



47



48

Es. 16, figg. 47-48.

COMMENTARE IL TESTO TRADOTTO.
 IL CASO DI *LES CLOCHES* DI APOLLINAIRE
 NELLA VERSIONE DI CAPRONI
 di Simone Giusti

Negli ultimi anni, grazie ai lavori di alcuni maestri della critica stilistica e alle riflessioni teoriche maturate in alcuni settori della comparatistica, si è intensificata la pratica di leggere le traduzioni letterarie con gli strumenti della critica linguistica e filologica. Questa critica del testo tradotto, che si manifesta, di volta in volta, sotto la forma di analisi dello stile di un autore o di un'epoca,¹ confronto fra traduttori-poeti,² letture di singoli testi tradotti,³ riflessioni di autocommento o dichiarazioni di poetica da parte dei poeti-traduttori,⁴ ha contribuito a rafforzare l'idea che il testo tradotto possa essere considerato a pieno titolo un'opera autonoma, degna di entrare nel canone di un autore-traduttore, di un'epoca, di un movimento letterario. Inoltre, in virtù della sua necessaria aderenza al testo o, com'è più opportuno dire, ai testi, questo tipo di critica ha avuto modo di sviluppare e sottoporre a verifica – mettendoli alla prova dell'analisi testuale comparata – strumenti critici di varia origine, dalla metrica alla linguistica, dalla stilistica alla critica tematica, dalla filologia d'autore alla critica genetica. Nel 1996 Emilio Mattioli – uno dei fondatori della rivista "Testo a Fronte" – lanciò un appello «per una critica della traduzione» che ben si presta a sintetizzare il clima nel quale ha potuto crescere la traduttologia italiana:

Ricuperata ormai nella sua pienezza l'importanza della traduzione e sottratta alla condizione di inferiorità, di subordinazione al testo originale, riconosciuta alla traduzione la dignità di testo autonomo con sue caratteristiche specifiche, è particolarmente importante proporsi il problema della critica delle traduzioni, considerandolo come uno dei generi della critica. Se si riconosce alla traduzione una specificità è ovvio che le compete una critica specifica.⁵

A partire da queste sollecitazioni, con l'obiettivo di allargare gli orizzonti della critica del testo tradotto, si propone una riflessione sulla possibilità e sull'opportunità di commentare le traduzioni, dotandole di quello che Segre ha definito puntualmente «un apparato di illustrazioni verbali destinato a rendere più comprensibile un testo».⁶ Un apparato che – sono ancora parole usate da

Segre per introdurre il seminario di Ascona dedicato nel 1989 a *Il commento ai testi* – «ha senso esclusivamente in rapporto col testo: preso in sé, non ha valore di testo perché privo di autonomia comunicativa», per cui «mentre il commento presuppone il testo, il testo non presuppone un commento». ⁷ Senza ripercorrere per intero il dibattito degli ultimi cinquant'anni sull'opportunità e la validità di quel particolare atto critico che è il commentare, ci si limita a ricordare – secondo l'efficace schematizzazione proposta da Isabella Nardi⁸ – che si trascorre da un'idea di commento come forma di mediazione tesa ad «assicurare la “leggibilità” delle grandi opere insegnando al lettore empirico un approccio al testo accurato, competente e culturalmente aggiornato»,⁹ verso una vera e propria «deriva del commento», dovuta principalmente all'immissione di un testo in rete e, quindi, «alla continua ricentrabilità dell'ipertesto letterario». ¹⁰ Tra questi due poli si possono individuare altrettante tensioni teoriche che, tra gli anni sessanta e gli anni novanta del Novecento, hanno cambiato il significato del commento, assegnandogli di volta in volta un ruolo centrale¹¹ o, addirittura, auspicandone la scomparsa.¹²

Perduta per sempre l'innocenza dei primi commentatori, dunque, in questa sede il commento è inteso come uno dei “generi della lettura”, un «atto essenzialmente pratico» – sono parole di Domenico De Robertis pronunciate durante il seminario di Ascona – «di accompagnamento e di affiancamento, prima ancora che di guida, della lettura, quindi in stretto, simbiotico legame col testo: come una sorta di controtesto, com'è stato dalle sue origini, nota o esclamazione in margine, poi avvolgente tutt'intorno il testo, come restò uso (neanche tanto remoto) nella stessa stampa, infine sistemato, accucciato, non so se definitivamente, ad ogni modo idealmente, a piè di pagina». ¹³ Un genere ibrido – un «ibrido consapevole», ha scritto di recente Paolo Giovannetti¹⁴ – che asseconda docilmente il testo¹⁵ e mette a frutto l'eclettismo del lettore-commentatore, il quale ha il compito di testimoniare il risultato degli atti di lettura (il significato prodotto) e, quindi, di delucidare il testo andando a chiarire quegli elementi dell'enciclopedia dello scrittore che sono ritenuti «presumibilmente ignoti al lettore medio»,¹⁶ per poi individuare le intertestualità e gli autocomentari, analizzare le eventuali varianti.

