ha *esiglio*: «And after this our exile» → «e dopo questo nostro *esiglio*» (IV, 28); *frale*, che figura tra i preziosismi del *Cimitero marino* di Macrì «Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir» → «che mi concilia al *frale* movimento»; e *salce*, con sincope vocalica, presente in quasi tutti i traduttori: «aus weidenflocken» → «di bioccoli di *salci*» (Traverso / George, *Coi morti immerse immagini*, 12), «Sous l'olivier, le myrthe ou le saules tremblants» → «Sotto l'ulivo, il mirto, o i *salci* tremanti» (Parronchi / Nerval, *Delfica*, 3); «e si vedevan sull'umido piano / torsoli, *salci*, betulle» (Poggioli / Blok, *La violetta notturna*, 43-44).

Un accenno meritano anche le apocopi e le elisioni, fenomeni che, più che valere di per se stessi, si assommano a tutta una serie di dettagli stilistici poco rilevati ma ubiqui che rivelano la tendenza ad affidarsi alla dizione tradizionale per conferire al discorso una levigata sostenutezza. In particolare, due variabili conferiscono una qualche consistenza alla presenza dell'apocope: a) la frequenza e la varietà delle componenti interessate (sostantivi, verbi, aggettivi), decisamente superiore alla media della poesia coeva²⁰⁹; b) il contesto

²⁰⁹ Mengaldo elenca la «frequenza delle apocopi» tra i «procedimenti di densa letterarietà assenti nelle precedenti raccolte» che affiorano nella *Bufera* di Montale (*La tradizione del Novecento. Prima serie*, cit., p. 23, n. 19), mentre Seriani osserva che «l'apocope facoltativa sembra pressoché sconosciuta alla poesia di Vittorio Sereni» e, in generale, nel Novecento, «anche in poeti che la presentano, il fenomeno è marginale» (*La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2009, p.) Si aggiunga che, ad un rapidissimo spoglio aggiuntivo condotto nei

stilistico, caratterizzato dalla compresenza simultanea di più stilemi alti, che suggerisce un impiego non inerziale, o meramente funzionale al tornaconto sillabico. In altre parole, troncamenti (ed elisioni) fanno capolino in più della metà delle versioni (ancora una volta con scarti tra un traduttore e l'altro) e quasi sempre concorrono all'elevazione di segmenti già connotati verso l'alto, per contenuto o stile.

Nelle traslucide traduzioni di Carlo Bo dai poeti spagnoli, in cui il fenomeno non trova giustificazione nelle istanze del metro, e forse soltanto la fisionomia fonica della lingua originale, più ricca di terminazioni ossitone, può aver incentivato il fenomeno, si trovano, tra le altre:

da A. Machado: «algun vagar de tunica ligera» → «un *vagar* di tunica leggera» (I, 14) ; «*sol* del giorno, chiaro giorno» (*Passati i verdi pini*, 13); «junto al mar amargo» → «vicino al *mar amaro*» (*Una notte d'estate*, 12); «No puede ser / amor de tanta fortuna» → «non può esistere / *amor* di tanta fortuna» (*Uno: donna e uomo*, 5); «cuando pensaste a Amor, junto a la fuente / besar tus labios y apresar tus senos» → «quando pensasti a *Amor* vicino alla fonte, / *baciar* le tue labbra e stringere i tuoi seni» (*Oggi ti scrivo*, 11-12); da Jimenéz: «Y las llorosas / nieblas que suben del valle» → «E le lacrimose / nebbie che *salgon* dalla valle» (*Non è così, non è di questo mondo*, 2-3); da Villalón: «me quedo como el cangrejo / que deja el mar en las piedras» → «resto come il granchio / che lascia il *mar* sulle pietre» (*Quando te ne vai e mi lasci*, 2-3); «En los declives los pinos / con alas tiendon los brazon» → «Sui declivi i pini / con ali *tendon* le braccia» (*La neve*, 3-4); Da Salinas: «tan vagos como las sombras / que no se pueden besar» → «vaghi come *l'ombre* / che non si *posson* baciare», con elisione e troncamento (*Che corpi leggeri, sottili*, 3-4); da Diego: «Tú por tu sueño, y por el mar las naves» → «Tu nel tuo sonno e nel *mar* le navi» (*Insonnia*, 4); Da Lorca: «ni tu color que ronda la color de tu tiempo» → «né il tuo colore che corteggia il *color* del tuo tempo» (*Ode a Salvador Dalí*, 39), per *variatio*, come anche in *Gridar, gridare, difendermi* di Josefina de la Torre, in cui la forma apocopata e quella normale si alternano: «Gritar, gritar, defenderme / [...] Gritar! Mi garganta única! / [...] Ogn sì! Gritar al encuentro» → «Gridar, gridare, difendermi / [...] Gridare! Unica gola! / [...] / Oh sì, Gridar incontro», ma al v. 8 si veda anche «Claro mar del horizonte» → «Chiaro *mar* d'orizzonte», con espunzione dell'articolo.

Altrettanto ricca, e ancora più varia, la messe in Macrì, anche in ragione della propensione al rispetto delle isometrie originali. Si vedano soltanto pochi esempi, tra i molti possibili:

paraggi, cronologici e stilistici, dell'ermetismo fiorentino (ci si serve a questo scopo, oltre alle opere citate, dell'*Antologia della poesia italiana 1909-1949*, a cura di G. Spagnoletti, Modena, Guanda, 1950), la diagnosi non cambia: nessun riscontro nell'Ungaretti del *Sentimento del tempo*, Fallacara ha giusto qualche raro infinito troncato del tipo *stormir, aspettar* ecc., lo stesso Quasimodo, de Libero, Sinisgalli e Gatto (peraltro già spogliato da Serianni). Non stupisce al contrario la relativa frequenza del fenomeno in due poeti come Angelo Barile (nei soli cinque testi antologizzati si trova: *riempir, fresco sopor, sfan* nell'ore più accese / cerula siesta», «basta or così poco») e Adriano Grande (dai quattro testi in antologia: *goder, obliar, difender, chieder, scinpar, stupor leggero, cuor, amor, dolor*). Venendo alla triade fiorentina, la frequenza è appena più alta rispetto alla linea dominante, ma non tale da considerarsi notevole, anzi. In *Avvento notturno* di Luzi si trova *lavan* (*Avorio*, 4), *orror* (*Città Lombarda*, 8), a *quieto or ventila* e a *fil d'acqua* (A Sandro, 6 e 16) e poco altro, nella *Figlia di Babilonia* di Bigongiari si ha un *balzan* in *Balcone*, v. 1, cui si oppone il *balzano* del v. 8; *impolveran* (*Antares*, v. 1), *error degli occhi* (*Viso di fiamma*, v. 4); *annuolan* (*Dismisura*, 12), *cadon* (*Valzer*, 2); *furor* (*Trama*, 15) e, nei *Giorni sensibili* di Paronchi, *rilucon* (*Elisse*, 35), *lor vita* (*Ancora inverno*, 4), *fuor* (*Luce di sera sull'orto*, 23).

da Unamuno: «se mira /el ángel de la luz en vuestro brillo» → «si rimira / in quel fulgore l'angel della luce» (*Occhi senza luce*, 10), con ritardo del soggetto, «Y en ese que retrata / del cielo el mar arrullador regajo, /que entre tomillo y mejorana brota, / dejas correr el alma aguas abajo» → «E dentro il mormorante / ruscello che del cielo il *mar* rispecchia / zampillando tra timo e maggiorana / l'anima lasci *correre* lungo *l'acque*» (Cominciare a morire, 8-11); da Jménez: «cómo os abarca el pájaro» → «come *uccel* v'abbraccia» (*Oberon a oberon*, 11); da Guillén: «a largo amor nos alce / esa pujanza agraz» → «A un lungo *amor* ci elevi / questa possanza agreste» (*I nomi*, 10); da Diego: «y es del mismo tremblor que sus cabellos» → «con l'uguale *tremor* delle sue trecce» (*Ventaglio*, 4);

Se in Poggioli, i troncamenti sono tanto frequenti da scoraggiare una campionatura, in Sergio Baldi il fenomeno, assente nelle versioni in prosa da Hopkins si affaccia con insistenza nel *Mercoledì delle ceneri* di Eliot, di cui si vedano i vv. 194-198

And the lost heart stiffens and rejoices
 In the lost lilias and the lost sea voices
 And the weak spirit quickens to rebel
 For the bent golden-rod and the lost sea smell

Ed il cuore perduto si rinsalda e si allieta
 Nel perso fior del glicine, nel perso suon del mare,
 e il debole spirito si risveglia e si inquieta
 Per la canna curvata e il perso odor del mare:

In un tessuto linguistico privo di tessere preziose, in cui nulla d'intrinsecamente notevole si attiva ad innalzare il tono, la sostenutezza del discorso è affidata alla geometria della sintassi e al calibrato gioco di *variatio* e simmetria che il traduttore non si limita a rispecchiare dall'originale: si noti tra il primo e il secondo verso l'opposizione tra *cuore perduto* e *perso fior*, che altera l'originale corrispondenza tra *lost heart* e *lost lilias*, ma già al secondo verso, la resa di *lilias* con *fior del glicine* consente di ottenere un alessandrino perfettamente simmetrico, e il nesso *perso* + nome troncato + complemento di specificazione torna anche al v. 198. Si aggiunga che il disegno delle rime, che da bacciate diventano alternate, asseconda ed enfatizza i parallelismi. La triplice apocope nel giro di soli quattro versi assolve allora una funzione che non appare meramente legata alle esigenze del metro, ma si giustifica in vista di una lingua che tende a mantenere sempre, quasi impercettibilmente, una media eloquenza di ascendenza tradizionale.

Lo stesso si può dire per Traverso, in cui il fenomeno è meno cospicuo ma contribuisce, alla stregua di altre eleganze, alla patina illustre del dettato:

dai sonetti góngorini, complice il contesto formale petrarchista e il conseguente “effetto antico” della lingua del traduttore, si trae: «cuyo bello cimientó y gentil muro» → «cui il fondamento bello e *gentil* muro» e «claras lumeras de mirar seguro» → «chiare lumiere di *mirar* sicuro» (I, 2 e 6), «tu generoso oficio y real costumbre» → «nobile ufficio e tuo *regal* costume» (III); «cuál ébano lucente» → «*qual* ebano lucente» e «su gentil fatica» → «la *gentil* fatica» (VI), «y al noble ardor desátese la cera» → «e si dissolva al tuo *ardor* la cera» (IX, 11) in cui si noti l'anastrofe; «tu cadenas al pie, lloro al rüido» → «Le tue catene al *piè* piango al

rumore» (XVII), in cui l'accento ribattuto di 6^a-7^a è enfatizzato dall'allitterazione assente nell'originale; «prendas sin pluma a ruiseñor canoro» → «i cari implumi d'*usignol* canoro» (XXIV).

Da *Poesia moderna straniera* si vedano soprattutto i casi di compresenza di apocope ed elisione: «mit / der Fittige Schlag» → «col *batter dell'ali*» (*Come uccelli passano lenti*, 10); «no leaf blooms or blushes / Save this whereout she crushes / For dead men deadly wine» → «mai foglia / apre *s'ella stillar* non voglia / pei morti un mortale liquore» (Swinburne, *Il giardino di Proserpina*, 30-32); e gli esiti più marcati verso l'alto: «Ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen» → «*Ciel* di lamento con divelte stelle» (Rilke, *Orfeo - Euridice - Ermete*, 55), si noti qui l'espunzione dell'articolo e la resa del composto con trattino con modulo simbolistico/ermetico del falso complemento di materia, laddove anche Pintor, che condivide "l'aria di famiglia" dei traduttori fiorentini, traduce, più basso di un'ottava: «un cielo in pianto di deformi stelle»²¹⁰; «die Nüstern nahmen auf und lechzten leise» → «le froge un *anelar* leggero affanna» (Rilke, *L'unicorno*, 15), con inflessione classicheggiante conferita anche dal sommovimento dell'*ordo verborum*.

Per quanto concerne, infine, Parronchi e Bigongiari, colpisce soprattutto lo scarto tra la parsimonia – che è pressoché astensione – con la quale i poeti fanno uso dell'espedito, e la relativa frequenza con la quale questo si affaccia nelle versioni, fornendo una prova a carico dell'assunto fortiniano per cui la lingua delle versioni tende ad essere sempre più conservativa rispetto a quella dei versi in proprio. Si veda un campionario tratto dallo spoglio del *Quaderno francese* parronchiano e del *Vento d'ottobre* di Bigongiari, limitato naturalmente alle sole versioni anni Trenta e Quaranta:

Parronchi: «de dormir sur l'encens blanc des roses» → «di *dormir* sul biancore dell'incenso / delle rose» (Mallarmé, *Dialogo delle ninfe*, 25), in cui si noti anche come il sintagma "encens blanc" venga impressionisticamente capovolto tramite la sostantivizzazione dell'aggettivo; «qu'il croie / Aux ivresses de la sève» → «da *creder* nelle ebbrezze della linfa» (Mallarmé, *Monologo d'un fauno*, 39); «La pierre qui noiera leurs grands lambeaux épars» → «La pietra che i *lor lembi* sparsi annega» (Mallarmé, *Monologo d'un fauno*, 54), in cui l'originale francese si compatta – anche fonicamente con l'allitterazione a stretto contatto – in virtù dell'elegante anastrofe; «la frayeur secrète de la chair» → «il segreto *terror* della carne» (Mallarmé, *Monologo d'un fauno*, 85) «et comme j'aime / Ouvrir la bouche au grand soleil» «E *aprir* la bocca, come amo, al gran sole» (Mallarmé, *Monologo d'un fauno*, 124); «Hors de mes tuyaux prompt à s'exaler» → «*Fuor* dei miei tubi pronto ad esalarsi» (Mallarmé, *Secondo Monologo*, 23), «Evanouir de bras dénoués et du flanc» → «*Svanir* di braccia disciolte e del fianco» (Mallarmé, *Improvviso d'un fauno*, 61), «Mes yeux, trouant les lys, dardaient chaque encolure» → «Gli occhi / *dardeggiavan*, forando i gigli, nuche» (Mallarmé, *Improvviso d'un fauno*, 79).

Bigongiari: «Alors voyant cete nouvelle aurore» → «*Allor* vedendo questa nuova aurora» (Ronsard, *Sonetto LXXXIII*, 12); «Quel plaisir est-ce, ainçois, quelle merveille» → «Quale piacere più, qual meraviglia» (Ronsard, *Sonetto XC*, 9); «que pour avoir aimé» → «se vi arse *amor* le vene» (Ronsard, *Sonetto CCXXVII*, 14), in cui alla secca espressione originale si sostituisce la perifrasi classicheggiante; «Et des tourtres aux bois voyant les mariages» → «E le tortore ai boschi vedendo d'amor raggi» (Ronsard, *Sonetto XCVII*, 8), «Ma fait haïr la vie

²¹⁰ R. MARIA RILKE, *Poesie*, trad. it di G. Pintor, Torino, Einaudi, 1955 (prima ed. 1942), p. 33.

et notre amour fiévreux» → «Odio la vita, il nostro *amor* febbrile» (Mallarmé, *Tristesse d'été*, I, 5); «évanouir du songe ordinaire» → «*svanir* dal sogno consueto» (Mallarmé, *Pomeriggio d'un fauno*, 58); «un cri de rage au ciel de la forêt» → «un grido / di rabbia al *ciel* selvoso» (Mallarmé, *Pomeriggio d'un fauno*, 79), in cui si noti anche come la determinazione *de la forêt* si muti nell'aggettivo poetico *selvoso*; «afin que sa candeur de plume se teignît» → «Si che il *candor* di piuma si tingesse» (Mallarmé, *Pomeriggio d'un fauno*, 79), con *si* per *così*; «Oh dulces prendas, por mi mal halladas» → «Dolci pegni, per mio *mal* vi scopersi» (De la Vega, *Sonetto X*, 1).

Sul versante morfosintattico e microsintattico, i lacerti della tradizione si fanno più radi e occasionali. Spiccano per letterarietà alcuni termini impiegati in un genere diverso da quello comune, come *agnella*: «und friedenerfroher denn ein neues lamm» → «e pacifico più di *agnella* nuova» (George/Traverso, *O madre tu...*, 18), in cui accanto alla suggestione tradizionale (vengono in mente subito le «sitibonde agnelle» della leopardiana *Alla Primavera*, testo ben presente, ad esempio, a Luzi²¹¹) avrà agito anche il gusto ermetico per un bestiario prezioso, emblematico e straniante, che fa leva sulla variante inconsueta del lessema usuale – Luzi ha ad esempio *cavalle* e non *cavalli* (*Avvento notturno*, *Avorio*, 4), *cerva* e non *cervo* (*Avvento notturno*, *Yellow*, 14) – per intensificare la valenza simbolica²¹² (e si veda anche Sinisgalli «L'alba guarda con occhi d'agnella», *Olona*, 1). Lo stesso vale forse anche in Parronchi da Nerval: «Voici venir le loup, le tigre et le lion» → «Ecco venire il lupo, *il tigre*, il leone» (*Alla signora Ida Dumas*, 9); e Traverso da Góngora: «de el aspid que hoy entre los liliis mora» → «*del serpe* che tra i gigli oggi dimora» (XIV, 6). Di ascendenza tradizionale anche il *fonte*: «Als wir am brunnen schöpfend uns besprachen» → «quando attingendo *al fonte* ci parliamo» (George/Traverso, *Anniversario*, 4); «A la piscine / des sources» → «*Al fonte* sacro delle sorgive» (Mallarmé/Parronchi, *Secondo monologo*, 20); «chi fece forti *i fonti* e fresche le sorgenti» (Eliot/Baldi, *Mercoledì delle ceneri*, 127), che nel Novecento si trova ancora in Govoni, Sbarbaro e Saba; il *fronte*: «ciñe frentes amagras y cabellos de arena» → «cinge amari *fronti* e capelli di sabbia» (García Lorca / Bo, *Ode a Salvador Dalí*, 34), in D'Annunzio «vaghi ti cadon su 'l fronte i riccioli» (*Primo vere*, *Sera d'estate*, 37); e *palude*: «O glâieuls séchés d'un maréchage» → «o gladioli secchi d'un palude» (Mallarmé / Parronchi, *Monologo d'un fauno*, 22), come nell'uso dantesco.

Per il resto, i fatti più notevoli si trovano tra le pagine della *Poesia spagnola del Novecento* di Macrì e della *Violetta notturna* di Poggioli, in cui sopravvive in qualche caso l'enclisi libera: «Me parece / que fuiste, amor, estatua / de nieve» → «*Sembrami* / che fosti, o amore, statua» (Jiménez / Macrì, *Oberon a marzo*, 13-15) «contra la tierra viénense a quebrar» → «contro terra *vengonsi* a spezzare», «rompió en fría quietud» → «*ruppesi* in fredda quiete» (Unamuno / Macrì, *Il Cristo di Velázquez*, I, 7 e IV 16); «un dulce languore di stagno / *scorrevami* lungo le spalle» (Blok/Poggioli, *La violetta notturna*) – ma anche nel *Fauno* di Bigongiari: «s'entrejoient / [...] / des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux» → «*confondonsi* / dormienti tra le sole loro braccia / audaci» (93-95) –; alcune forme pronominali tradizionali: «ansía / recogerse» → «*ei* brama / raccogliersi» (Unamuno, *Il*

²¹¹ V. COLETTI, *Una grammatica per l'evasione*, cit., p. 98.

²¹² Su questo aspetto si veda V. COLETTI, *Una grammatica per l'evasione: Avvento notturno di Luzi*, in *Momenti del linguaggio novecentesco*, Genova, Il Melangolo, 1978, pp. 96-124: 102.

Cristo di Velázquez, III, 25), la forma comitativa *meco*: «Acude, vien conmigo» → «Accorri, vieni *meco*» (Salinas/Macri, *Le odi come chiedono realtà*, 12) e, ancora in Bigongiari, l'uso di *ne* per *ci*: «Ce que l'obscur des Tenebres nous cele» → «Quel che l'oscura tenebra *ne* cela» (Scève, *Dizain CCCLV*, 2).

Numerose (ma in netta minoranza rispetto a quelle d'uso) sono le forme di imperfetto senza labiodentale: «Las guidarras decían en sus curda sonoras» → «*Diceano* le chitarre sulle corde sonore» (Dario, *Le anfore di Epicuro*, IV, 9), in cui conta anche l'anticipo del verbo, «te decía esperanzas» → «speranze ti *dicea*» (Unamuno, *Teresa*, I, 8) con anticipo dell'oggetto, «hacía la misma vida / de siempre» → «*vivea* la stessa vita / di sempre» (Salinas, *L'altra*, 31); che si trovano anche in Traverso: «Manchmal erschien es ihm als reichte es / bis an das Gehen» → «E il cuore spesso *l'illudea* d'un passo» (Rilke, *Orfeo - Euridice - Ermete*, 31); «Un fast ein Mädchen wars und ging hervor / aus diesem einigen Glück» → «E una fanciulla quasi dall'accordo *fioria* del canto» (Rilke / Traverso, *E una fanciulla quasi*, 1-2), con iperbatò; «ein weisser Glanz glitt selig durch das Fell» → «*correa* la pelle in onde un chiaro giorno» (Rilke, *L'unicorno*, 8), in cui oltre all'alterazione dell'*ordo verborum*, andrà rilevato l'uso transitivo di *correre*, come in Luzi: «Correranno le intense vie d'Oriente / ventilate fanciulle» (*Avorio*, 9-10). In Traverso (in un singolo caso) e Poggioli si trova anche la prima persona dell'imperfetto in *-a*: «Ich forschte» → «io esplorava» (George / Traverso, *Preludio*, I, 1); «E io so con certezza che un tempo / in qualche dove *l'aveva* veduta» (Blok / Poggioli, *La violetta notturna*); mentre solo Macri ha le forme *veggo*: «Veo la palabra amor / desmorada» → «*Veggo* la parola amore / dissolta» (Lorca/Macri, *L'ombra della mia anima*, 25-26) e *chieggo*: «Nada os pido» → «Nulla *chieggo*» (M. Machado/Macri, *Oleandri*, 27).

Chiudono questa prima rassegna gli onnipresenti *sì* per *così* («Tan puro el ardor en lo blanco, tan puro, sin llama» → «*Sì* puro l'ardore sul bianco, / *sì* puro, senza fiamma», Salinas/Macri, *La neve*, 13-14); «vraye, tu est farouche, et fiere en cruauté» → «vera, sei triste e fiera, *sì* crudele», Ronsard / Bigongiari, *Sonetto XXIII*, 9, «Morte *sì* nuova ch'ella si smarriva», Rilke / Traverso, *Orfeo - Euridice - Ermete*, 66) *ivi* per *lì*, *entro* per *dentro*, *lungi*, *onde*, e soprattutto *ove*, che è spesso appoggio per l'accento ribattuto sulla settima sillaba con sinalefe nell'endecasillabo, a realizzare una figura foscoliana e iperletteraria: «[...] de refleuir au lacs où tu m'attends» → «Di rifiorire ai laghi *ove* mi attendi» (Bigongiari / Mallarmé, *L'après-midi d'un faune*, 63), «Wir wollen an der quelle wo zwei pappeln» → «Vogliamo una sorgente *ove* due pioppi» (Traverso / George, *Anniversario*, 7), «asomarme a los ojos donde quiero / dejar mi amor» → «affacciarmi a quegli'occhi *ove* il mio amore / voglio lasciare» (Macri / Valverde, *Congedo dinanzi al tempo*).

1.1.2 Retorica e ordo verborum

Si leggano i versi 7-12 di *Sognai che tu mi portavi* di Antonio Machado nella traduzione di Carlo Bo:

Sentí tu mano en la mía
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído

Sentii nella mia la tua mano,
la tua mano di compagna
la voce di bambina al mio orecchio

como una campana nueva,
como una campana vigen
de una alba de primavera.

come nuova campana
come una campana vergine
di un'alba primaverile.

Come in tutte le traduzioni di Bo, in cui l'adesione al testo originale è perseguita rigorosamente *mot à mot*, anche in questa prevale la lettera, al costo della consueta risoluzione dell'omometria del testo a fronte in una moderata polimetria che mantiene la misura originale, ottonaria, ai vv. 8, 10, 11, concedendosi oscillazioni dalle dieci (v. 9) alle sette (v. 10) sillabe. Nulla tradisce l'intimismo trasognato del testo originale, non un'increspatura, sia verso l'alto che verso il basso, turba il terso tessuto machadiano. Eppure, ad una lettura più attenta, si rivelano gli spostamenti, minimi, che svelano la presenza del traduttore al di sotto di una copia apparentemente così esatta: al v. 7 la classica anteposizione del determinante circostanziale all'oggetto porta il lessema *mano* in punta di verso, rendendolo disponibile ad un'immediata ripresa in anadiplosi nel verso successivo. L'anafora dei vv. 8 e 9, per contro, è variata tramite l'espunzione del possessivo al v. 9, e, allo stesso modo, la quasi identità dei vv. 10 e 11 si attenua tramite l'anteposizione dell'aggettivo *nuova* al sostantivo, che perde anche l'articolo determinativo, come da prassi tradizionale dopo il comparante. Interventi quasi impercettibili, che garantiscono però la tenuta di un discorso poetico che ha rinunciato alla metrica ma non ad una certa nobiltà dell'intonazione.

Nelle versioni di Carlo Bo, in cui lo scarto rispetto all'originale è vicino allo zero, la tendenza ad alterare l'ordine progressivo della sintassi del testo a fronte a favore delle figure più tipiche della retorica tradizionale, risulta immediatamente evidente. Si nota, in particolare, la sistematica anteposizione dell'aggettivo al nome, quasi un riflesso condizionato che si attiva puntualmente a fronte di un sintagma con ordine regolare:

«que empuja las nube blancas» → «che spingi le bianche nubi» (Machado, *Arcobaleno della notte*, 6); «Mira el incendio de esa nube grana» → «Guarda l'incendio di questa rossa nube» (Machado, *I sogni dialogati*, 11); «La luna verde de enero» → «la verde luna di gennaio» (Jimenez, *Non è così, non è di questo mondo*, 6); «la queja oscura de una agua» → «l'oscuro lamento d'un'acqua» (Jimenez, *La luna indorava il fiume*, 8); «mar / total de oro inefable» → «mare / totale d'ineffabile oro» (Jimenez, *Il ricordo*, 8); «sordos de silencio claro» → «sordi di chiaro silenzio» (Villanova, *La nieve*, 12); «en arenas humedas» → «In umide arene» (Villanova, *Gabbiani*, 9); «delirios amarillos en riberas de angustia» → «gialli delirii in fiumi d'angoscia» (Guillén, *Fervido*, 6); «eriza sus pitas agrias» → «fa rizzare i suoi agri aloè» (Garcia Lorca, *Romanza sonnambula*, 19); «Huyes la oscura selva de forma increíbles» → «fuggi l'oscura selva d'incredibili forme»; «duz que temen las vidas entrañables de Baco» → «luce che temono le intime viti di Bacco» (Garcia Lorca, *Ode a Salvador Dalì*, 42, 59); «forma breve de rumor inefable» → «forma breve d'ineffabile rumore»; «clave de llanura celeste» → «chiave di celeste pianura» (Garcia Lorca, *Ode al santissimo sacramento dell'altare*, 21, 66); «Si son vuelos locos de tormenta oscura / o es reposo lento de inmóviles aguas» → «Se son voli di *bua burrasca* / o lento riposo d'immobili acque», con allitterazione (De la Torre, *Non so cos'ho*, 2-3);

con esiti più illustri laddove gli epiteti siano due: «buscando una ilusión candida y vieja» → «cercando una *candida* vecchia illusione» (Machado, I, 10), o lo spostamento realizza la figura del chiasmo: «Entre montes de almagre y peñas grises» → «Fra monti d'ocra e grigie rupi» (Machado, *Appunti per uno stereoscopio lirico*, V, 1).

