



TRADURRE *LE CIMETIÈRE MARIN* IN ITALIANO

CONFRONTO LINGUISTICO-STILISTICO DELLE TRADUZIONI DI DAL FABBRO, PAGANO, VALERI E VALDUGA

ANNA SARTORI – *Università di Padova*

L'articolo propone un'analisi linguistico-stilistica di quattro versioni poetiche del *Cimetière marin*: le traduzioni di Beniamino Dal Fabbro (1942), Vittorio Pagano (1956), Diego Valeri (1958) e Patrizia Valduga (1995). Dopo una breve introduzione sulle peculiarità strutturali e formali del *poème*, e sulle difficoltà di una sua trasposizione in italiano, si esamineranno le traduzioni selezionate analizzando gli interventi stilistici dei poeti-traduttori. L'obiettivo del confronto è mettere in risalto i diversi approcci che ciascun traduttore ha adottato nel trasporre in italiano la complessa unione di *forme* e *sens* del testo originale. Si rifletterà pertanto sia sulle dominanti testuali che guidano i singoli poeti-traduttori nelle proprie scelte operative, sia sulle difficoltà riscontrate nel fornire una traduzione appropriata del poema.

This paper proposes a linguistic-stylistic analysis of four poetic versions of the *Cimetière marin*: the translations by Beniamino Dal Fabbro (1942), Vittorio Pagano (1956), Diego Valeri (1958) and Patrizia Valduga (1995). Following a brief introduction on the structural and formal peculiarities of the *poème*, and on the difficulties of its transposition into Italian, the essay will examine the selected translations with a focus on the stylistic interventions of the poet-translators. The aim of the comparison is to highlight the different approaches that each translator has adopted in reproducing the complex union of *forme* and *sens* of the original text. The paper will therefore reflect on both the textual dominant traits that guide the translator's choices, and on the difficulties of providing an appropriate translation of the poem.

I INTRODUZIONE

Tradurre *Le Cimetière marin* di Paul Valéry è un'impresa da cui molti poeti-traduttori, del calibro di Caproni¹ e Solmi,² si sono programmaticamente astenuti. La rinuncia deriva dalla convinzione dell'intraducibilità del poema in cui, per eccellenza, forma e senso non sono gerarchizzabili, ma costituiscono un tutt'uno in cui risuona la più alta tradizione francese, da Mallherbe a Hugo.³

Il *Cimetière* viene pubblicato per la prima volta nel giugno 1920 sulla prestigiosa «Nouvelle Revue Française», ma il timore reverenziale e le effettive difficoltà tecniche portano ad un ritardo quindicennale della sua trasposizione in italiano. Nonostante ciò, il poema diviene per un lungo periodo una sorta di “banco di prova” della traduzione, e attualmente si contano una trentina di versioni collocabili tra i primi anni '30 del Novecento e il 2016. Le versioni poetiche degli anni Trenta appartengono a un momento cruciale, sia

¹ GIORGIO CAPRONI, *Il Valéry di Tutino* (1963), in ID., *La scatola nera*, Milano, Garzanti 1996, pp. 47-52, p. 47.

² SERGIO SOLMI, *Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi 1969, p. 107.

³ *Ibid.*

individuale che collettivo, nell'affermazione della pratica traduttiva:⁴ sono infatti gli anni dei grandi poeti-traduttori e dei rifacimenti autoriali, durante i quali si sviluppa l'idea della traduzione come genere letterario e se ne riconoscono le specificità. Esaminando le traduzioni tra gli anni Trenta e Cinquanta, ma anche le successive, si terrà necessariamente conto della parallela esperienza ermetica e dell'influenza esercitata da questa sugli aspetti formali e stilistici della traduzione. Nell'articolo si è scelto di limitare l'analisi a quattro poeti-traduttori le cui versioni mostrano la relatività dei concetti di fedeltà o infedeltà testuale. Inoltre, attraverso l'approfondimento di queste trasposizioni esemplari, si rifletterà sulle problematiche relative ad una traduzione "completa" del *Cimetière*, prestando particolare attenzione alle dominanti testuali⁵ che hanno guidato le scelte di ogni poeta-traduttore.

2 CARATTERISTICHE GENERALI DEL *CIMETIÈRE MARIN*

Le Cimetière marin appartiene alla produzione più matura dell'autore, ma non mancano sue anticipazioni nelle composizioni più giovanili, come il sonetto romantico-crepuscolare *Cimetière* e la poesia *Été*.⁶ È presente, inoltre, un progetto incompleto di *Symphonie marine*,⁷ di cui Valéry scrive a Gide nell'agosto 1891, contenuto in un manoscritto quasi totalmente inedito.⁸ L'utilizzo del termine *sinfonia* suggerisce la volontà valeriana di creare un'opera letteraria dotata di una struttura musicale: ricerca sonora e ritmo hanno qui, dunque, come in seguito nel *Cimetière*, un ruolo fondamentale. Il manoscritto è caratterizzato da appunti sconnessi, che tradiscono però la predilezione per una struttura paratattica e una forte esigenza di simmetria nella ripetizione di immagini e parole: «leur forme, leur beauté, leur volonté» (f123); «là-bas sur les eaux, sur le disque» (f124r); «beau de ses voiles, voilé d'argent» (f124v); «La mer est une musique. Une musique primordiale» (f124v); «miroir du ciel, ciel liquide» (f124v); «mille et mille petits bateaux» (f127). Frequentissime anche le iterazioni foniche, di cui si rilevano casi piuttosto marcati in f126: «tristes nefes nuptiales», «bateaux pleins de bouquets», «défaites des fiancés filles», «obscurs désespérés, esclaves des rames». L'intero testo presenta poi ulteriori somiglianze lessicali ed espressive con il futuro *Cimetière*: «J'ai la tête pleine de bateaux» (f121), «[idées pleines de] voiles» (f127), «les | bateaux pleins de bouquets» (f127) > «Oisiveté, mais pleine de pouvoir» (C.M. VI 3), «plein d'un feu sans matière» (C. M. X 1); «l'ombre de ces voiliers passe sur mes idées» (f122r) > «sur les maisons des morts mon ombre passe» (C. M. VI 5); «ces noirs sans larmes qui se mouraient» (f129) > «sa forme se meurt» (C. M. V 3). *Esthétique Navale-Symphonie marine* pare

⁴ LAURA ORGANTE, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Padova, libreriauniversitaria.it 2018, p. 9.

⁵ PIER VINCENZO MENGALDO, *Diego Valeri traduttore di lirici francesi e tedeschi* (2007), in ID., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci 2017, pp. 121-129, p. 123.

⁶ ORESTE MACRÌ, *Il Cimitero marino di Paul Valéry: studio critico testo, versione metrica, commento*, Firenze, Le Lettere 1989, p. 298.

⁷ Il manoscritto *Esthétique Navale-Symphonie marine* è conservato nel dossier «Proses Anciennes 1887-1895» della *Bibliothèque Nationale de France* a Parigi (PA, ff.121-132).

⁸ Solo alcune parti del testo sono editate in PAUL VALÉRY, *Cabiers, 1894-1914, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de N. Celeyrette-Pietri et J. Robinson-Valéry*, t.1, a cura di NICOLE CELEYRETTE-PIETRI e JUDITH ROBINSON-VALÉRY, Paris, Gallimard 1987, pp. 413-415.

inoltre intessuto del linguaggio metaforico e analogico distintivo del poema della maturità: anche in questo componimento il mare è infatti sfondo dell'interiorità e della mente del poeta, ed i flutti che lo sconvolgeranno non sono altro che «houle spirituelle». Mentre il *Cimitero marino* si conclude però nel sommovimento totale, «Le vent se lève!... il faut tenter de vivre!» (XXIV 1), la fine progettata della sinfonia è di tutt'altro tono: «On dirait que le vent caresse, maintenant [...] On dirait que quelqu'un marche sur la mer [...] Oui, c'est lui! C'est la paix. | Calme immense».⁹ Tralasciando le differenze formali e tematiche, è indubbio che l'idea della composizione del *Cimetière* fosse presente da tempo nella mente di Valéry, che fin dalle prime prove assegna un'importanza primaria all'aspetto sonoro: l'essenza del futuro *Cimitero marino* risiederà infatti in un'unione poetica in cui parole, suoni e ritmo cooperano in una forma necessaria e unica.

Se è vero che esistono differenti ipotesi sulla data di composizione del *Cimetière*,¹⁰ ciò che invece viene esplicitamente affermato dall'autore è la genesi ideale dell'opera. In *Au sujet du Cimetière marin, recit idéal* influenzato da *Philosophy of Composition* di Poe, Valéry descrive l'ispirazione che avrebbe portato alle condizioni formali di metro, ritmo e struttura delle strofe, a cui solo in seguito si sarebbe imposto un soggetto. L'ossessione per una figura ritmica vuota, identificata poi nel *décasyllabe*, sarebbe quindi all'origine del *Cimitero marino*.¹¹ In questo modo l'autore sancisce l'importanza fondamentale e primigenia della forma del suo poema, rendendola di fatto inscindibile da ogni suo significato.