Perseguendo le convinzioni di Domenico De Robertis, secondo il quale ogni testo richiede il suo commento («ogni commento,

quindi, per ogni testo»), e il commentatore deve «commentare tutto»,¹⁷ mettendosi in ascolto del testo e tenendo sempre d'occhio il suo svolgersi nello spazio della pagina, andando eventualmente alla ricerca di soluzioni editoriali che consentano all'occhio di percepire il dialogo tra testo e commento, si tratta ora di capire – alla prova della pratica – se il commento al testo tradotto debba avere una sua forma peculiare e, soprattutto, se possa avere una qualche utilità nell'affermare le ragioni dei traduttori e dei loro studiosi. Il commento, infatti, come afferma Romano Luperini, «è fonte di autorità, perché costituisce e tramanda l'identità del testo», assicurando la trasmissione di un patrimonio di valori e svolgendo un duplice servizio, «di conservazione e di attualizzazione dei testi». ¹⁸

Introducendo il *Quaderno di traduzioni* di Giorgio Caproni, Pier Vincenzo Mengaldo ha scritto che «le grandi versioni di un poeta vanno annoverate, né più né meno, fra le poesie grandi di quel poeta». ¹⁹ Se diamo credito a questo atteggiamento – che ha fruttato d'altronde una grande stagione di traduzioni letterarie che potremmo definire “d'autore”, degne di figurare in “quaderni di traduzioni” a sé stanti, di essere antologizzate e, infine, di figurare nei libri dei poeti accanto al frutto delle creazioni, per così dire, originali – allora possiamo pensare al commento del testo tradotto come a una pratica critica e valutativa che potrebbe contribuire a valorizzare il ruolo della traduzione e del traduttore, portando alla luce, come già accade con la pratica editoriale della pubblicazione del testo a fronte, ciò che altrimenti rimarrebbe invisibile ai più.

Per sondare i problemi critici ed editoriali del commentatore di testi tradotti si è scelto di affrontare un testo di Apollinaire tradotto da Giorgio Caproni nel 1958: *Les cloches (Le campane)*. Cominciamo dal traduttore, uno dei più apprezzati dalla critica di orientamento linguistico-filologico,²⁰ inserito da Antonio Prete nel novero dei traduttori poeti del Novecento per la *Storia della letteratura italiana* di Garzanti²¹ e, inoltre, ritenuto dall'editore Einaudi meritevole della pubblicazione di un suo *Quaderno di traduzioni*, uscito postumo nel 1998.²² Nel 1958 Caproni ha 46 anni, fa il maestro a Roma, città dove vive a fasi alterne dal 1939 e stabilmente dal 1945. Abita nel quartiere di Monteverde vecchio, e tra i suoi vicini di casa e sodali si devono annoverare almeno Pier Paolo Pasolini e Attilio Bertolucci, che in questi anni fa il talent scout per Livio Garzanti. Ha cominciato a pubblicare poesie oltre vent'anni prima, nel 1936 (*Come un'allegoria*), ma ne scriveva dal 1932. La

sua seconda plaquette, *Ballo a Fontanigorda*, uscita nel 1938, viene subito tradotta in francese. Il suo riconoscimento pubblico si può far risalire al 1943, anno della pubblicazione di *Cronistoria* per i tipi di Vallecchi e, soprattutto, della recensione di Giuseppe De Robertis e, quindi, di Bo, Spagnoletti e Macrì: lo stato maggiore dell'ermetismo.

Caproni inizia a tradurre dal francese su incarico di Natalia Ginzburg, che gli commissiona la versione del *Tempo ritrovato* di Proust, uscita per Einaudi nel 1951. L'anno seguente – durante il quale vince il premio Viareggio con *Le stanze della funicolare* – lavora a traduzioni da Verlaine, Hugo e Théophile de Viau per il primo volume antologico *Festa d'amore* curato dall'amico Carlo Betocchi, uscito da Vallecchi nel 1952. L'anno successivo traduce ancora, su incarico di Betocchi, lettere di Apollinaire e Proust destinate al secondo volume di *Festa d'amore*. Ed è ancora Betocchi a commissionargli, nel 1954, traduzioni da *Les Fleurs du Mal*. Nel 1957 pubblica traduzioni, sempre dal francese, di Henri Thomas, e lavora a delle imitazioni da Machado (uscite nel 1958 su "La Fiera Letteraria"). Il lavoro sulle traduzioni poetiche trova compimento nella collaborazione all'antologia *Poesia straniera del Novecento* allestita da Attilio Bertolucci per Garzanti. Il lavoro di poeta, invece, si condensa nell'uscita di *Il seme del piangere*, uscito, su insistenza di Bertolucci, per Garzanti nel 1959. In questo periodo vive «ammazzandosi per scrivere articolacci da poche lire» e continua a correggere bozze. Negli anni seguenti, soprattutto nella seconda metà dei sessanta e nei settanta, intensifica il lavoro traduttorio: *Poesia e prosa* di Char, *Morte a credito* di Céline, *Bel Ami* di Maupassant, *La mano mozza* di Cendrars, *Il silenzio di Genova e altre poesie* di Frénaud, *Educazione sentimentale* di Flaubert, *Tutto il teatro* di Genet, e poi, dallo spagnolo, Garcia Lorca e Machado.²³