La tendenza – non sorprenderà – si attesta su analoghe percentuali in tutti i traduttori, in cui si riscontra, più in generale, la propensione a mantenere inalterato il disegno sintattico originale nelle sue articolazioni fondamentali per agire sul sintagma o sul breve segmento frastico con i più collaudati strumenti della retorica tradizionale. Il sommovimento delle componenti del discorso, declinandosi in una varietà di realizzazioni e figure, si attesta come il tratto più cospicuo, nello spazio dello scarto tra testo originale e traduzione, delle versioni dei fiorentini, nonché come il più efficace espediente per dissimulare illusionisticamente un coefficiente di liricità che, come si è visto nella lettura da Bo, non è sempre esposto al livello superficiale del lessico, ma si eclissa dietro a una lingua dal tono «colloquiale però mai veramente domestico»²¹³.

Si vedano allora, ad esempio, le svariate possibilità di ricombinazione del sintagma nominale con doppia aggettivazione, qualificativa e determinativa, e in particolare con i possessivi, che si frappongono tra epiteto e sostantivo:

con anticipazione dell'epiteto: «en su corazón fresco» → «nel fresco suo cuore» (Jiménez/Macri, *Idillio*, 4); «Su frente encendida» → «l'accesa sua fronte» (Jiménez/Macri, *Elegia*, 5); «por su pobre / hermana desvalida» → «per la povera sua / sorella derelitta» (Salinas/Macri, *Angelo smarrito*, vv. 44/45); «Su perfección sin porfía / serenaba al ruiseñor» → «l'umile sua perfezione / l'usignolo placava» (Guillén/Macri, *La rosa*, vv. 4-5); «En su jaula antigua» → «nell'antica sua gabbia» (Diego/Macri, *Autunno*, 5); «in meiner unsichtbaren / Landschaft» → «nell'invisibile / mio paesaggio» (Rilke/Traverso, *Lamento*, 12-13), «Mais ta chevelure est une rivière tiède» → «Ma fra i capelli, tepido tuo fiume» (Mallarmé/Bigongiari, *Tristezza d'estate*, II, 9); «brillava del mutevole suo lume» (Achmatova/Poggioli, *Proprio sul mare*, I, 14), in cui, espunta la copula, il traduttore istituisce un'apposizione analogica; o con posposizione del possessivo: «Su clara luz risueña» → «La luce sua ridente» (A. Machado/Macri, *Rinascita*, 2); «aqueel mi corazón sonoro» → «quel cuore mio sonoro» (A. Machado/Macri, *Umido, sotto il lauro*, 14); «klar durch ihre Frühlingsschleier» → «Chiara tra i veli suoi primaverili» (Rilke/Traverso, *E una fanciulla quasi*, 3); e si veda anche: «y oye su voz de hiel» → «e ode la voce sua di fiele» (Salinas/Macri, *Angelo smarrito*, 8), in cui il complemento di materia ha valore aggettivale-qualificativo.

E, tra gli esiti dell'anastrofe aggettivo-nome un accenno a parte merita il caso in cui l'epiteto valica anche l'articolo, quasi a volersi affrancare dal sintagma nominale e dunque dalla sua funzione meramente esornativa, per virare verso l'orbita semantica di altre parti del discorso – e in particolare del verbo, assumendo una sfumatura paraverbiale – o più spesso per realizzare quella vocazione di assolutizzazione e indebolimento delle gerarchie semantico-grammaticali che caratterizza la *langue* ermetica²¹⁴:

²¹³ F. FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 153.

²¹⁴ Si veda la frequenza di aggettivi preposti all'articolo con sfumatura paraverbiale/predicativa in *Arvento notturno* di Luzi: «astrale il carro rampica», «Lacrimevole il vento palpa» (*Cuma*); «oscuro e montuoso esulta il

«El limonero lánguido suspende / una pálida rama polvorienta» → «Il limone languido sospende / *pallido un ramo* polveroso» (Bo/Machado, *Il limone languido sospende*, 2); «ardor de seco henil en campo ameno» → «ardendo in lieti campi *arido il fieno*» (A. Machado/Macri, *Questo sognai*, 4); «el raudo curso de este undoso rio» → «*rapido il corso* di questo ondoso rivo» (Góngora/Traverso, X, 11) «Cual *tierno ruiseñor* en prisión dura/ Despide quejas» → «come entro dura carcere si duole / *tenero l'usignolo*» (Góngora/Traverso, XIV, 10-11); «doch von / Parnassos Quell bis zu des Tmolos / Goldglänzenden Bächen erklang / Ein ewiges Lied» → «Ma dal fonte del Parnaso ai rivi / d'oro lucenti del Tmolo, *eterno un canto* risonava» (Hölderlin/Traverso, *Migrazione*, 71-73); «I saw a staring virgin stand» → «Vidi sorgere *attonita una vergine*»; «exude / miraculous oil» → «esalano *miracoloso un olio*»; «Their shrouds are bloody and thir lips are wet» → «*sanguinanti i lini / e umide le labbra*» (Yates/Traverso, *Olio e sangue*, 3 e 7-8); «La mer fidèle y dort sur mes tombeaux» → «sulle mie tombe dorme *fido il mare*» (Valery/Macri, *Cimitero marino*, 60) «Le jour honteux d'un double teint colore» → «*Confuso il giorno* tinge d'un doppio colore» (Du Bellay /Bigongiari, *Sonetto LXXXIII*, 13); «Comme le jour dépend de l'innocence / Le monde entier dépend de tes yeux pus» → «Come il giorno deriva da innocenza / *intero il mondo* dai tuoi occhi puri» (Éluard/Bigongiari, *La curva dei tuoi occhi*, 13-14), in cui si noti sia l'espunzione del secondo *dépend* che la classica soppressione dell'articolo determinativo davanti al sostantivo astratto *innocenza*, altro retaggio della tradizione assunto poi dalla *langue* ermetica; si vedano infine i casi in cui anastrofe e iperbatò concorrono a posizionare l'aggettivo in prossimità del verbo separandolo dal sostantivo con uso prossimo a quello predicativo: «nacia la luna roja» → «rossa nasceva la luna» (Bo / Jimenez, *Son venuto per il sentiero*, 5); «and bear that beating heart away» → «e palpitante si portava il cuore» (Yates/Traverso, *Due canti da un dramma*, 1 e 5);

In questo caso lo straniamento prodotto dalla dislocazione delle componenti del discorso incide anche sulla semantica nella direzione di una lieve sfocatura dell'immagine originale, che diventa meno netta e si carica di significazioni altre: si veda ad esempio la prima occorrenza addotta, in cui senza testo a fronte l'attribuzione dell'epiteto *pallido* rimane sospesa tra il limone, il ramo, e l'azione stessa del sospendere.

Contiguo a questo stilema è l'anticipo dell'aggettivo predicativo rispetto al nome:

«Mon front est rouge encor» → «Ho rossa ancora la fronte» (Nerval/Parronchi, *El desdichado*, 10) o, più frequentemente, anche al verbo: «Die mater stehn / Sprachlos und kalb» → «Muti e gelidi stanno / i muri» (Hölderlin/Traverso, *Metà della vita*, 12-13); «Et l'amertume est douce, et l'esprit clair» → «chiara è la mente e dolce questo strazio» (Valery/Macri, *Cimitero marino*, 72), «La chair est triste, hélas!» → «Triste la carne, ahimé»

capriolo», «immensi / alle eccelse città battono i fiumi» (*Avorio*); «nero / alle pergole assurge / il tempo dell'uve, alto in un velo / australe l'Arno turge» (*Bacca*); «Profonda rompe l'ora», «umani i fiori nelle verdi culle / di luce [...] / guardano» (*All'autunno*), «umido solca nel futuro / il vascello, perfetto sui macigni / pende il falco» (*Terra*), «muto il tempo si avvolge» (*Gionnette*), «Attoniti si perdono gli occhi» (*Maturità*). Meno frequente, lo stilema è presente anche in Bigongiari: «stanchi echeggiano / gli squilli» (*Balcone*), «Desolati i ligustri tormentano gli acanti» (*Memoria*), «fragili indulgono al vento i soli di carta» (*La festa*) e in Parronchi: «a te risale bianca l'apparenza dei giorni» (*Eclisse*), «tenere come astri / al tuo collo s'attardano le buccole» (*All'amica*). A proposito di questo stilema Coletti ha parlato di «aggettivo in esponente» (*Una grammatica per l'evasione: Avvento notturno di Luzi*, in *Momenti del linguaggio novecentesco*, Genova, il Melangolo, 1978, pp. 96-124: 106).

(Mallarmé/Parronchi, *Brezza marina*, 1), con espunzione della copula; «Wo then made strong the fountains and made fresh the springs / Made cool the dry rock and made firm the sand» → «Chi fece forti i fonti e fresche le sorgenti / *Fresca* la roccia *secca* salda fece la rena» (Eliot / Hopkins, *Mercoledì delle ceneri*, 127-128), in cui a muovere la penna del traduttore è l'istanza di *variatio* che suggerisce l'espunzione di due dei quattro *made* e la disposizione speculare (chiastica) dei predicati, ma si noti anche come la soppressione della congiunzione crei al centro del secondo verso una sorta di cortocircuito fonico che salda i due emistichi tramite l'allitterazione della sibilante.

Frequentissimo, nell'ambito delle inversioni tra determinante e determinato, è anche l'anticipo del complemento di specificazione rispetto al sostantivo:

«Los diamantes / negros de sus pupilas vertían su destello» → «Delle sue pupille / i neri diamanti effondevano il loro fulgore» (Dario/Macì, *Le anfore di Epicuro*, IV, 1-2); «al tranquilo compás de un quieto aliento» → «d'un respiro tranquillo al quieto ritmo» (A. Machado/Macì, *Dolce silenzioso pensiero*, 13); «la espuma altiva de los rasacielos» → «dei grattaciel superba spuma» (Jiménez/Macì, *Elegia*, 22); «Un long regard sur le calme des dieux» → «mirare a lungo degli dei la calma», «vous qui dormez sous la table» → «voi, della bara nel sopore», con passaggio da subordinata relativa a complemento (Valery/Macì, *Cimitero marino*, 6, 113); «For you sole sake – that all heart ache have known» → «per te che sai del cuore ogni tormento», in cui si noti anche l'uso di *sapere* per *conoscere* (Yates/Traverso, *Sogni infranti*, 8), «Another Argo's painted prow» → «d'un Argo nuova la dipinta prora» (Yates/Traverso, *Due canti da un dramma*, 11); «The vanished power of the usual reign» → «Dell'usato reame la potenza svanita», «The infirm glory of the positive hour» → «Dell'ora positiva la vacillante gloria», «The deceitful face of hope and of despair» → «Della speme e del pianto l'ingannevole viso» (Eliot / Baldi, *Mercoledì delle ceneri*, 8, 10, 101), «L'insensibilité de l'azur et des pierres» → «del cielo e delle pietre ormai l'inedia» (Mallarmé/ Bigongiari, *Tristezza d'estate*, II, 14).

Ampliando lo sguardo alle ricombinazioni della sequenza nucleare SVO/C, un rilievo particolare assumono i casi di anteposizione del predicato al soggetto, specialmente in sede di *incipit* del verso, spesso a valorizzare la portata ritmica e semantica di verbi per così dire “impressionistici” (*palpita, vibra* ecc.), con esiti che ricordano certi sonanti attacchi luziani²¹⁵:

«La gaviota palpita en el aire dormido» → «Palpita il gabbiano nell'aere assopito» (A. Machado/Macì, *Lo scafo consunto e verdiccio*, 19); «los céspedes undula, y la alameda / conversa con el viento» → «oscillano gli steli, e la pioppaia / con il vento ragiona», con disposizione chiastica (A. Machado/Macì, *Umido, Sotto il lauro*, 6-7); «la tarde vibra como una gran mina viva» → «vibra la sera come una cava viva» (Jiménez/Macì, *Emporio*, 10); «La tarde viene cayendo» → «Cade la sera» (Jimenez / Bo, *Tristezza dolce del campo*, 2), in cui si noti anche la repentinità dell'azione rispetto all'originale; «Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure» → «Scoppia ogni melagrana e ronza d'api» (Mallarmé/Parronchi, *Improvviso d'un fauno*, 118), in cui la coppia verbale si distanzia a comporre un'elegante epifrasi, come in «La chair passe et s'allume en la feullée éteinte» → «Passa la carne e in alto

²¹⁵ P.V. Mengaldo, *I poeti del Novecento*, cit., p. 650.

nel fogliame / Spento avvampa» (Mallarmé/Parronchi, *Monologo d'un fauno*, 114-115); «Quand le vitail palpité au vol de l'heure grise» → «Palpita la vetrata al volo dell'ora grigia»; «D'invisibles ris sont largués» → «Scorrono vele invisibili» (Nouveau/Parronchi, da *Le cattedrali*, 39 e 44); «Leben weht immer» → «Soffia perenne la vita» (Rilke/Traverso, *Labilità*, 3), in cui si noti anche la commutazione dell'avverbio *immer* (sempre) nell'aggettivo *perenne*, preposto all'articolo con valore avverbale; «The West weeps in pale dew and sighs passing away» → «Trascorre l'ovest piangendo in rugiada pallida e sospiri» (Yates/Traverso, *Invita l'amata alla tranquillità*, 5); «At midnight on the Emperor's pavement fit / flames» → «Radono a mezzanotte i pavimenti / imperiali fiamme» (Yates/Traverso, *Bisanzio*, 25), con ritardo del soggetto, «Der Nordost wehet» → «Soffia libeccio» (Hölderlin/Traverso, *Ricordo*, 1); «Le fer se laisse et forbir, et brunir» → «Si lascia il ferro forbire e brunire» (Scève / Bigongiari, *Dizain LII*, 1), con iperbato; «Ma flamme sort de son creux funebreux» → «M'esce la fiamma dal suo vuoto funebre» (Scève / Bigongiari, *Dizain CCCLV*, 7); «The new years walk» → «passano gli anni», «The white sails still fly seaward, seaward flying» → «Scendono ancora in volo le bianche ali al mare», in cui cade la ripetizione chiasmica (Eliot/Baldi, Mercoledì delle ceneri, IV 135 e VI, 192); «Svapura in cenere vermiglia / la sera» (Poggioli / Blok, *Il giardino degli usignoli*, II, 1), con soggetto in *rejet* al verso successivo,

L'incedere solenne, quasi epico, conferito al dettato da questa figura di ascendenza classica concorre, nei testi dei poeti stranieri più affini alle inflessioni ermetiche, alla perentorietà oracolare del discorso, all'aura di scultorea imperscrutabilità di immagini spesso sfuggenti, ellittiche, in virtù del fatto che «l'anticipazione del verbo in punta di verso (e di frase) [...] costituisce di per sé una variante "assolutizzata" della corrente semantica della frase»²¹⁶.

Si registra con notevole frequenza anche l'anteposizione dell'oggetto al verbo, con eventuale frapposizione del soggetto:

«Siento solpos de ángel» → «Soffi d'angelo sento» (Salinas/Macri, *Angelo smarrito*, 67); «Je hume ici ma future fumée» → «il mio fumo futuro io qui anelo», «L'insecte net gratte la sécheresse» → «l'arido insetto la secchezza screzia» (Valery/Macri, *Cimitero marino*, 28, 68); «drowning love's lonely hour in deep twilight of rest» → «l'ora d'amore annegando solitaria in profondo crepuscolo di pace» (Yates/Traverso, *Invita l'amata alla tranquillità*, 11); «The Babylonian starlight brought a fabulous, formless darness in» → «Tenebre favolose dilatava / il lume babilonico degli astri» (Yates/Traverso, *Due canti da un dramma*, 20); «Qu'il lisait ses noirceurs sour tous les murs écrites» → «Che le sue nerezze leggeva scritte su tutti i muri» (Nerval / Parronchi, *Il Cristo agli ulivi*, IV, 11); «Un orgue aux ondes sépulcrales / Y verse un vin funèbre et l'ivresse du deuil» → «Onde d'organo sepolcrali / un vino funebre e l'ebbrezza del lutto / versano sulla gente» (Nouveau / Parronchi, *Da Le cattedrali*, 25-27), in cui si noti anche l'inversione determinante-determinato *un orgue aux ondes* → *onde d'organo*;

a cui corrisponde, in presenza di un verbo intransitivo, l'anticipo del complemento nucleare e dei sintagmi preposizionali:

²¹⁶ V. COLETTI, *Una grammatica per l'evasione*, cit., p. 98.

«que dice al alma luminoso: nunca» → «che all'anima luminosa dice: mai» (A Machado/Bo, *Il limone languido suspende*, 17); «ascendió hasta la cima rosada» → «alla rosea vetta salì» (Dario/Macri, *Blasone*, 11); «y el aliento del campo se va cuajando en bruma» → «e in nebbia si va addensando il respiro della terra», con ritardo del soggetto (Dario/Macri, *Epitalamio Barbaro*, 3); «Et le ciel chante à l'âme consumée» → «e all'anima dissolta canta il cielo» (Valery/Macri, *Cimitero marino*, 29); «die Blüte / fällt im Schauer des Spät» → «nel brivido / tardo cadono i fiori» (Benn/ Traverso, *La danese*, 41-42); «while slowly he whose hand held hers replied» → «ed egli tardo rispondeva / tra le sue trattenendo quelle mani» (Yates/Traverso, *Ephemer*, 13-14); «Tout les frimas du monde ont passé par sa bouche» → «Per la bocca tutti i geli del mondo gli sono passati» (Nerval/Parronchi, *Horus*, 6); «La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé» → «Il fiore che al mio cuore sconfortato tanto piaceva» (Nerval/Parronchi, *El desdichado*, 7); «S'isole dans l'oubli vague d'un souvenir» → «Nell'oblio vago d'un ricordo s'isola» (Mallarmé/Parronchi, *Dialogo delle ninfe*, 15); «La neige règne au front de leurs pics infranchis» → «In fronte alle loro sommità invalicate regna la neve» (Nerval/Parronchi, *Alla signora di Sand*, 12).

I fenomeni sin qui esemplificati, come si avrà già avuto modo di vedere, molto spesso si assommano, sovrapponendosi alle involuzioni già presenti nel testo a fronte, ad originare sequenze meno nettamente descrivibili che talvolta realizzano o sfiorano la *retrogradatio totale*: «Que tu sepulcro cubra de flores Primavera» → «di fiori il tuo sepolcro ricopra Primavera» (Dario/Macri, *Responso*, 7); «si j'expirais exprès de charme ou de tristesse» → «se [...] di tristezza o d'incanto spirata ero» (Mallarmé/Parronchi, *Dialogo delle ninfe*, 7); in cui si stratifica un doppio livello di anastrofi sul piano dei singoli sintagmi e sul piano dei costituenti della frase: «En l'or de tes cheveux chauffe un bain languoureux» → «Scalda d'oro nel crine un bagno languido» (Mallarmé / Bigongiari, *Tristesse d'été*, I, 2), o in cui le inversioni si susseguono su più versi, senza concedere una tregua: «La tribu aúlla y el ligero / caballo es un relámpago, veloz como una idea» → «Ulula la tribù e il cavallo / agile è un lampo, come un'idea veloce» (Dario/Macri, *Epitalamio Barbaro*, 7-8).

Inoltre, accanto alle figure di inversione e simultanee ad esse, le figure di dislocazione rappresentano un'altra occasione costante di scarto rispetto al tessuto originale, con picchi di frequenza in alcune zone del *corpus* – si veda ad esempio l'insistenza con la quale Macri allontana l'epiteto dal sostantivo con iperbato che si somma all'inversione:

«Sobre la negra caja se rompían / los pesados terrones polvorientos» → «Sopra la negra cassa le *pesanti* / si frangevano *zolle* polverose» (A. Machado/Macri, *Per il seppellimento di un amico*, 17-18); «hermosa tarde, tu curas la pobre melancolía» → «bella sera, che la *povera* sciogli *malinconia*» (A. Machado/Macri, *Verso un tramonto raggianti*, 17); «velaban la nostalgia negra de la bahía» → «la *nera* vegliavano *nostalgia* della baia» (Jiménez/Macri, *Navi, non si vedevano*, 8), «de una rota armonía sin nombre» → «d'una *infranta* senza nome *armonia*» (Jiménez/Macri, *Come in un fiume quieto*, 9);

ma riscontrabili in tutti i traduttori, con notevole varietà di configurazioni e di implicazioni con altre figure:

«en la paz del campo la faz de Dios asoma» → «sulla pace dei campi di Dio si sporge il viso» (Dario/Macì, *Le anfore di Epicuro*, I, 9), con anteposizione del complemento di specificazione; «y engarza perla y perla cristalina» → «perla con perla infilza cristallina» (Dario/Macì, *Le anfore di Epicuro*, II, 13); «y he suscitado el eco de la dianas marinas» → «L'eco ho ridestato delle diane marine», con inversione di verbo e oggetto (Dario/Macì, *Conchiglia*, 6); «pastores que conducen suas hordas de merinos» → «pastori che i lor branchi conducon di merini» (A. Machado/Macì, *Terre di Spagna*, 10); «flotar vagos islotes de ceniza» → «vagli isolotti galleggiar di cenere» (A. Machado/Macì, *Cominciare a morire*, 2); «Wie stille Sibererze gingen sie / Als Adern» → «quali d'argento calmi minerali» (Rilke/Traverso, *Orfeo. Euridice. Ermete*, 2-3); «Was ist deine leidendste Erfahrung» → «Quale t'è più dura prova ignota» (Rilke/Traverso, *Calmo amico delle lontananze*, 7); «The Roman Empire stood appalled» → «di Roma stava attonito l'impero» (Yates/Traverso, *Due canti da un dramma*, 13); «Je suis / celle qui vais errer sous la sombre ramure / de forêts» → «Io sono quella che sotto / l'oscura volta andrà delle foreste» (Mallarmé / Parronchi, *Dialogo delle ninfe*, 45-46); «Je sens que des oiseaux sont ivres / d'être parmi l'écume inconnue et les cieux» → «Uccelli sento / tra cielo e spuma ignorata ebbri d'essere» (Mallarmé / Parronchi, *Brezza marina*, 3-4); «Il mêle avec les pleurs un breuvage amoureux» → «Coi pianti un filtro mescola d'amore» (Mallarmé / Bigongiari, *Tristezza d'estate*, II, 4); «s'achève / en maint rameau subtil» → «In più d'un ramo culmina sottile» (Mallarmé / Bigongiari, *Il pomeriggio di un fauno*, 5), riscrittura il cui movente è forse ritmico, vista la collocazione preziosa, sotto accento sulla sesta sillaba, del verbo proparossitono;

e si noti come anche l'epifrasi, esito illustre, petrarchesco, dei processi di dislocazione, affiori volentieri a sommuovere la neutralità di nessi correlativi più lineari degli originali:

«iogo un rumor de olas y un incógnito acento» → «suono d'onde ascolto e un incognito accento» (Dario/Macì, *Conchiglia*, 17); «mi corazón se ahoga y sube hasta mis ojos» → «affoga il mio cuore e fino agli occhi mi sale» (Jiménez/Macì, *In queste ore erranti*, 8); «Tout est brûlé, défait» → «s'estenua il tutto ed arde» (Valery/Macì, *Cimitero marino*, 69); «Plutôt refoule ou tranche» → «Scaccia piuttosto e reseca» (Mallarmé/ Parronchi, *Cantico di San Giovanni*, 14); «Soit que la chaire y tonne ou soit qu'elle se taise» → «Quando rimbomba il pulpito o tace» (Nouveau/Parronchi, *Da Le cattedrali*, 32); «bateaux chargés du ciel et de la mer» → «navi di cielo cariche e di mare» (Éluard/Bigongiari, *La curva dei tuoi occhi*, 9); «Blühen und verdorn ist uns zuchleich bewusst» → «Fiorire noi sappiamo ed appassire» (Rilke/Traverso, *Elegie Duinesi*, VI, 7); «und mit ihm sind / Das erstmal siegforschend die Jungen» → «e con lui / vanno i giovani e cercano la prima volta vittoria», in cui la traduzione letterale sarebbe stata «e con lui sono / per la prima volta in cerca di vittoria i giovani»²¹⁷ (Traverso/ Hölderlin, *Come uccelli passano lenti*, 8); «weil er feurigen Geist / und gute Fahrt verheisset den Schiffern» → «ché spirito di fuoco / promette e viaggio felice ai naviganti» (Hölderlin/Traverso, *Ricordo*, 3-4); «Der strom besprengt die ufer und es schlang» → «spruzza le sponde la corrente e spare» (George/Traverso, *Di che prodigi ride*, 7), in cui si noti anche il poetismo *spare*; «M'addormento tremando e m'accoro» (Blok, *La violetta notturna*); «guarda ciascuno dall'ombra ed ascolta» (Blok/Poggioli, *Canta una vergine*, 7), dove Ripellino ha «e ognuno dal buio guardava e ascoltava».

²¹⁷ La traduzione, aderente all'originale, è di L. Reitani in F. HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, Milano, Mondadori, 2001.

La notevole propensione dei traduttori per costrutti e figure della tradizione va considerata alla luce del fatto che «in ambito novecentesco, se non proprio del tutto estinti [...], i fenomeni dell'anastrofe e dell'iperbato sono certamente in corso d'estinzione»²¹⁸, diventando segnale dirimente di una cercata letterarietà. Emblematico in questo senso il caso di Pascoli, che alla tendenziale linearità della sintassi delle prime due raccolte, oppone la scansione classicistica dei *Conviviali*, fondata su una notevole mobilità delle componenti del discorso²¹⁹, dimostrando come il repertorio retorico tradizionale fosse ormai tanto avulso da risultare suscettibile di specializzazione stilistica.

Ben presente in ambito ermetico, in cui l'effetto straniante di iperbatì e inversioni è rifunzionalizzato al perseguimento di quella «studiata sintassi "asemantica"»²²⁰ che Coletti ha riscontrato nel Luzi di *Avvento notturno*, il fenomeno appare nel complesso regredire, in queste versioni, ad una più generica istanza di letterarietà, connaturata, peraltro, al genere traduzione, e a maggior ragione in un'epoca caratterizzata da una temperie classicista di entità europea²²¹.

Rivelatrice in questo senso la consistenza della figura del chiasmo, frequente esito di riconfigurazioni ascrivibili al movente della «sempiterna *variatio* latino-petrarchesca»²²². Si va dagli spostamenti millimetrici, quasi impercettibili, di Carlo Bo, sempre attento a non opacizzare l'adamantina purezza dei testi originali, come nella bella *A Josè Maria Palacio* di Machado (vv. 13-16): «Hay zarzas florecidas / entre las grises peñas, / y blancas margaritas / entre la fina hierba?» → «Ci son rovi fioriti / fra le grigie rocce, / e bianche margherite / tra l'erba fina», in cui la posposizione dell'aggettivo *fina* perfeziona lo schema originale "NA / AN / AN / AN", in "NA / AN / AN / NA", rendendolo perfettamente speculare; ai più espliciti effetti di rispecchiamento tra emistichi, che reagiscono ai disegni parallelistici del testo a fronte:

«que al instrumento olímpico y a la siringa agreste» → «che all'olimpico strumento ed alla siringa agreste» (Dario/Macri, *Responso*, 2); «las vagas aventuras y las errantes horas» → «de avventure volubili e le erranti ore» (Dario/Macri, *Le anfore di Epicuro*, IV, 10); «oh nieve en flor y mariposa en árbol» → «o neve in fiore e in albero farfalla» (Machado/Macri, *Gallerie*, II, 4); «The brilliant moon and all the milky sky» → «la luna chiara e latte il firmamento», in cui si noti anche l'apposizione analogica *latte*, in luogo dell'aggettivo *milky* dell'originale (Yates/Traverso, *Affanno d'amore*, 2); «I call it death-in-life and life-in death» → «morte in vita lo chiamo e vita in morte» (Yates/Traverso, *Bisanzio*, 16); «where Time would surely forget us, and Sorrow came near us no more» → «dove ci dimentichi il tempo e l'affanno non osi calare» (Yates/Traverso, *Gli uccelli bianchi*, 10); «Le jour m'est odieus, la nuit m'est oportune» → «Da odiare il giorno, la notte è fortuna» (Bigongiari / Ronsard, *Sonetto*

²¹⁸ S. BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, cit., p. 365.