Il poema è composto da ventiquattro sestine legate da simmetrie, contrasti, ed innumerevoli corrispondenze interne, che insieme compongono unità ritmico-semantiche sostanzialmente chiuse. La doppia struttura tripartita, costituente la rima del *Cimetière* (AAB / CCB), conferisce inoltre al ritmo del testo un andamento solenne e un tono quasi oratorio, anche grazie ai frequenti esclamativi finali.¹² Nei 144 versi del *Cimetière* Macrí evidenzia inoltre la rarità delle cesure *a maiore* (12) rispetto al dominante ritmo dattilico (54) con accenti di 4^a e 7^a, come in «Qu'un long regard sur le calme des dieux!» (I 6). Il decasillabo valeriano perviene così alla lunghezza dell'alessandrino, raggiungendo la potenza del *Dodici*,¹³ grazie alla netta divisione bimembre del verso. Contemporaneamente non manca però un impulso alla riunificazione dei due emistichi, vista la presenza di 42 versi dove è percepibile un accento di 6^a accanto al principale di 4^a.¹⁴ Nella struttura metrica del *Cimetière* si ricono-

⁹ ANDRÉ GIDE E PAUL VALÉRY, *Correspondance 1890-1942*, a cura di PAUL FAWCETT, Paris, Gallimard 2009, p. 161.

¹⁰ Si veda PAUL PIELTAIN, *Le cimetière marin de Paul Valéry, Essai d'explication et commentaire. Structure, mouvement et moyens d'expression de poème. Critique des interprétations*, Bruxelles, Palais des académies 1975, pp. 18 sgg.

¹¹ PAUL VALÉRY, *Œuvres*, t.I, a cura di JEAN HYTIER, Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade» 1957, p. 1503.

¹² ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di RAUL CAPRA *Il Cimitero marino*, Novara, Interlinea 2016, p. 15.

¹³ ID., *Œuvres*, cit., p. 1503.

¹⁴ ORESTE MACRÍ, *Metrica e metafisica nel Cimetière Marin*, in «Poesia», VII (1947), pp. 100-109, p. 106.

sce pertanto «un doppio processo perennemente aperto e unificato»¹⁵ in cui ogni verso e strofa sono autonomi, ma contemporaneamente interagiscono e si rispondono a vicenda. Il *décasyllabe* “arricchito” del *Cimetière* è stato inoltre accostato da Valéry stesso alla memoria ritmica del prestigioso endecasillabo italiano, per l'utilizzo, forse inconscio, dello stile e della scansione dell'illustre lingua dantesca.¹⁶ Questa rivisitazione del decasillabo, insieme alle citazioni di Dante, concorrono a situare il *Cimetière marin* «nel grembo e nella tradizione letteraria della lingua materna di Valéry: l'italiano».¹⁷

Se il verso sembra perciò avvicinare il testo francese all'italiano, l'insieme delle costrizioni metriche appena elencate rende però il *Cimitero marino* irreversibilmente «chiuso nelle *belles chaînes* d'una convenzione metrica e strofica in cui compiaciutamente risuona una determinata tradizione francese».¹⁸ Oltre alla difficoltà di una trasposizione complessiva della veste metrica, si noterà come le caratteristiche sintattiche del testo francese confliggano a priori con le consuetudini della traduzione italiana. Nelle versioni italiane del XX secolo si registrano in particolare casi di inarcature, a frammentare il rapporto fra metro e sintassi, e il ricorso alla «sempiterna *variatio*»,¹⁹ per la sistematica attenuazione o espunzione di ripetizioni e parallelismi. Queste tendenze si fanno tratti marcati nella traduzione del *Cimetière marin*, in cui è rigorosamente rispettata la coincidenza tra fine della frase e verso, e i parallelismi sintattici, al pari delle iterazioni foniche, sono parte sostanziale del componimento. Sempre dal punto di vista della sintassi, la fissità del francese entra in contrasto con la flessibilità del periodo italiano. Nelle trasposizioni del *Cimitero marino* si trovano pertanto numerose inversioni e spesso stranianti dislocazioni, fenomeni ben attestati anche in ambito ermetico; se nell'ermetismo questi paiono però finalizzati alla creazione di una «studiata sintassi “asemantica”»,²⁰ la loro presenza nelle traduzioni si profila invece come ostentata rivendicazione di un tono letterario.²¹ La letterarietà è del resto frequente in tutte le traduzioni del Novecento e va a definirsi come la componente specifica e qualificante del genere traduzione.²²

Invece, per quanto concerne la lingua, il legame con l'italiano è riattivato tramite un continuo rimando alla comune lingua latina, come si evince dalla grande occorrenza di latinismi e riprese etimologiche. Semplicità ed equivocità si uniscono in questo gioco etimologico, creando definizioni sorprendenti

¹⁵ Ivi, p. 107

¹⁶ «Je lis Le Paradis par bribes. Il se trouve que le Style de ce langage touche de près à certaines visées que j'ai ou j'ai eues. Une manière de versifier l'abstraction dont j'ai usé un peu dans Le Cimetière Marin» Lettera inedita di Paul Valéry a Jules Valéry citata in P. VALÉRY, *Œuvres*, cit., p. 45.

¹⁷ ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di MARIA TERESA GIAVERI *Il Cimitero marino*, Milano, Il Saggiatore 1984, p. 12.

¹⁸ S. SOLMI, *Quaderno di traduzioni*, cit., p. 107.

¹⁹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Prefazione*, in *Quaderno di traduzioni*, a cura di ENRICO TESTA, Torino, Einaudi 1998, p. IX.

²⁰ VITTORIO COLETTI, *Una grammatica per l'evasione. Avvento notturno di Luzi*, in ID., *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova, Il Melangolo 1978, pp. 96-124, p. 100.

²¹ L. ORGANTE, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1980)*, cit., p. 250.

²² Ivi, p. 229.

degli elementi dell'universo valeriano: il mare mosso del finale diviene dunque «Hydre absolue», dove *hydre* è il mostruoso serpente, ma è anche *udor*, acqua e dunque mare,²³ sfondo e figura dell'intimità del poeta. Caratteristica fondamentale, e vera sfida traduttiva, è allora il fatto che il lessico di Valéry sia incredibilmente ristretto ed infinitamente potenziato «da un'opera vivificante di recupero e di arricchimento semantico».²⁴ Il poeta opera una raffinata selezione del termine più conscio e puro possibile per descrivere la vera essenza delle cose, senza ricorrere a preziosismi: è la genericità della parola che dà vita ad una ricca polisemia. Anche in questo caso le versioni italiane sembrano prendere una strada opposta prediligendo un lessico prezioso, letterario e spesso arcaizzante, e perdendo così il classicheggiante, ma semplice linguaggio valeriano. A questo si aggiunge la varietà e il grande numero di apocopi e elisioni, spie di un ricercato innalzamento stilistico, insieme al riutilizzo di figure retoriche della tradizione quali chiasmi, iperbati e anastrofi. Queste ultime diventano elementi distintivi del genere traduzione nel momento in cui se ne evidenzia la scarsità nella parallela produzione poetica novecentesca.

Gli ermetici indirizzarono fin da subito i loro sforzi traduttivi verso tre stagioni della letteratura francese, tra cui il Simbolismo,²⁵ e insieme a Rimbaud e Mallarmé fra i più tradotti vi fu sicuramente Valéry. Una panoramica generale delle traduzioni del *Cimitero marino* mostra una netta prevalenza di versioni complessivamente fedeli alla metrica originale, da cui si distacca un gruppo di autori che rinunciano soltanto al complicato schema rimico. Scelta contraria compie invece una parte ristretta dei traduttori italiani, che abbandonano ogni legame con la compagine formale dell'originale. Questa decisione parrebbe discutibile, considerata l'importanza attribuita dallo stesso Valéry alla forma, ma si vedrà come anche la stretta fedeltà metrica possa in alcuni casi provocare l'allontanamento dal testo di partenza. In generale, infatti, ogni traduzione sarà necessariamente diversa dall'altra, poiché ogni traduttore opera inevitabilmente delle scelte e delle rinunce: «C'è traduzione quando c'è tradimento. E c'è tradimento perché c'è la necessità di stabilire delle priorità»²⁶ fra le differenti componenti del testo. Scegliere quale delle numerose funzioni di un testo sia da privilegiare dipenderà ovviamente dalla sensibilità e dal contesto di formazione e maturazione del singolo traduttore.

Riguardo il *Cimitero marino* si è deciso di analizzare nello specifico i componimenti di Dal Fabbro (1942), Pagano (1956), Valeri (1958) e Valduga (1995). Tra essi, l'unico che si svincola dalle imposizioni metriche è Dal Fabbro, secondo una programmatica volontà di riappropriazione del testo. Gli altri poeti-traduttori attribuiscono invece al metro dell'originale un'importanza tale da correre il rischio di subordinare ad esso ogni altro aspetto stilistico: esemplare il caso di Pagano, che sacrifica quasi del tutto l'aderenza sintattica e semantica giungendo alla realizzazione di un componimento prossimo all'ermetismo. Per questo motivo si è scelto di accostare quest'ultima traduzio-

²³ P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, cit., trad. it. di M-T GIAVERI *Il Cimitero marino*, cit., p. 16.

²⁴ MARIA TERESA GIAVERI, *Metaforein. Riflessioni di un traduttore italiano di Valéry*, in «Testo a Fronte», 18 (1998), pp. 17-26, p. 19.

²⁵ FRANCO FORTINI, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza 1977, p. 105.