Dovrebbe risultare chiaro, da queste scarse note biobibliografiche, che Caproni non è un traduttore onnivoro, capace di tradurre testi di ogni periodo o genere, né un traduttore di professione. Egli scrive di sé:

Pur se è vero che nel corso della mia vita ho molto e perfino troppo tradotto, in nessun modo mi considero un tecnico o un traduttore di professione. Non ho nessun laboratorio mentale attrezzato allo scopo, e mi trovo quindi nella mortificante condizione di dover deludere con la mia impossibilità non solo di esporre e tantomeno proporre teorie, ma di sciorinare una qualsiasi cultura professionale sulla cosiddetta "arte del tradurre".²⁴

La sua lingua di elezione è il francese, imparato proprio per leggere e, poi, tradurre i poeti e i narratori della tradizione della modernità. Caproni traduce per le riviste e per gli editori maggiori della sua epoca, grazie alla mediazione degli amici letterati, perseguendo progetti altrui (soprattutto nel caso dei narratori) e propri. Non si muove secondo un piano: incontra opere e autori che lo accompagnano nel suo percorso di ricerca. Si legge in una sua dichiarazione di poetica traduttiva:

tutto il piacere del traduttore (se piacere può dirsi); tutta l'impellente attrazione che lo spinge consiste nel sentire, grazie a quel certo testo, un allargamento della propria esperienza o coscienza (del proprio essere o esistere, più che del conoscere), giustappunto perché tale testo lo costringe ad esplorare zone del proprio io che altrimenti – forse – non avrebbe mai conosciuto.²⁵

Ed è evidente, in Caproni, il rapporto stretto, «l'intreccio vocale» – per usare le parole di Enrico Testa²⁶ – tra la sua poesia, i testi dei poeti trascelti e le loro versioni. Anche per questo, ai fini del commento, è utile evidenziare che la traduzione di *Le campane* e degli altri testi scelti per l'antologia garzantiana del 1958 s'intreccia con la composizione di *Il seme del piangere* (1959), con il quale, com'è possibile verificare nelle note al testo, intrattiene un fitto dialogo intertestuale.

Ma se fin qui siamo alle note generali, che potrebbero essere ospitate in una pur necessaria introduzione al traduttore-poeta, di seguito si propone un'ipotesi di commento che si articola tradizionalmente in un "cappello" introduttivo, dedicato alla storia dei testi, i due testi a fronte o, accogliendo la proposta di Flabbi, «bitesto»,²⁷ le note verso per verso, nelle quali si tenta di chiarire la relazione tra i testi a partire dal testo di arrivo e dalle scelte fatte dal traduttore, che sono documentate, quando possibile, dalle note di autocommento e dai rapporti intertestuali, con particolare riferimento al sistema linguistico del traduttore e ai suoi principali riferimenti culturali.²⁸

Les cloches è una poesia di Guillaume Apollinaire compresa nel volume *Alcools* nel 1913 (Mercure de France, Parigi). Quattro quartine di *octosyllabes* a rime alterne, con la sola eccezione dell'ultimo verso che infrange le regole e inserisce in un impianto tradizionale un elemento di modernità, come confermano l'abolizione della punteggiatura – marchio di fabbrica dell'intero libro – e la scelta di ridurre il lessico poetico al verbo e al sostantivo. Apollinaire negli anni

cinquanta è il poeta delle avanguardie novecentesche, dal futurismo al surrealismo, collocato stabilmente alle fondamenta della poesia italiana contemporanea (basti nominare in questa sede *L'Allegria* di Ungaretti e *Poemi* di Palazzeschi). In Italia è conosciuto e divulgato soprattutto attraverso la traduzione di una scelta di *Poesie* a cura di Giorgio Luti e Francesco Mazzoni pubblicata nel 1947 e nel 1952 dall'editore Fussi di Firenze. Questa poesia, scritta nel 1902, è una delle più antiche di *Alcools* e testimonia una fase preavanguardista della produzione di Apollinaire.