²¹⁹ Per questi aspetti, e in generale per la lingua dei *Conviviali* si veda A. SOLDANI, *Archeologia e innovazione nei Poemi Conviviali*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

²²⁰ V. COLETTI, *Una grammatica per l'evasione*, cit., p. 100.

²²¹ Scrive Fortini: «In età dove una poetica classicistica e normativa sia assai forte, la letterarietà – intesa come separatezza linguistica, ritmica, figurale dalla lingua della prosa e comunicativa – o si coniuga con la letterarietà del testo di partenza [...] o supplisce con la propria letterarietà all'assenza (o meglio si dovrebbe dire estraneità) della letterarietà nel testo di partenza». *Lezioni sulla traduzione*, cit. pp. 82-83.

²²² P.V. MENGALDO, *Prefazione* a G. CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 1998, p. XI.

CCXXVII, 5); «disremembering, dismembering all now» → «tutto ora dimenticando, dimembrando tutto» (Hopkins / Baldi, *Le foglie della Sibilla*) e dal *Mercoledì delle ceneri* di Baldi: «The vanished power of the usual reign» → «Dell'usato reame la potenza svanita» (I, 8); «The infirm glory of the positive hour» → «Dell'ora positiva la vacillante gloria» (I, 10); «Desiring this man's gift and that man's scope» → «desiderare / La meta di quest'uomo, di quest'altro il tesoro» (I, 3-4).

La medesima condotta tengono i traduttori a fronte di configurazioni che si distendono su più versi, realizzando l'anafora o parellalismi più sottilmente tramati:

«And pray God to have mercy upon us / And I pray that I may forget» → «E pregar Dio d'aver pietà di noi / E di scordare prego» (Eliot/Baldi, *Mercoledì delle ceneri*, I, 26-27); «*Quel corps me traîne à sa fin paresseuse, / Quel front l'attire à cette terre osseuse?*» → «*qual corpo m'urges alla sua pigra fossa / L'attrae qual fronte in questa terra d'ossa*» (Valery/Macri, *Cimitero marino*, 52-53); «*car les amours qui ton coeur époinçonnent / et les amours qui mon coeur éguillonent*» → «Perché gli amori che il tuo cuore pungono / E gli amori che figgono il mio cuore» (Ronsard/Bigongiari, *Sonetto CXLIV*, 6-7); «*Doomed like Odysseus and the laboring ships / And proud as Priam murdered with his peers*» → «*Come* Ulisse e le navi tempestose / dannata, e fiera come il moribondo / Priamo» (Yates/Traverso, *Affanno d'amore*, 7-8), in cui anche i due *enjambement*, rompendo l'andamento a verso-frase dell'originale, contribuiscono a sommuovere il dettato; «*Sie war schon aufgelöst wie langes Haar / und hingegeben wie gefallner Regen / und aus getelit wie hundertfacher Vorrat*» → «*Sciolta era ormai come una lunga chioma / Abbandonata come pioggia in terra / come provvista in cento parti sparta*» (Rilke/Traverso, *Orfeo-Euridice-Ermete*, 79-81).

1.1.3 *Il lessico della tradizione*

Su questo scheletro sintattico-retorico illustre, modulato su cadenze memorabili perché proprie del discorso poetico italiano dalle origini alle soglie del Novecento, si innesta un manto lessicale della stessa uniforme grana di generica (petrarchesca) letterarietà, dal quale si staglia occasionalmente un arcaismo, un lemma di più specifica e puntuale ascendenza (spesso dantesca), mai, però, tanto espressivamente rilevato da infrangere l'atmosfera di ieratica compostezza che caratterizza le traduzioni dei fiorentini. Tale patina diversamente reagisce sui diversi contesti della poesia originale, e diversamente divarica dall'assetto verbale dei modelli.

Conviene muovere ancora una volta dalle versioni dei *Lirici spagnoli* di Bo, per verificare la propensione – propria in ultima analisi della traduzione in quanto operazione poetica di secondo grado – ad accentuare il momento istituzionale della letteratura, visto che, manifestandosi presso il traduttore ligure ad un grado prossimo allo zero, risulta agevole l'individuazione di una filigrana lessicale – ovvero di una base linguistica – comune a tutti i traduttori della cerchia. Le pagine di Bo restituiscono una lingua senza trasalimenti, accordata su tonalità medio-alte, in cui sostanzialmente assenti sono le divergenze tonali rispetto all'originale, e il lessico della tradizione trova sovente la sua origine nel testo a

fronte, in virtù di quelle «coincidenze materico-verbali»²²³ tra la lingua di partenza e quella di arrivo di cui parla Macri:

«sus negras sombras en la arena blanca» → «le loro nere ombre nell'arena bianca» (A. Machado, *Notte d'estate*, 8), «espuma de la montaña / ante la azul lejanía» → «*spuma* della montagna / davanti l'azzurro lontano» (A. Machado, *Passati i verdi pini*, 11-12), in cui si noti anche la costruzione davanti + complemento diretto, «errais entre les estrellas» → «errate fra le stelle» (Jimenez, *Non è così, non è di questo mondo*, 30); «entre el cielo y las auras!» → «fra il cielo e l'auro», con elisione (Guillén, *Arvento*, 16), «Olvido, hermoso olvido» → «*Oblio*, splendido *oblio*» (Jimenez, *Oblio*, 1); «La claridad es quien descubre la delicia» → «La *chiarità* è chi scopre la delizia» (Guillén, *Ruscello chiaro*, 6); con lieve scarto verso l'alto rispetto all'originale: «Y el corazón se le pierde» → «e il cuore gli si *sfa*» (Jimenez, *Il poeta a cavallo*, 11) e «el aire la deshacía» → «la *sfaceva* l'aria» (Alberti, *Elegia*, 13); «O tarde luminosa!» → «O luminoso *meriggio!*» (A. Machado, *O luminoso meriggio!*, 1) con anteposizione dell'epiteto; infine, il concreto «mujir del establo» si stempera nell'evocativo «*muggiare* della stalla» (Jimenez, *È il villaggio*, 10); «mi blancor almidonado» → «il mio *albore* inamidato» (Lorca, *Romanza della luna*, luna, 20).

Gli stessi poeti si caricano, nella riscrittura di Macri, di concrezioni preziose: basterebbe forse la blasonata iunctura *sole occiduo*²²⁴, presente almeno due volte nella raccolta di versioni spagnole («si no importara, en ti, que el sol cayera» → «se in te non occorresse *sole occiduo*» (Jiménez, *Morte, se il tuo seppellirci*, 7); «entre las florecillas / frescas del sol poniente» → «tra i fiori / freschi del *sole occiduo*» (Jiménez, *Scendi nel nulla*, 6-7), a misurare il coefficiente di letterarietà del traduttore, che dimostra di attingere volentieri al vocabolario più scelto della lirica tradizionale:

«una tarde horrible / del mes de julio» → «un *vespro* tetro di luglio» (A. Machado, *Per il seppellimento di un amico*, 2), e, poco oltre: «En una tarde clara y amplia como el hastio» → «Un *vespro* lucido, esteso come il tedio» (A. Machado, *Orizzonte*, 1), in cui sono notevoli anche il latinismo *lucido* e il letterario (leopardiano) *tedio* per l'originale e più forte *bastio*; «Del viento el tibio aliento» → «Al dolce *spiro* del vento d'autunno», con lemma reimpiegato anche da Montale negli Ossi («Laggiù dove la piana si scopre / del mare, un trealberi carico / di ciurma e di preda reclina / il bordo a uno *spiro* e via scivola», *Fuscello teso al muro*, 21-14); «al nido / vuelve el ave de noche» → «Al nido / *riede* l'uccello dalla notte» (Unamuno, *Tramonto della luna*, 22); «y toma / libre del sol, hondo nido / la fe enraizándose en tierra» → «e un nido / oltre il sol scende a scoprire la fede nell'*ima* terra» (Unamuno, *Nella grotta d'Altamira*, II, 8-10), in cui l'aggettivo è peraltro un'aggiunta del traduttore; «quitan el campo y me borran» → «*involano* la terra e mi cancellano» (Jiménez, *Non è così, non è di questo mondo*, 4); «alza vista sin ojos al castillo de Dios» → «vista

²²³ L'espressione si trova in *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Ravenna, Longo, p. 156.

²²⁴ Da Leopardi: «delle antiche nubi / l'occiduo sol naufrago uscendo / l'altro polo di vaga iri dipinse» (*Inno ai patriarchi*, 63-65) a Carducci «vedi con che desio quei colli tendono / le braccia al sole occiduo» (*Ruit hora*, 21-22) e Pascoli: «Là bianchi i morti, volti alla marina, [...] tendono le mani / al sole occiduo» (*Poemi del Risorgimento, Garibaldi fanciullo a Roma*, 3-5); la *iunctura* arriva fino a Novecento inoltrato, affiorando in Bertolucci: «il cane abbaia [...] / tinto di sole occiduo» (*La capanna indiana*, II, 50-52). Varia leggermente sul tema D'Annunzio, presso il quale l'aggettivo *occiduo* ha numerose occorrenze: «Tacita era la via; / e il sole inclina vasi all'onda / occidua» (*Maia, Laus vitae*, 48-50).

senz'occhi *figge* nel superno / castel di Dio» (Unamuno, *Occhi senza luce*, 12), con dantismo rifluito in Montale. Con *allure* leopardiana: «ecos del luz en los balcones» → «echi di luce ai veronì» (A. Machado, *La strada in ombra*, 2); «espino solitario» → «biancospino *solingo*» (A. Machado, *Sopra la nuda terra*, 3); e soprattutto: «de lueñe cerro un resplendor de aurora» → «d'un *ermo colle* luminosa aurora» (Machado, *I sogni dialogati*, III, 4); e si veda anche la frequenza dei composti con prefisso *ri-*, definiti «leopardismi morfosemantici» da Nencioni²²⁵: «el salmo verdadero / de tenue voz hoy torna» → «il salmo veritiero / novamente *rimormora*», in cui anche il monottongo concorre al tono (A. Machado, *Sopra la nuda terra*, 5-6); «blanquean los zarzales florecidos» → «biancheggiano i pruneti *rifioriti*» (A. Machado, *Terre di Soria*, II, 11); «porque si de la flauta la boca mia toca / el sonoro carrizo» → «ché se fa *risonare* del flauto la mia bocca / il biodolo canoro» (Dario, *Dafne*, 12-13); «sentada mira sobre el atozano» → «seduta ella *rimira* sopra il poggio» (Unamuno, *Tramonto della luna*, 8); cui si aggiunge il «fiero *rimirare*», da «*dédain souverain*» (Valery, *Il cimitero marino*, 24) e, sempre da Valery: «de temps scintille» → «il tempo *riscintilla*» (*Il cimitero marino*, 12);

e a contatto con il tessuto prezioso del *Cimitero marino* valeriano, l'inclinazione aulicizzante del traduttore raggiunge forse il vertice, come si evince da questa sestina (vv. 31-36), stipata di voci scelte:

<p>Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change ! Après tant d'orgueil, après tant d'étrange Oisiveté, mais pleine de pouvoir, Je m'abandonne à ce brillant espace, Sur les maisons des morts mon ombre passe Qui m'apprivoise à son frère mouvoir.</p>	<p>Cielo grazioso, assisti al mio mutare! Da tanto orgoglio e tanto singolare Indugio, ma converso ad ogni intento, io m'abbandono alla lucente plaga; sui morti avelli la mia ombra vaga che mi concilia al frale movimento.</p>
---	---

Si veda in primo luogo *l'incipit*, con vocativo che si carica di memoria leopardiana («O graziosa luna», *Alla luna*), grazie al passaggio *beau* → *grazioso*; il sintagma *pleine de pouvoir* diventa *converso ad ogni intento*, con lemma latineggiante (ma si rimanda al prossimo paragrafo la trattazione di questa categoria lessicale, la cui fortuna in ambito ermetico è dovuta principalmente a D'Annunzio), il *brillant espace* si nobilita in *lucente plaga* e la perifrasi *maisons des morts* per tombe si trasfigura grazie all'enallage *morti avelli*, con voce di reminiscenza foscoliana. Iperletteraria è poi la forma sincopata *frale*, motivata probabilmente anche dalla contiguità fonica con l'originale *frêle*, ma, un gradino sotto queste vette, il registro è costantemente deviato verso l'alto: passa quasi inosservata la soluzione «regarde-moi qui change» → «assisti al mio mutare»; lo stesso *indugio* per *oisiveté* (lett. *ozio*) e *vaga* per *passé*.

Analoghi riscontri si potranno effettuare sulle versioni di Parronchi dai francesi:

«ce beau couple» → «il *vago* gruppo» (Mallarmé, *Monologo d'un fauno*, 8); «dans la lumière fauve» → «nel *fulvo lume*» (Mallarmé, *Monologo d'un fauno*, 33), «élevant [...] le s narines» → «levando le *narì*» (Mallarmé, *Secondo monologo*, 4) «le splendide bain de cheveux» → «il bagno splendido dei *crinì*» (Mallarmé, *Improvviso d'un fauno*, 82); «suffoquant de chaleurs» → «che soffoca di *vampe*» (Mallarmé, *Il pomeriggio di un fauno*, 18); «la beauté d'alentour» → «la *beltà*

²²⁵ G. NENCIONI, *La lingua del Leopardi lirico*, in *La lingua dei Malavoglia e altri scritti*, Napoli, Morano, 1988, pp. 369-398.

intorno» (Mallarmé, *Il pomeriggio di un fauno*, 56); «magique espoir» → «magata speranza» (Mallarmé, *Brindisi funebre*, 2), «libation blême» → «smorta libazione» (Mallarmé, *Brindisi funebre*, 3); «entourée de tendres bois de noisetiers» → «cinto di molli fusti di noccioli» (Rimbaud, *Lacrime*, 4);

e lo stesso vale per Bigongiari traduttore:

«des amours qui mon coeur éguillonent» → «gli amori che figgono il moi cuore», «je souhaite l'Aurore» → «bramo già l'Aurora» (Ronsard, *Sonetto CXLIV*, 7 e 13); «ces bocages» → «queste piagge» (Ronsard, *Sonetto XCVII*, 1), «l'or de tes cheveux» → «d'oro nel crino», con inversione (Mallarmé, *Tristesse d'été*, II, 2); «de ce blanc flamboiement l'immuable accalmie» → «l'immobile accalmia di questo errore» (Mallarmé, *Tristesse d'été*, II, 5), in cui si annovera anche il francesismo *accalmia*, tra i preziosismi luziani di *Avvento notturno*: «de accalmie nere dell'onda» (*Miraglio*); «qu'il voltige dans l'air» → «ch'erra nell'aria» (Mallarmé, *Pomeriggio d'un fauno*, 2); «figurent un souhait de tes sens» → «illudono una brama dei tuoi sensi» (Mallarmé, *Pomeriggio d'un fauno*, 10); «dans le vide de vitres lourdes de silence» → «Nel vuoto dei vetri gravi di silenzio» (Éluard, *I tuoi capelli d'arancia*, 2); «sourires parfumés» → «sorrisi odorati», (Éluard, *La curva dei tuoi occhi*, 7); «el solitario aliento» → «il solitario empito» (Alberti, *Malva-luna-di gelo*, 6);

ma è soprattutto nelle pagine di *Poesia moderna straniera*, in cui Leone Traverso percorre territori linguistici ed espressivi talvolta molto diversi – sebbene il divario sia sempre compreso entro i limiti di una preliminare e severa selezione dei contenuti e delle voci poetiche – che appare chiaro come il tono aulico che promana da questa fascia lessicale tradizionale concorra ad accordare la polifonia delle intonazioni verso l'alto, generando quell'effetto di eleganza monocorde avvertito dalla critica:

«Sonenschein» → «il lume del sole» (Hölderlin, *Metà della vita*, 10), «Ulmwald» → «da selva d'olmi», «den duftenden Becher» → «l'odoroso bicchiere», (Hölderlin, *Ricordo*, 14 e 27); «Und teine vernehmen konnte / Die eigene Rede des andren» → «E nessuno poteva afferrare / la propria favella dell'altro» (Hölderlin, *Migrazione*, 44-45); «Doch von Parnassos Quell bis zu des Tmolos / Gloglänzenenden Bächen» → «Ma dal fonte de Parnaso ai rivi / d'oro lucenti del Tmolo» (Hölderlin, *Migrazione*, 73-74); «ein blaues Wild» → «un'azzurra fiera» (Trakl, *Elis*, 2, 4); «ein brauner Baum» → «un albero fulvo» (Trakl, *Elis*, 2, 6); «Ein verwesend Geschlecht wohnt» → «abita un secolo che si sfà», con netta attenuazione rispetto all'originale che suona, letteralmente «una stirpe putrescente»²²⁶ (Trakl, *La sera*, 12); «wie eine lange Bleiche hingelegt» → «come riga / lunga di lini ad imbiancare al sole», in cui rispetto all'originale che letteralmente suonerebbe «come una lunga tela distesa ad imbiancare»²²⁷, si nota la tradizionale espunzione dell'articolo, e il plurale poetico (Rilke, *Orfeo-Euridice-Ermete*, 14-15); «Perlen entrollen. Weh, riss eine der Schnüre?» → «Si sgranano perle. Ah! Chi ne ha strappato un vezzoso?» (Rilke, *Si sgranano perle*, 1), lemma riesumato anche da Ungaretti in *Ricordo d'Affrica*: «Diana vezzoso / d'opali» (20-21); «enteignen sich die Figuren» → «vaporano le figure» (Benn/ Traverso, *Più buio*, 5); «and thy dead eyes, / Moved not, nor ever answer my desire» → «E gli occhi morti, muti alla mia brama / non movevi» (Pound, *La tomba d'Aker*

²²⁶ Prendo la traduzione da G. TRAKL, *Le poesie*, prefazione di C. Magris, introduzione di M. Caput, M.C. Foi, trad.it. di V. Degli Alberti e E. Innerkofler, Milano, Garzanti, 1983.

²²⁷ Traduzione da R.M. Rilke, *Poesie. 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2000.

Çaar, 3-4), in cui la coordinata diventa sintagma appositivo accentuando la sinestesia (*occhi muti*) nell'originale meno esposta.

E non mancano anche in Traverso i richiami più espliciti alla tradizione come, da «everything but sleep» → «m'è solo dolce ormai sopore» (Swinburne, *Il giardino di Proserina*, 16), che reca memoria dell'ultimo verso dell'*Infinito* leopardiano «E il naufragar m'è dolce in questo mare»; o da «Und jedes Staunen, das mich selbst betraf» → «E in me ogni cosa ond'io mi meraviglio» (Rilke, dai *Sonetti a Orfeo*, *E una fanciulla quasi*, 8), calco dal petrarchesco «Ma novamente, ond'io mi meraviglio» (Son. LXIX), da confrontare con la versione di Pintor: «e lo stupore che mi prese».

Un tale orientamento nelle scelte lessicali sortisce un effetto di raffreddamento e solidificazione delle materie più incandescenti, riconducendo al repertorio lirico italiano, continuamente evocato da un vocabolario di spessore letterario, anche i testi più riluttanti. Emblematico in questo senso è il divario tonale che separa l'Esenin di Poggioli da quello di Ungaretti, già raffrontati in occasione dell'analisi metrica. Si vedano ancora le prime due quartine del poemetto *Kobyly korablj* (*Vascelli equini*), complementare al già citato *Requiem*, un accorato lamento per la tragedia della carestia dovuta alla Rivoluzione, ritratta dal «poeta della campagna russa» dalla singolare angolazione del mondo animale, e delle sofferenze che la crudeltà umana infligge alla natura:

Se alle stelle il lupo si lamenta
Forse il cielo nuvolaglia morde.
Ventre lacerati di giumente
Come navi, e vele, ali di corvi.

Se urla il lupo alla stella,
È segno che il cielo se lo pappano le nuvole,
Pance lacere di cavalle,
Vele buie di corvi.

Non ficcare l'unghie, o firmamento,
nella tosse ria degli uragani.
Cade sotto l'ululo del vento
Un giardino squallido di crani.

L'azzurro non ficcherà le unghie
Nella tosse delle tempeste.
Cade un giardino di teschi gialli
Sotto il nitrito delle tempeste.

Nella traduzione di Poggioli la violenza delle immagini, l'enfasi cromatica e il simbolismo acceso del testo sono contenuti in uno spazio metrico impeccabilmente scandito in decasillabi a rime alternate (talvolta sopperite da corrispondenze meno esatte), a fronte della polimetria di Ungaretti, che azzerava la periodicità dei richiami fonici istituendo una trama più rada e arbitraria di corrispondenze. Ma è soprattutto la lingua, sorvegliatissima, a smorzare ed attenuare il registro: mentre il lupo ungarettiano «urla», quello di Poggioli «si lamenta» (Iginio De Luca propone invece «ulula» nella sua traduzione letterale), le «pAnCE IACERE di cavalle», la cui cruda concretezza trae rilievo anche dalla consistenza fonica, sono invece «ventri lacerati di giumente», la «tosse» del v. 6 si arricchisce dell'aggettivo letterario «ria», e così via. E si veda come al v. 2, l'espressività di grana popolaesca conferita al dettato dalla dislocazione a sinistra e dall'espressione colloquiale «se lo pappano», non rechi traccia nella versione di Poggioli, se non nel collettivo, appena connotato, «nuvolaglia».

E, scorrendo le traduzioni che compongono la *Violetta notturna*, non si fatica a cogliere, anche senza l'ausilio del testo a fronte, il debito del traduttore con il repertorio lirico più illustre:

«sulle rosse strie dell'*ocaso*», «*dischiusi* la porta pesante»; «Io m'*assido* vicino allo stagno» (Blok, *La violetta notturna*); «senza la *soma* del ritorno» (Blok, *Il giardino degli usignoli*, II, 10), «*via t'invola* sul vento che fugge» (Blok, *La vergine di Spoleto*, 10); «tutto rabbriviva nell'*albore*» (Chodasievic, *Episodio*, 16), «Il vento alza la *rena* granulosa»; e ancora, con eco leopardiana «Qui *m'è dolce* fermarmi a meditare / e *m'è dolce* ascoltare ad occhi chiusi» (Chodasievic, *Mezzogiorno*, 2, 4-5); «m'asciugavo la salmastra *chioma*»; «*ventava* nella camera dai vetri» (Achmatova, *Proprio sul mare*); «Prendi il mio *fiero* dono per tua gioia» (Mandelstam, *Sole e miele*, 13), in cui si noti anche l'espunzione dell'articolo dopo il possessivo, «i lampioni scintillan come *faci*» (Mandelstam, *Lupus in fabula*, 8); «L'abituero paterno è ormai *diruto*» (Essenin, *La Russia sovietica*, 11).

Concludendo questa prima indagine sul lessico delle traduzioni, volta a stabilire l'entità della componente più tradizionale, va rilevato come questa, ancora dominante nel Baldi traduttore di Eliot:

Dal *Mercoledì delle ceneri*: «I rejoice that things are as they are» → «M'*allieta* che le cose *sien* fatte come sono» (I, 20); «I too much discuss» → «troppo *soglio* indagare» (I, 26); «The air which is now thoroughly small and dry» → «l'aria che s'è già fatta angusta e *arsa*» (I, 34); «And I who am here dissembled» → «Ed io che son qui *dimembrato*» (II, 11); «of hope and of despair» → «della *speme* e del pianto» (III, 6);

si diradi nelle versioni da Hopkins (ma «rolling air» → «*mobile* aria», *Il Gebppio*; «hoar hair» → «*crine* grigio», «fleece of beauty» → «la *spuma* della bellezza», *L'eco plumbeo e l'eco d'oro*) la cui lingua, irta di neoformazioni e tesa al limite dell'espressionismo, suggerisce di attingere, con la consueta parsimonia, a serbatoi stilistici più recenti.

2. La tradizione novecentesca

Se la lingua della lirica tradizionale costituisce il fondo che accomuna tutte le versioni, rappresentando il più frequente motivo di distanziamento dal testo a fronte, alcune soluzioni espressive adottate dai traduttori, in accordo, o anche spontaneamente rispetto al modello straniero, trovano la loro origine nell'impronta delle più recenti esperienze poetiche, a partire da quelle di Pascoli e D'Annunzio, il cui magistero non si limita all'ambito metrico, per il quale sono già stati sovente chiamati in causa, ma si estende, com'è noto, a quello linguistico, non tanto direttamente quanto nei termini della formazione di una larga *koiné* «che diviene base istituzionale della lingua letteraria contemporanea e punto di partenza per gli arricchimenti successivi»²²⁸.

In seguito, prima, cioè del definitivo disciogliersi del codice lirico nell'oralità e nella lingua comune della comunicazione, sarà con l'permetismo che si avrà «l'ultima tipica

²²⁸ P.V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, cit., p. 56.

incarnazione, in Italia, di un linguaggio della poesia interpersonale, uniforme ed egemonico»²²⁹, che rappresenta significativamente un modello attivo per i traduttori ben oltre i limiti cronologici della scuola²³⁰, e questo in parte anche grazie al processo di sedimentazione che si situa in questa fase di inteso avvio della pratica traduttoria in Italia.

Nelle pagine che seguono si cercherà quindi di individuare e soppesare l'influenza dei due maggiori modelli stilistici del secolo nell'elaborazione linguistica dei traduttori, tenendo presente che la forza di entrambi risiede anche e soprattutto nella convergenza con stilemi tipici della poesia moderna europea, nelle sue varie declinazioni dal decadentismo in poi.

2.1 La koinè pascoliano-dannunziana

Sul tema delle mediazioni pascoliane e dannunziane nella genesi del codice espressivo della lirica novecentesca, si rimanda alle fondamentali indagini di Mengaldo²³¹, alle quali ci si appoggerà nelle prossime pagine, e sin da subito, per richiamare un'osservazione funzionale all'avvio del riscontro sulle traduzioni dei fiorentini. Volendo declinare la questione delle influenze dei maestri di fine secolo nella «zona dei cosiddetti “ermetici”», risulta infatti particolarmente utile il monito a tener conto del fatto che in questo ambito e a questa altezza cronologica, «un dato assestamento linguistico e formale può anche riferirsi alla lezione dei “lirici nuovi” e presupporre comunque una tradizione del nuovo già assai compatta e stratificata»²³². In altre parole, non è tanto l'impronta della singola *auctoritas* – dannunziana o pascoliana – a contare, quanto i tratti comuni all'una e all'altra, già peraltro metabolizzati e grammaticalizzati dalla più recente tradizione.

Ciò non implica che manchino del tutto nel corpus delle traduzioni ermetiche episodi di esplicita allusione o riuso, in funzione di un'acclimatazione all'orizzonte italiano delle voci poetiche straniere, dei singoli repertori. Si legga, ad esempio, la prima quartina di *Affanno d'amore* di Yeats:

The brawling of a sparrow in the eaves,	Il garrito d'un passero alle gronde
The brilliant moon and all the milky sky	La luna chiara e latte il firmamento
And all that famous harmony of leaves,	E l'armonia solenne delle fronde
Had blotted out man's image and his cry.	Abolivano l'uomo e il suo lamento

Il primo verso riecheggia il celeberrimo «E le rondini zillano *alle gronde*» dell'*Amorosa giornata* (ma anche: «E dai tegoli un *passero* la vide / e *garrì* contro la non mai veduta, / e vennero altri *passeri* al *garrito*», *Poemi Conviviali*, *Poemi di Psyche*, *La civetta*); e si noti come

²²⁹ ID., *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento. Prima serie*, cit., p. 145.

²³⁰ Tracce consistenti della «grammatica ermetica», ad esempio, documenta A. MANFREDI in *Fortini traduttore di Eluard*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992, pp. 111-137.