²⁶ VALERIO MAGRELLI, *La regola del «meno uno»*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni 2004, pp. 613-624, p. 616.

ne alla versione di Dal Fabbro, essendo entrambe accomunate da una libertà sostanziale. In contrasto con queste trasposizioni “infedeli” si proporranno allora le traduzioni di Valeri e Valduga, nelle quali, oltre alla metrica cristallina, viene conservato almeno un elemento caratteristico del testo di partenza.

3 DAL FABBRO E PAGANO: DUE CASI DI VERSIONI “INFEDELI”

Sia Pagano che Dal Fabbro a distanza di molti anni (dieci il primo, venti il secondo), ritornano sulle proprie traduzioni modificandole in maniera più o meno consistente. Per quanto riguarda Pagano, si è deciso di analizzare la versione del '56, poiché la prima traduzione (1946) è, per ammissione dello stesso autore, un puro “atto d'amore” al poema e al suo autore, oltre che esercizio privato funzionale allo studio critico del testo.²⁷ Dal Fabbro, invece, mostra fin da subito una totale consapevolezza della sua operazione traduttiva, confermata dai ventitré paragrafi *Del tradurre*,²⁸ vero e proprio manifesto in linea con l'estetica della traduzione ermetica.

Iniziamo da Dal Fabbro. La prima traduzione del *Cimetière marin* compare nel 1942 all'interno della raccolta degli *Incanti*, successivamente una versione leggermente modificata è edita invece in *Poesie* (1962). Le premesse teoriche rimangono però invariate rispetto ai paragrafi di teoria della traduzione posti a conclusione di *La sera armoniosa* (1944), dove egli rivendica la dignità della traduzione creativa, criticando le versioni in cui il rispetto formale impone il sacrificio di importanti componenti testuali.²⁹ E infatti, la versione del *Cimitero marino* del '42 elude ogni vincolo ritmico e metrico, poiché viene soppresso lo schema rimico e le regolari sestine sono scomposte in strofe di varia lunghezza, raggiungendo talvolta i nove versi. Endecasillabi e settenari sciolti si alternano in una struttura libera che ricorda il fluire dei versi leopardiani, con la conseguente dissoluzione del ritmo del *décasyllabe* e della struttura chiusa della strofa. Sul piano sintattico Dal Fabbro opta per la sistematica inversione degli elementi, a partire dalla classica anteposizione dell'attributo al sostantivo, creando in tal modo un ordine marcato per l'italiano. E così, giusto per citare alcuni esempi nelle prime strofe: «toit tranquille» > «tranquillo tetto» (I 1); «Midi le juste» > «Giusto il Meriggio» (I 4); «mon regard marin» > «mio marino sguardo» (IV 3); «point pur» > «puro sito» (IV 4); «offrande suprême» > «supremo dono» (IV 5). Tra gli esiti delle inversioni si segnalano interessanti casi di strutture chiasmiche come «Le Temps scintille et le Songe est savoir» > «scintilla il Tempo e il Sogno è conoscenza» (II 7); «Les songes vains, les anges curieux !» > «I vani sogni, gli angeli curiosi» (XI 9); «Pères profonds, têtes inhabitées» > «Profondi padri, teste | deserte» (XIX 1-2), anadiplosi del tipo «Midi là-haut, Midi sans mouvement» > «Immobile il Meriggio | il Meriggio in se stesso» (XIII 4-5), o anche iperbati come «Midi le juste y compose de feux» > «Giusto il meriggio, un mare | gli compone di fiamma» (I 4-5); «L'insecte net gratte la sécheresse» > «L'insetto rode nitido | l'aridità» (XII 2-3). Notevoli, poi, certe trasposizioni del verbo in coda alla frase come: «Comme en délice il change

²⁷ P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di VITTORIO PAGANO *Il Cimitero marino*, in «Libera Voce», (1946).

²⁸ BENIAMINO DAL FABBRO, *La sera armoniosa*, Milano, Rosa e Ballo 1944, pp. 149-158.

²⁹ Ivi, pp. 151-52.

son absence» > «come la propria assenza | nel suo dolce converte» (V 2-3);³⁰ «Je hume ici ma future fumée» > «il mio futuro fumo io qui l'odore» (V 5); «Je m'abandonne à ce brillant espace» > «a quest'etra lucente mi abbandono» (VI 5); «Je te rends pure à ta place première» > «alla tua zona prima ecco ti rendo» (VII 5); «Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres» > «dove tanto marmo | su tante ombre trema» (X 6-7). L'insieme di queste variazioni porta ad un accrescimento generale della liricità del componimento e della solennità del dettato. Dal Fabbro pare insomma mostrare una tendenza al disfacimento e alla ricomposizione, evidente nel logoramento della compattezza delle sestine operata dai continui *enjambements*. Le forti inarcature enfatizzano così l'accumulo paratattico del *Cimetière*, in assenza di una struttura metrica ordinatrice: «diamante | d'impalpabile spuma» (II 2-3); «scigno torvo | di visibili acque» (III 3-4); «un solo | sospiro» (IV 1-2); «dopo tanto | d'orgoglio» (VI 2-3); «dopo tanto | di strana accidia» (VI 3-4) e molte altre. A ciò si aggiunge la strutturazione di un periodo classicheggiante arricchito da un lessico prettamente letterario: «brillant espace» > «etra lucente» (VI 5),³¹ «flambeaux» > «faci» (X 3), «dort» > «posa» (X 8), «flèche ailée» > «dardo alato» (XXI 3). In generale Dal Fabbro, essendo libero da costrizioni formali, non incorre in particolari forzature: nonostante ciò, la sua versione suscita un forte straniamento nel lettore poiché adultera totalmente la musicalità del testo. Un simile effetto è provocato anche dall'inserimento nell'ultima strofa del verso non tradotto «Il faut tenter de vivre» (XXIV 1), riaffermazione dell'autonomia totale della sua traduzione.³² Rispondendo a regole nuove, la versione di Dal Fabbro ricerca dunque la trasmissione di un senso poetico affine all'originale, giungendo tuttavia ad un'opera nuova, come affermerà lo stesso Valéry: «C'est là ce qui vous appartient en propre et qui fait degli *Incanti* votre œuvre personnelle».³³

Da premesse totalmente opposte nasce invece la traduzione di Pagano del '56, pubblicata inizialmente sulla rivista «L'Albero» e nel '58 inserita nell'antologia della *Poesia straniera del Novecento* di Bertolucci. La traduzione per Pagano è sempre possibile purché il traduttore-creatore individui i mezzi idonei per esprimere il sentimento evocato dal testo di partenza. La differenza rispetto a Dal Fabbro consiste nell'identificazione della metrica quale «elemento sostanziale, inalienabile e necessario dell'espressione poetica: [...] addirittura il modo dell'ispirazione»,³⁴ rispecchiando di fatto la concezione alla base del *Cimetière*. Come affermerà in seguito, la scelta dei testi da tradurre è

³⁰ Vi è qui inoltre l'aggiunta dell'aggettivo possessivo «suo», che risponde simmetricamente al precedente «propria».

³¹ Leopardismo che rimanda all'«etra liquido» del v. 9 dell'*Ultimo canto di Saffo*, già segnalato in GIORGIO LUZZI, *Riflessioni su Dal Fabbro traduttore di poeti*, in *Beniamino Dal Fabbro scrittore. Atti della giornata di studi (Belluno 29 ottobre 2010)*, a cura di RODOLFO ZUCCO, Olschki, Firenze 2011, pp. 145-154, p. 151.

³² Nella versione successiva tradurrà invece letteralmente: «Bisogna tentare | di vivere!» in P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di BENIAMINO DAL FABBRO *Il Cimitero marino*, in *Poesie*, Milano, Feltrinelli 1962.

³³ CATIA CANTINI, *Beniamino Dal Fabbro traduttore di Valéry*, in «Paragone», 30-32 (2000), pp. 162-185, p. 166.

³⁴ VITTORIO PAGANO, *Antologia della poetica Nervaliana*, in «L'Albero», VIII, 23-25 (1955), pp. 1-24, p. 23.

infatti guidata da un comune sentire rispetto alla forma, strumento di ricomposizione e marginalizzazione del caos esistenziale.³⁵