Les cloches è tradotta da Caproni con il titolo *Le campane* per la prima volta in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano 1958, dove escono anche, sempre da Apollinaire, *L'adieu*, *Marizibill*, *Cors de chasse*, *C'est Lou qu'on la nommait*. Sono anni di grande sviluppo editoriale e pare ci sia in Italia una corsa alle antologie di letteratura straniera, specie se tagliate su singoli periodi o movimenti della storia letteraria. Nel 1952 esce *Nuova poesia francese*, a cura di Carlo Bo, Guanda, addirittura senza traduzioni, secondo l'autorevole modello dell'*Anthologie de la poésie française* di Luzi e Landolfi, Sansoni, Firenze 1950. Particolare attenzione è dedicata ai poeti maledetti, sui quali escono i volumi curati da Gianni Nicoletti per la UTET, nel 1954, e da Clemente Fusero per Dall'Oglio l'anno successivo (con testo a fronte il secondo, solo in italiano il primo). L'antologia della *Poesia straniera del Novecento* garzantiana è una delle opere di maggiore respiro, che ha il merito di dare notevole rilievo ai traduttori (scelti per lo più tra i poeti più attivi dell'epoca, tra cui, appunto, Giorgio Caproni) pubblicando il testo originale a fronte. A essa possiamo idealmente contrapporre *L'idea simbolista* di Mario Luzi, edita ancora da Garzanti nel 1960, che si presenta come un'antologia d'autore, nella quale i testi tradotti sembrano avere la funzione di testimoniare i risultati della poetica simbolista e, quindi, di dare validità alla tesi interpretativa del curatore. Manca in questo caso il testo a fronte originale e i traduttori sono relegati in una nota in calce al volume, quasi invisibili al lettore.

Nel 1959 Caproni inserisce *Le campane* nella sezione *Imitazioni di Il seme del piangere* (Garzanti, Milano 1959) insieme alle versioni senza testo a fronte di *D'estate come d'inverno* da Jacques Prévert, *La chiamavano Lou* e, appunto, *Le campane* da Apollinaire, *Arbolé, arbolé* da García Lorca (tutte poi espunte dall'edizione definitiva delle *Poesie* del 1976).

A conferma dello stretto rapporto tra il testo di Apollinaire e la poesia coeva di Caproni si può leggere un frammento inedito di quest'ultimo, «che pare voler rispondere alla voce femminile della poesia originale» (L. ZULIANI, *Il tremito nel vetro. Temi, stile e metrica in Giorgio Caproni*, Cleup, Padova 2009, p. 56):

Ti vedo così spaventata.
Amore mio, che hai?
Dici che tutta la città, indignata,
parla di noi, e che siamo
(hai un tremito nei denti)
stati imprudenti?

Nel 1979 *Le campane* è inclusa nel volume delle *Poesie* di Guillaume Apollinaire di Rizzoli (introduzione e note di Luigi Guaraldo, traduzione di Giorgio Caproni) e, nel 1980, nella sezione *Traduzioni da Apollinaire* – che si conferma così un autore prediletto per l'esercizio traduttorio – del libro *L'ultimo borgo. Poesie (1932-1978)*, a cura di Giovanni Raboni, Rizzoli (*Le campane* figura in settima posizione, dopo *Il gambero*, *Corni da caccia*, *L'addio del cavaliere*, *Esercizio*, *L'avvenire*, da *La vedetta malinconica*, e prima di *I colchici*). La poesia è inoltre una delle 9 canzoni tratte da Apollinaire, pubblicate in omaggio al francesista Giovanni Macchia nel volume uscito in suo onore per Mondadori nel 1983, da cui emerge una sola isolata variante rispetto all'edizione del 1979, che riguarda proprio *Le campane*. Al v. 5, dove «Ci siamo nascosti assai male» è sostituito da «Ci siamo difesi assai male»: variante rifiutata nelle versioni successive.

Infine, chiamato a partecipare al convegno e poi al volume curato da Franco Buffoni *La traduzione del testo poetico* (1989), Caproni conclude il suo intervento intitolato *L'arte del tradurre* proprio con *Le campane*. Il testo, riprodotto nell'originale francese e nella versione caproniana, è anticipato da queste parole di autocommento: «Come comportarsi di fronte a una canzone come *Les cloches* (*Le campane*), che trae tutta la sua grazia proprio e soltanto dal suo piglio di *Chanson*? | Al traduttore resta una sola via. Riscrivere interamente il testo, pur salvandone il senso letterale, così come lo avrebbe scritto lo stesso Apollinaire se invece del francese avesse usato l'italiano. | Mi ci provai una trentina d'anni fa, ed eccone il risultato: [...]».

Il viaggio del testo si conclude con l'edizione postuma del *Quaderno di traduzioni* curata per Einaudi da Enrico Testa nel 1998.