²³¹ ID., *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento e Da D'Annunzio a Montale*, in *La tradizione del Novecento. Prima serie*, cit., e *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, in *Pascoli e la cultura del Novecento* (atti del Convegno, San Mauro, 30 settembre - 2 ottobre 2005) a cura di A. Battistini, G. Miro Gori, C. Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007.

²³² ID., *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, cit., p. 209.

volgendo *leaves in fronde*, ad ottenere la corrispondenza con *gronde*, il traduttore riproduca una rima pascoliana (*Nuovi poemetti, La morte del papa*, IX, 4-6). Se non si vuole vedere troppo, anche il passaggio da «milky sky» a «latte il firmamento» (e non *latteo* come vorrebbe il testo a fronte) di cui si è già avuto modo di rilevare il movente sintattico-retorico, richiama alla memoria la «nebbia di latte» dell'*Assiuolo*. Suggestioni lessicali pascoliane affiorano anche altrove, attivate da immagini bucoliche, naturalistiche e soprattutto legate al volo, della poesia di Yeats: nell'*Isola del lago d'Innisfree*: «and live alone in the bee-loud glade» → «e vivere in quel *ronzo* nella *radura* solo» (v. 4), «and evening full of linnet's wings» → «e il fanello riga la sera a volo» (v. 8), per la precisione ornitologica; nei *Cigni selvatici di Coole*: «the bell-beat of their wings above my head» → «*allo squillo* di *quelle ah* sul capo» (v. 17), in cui sia il lemma *squillo*, sia la disseminazione sonora che accompagna la semantica, riconducono alla tecnica pascoliana.

E talvolta basta ancora meno per innescare il meccanismo della memoria letteraria, come accade a Parronchi in un contesto assai poco pascoliano come quello mallarméano, in cui il «rossignol qui pleure» diventa «*querulo usignolo*» (Mallarmé, *Dialogo delle ninfe*, 28) («Ecco, fu tolto il sonno, tutto al *querulo usignolo*», *Poemi Conviviali, Il poeta degli Iloti, La notte*, 128-129).

Più di queste occasionali e circoscritte epifanie, conta, però, in un traduttore che attinge a piene mani alle risorse linguistiche di ogni epoca come Traverso, la presenza di materiale verbale raro, tipicamente riconducibile alla staffetta novecentesca di lessemi dannunziano-pascoliani, con approdo, molto spesso, montaliano. Tra questi, emblematica ad esempio la consistente presenza di *aliare*: «und flügelnd an den Fussgelenken» → «Sovra i malleoli snelli *aliando*» (Traverso/Rilke, *Orfeo, Euridice, Ermete*, 46); «*alio* intorno alle labbra / e al grembo manti di morte» da «Trauermäntel schwingen / dir um Mund um Schoss» (Traverso/Benn, *Più buio*, 11), «Und der leichte Nicht-Klang spielt wie Schmetterling mit andern Schmetterlingen» → «E quel vuoto senza eco *alia* leggiadro / come farfalla in mezzo altre farfalle» (Rilke/Traverso, *Scena vascolare*, 6) in cui il verbo *spielen* significa propriamente “giocare”; ma anche Poggioli: «*alian* nella mia corte / le piume d'ogni fiamma» (Gumilev, *Canzone prima*, 3-4); frequentissimo in Pascoli, da *Myrica* («*aliavano* prima dell'alba / le rondini nell'uliveto», *Alba*, 3) ai *Canti di Castelvecchio* («due voltrastrucci nella sera mesta / [...] / ch'aliano soli in mezzo alla tempesta», *In ritardo*, 34) e fino ai *Conviviali*, si trova in Ceccardi, Gozzano, Sbarbaro, Govoni, e infine nelle *Occasioni* montaliane, di pochi anni anteriori alle versioni citate di Traverso e Poggioli: «Poi tornò la *farfalla* dentro il nicchio / che chiudeva la lampada, discese / sui giornali del tavolo, scrollò / *pazza aliando* le carte» (*Vecchi versi*, 45-48). Carducciano e pascoliano è l'arcaismo *piovorno*: «wie Regenhimmel uber die landshaft» → «come cielo *piovorno* s'un paese» (Rilke, *Orfeo - Euridice - Ermete*, 11), «O Miramare, a le tue bianche torri / attediate per lo ciel *piovorno*» (Carducci, *Odi Barbare*, I, *Miramare*), che Pascoli impiega nella traduzione dell'*Ulisse* di Tennyson: «L'Iadi *pioverne* travagliano il mare» (da «rainy Hyades») e Montale, dopo Gozzano, reimpiega negli *Ossi di seppia*: «Sul corso, in faccia al mare, tu discendi / in questo giorno or *piovorno* ora acceso» (*Arsenio*, 6-7). Indicativo anche l'impiego di *alido*: «Ma te portò dal Mezzogiorno il mare / al Nord – te nodo d'*alido* e di gelo» da «Dich aber trug das meer von süd zu zu nord / Dich – seltsames gemisch von glut un eis» (George, *Ai figli*

del mare, 31-32), in cui la traduzione letterale sarebbe stata all'incirca “strana miscela di bruce e ghiaccio”; «solo *alido* d'oro e acini di porpora» da «nur goldene Wärme und Purpurbeeren» (Benn, *Settembre*, 22); «Der fels ist zu Weide gut, / das Trockne zu Trank» → «La roccia è buona a pastura, / l'*alido* a bevanda» (Hölderlin, *L'aquila*, 24-25). In D'Annunzio, e poi Montale, il lessema è impiegato nella variante aggettivale: *Maia*, 150: «per tutte le fibre / *alide* dell'*alidore* / celeste»; *Ossi di Seppia*, *Scirocco*, 14, «oh, *alide* ali dell'aria». Tipicamente dannunziano anche il lemma *aliga*: «nel vento fresco d'*alighe* e di sale» da «Im Kühlen windershauch von salz un tang» (George/ Traverso, *Il signore dell'isola*, 10), allotropo prezioso per il comune “alga” per cui si veda, fra le varie occorrenze montaliane, «Giravano al largo i grovigli dell'*alighe*» (Montale, *Ossi*, *Fine dell'infanzia*, 8). Tra D'Annunzio e Montale, il termine si trova in Gozzano, Boine e Moretti, e nella zona di intersezione tra il lessico dei due maestri si veda anche *redola*: «I prati lisci e *redole* di rena» da «leveled lawns and gravelled ways» (Yeats/Traverso, *Da «Meditazioni in tempo di guerra civile»*, 29) con allitterazione (Montale, *Mottetti*, *La canna che dispiuma*, 4 «la *redola* nel fosso») e prima D'Annunzio, *Maia*, 167: «e l'orma essiccata / nella *redola* verde / che ieri fu molle di pioggia»). Spiccano poi due aggettivi-insegna della lingua del peschereese come *cerulo*: «Erbilck ich in dem blauen wiesental» → «Guardo alle valli *cerule* prative» (George/Traverso, *Coi morti immense immagini*, 6), a impreziosire l'endecasillabo sotto accento sulla sesta sillaba, e *australe*: «Aber im südlicher Himmer» → «Ma là nel cielo *australe*» (Rilke/Traverso, *Elegie duinesi*, X, 94), che trova poi accoglienza, com'è noto, nel prezioso vocabolario luziano: «alto in un velo / australe l'Arno turge» (*Avvento notturno*, *Bacca*, 11-12).

Al di là dei riscontri più o meno puntuali sui singoli lessemi, appare rilevante, nelle pagine dei traduttori fiorentini, la presenza pervasiva di alcune serie lessicali compatte ascrivibili all'ascendenza congiunta di Pascoli e D'Annunzio, a partire da quella, fortunatissima, dei frequentativi in -io, vessillo della componente simbolistica comune ai due maestri.

«pur travail de fins éclairs» → «puro, operoso *balenio* consuma» (Valery/Macri, *Il cimitero marino*, 7); «Mi corazón latió ventitrés veces / su claro balanceo» → «Il mio cuore batté ventitré volte / il suo chiaro *barcollio*» (De la Torre/Bo, *Anni miei compagni*, 12); «Und sind wie seelen die im morgengrauen» → «anime, al *brividio* crepuscolare» (George/Traverso, *Tristi come la via del cimitero*, 21), in cui si noti anche la sintassi nominale, e l'espressione torna identica in Poggioli da Blok, e precisamente nella traduzione del *Giardino degli usignoli*: «nel *brividio* crepuscolare», in cui figurano anche: «al *gocciolio* delle rugiade»; «e i *gorgheggi* degli usignoli»; «nel *luciolio* dell'ombra arcana»; «dal *dondolio* dei polpi molli»; «femmes bruyantes» → «donne in *brusio*» (Éluard/Bigongiari, *Una*) «bajo el diminuto griterio de las hierbas» → «sotto il minuto *gridio* dell'erbe» (Lorca/Macri, *Notturmo del vuoto*, I, 11); «un pío perdido» → «un *pigolio* sperduto» (Jiménez/Macri, *Già buio*, 6); «la scintillation seréine» → «lo *scintillio* sereno» (Valery/Macri, *Il cimitero marino*, 23), anche in Baldi: «and the sea flint-flake» → «e lo *scintillio*, come selci battute dal mare» (Hopkins, *Il naufragio del Deutschland*, 13); «Sein zitternd silber allen staub der jahre» → «nel vivo argento il *polverio* degli anni» (George/Traverso, *Di che prodigi*, 8); «Lichtflockiger schaum verfliegt und vögel schrein» → «in *turbinio* di luce svola / la spuma fra le strida degli uccelli» (George/Traverso, *Ai figli*

del mare, 3-4), in cui il tema del volo attiva ancora una volta il repertorio pascoliano, qui rappresentato, oltre che dal frequentativo, anche dai lessemi *svolare* e *strida*. In Baldi traduttore di Hopkins, sicuramente il più inventivo, si trova infine, oltre al «*dondolio del mare*» da «the swing of the sea» (*Heaven-Haven*): «like the ooze of oil / crushed» → «come il *bulichio* dell'olio spremuto» (*La grandezza di Dio*); «the hurtle of heel» → «lo *scatenio* dell'inferno» (*Il naufragio del Deutchland*, 3); «termine un murmure» → «un *mormorio* s'arresta» (Mallarmé/Parronchi, *Dialogo delle ninfe*, 48);

e proseguendo con quella, contigua, dei verbi in *-eggiare*, con analogha valenza semantica,

per cui si veda subito «*Boga y boga en el lago sonoro*» → «*remeggia* sempre nel lago sonoro», in cui il frequentativo è tanto più notevole in quanto sostituisce la ripetizione (Macrì/Dario, *Blasone*, 29); e poi: «que chillan, aletean y se posan» → «che stridono *aleggiando* e poi si posano» (Machado/Macrì, *Gallerie*, I, 3); «Mon oeil [...] dardait chaque encolure» → «L'occhio *dardeggiava* [...] nuche» (Mallarmé/Parronchi, *Il pomeriggio d'un fauno*, 75); «repercutir lejana en el sangriento ocaso» → «*echeggiare* distante nel tramonto sanguigno» (Macrì / Machado, *Orizzonte*, 9); «Wathever flames upon the night» → «quanto *fiammeggia* a galla nella notte» (Yeats/Traverso, *Due canti per un dramma*, II, 16); «Una centella blanca / en la nube de plomo culebrea» → «Una scintilla bianca / *serpeggia* nella nuvola di piombo» (Machado / Macrì, *Gallerie*, III, 3); «que la Arabia en sus venas atesora» → «che nelle sue vene l'Arabia *tesoreggia*» (Góngora / Traverso, *Illustre e leggiadrissima Maria*, 7); «than tower from the grace to the grace» → «*torreggiare* dalla grazia alla grazia» (Hopkins/Baldi, *Il naufragio del Deutchland*, 3), e «ein Nachtigall türmt» → «un usignolo *torreggia*» (Rilke/Traverso, *Apparizione*, 17); «toi mignottant ton dormeur de Latmie» → «se *vagheggiando* il tuo dormiente in Latmia» (Ronsard/ Bigongiari, *Sonetto CXLIV*, 9); «Corona en puntas la dorada esfera» → «*Volteggia* intorno alla dorata sfera» (Góngora / Traverso, *Non freni il tuo gagliardo intendimento*, 9). E si vedano soprattutto le forme atte a trasmettere impressioni cromatiche: «*rosseggiana* una stria di bagliori» (Blok / Poggoli, *La violetta notturna*); «nella rada nuotavan le meduse / e *azzurreggiavan* sotto l'acqua fonda»; «e vedo *biancheggiare* in braccio al vecchio» (Achmatova/Poggoli, *Proprio sul mare*, II, 35 e IV, 34); «blanquean los zarzales florecidos» → «*biancheggiano* i pruneti rifioriti» (Macrì/Machado, *Terre di Soria*, II, 11), «antano hubo raído los negros encinares» → «radeva un tempo al suolo *nereggianti* quercete» (Machado/ Macrì, *Terre di Spagna*, 3) e «to the black-about air» → «alla *nereggiante* aria» (Baldi/Hopkins, *Il naufragio del Deutchland*, 24); «al rojo despuntar del dia» → «nel *rosseggiare* degli albori» (Góngora / Traverso, *Al tramonto del sole*, 7), in cui si noti l'aulicismo al plurale *albori* per *despuntar del dia*, che «Mit überraschung als ob wir lande beträten / Die wir im reif nur erblickt und die jetzt vor uns grünen» → «Attoniti, quasi avanzando in paesi veduti / fermi nel gelo, che ora *verdeggiano* avanti a noi» (George/Traverso, *Riconoscimento*, 1-2).

Si tratta per lo più di forme largamente diffuse, che testimoniano più l'assunzione passiva, manieristica, di uno stilema che una propensione alla manipolazione della lingua, come testimonia peraltro il timbro eminentemente letterario e prezioso dei numerosissimi parasintetici, e in particolare di quelli a prefisso *in-*, risorsa dantesca riattualizzata da D'Annunzio e molto produttiva nel lessico di Montale, al pari di altri processi formativi che interessano specialmente il settore verbale, con esiti che si situano «entro le categorie

espressive fondamentali dell'energia sintetica e della violenza "espressionistica"²³³. Nell'ambito dell'ermetismo – il tipo *in-* è molto presente, ad esempio in Gatto²³⁴ – i derivati valgono principalmente in quanto varianti preziose, così come nelle traduzioni dei fiorentini rappresentano un'ulteriore occasione di ispessimento della trama letteraria del linguaggio:

si vedano innanzitutto il petrarchesco *infiorare*: «J'allais, quand à mes pieds s'entremèlent, fleuries / deux» → «Me ne andavo / quando ai miei piedi *infiorate* s'intrecciano / due» (Mallarmé/Parronchi, *Monologo d'un fauno*, 76); o i danteschi *intronare*: «Und lob und vorwurf dem Verwegnen klang» → «e lode e scherno *introna* / l'audace» (George/Traverso, *O madre tu*, 7); *invetriare* «Ganz gut / erkennt man noch an dem glasierten Schwung / der Bruch des Henkels» → «Sulla curva / *invetriata* si conosce ancora / la frattura dell'ansa», in cui, riferendosi l'aggettivo *glasierten* ad una tazza, varrebbe piuttosto "smaltata", e si noti anche l'uso di *conoscere* per *riconoscere* (Rilke/Traverso, *La morte*, 4-6); *impietrate* «Wenn gras furche auf dem pfad versteinen» → «Quando erba e solco sul cammino *impietri*» (George/Traverso, *Se greve nebbia alla selve pende*, 5); e le forme *incuorare* «quanto esilio la presenza cabe» → «quanto esilio la presenza *incuora*» (Machado/Macri, *A Eugenio d'Ors*, 8); *inargentare* «la leur argentant le feuillage adouci» → «il lume che *inargenta* / l'illanguidito fogliame» (Mallarmé/Parronchi, *Dialogo delle ninfe*, 26-27), «Fuera, la luna platea» → «Fuori la luna *inargenta*» (Machado/Bo, *La luna, l'ombra e il buffone*, 1); *intorbidare* «quién enturbia los mágicos cristales de mi sueño» → «Chi *intorbida* / i magici cristalli del mio sogno» (Machado/Bo, *Nuvola lacerata*, 5-6); *imbrunare* «la loma de Santana / se amorata en la tarde silenciosa» → «l'altura di Santana / imbruna nella sera silenziosa» (Machado / Bo, *I sogni dialogati*, 13-14) *incielare* «fra gli angioi *incielare*» (Gumilev/Poggioli, *Canzone prima*, 20); *interrare* «tout va sous terre» → «tutto s'*interra*» (Valery/Macri, *Il cimitero marino*, 15, 96); *inabissare* «he was pitched to his death at a blow» → «s'*inabis*ò alla sua morte di colpo» (Hopkins/Baldi, *Il naufragio del Deutschland*, 16), «why should the aged eagle stretch its wings» → «perché spiegherà l'ali l'aquila *incanutita*» (Eliot/Baldi, *Mercoledì delle ceneri*, I, 6) e, con implicazioni cromatiche: «Ma tutto *ingrigiva, imbruniva*» (Blok/Poggioli, *La violetta notturna*, 29); «check crimsons» → «la guancia s'*imporpora*» (Hopkins/ Baldi, *Harry Ploughman*).

Analoghe considerazioni potranno essere fatte per l'altrettanto ricca messe dei parasintetici con prefisso *-a-*:

«In die fluten wo wir schauern / Blind und trunken» → «dentro i gorgi dove *abbrividiamo* / ciechi ed ebbri» (George/Traverso, *Egli è luce*, 6); «Und andre trinken frieren auf den pfosten» → «sui cippi bevono altri *abbrividenti*» (George/Traverso, *Oggi non ci sarà meta*, 10) e «when soil gapes» → «e si spalanca la terra *abbrividendoci*» (Vierek/Baldi, *Poesia d'amore*, 8) verbo per cui si veda D'Annunzio «*Abbrividiscono* le frondi / sino alla vetta» (*Alyone*); e Montale «Precoce inverno che borea / *abbrividisce*», *Occasioni, Bagni di Lucca*, 5-6); frequente anche come aggettivo: «oh agua fría ya, que mojas / con tu cristal enstremecido el viento» → «oh acqua, fredda ormai, che coglie / col suo cristallo *abbrividito* il vento» (Jiménez/Macri, *Autunno*, 8), anche in Parronchi: «A l'effroi du slence» → «nell'*abbrividito* silenzio» (Mallarmé, *Dialogo delle Ninfe*, 30); «mon désir torride» → «la mia brama *accalorata*»

²³³ P.V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, cit., p. 63.

²³⁴ P.V. MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 141.

(Mallarmé/Parronchi, *Monologo d'un fauno*, 37); «y en páramos malditos trabaja» → «e sulle alture ingrata s'addanna» (Machado/Macri, *Terre di Spagna*, 9); «abunda en la tierra / un gris» → «sul suolo s'affolta / un grigio» (Machado/Macri, *È un tramonto d'autunno*, 37), anche in Montale (sempre da precedente dannunziano): «S'affolta il tedio dell'inverno sulle case» (Ossi di seppia, *I limoni*, 41-42); «so ist in seinem Haupte / nichts, was verhindern könnte, dass der Glanz / aller Gedichte uns fast tödlich träfe» → «Così che affrena mail il capo divino / non improvvisa folgore la luce / quasi mortale a noi d'ogni poema» (Rilke / Traverso, *Apollo precoce*, 5-6) «enluta su viola» → «abbruna la sua viola» (Machado/Macri, *Appena che d'amor*, 4); «Et notre san jaloux [...] / Altère tout le vol ancien» → «E il nostro sangue attorba, ingelosito / [...] il volo antico» (Mallarmé / Parronchi, *Improvviso d'un fauno*, 129-130); «Inerte, tout brûle» → «Inerte tutto s'abbrucia» (Mallarmé / Parronchi, *Pomeriggio d'un fauno*, 40) «Nicht möcht ich aber sagen / Es werden die Himmlischen schwarch» → «Non vorrei dire / che s'affiocano i celesti» (Hölderlin/Traverso, *I Titani*, 76-77); «his thew / that onewhere curded» → «il tendine che in luogo si accaglia» (Hopkins/Baldi, *Harry Ploughman*), lemma anche dannunziano («rosseggiar come il sangue che s'accaglia», *Elettra*);

e per quelli, cari a D'Annunzio, a prefisso *-dis*: «la primavera mostraba al mundo» → «la primavera disvelasse al mondo» (Jiménez/Macri, *Ottobre*, 13); «en que el cuerpo, hecho alma, se enternece» → «ove il corpo disalma in tenerezza» (Jiménez/Macri, *Autunno*, 10); «ahuyenten la negrura del pájaro protervo» → «discaccino il negrore dell'uccello protervo» (Dario / Macri, *Responso*, 14) «seine Hände hingen / schwer un verschlossen aus dem Fall der Falten / un wissen nicht mehr von der leichten Leier» → «pendevano le mani / gravi e chiuse fuori dell'ampie pieghe / dismemorate della lieve lira» (Rilke/Traverso, *Orfeo - Euridice - Ermete*, 19-21); «tan bien elle déguise» → «sì bene ella disvia» (Rondard / Bigongiari, *Sonetto XC*, 9); e –s:

tra i quali spicca in Traverso la frequenza di *svolare*, composto che «ha la firma di Pascoli, ma appartiene anche ai dialetti, e dunque agli italiani regionali, del Norditalia»²³⁵: «denen entückte Falter entschwirren» → «da cui svolano farfalle in festa» (Rilke / Traverso, *Salute, o mai dal mio cuore lontani*, 8); «Die tauben flattern ängstig nach dem dache» → «Svolano ansiose le colombe al tetto» (George/Traverso, *Quando a cupole rogge*, 13); «Die wesen mit den goldengrünen schuppen / [...] fortgeflogen» → «Svolarono le vespe dalle squame / d'oro verde» (George/Traverso, *Cogli i doni del fasto*, 9-10); «Enfliegen vögel zum verdeckten rasen» → «svolano al prato ricoperto uccelli» (George/Traverso, *Oggi non ci sarà meta*, 9); mentre gli altri traduttori hanno: «et vous, Astres insignes / favorisés au feu qui me tient alumé» → «Astri insigni / e voi sbracciate il fuoco che mi tiene» (Ronsard / Bigongiari, *Sonetto CCXXVII*, 8-9), che intensifica, prolungandola, la portata della metafora fuoco/amore²³⁶; «l'univers pâissant» → «l'universo che scolora» (Nerval / Parronchi, *Il Cristo agli ulivi*, III, 4); «debouquero au matin le chevreuil» → «sfrascare nel mattino il cavriuolo» (Ronsard / Bigongiari, *Sonetto XCVII*, 10); «El hombre de estos campos que incendia los pinares / y su despojo aguarda como botín de guerra, / [...] / talado los robustos robledos de la sierra» → «L'uomo di questi campi che incendia le pinete / ed a sfrondarle attende come preda di guerra, / [...] / svelleva le robuste roveri della sierra» (Machado / Macri, *Terre di Spagna*, 1-4); e, in contesto figurato: «Du trennst / sonst das

²³⁵ P.V. MENGALDO, *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, cit., p., 104.

Weiss-sein von dem Weiss des Kleides» → «O *svelli* / dalla veste candida il candore» (Rilke / Traverso, *Più non devi sapere che la stele*, 13-14), più energico dell'originale *trennen* ("dividere", "separare"); «Donc mes bois de lauriers remués» → «O miei boschi *smossi* d'allori» (Mallarmé/Parronchi, *Monologo d'un fauno*, 49), con iperbato; «und die wunderbare / Schulter hebend aus dem Abendkleid» → «*snudando* dall'abito serale / la meraviglia delle spalle» (Rilke / Traverso, *Donna allo specchio*, 7), in cui si noti anche il passaggio da «die wunderbare Schulter» a «la meraviglia delle spalle», fenomeno che si può genericamente rubricare tra le inversioni determinante-determinato; «sans épuiser ces peurs / Malignes» → «senza riuscire a *sperdere* / quelle maligne paure» (Mallarmé / Parronchi, *Monologo d'un fauno*, 90); «Tant d'hymen par mon art effarouché» → «Tanta gioia di nozze che ha *spaurito* l'arte mia» (Mallarmé / Parronchi, *Improvviso d'un fauno*, 42-43) con inversione tra sostantivo e possessivo; «et, voix dont la clarté s'altère» → «e, voce il cui accento si *svisa*» (Mallarmé/Parronchi, *Brindisi funebre*, 40).

La fortuna di questa tipologia di prefissazione verbale va inquadrata, si è detto, nell'ambito di una costante esigenza di straniamento rispetto all'usuale e al comune, con il vantaggio, nei termini di una propensione alla dilatazione effusiva dell'alone semantico, alla polivalenza e all'equivocità, che un dispositivo di questo tipo, risultante dalla penetrazione di due categorie grammaticali – il nome e il verbo – può garantire. Si spiega così anche la larga accoglienza di parasintetici nella triade degli ermetici fiorentini:

in Luzi, tra gli altri: *s'avvinghia, s'addensa, s'arrovella, si dispiuma, «disancora* l'aurora / *ingeminata* nel suo rosso corno»; «il blu *disanimato* del tuo sguardo» (*Bacca*) e «la nuvola sui templi / si *disanima*» (*Terra*), *sfronda, imporporando, s'imperna*, «là, sotto un impulso / di nuvole *insorgenti* in una sfera/ d'indachi ansiosi il tuo paese *sverna*» (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*). Il frequente ricorso ai parasintetici in Parronchi è stato rilevato da Fanfani, dal cui spoglio si trae «il raro e arcaico *affoscare* («vigore che affosca negli smunti / giovani e nella sera intorno» e *imbrunare* («vitree mura deserte sopra l'edera imbrunano»), di *Transito* [...] il dantesco *avvivarsi* di *Veglia di Arcetri* («S'avvivano le rose prigioniere») [...]. E ancora *indorare, inazzurrare, smorire, incarnare, avvampare*²³⁷; e per Bigongiari si annoverano: *accestire; s'arroventa, additano, s'annuvola, avviticchiato, irraggiano, s'inurba, infuria; intiepidisce; s'indora, un'ora inghirlandata; sventano i ricordi, sfavilla*;

di segno opposto, si è detto, rispetto a quelli montaliani, che perseguono, al pari di tutto il materiale linguistico raro «il ritaglio netto dello spazio semantico, la specificazione appuntita e univoca dei significati».²³⁸

Da quanto detto va parzialmente discosto Baldi traduttore di Hopkins: i parasintetici assolvono in questo contesto ad istanze foniche e retoriche, nell'arduo tentativo, se non di eguagliare, almeno di fornire un'idea dell'inventività di una lingua che sembra procedere per impulsi ritmici e musicali, ingenerando catene di vocaboli interconnessi sul piano fisico della consistenza fonica, più che sul piano semantico: «Flake-doves sent floating forth at firmyard scare» → «Fiocchi di colombe a *sciame spaurite* dallo

²³⁶ Si veda per un raffronto la traduzione di Greppi, che si mantiene più aderente all'originale: «E voi, Astri sereni, / siate benigni al fuoco che mi tiene infiammato». P. de RONSARD, *Amori*, cit., p. 91.