La traduzione del '56 è generalmente isometrica al *Cimetière*, ma non mancano modifiche nella strutturazione di alcuni periodi e l'introduzione di numerose inarcature. Si segnala allora una serie di *enjambements* particolarmente forti che scindono il sintagma nominale: «marmoree | Strutture» (XIV 5-6); «la vermiglia | Creta» (XV 1-2); «materno | Seno, bella menzogna, fraudolenta | Pietà» (XVIII 3-5); «Il suo dente | Segreto» (XX 1-2); «Un'ombra | Di tartaruga» (XXI 4-5). La frequenza delle inarcature dipende probabilmente dalla costante ricerca della misura endecasillabica e dal rispetto dello schema rimico, che Pagano restituisce intatto, non cedendo ad assonanze o a rime imperfette. Si riconoscono poi alcuni casi di rima inclusiva, tra cui la celebre coppia ombra:ingombra (XXI 4-5), a ricordo della tradizione più illustre (Dante, *Inf* II, vv. 46-48). Altre rime inclusive sono: remo:moto (VI 3,6); possa:ossa (IX 4-5); adoro:d'oro (X 1-2); stridenti:denti (XVI 1-2); d'ori:allori (XVIII 1-2, debitrice almeno di *Rvf* XXIII); rimbalza:s'alza (XXII 3,6); onda:gioconda (XXIV 3,6). Per facilitare la rima, il traduttore non si trattiene dall'intervenire anche sul piano semantico, alterando il significato della parola-rima a suo parere meno rilevante. Ecco alcuni casi eclatanti: «Les morts cachés sont bien dans cette terre | Qui les réchauffe et sèche leur mystère» > «Occulta questa terra i morti *in fuga* | Li riscalda e il mistero ne prosciuga» (XIII 1-2). Il verbo subisce un'alterazione semantica e viene espressivamente posizionato in *incipit* lasciando a rima «fuga», arbitraria aggiunta del poeta; «Le vrai rongeur, le ver irréfutable | N'est point pour vous *qui dormez* sous la table» > «Il tarlo invito, il vero roditore | Non rode sotto i marmi voi *in sopore*» (XIX 4-5). Il termine «sopore» viene integrato conferendo maggiore leggerezza al riposo dei morti, mentre il *ver*, foneticamente ascrivibile a *verme*, ma anche a *verso*, perde in traduzione l'allusività metapoetica. Si conserva invece la forte iterazione fonica della vibrante, enfatizzata dall'inserimento della figura etimologica tra i due versi («roditore», «rode»); «Oui! Grande mer de délires douée | Peau de panthère et chlamyde *trouée*» > «Si, grande mare, pelle di pantera | Tutto deliri, e clamide *leggera*» (XXIII 1-2). Ancora una volta gli elementi sono liberamente riposizionati nei versi, con l'immagine del mare-clamide che da *forata* si fa «leggera». Infine si segnala un caso in cui la manipolazione autoriale si muove sul piano dell'estensione semantica: «J'attends l'écho de ma grandeur interne | Amère, *sombre*, et sonore citerne | Sonnant dans l'âme un creux toujours future!» > «Del mio fasto interiore attendo l'eco | Pozzo che *mi rintrona*, amaro e *cieco* | D'un solco sempre all'anima futuro!» (VIII 4-6). Oltre a creare un'ulteriore rima inclusiva (eco:cieco) permutando l'ordine degli elementi, Pagano utilizza in senso figurato *sombre* (oscuro), già in Dante «cieco | carcere» (*Inf* X, vv. 58-59); mentre, per evitare ripetizioni etimologiche fra *sonore* e *Sonnant*, opta per il solo participio in luogo dell'aggettivo, focalizzando la prospettiva sull'io lirico («mi rintrona»).

Pagano, insomma, non fa alcuna concessione alla lingua d'arrivo: semmai la piega al principio costruttore della regola metrica, con consistenti variazioni semantiche non soltanto in sede rimica, ma anche all'interno del testo. Per esempio, il poeta traduce «pur travail» con «assillo [...] Casto» (II 1-2),

³⁵ ID. (a cura di), *Antologia dei poeti maledetti: Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Corbière, Mallarmé, Rollinat*. (versioni metriche di Vittorio Pagano), Torino, Edizioni dell'Albero 1957, p. XIII.

connotando negativamente il sostantivo *travail* (lavoro), e poco più avanti «imperceptible écume» (impercettibile schiuma) con «larvale spuma» (II 2); sintagma che, pur essendo semanticamente riconducibile al francese,³⁶ ha un'espressività radicalmente diversa dall'armoniosità dell'originale. Anche nel caso di «visible réserve» > «visibile urna» (III 2), stravolge l'immagine del mare come *vaso* o *pozzo*³⁷ in «urna», mentre altrove trasforma le «torches du solstice» in «tirsi del solstizio» (VII 1), ossia i bastoni del dio Dioniso, con la probabile intenzione di evocare uno sfondo letterario classico. Pare quindi che l'autore traduca anche termini neutri del *Cimetière* con forme marcate, più espressivamente connotate. Anche sul piano della sintassi la versione di Pagano è alquanto libera. Si ritrovano qui i fenomeni usuali della traduzione, a partire dalla tendenza alla sistematica anteposizione dell'aggettivo al nome, visibile già per esempio dalle strofe iniziali: «toit tranquille» > «calmo tetto» (I 1); «mon regard marin» > «marino sguardo mio» (IV 3); «dédain souverain» > «sovrani sdegni» (IV 5); «la scintillation sereine» > «sereno scintillio» (IV 6). In aggiunta a tale elemento, è alquanto frequente anche lo spostamento enfatico del verbo in sede iniziale, simile agli *incipit* vibrati di Luzi:³⁸ «Entre les pins palpите, entre les tombes» > «Palpita in mezzo ai pini, fra le tombe» (I 2); «À ce point pur je monte et m'accoutume» > «Salgo e m'adeguo a questo puro punto» (IV 2); «L'insecte net gratte la sécheresse» > «Gratta l'aridità nitido il verme» (XII 2); «Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !» > «Cresce il vento! Tentare urge la vita!» (XXIV 1). Altro fenomeno particolarmente attestato nelle traduzioni italiane è ancora la *variatio*: «Entre les pins palpите, entre les tombes» > «Palpita in mezzo ai pini, fra le tombe» (I 2); «Beau ciel, vrai ciel» > «cielo vero e arcano!» (VI 1);³⁹ «Midi là-haut, Midi sans mouvement» > «Lassù il meriggio, senza movimento» (XIII 3); «Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes» > «I miei rimorsi, i dubbi ed i terrori» (XIV 2); «Zénon ! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!» > «Zenone, aspro Zenone, o tu eleata» (XXI 1); «Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies» > «Irrompete, | O flutti! Frangi [...] | acqua gioconda!» (XXIV 4-6). In alcuni casi, inoltre, la soppressione della ripetizione è compensata da fenomeni di parallelismo o dal ricorso a figure retoriche tradizionali. Alla strofa X l'espunzione dell'iterazione di «tant de» è equilibrata dal parallelismo col verso seguente «Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres; | La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!» > «Tremola *su tante tombe* il marmo effuso, | Dorme *sui miei sepolcri* il mare fido» (X 5-6): i due verbi principali vengono collocati in sede di *incipit* e accompagnati da un sintagma preposizionale, mentre i soggetti sono posti in chiusura. Alla strofa XXII il parallelismo sintattico tra il secondo ed il terzo verso è ripreso ponendo in apertura dei vocativi: «*Brisez, mon corps*, cette forme pensive! | *Buvez, mon sein*, la naissance du vent!» > «Spezza la forma tua meditativa, | *Mio seno!* [...]» (XXII 2-4).

³⁶ In senso figurato l'aggettivo «larvale» può riferirsi ad un elemento che non ha ancora una struttura definitiva, come la schiuma è *imperceptible* e dunque anche priva di forma.

³⁷ P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, cit., trad. it. di M-T GIAVERI *Il Cimitero marino*, cit., p. 81.

³⁸ PIER VINCENZO MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1978, p. 650.

³⁹ Qui oltre alla *variatio* si assiste anche ad un cambiamento semantico, orientato verso un'aulicizzazione del discorso.

Alla strofa VI invece un chiasmo sostituisce l'anafora del sintagma «après tant d'»: «*Après tant d'orgueil, après tant d'étrange*» > «Dopo l'immenso orgoglio e l'ozio strano» (VI 2); la disposizione chiasmica a seguito del dislocamento degli elementi è, come si è già rilevato nel paragrafo introduttivo, tra i fenomeni più ricorrenti della traduzione. Altri reperti simili: «*Le Temps scintille et le Songe est savoir*» > «Scintilla il Tempo e il Sogno è conoscenza» (II 6); «*La larve file où se formaient des pleurs*» > «Dove il pianto sgorgò, filano larve» (XV 6). In quest'ultimo caso, al chiasmo si aggiunge l'inversione delle due frasi, il passaggio dal singolare al plurale di *larve* e viceversa dal plurale al singolare di *pleurs*: e si veda come Pagano gioca con la sintassi foggando un verso dall'aurea sapienziale, tramite l'utilizzo del passato remoto e l'espunzione dell'articolo determinativo di fronte a «larve».