Les cloches

Mon beau tzigane mon amant
Écoute les cloches qui sonnent
Nous nous aimions éperdument
Croyant n'être vus de personne 4

Mais nous étions bien mal cachés
Toutes les cloches à la ronde
Nous ont vus du haut des clochers
Et le disent à tout le monde 8

Demain Cyprien et Henri
Marie Ursule et Catherine
La boulangère et son mari
Et puis Gertrude ma cousine 12

Souriront quand je passerai
Je ne saurai plus où me mettre
Tu seras loin Je pleurerai
J'en mourrai peut-être 16

METRO: Quattro quartine di versi di misura variabile tra l'ottonario e l'endecasillabo, con l'eccezione dell'ultimo, settenario. Lo schema delle rime ABAB ricalca quello dell'originale. Solo che, ai vv. 5 e 7, 9 e 11, l'assonanza sostituisce la rima, come è tipico della poesia coeva di Caproni (*Il seme del piangere*, 1959), dove si trovano casi come *insieme*: *sirene* (Urlo, vv. 3-4); *tomba*: *ombra* (*Epilogo*, vv. 1-2); *pastore*: *sole* (*Due appunti*, vv. 1-2). In sede di rima ricorrono parole ampiamente utilizzate con la medesima funzione "portante" in *Il seme del piangere* (per Caproni, d'altronde, le rime sono – come affermato in una lettera a G. De Robertis del 1959 – «colonne che reggono l'arco»).

Le campane

Zingaro bello amore mio
Ci siamo amati storditamente
Senti che razza di scampanio
E vuoi non lo sappia la gente 4

Ci siamo nascosti assai male
Con tante campane a tiro
Dai campanili son state a guardare
E ora lo spargono in giro 8

¹ *Zingaro bello*: con questa anticipazione del nome, fin dall'*incipit* Caproni accentua il tono popolare della poesia.

² Unico caso di inversione dell'ordine dei versi rispetto all'originale (dal v. 3 al v. 2) ~ *storditamente*: usato da Sbarbaro per descrivere l'atteggiamento di Dino Campana «un disagio nasceva intorno a lui come potesse, di punto in bianco, storditamente, cavar di tasca qualcosa di insanguinato» (C. Sbarbaro).

³ *che razza di*: l'uso del deverbale *scampanio* fa venir meno la necessità del verbo presente nell'originale e, probabilmente, rende necessario aggiungere materiale verbale; espressione idiomatica ~ *scampanio*: in posizione di rima anche in *Il seme del piangere*, *Eppure* 12.

⁴ *E vuoi...*: il polisindeto in finale di strofa è ripreso dai vv. 8 e 12 dell'originale ed esteso all'intero testo. L'uso del tu, prolungato dal v. 3, rende il testo più dialogico e in qualche modo più popolare ~ *gente*: «La gente se l'addita» *Il seme del piangere*, *Ad portam inferi* 43; in posizione di rima in *Ultima preghiera* 3 «E con la gente / (ti prego, si prudente) / non ti fermare a parlare».

⁵ Unico caso di variante poi rifiutata; in *9 canzoni tratte da Apollinaire* (1983) si legge: «Ci siamo difesi assai malc».

⁶ *son state*: il troncamento, funzionale a non superare la misura endecasillabica, è ammesso, se non ricercato, da Caproni («E poi non capisco perché questo terrore: "ancor oggi", immancabilmente, lo correggono "ancora oggi". Dico, l'italiano è già una lingua plurisillabica, pesante, ha queste possibilità di fare troncamenti, niente, va bè» in *Era così bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Il nuovo melangolo, Genova 2004, p. 150). ~ *guardare*: parola chiave di *Il seme del piangere*, *Ad portam inferi* 94: «c' stemmo a guardare».

⁷ Verso chiave della poesia, tradotto con la metafora dello "spargimento" della notizia. Il tema della "pubblica opinione" è fondamentale in *Il seme del piangere* ed è probabilmente uno dei motivi dell'inserimento della versione nel libro (prima edizione del 1958, poi espunta).

Domani Cipriano ed Enrico
 Maria Orsola e Caterina
 La fornaia e suo marito
 E poi Geltrude mia cugina

12

Sorrideranno quando passerò
 Nascondersi chi più potrà
 Sarai lontano Io piangerò
 Ne morirò Chissà

16

⁹⁻¹² *Il seme del piangere*, *Barbaglio* 7 "Annina Elettra Ada"; *Eppure* 19 ss. «C'erano Geni e Guglielmina, / Maria la Coscera, Chiti; Ada con lo zio Arduino / e, con lo zio Alceste, il Ciucci». La poesia di Apollinaire è la fonte di questa "nominazione" caproniana, come si evince da una nota di autocommento di Caproni: «E qui ci sono tutti i nomi: questa viene un po' da Apollinaire, anche a lui piaceva nominare» (da un'intervista radiofonica a Rai Radio 3 del 31 gennaio 1988 citata da Zuliani nel commento a *Eppure*).