²³⁷ M. FANFANI, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, cit., p. 91

²³⁸ P.V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, cit., p. 103.

spauracchio di un'aia» (*La notte stellata*); «The moon, dwindled and thinned» → «la luna impicciolita, smagrita» (*Moonrise*) e soprattutto, da *That Nature is a Heraclitean Fire*, in cui emerge la tendenza all'accumulo di lemmi omologhi sul piano paradigmatico in un orbito fitto di rimandi timbrici e fonici:

Down roughcast, down dazzling whitewash, wherever an elm arches,
Shivelights and shadowtackle in long lashes lace, lance, and pair.
[...], in pool and rut peel parches
Squandering ooze to squeezed dough, crust, dust, stanches, starches
Squadroned masks and manmarks

Giù per le bugne dell'abbagliante intonaco, ovunque che un olmo si *inarchi*, tagli di luce e taglie d'ombra in lunghe ciglia *s'allacciano*, *s'incidono*, *s'appaiano*. [...] nelle pozze, nelle rotaie di mota, *dissecca*, prodigio fa bulicare la spremuta pasta, crosta, polvere, *stagna*, *insalda*, *squadra* di orme, maschere d'uomo;

Notevole qui il raro *bulicare*, già dannunziano («e l'acqua putre gorgoglia / e *bulica* occlusa dall'erbe» in *Alyone*). Anche in Baldi/Hopkins però, come in tutto il resto del *corpus*, è rarissima la deformazione espressiva del sostantivo o dell'aggettivo tramite suffissazione. Se si eccettua la serie degli aggettivi in *-oso*, di indole prettamente letteraria:

per cui si veda giusto qualche esempio tra cui il letterario *dubitoso* «ta forme douteuse» → «la tua forma *dubitosa*» (Ronsard / Bigongiari, *Sonetto XXIII*, 5); «verde, lloroso de grillos» → «verde, lacrimoso di grilli» (Jimenez / Bo, *È il villaggio*, 3) «beginnt der hin- / reissende Weltraum» → «cominia lo spazio del mondo / *rapinoso*» (Rilke/Traverso, *Traboccanti di stelle*, 5-6); «*rugginosa* e stagnante» (Blok / Poggioli, *La violetta notturna*); «qui noie en l'onde sa brûlure / ave un cri de rage au ciel *de la forêt*» → «che nell'onda / annega il suo bruciore con un grido / di rabbia al ciel *selvoso*» (Mallarmé/Bigongiari, *Il pomeriggio di un fauno*, 80-81); «la rêveuse avalanche» → «l'immaginosa valanga» (Mallarmé/Parronchi, *Dialogo delle ninfe*, 23); «Sind sie denn hier vernarrt / in dieses Essen voller Hindernis?» → «una follia li tiene a questa mensa *travagliosa*» (Rilke/Traverso, *La morte*, 14-15), in luogo della versione letterale «Sono tanto avidi di questo cibo / pieno di impedimenti?»²³⁹;

pochissimo altro può essere raccolto. Così, sul versante dei composti, la prassi dei traduttori è di sciogliere sempre in normali nessi preposizionali, e ciò vale in particolare per Traverso e Baldi che hanno a che fare con idiomi che prevedono processi agglutinanti. Si salvano solo, significativamente, le forme di giustappositive bimembri di aggettivi coloristici, di gusto simbolista, che abbondano nei versi dannunziani: «*biancoverdi* penombre» (Blok / Poggioli, *La violetta notturna*); «*Verdeoro* el jazmin / el ocase oro viejo, / orinegras las hojas secas» → «*verdeoro* il gelsomino, / oro vecchio, il tramonto / *oronere* le foglie secche» (Jiménez/Macri, *Stampa d'autunno*, 1-4); «el sol verdeamarillo» → «il sole *gialloverde*» (Jiménez/Macri, *Vespri delle domeniche d'inverno*, 3) e Baldi da Hopkins: «like on mealed-with-yellow shallows» → «come sui rami *giallo-screziati* del salcio» (*La notte stellata*); «blue-bleak embers» → «gli *squallido-azzurri* tizzoni» e «gold-vermilion» → «*rosso-oro*» (*Il gheppio*).

²³⁹ Traggio la traduzione da R.M. RILKE, *Poesie, 1907-1926*, cit., p. 479.

Fra le traiettorie del lessico e della lingua dannunziana, gli ermetici scelgono però di proseguire le più preziose. Si pensi ad esempio alla propensione per le voci latineggianti, sigla del *côté* fiorentino della scuola,²⁴⁰ che non manca di emergere anche fra le pagine dei traduttori, sebbene con maggiore parsimonia:

«el amargo trastorno sediento de la aurora» → «l'amaro trambusto *sitibondo* dell'aurora» (Jiménez/Macri, *Navi, non si vedevano*, 11); «combatiendo / sus alas con tus brazos» → «*pugnando* le sue ali con le tue braccia» (Jiménez/Macri, *Denise*, 12) e anche «O Pan, vois les témoins / de l'ébat!» → «Vedi, Pane, i testimoni della *pugna*» (Mallarmé/Parronchi, *Monologo d'un fauno*, 5-6); «ricca cilla» → «messe *opima*» (Unamuno/Macri, *Dolce silenzioso pensiero*, 3) «henchida de hambre» → «*repleta* di fame» (Unamuno/Macri, *Rinascere dormendo*, 31), «en esta hora quel llega ya, vacía e infinita!» → «nell'ora che già s'avanza, *inane* ed infinita» (Jiménez/Macri, *Insofferenza*, 14); «Cansado de gritar de maravilla» → «stremato di *clamare* al tuo prodigio» (Valverde/Macri, *Il silenzio*, 3); «dans le Ciel» → «negli spazi *cesi*» (Ronsard/Bigongiari, *Sonetto XCVII*, 11), in cui al lemma *ciel* dell'originale si sostituisce una perifrasi indeterminante, con aggettivo illustre, dannunziano («e se gli occhi tuoi *cesi* han neri cigli», *Alyzione*); «l'air immobile» → «l'aria *immota*» (Mallarmé/Parronchi, *Monologo d'un fauno*, 3); «dulce lloro» → «dolce *ploro*» (Góngora / Traverso, *Dentro le cinque foglie, gloriosa*, 6).

e si considerino soprattutto i casi in cui il latinismo si cela nell'etimologia di lessemi più o meno comuni, impiegati in un'accezione desueta:

a partire dall'uso di *sapere* per *conoscere*: «das haus des mangels nur *kenne* die schwermut» → «la povera casa sola *sa* la tristezza» (Traverso / George, *Voi imparate...*, 1); «Because these wings are no longer wings to fly» → «Poi che quest'ali più non *sanno* il volo» (Eliot/ Baldi, *Mercoledì cenere*, I, 34); e inoltre: «Caminad, cuando el eje del planeta / se vence hacia el solsticio de verano» → «Andate, quando l'asse della terra / verso il solstizio dell'estate *aberra*» (Machado/Macri, *Rosa di fuoco*, 10), per cui si può vedere, dalla *Figlia di Babilonia* di Bigongiari, «il tuo richiamo, in un lume di secoli *aberrante*» (*Ardore e silenzio*, 3); «libero paisajes dormidos en el aire» → «*agili* paesaggi addormentati nell'aria» (Bo/Cernuda, *Esser solo nel sud*, 2); «Tout entouré de mon renard marin» → «Tutto *concluso* dal mio sguardo al mare» (Valery/Macri, *Il cimitero marino*, 21); «Un golpe de ataúd en tierra es algo / perfectamente serio» → «Una *conclusa* serietà quel colpo / di bara in terra» (Machado/Macri, *Per il seppellimento di un amico*, 15-16), in cui si registra anche la soppressione del verbo essere; «Sus hojas sí, no su fragancia, llora» → «Non l'aroma, le sue foglie *deplora*», nell'originaria accezione di piangere, rimpiangere (Góngora / Traverso, *Pallida rende al suo primo elemento*, 9) «clara en el cielo del frío» → «*lucida* nel cielo del freddo» (Salinas/Macri, *Statua equestre*, 10); «Mais, l'autre, tout soupirs, dis-tu qu'elle *contraste* / come brise du jour chaude dans ta toison?» → «ma, l'altra / tutta sospiri, dici che *urge* come / brezza del giorno calda nel tuo *vello*?» (Mallarmé/Parronchi, *Pomeriggio d'un fauno*, 14-16), in cui, oltre a *urge* per *contraste*, si noti anche la resa *toison* → *vello*; «Suffoquant de chaleurs le matin frais *s'il lutte*» → «che soffoca di vampe il *riluttante* / fresco mattino» (Mallarmé/Parronchi, *Pomeriggio d'un fauno*, 18-19), con latinismo semantico (da RECLUTARI, resistere) adottato anche da Bigongiari nello stesso luogo; «upon their *clamorous* wings» → «sulle loro ali *clamorose*» (Yeats/Traverso, *I cigni sebvatici di Coole*, 12), in cui il termine inglese mantiene la semantica originaria; «Ein vogel [...] / mit seinem schnabel hoher stämme

²⁴⁰ P.V. MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 141.

krone» → «un uccello [...] / col suo becco sfogliava *eccelse vette*» (George/Traverso, *Il signore dell'isola*, 4-5).

E alla tecnica dannunziana si devono, com'è noto, molte partiture preziose ottenute mediante una studiata collocazione degli abbondanti lemmi sdruciolati *a*) a fine verso, in parallelismo verticale, con o senza assonanza, in funzione di segnale della clausola metrica,

[...] et gardant	[...] e reggendo per un <i>fragile</i>
Par un doigt frère afin que sa blancheur de plume	Dito, affinché quel suo bianco di piuma
Se teignît aux éclats d'une sœur qui s'allume,	Si colorasse dei bagliori d'una
La petite, candide et ne rougissant pas,	Sorella accesa, la <i>piccola, candida</i>
Que de mes bras défait par de lascifs trépas	Che nemmeno arrossiva, quando
[...]	Sfatte le braccia di <i>termiti languidi</i>
	[...]

(dal *Pomeriggio d'un fauno* di Parronchi) o anche all'interno, come in questa quartina di poggiosi da Blok: «Non giunge *anelito* terrestre / fra quelle mura sconfinata / risplende *candida* una veste / là fra le sbarre traforate» (*Il giardino degli usignoli*, 14-16); *b*) all'interno dello stesso verso: «*putredine* che *scivola* per la *decrepita* stanza» da «Verwestes gleitend durch die morsche Stube» (Trakl/Traverso, *Amen*, 1); «el árbol la luz ultima» → «l'*albero* l'*ultima* luce» (Salinas / Bo, *Perdonami se ti cerco così*, 11-12), con studiata spostamento dell'aggettivo; «Das schiere bleiche antliz senkt auf den purpur» → «*pallido* il volto grave affonda nella *porpora*» (George/Traverso, *Voi imparate*, 8), nuovamente con distribuzione geometrica ottenuta tramite il sommovimento della sintassi *c*) in *rejet*, specialmente quando si tratti di aggettivi separati dal sostantivo da *enjambement*, come in «J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme» → «Ho disprezzato l'orrore / *lucido* d'una *lacrima*» (Mallarmé/Parronchi, *Brindisi funebre*, 25-26).

Pochi esempi per fenomeni già di volta in volta delibati, così come si è già avuto modo, in sede di analisi metrica, di rilevare la fortuna delle rime eccedenti pascoliane, e soprattutto della variante dannunziana, con corrispondenza imperfetta. Vale la pena però di notare come, anche in questo campo, le diverse ascendenze di Pascoli e D'Annunzio trovino un'occasione di intersezione nell'uso novecentesco, ad esempio ermetico, di sdruciolati generalmente con valore smorzante come “fievole”, “fragile”, “labile”, “palpito”, “stridulo”, “tacito”, “tremulo” e “tremito”, da ricondurre molto probabilmente al «sottofondo pascoliano»²⁴¹, che trova traccia in diversi casi nelle scelte lessicali dei traduttori:

si veda in primo luogo, per *tremulo/tremito*: «Joncs tremblants» → «Giunchi *tremuli*» (Mallarmé/Parronchi, *Monologo d'un fauno*); e l'appena citato «bras défait par des lascifs trépas» → «sfatte le braccia di *termiti languidi*» (Mallarmé/Parronchi, *Monologo d'un fauno*), in cui il doppio proparossitono in chiusura regala all'endecasillabo la clausola preziosa; «verde hoja de álamo lozano» → «*svariano* a verde *tremulo* le fronde» (Góngora/Traverso, *Al tramonto del sole*, 8), ancora con ricadute sul ritmo; e, allargando la cerchia al verbo *tremolare*, particolarmente notevole è, da «Mir dämmert wie in einem zauberbrunnen / di frühe zeit»

²⁴¹ P.V. MENGALDO, *Pascoli e la poesia del novecento*, cit., p. 105.

→ «Come in un fonte *magico* a me *tremola* / la prima età» (George/Traverso, *Nel padiglione arde l'azzurro*, 13), in cui rispetto all'originale *dämmern* (“spuntare, sorgere, albeggiare”) l'immagine acquista le increspature di un riflesso nell'acqua; per *flebile/fievole*: «tanto dolce strumento / *flebile* o risonante» (Lorca/Macri, *Solitudine*, 38-39); «The old loves with wearier wings» → «Vecchi amori dall'ali *fievoli*», in luogo del più letterale “stanche” (Swinburne/Traverso, *Il giardino di Proserpina*, 66); per *esile* si veda in particolare: «das avecillas» → «gli *esili* uccelli» (Guillén/Macri, *Avvenimento*, 5) in cui lo sdrucchiolo assolve alla funzione del diminutivo, troppo legato alla poetica crepuscolare per incontrare il gusto dei fiorentini; in «zwei pappeln / Mit einer fische in den wiesen stehn» → «due pioppi / e un abete sui prati *esili* stanno» (George/Traverso, *Anniversario*, 7-8), l'aggettivo, assente nell'originale, è forse esclusivamente funzionale al ritmo dell'endecasillabo, con dialefe nella sinalefe, analogamente a quanto avviene in «Wir kennen der Kontur / des Fühlens nicht: nur, was ihn formt von aussen» → «e di quanto sentiamo, la materia / si conosce, non l'*esile* profilo» (Rilke/Traverso, *Elegie Duinesi*, IV, 19-20), in luogo di «Del sentire non sappiamo / il contorno, solo quanto lo forma da fuori». Per *tacito* spicca la resa «pour l'honneur du tranquille désastre» → «in onore del *tacito* disastro» (Mallarmé/Parronchi, *Brindisi funebre*, 58); mentre in «vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten» → «in faccia a un'infinita corona di *taciti* morti» (Rilke/Traverso, *Elegie Duinesi*, V, 96), la variante *tacito* per *silenzioso* favorisce la figura fonica; ancora, in «folge die schweigenden Stufen / abwärts dem Boten der Nacht» → «seguì pei *taciti* gradi / il messaggero della notte» (Benn/Traverso, *Vedi le stelle*, 7-8), si noterà la sfumatura sinestetica. Notevole anche la scelta di *gracile* per *klein* in riferimento a un suono in «Est jenen kleinen / fragenden Auflaut» → «prima quel *gracile* squillo che interroga» (Rilke/Traverso, *Elegie Duinesi*, VII, 10-11), dove anche il lemma *squillo* è pascoliano; e si veda infine, per *stridulo*: «werfen sie ihre Stimmen ins Gelächter / das schlecht verbrennt» → «gettan le loro voci essi nel riso, / che *stridulo* arde», dove *schlecht* vale piuttosto “difficilmente” (Rilke/Traverso, *Così cozzando con la forte notte*, 2-3), ma anche il verbo, *stridere*, ricorre spesso: tra tutti gli esempi il molto pascoliano «e *stridono* / perdute le *allodole* nell'aria», con doppio proparossitono, da «es girren / Verloren in der Luft die Lerchen» (Hölderlin/Traverso, *Mnemosyne*, 22-23), e il celeberrimo «*stridono* banderole» da «Klirren die Fahnen», su cui Mengaldo si chiedeva «se la «banderuola / affumicata» che «gira senza pietà» della *Casa dei doganieri*, al di qua delle banderuole di Pascoli e di Govoni si saldi effettivamente (come alcuni indizi, anche contestuali, farebbero supporre) alle ben più pregnanti *Fahnen* che stridono (*klirren*) della stupenda *Hälfte des Lebens* di Hölderlin».²⁴²

Tra tutti, come si è visto, Traverso sembra essere il più sensibile a questo ordine di suggestioni (complice anche la predisposizione degli autori tradotti, si pensa soprattutto a Rilke e al grande peso del silenzio nella sua poetica), come si evince anche da scelte che si allineano al gusto pascoliano per lemmi «entro le frontiere semiche della diminuzione del vitalismo, e tensione all'irraggiungibile espressione compiuta (*anelito, palpito, ansito, ansare, soffiare, soffio* [...]), che non raggiunge mai l'esplicito, o rientra nella tensione del silenzio, s'arresta al rumore fievole, alle voci che non hanno suono, al limite della percettibilità».²⁴³

²⁴² P.V. MENGALDO, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, p. XXVIII.

²⁴³ G.L. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, cit., p. 161.

Si veda ad esempio l'*incipit* del celebre sonetto rilkiano *Bocca di fonte*: «O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund, / der unerschöpflich Eines, Reiner, spricht»: Pintor traduce, costeggiando l'originale: «Bocca di fonte, tu che dai, tu bocca, / che hai solo una parola, e sgorga pura», mentre Traverso toglie vigore alla perentorietà della *parola* della fonte, che non è più *data* ma *mormorata*: «Bocca che doni e *mormori* una sola / pura parola, tu bocca di fonte» e, analogamente, al v. 9, si ha «Marmoreo orecchio in cui sempre *bisbigli*», che silenzia l'originale «das Marmoror, in das du immer *spricht*», cioè “parli”. C'entra, certamente, anche la vischiosità dell'espressione letteraria, per cui l'acqua mormora, non parla né tantomeno ride, se Bo, alle prese a sua volta con una fonte, machadiana sta volta, traduce: «la fonte di pietra / non smette di *mormorare* sopra la bianca vasca» da «la fuente de piedra / no cesa de *reir* sobre la concha blanca» (*Giardino*, 10-11). Ancora Traverso traduce «Leise rauscht im Acker das gelbe Korn» → «*Sommesso mormora* il grano giallo sul campo» (Trakl/Traverso, *Il canto dell'ora*, 10), con disseminazione fonosimbolica. Altri casi di affievolimento dei fenomeni del testo a fronte: «Es rauscht / Wind ihres Aufgangs» → «stormisce un *soffio* / del loro sorgere», in luogo dell'originale “vento” (Rilke/Traverso, *Morire si deve...*, 13-14) e «Hier wieder klingst du nicht an» → «Ecco, non *vibri* ora più», laddove *klingen* significa “risuonare” (Rilke/Traverso, *Apparizione*, 14) e infine: «Wenn auch die Lampen ausgehn, ween mir auch gesagt wird» → «Se le lampade muoiono e mi viene / *sussurrato*: più nulla» (Rilke/Traverso, *Elegie duinesi*, IV, 34-35), in cui, oltre alla resa di *gesagt*, “detto”, con *sussurrato*, si noti anche l'espunzione della ripetizione speculare di *wenn auch*.

E infine, un vero e proprio sigillo pascoliano applica Traverso con la ripetizione instaurata in «Se *lieve lieve* anche si muove» da «Und wenn er auch *so leicht* tut» → (Rilke/Traverso, *Elegie Duinesi*, IV, 26), tanto più notevole vista la scarsa propensione dei traduttori in generale alle figure di iterazione.

2.2. *La grammatica ermetica*

Si è già anticipato come, nelle versioni poetiche degli anni Trenta e Quaranta, il linguaggio della poesia ermetica abbia trovato «un veicolo particolarmente efficace di affermazione come modello unitario ed egemone di stile poetico»²⁴⁴, contribuendo a conferire alle voci dei poeti tradotti quel timbro uniforme e riconoscibile che si sovrappone, come una patina opacizzante, al testo originale, talvolta deviandone il tono in direzione astrattiva, talaltra alterandone i colori in sfumature più ambigue.

Eppure, a fronte di modelli in vario grado compromessi con la vicenda ottonevicesca della “poesia pura” e dei suoi derivati, bisognerà chiedersi in quale misura i tratti ermetizzanti dei traduttori dell'epoca (e non solo) siano dovuti alla *langue-source*, laddove questa partecipi di quella che Hugo Friedrich nel suo celebre saggio ha definito «unità stilistica della lirica moderna» descrivendola nei termini di una «comunità di

²⁴⁴ P.V. MENGALDO, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, cit., p. XXXVI.

atteggiamento linguistico»²⁴⁵ attraverso una serie di fenomeni trasversali, generalmente di origine simbolistica e in gran parte sovrapponibili con quelli tipici dell'ermetismo nostrano, in grado di accomunare idioletti anche molto diversi fra loro.

Le falle dell'ambiziosa «struttura» interpretativa elaborata dal critico sono, com'è noto, molte e consistenti²⁴⁶, a partire, per gli aspetti che qui interessano, dalla mancata contestualizzazione dei suddetti stilemi nei singoli ambienti poetici, con il risultato che

se si escludono Valéry, alcuni lirici puri spagnoli (soprattutto Guillén e Salinas), il cosiddetto ermetismo italiano (a partire dal secondo libro di Ungaretti), la zona più librata e depurata del surrealismo (da Eluard a Char) e la poetica di Benn (la sua poesia è molto meno chiusa in se stessa e astratta di quanto l'autore affermi) – la maggior parte della poesia del Novecento entra a forza nello schema di Friedrich. Questo schema conta anzitutto sulla centralità di Mallarmé e dei suoi seguaci.²⁴⁷

Ed è soprattutto l'etichetta generica di «oscurità», sotto la quale vengono rubricati gli enunciati poetici novecenteschi più diversi, senza opportuni distinguo, a non reggere per molti dei maggiori esponenti della lirica del secolo scorso – tra i quali il “nostro” Montale, ma anche Machado, e altri – per i quali è invece valida la correzione operata da Fortini che sdoppia il fenomeno in due categorie:

“Oscurità” sia dunque la condizione di un testo o di una sua parte che non consentano una rapida parafrasi capace di soddisfare le esigenze proprie della parafrasi stessa, cioè il massimo possibile di riduzione degli elementi autoreferenziali a favore di quelli referenziali. [...] Se si guarda poi alla funzione espressivo-stilistica e conoscitiva della (sempre relativa) incomprendibilità o impenetrabilità di un testo o di una sua parte, si può ben dire che quella “oscurità” non può e non deve mai essere “vinta” o “superata” perché la sua ragione è di essere, in definitiva, una particolare categoria di “figura”, come la reticenza o l'eufemismo. Pena la scomparsa di una essenziale parte del “messaggio”, tale “oscurità” deve permanere. [...]. “Difficoltà” è invece un tratto di oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore. Anche la “difficoltà” è un tratto stilistico, anzi è organizzata e intenzionale in moltissime tradizioni letterarie. Ma differisce dalla “oscurità” perché accetta, anzi esige l'interpretazione e la parafrasi. [...] si pone come enigma *provisorio* risolvibile con determinati strumenti e quindi mediante esegesi critica o ermeneusi.²⁴⁸

Una distinzione che va intesa più nei termini di una polarità, che in quelli di una netta bipartizione, per cui un dato testo o autore potranno collocarsi anche a metà strada, con gradi di oscurità e difficoltà diversi che convivono in uno stesso spazio verbale. Il tema è complesso e porterebbe lontano²⁴⁹, preme qui soltanto sottolineare che l'«oscurità» si

²⁴⁵ H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, p.

²⁴⁶ Si veda in particolare il saggio di A. BERARDINELLI, *Le molte voci della poesia*, pubblicato in appendice all'edizione citata dell'opera di Friedrich.

²⁴⁷ A. BERARDINELLI, *Le molte voci della poesia*, cit., p. 333.

²⁴⁸ F. FORTINI, *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», II, 3, 1991, pp. 84-88: 87.

²⁴⁹ Per una declinazione del tema in ambito italiano si veda L. ZULIANI, *Sull'oscurità della poesia italiana del Novecento*, in *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario

declina, nella modernità poetica europea, in una moltitudine di esperienze molto diverse tra loro, la cui contiguità stilistica non garantisce una perfetta sovrapponibilità. Si pensi in particolare a quanto affermava Solmi sull'ermetismo e sul suo configurarsi come l'equivalente del surrealismo francese, ma senza presupporre «la tragica esperienza esistenziale e pratica», risolvendosi in ultima analisi «in una grande avventura formalistica e verbalistica: il surrealismo, cioè, di una letteratura che non poteva dimenticarsi di avere avuto Petrarca»²⁵⁰. E questo vale anche per certe zone dell'espressionismo tedesco, se è vero, ad esempio, che il «mugolio animale» di Trakl non può essere assunto a prescindere dalle tragiche vicende personali e soprattutto «dal naufragio dell'impero Asburgico, in cui egli credeva, nel vortice della Grande Guerra».²⁵¹

Il processo traduttivo, astraendo un testo dall'orizzonte culturale (e cronologico) di appartenenza e dal sistema poetico dell'autore per ricollocarlo nel contesto d'arrivo, tende però a obliterare del tutto o in parte gli elementi extratestuali, e talvolta anche contestuali, che consentono l'interpretazione dei valori stilistici, piegandoli ad una lettura altra, e ciò soprattutto nell'ambito di una prospettiva ideologicamente orientata come quella dei fiorentini della terza generazione, sullo sfondo della quale la traduzione assume i connotati di un'operazione critica volta a inglobare le voci straniere in un canone unitario e compatto. Più in generale, con le parole di Bigongiari,

ogni traduzione [...] mentre intertestualizza il nuovo testo in una nuova lingua, anche produce una nuova possibilità testuale. E insomma allontana viepiù dal grande esemplare, come un gioco di specchi che riflette l'immagine in una serie di opposizioni speculari.²⁵²

Può accadere, allora, in seguito agli effetti di questo «gioco di specchi», che siano tacciate di “ermetismo” (leggi *oscurità*) anche traduzioni in cui, a ben vedere, poco o nulla di rilevante è avvenuto nel passaggio dalla lingua originale all'italiano, ma che mantengano, del testo di partenza, stilemi ed elementi che, letti in suolo italiano, riconducono immediatamente a quel clima linguistico.

Emblematica in questo senso è la celebre polemica tra Sciascia, Bo e Macri sulla traduzione del fortunatissimo – in Italia²⁵³ – *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, di Garcia Lorca, il compianto dedicato alla morte del famoso «torero amigo» (Guillén) dei poeti del '27,

(Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2011), a cura di F. Brugnolo e R. Fassanelli, Padova, Esedra, 2012, pp. 413-428.

²⁵⁰ Cit. in P.V. MENGALDO, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, cit., p. XXXIV.

²⁵¹ P. LEVI, *Dello scrivere oscuro*, in ID., *L'altrui mestiere in Opere*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 679 ss.

²⁵² P. BIGONGIARI, *Perché ho tradotto Ronsard*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 46.

²⁵³ Giovanni Raboni, che nel 1978 raccolse in volume cinque traduzioni del *Llanto* (di Bo, Vittorini, Caproni, Sciascia e Macri) scrive: «Nessuno può aver dimenticato la straordinaria popolarità raggiunta in Italia dal Lamento nel corso degli anni cinquanta: una popolarità che ha trasformato ben presto, agli occhi del pubblico, la complessa realtà strutturale ed evocativa del testo lorchiano in una sorta di travolgente e semplicistico emblema o segnale dell'emozione poetica o, peggio, della “poeticità” in quanto tale». F. Garcia Lorca, *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías*, a cura di G. Raboni, Parma, Guanda, 1978, p. 8.

avvenuta a seguito di un incidente durante una corrida il 13 agosto 1934. Nel breve *excursus* sulle vicende traduttive del testo che lo scrittore siciliano fece precedere alla sua versione, edita nel 1961 nella rivista «Rendiconti», Sciascia scriveva: «la prima traduzione (Carlo Bo) fu pubblicata in piena stagione ermetica. Il risultato fu di una quasi totale oscurità. [...] Né altri traduttori – l'ispanista Oreste Macrì e il poeta Giorgio Caproni – hanno fatto di meglio». ²⁵⁴ Eppure, se si cercano nella versione del professore ligure «i tralignamenti e le gratuite oscurità» ²⁵⁵ che avrebbero ottenebrato il *Llanto* lorchiano, si ottiene ben poco.

La componente tradizionale e popolare, con il tipico incedere ellittico e iterativo – i due martellanti e celebri ritornelli *A las cinco de la tarde* e *Que no quiero verla!* – si fonde nell'elegia lorchiana con le inflessioni delle moderne avanguardie, a trasfigurare l'episodio della morte del torero in una fitta simbologia che ingloba i rituali della corrida, gli elementi epici della tauromachia e quelli più enigmatici dell'*imagerie* novecentesca: l'oscurità, se così la vogliamo chiamare, è già tutta nel testo di partenza.