Ora, tutti questi fenomeni sintattici e retorici contribuiscono a un innalzamento letterario del testo, in cui predomina uno «stile aulico, colto, raffinato consono alla poetica ermetica». ⁴⁰ E sarà allora riconducibile al medesimo orientamento la scelta di voci dotte come: «*le calme des dieux*» > «i numi placidi» (I 6); «*en délice*» > «in gaudio» (V 3); «*rives*» > «prode» (V 6); «*qui change*» > «io mi cangio» (VI 1); «*brillant espace*» > «fulgente spazio» (VI 4); «*grandeur interne*» > «fasto interiore» (VIII 4); «*La mer fidèle*» > «il mare fido» (X 6); «*l'argile rouge*» > «la vermiglia | Creta» (XV 1-2); «*refuse*» > «paventa» (XVIII 5); «*l'air immense*» > «aura infinita» (XXIV 2). Si segnala poi la traduzione del verso «*Quand serez vaporeuse*» > «nel tuo etereo vanimento» (XVII 4), dove l'aulico «etereo» è accostato all'eccezionale «vanimento»,⁴¹ unione del letterario «vanire» e del suffisso poetico *-mento*, chiaro prelievo dannunziano.⁴²

La concezione della traduzione di Pagano, come ipostasi metrico-formale, è in aperto contrasto con la programmatica “infedeltà” metrica di Dal Fabbro. Tuttavia, nonostante la profonda differenza, entrambe le versioni presentano diversi punti di contatto. Intanto, nell'occorrenza di identici sintagmi di tono letterario: «*Masse de calme*» (III 2) > «pacata mole», «*les prudentes colombes*» (XI 5) > «le pavide colombe» e «*la blanche espèce*» (XV 2) > «la candida famiglia»; oltre che il suggestivo «scaglie» per *tuiles* (III 6) e il termine «tralicci» per *grillages* (IX 2). Poi nella ripresa di alcuni versi. Il verso di Pagano «*sonore citerne, | Sonnant*» > «Pozzo che mi rintrona» (VIII 5), dove *sonnant* acquista una maggiore carica espressiva, riprende «sonora cisterna | che m'introna» (VIII 6-7) di Dal Fabbro; anche nella traduzione di «*Ce lieu me plaît*» Pagano enfatizza il verbo «questo luogo adoro» (X 1), come già aveva fatto Dal Fabbro con «io ti amo» (X 2). E ancora, «*Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes | Sont le défaut de ton grand diamant*» è prima in Dal Fabbro «I miei rimorsi, i dubbi | e le paure sono | al tuo grande diamante *incrinature*» (XIV 2-4), con rima interna paure:incrinature, e poi in Pagano «I miei rimorsi, i dubbi ed i terrori | Il tuo diamante *incrinano* infinito» (XIV 2-3). Infine alla strofa XXII «*Courons à l'onde en rejaillir vivant !*» è tradotto da Dal Fabbro in «Corriamo all'onda

⁴⁰ ENNIO BONEA, *La seconda stagione di Pagano: il traduttore*, in «Pensionante de' Saraceni», II, 1 (1985-1986), pp. 15-29, p. 25.

⁴¹ Il sostantivo è inoltre *hapax* in Corazzini che vi ricorre nella poesia *San Saba*.

⁴² PIER VINCENZO MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri 1996, pp. 15-115, p. 66.

che rimbalza viva» (XXII 8) e in Pagano «Corriamo all'onda: è viva se rimbalza!» (XXII 6).

Si vedano ora, a titolo esemplificativo delle traduzioni appena trattate, due strofe a confronto:

XVI

Les cris aigus des filles chatouillées,
 Les yeux, les dents, les paupières mouillées,
 Le sein charmant qui joue avec le feu,
 Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,
 Les derniers dons, les doigts qui les défendent,
 Tout va sous terre et rentre dans le jeu!

Dal Fabbro (1942)

Le grida di fanciulle alle lusinghe,
 denti e occhi, le umide
 palpebre, il vago seno
 che si trastulla al fuoco,
 il sangue che risplende
 su labbra arrese, i doni
 ultimi che le dita
 difendono, ogni cosa
 ritorna sotto terra, entra nel gioco.

Pagano (1956)

Fanciulle alle carezze ardue stridenti,
 Palpebre rugiadose, gli occhi, i denti,
 Seno d'incanto, in lizza con il fuoco,
 Sangue acceso su labbra, che si arrendono,
 Dita che i doni estremi ci contendono,
 Tutto sottoterra va, torna nel gioco!

La traduzione di Dal Fabbro segue l'articolazione del dettato valeriano, senza particolari deformazioni semantiche. Similmente a Pagano, Dal Fabbro traduce l'aggettivo *chatouillée* del primo verso con un ermetico «alle lusinghe», e successivamente esclude gli articoli determinativi in «denti e occhi». Adotta inoltre il termine «vago», insegna della lingua letteraria, per tradurre *charmant*, ma il fenomeno di maggior rilievo è senza dubbio lo stravolgimento formale: questo determina infatti la perdita di molte altre componenti, poiché nella poesia valeriana la «massima concretezza esterna corrisponde alla più grande incertezza e molteplicità dei significati, che vivono unicamente per suggestione della forma stessa e in virtù delle sue severissime *contraintes*». ⁴³ L'affastellarsi delle forti inarcature trasforma così l'ordine francese in un elenco di moduli appositivi privo di compattezza, a cui si aggiunge il disinnescamento dell'esclamativa finale. La traduzione di Pagano mantiene invece la densità strofica del componimento francese, ma fin dall'*incipit* si distanzia notevolmente dal classicismo valeriano tendendo all'ambito ermetico. L'ag-

⁴³ SERGIO SOLMI, *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Firenze, Le Monnier 1942, p. 75.

gettivo *aigus*, che Dal Fabbro sopprime, è in Pagano convertito in due attributi riferiti al participio passato con funzione aggettivale *chatouillée*, tradotto con il sostantivo «carezze». Il cambiamento di categoria di più elementi rende equivoca l'interpretazione del verso, talora con esiti affini ad alcuni *incipit* luziani,⁴⁴ lì dove il testo francese è invece trasparente: «ardue stridenti» possono allora essere le «carezze» o con iperbato le «fanciulle». Alla soppressione dei determinati e alla collocazione dei sostantivi assolutizzati ad inizio verso («fanciulle», «palpebre», «seno», «sangue») si aggiunge un'aggettivazione dall'aurea emblematica: *mouillée* sostituito dal letterario «rugiadose», «le beau sein» da «seno d'incanto», con utilizzo della preposizione *di* a operare una sintesi qualificativa tra astratto e concreto;⁴⁵ infine la proposizione relativa «Le sang qui brille» muta nel sintagma nominale «sangue acceso», come la successiva «qui joue avec le feu» nell'antica espressione «in lizza con il fuoco», mostrando la propensione, tipica dell'ermetismo, ad una sintassi prevalentemente nominale. Il traduttore complica così la linearità dell'originale proponendo «soluzioni dense e sintetiche».⁴⁶

Ad ogni modo le traduzioni di Pagano e Dal Fabbro, nonostante le inconciliabili premesse, mostrano come i due autori, scegliendo di preservare aspetti ben precisi del testo originale a discapito di altri, inevitabilmente non riescano ad approssimare l'essenziale aderenza di forma e contenuto del *Cimetière*.

4 LE VERSIONI METRICHE DI VALERI E VALDUGA

Si sono fin qui esaminate due traduzioni che si liberano dell'autorità del testo originale sfociando in opere essenzialmente nuove; di contrasto le traduzioni che si vanno ora a trattare tengono maggiormente conto delle peculiarità del *Cimetière*. Uno sguardo generale sull'opera di Diego Valeri conferma la sua propensione per le forme metriche tradizionali, sia in quanto traduttore che poeta. *Il cimitero sul mare* esce per la prima volta sulla rivista «Lo Smeraldo» nel 1958 ed è successivamente introdotto nell'antologia *Lirici francesi* (1960). Valeri riproduce la struttura metrica del poema francese in una sequenza di rime perfette, definita da Mengaldo un vero e proprio *tour de force*.⁴⁷ Questa ferrea restrizione comporta alcune forzature, tra cui l'introduzione di numerose apocopi: «mar» (I 4 e XXIII 1); «aver» (II 3); «sol» (II 4); «visibil» (III 2); «sospir» (IV 1); «sfumar» (V 4); «trasmutar» (V 6) e altre. Questo tipo di poetismi sono del resto consoni al tradizionalismo delle scelte metriche di Valeri, «convinto sottopelle [...] che quelli fossero l'insegna della lirica in quanto tale».⁴⁸ In generale l'isometria origina-

⁴⁴ «Parla il cipresso equinoziale, oscuro / e montuoso esulta il capriolo, dentro le fonti rosse le criniere / dai baci adagio lavan le caravelle» (*Avorio* vv.1-3).

⁴⁵ La propensione per sintesi qualificative e attanti astratti è stata tra l'altro individuata da Mengaldo tra le componenti della 'grammatica ermetica' in PIER VINCENZO MENGALDO, ID., *Il linguaggio della poesia ermetica* (1989), in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, pp. 131-157, p. 141.

⁴⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *Caproni e Sereni: due versioni* (1993), in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri Editore 2000, pp. 208-219, p. 211.

⁴⁷ ID., *Diego Valeri traduttore di lirici francesi e tedeschi* (2007), cit., p. 124.

⁴⁸ Ivi, p. 127.

le è rispettata, ma non mancano inarcature molto forti: «colombe | Vaganti» (I 1-2); «prolungato | Sguardo» (I 5-6); «edificio secreto | Dell'anima» (III 5-6); «lo sfumar futuro | Dell'anima» (V 4-5); «il blando | Ozio» (VI 2-3); «presso | Un cuore» (VIII 2-3); «misteriosi | Montoni» (XI 3-4) e via dicendo. Il ricorso all'*enjambement*, non estraneo alla poesia di Valeri, è d'altra parte «un fatto di grammatica poetica prima ancora che di stilistica».49 La ricerca della "fedeltà" comporta anche altre alterazioni del tessuto sintattico, come in: «Midi le juste y compose de feux | Qu'un long regard sur le calme des dieux !» > «Il giusto Mezzodi di fuochi e *lumi* | Sguardo su la tranquillità dei numi!» (I 3,6). Vengono qui mantenute le due parole-rima originali *feux:dieux* grazie all'aggiunta del termine dotto «lumi».50

Le modifiche si limitano per la maggior parte al puro arricchimento semantico, sebbene non manchino riformulazioni più libere, tra cui si segnalano: «Eau sourcilleuse, Ciel qui *gardes* en toi | Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !» > «Corrugata acqua, occhio che in te *guardi* | fastigio d'oro che *ardi*!» (III 3,6). In tal caso la variazione riguarda entrambe le parole-rima: *garder* (conservare) diventa «guardare», mentre il conclusivo «che ardi» è una radicale innovazione che sostituisce la coppia allitterante *tuiles-toit*; «Êtes la terre et *confondez* nos pas, | Il vit de vie, il *ne me quitte pas* !» > «Terra siete che i nostri passi *ignora*, | Esso vive di vita e *in me lavora*» (XIX 3,6). La rima equivoca francese viene a perdersi, insieme alla semantica dei verbi in chiusura.