¹¹ *e suo marito*: *Il seme del piangere*, *Ad portam inferi* 43: «Vorrebbe anche al suo marito / scrivere due righe, in fretta».

¹³ *quando passerò*: *Il seme del piangere*, *Quando passava* 1-2: «Livorno, quando lei passava, / d'aria e di barche odorava».

¹⁴ *Nascondersi*: ripete il verbo usato al v. 5, «Ci siamo nascosti assai male», accentuando così la circolarità del testo. L'anticipazione di *nascondersi*, dettata dalla necessità di avere in sede di rima il primo elemento del verbo, dà luogo a un iperbato dagli effetti tipicamente caproniani (cfr. almeno *Sono donne che sanno* vv. 3-4: «che all'arietta che fanno / a te accanto al passare»).

¹⁶ *Ne morirò*: il presentimento di morte è un altro tema fondamentale di *Il seme del piangere* - *Chissà*: riprende l'uso della maiuscola del v. 15 come per segnare una pausa forte.

A margine del commento - a dimostrazione della sua validità come strumento di ricerca - è possibile fare alcune considerazioni critiche sull'incontro tra le due poetiche, di Apollinaire e di Caproni. Intanto, dalla mera osservazione del viaggio testuale di *Le campane* è facile, se non scontato, rilevare il carattere straordinario di questa specifica traduzione che nel corso di tre decenni trova collocazione in diverse e sempre prestigiose sedi editoriali: in un'antologia della poesia straniera, in un libro di poesie dell'autore-traduttore, in un libro di poesie dell'autore, in coda a un saggio sulla propria attività di traduttore. Dalla lettura degli scartafacci emerge poi il ritrovamento di un frammento poetico nel quale il poeta-traduttore diventa pienamente poeta e scrive sei versi di risposta al testo di Apollinaire mettendosi nei panni dell'interlocutore maschile, lo zingaro. È il segno tangibile di un atteggiamento più generale verso la traduzione, teorizzato in altra sede da Caproni, per il quale l'attività traduttoria non differisce, dal punto di vista dei valori, dalla scrittura in proprio:

Invero, non ho mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre. In entrambi i casi, per quanto mi concerne, si tratta soltanto di esprimere me stesso nel modo migliore: nel cercare di far bene qualcosa che valga ad esprimere bene quanto ho in animo. L'impegno, per me, resta in entrambi i casi il medesimo e di equal natura, e di diverso non vedo in essi che l'impulso, il movente.²⁹

Sappiamo ancora dall'autore, da una sua nota di autocommento a una poesia di *Il seme del piangere*, ma anche confronto intertestuale, che dal poeta francese Caproni ha ripreso l'uso dei nomi propri, usati in forma di elenco quasi a rappresentare una piccola folla di personaggi. Dallo studio intertestuale, inoltre, veniamo a conoscenza della centralità, nei *Versi livornesi* e in *Les cloches*, della pubblica opinione. La folla dei personaggi, siano essi nominati o anonimi, osserva, vede e giudica l'amore che è al centro del racconto e che, quindi, deve essere furtivo, nascosto allo sguardo degli altri.

Ulteriori considerazioni si possono fare sul valore pedagogico e politico di un'operazione di questo tipo, che avvicina e mette in dialogo discipline di studio differenti e distanti come la filologia, la storia letteraria e la traduttologia. Abbiamo già visto come l'atto stesso di commentare abbia a che fare con la costruzione di un

canone di opere e, quindi, di un sistema di valori che si presumono condivisi almeno dal commentatore e dall'editore. Nel caso del commento al testo tradotto, qualunque sia il testo scelto, si può dire che l'operazione ha lo scopo o, perlomeno, l'effetto, di rendere visibile il traduttore e, allo stesso tempo, di far toccare con mano un'idea di traduzione come incontro tra poetiche, come «risultato di una interazione verbale con un modello straniero recepito criticamente e attivamente modificato». ³⁰ Una «fatica di Sisifo» – per usare una similitudine proposta da Franco Nasi³¹ – il cui esito è sempre incerto, provvisorio, destinato a essere superato e anche per questo significativo di un'epoca, testimonianza concreta di un'esperienza di lettura e di scrittura che rivela sempre qualcosa del traduttore, dell'autore, dell'orizzonte delle attese dei lettori e, quindi, del sistema letterario. Infine, al di là delle teorie, cercando di superare i limiti di una didattica basata su testi stranieri commentati come se non fossero tradotti, al docente di lingua e letteratura italiana potrebbe tornare utile avere a disposizione strumenti di lavoro in grado di rafforzare quel ruolo di mediazione linguistica e culturale che dovrebbe essere alle fondamenta della didattica della letteratura. ³²