Si leggano i vv. 1-22 della seconda parte, *La sangre derramada*, in cui il sangue, manifestazione tangibile del dramma che si è consumato sull'arena e prefigurazione della tragica morte del torero, si impone allo sguardo nonostante il rifiuto, in un'atmosfera onirica che deforma i tratti dell'ambiente circostante:

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par,
caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras

¡Que no quiero verla!

Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.

²⁵⁴ L. SCIASCIA, *Del tradurre*: Lamento per Ignacio Sánchez Mejías, «Rendiconti», 1961, pp. 25-26.

²⁵⁵ *Ibid.*

Ed ecco le versioni, rispettivamente, di Bo (1943), Macrì (1948) e Caproni (1958)²⁵⁶:

Non voglio vederlo !

Di' alla luna che venga,
ch'io non voglio vedere il
sangue
d'Ignazio sopra l'arena.

Non voglio vederlo!

La luna spalancata.
Cavallo di quiete nubi,
e l'arena grigia del sonno
con salici sullo steccato.

Non voglio vederlo!

Il mio ricordo si brucia.
Ditelo ai gelsomini
con il loro piccolo bianco.

Non voglio vederlo!

La vacca del vecchio mondo
passava la sua triste lingua
sopra un muso di sangue
sparso sopra l'arena,
e i tori di Guisando,
quasi morte e quasi pietra,
muggirono come due secoli
stanchi di batter la terra!

Non voglio vederlo!

Dille alla luna che venga,
non voglio vedere il sangue
d'Ignazio sopra la rena.

Non voglio vederlo!

Spalancata la luna.
Cavallo di calme nubi,
e stadio grigio del sogno
con salici in prima fila.

Non voglio vederlo!

Il mio ricordo si brucia.
Avvisate i gelsomini
Di minuscolo candore!

Non voglio vederlo!

La vacca del vecchio mondo
passava la triste lingua
sopra un muso di sangue
nell'arena versato
ed i tori di Guisando,
quasi morte e quasi pietra
muggiarono come due secoli
stanchi di batter la terra.

No, non voglio vederlo!

Diglielo alla luna che venga
Ché io non voglio vedere il sangue
d'Ignazio sulla rena!

No, non voglio vederlo!

La luna spalancata.
Cavallo di nuvole calme,
e grigia arena del sogno
con salici in prima fila.

No, non voglio vederlo!

Il mio ricordo come si consuma.
Avvertiteli i gelsomini
Col loro biancore piccino.

No, non voglio vederlo!

La vacca del vecchio mondo
passava la sua triste lingua
su un muso di sangue
nell'arena versato,
e i tori di Guisando,
quasi morte e quasi pietra,
muggirono come due secoli
stanchi di pestar la terra.

Lo stile nominale della sintassi (vv. 6-9), che rinuncia al suo ruolo di strutturazione logica e consequenziale procedendo per segmenti frastici giustapposti, le sintesi preposizionali che tendono alla compenetrazione metaforica e sinestetica tra elementi fra loro distanti, tra astratto e concreto (*cavallo di quiete nubi*, assoluto, senza articolo, *l'arena grigia del sonno*, *un muso di sangue*, con articolo indeterminativo in luogo di quello determinativo), l'aggettivazione in enallage (*la sua triste lingua*): i procedimenti stilistici atti a destituire di concretezza l'enunciato traspasano intatti in tutte le versioni dal testo a fronte, ma nessun intervento concorre ad incrementarli. Gli scarti fra un traduttore e l'altro si giocano sul piano tonale: Caproni, più sensibile al registro popolare, accentua la drammatizzazione della voce parlante con le tematizzazioni enfatiche: «Diglielo alla luna» (mentre Macrì, più sostenuto «Dille alla luna»); «Avvertiteli i gelsomini», e si noti anche il «no» a rafforzare il

²⁵⁶ Per un'analisi della traduzione di Giorgio Caproni, confluita oggi nel *Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 1998, si veda L. DOLFI, *Giorgio Caproni traduttore del LLanto*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, cit., pp. 485-524.

ritornello e il “come” in «il mio ricordo come si consuma», a fronte del più asettico «il mio ricordo si brucia» di Bo e Macrì. Sullo stesso tenore il vezzeggiativo «piccino», rispetto alla resa neutra di Bo «piccolo bianco», e aulica di Macrì: «minuscolo candore», per cui, forse avrà agito anche l’attrazione fonica del soprastante «gelsomini», in un poeta-traduttore particolarmente attento ai valori musicali e ritmici, come emerge anche dalla trasposizione del v. 5, in cui i due ispanisti hanno entrambi *nubi* con epiteto anteposto al nome, mentre in Caproni la “poeticità” dell’enunciato è affidata alla trama eufonica del novenario pascoliano: «*cavallo* di nuvole *calme*», in cui il lemma comune *nuvole* si risolve in pura ritmicità. La cifra che distingue le due traduzioni ermetiche rispetto a quella caproniana sembra risiedere allora nella tendenza all’imperturbabilità – o, con Bigongiari, all’«impassibilità»²⁵⁷ - di una lingua che non si fa mai sopraffare dalla materia, che non partecipa degli eventi ma li sublima, confinandoli in uno spazio meramente letterario.

Non andrà, certo, dimenticato che le risonanze tra molte traduzioni dell’epoca e i versi in proprio della triade fiorentina – Luzi, Parronchi e Bigongiari – si devono anche ai rapporti osmotici che vigevano tra raccolte poetiche e antologie di letteratura straniera. Per Luzi e Traverso, in particolare, Macrì parla di una «singolare annosa trasfusione»²⁵⁸, e d’altra parte è noto che gli influssi rilkeiani e hölderliniani riscontrati dalla critica in *Avvento notturno* e nelle raccolte successive²⁵⁹ sono filtrati attraverso le versioni dell’amico traduttore.

Diversi vettori convergono allora a determinare la contiguità linguistica tra le versioni dei traduttori fiorentini e i testi in proprio che nello stesso giro d’anni andavano consolidando il canone linguistico dell’ermetismo. Eppure, anche alla luce di quanto visto sino ad ora, l’impressione è che a questi ultimi si guardi soprattutto – come ad un diapason – per accordare il tono, con gli effetti di rarefatta e casta eleganza che si sono riscontrati e che spesso sono estranei alla voce poetica originale, mentre al testo di partenza si deve, nella maggioranza dei casi, la grammatica, con significative sovrapposizioni in corrispondenza dei più tipici procedimenti stilistici della *koiné*.

Si vedano allora, seguendo la traccia fornita da Mengaldo²⁶⁰, soltanto alcuni esempi tra i molti possibili, di fenomeni tipicamente ermetici che trovano origine nel testo a fronte, a partire dalle varie strategie di assolutizzazione ed emblemizzazione dei sostantivi:

tramite soppressione dell’articolo determinativo: «A los ojos propone *profundidad de fábula*»
 → «agli occhi propone *profondità di favola*» (Guillén/Bo, *Ruscello chiaro*, 8); «*Falten ziehen*

²⁵⁷ P. BIGONGIARI, *Hölderlin e noi* (1957), in ID., *La poesia italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 273-282: 278. A parziale *correctio* delle implicazioni semantico-ideologiche del termine il poeta afferma che impassibilità «non significa certo impartecipazione dell’animo individuale all’Oceano ardente nel profondo; anzi, essa acquistava un che di epigrafico, apodittico, e spingeva l’uomo commosso a uno stoicismo dinnanzi alle immagini».

²⁵⁸ O. MACRÌ, *Leone Traverso e l’esperienza ermetica*, cit., p. 54.

²⁵⁹ Si vedano in particolare A. LUZI, *La vicissitudine sospesa. Saggio sulla poesia di Mario Luzi*, Firenze, Vallecchi, 1968 e G. ZAGARRIO, *Luzi*, Firenze, La nuova Italia, 1968.

²⁶⁰ P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit.

dorthin» → «*Rughe* trascorrono» (Rilke / Traverso, *Dietro gli alberi innocenti*, 4), con verbo letterario molto caro a Traverso; «heben die rosigen *Lieder Liebende*» → «levano le palpebre rosa *amanti*», «Immer folgt den dunklen Rufen der Schiffer / *Stern un Nacht*» → «Sempre seguono alle oscure grida dei naviganti / *Stella e Notte*» (Trakl/Traverso, *A primavera*, 3); «*Dunkles* besänftigt das Plätschern des Bachs» → «*Buio* mitiga il mormorio del ruscello» (Trakl / Traverso, *Canto del dipartito*, 4) o tramite l'impiego dell'articolo indeterminativo laddove il senso avrebbe richiesto l'individuazione, con procedimento già leopardiano: «oblie *une* croyance sombre» → «dimenticate *un'*oscura credenza» (Mallarmé / Parronchi, *Brindisi funebre*, 52); «Busca el mundo *una* blanca, / total, perenne ausencia» → «cerca il mondo *una* bianca, / totale, eterna assenza» (Guillén / Bo, *Notte di luna*, 20-21); «*Une* eau mystérieuse et noire qui t'enserre» → «*un'*acqua che ti cinge misteriosa e nera» (Eluard / Bigongiari, *Coi tuoi occhi*, 3);

Frequente luogo di intersezione tra il linguaggio dei poeti europei e le strategie di spaesamento dell'ermetismo è anche l'impiego del plurale,

con esiti di forte straniamento: «Monde fallen, die Blüte / fällt im Schauer des Spät» → «Cadono lune, nel brivido tardo cadono i fiori» (Benn / Traverso, *La danese*, 41-42); «Qu'a l'envi des soleils ma vanité saccage» → «che la mia vanità / gareggiando coi soli [...] / saccheggia» (Mallarmé / Parronchi, *Il pomeriggio d'un fauno*, 29-31); «überfließende Himmel verschwendeter Sterne / prachen über der Kümmeris» → «traboccanti cieli di stelle dilapidate / raggiano sopra l'affanno» (Rilke / Traverso, *Poesie alla notte*, IV, 1-2); o con usi finalizzati a vanificare ogni possibile individuazione dell'evento poetico e delle sue circostanze: «Las noches transparentes / abren luces soñadas / sobre las aguas o tejados puros constelados de fiesta» → «le notti trasparenti / aprono luci sognate / sull'acqua o tetti puri / costellati di festa» (Cernuda/Bo, *Nevada*, 5-8); «Am Abend tönen die herbstlichen Wälder / Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen / Un blaue Seen» → «A sera risuonano le foreste autunnali / di armi mortali, le pianure d'oro / e i laghi azzurri» (Trakl/Traverso, *Grodek*, 1-3);

Per quanto concerne, poi, le preposizioni, tra le numerose applicazioni improprie, atte a generare sintagmi ambigui e semanticamente sfuggenti:

«Vers la lune adorable qui plonge / *parmi* l'aile» → «Verso la luna che tuffa adorabile / *tra* l'ala» (Mallarmé/ Parronchi, *Dialogo delle ninfe*, 20-21); «cristal de aire en mil hojas» → «cristallo d'aria *in* mille foglie» (Diego/Bo, *Insonnia*, 7); «La ultima ola / prorumpe *en* signos blancos» → «L'onda ultima / prorompe *in* bianchi segni» (Salinas/ Macrì, *Tutto si chiarisce*, 30-31); «Und zeigtest mir von weiten wo aus grüften / Die trübe liebe wächst im reif der qualen» → «m'indicavi le grotte ove matura / il triste amore *in* gelo *di* tormenti» (George / Traverso, *Talora a tarda sera*, 7-8); «A largo amor nos alce esa pujanza agraz» → «A lungo amor ci elevi / questa possanza *agreste*» (Guillén, *I nomi*, 10-11); «Pero yo te sufr» → «Ma io ti sostenni, lacerai le mie vene, tigre e colomba sulla tua cintura / in doglia di morsi e di gigli»;

va trattato a parte l'impiego della preposizione *di*, vera e propria scorciatoia semantica intensamente sfruttata per produrre sintesi qualificative o costrutti più complessi, meno razionalizzabili; uno stilema, “europeo”, che discende dalle simbolistiche immagini di serra calda e che Friedrich, rilevandone la frequenza nella poesia novecentesca, addebitava

all'«indebolimento – e quindi *al* più ampio raggio di funzione del genitivo».²⁶¹ Dilagante in Eluard:

«sur ces vitres d'eau douce» → «sui vetri d'acqua dolce» (Eluard/Bigongiari, *Su questo cielo spezzato*, 1), «blanche éteinte des souvenirs» → «bianca spenta di ricordi» (Eluard / Bigongiari, *Una*), «une ville de velours et de porcelaine» → «una città di velluto e porcellana» (Elurad / Bigongiari, *Ritornare in una città*), «O souprires d'ambre» → «sospiri d'ambra» (Elurad / Bigongiari, *I tuoi capelli d'arancia*, 6), «Et tes mots d'auréole ont un sens si parfait / Que dans mes nuits d'années, de jeunesse et de mort / J'entend vibrer ta voix» → «Le tue parole d'aureola hanno un senso così perfetto / che nelle mie notti d'anni, di gioventù e di morte / Intendo la tua voce vibrare» (Eluard/Bigongiari, *La tua bocca dalle labbra d'oro*, 2-4),

è molto presente in tutti i poeti tradotti, con diverse configurazioni e valenze, tra cui si possono citare i costrutti più accessibili, con inversione di determinante e determinato: «ondoie une blancheur éparse de troupeau» → «ondula un bianco / sparso di gregge» (Mallarmé / Parronchi, *Monologo d'un fauno*, 29-30); «la sierra de violeta / y, en el poniente, el azafrán del cielo» → «Il monte viola / e nel ponente, lo zafferano del cielo» (Machado / Bo, *Chi pose fra rocce di cenere*, 5-6), in cui si noti anche il «cromatismo acceso, tra *fauve*, espressionismo e De Chirico»²⁶² affine a quello che caratterizza la prima stagione luziana, ma in generale la poesia in proprio della triade fiorentina; «Leise sinkt / an kahlen Mauern des Ölbaums blaue Stille» → «Sommessa piega / lungo calvi muri l'azzurra calma dell'olivo» (Trakl/Traverso, *Elis*, I, 11-12); con valore, approssimativamente, causale: «wart icht dich an, blass von geleisteter Nacht» → «attendo io te, pallido della notte che ho sostenuta» (Rilke / Traverso, *Si sgranano perle*, 5); o con, esiti meno razionalizzabili:

«pour tout l'essaim éternel du désir» → «per l'infinito sciame / del desiderio» (Mallarmé / Parronchi, *Il pomeriggio d'un fauno*, 18-19); «un horizonte de perros ladra muy leyo del río» → «un orizzonte di cani / abbaia lontano dal fiume» (Lorca / Bo, *La sposa infedele*, 18-19); «Mujer densa de oras» → «donna folta di ore» (Diego / Macrì, *Otoño*, 1), «un die Spiegel manchmal der Läden der Händler / waren noch schwindlig von dir un gaben erschrocken / mein zu plötzliches Bild» → «e, vertiginosi di te, tradivano specchi / di vetrine sgomenti l'immagine mia repentina» (Rilke / Traverso, *O perduta anzitempo*, 19-20) notevole anche la traduzione, in cui tratti tipicamente ermetici e simbolisti, come l'ardua sintassi e l'espunzione dell'articolo “die” davanti a “specchi” inglobano l'inflessione classicheggiante dell'ultimo sintagma, con posposizione del possessivo; «Un der grosse geborgene Vogel / kreist um der Gipfel reine Verweigerung» → «E il grande uccello immune / ruota intorno al puro divieto delle cime» (Rilke / Traverso, *Abbandonato sulle montagne del cuore*, 13-14).

Altro tratto tipico della poesia moderna europea sono le analogie scorciate, fondate sull'espunzione della congiunzione comparativa, che, con le parole di Gottfried Benn, costituisce «una frattura nella visione, avvicina, paragona, non pone un rapporto

²⁶¹ H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, cit., p. 222-223.

²⁶² F. FORTINI, Di Luzi,

primordiale»²⁶³. Anche in questo caso di registrano vari gradi di audacia nell'accostamento degli elementi:

«la tua infanzia: favola di fonti» (Guillén / Bo, *I giardini*, 5); «Verde caracol, la luna» → «Verde lumaca, la luna» (Alberti / Bo, *Sogno*, 2); «Se va la noche, negro toro [...] / y el día viene, niño fresco» → «La notte se ne va, nero toro / [...] / e il giorno viene, bambino fresco» (Jiménez / Bo, *Sveglia*, 1, 5); «quel visage viendra, coquillage sonore» → «quale viso verrà, conchiglia sonora» (Eluard / Bigongiari, *Su questo cielo spezzato*, 2).

Contigua a questo stilema, la propensione per un'aggettivazione straniante, che tende alla sinestesia e all'enallage, entrando a vari livelli in dissonanza con il sostantivo o vanificandone la consistenza, tramite la sistematica opposizione di astratto e concreto:

«Se extenuán / delirios amarillos en riberas de angustia» → «s'estenuano / gialli delirii in fiumi d'angoscia» (Guillén / Bo, *Fervido*, 5-6); «Exalaba el tiempo / Luces vegetales / amores caídos» → «Il tempo esalava / luci vegetali / amori caduti» (Cernuda / Bo, *Era un sogno aria*, 5-7), significativo qui anche l'uso dei plurali; «las hormigas furiosas / atacarán los cielos amarillos» → «le formiche furiose / attaccheranno i cieli gialli» (Lorca / Bo, *Città insonne*, 33-34);

Sul versante dell'estremo scorciamento e rarefazione del discorso si colloca anche l'uso intenso della sintassi nominale, con una varietà di soluzioni che spazia dall'enumerazione ai grappoli di subordinate agganciate ad un sostantivo assoluto. A tal proposito Friedrich parla di «ostilità della lirica moderna per la frase e la sua ostinazione a privarla del valore verbale», che rende gli enunciati poetici, ridotti ai soli contenuti nominali del concetto, «avulsi da ogni condizione di tempo e dall'influsso degli accadimenti».²⁶⁴ Si veda qui soprattutto uno stilema molto gradito all'ermetismo nostrano, ossia la coordinazione, o immediata giustapposizione dissonante di ellissi nominali e frasi verbali, frequentissime soprattutto in funzione incipitaria:

«Sol. Activa persiana: laten sombras» → «Sole. Persiana attiva. / Palpitano ombre» (Guillén / Bo, *Le ombre*, 1-2), in cui si noti anche l'assenza di articoli, «Cerré las puertas: el mundo me ciñe» → «Le porte chiuse: mi circonda il mondo» (Guillén / Bo, *Notte accesa*, 5); «Ein offenes Fenster / im Landhaus –, und du tratest beinahe / mir nachdenklich heran» → «Un'aperta finestra / nella campagna – e tu quasi / t'avvicinavi a me pensosa» (Rilke / Traverso, *O perduta anzitempo*, 15-17) «Stille der Dörfer; es tönen rings die verlassenenen Wälder» → «Pace dei villaggi; risuonano intorno le foreste abbandonate» (Trakl / Traverso, *Declino dell'estate*, 9-10)

Quando c'è, il predicato è sottoposto a sua volta a diversi procedimenti di centrifugazione del senso, tra i quali, in particolare per i verbi di moto, l'impiego di soggetti astratti, come spessissimo in Luzi:

²⁶³ G. BENN, *Elementi della lirica*, in ID., *Lo smalto sul nulla*, cit., pp. 266-302: 275.

²⁶⁴ H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, cit., p. 163.

«Leicht und gesichtlos, / lehnt sich von oben Tiefe dir an» → «Lieve e senza volto / dall'alto si adagia al tuo fianco una profondità» (Rilke/ Traverso, *Poesie alla notte*, IV, 12-13); «Por los barrios / se pierden los más frágiles azules solitarios» → «Nei rioni / si perdono i più fragili azzurri solitari» (Guillén / Bo, *Fervido*, 3-4), in cui si noti anche l'insistenza del plurale che concorre a conferire indeterminazione, «callada se difunde / la expectación de espuma» → «taciturna dilaga / la lusinga di spuma» (Guillén / Bo, *Notte di luna*, 8-9);

Infine, la collocazione spazio-temporale dell'evento poetico è spesso impossibile per l'estrema rarità degli indicatori e degli attualizzatori, o per il loro uso straniante, per cui «la relativa precisione delle parti “grammaticali” [...] è subito disillusa da quelle semantiche»²⁶⁵:

«Vengo detrás de una copla / que habia por el sendero» → «vengo dietro a una strofa / ch'era là nel sentiero» (Jiménez/Bo, *Tristeza dulce del campo*, 9); «llora en el oriente, llora / en una ciudad dormida, / de farolas melancólicas» → «piange nell'oriente, piange / in una città addormentata, / di malinconici lampioni» (Jiménez / Bo, *Non è così, non è di questo mondo*, 18-20); «Mañana... cuando estés / allá detrás de una / frágil pared de vientos, / de cielos y de años» → «Domani... quando tu sia / laggiù dietro a una / fragile parete di venti, / di cieli e d'anni» (Salinas / Bo, *Non ti vedo*, 14-17); «Tedeshojaste toda lentamente / delante de un invierno» → «Tu ti sfogliasti tutta lentamente / dinanzi ad un inverno» (Salinas / Macrì, *Le morti*, 9), in cui si noti anche l'articolo indeterminativo.

Su questo terreno linguistico si innestano i correttivi ermetizzanti operati sul testo di partenza dai traduttori, quasi sempre di lieve entità, a cominciare dalla tendenza all'assolutizzazione dei sostantivi tramite espunzione dell'articolo determinativo, che va considerata al netto dei numerosi casi in cui lo stilema si inquadra entro le norme della grammatica poetica tradizionale, confermando una volta di più il classicismo dei traduttori, e cioè, campionando rapidamente:

a) con l'aggettivo possessivo: «in der zertretenen Wiese / deiner Armut» → «nell'orto / calpesto di tua povertà», in cui si noti anche la forma aulica per il participio *calpestató*; «und machte sich eine Bett in meinem Ohr» → «e nel mio orecchio pose suo giaciglio» (Rilke/ Traverso, *E una fanciulla quasi*, 4); «desnudez de su luz» → «nudità di sua luce» (Guillén / Macrì, *Presenza dell'aere*, 16) b) con i nomi astratti, per effetto di leggera personificazione: «haut que l'amour se module» → «alto quanto può amore modularsi» (Mallarmé / Bigongiari, *Il pomeriggio d'un fauno*, 57); «Un amor que conversa y que razona» → «Amore che conversa e che ragiona» (Machado / Macrì, *A Eugenio d'Ors*, 1), e soprattutto «verbogen eine junge hoffnung schläft» → «dorme occulta speranza giovinetta» (George / Traverso, *Le pietre che segnavano il cammino*, 15) c) dopo come e quasi in un paragone: «Quand d'Occident, comme une etoile vive» → «Quando a Occidente come stella viva» (Du Bellay/ Bigongiari, *Sonetto LXXXIII*, 9); «et froids comme une source en pleurs» → «e freddi, come pianto di sorgiva» (Mallarmé / Bigongiari, *Il pomeriggio d'un fauno*, 13), in cui si noti anche l'inversione di determinante e determinato con complemento di specificazione, qui con esito a basso voltaggio figurale, ma lo stilema, come si vedrà, è molto sfruttato dai traduttori; «der Blick ihm wie ein vorauslief, / umkehrte, kam» → «il suo sguardo precorre, come cane / torna, riparte» (Rilke / Traverso, *Orfeo - Euridice - Ermete*, 25-26), «Und Wein geht durch den Wein / wie der Mond durch seinen Widerschein / im Geowölk» → «E il vino scorre traverso il

²⁶⁵ V. COLETTI, *Una grammatica per l'evasione*, cit., p. 104.

vino come luna nuvolosa traverso la sua spera» (Rilke / Traverso, *Scena vascolare*, 2-4); d) con i nomi di nazioni: «Car la muse m'a fait l'un des fils de la Grece» → «Perché la musa ha fatto di me un figlio di Grecia» (Nerval / Parronchi, *Myrtho*, 8),

Ascrivibili ad un gusto più propriamente ermetico sono, invece, i seguenti interventi:

«Le bonheur de la bouche où fleurissent les dents» → «Gioia di bocca fiorita di denti» (Mallarmé/Parronchi, *Monologo d'un fauno*, 47), dove si noti anche l'esito della relativa, convertita in sintagma preposizionale con genitivo di cui si avrà modo, a breve di verificare il largo impiego; «sous l'azur on joue» → «Musica si protrae sotto l'azzurro» (Mallarmé / Parronchi, *Il pomeriggio d'un fauno*, 52-53), in cui Parronchi riscrive l'originale "si suona", «L'air immense ouvre et renferme mon livre» → «apre e chiude il mio libro aria infinita» (Valéry/Macri, *Cimitero marino*, 140), con anticipo del verbo; «bajo el sol de fuego» → «sole di fuoco ardeva» (Machado / Macri, *Per il seppellimento di un amico*, 1); «El iris y el balcón» → «Balcone e arcobaleno» (Machado/Macri, *Gallerie*, IV, 1); «Los pájaros, / aun mal despiertos, en la luna cruda» → «Uccelli / mal desti ancora, nella luna cruda» (Jiménez / Macri, *Aurora d'oltremura*, 20-12); «Die vögel fliehen vor den herben schlehen / Die falter bergen sich in sturmes-toben» → «fuggono uccelli dagli acerbi mori / nel turbine si celano falene» (George/Traverso, *Vuoi fondare con me*, 13-14), in cui si noti anche la variazione dell'*ordo verborum* che sommuove la simmetria dell'originale in favore di un'architettura che tende al chiasmo; «Die grauen wolken sammeln sich behende / Die nebel können bald uns überraschen» → «grigi accorrono cirri repentini / forse domani già nebbia ci accascia», in cui si noti anche la scelta di *cirri* per il meno specifico *wolken*, e la resa di *uns überraschen* (lett. "ci sorprende") con *ci accascia* (George / Traverso, *Cogli i doni del fasto che ci lascia*, 3-4); «ah, dream not of them, my belve, the flame of the metor that goes, / or the flame of the blue star» → «ah, non sognare *fiamma di meteora* vagante / né la fiamma dell'azzurra stella» (Yeats / Traverso, *Gli uccelli bianchi*, 6-7), in cui il sintagma assoluto convive con quello normalmente articolato, con variatio; «Desgarrada la nube; el arco iris / brillando ya en el cielo» → «Nuvola lacerata: arcobaleno / brilla nel cielo» (A. Machado / Bo, *Nuvola lacerata*, 1-2), in cui l'espunzione dell'articolo incide su una struttura sintattica, con accostamento dissonante tra frase verbale e nominale; «du, vor des Wassers fließenden Gesicht / marmorne Maske» → «Tu maschera marmorea che consola / Fluido volto d'acqua» (Rilke / Traverso, *Bocca che doni*, 3-4).

Si vedano anche le soppressioni dell'articolo indeterminativo: «eine leichte Figur» → «lieve figura» (Rilke/Traverso, *Dietro gli alberi*, 16); «Ein schwaches flöten von zerpflüchten aste / verkündet dir» → «tenue flauto da spoglio amarasco / t'annuncia» (George / Traverso, *Cogli i doni del fasto che ci lascia*, 5-6); «Una onda no pasa de la nada» → «Onda dal nulla non è transitata» (Jiménez / Macri, *Alla mia anima*, 5); «una Nada amparada» → «Nulla avvolto» (Guillén / Macri, *Questi colli*, 10); «Un turbio laberinto / de estellas ahumadas / enreda mi ilusión / casi marchita» → «Confuso labirinto / di stelle annerite / il mio sogno irretisce / quasi marcito» (Lorca, *L'ombra della mia anima*, 16-20) e, al contrario, i casi in cui questo venga istituito a sostituire un articolo determinativo, specialmente con gli astratti: «Ou mon travail ne me fait, qu'embrunir / Ma foy passant en sa blancheur d'yvoire» → «Quando la mia fatica solo imbruna / Una fede più bianca dell'avorio» in cui si noti anche la semplificazione nominale al secondo verso; «todo verdad presente, sin historia» → «tutto una verità presente, senza storia» (Jiménez / Macri, *Il mio libro, vorrei*, 3); «Dort in verklärte

fernen zihet *die flotte*» → «va in lontananze magiche *una flotta*» (George / Traverso, *Golfo del sud*, 7).