Dal punto di vista sintattico la versione di Valeri ripresenta le caratteristiche comuni al genere traduzione, anche se le dislocazioni dei termini sono meno frequenti delle versioni precedenti. Questo è probabilmente riconducibile alla volontà del traduttore di restare fedele all'originale, intervenendo soprattutto per esigenze legate alla rima o per ottenere una sintassi più scorrevole in italiano. Si ritrovano in ogni caso le consuete anticipazioni dell'aggettivo nei sintagmi nominali: «Midi le juste» > «Il giusto Mezzodi» (I 3);51 «un dédain souverain» > «un sovrano disdegno» (IV 6); «sur mes yeux clos» > «sui miei chiusi occhi» (IX 3) e così di seguito. Ricorre poi la *variatio* a smussare o eliminare i parallelismi più forti: «Entre les pins palpites, entre les tombes» > «palpita fra pini e tombe» (I 2); «Beau ciel, vrai ciel» > «O cielo» (VI 1); «O pour moi seul, à moi seul, en moi-même» > «Oh, per me solo assistere, in me stesso» (VIII 1); «Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres» > «d'ombra e di marmo tremante» (X 5); «Midi là-haut, Midi sans mouvement» > «Lassù il Meriggio senza movimento» (XIII 3); «Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes» > «i miei dubbi e tutte le mie cure» (XIV 2); «Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!» > «O Zenone d'Elea, sguardo spietato» (XXI 1).

Valeri, tuttavia, intuisce che le iterazioni siano parte fondamentale del componimento francese e infatti, pur attenuandone molte, ne inserisce di nuove dove la lingua di arrivo lo permette. Più interessanti della *variatio* saranno dunque le nuove simmetrie, o l'enfaticizzazione di quelle poco marcate:

49 Ivi, p. 129.

50 Coppia di parole-rima estremamente letteraria presente anche in Pagano (1956), che ugualmente aveva liberamente introdotto «lumi»: «Et comme aux dieux mon offrande suprême, [...] | Sur l'altitude un dédain souverain» (IV 4,6) > «E, di me quasi offerta estrema ai *numi*, | Sovrani sdegni sull'altezza i *lumi*» (IV 4-5).

51 La nuova collocazione di *juste* segna anche il suo passaggio da predicativo ad attributo.

«Tant de sommeil | Ô mon silence!» > «O sonno | O mio silenzio» (III 4-5); «Et comme aux dieux mon offrande suprême» > «E, qual dono agli dèi, dono mio grande» (IV 4); «Où sont des morts les phrases familières, | L'art personnel, les âmes singulières?» > «Dove dei morti i detti familiari? | Dove l'anime e l'arti singolari?» (XV 4-5); «Le vrai rongeur, le ver irréfutable» > «Il verme roditore, il verme vero» (XIX 4); «Amour, peut-être, ou de moi-même haine?» > «Forse amore, odio forse di me stesso?» (XX 1) in quest'ultimo caso, si osservi come la ripetizione consenta all'autore la costruzione di un chiasmo.⁵² È sotto questo aspetto che Valeri altera maggiormente la struttura del *Cimetière*, mentre per il resto il testo non mostra particolari interventi innovatori. In particolare il lessico non è prettamente letterario, fatta eccezione per alcuni termini, tra cui: «dieux» > «numi» (I 6), «imperceptible» > «labile» (II 2), «changement» > «trasmutar» (V 6), «première» > «primiero» (VII 4), «paresse» > «lassezza» (XII 1). E d'altronde, il mancato ricorso al preziosismo o a dislocamenti stranianti rispetta le considerazioni valeriane sul *Cimetière*: «l'universo specchiato nella poesia di Valéry ha spesso l'evidenza incorporata del sogno [...] Certe immagini complesse o composite [...] han fatto una fama d'oscurità al *Cimetière marin*, dove, invece tutto è assai chiaro».⁵³

La seconda versione che si va a trattare è quella di Patrizia Valduga, poetessa neometrica e traduttrice, la cui assoluta fedeltà metrica è conseguenza, quasi obbligata, della sua poetica. Nelle opere di Valduga, infatti, il forte «estremismo sentimentale»,⁵⁴ la violenza e l'eroticismo dilagante sono compressi in rigidi contenitori metrici: la struttura diventa dunque «argine o "prigione" in cui ingabbiare un dirompente flusso di emozioni e pensieri dalla natura, forse, più psichica che sentimentale».⁵⁵ La traduzione di Valduga è tra le ultime edite e risale al 1995, situandosi pertanto in un clima molto differente rispetto alle precedenti versioni. La trasposizione è isometrica al testo di partenza e quasi del tutto priva di inarcature: anzi, Valduga addirittura sopprime l'unico forte *enjambement* del componimento francese: «étrange | Oisiveté» (VI 2-3) > «strano oziare» (VI 3). Si registra poi la frequente sostituzione del sostantivo con un infinito sostantivato: «un long regard» > «guardare [...] lungamente» (I 5-6); «Ô mon silence!» > «Oh il mio tacere!» (III 5); «mon regard marin» > «mio marino riguardare» (IV 3); «La scintillation sereine» > «il sereno scintillare» (IV 6); «le changement» > «il mutare» (V 6); «à son frêle mouvoir» > «al suo frale andare» (VI 6) e così via. Scelta funzionale, giacché gli infiniti tendono ad accentuare il carattere durativo dell'evento, ma sono anche un espediente per ricorrere alle più facili rime desinenziali. Questa tendenza non è estranea neanche a Valeri che, ad esempio nella strofa V, vi ricorre per ben quattro volte: «jouissance» > «gustare», «absence» > «mancare», «fumée» > «sfumar», «changement» > «trasmutar».

Tornando alla versione di Valduga, di essa ci colpisce l'assenza di *variatio*, nel rispetto di simmetrie e ripetizioni della sintassi originale. Questa scelta

⁵² Anche nel verso «Le Temps scintille et le Songe est savoir» > «Scintilla il Tempo e il Sogno è conoscenza» (II 6) il diverso ordine degli elementi è finalizzato alla creazione di una struttura a chiasmo.

⁵³ DIEGO VALERI, *Saggi e note di letteratura francese moderna*, Firenze, Sansoni 1941, p. 133.

⁵⁴ ANDREA AFRIBO, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci 2017, p. 63.

⁵⁵ ENRICO TESTA (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi 2005, p. 343.

traduttiva, insieme alla già citata assenza di *enjambements*, mostra la sua estrema lealtà alla struttura del testo francese, al quale non subordina le consuetudini della lingua d'arrivo. Al pari di Valeri, cerca infatti di adottare le parole-rima del testo francese, pur riuscendovi solo in parte, e sostituendo alcune rime perfette con assonanze e consonanze: ferma:eterna (II 4-5); chiuso:puro (IV 1-2); godimento:assente (V 1-2); mutando:tanto (VI 1-2); solstizio:giustizia (VII 1-2); pura:pure (VII 4-5); fronde:affondi (IX 1-2); facelle:avelli (X 3,6); suolo:loro (XIII 1-2); arrendentisi:difenderli (XVI 4-5); sogno:menzogna (XVII 1-2); oro:muore (XVII 3,6); vento:vivente (XXII 3,6). Alla strofa XIII è inoltre interessante l'intreccio tra le parole-rima quasi identiche e al limite della paronomasia, movimento:mutamento (3,6) e consona:corona (4-5),⁵⁶ a cui si aggiungono le due rime inclusive tira:attira (IX 4-5) e esanima:anima (XXI 4-5). A sostituzione della rima vi sono poi quattro coppie di parole sdruciole allitteranti o assonanti, con la medesima vocale tonica: fiammeo:anima (III 4-5), vivido:scivola (VI 4-5), irrefutabile:tavola (XIX 4-5), vivere:illimito (XXIV 1-2). Un'ulteriore libertà dagli obblighi metrici è poi rintracciabile nella terza strofa, dove un endecasillabo ipermetro si infiltra tra i regolari endecasillabi del *Cimetière*: «Ma colmo d'oro in mille tegole, Tetto!» (III 6). Questa concessione va ricondotta alla volontà di mantenere l'allitterazione tra i termini *tuiles-toit*, e ciò rivela come, più della rima e della perfezione metrica, la traduttrice si impegni nel riprodurre precipuamente la ricca trama di iterazioni foniche. Infatti, secondo Valduga ogni poesia è inscindibile dal suo suono, proprio perché è lì che «risiede gran parte della sua virtù magica e terapeutica».⁵⁷ Riprendendo le considerazioni di Valéry sul legame indissolubile tra suono e poesia, Valduga legittima l'importanza prioritaria della componente fonica. Si vedano allora alcuni esempi di resa delle iterazioni foniche: «toit tranquille» > «tetto quieto» (I 1); «La mer, la mer, toujours recommencée!» > «Al sempremai ricominciato mare» (I 4);⁵⁸ «diamant d'imperceptible» > «diamanti d'inavvertita» (II 2); «quelle paix semble» > «pace che pare» (II 3); «temple simple» > «mera ara» (III 1); «visible réserve» > «palese riserva» (III 2); «dédain souverain» > «sovrano scherno» (IV 5); «La scintillation sereine sème» > «Dissemina il sereno scintillare» (IV 6); «morne moitié» > «mesta metà» (VII 6); «vide et événement» > «vuoto e evento» (VIII 3); «fausse captive des feuillages» > «falso recluso delle fronde» (IX 1); «maigres grillages» > «magre grate» (IX 2); «Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière» > «Serrato, a fuoco incorporeo, sacrato» (X 1); «Fragment terrestre» > «terrestre brano» (X 2); «Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres» > «Dove tra l'oro, la pietra e atre piante» (X 4); «contenir tes craintes» > «contenerti i timori» (XIV 1); «Consolatrice affreusement laurée» > «Consolatrice in terrore laurata» (XVIII 2); «pieuse ruse» > «scappatoia pia» (XVIII 4).⁵⁹

⁵⁶ Il termine «consona» è tra l'altro la forma monottongata di *consuona*, poetismo aggiunto da Valduga.