¹ Cfr. almeno i «classici» G. CONTINI, *Bacchelli traduttore*, in *Id.*, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 281-302; G. CONTINI, *Gadda traduttore espressionista*, in *ibi*, pp. 303-310; F. FORTINI, *Il Rilke di Giampaolo Pintor*, in R.M. RILKE, *Poesie tradotte da G. Pintor*, Einaudi, Torino 1955, pp. 5-9; C. CASIES, *Diego Valeri traduttore di poesia tedesca*, in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, Amministrazione comunale, Monselice 1978, pp. 33-57; P.V. MENGALDO, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, in *Id.*, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, pp. 307-356; O. MACKI, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Guerini e Associati, Milano 1989, pp. 243-256.

² Cfr. F. FORTINI, *Su alcune versioni de Il re di Tule*, in *Id.*, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 365-377; P.V. MENGALDO, *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)*, in *Id.*, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 175-194; A. DI MARCANTONIO, *Il Cimitero marin di Paul Valéry. Traduzioni/traduttori a confronto*, in «Testo a fronte», 18 (1998), pp. 99-113; A. FINZI, L. SEMAGGINI, *Lo fatal di Rubén Darío. Analisi comparata di due traduzioni*, in «Testo a fronte», 19 (1998), pp. 173-188; S. ZOICO, *Per un'analisi contrastiva. Valeri, Caproni, Sereni traduttori di Apollinaire*, in «Studi Novecenteschi», 49 (1995), pp. 85-108.

³ Cfr. l'esemplare P.V. MENGALDO, *La panchina e i morti. (Su una versione di Montale)*, in *Id.*, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, pp. 215-234.

⁴ *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, raccoglie numerose testimonianze di poeti-traduttori.

⁵ R. MATTIOLI, *Per una critica della traduzione*, in «Studi di estetica», II serie, 14, XXIV (1996), 1, pp. 193-199, a p. 193.

⁶ C. SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi*. Atti del seminario di Ascona 2-9 ottobre 1989, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Birkhäuser Verlag, Basel-Boston-Berlin 1992, pp. 3-17, poi in *Id.*, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, pp. 263-273, a p. 263.

⁷ *Ibi*, p. 264.

⁸ Per un resoconto aggiornato sul dibattito intorno al commento come pratica ermeneutica, cfr. I. NARDI, *La deriva del commento*, in *Il commento ai testi letterari*, a cura di S. Gentili, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006, pp. 9-31.

⁹ *Ibi*, p. 12.

¹⁰ *Ibi*, p. 29.

¹¹ È il caso almeno della Scuola di Costanza, in particolare di H.R. Jauss e W. Iser, che ritengono il commento un atto legittimo purché sia guidato dal testo e, in estrema sintesi, renda conto del rapporto tra lettore e testo, escludendo l'autore e le sue intenzioni. Si legge in I. NARDI, *La deriva del commento*, p. 15, a proposito di Jauss: «Compito del critico, nel suo commento, è quello di oggettivare l'orizzonte di attesa (attraverso l'intertestualità, il genere letterario, la lingua)». Questa teoria, sono sempre parole di Nardi, «apre un credito fuori limite all'interprete (e un notevole discredito all'autore e al testo), contribuendo in modo decisivo all'affermarsi dello scetticismo ermeneutico» (*ibi*, p. 17).

¹² Cfr. I. NARDI, *La deriva del commento*, p. 22 e seguenti, dove si ricostruisce la polemica contro il commento da Susan Sontag (1965) a Harold Bloom (1983).

¹³ D. DE ROBERTIS, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in *Il commento ai testi*, pp. 169-213, a p. 171.

¹⁴ P. GIOVANNETTI, *L'interpretazione rilegittimata. Prospettive di metodo sullo sfondo dell'Ottol/Novecento*, in *Dieci anni di Per leggere. I generi della lettura*, atti della giornata di studio all'Università Europea di Roma (7 ottobre 2011). Indici della prima serie (nn. 1-20), a cura di I. Becherucci, Pensa Multimedia, Lecce 2011, pp. 43-50, a p. 50.

¹⁵ Cfr. M. RIFATERRE, *La produzione del testo*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 14-15. Cfr. anche, per il caso specifico della traduzione, L. FLABBI, *Destare i versi a Socrate. Il traduttore di poesia come imitatore*, Le Lettere, Firenze 2008, in cui si legge: «il metodo di lettura delle traduzioni deve essere variabile a seconda delle caratteristiche dei testi» (p. 56).

¹⁶ C. SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, p. 265.

¹⁷ D. DE ROBERTIS, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, p. 176.