In alcuni casi anche l'espunzione del partitivo, genera effetti di forte spaesamento, come nell'amblematico «*Des chutes de soleil, des aurores liquides*» → «tramonti aurore liquide» (Eluard/Bigongiari, *Rivolta della neve*, 9); «*des tourbillons confus d'horizons agités*» → «Tormente confuse d'orizzonti agitati» (Nerval / Parronchi, *Il Cristo agli ulivi*, II, 6); e si riprenda il già citato «*Je sens que des oiseaux*» → «Uccelli sento», con inversione oggetto/verbo (Mallarmé/Parronchi, *Brezza marina*, 3); stessa cosa dicasi per l'aggettivo indefinito: «*Mon oeil [...] dardait chaque encolure*» → «L'occhio dardeggiava [...] *nuche divine*» (Mallarmé / Parronchi, *Il pomeriggio d'un fauno*, 74-75), in cui si noti anche il passaggio da *mon oeil* a *l'occhio*.

Agganciandosi a questo ultimo esempio va rilevato il sistematico ricorso alla soppressione dei possessivi nello Scève di Bigongiari, per cui si veda, ad esempio: «*Le feu de nuit en mon corps transparent / rentre en mon cœur couvrant mainte estincelle*» → «Notturmo fuoco *in corpo* trasparente / rientra *in cuore*, ogni scintilla vela» (*Dizain CCCLV*, 3-4), dove la soppressione di articoli e possessivi che spersonalizza l'enunciazione assolutizzandola, convive con l'eleganza classica delle disposizioni chiasliche (*notturmo fuoco / corpo trasparente; rientra in cuore / ogni scintilla vela*); «*Mais quand ton front je revy pacifique*» → «Quando rividi la serena fronte», e anche «*sentant ses mains, mains celestement blanches*» → «sentendo *quelle* mani celestiali / Bianche» (*Dizain CCCLXVII*, 3, 8-9), in cui si veda l'espunzione della *reduplicatio*; «*Las! Je me fais despouille à mes douleurs*» → «Mi faccio spoglia misera a dolori» (*Dizain LII*, 3-4, 6), dove l'interiezione patetica iniziale è significativamente convertita nell'aggettivo sdrucchiolo *misera*, che trae risalto dalla collocazione sotto accento sulla sesta sillaba. Il fenomeno si riscontra spesso anche negli altri traduttori ma con esiti meno significativi e per lo più in contesti in cui il possessivo è già semanticamente debole.

Meno propensi si dimostrano i traduttori a mutare i singolari in plurali, con esiti generalmente poco marcati che sembrano più debitori di una plurisecolare consuetudine lirica che non mossi da reali intenti stranianti:

«*distancia y horizonte*» → «lontananza in *cieli*» (Machado/ Macrì, *A Eugenio d'Ors*, 4), in cui il nesso correlativo diventa preposizione generando un sintagma di più ambigua configurazione; «*huia el viento a su gruta*» → «fuggiva *alle grotte* il vento» (Jimenez / Bo, *La luna indorava il fiume*, 9) con soppressione del possessivo; «*im Fernen erfahrene Landschaft*» → «paesaggi scoperti lontani» (Rilke/Traverso, *O perduta anzitempo*, 6); «*the woodland paths are dry*» → «sono aridi i sentieri *delle selve*» (Yates / Traverso, *I cigni selvaggi di Coole*, 2); «*In lila-himmel streuen berge funken*» → «spargono braci *in cieli lilla* i clivi» (George / Traverso, *Golfo del sud*, 5), in cui si noti anche la resa di *berge* con l'aulico *clivi*.

Su altri settori la forza di imposizione del canone ermetico si avverte con maggiore intensità. In primo luogo, la gestione dei nessi preposizionali rivela la vischiosità di uno stilema – l'uso *pas-se-partout* della preposizione *a* – che si configura come una delle sigle del discorso ermetico, e che proprio per questa ragione si presta ad un impiego manieristico:

«Once *out of nature* I shall never take / my bodily form» → «Evaso un giorno *al* cerchio di natura / [...] la mia forma corporea non riprenderò» (Yeats / Traverso, *Navigando verso Bisanzio*, IV, 1-3); «Schöner aber / blühen Reisenden die Wege» → «Ma più belli / fioriscono i sentieri *ai* viandanti» (Traverso / Hölderlin, *Grecia*, 14-15); «Steingrund *unter den* Handen» → «pietrame *alle* mani» (Rilke/ Traverso, *Abbandonato sulle montagne del cuore*, 5-6); «Wie ein schattiger Schlafbaum / ist der Gedanke an euch / *für* die Schwärme des Einsamen» → «Come albero ombroso / del sonno è il pensiero di voi / *agli* sciami del solitario» (Rilke/Traverso, *Anti-Strofi*, 44-46); «und blühest den Himmeln zu» → «e fiorisci *ai* cieli» (Benn / Traverso, *La danese*, 62), in luogo di “verso”, come più propriamente nell’originale; «[les mât] sont-ils de ceux qu’un vent penche *sur* les orages» → «[gli alberi] sono di quelli che un vento inclina *ai* naufragi» (Mallarmé / Parronchi, *Brezza marina*, 15), per cui si veda Luzi, con esiti ben più stranianti: «Dove l’albero *inclina al* tuo celeste frastuono» (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*, 1); «Paissez, faims / Le pré des sons» → «Sfamatevi / *al* prato dei suoni» (Rimbaud / Parronchi, *Fame*, 5-6); «Dans l’air sombre des soirs» → «all’aria oscura delle sere» (Nouveau / Parronchi, da *Le cattedrali*, 4), «el gris / tan joven *por* su rumbo / sin prisa de futuro» → «il grigio / sì giovanile *al* viaggio / senza fretta di futuro» (Guillén / Macrì, *Presenza dell’aere*, 1-2), «Te he conocido / *por* la losa de rosa y la pared bien rasa» → «Ti conosco / *alla* lastra di rosa e il muro liscio» (Diego / Macrì, *Saluto alla Castiglia*, 5-6);

Ma è soprattutto alla tentazione della «metafora del genitivo»²⁶⁶, nelle sue molteplici configurazioni, che molto spesso i traduttori cedono:

si vedano in primo luogo i tipi più normali, in cui l’aggettivo viene convertito in complemento di specificazione: «Era una tarde de julio, *luminosa y polvorienta*» → «Era un vespro di luglio, *di polvere luminosa*» (Machado / Macrì, *Verso un tramonto raggianti*, 12); «La naves que semejan colomenas *afanosas*» → «Le navi, che somigliano alveari *d’ansia*» (Jiménez/Macrì, *Emporio*, 7), «y en un huerto *sombrío*» → «e in un orto *di densa ombra*» (Machado/Macrì, *In questi campi della terra mia*, 20); «desnudos huesos y cenizas *frías*» → «ossa e ceneri *spente di calore*» (Góngora / Traverso, *Sonetto XXI*, 6), caso diverso e meno notevole rispetto ai precedenti, ma indicativo della forza pervasiva dello stilema. La preposizione può anche sostituire il “da” di qualità: «In hohen palästen *aus* dunkeln und schimmerden quadren» → «Negli alti palazzi di lastre oscure e lucenti», invece che “*dalle* lastre oscure...” (George/Traverso, *Negli alti palazzi*, 1) e il sintagma è il frequente esito di composti qualificativi con il trattino: «Ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen» → «*Ciel di lamento* con divelte stelle» (Rilke, *Orfeo - Euridice - Ermete*, 55), si noti qui anche l’espunzione dell’articolo, laddove anche Pintor, che condivide “l’aria di famiglia” dei traduttori fiorentini, traduce, più basso di un’ottava: «un cielo in pianto di deformi stelle»²⁶⁷; «with her cloud-pale eyelids falling on dream-dimmed eyes» → «le palpebre *pallide di nuvole* / cadenti sugli occhi oscurati di sogno» (Yeats, *Racconta d’una valle piena d’innamorati*, 4-5), in cui il sintagma sostituisce una comparazione (*pallide come* nuvole). Diversi i casi in cui si verifichi l’inversione di determinante e determinato, di tema e rema: «sur l’encens blanc» → «sul biancore dell’incenso» (Mallarmé/Parronchi, *Dialogo delle ninfe*, 25); «un bruillard d’après-midi» → «pomeriggio di bruma» (Rimbaud/Parronchi, *Lacrime*, 4);

²⁶⁶ L’etichetta è di Friedrich (*La struttura della lirica moderna*, cit., p. 222), che chiosa: «La definizione è per altro imprecisa, in quanto non lo è la metafora bensì la cosa che si presenta al genitivo».

²⁶⁷ R. MARIA RILKE, *Poesie*, trad. it di G. Pintor, Torino, Einaudi, 1955 (prima ed. 1942), p. 33.

«echado en el verdor de una collina» → «gettato sopra un verde di collina» (Jiménez / Macri, *Autunno*, 11); «morne comme le sable et les palmiers poudreux» → «cupo di sabbia e palme polverose» (Mallarmé/Bigongiari, *Tristesse d'été*, I, 8); «wasserrein» → «pura d'acqua» (Rilke / Traverso, *Come il vento serale*, 8); «Un orgue aux ondes sepolcrales» → «Onde d'organo sepolcrali» (Nouveau / Parronchi, da *Le cattedrali*, 26); «E quand Vesper sur terre universelle / Estendre vient son voile tenebreux» → «E quando l'universo della terra / cuopre d'un velo tenebroso Vespero» (Scève / Bigongiari, *Dizain CCCLV*, 5-6), in cui al costrutto preposizionale che riscrive l'originale coppia nome-aggettivo si assommano gli interventi sulla sintassi, con soggetto e oggetto che si invertono rendendo difficoltosa la distinzione delle funzioni logiche: si realizza qui la «sintassi asemantica dovuta all'equipollenza di soggetto e oggetto»²⁶⁸ di cui parla Coletti per Luzi.

In altri casi la preposizione di sostituisce nessi che esprimono causa / agente: «mes bras, défaits par de vacue trépas» → «de braccia, rotte di transiti vaghi» (Mallarmé / Parronchi, *Improvviso d'un fauno*, 120); «Un ennui, desolé par les cruels espoirs» → «Una noia, angustata di crudeli speranze» (Parronchi / Mallarmé, *Brezza marina*, 13), in cui si noti anche l'uso assoluto dell'articolo indeterminativo tratto dall'originale; «Le bon sommeil ainsi abuse par le faux mon amoureux souci» → «Il buon sonno così / calma d'inganni la sete d'amore» (Ronsard / Bigongiari, *Sonetto XXIII*, 12-13). Gran parte dei sintagmi istituiti per questa via sono però riluttanti ad una classificazione tipologica. Si veda allora qualche caso: «die voll purpurner Trauben hängt» → «nella notte / sospesa di grappoli purpurei» (Trakl/Traverso, *Al fanciullo Elis*, 8), laddove alla lettera l'originale recita: “che pende colma di purpurei grappoli”; «La tormenta / camina lejos en la nube torva» → «Lontano / corre la nube torva di bufera» (Machado/ Macri, *Sopra la nuda terra della strada*, 11-12). Del tutto singolare il caso di Carlo Bo, che instaura la figura a partire dall'espunzione della virgola: «madrugada de las nubes / redondas, de ópalo, grises» → «alba delle nuvole / rotonde d'opale, grige» (Jimenez / Bo, *Estasi*, 2-3)²⁶⁹.

Altra frequente occasione di deviazione dalla lettera del testo a fronte è la propensione alla nominalizzazione degli enunciati originali, che spesso insiste su contesti in cui già rarefatta è la presenza dei predicati. Si legga *La strada in ombra* di Machado nella traduzione di Oreste Macri:

La calle en sombra. *Ocultan los altos caserones*
El sol que muere; hay ecos de luz en los balcones.
 ¿No ves, en el encanto del mirador florido,
 el óvalo rosado de un rostro conocido?
 La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo,
 Surge o se apaga como dagherrotipo viejo.
Suena en la calle sólo el ruido de tu paso ;
 Se extinguen lentamente los ecos del ocaso.

La strada in ombra. *Dalle alte case occultato*
Il sole che muore; ed echi di luce ai veroni.
 Non vedi, nell'incanto del mirador in fiore,
 il roseo ovale d'un volto che ti è noto?
 L'immagine, dietro il vetro d'un cangiante riflesso,
 traluce o sparisce come dagherrotipo vecchio.
Nella strada soltanto il suono del tuo passo;
 si smorzano lentamente gli echi del tramonto.

²⁶⁸ V. COLETTI, *Una grammatica per l'evasione*, cit., p. 100.

²⁶⁹ Si veda almeno un altro caso in cui Bo perviene ad effetti stranianti tramite spostamenti di punteggiatura: «En el cenit, la luna, y en la torre / la esfera del reloj iluminada» → «nello zenit, la luna, e sulla torre / la sfera, l'orologio; illuminata» (Machado, *Notte d'estate*, 9-10). Il sintagma *la esfera del reloj* viene dissociato sia tramite la soppressione della preposizione, sia tramite l'inserzione della virgola, ma è soprattutto il punto e virgola introdotto prima di *iluminada* a generare un effetto di ambiguità sintattica, dal momento che l'aggettivo, così isolato, non trova il suo referente.

¡Oh, angustia! Pesa y duele el corazón...¿Es ella? Oh angoscia! Pesa e duole il cuore... è lei?
 No puede ser...Camina... En el azul, la estella. Non è... non può... Cammina... nell'azzurro, la stella.

Il tema della sfuggente figura femminile intravista dietro i riflessi ingannevoli di un vetro²⁷⁰ è qui, come in altri componimenti di Machado, preceduto da una serie di inquadrature volte a tracciare le linee prospettiche convergenti verso il punto dell'osservazione. Ai vv. 1-2 il passaggio alla sintassi nominale contribuisce ad immobilizzare ulteriormente le diapositive machadiane, mentre al v. 7, la nominalizzazione *suena* → *il suono* accentua l'impressione di assenza, di un rumore che si fa eco al venir meno dell'entità che lo produce. Si noti che le espunzioni operate non trovano origine nelle istanze del metro, vista la risoluzione dell'alessandrino originale in una compagine leggermente più mossa, che oscilla dalle undici alle quattordici sillabe, senza obbligo di rima.

Di genere diverso, ma ascrivibile alla medesima tendenza, è, in un contesto sintattico analogo, l'intervento di Traverso al v. 4 della rilkiana *Musica*:

Musik: Atem der Statuen, viellicht :	Musica : respiro delle statue forse:
Stille der Bilder. Du Sprache, wo Sprachen	silenzio delle immagini. Tu parola
enden, du Zeit	dove muore ogni parola, tempo
<i>Die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.</i>	<i>a piombo sui cuori in fuga.</i>

La condensazione della relativa nell'efficace sintagma “a piombo” e lo scorcimento di «*der Richtung vergehender Herzen*» (lett. “il corso dei cuori trascorrenti”) in «cuori in fuga», oltre a variare la struttura originale, anche tramite la soppressione del secondo *du* (*du Sprachen, wo... du Zeit die... → tu parola, dove... tempo, a piombo...*) conferiscono alla strofa una concentrazione e una densità che ben si attaglia al tono della lirica originale. Ancora più significativa la sintesi al v. 16 di *Fino a quando*, di Benn:

ist es nicht doch die Leere,	Non è forse il buio,
das Dunkel, das du fliehst,	il vuoto che fuggi,
ist est nicht doch das Schwere,	non è forse il peso
<i>wenn du mich gar nicht siebst ?</i>	<i>d'una vana attesa?</i>

Rispetto all'originale, che letteralmente suonerebbe all'incirca “se/quando tu non mi vedi”, la resa di Traverso si colloca su un piano che trascende la situazione concreta e puntuale proiettandola in un orizzonte esistenziale e in una situazione, quella dell'*attesa*, che è *mot-clé* e cardine tematico dell'ermetismo fiorentino²⁷¹. E si veda ancora, per allargare la casistica, Traverso da George:

[dunkle anemonen]

[anemoni viola]

²⁷⁰ Si veda per questa immagine anche Luzi: «Ma già assente / sul vetro della sera un viso spazia / di donna» (*Arvento notturno, Esitavano a Eleusi i bei cipressi*, 9-11), che si muove su un piano molto più astratto rispetto al poeta spagnolo.

²⁷¹ S. RAMAT, *L'ermetismo*, cit., p. 62

Sie neigend sich bedeckt mit silberflocken
 Und hüllen noch mit ihren blauen glocken
 Ihr innres licht und ihre goldnen kronen
Und sind wie seelen die im morgengrauen
 Der halberwachten wünsche und im herben
 Vorfrühjahrwind voll lauernden verderben
 Sich ganz zu öffnen noch nicht recht getrauen.

Piegano sotto i bioccoli d'argento
 nelle azzurre campanule velando
 l'intima luce e le corone d'oro:
anime, al brivido crepuscolare
 dei desideri quasi ormai ridesti,
 trepide tuttavia d'aprirsi al vento
 maligno dell'acerba primavera.

In questa sequenza finale di un testo (*Tristi, come la via del cimitero*), particolarmente rappresentativo dell'«impressionismo smemorante» di Stefan George, «volto a dissolvere il rapporto logico-concettuale che normalmente collega immagini e pensieri per risolverli, quelle e questi, rispettivamente in percezioni vaghissime e in slanci musicali»²⁷², tramite l'espunzione di «und sind wie» (“e sono come”) e l'introduzione dei due punti in luogo della coordinazione, Traverso converte la complessa similitudine dell'originale in un'apposizione analogica contribuendo alla compenetrazione e identificazione dei due elementi: le anemoni e le anime. E il brusco accostamento spicca in modo particolare vista la tendenza a fluidificare il dettato del modello, rigidamente scandito dal polisindeto: «*Sie neigend ... und hüllen ... und ... sich... getrauen*» → «*Piegano ... velando... trepide tuttavia d'aprirsi*».

Alle tipologie illustrate sono riconducibili la maggior parte degli interventi dei traduttori: si veda ancora «Por el arroyo claro *va* la hermosura eterna» → «Nel ruscello chiaro la bellezza eterna» (Guillén / Bo, *Ruscello chiaro*, 4), con semplice espunzione del predicato; «Ce charme a pris âme et corps / et dispersé les efforts» → «Incanto che ha preso anima e corpo, / sperso tutti gli sforzi» (Rimbaud/Parronchi, *O stagioni, o castelli*, 9-10), in cui il sostantivo è sganciato dal predicato tramite l'inserzione di una relativa; o ancora «their hearts *have not grown hold*» → «sempre giovani in cuore» (Yeats/ Traverso, *I cigni selvatici di Coole*, 1), con sintesi preposizionale; e il più ardito «Et de *voir fretiller* dans le Ciel l'aloüette» → «E pallodola un guizzo entro gli spazi cesi» (Ronsard, *Sonetto XCVII*, 11), di cui si è già avuto modo di far notare anche la perifrasi per *ciel* di matrice ermetizzante anche in virtù dell'aggettivo latineggiante e dannunziano.

La dinamica più frequente si ha però a partire da predicati nominali, a seguito della caduta del verbo copulativo:

«ihr Geschlecht *war* zu / wie eine junge Blume gegen Abend» → «Richiuso il grembo come un fiore a sera» (Rilke / Traverso, *Orfeo - Euridice - Ermete*, 68-69); «The trees *are* in their autumn beauty» → «Gli alberi nella gloria dell'autunno»; «La chair *est* triste, hélas» → «Triste la carne, ahimé» (Mallarmé / Parronchi, *Brezza marina*, 1); «Sobre la colina, el cielo / *es* tiernamente violeta» → «Sulla collina il cielo / teneramente viola» (Jiménez / Bo, *Tristezza dolce del campo*, 6-7); «Los asombrados ojos / del niño, y juntas cejas / - *está* el salón obscuro – de la madre!» → «Gli occhi sorpresi del bambino / e le ciglia giunte – *scuro il salone* – della madre!» (Machado/ Bo, *Appunti per uno stereoscopio lirico*, 17-18); «Tienpo en profundidad: *está* en jardines.» → «Tempo in profondità: sopra i giardini» (Guillén / Bo, *I giardini*, 1); «La tarde *está* inflamada / como un tesoro» → «La sera in fiamme / come un tesoro», a ritardare ancora l'arrivo di un predicato, in un testo sin qui tutto nominale (Macri

²⁷² G. BEVILACQUA, *Presentazione*, in S. GEORGE, *Poesie*, cit., p. 6.

/ Jiménez, *Stampa d'autunno*, 8-9), «Riguroso Horizonte. / Cielo y campo, ya identico / *son* puros ya: su linea» → «Riguroso Orizzonte / Di cielo e campi identità, / ecco, una linea pura» (Guillén / Macrì, *L'orizzonte*, 1-3), in cui si noti il passaggio dell'aggettivo *identico* al sostantivo *identità*, con conseguente costruito preposizionale *di cielo e campi*, che rientra nella casistica del genitivo improprio, «Tu presencia y tu ausencia / *sombra son* de una y otra / *sombras me dan y quitan*» → «Di te presenza e assenza / ombre dell'una e dell'altra / ombre mi danno e mi tolgono» (Salinas / Macrì, *Possesso del tuo nome*, 9-11), in cui il traduttore accentua i tratti dell'originale eliminando i possessivi condensati nell'iniziale «di te» e volge al plurale il primo *sombra*.

E l'espunzione della copula conduce spesso all'apposizione analogica:

«frei *sei'n*, *wie* Schwalben, die Dichter» → «libere rondini i poeti» (Traverso/ Hölderlin, *Migrazione*, 27), in cui scompare anche il come; «Su blancura *es* hermana del lino» → «Sorella del lino la sua bianchezza», con anticipazione dell'apposizione (Dario/Macrì, *Blasone*, 17); «el ocase está de ensueños; / *es* un oro de nostalgia, / de llanto y de pensamiento» → «sogna il vespero; / oro di nostalgia, / di pensieri e di pianto» (Jiménez/Macrì, *Melograni in cielo azzurro*, 18-20); «Les femmes *sont* les soeurs (flexibles des roseaux)» → «Agevoli sorelle delle canne, donne» (Mallarmé/Parronchi, *Dialogo delle ninfe*, 34-35), in cui si noti anche il lemma *agevoli*; «Et vos clochetons fins *sont* des mâts sous la lune» → «Le vostre guglie, alberi al lume di luna» (Nouveau / Parronchi, da *Le cattedrali*, 43); «ta chevelure *est* une rivière tiède» → «ma tra i capelli, tepido tuo fiume» (Mallarmé / Bigongiari, *Tristezza d'estate*, II, 9). Diversa origine hanno invece i seguenti costrutti apposizionali: «à des jardins, *baïs par* l'ombrage frivole» → «in giardini, odio dell'ombra frivola» (Mallarmé/Parronchi, *Monologo d'un fauno*, 78); «Et, peut-être, les mâts, *invitant* les orages» → «e gli alberi forse, richiamo d'uragani» (Mallarmé/Parronchi, *Brezza marina*, 15); «Flugsand der Stunden» → «Arena mobile, le ore» (Rilke / Traverso, *Labilità*, 1).

Altre soluzioni traduttive, più sporadiche e isolate, rimandano al clima linguistico ermetico. L'uso (montaliano) del *se* con valore temporale: «*Quand* sur l'abîme un soleil se repose» → «*se* il sole sull'abisso ha un'alta pausa» (Valery/Macrì, *Cimitero marino*, 10), o con altre valenze, come in «*wie* heisser / Brennt über der Städte Dampf / *so* gehet über des Reegens / Behangene Mauren die Sonne» → «*se* più caldo arde sul vapore delle città / va sui muri cangianti / della pioggia il sole» (Hölderlin / Traverso, *Grecia*, 7-10), in cui la frase ipotetica è istituita in luogo di una comparazione; trova particolare accoglienza nelle pagine del *Vento d'ottobre* di Bigongiari, in cui surroga nessi di subordinazione di vario genere: «Le soleil sur le sable *ô lutteuse endormie*» → «il sole, *se poi dormi*, sulla sabbia» e «et trouver ce Nèant que tu ne connais pas» → «e il niente esiste, *se non ne hai barlume*» (Mallarmé/Bigongiari, *Tristezza d'estate*, II, 11); «la frayeur secrète de la chair : / des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide / que délaisse à la fois une innocence, humide» → «*se* un'innocenza l'abbandona, umida» (Mallarmé / Bigongiari, *Il pomeriggio d'un fauno*, 97), in cui si noti anche l'uso, già nell'originale, dell'articolo indeterminativo in *une innocence*. L'esito forse più ardito è quello del sonetto CXLIV di Ronsard, che si è già avuto modo di analizzare, in cui la protasi resta sospesa, senza trovare sbocco nell'apodosi.

Rari sono poi i casi di intensificazione metaforica dell'originale, tra i quali spicca la resa: «Et dans l'air sas *oiseaux* et sans brise ennemie» → «nell'aria senza *voli* o brezza ostile»,

(Mallarmé / Bigongiari, *Tristezza d'estate*, I, 3), che si riscontra anche in Pintor: «Wie ergreift uns der *Vogelschrei*» → «Come ci prende il grido dei *voli*» e in Bigongiari poeta in proprio: «è l'aria rosa di *voli* che si nascosero» (*Figlia di Bigongiari, Sonno*, 1).

Più in generale si tratterà di interferenze con la poesia luziana, soprattutto in Traverso: «Werr weiss, ob derselbe / Vogel nicht hinklang durch uns» → «Forse il medesimo uccello del suo grido *ci corsè*» (Rilke / Traverso, *O perduta anzitempo*, 21-22), con uso transitivo del verbo come in *Avorio*: «Correranno le intense vie d'Oriente / ventilate fanciulle» (v. 9-10); «Wir, wie gebroche vom Berg» → «Noi, come *scoscesi* dal monte» (Rilke / Traverso, *Anti-strofi*, 27), in cui avrà forse influito la «fresca scoscesa tortora» di *Serenata di piazza d'Azelio*, da *La Barca*.

IL CORPUS

Il presente elenco non costituisce una rassegna esaustiva delle traduzioni di poesia uscite tra gli anni Trenta e Cinquanta e realizzate dagli autori oggetto di studio. La grande dispersione dei testi, spesso pubblicati più volte nel giro di pochi anni prima su rivista e poi in antologie o raccolte monografiche, rende molto difficoltoso il compito di stilare un repertorio completo (operazione tra l'altro non strettamente necessaria ai fini della mia ricerca). Si è cercato tuttavia di costruire un *corpus* il più possibile completo, incrociando i dati forniti dalle bibliografie esistenti, e in particolare:

- lo spoglio delle riviste «La Cultura» (1921-1935), «Il Convegno» (1920-1949), «Il Baretto» (1924-1940), «900» (1926-1929), «Pègaso» (1929-1933), «Pan» (1933-1935), «Solaria» (1926-1936), «Circoli» (1931-1939), «Il Selvaggio» (1924-1943), «La Riforma letteraria» (1936-1939), «La Ruota» (III serie, 1940-1943), «Primato» (1940-1943), «Letteratura» (1937-1943), «Campo di Marte» (1938-1939), «Corrente» (1938-1940), «Il Frontespizio» (1929-1940), «Occidente» (1932-1935), «Prospettive» (1939-1943), «La Fiera letteraria» (1925-1929), «L'Italia letteraria» (1929-1936) e «Il Meridiano di Roma», in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Atti del convegno (Milano, 26-27 febbraio e 1° marzo 2003), a cura di E. Esposito, 2 voll., Lecce, Pensa Multimedia, 2004;
- la bibliografia di Leone Traverso curata da L. Terreni nel numero monografico *Studi in onore di Leone Traverso*, «Studi Urbinati», XLV, 1, 1971;
- La bibliografia di Renato Poggioli a cura di L. Béghin in *Archivio Russo-Italiano IV*, a cura di D. Rizzi e A. Shishkin, Università di Salento, Dipartimento di Studi Umanistici, 2005;
- l'elenco delle traduzioni di Sergio Baldi fornito da Oreste Macrì in S. BALDI, *I piaceri della fantasia*, a cura di A. Celli, Firenze, Olschki, 1996, p. 16, n. 17.