⁵⁷ P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, cit., trad. it di PATRIZIA VALDUGA, *Paul Valéry Il Cimitero marino, traduzione di Patrizia Valduga con un saggio di Elio Franzini*, Milano, Mondadori 1995, p. 28.

⁵⁸ La perdita dell'epanalessi di *mer* è compensata dal poetico «sempremai» e dalla ripresa dell'iterazione fonica della nasale.

⁵⁹ Il termine *ruse* (astuzia) è semanticamente modificato.

Ora, si sarà notato che alcuni di questi termini sono estremamente letterari («mera ara», «sacrato», «atre», «laurata»). Difatti, un'altra caratteristica della traduzione di Valduga è il lessico aulico e arcaizzante,⁶⁰ tra i molti esemplari del *Cimetière* spiccano: «mon offrande suprême» > «obolo mio [...] superno» (IV 4); «frêle» > «frale» (VI 6); «sombre» > «atra» (VIII 5); «flambeaux» > «facelle» (X 3); «tombeaux» > «avelli» (X 6); «Chienne splendide» > «cagna fulgente» (XI 1); «troupeau» > «armento» (XI 4); «cachés» > «ascosi» (XIII 1); «sèche» > «terge» (XIII 2); «convient» > «consona» (XIII 4); «contraintes» > «gravori» (XIV 2); «pleurs» > «plori» (XV 6); «m'as-tu percé» > «mi hai piagato» (XXI 2); «me tue» > «mi esanima» (XXI 4).

Complessivamente, la traduzione di Valduga è estremamente fedele all'isometria del testo, e tenta da un punto di vista fonico di riprodurre assonanze e richiami sonori con più esibita e ricercata insistenza rispetto alle precedenti versioni. Nonostante ciò, i preziosismi e le voci dotte fungono da marcature destabilizzanti, lontane dal linguaggio del *Cimetière*.

Alcune concordanze con la versione di Valeri fanno poi pensare a una ripresa valdughiana di termini e costruzioni del poeta veneto: «sous un voile de flamme» (III 4) > «sotto un fiammeo velo» (Valeri) > «sotto un velo fiammeo» (Valduga); «Entre le vide et l'événement pur» (VIII 3) > «di tra il nulla e il fatto puro» (Valeri) > «di tra vuoto e evento puro» (Valduga); «En soi se pense et convient à soi-même... | Tête complète et parfait diadème» (XIII 4-5) > «In sé si pensa e a se stesso si dona | Testa completa e perfetta corona» (Valeri) > «In sé si pensa e a se stesso consona | Testa completa e perfetta corona» (Valduga); «Les cris aigus des filles chatouillées» (XVI 1) > «Gli strilli delle bimbe stuzzicate» (Valeri) > «Le strida di ragazze stuzzicate» (Valduga);⁶¹ «À ce vivant je vis d'appartenir!» (XX 6) > «Vivo di appartenere a quel vivente» (Valeri) > «Vivo d'appartenere a quel vivente» (Valduga); «Zénon! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée!» (XXI 1) > «O Zenone d'Elea, sguardo spietato» (Valeri) > «Zenone, Zenone d'Elea spietato!» (Valduga); «Quelle ombre de tortue | Pour l'âme» (XXI 5-6) > «L'ombra d'una tartaruga | Sul cuore» (Valeri) > «Ombra di tartaruga sopra l'anima» (Valduga). Valduga sembra, insomma, tenere bene a mente e setacciare la versione di Valeri, forse per un comune sentimento di attrazione e attenzione verso la *forme* chiusa e tradizionale del poema francese.

Si confrontino ora le ultime due strofe di entrambe le versioni:

XXIV

Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs !
Envolez-vous, pages tout éblouies !
Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs !

⁶⁰ Questa caratteristica è del resto riconducibile a Valduga poetessa. Per un approfondimento sulla produzione poetica di Valduga si veda ANDREA AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007, pp. 63-86.

⁶¹ «Strida» è sinonimo più antico di «strilli» il ché conferma la tendenza di Valduga verso un lessico volutamente più aulico e arcaico.

Valeri (1958)

Si leva il vento ! Bisogna tentare
 Di vivere! L'immensa aria del mare
 Agita il libro, l'onda dagli scogli
 Sprizza. Rompete, liete onde, quel tetto
 Tranquillo ove beccavano a diletto
 Vele colombe. Via, splendidi fogli!

Valduga (1995)

Si alza il vento!...S'ha da provare a vivere!
 Mi apre e richiude il libro l'aria illimita
 Tra i massi l'onda in polvere osa sbocchi!
 Volate via, pagine abbagliate!
 Rompete, onde ! Rompete d'acque beate
 Il tetto quieto al becchettio dei flocchi!

Pare evidente come Valeri frammenti la strofa in un susseguirsi di *enjambements*, spezzando in particolare il celebre sintagma «tetto | tranquillo» e l'invocazione «Bisogna tentare | di vivere». Il poeta stravolge l'ordine francese ponendo il quarto verso dell'originale a conclusione del poema, riformulando l'intera sestina per conservare lo schema rimico francese, dominante a cui il poeta-traduttore aderisce. Egli ricorre poi alla *variatio*, compendiando il quinto verso nella frase «Rompete, liete onde», condensa la dittologia verbale «ouvre et referme» in «agita», e «en poudre ose jaillir» in «sprizza», enfatizzando i verbi nella posizione forte di *rejet*. La traduzione di Valeri tende dunque a semplificare la sintassi e a smorzare le ripetizioni, creando periodi armoniosi e scorrevoli. Oltre alla scissione del periodo finale vi è inoltre la variazione lessicale dei *flocs* in «vele colombe», esplicitazione dell'analogia francese. Valeri, avendo già introdotto il poco aulico «beccavano» non osa abbassare ulteriormente il registro per non compromettere la resa italiana. Valduga, da parte sua, non ricorre né ad inarcature né alla *variatio*, ma colpisce l'introduzione del neologismo sdrucchiolo «illimita» per *immense*, semanticamente e fonologicamente conforme all'originale. «Il verso più difficile da tradurre di tutta la poesia»⁶² è inoltre reso con la costruzione molto italiana «s'ha da» più infinito. Nella parte conclusiva la traduttrice trasforma il verbo in un sostantivo frequentativo («becchettio»), di gusto impressionistico, pur mantenendo il poco poetico «flocchi», giustificato anche per il suo utilizzo in Pascoli e D'Annunzio. Valduga, al contrario di Valeri, rispetta fedelmente la simmetrica struttura circolare del *Cimetière*: «Ce toit tranquille, où marchent des colombes» > «Il tetto quieto ai passi di colombe» (I 1), «Ce toit tranquille où picoraient des focs!» > «Il tetto quieto al becchettio dei flocchi!» (XXIV 6).