¹⁸ R. LUPERINI, *L'interpretazione dei testi letterari: la parte del commento*, in *Il commento dei testi letterari*, pp. 1-8, a p. 8.

¹⁹ P.V. MENGALDO, *Premessa*, in G. CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, Einaudi, Torino 1998, pp. V-XI, a p. VII.

²⁰ Cfr. P.V. MENGALDO, *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)*; S. ZOICO, *Per un'analisi contrastiva. Valeri, Caproni, Sereni traduttori di Apollinaire*.

²¹ Cfr. A. PRETE, *Dialoghi sul confine. La traduzione della poesia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Garzanti, Milano 2001, pp. 881-916. Caproni vi figura accanto a Ungaretti, Montale, Quasimodo, Solmi, Valeri, Sereni, Luzi, Fortini e Giudici.

²² G. CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*.

²³ Per le notizie biografiche cfr. almeno A. DEI, *Cronologia*, in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. Zuliani, Mondadori, Milano 1998, pp. XLVII-LXXVIII.

²⁴ G. CAPRONI, *L'arte del tradurre*, in *La traduzione del testo poetico*, pp. 121-126, a p. 121.

²⁵ *Ibi*, p. 123.

²⁶ E. TESTA, *Introduzione*, in CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, pp. XIII-XXII, a p. XV.

²⁷ Cfr. FLABBI, *Dettare i versi a Socrate*, p. 24, «per bitemo intendo la relazione instauratasi tra un testo e la propria traduzione».

²⁸ Per gli autocommenti e, in generale, per il reperimento di tutte le "tracce" edite e inedite lasciate dal poeta, è fondamentale l'edizione critica di Zuliani (G. CAPRONI, *L'opera in versi*).

²⁹ G. CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, Garzanti, Milano 1996, p. 60.

³⁰ F. BUFFONI, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Interlinea, Novara 2007, p. 15.

³¹ F. NASI, *Poetiche in transito. Sisifo e le fatiche del tradurre*, Medusa, Milano 2004. Per la critica e la didattica della traduzione è particolarmente rilevante l'introduzione *Sisifo, la vita e il gioco*, pp. 9-38.

³² Per un approfondimento sul ruolo dell'insegnamento letterario mi permetto di rinviare al mio *Per una didattica della letteratura*, Pensa Multimedia, Lecce 2014.

UNISONO: APPUNTI SULL'EDIZIONE CRITICA DI UNA POESIA IN TRADUZIONE di Sara Pesatori

Appassionato di poesia americana di cui è stato, come è noto, fine conoscitore e traduttore, Roberto Sanesi ha condiviso con Vittorio Sereni l'interesse per la scrittura di William Carlos Williams.

Pur essendo un autore scarsamente conosciuto ai lettori italiani degli anni cinquanta, rispetto ai ben più noti Ezra Pound e T.S. Eliot, Williams ha saputo suscitare l'interesse di critici e scrittori che, stanchi del modello ermetico, hanno trovato particolarmente stimolante una poetica incentrata sulla ricerca di uno *speech* americano che non si limitasse a ricalcare i modi della lirica anglosassone.

L'inclusione di qualche testo di Williams in traduzione nelle antologie curate da Carlo Izzo e da Alfredo Rizzardì¹ è il primo segno di un'apertura verso colui che è stato più volte definito come «il poeta americano per eccellenza».² Seguono due pubblicazioni che testimoniano la volontà, da parte di Sanesi come di Sereni, di promuovere la conoscenza dell'opera di Williams in Italia: la prima è una piccola antologia che raccoglie cinque traduzioni di Sereni accompagnate da illustrazioni di Sergio Dangelo, pubblicata nel 1957 dalle Edizioni del Triangolo fondate dallo stesso Sanesi; la seconda è la più ricca antologia *Poeti americani: da E.A. Robinson a W.S. Merwin (1900-1956)*, a cura di Sanesi, la cui pubblicazione è stata suggerita a Giangiacomo Feltrinelli da Sereni. Nel suo parere di lettura decisamente favorevole, quest'ultimo mette in evidenza la professionalità della ricerca condotta dal curatore, meno «pionieristica, meno avventurosa» rispetto a quella dei suoi predecessori, ma più sistematica e orientata verso «il carattere di un "servizio" per il pubblico».³

Il parere di lettura torna più volte su questo elemento cui Sereni sembra dare molta importanza: le note introduttive hanno, a suo avviso, il merito di chiarire la formazione poetica di autori ancora pressoché sconosciuti al pubblico italiano, diventando così un'«efficace guida alla lettura»; analoga è la funzione svolta dalle note che corredano i testi più difficili, facilitando lo sforzo interpretativo del lettore; la traduzione stessa è, piuttosto che ricreazione poetica, risultato di un lavoro di ricerca critico e interpretativo