Il criterio cronologico è stato applicato in modo moderatamente elastico: è stata inclusa, ad esempio l'antologia *Poesia spagnola del Novecento* di Oreste Macrì, pubblicata nel 1952, che supera dunque di appena due anni la soglia del 1950 e contiene traduzioni elaborate sicuramente anni prima («Le poesie tradotte metricamente sono state elaborate per lunghi anni, con agio e pazienza», p. LXXI), ma sono state escluse le traduzioni realizzate e pubblicate oltre i primi anni del decennio, come ad esempio le traduzioni di Alessandro Parronchi da Baudelaire, datate al 1957 e dunque maturate in un contesto culturale ormai mutato, con importanti ricadute sullo stile, sulla metrica e sulla lingua poetica italiana.

Si fornisce di seguito l'elenco dei testi utilizzati. Nel caso di pubblicazioni successive all'arco cronologico considerato viene specificata la data e il luogo originario di pubblicazione dei singoli testi.

TRADUZIONI DI SERGIO BALDI

DA S. BALDI, *I piaceri della fantasia*, Firenze, Olschki, 1996. *I due corvi* (prima in «Il Ferruccio», IV, 4, 26 gennaio 1935), *Edoardo* (prima in «Il Ferruccio», IV, 7, 16 febbraio 1935, poi in S. BALDI, *Ballate popolari d'Inghilterra e di Scozia*, Firenze, Sansoni, 1946), T.S. Eliot, *Mercoledì delle ceneri* (prima in «Il Frontespizio», IX, 3 marzo 1937, poi, con varianti, in «L'Albero», XIX, 50, 1973), G. M. Hopkins, *Il naufragio del Deutchland* (prima in «Il Frontespizio», XI, 3 marzo 1939), G.M. Hopkins, *La notte stellata, Il gheppio, Le foglie della sibilla, L'eco plumbeo e l'eco d'oro, Che la natura è un fuoco eracleo e del conforto della resurrezione* (prima in «Letteratura», IV, 2, aprile-giugno 1940), G.M. Hopkins, *Undici poesie* (prima in S. Baldi, *G.M. Hopkins*, Brescia, Morcelliana, 1941), P. Vierek, *Poesia d'amore* (prima in «Il Mondo», 227, 16 febbraio 1946), H. Monro, *L'usignolo accanto alla casa* (prima in «Il Mondo», 28, 18 maggio 1946), *Giuda* (prima in S. BALDI, *Ballate d'Inghilterra e di Scozia*, cit., poi, in prosa, in S. BALDI, *Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1949).

TRADUZIONI DI PIERO BIGONGIARI

Da P. BIGONGIARI, *Il vento d'ottobre*, Milano, Mondadori 1961. Da Maurice Scève: da *Delie, Dizain LII, CCLV, CCCLXVII*, prima in «L'Approdo», 12, ottobre-dicembre 1954. Da Du Joachim du Bellay: da *L'Olive, Sonetto LXXXIII*, prima in «Prospettive», 15 luglio 1940, poi in *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Porzio, Milano, Il Balcone, 1945. Da Ronsard: dal primo libro degli *Amours, Sonetto XC* (prima in «Letteratura», 14, aprile-giugno 1940, poi in *Poeti antichi e moderni*, cit., poi in *Lirica del Novecento*, a cura di Luciano Anceschi Sergio Antonelli, Firenze, Vallecchi, 1953), *CXLIV* (prima in «Letteratura», 14, aprile-giugno 1940, poi in *Poeti antichi e moderni*, cit.), *CCXXVII* (prima in «Prospettive», 11-12, 15 dicembre 1940, poi in *Poeti antichi e moderni*, cit.), dal secondo libro degli *Amours, Sonetto XCVII* (prima in «Prospettive», 11-12, 15 dicembre 1940), dal secondo libro dei *Sonnets pour Hélène, Sonetto XXIII, XXX* (prima in «Letteratura», 14, aprile-giugno 1940, poi in *Poeti antichi e moderni*, cit., poi in *Festa d'amore*, a cura di C. Betocchi, Firenze, Vallecchi, 1952). Da Stéphane Mallarmé: *Tristezza d'estate (prima edizione, 1862?)* (prima in «Letteratura», 31, novembre-dicembre 1946), *Tristezza d'estate (redazione definitiva, Tournon 1864)* (prima in «Letteratura», 31, novembre-dicembre 1946, poi in *Festa d'amore*, cit., poi in *Opere scelte di Stéphane Mallarmé*, a cura di Luigi de Nardis, Parma, Guanda, 1961); *Il pomeriggio di un fauno* (tradotto nel 1945, prima in «Letteratura», 31, novembre-dicembre 1946). Da Eluard: da *Repetition, Nessuno, L'unica* (prima in «Corrente», 31 marzo 1940, poi in *Poesia straniera del Novecento*, cit.), da *Mourir de ne pas mourir, L'innamorata, Coi tuoi occhi, Ella si rifiuta sempre* (prima in «Corrente», 31 marzo 1940, poi in *Poesia straniera del Novecento*, cit.), *Su questo cielo spezzato* (prima in *Poesia straniera*

del Novecento, cit.), da *Capitale de la douleur, Una, Ritornare in una città* (prima in «Corrente», 31 marzo 1940), *I tuoi capelli d'arancia, la tua bocca dalle labbra d'oro* (prima in *Poesia straniera del Novecento*, cit.), *Giorno pieno, La curva dei tuoi occhi* (prima in *Poesia straniera del Novecento*, cit.), *Quella di sempre, tutta*, da *L'amour de la poesie, Rivolta della neve* (prima in *Poesia straniera del Novecento*, cit.), *Al primo bagliore*, da *Au rendez vous allemand, Ordinanza* (prima in *Poesia straniera del Novecento*, cit.); da Gracilaso De La Vega, dai *Sonetos, Sonetto X* (prima in «La Ruota», giugno 1943).

TRADUZIONI DI CARLO BO

C. BO, *Lirici spagnoli*, Milano, Corrente edizioni, 1941. Versioni da A. Machado, J.R. Jimenez, F. Villalón, R. Villanova, P. Salinas, J. Guillén, G. Diego, F. Garcia Lorca, R. Alberti, L. Cernuda, J. de la Torre.

F. GARCIA LORCA, *Poesie*, trad.it e prefazione di C. Bo, Modena, Guanda, 1943.

TRADUZIONI DI ORESTE MACRÌ

O. MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, Modena, Guanda, 1952. Versioni da R. Dario, M. Machado, A. Machado, M. de Unamuno, J. Ramón Jiménez, León Felipe, P. Salinas, J. Guillén, G. Diego, F. García Lorca, D. Alonso, V. Alexandre, R. Alberti, L. Cernuda, M. Altolaguirre, L. Panero, L.F.Vivanco, M. Hernández, L. Rosales, D. Ridruejo, J.L. Cano, J. García Nieto, R. Morale, C. Buosoño, J.M. Valverde.

F. GARCÍA LORCA, *Canti gitani e andalusi*, a cura di O. Macrí, Parma, Guanda, 1993 (prima ed. Parma, Guanda, 1948)

O. MACRÌ, *Il Cimitero marino di Paul Valery*, Firenze, Sansoni, 1947

TRADUZIONI DI ALESSANDRO PARRONCHI

Da A. PARRONCHI, *Quaderno francese*, Firenze, Vallecchi, 1989. Da Nerval: *La testa armata* (??), *A Elena di Mecklembourg, Alla signora Sand, Alla signora Ida Dumas, Eritrea* (prima in A. PARRONCHI, *Quattro sonetti di Nerval*, in «Corrente di vita giovanile», III, 7, 15 aprile 1940, p. 2), *Le chimere* (13 sonetti prima in G. DE NERVAL, *Le chimere*, a cura di A. Parronchi, Firenze, Fussi, 1946); da Mallarmé: *Il pomeriggio d'un fauno* (prima in S. MALLARMÉ, *L'après-midi d'un faune*, preceduto dalla *Genesi de L'après-midi d'un faune* di Charles Guyot, trad. con testo a fronte di Alessandro Parronchi, Firenze, Il Fiore, 1945, poi, S. MALLARMÉ, *Il pomeriggio d'un fauno*, a cura di A. Parronchi, Firenze, Fussi, 1946 e infine in S. MALLARMÉ, *Il monologo, l'Improvisato e Il pomeriggio d'un fauno*, a cura di A. Parronchi, Firenze, Fussi, 1951), *Dialogo delle ninfe, Monologo d'un fauno e Improvisato d'un fauno* (prima in S. Mallarmé, *Il monologo, l'Improvisato e Il pomeriggio d'un fauno*, cit.), *Brindisi funebre* (prima in «Il mondo europeo», 1 settembre 1947, p. 11), *Brezza marina* (prima in *Antologia di scrittori stranieri*, a cura di C. Bo, T. Landolfi e L. Traverso, Firenze, Marzocco, 1946) *Cantico di San Giovanni*.

G. NOUVEAU, *Poesie di Humilis*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1945.

A. RIMBAUD, *Una stagione all'inferno*, a cura di A. Parronchi, Firenze, Fussi, 1948.

TRADUZIONI DI RENATO POGGIOLI

R. POGGIOLI, *La violetta notturna. Antologia dei poeti russi del Novecento*, Lanciano, Carabba, 1933. Versioni da A. Blok, M. Kuzmin, V. Chodasevič, N. Gumilëv, A. Achmatova, O. Mandel'stam, V. Ivanov, I. Severjanin, V. Majakovskij, S. Esenin, M. Cvetaeva e B. Pasternak.

S. ESEININ, *Liriche e frammenti*, trad.it e note di R. Poggioli, Firenze, Parenti, 1940.

A. BLOK, *Poemetti e liriche*, trad. it e prefazione di R. Poggioli, Modena, Guanda, 1941.

Tutte le traduzioni sono in seguito confluite in *Il fiore del verso russo*, a cura di R. Poggioli, Torino, Einaudi, 1948 (ora anche Firenze – Antella, Passigli, 1998)

TRADUZIONI DI LEONE TRAVERSO:

R.M. RILKE, *Elegie Duinesi*, trad. it. e prefazione di L. Traverso, Firenze, Parenti, 1937.

G. STEFAN, *Poesie*, trad. it e prefazione di L. Traverso, Modena, Guanda, 1939 (poi Milano, Cederna, 1948 ristampata, con presentazione di G. Bevilaqua, per Firenze, Le Lettere, 2003).

H. VON HOFMANNSTHAL, *Liriche e drammi*, trad. it e prefazione di L. Traverso, Firenze, Sansoni, 1942.

L. TRAVERSO, *Poesia moderna straniera*, Roma, Edizioni di Prospettive, 1942. Versioni da Hölderlin, Swinburne, Trakl, Rilke, Teats, Joyce, Binding, Eliot, Benn, Eluard, Weinheber, Turner, Seidel, Miegel, Jiménez, Pound, Roberts, Villanova.

DA P. ELUARD, *Poesie*, trad. it. di G. Masullo, L. Traverso, A. Camerino, Venezia, Edizioni Cavallino, 1945: *Sui declivi inferiori*, *Primo gradino*, *La voce d'un altro*, *Tra poco*, *La pausa delle ore*.

R.M. RILKE, *Ultime poesie*, a cura di L. Traverso, Firenze, Fussi, 1946.

W.B. YATES, *Poesie*, trad. it. L. Traverso, Milano, Cederna, 1949 (poi Firenze-Antella, Passigli, 1997)

BIBLIOGRAFIA GENERALE

1. OPERE POETICHE E TRADUZIONI

Alcune poesie di Hoelderlin tradotte da Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1987.

BIGONGIARI, P., *Tutte le poesie 1933-1963*, Firenze, le Lettere, 1994.

BENN, G., *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Rovigo, I ponte del sale, 2008.

BLOK, A., *Poesie*, a cura di A. Ripellino, Parma, Guanda, 2000.

CAPRONI, G., *Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, prefazione di P.V. Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998.

ELIOT, T.S., *Opere*, a cura di R. Sanesi, 2 voll., Milano, Bompiani, 2001.

FENOGLIO, B., *Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi, 2000.

G. GUIDICI, *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*, Milano, Garzanti, 1983.

GÓNGORA, L. DE, *I sonetti*, a cura di G. Poggi, Roma, Salerno, 1997.

— *Sonetti*, scelta e traduzione di C. Greppi, introduzione di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1997.

— *Sonetti e frammenti*, tradotti da G. Mucchi, introduzione di S. Solmi, Milano, Meridiana, 1948.

HÖLDERLIN, F., *Poesie*, a cura di G. Vigolo, Torino, Einaudi, 1958.

— *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Milano, Mondadori, 2001.

Lirici greci tradotti da S. Quasimodo, con un saggio di L. Anceschi, Milano, Mondadori, 1945 (2^a ed.)

LUZI, M., *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, Mondadori, 2001.

MACHADO, A., *Tutte le poesie e le prose scelte*, a cura di G. Caravaggi, Milano, Mondadori, 2010.

MONTALE, E., *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1982.

- Poesia russa del Novecento*, a cura di A.M. Ripellino, Parma, Guanda, 1954.
- Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura di L. Anceschi e D. Porzio, Milano, Il Balcone, 1945.
- RILKE, R.M., *Elegie Duinesi*, a cura di F. Rella, Milano, Rizzoli, 1994
- *Liriche*, a cura di V. Errante, Firenze, Alpes, 1933.
- *Poesie 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2000.
- RISI, N., *Compito di francese e d'altre lingue 1943-1993*, introduzione di F. Buffoni, Milano, Guerini, 1994
- RONCARD, P. DE, *Amori*, a cura di C. Greppi, Milano, Mondadori, 1990.
- TRAKL, G., *Liriche scelte*, trad. it. di Pietro Tripodo, Roma, Salerno, 1991.
- *Opere poetiche*, a cura di Ida Porena, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963.
- *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1964.
- *Poesie*, a cura di Ida Porena, Torino, Einaudi, 1997.
- UNGARETTI, G., *40 sonetti di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 1967
- *Da Góngora e da Mallarmé*, Milano, Mondadori, 1948.

2. STUMENTI E TESTI CRITICI

- AFRIBO, A., SOLDANI, A., *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento ad oggi*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- AFRIBO, A., *Caproni traduttore dei fiori del male*, «Studi linguistici italiani», XXXV, II (2009), p. 211
- AGOSTI, S., *Cinque analisi*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- *Il Fauno di Mallarmé*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- *Il testo poetico. Teorie e pratiche di analisi*, Milano, Rizzoli, 1972
- ALONSO, D., *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971.
- ALVAR, C. - MAINER, J.-C. - NAVARRO, R., *Storia della letteratura spagnola*, II, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2000.

- ASOR ROSA, A., *Storia europea della letteratura italiana*, III, Torino, Einaudi, 2009.
- BALDACCI, L., *Parronchi poeta*, «La rassegna della Letteratura italiana», 1-2-, 1995, pp. 46-57, ora in *Per Alessandro Parronchi. Atti della giornata di studi (Firenze, 10 febbraio 1995)*, a cura di I. Bigazzi, G. Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 17-31.
- BARILE, L., *Sparviero o procellaria? Una versione di Montale da Hopkins*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, II, Roma, Salerno Editrice, pp. 805-842.
- BECCARIA, G. L., *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Olschki, 1964.
- *La poesia del Novecento: figure metrico-sintattiche*, in *La sintassi dell'italiano letterario*, a cura di Maurizio Dardano e Pietro Trifone, Roma, Bulzoni, 1995.
- BELTRAMI, P.G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- BEVILACQUA, G., *Intervista a Luzi su Holderlin*, «Il Portolano», 23/24, luglio-dicembre 2000
- *Letteratura e società nel secondo Reich*, Milano, Longanesi, 1977.
- *Rilke: un'inchiesta storica. Testimonianze da Anceschi a Zanzotto*, Roma, Bulzoni, 2006.
- BERTONI, A., *Dai simbolisti al novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- BIGONGIARI, P., *Nota. Per una traduzione da Ronsard*, in Id. *Studi*, Trento, La finestra, 2003 (rist. anast. Firenze, Vallecchi, 1946)
- *Perché ho tradotto Ronsard*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004.
- *Ronsard o il visibile attraverso la parola*, in *L'evento immobile*, Milano, Jaca Book, 1985, pp. 66-67
- BOZZOLA, S., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci, 2006.
- BRIK, O., *Ritmo e sintassi (materiali per uno studio del discorso in versi)*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, prefazione di R. Jakobson, Einaudi 1968, pp. 151-186.
- BRUGNOLO, F., *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, «Anticomoderno», II, 1996, pp. 257-284.
- BRUNETTI, G. «Un non calmato stupore della "forma"». *Gianfranco Contini traduttore di Hölderlin*, «Strumenti critici», a. XIX, n. 3, settembre 2004.
- BUCCHI, G. *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica in Italia*, «Stilistica e metrica italiana», 9 (2009), pp. 343-64.
- CHIAPPELLI, F., *Langage traditionnel et langage personnel dans la poésie italienne contemporaine*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 1951.

- COLETTI, V., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi ??
- *Una grammatica per l'evasione. «Avvento notturno di Luzi»*, in Id., *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova, Il Melangolo, 1978.
- *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, 1989.
- CONTINI, G., *Espressionismo letterario*, in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 41-105.
- *Il linguaggio di Pascoli*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245.
- *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 587-599.
- *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192.
- *Sulla trasformazione dell'Après-midi d'un faune*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 53-67
- CORDIBELLA, G., *Hölderlin in Italia la ricezione letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- CORNULIER, B., *Theorie du vers: Rimbaud, Verlaine, Mallarme*, Paris, Edition du Seuil 1982.
- ESPOSITO, E., *Il verso. Forme e teoria*, Carocci, Roma, 2003
- *Metrica e poesia nel Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 1992.
- ETKIND, E., *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982 (Trad. it. da F. SCOTTO: *Un'arte in crisi. Saggio di poetica della traduzione poetica*, «Testo a fronte», I, 1, 1989, pp. 23-74).
- DAL BIANCO, S., *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi novecenteschi», XXV, 56, dicembre 1998, pp. 207-237.
- DOLFI, L., *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni, 2006.
- DE NARDIS, L., *Mallarmé in Italia*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1957.
- Federico García Lorca e il suo tempo*, a cura di L. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1999.
- FOLENA, G., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- F. FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio di M. V. Tirinato; premessa di Luca Lenzini, Macerata, Quodlibet, 2011.
- *Verso libero e metrica nuova*, in *Saggi italiani*, 1, Garzanti, Milano 1987, pp. 340-349:

- FOTI BELLIGAMBI, V., *B. Croce e G.M. Hopkins. Quattro diminuzioni in prosa*, «Il lettore di provincia», 129, XXXVIII, giugno/dicembre 2007, pp. 53-70.
- FRIEDRICH, H., *La struttura delle lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Milano, Garzanti, 2002 (prima ed. Milano, Garzanti, 1958).
- GARDNER, W.H., *Gerard Manley Hopkins (1844-1889). A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, London, Oxford University Press, 1961.
- GARZONIO, S., *La metrica russa*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, II, Il Novecento, a cura di M. Colucci e R. Picchio, Torino, UTET, 1997.
- GENDRE, A., *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996.
- GENETTE, G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 [1982], p. 248.
- GGIC, *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, Bologna, Il Mulino, 2001, 3 voll.
- GICOVATE, B., *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*, México, Universidad nacional autonoma de Mexico, 1992.
- GIOVANNETTI, P., LAVEZZI, G., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.
- P. GIOVANNETTI, *Tradizioni metriche e teoria del verso. Idee per ricominciare*, «Testo a fronte», XXI, 43, 2010, pp. 51-57.
- GIRARDI, A., *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001.
- GIUDICI, G., *Il «mio» Onegin italiano, in Tradizione / traduzione / società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 237-242.
- I poeti del Ventisette*, a cura di M. Rosso, Venezia, Marsilio, 2008.
- JAKOBSON, R., *On the Translation of Verse*, in Id., *Selected Writings*, vol. V, *On Verse, Its Masters and Explorers*, ed. by S. Rudy, M. Taylor, Mouton, The Hague, 1979, pp. 147-159.
- LADMIRAL, J-R., *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, a cura di A. Lavieri, Modena, Mucchi, 2009.
- La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2011), a cura di F. Brugnolo e R. Fassanelli, Padova, Esedra, 2012.
- La metrica*, a cura di R. CREMANTE e M. PAZZAGLIA, Bologna, Il Mulino, 1972.
- La metrica dei Fragmenta*, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore, 2003.

La traduzione del testo poetico, atti del convegno (Bergamo, 3-5 marzo 1988), a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004.

La traduzione: saggi e studi, atti del convegno (Trieste, 28-30 aprile, 1972), Trieste, LINT, 1973

LAURENTI, F., *È traducibile la bellezza se è “cangiante”? G.M. Hopkins in Italia attraverso Pied beauty tradotto da Eugenio Montale e Beppe Fenoglio*, «Rivista di letteratura italiana», 3, XXVIII, 2010, pp. 123-136.

LAVEZZI, G., *Occasioni variantistiche per la metrica delle prime tre raccolte montaliane*, in *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.

LENZINI, L., *Sulla poesia di Parronchi*, Arezzo, Edizioni degli Amici, 2005.

LOTMAN, J.M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976.

LUPERINI, R., *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011, pp. 92-100.

MACRÌ, O., *Studi sull'ermetismo. L'enigma della poesia di Bigongiari*, Lecce, Milella, 1988.

MANIGRASSO, L., «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia “inattuale” di Alessandro Parronchi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011

MARTELLI, M., *Le forme poetiche dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, 3, *Le forme del testo*, I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620, in part. § 3, *Le versioni poetiche e l'endecasillabo sciolto*, pp. 543-555.

MATTIOLI, E., *Studi di poetica e retorica*, Modena, Mucchi, 1983.

MENGALDO, E., *L'ultimo oro di stelle cadute : strutture e genesi testuale della lirica di Trakl*, Ospedaletto –Pisa, Pacini, 2009.

MENGALDO, P.V., *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 131-158.

— *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, in *Pascoli e la cultura del Novecento* (atti del Convegno, San Mauro, 30 settembre - 2 ottobre 2005) a cura di A. Battistini, G. Miro Gori, C. Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007.

— *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994.

— *Tracce per la poesia del Novecento*, in *Letteratura italiana, letterature europee*, Atti del Congresso Nazionale dell'ADI (Padova-Venezia, 18-21 settembre 2002), a cura di G. Baldassarri e S. Tamiozzo, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 111-130.

MENICHETTI, A., *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993.

- *Saggi metrici*, Firenze, Il Galluzzo, 2006.
- MITTNER, L., *Storia della letteratura tedesca, Dal pietismo al romanticismo (1700-1800)*, Torino, Einaudi, 1964.
- *Dal realismo alla sperimentazione, II, Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Torino, Einaudi, 1964.
- MARCI, O., *Neoromanticismo di Parronchi*, in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956, p. 187.
- PASTORE, S., *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo novecento*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999.
- PAVESE, C., *Lettere, 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966.
- PRAZ, M., *La letteratura inglese. Dai romantici al Novecento*, Firenze - Milano, Sansoni - Accademia, 1967.
- PELOSI, A., *La metrica scalare del primo Sereni*, «Studi novecenteschi», XV, 35, 1988, pp. 143-153.
- Per Alessandro Parronchi. Atti della giornata di studi (Firenze, 10 febbraio 1995)*, a cura di I. Bigazzi, G. Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998
- Per Piero Bigongiari. Atti della Giornata di studio (Firenze, 25 novembre 1994)*, a cura di E. Biagini, Roma, Bulzoni, 1997.
- PIETROMARCHI, L., *Carlo Bo: la grande lezione su/ di Mallarmé*, «Studi Urbinati», 2012.
- PRETE, A., *All'ombra dell'altra lingua*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- *Dialoghi sul confine. La traduzione della poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, fondata da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, I, direzione e coordinamento Nino Borsellino e Lucio Felici, Milano, Garzanti, 2001, pp. 879-912.
- QUILIS, A., *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1997.
- RAMAT, S., *Ermetismo*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1986, s.v.
- S. RAMAT, *Verso il '40: tre giovani alla prova del sonetto*, «Rivista di letteratura italiana», XXXII, 3, 2014, pp. 15-24
- REITANI, L., *Da Hölderlin a Hölderlin. Le traduzioni italiane di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento*, in «Il Bianco e Nero» 5 (2002), pp. 95-104: 96.
- ROGGIA, C.E., *Il sonetto nel Novecento*, «Stilistica e Metrica», 2, 2002, pp. 275-285.
- SAVOCA, G., *Vocabolario della poesia del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995.

SAVOCA, M., *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti). Tra critica e traduzioni*, Firenze, Olschki, 2004.

SCARPA, R., *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Roma, Carocci, 2012.

SCHRODER, W., *Der Versbau der Duineser Elegien. Versuch einer metrischen Beschreibung*, Stuttgart, Steiner, 1992.

SCOTTO, F., *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli, 2013.

SIRTE, M.A., *Ungaretti traduttore di Góngora. Tradurre poesia: un miracolo difficile*, Firenze, Atheneum, 2004.

SOLDANI, A. *La tecnica dello sciolto nei «Conviviali»*, in *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, Atti del convegno di studi (San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996), a cura di M. Pazzaglia, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1997, pp. 295-327.

SOLMI, S., *Appunti su Góngora*, in *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 285-297.

STEINER, G., *Dopo Babele*, Milano, Garzanti, 2004 [1972].

SPITZER, L., *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*, in Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 7-81

SPEZZANI, P., *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al «Sentimento del tempo»*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1996, pp. 89-160.

TERRACINI, L., *Góngora e i codici del «carpe diem»* in Ead., *I codici del silenzio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 101-103.

TOPPAN L., *L'intraducibile mallarmeano. Il «Fauno» di Luzi*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 573-590.

— Le chinois. Luzi critico e traduttore di Mallarmé, Pesaro, Metauro, 2006.

Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004.

TRAVERSO L., *Poeti traduttori*, «La Nazione», Firenze, 6 gennaio 1940, poi «Studi Urbinati», XLV, B, 1-2. 1971, tomo I, pp. 231-235.

TRENTINI, N., *Fra divulgazione e teoria della letteratura. Le antologie tra Italia e Spagna*, in A. DOLFI (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 203-252.

TUCCI, P., *Mallarmé palinsesto. Lettura di «Tristesse d'été»*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, II, Firenze, Sismel, 2007, pp. 1025-1046.

UNGARETTI, G., *Difesa dell'endecasillabo*, 31 marzo - 1 aprile 1927, «Il Mattino», poi in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, prefazione di C. Bo, Milano, Mondadori, 1974

— *Góngora al lume d'oggi*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 528-550.

ZANON, T., *La musa del traduttore. Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese*, Verona, Fiorini, 2009.

— *Luži e Racine. La metrica della traduzione di Andromaque*, in *Mario Luži traduttore, Atti del trentaquattresimo Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica, in Premio «Città di Monselice» per la traduzione letteraria e scientifica, 36-37*, a cura di G. Peron, Monselice-Padova, Comune di Monselice-Il Poligrafo, 2008, pp. 105-21.

— *Tradurre Racine in Italia: esempi novecenteschi di resa dell'“alexandrin”*, «Stilistica e Metrica italiana», IX, 2009, pp. 365-384.

ZINI, B., *Ungaretti dai sonetti gongorini*, «Stilistica e metrica», 12, 2012, pp. 199-241.