In sostanza le due versioni sono alquanto differenti per le componenti privilegiate: Valeri si sforza di riprodurre lo schema rimico e trasporre gli eleganti versi francesi in periodi altrettanto armoniosi, mentre per Valduga sono l'aspetto fonico e l'isometria del verso francese le dominanti a cui subordinare gli altri costituenti testuali. In Valduga vi è inoltre un'attenzione maggiore verso la bipartizione interna del *décasyllabe* e del suo ritmo, che invece Valeri

⁶² P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, cit., trad. it di P. VALDUGA, *Paul Valéry Il Cimitero marino*, cit., p. 33.

ignora preferendo endecasillabi scorrevoli, inframezzati da *enjambements*. D'altro canto il poeta, pur mantenendo un registro alto, evita i preziosismi, mentre il lessico di Valduga è notevolmente sbilanciato verso aulicismi e termini estremamente arcaizzanti. Per concludere si può dire, con le parole di Valduga, che in queste due traduzioni ogni omissione e ogni libertà semantica e sintattica, dunque in definitiva ogni scelta traduttiva, siano state dettate «dall'amore per la rima, e quindi la forma, e quindi per la poesia, perché la poesia è essenzialmente forma». ⁶³

5 CONCLUSIONE

Ritorniamo dunque alle questioni poste all'inizio di questo saggio, circa il rapporto fra le problematiche relative ad una traduzione "completa" del *Cimetière*, e la scelta di dominanti testuali che hanno guidato ogni poeta-traduttore. Secondo Valéry l'intraducibilità essenziale della poesia, «*hésitation prolongée entre le son et le sens*», ⁶⁴ non si scontra in realtà con la possibilità effettiva di cimentarsi nella traduzione: l'intraducibile non è che occasione per un rinnovamento e un accrescimento dell'opera originale. ⁶⁵ Il poeta propone in definitiva il concetto di traduzione creatrice, al pari di Dal Fabbro e Pagano. Si è visto come le due versioni, pur partendo da scelte traduttive agli antipodi, divergono di poco nel risultato: la rinuncia alla *forme* da un lato e dall'altro al *sens*, annulla qualsiasi "sentimento" del componimento francese. Valduga e Valeri, di contro, si muovono prima di tutto all'interno di uno scrupoloso rispetto della veste metrica, consapevoli però che «solo nell'infedeltà, in un cosciente *tradimento* (ma di specie sacra) è possibile una forma di comunicazione reale con l'essenza della tradizione». ⁶⁶ Alla ricerca della componente da sacrificare il traduttore si troverà però nell'*impasse*, creata ad arte dal poeta francese, di non poter compiere una scelta, a cui si aggiungerà la constatazione dell'irriducibilità essenziale del *poème* ai canoni della tradizione italiana. Nella densità della materia testuale, tutti gli elementi sono collocati in una rete di reciproci rimandi e magistralmente contenuti e armonizzati dalla perfetta forma metrica, da cui si distacca solo l'impeto pindarico dell'epigrafe iniziale, sintesi e premessa al poema: «Anima mia, non rincorrere una vita senza morte | ma vivi la vita che puoi» (Pindaro, *Pitiche* III). ⁶⁷

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ ID., *Cahiers II, édition établie, présentée et annotée par J. Robinson*, t. II, a cura di JUDITH ROBINSON, Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade» 1974, p. 1065.

⁶⁵ PAULINE GALLI-ANDREANI, *Mallarmé, Valéry et Claudel traducteurs*, Saint Denis, Presse universitaires de Vincennes 2016, p. 136.

⁶⁶ STEFANO DAL BIANCO, *Tradurre per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi Editore 1997, p. 175.

⁶⁷ Traduzione di Jolanda Insana in P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, cit., trad. it. di P. VALDUGA, *Paul Valéry Il Cimitero marino*, cit., p. 9.

- AFRIBO, ANDREA, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007, pp. 63-86.
- ID., *Poesia italiana postrema dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci 2017.
- BONEA, ENNIO, *La seconda stagione di Pagano: il traduttore*, in «Pensionante de' Saraceni», II, 1 (1985-1986), pp. 15-29.
- CANTINI, CATIA, *Beniamino Dal Fabbro traduttore di Valéry*, in «Paragone», 30-32 (2000), pp. 162-185.
- CAPRONI, GIORGIO, *Il Valéry di Tutino* (1963), in ID., *La scatola nera*, Milano, Garzanti 1996, pp. 47-52.
- COLETTI, VITTORIO, *Una grammatica per l'evasione. Avvento notturno di Luzi*, in ID., *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova, Il Melangolo 1978, pp. 96-124.
- DAL BIANCO, STEFANO, *Tradurre per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi Editore 1997.
- DAL FABBRO, BENIAMINO, *La sera armoniosa*, Milano, Rosa e Ballo 1944.
- FORTINI, FRANCO, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza 1977.
- GALLI-ANDREANI, PAULINE, *Mallarmé, Valéry et Claudel traducteurs*, Saint Denis, Presse universitaires de Vincennes 2016.
- GIAVERI, MARIA TERESA, *Metaforein. Riflessioni di un traduttore italiano di Valéry*, in «Testo a Fronte», 18 (1998), pp. 17-26.
- GIDE, ANDRÉ e PAUL VALÉRY, *Correspondance 1890-1942*, a cura di PAUL FAWCETT, Paris, Gallimard 2009.
- LUZZI, GIORGIO, *Riflessioni su Dal Fabbro traduttore di poeti*, in *Beniamino Dal Fabbro scrittore. Atti della giornata di studi (Belluno 29 ottobre 2010)*, a cura di RODOLFO ZUCCO, Firenze, Olschki 2011, pp. 145-154.
- MACRÍ, ORESTE, *Metrica e metafisica nel Cimetière Marin*, in «Poesia», VII (1947), pp. 100-109.
- ID. *Il Cimitero marino di Paul Valéry: studio critico testo, versione metrica, commento*, Firenze, Le Lettere 1989.
- MAGRELLI, VALERIO, *La regola del «meno uno»*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni 2004, pp. 613-624.
- MENGALDO, PIER VINCENZO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1978.
- ID., *Da D'Annunzio a Montale* (1972), in ID., *La Tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri 1996, pp. 15-115.
- ID., *Il linguaggio della poesia ermetica* (1989), in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, pp. 131-157.
- ID., *Prefazione*, in *Quaderno di traduzioni*, a cura di ENRICO TESTA, Torino, Einaudi 1998.
- ID., *Caproni e Sereni: due versioni* (1993), in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri Editore 2000, pp. 208-219.
- ID., *Diego Valeri traduttore di lirici francesi e tedeschi* (2007), in ID., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci 2017, pp. 121-129.
- ORGANTE, LAURA, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Padova, libreriauniversitaria.it 2018.
- PAGANO, VITTORIO, *Antologia della poetica Nervaliana*, in «L'Albero», VIII, 23-25 (1955), pp. 1-24.
- ID. (a cura di), *Antologia dei poeti maledetti: Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Corbière, Mallarmé, Rollinat (versioni metriche di Vittorio Pagano)*, Torino, Edizioni dell'Albero 1957.

- PIELTAIN, PAUL, *Le cimetière marin de Paul Valéry. Essai d'explication et commentaire. Structure, mouvement et moyens d'expression de poème. Critique des interprétations*, Bruxelles, Palais des académies 1975.
- SOLMI, SERGIO, *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Firenze, Le Monnier 1942.
- ID., *Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi 1969.
- TESTA, ENRICO (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi 2005.
- VALERI, DIEGO, *Saggi e note di letteratura francese moderna*, Firenze, Sansoni 1941.
- VALÉRY, PAUL, *Esthétique Navale-Symphonie marine*, ms., Paris, Bibliothèque Nationale de France, «Proses Anciennes 1887-1895», (PA, ff.121-132).
- ID., *Au sujet du Cimetière marin*, in GUSTAVE COHEN, *Essai d'explication du Cimetière marin*, Paris, Gallimard 1933.
- ID., *Œuvres*, t.I, a cura di JEAN HYTIER, Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade» 1957.
- ID., *Cahiers II, édition établie, présentée et annotée par J. Robinson*, t. II, a cura di JUDITH ROBINSON, Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade» 1974.
- ID., *Cahiers, 1894-1914, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de N. Celeyrette-Pietri et J. Robinson-Valéry*, t.I, a cura di NICOLE CELEYRETTE-PIETRI e JUDITH ROBINSON-VALÉRY, Paris, Gallimard 1987, pp. 413-415.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di BENIAMINO DAL FABBRO *Il Cimitero marino*, in *Gli Incanti*, Milano, Bompiani 1942, pp. 129-139.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di VITTORIO PAGANO *Il Cimitero marino*, in «Libera Voce», (1946).
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di VITTORIO PAGANO *Il Cimitero marino*, in «L'Albero», 26-29 (1956), pp. 23-27.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di DIEGO VALERI *Il Cimitero sul mare*, in «Lo Smeraldo», 3 (1958), pp. 12-16.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di BENIAMINO DAL FABBRO *Il Cimitero marino*, in *Poesie*, Milano, Feltrinelli 1962.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di MARIA TERESA GLAVERI *Il Cimitero marino*, Milano, Il Saggiatore 1984.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di PATRIZIA VALDUGA *Paul Valéry Il Cimitero marino, traduzione di Patrizia Valduga con un saggio di Elio Franzini*, Milano, Mondadori 1995.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di RAUL CAPRA *Il Cimitero marino*, Novara, Interlinea 2016.



PAROLE CHIAVE

Paul Valéry; *Le Cimetière marin*; Beniamino Dal Fabbro; Vittorio Pagano, Diego Valeri, Patrizia Valduga, traduzione poetica, versioni metriche.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Anna Sartori (1994) si è laureata in Filologia moderna conseguendo il doppio titolo dell'Università degli Studi di Padova e dell'Università Stendhal-Grenoble 3 con una tesi dal titolo *Tradurre Valéry in italiano. Analisi linguistico-stilistica di un corpus di traduzioni del Cimetière marin* (relatori prof. Andrea Afribo e prof.ssa Emanuela Nanni). È stata insegnante presso la scuola secondaria di secondo grado e attualmente è dottoranda dell'Università degli Studi di Padova. Il progetto di ricerca verte sulle traduzioni italiane (edizioni Einaudi e Mondadori) di *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNA SARTORI, *Tradurre Le Cimetière marin in italiano. Confronto linguistico-stilistico delle traduzioni di Dal Fabbro, Pagano, Valeri e Valduga*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023).



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

