



# LINGUA E SISTEMA

## RIFLESSIONI SULLA TRADUZIONE

### DELLA POESIA DI INGER CHRISTENSEN

BRUNO BERNI – *Istituto Italiano di Studi Germanici*

L'articolo si occupa di riassumere la nascita e lo sviluppo della *systemdigtning* – poesia sistemica – in Danimarca e affronta poi la parabola di Inger Christensen, che ne è stata l'esponente più nota, passando poi ad analizzare le possibilità e gli ostacoli nella traduzione quando il sistema affiancato dall'autrice alla composizione poetica è extralinguistico e quando invece rappresenta una forma poetica tradizionale ma estremamente impervia.

This article aims at outlining the birth and the development of *systemdigtning* (systemic poetry) in Denmark, with particular attention to its most famous exponent's trajectory, Inger Christensen. It also analyzes the obstacles (but also the opportunities) faced by translators when they have to approach a poetic composition based on an extralinguistic system, or a traditional but extremely impervious poetic form.

#### I L'OPERA

Quando nel 1967 Steffen Hejlskov Larsen coniò la definizione di *systemdigtning*<sup>1</sup> – poesia sistemica –, i suoi interlocutori erano poeti e scrittori all'epoca già affermati, come Hans-Jørgen Nielsen, Svend Åge Madsen e Per Højholt. Con loro aveva discusso, come racconta più tardi, in che modo circoscrivere un diffuso modo di fare poesia in quegli anni e, coniando una definizione nuova, difenderlo almeno in parte dalle accuse di imitare modelli stranieri – aspetto che peraltro riteneva riguardasse ogni forma di creazione letteraria – e far così fronte alla necessità di portare «en ny litteraturhistorisk betegnelse på det kulturpolitiske marked»<sup>2</sup> perché «en ny digtning syntes at have manifesteret sig».<sup>3</sup> Le discussioni sulla nuova forma di poesia, spesso utilizzata fianco a fianco col concretismo, si protrassero a lungo, fino a giungere a descrizioni del carattere formale dei sistemi, ma sebbene la *systemdigtning* in alcuni casi riportasse in auge la metrica tradizionale, l'opinione di Hejlskov Larsen era che «systemerne adskiller sig fra de traditionelle metriske modeller ved at være unikke».<sup>4</sup> Non è questa la sede per affrontare l'articolata fase di esperimenti della *systemdigtning* tra concretismo e poesia, né l'ovvia presenza in quest'ultima di molti tratti delle creazioni del gruppo francese OuLiPo, non da ultima l'intenzione di utilizzare sistemi di *constrained writing* non necessariamente linguistici per stimolare la creatività poetica. Ma già tra il 1967 e il 1971, quando Hejlskov Larsen approdò a una più ampia sistematizzazione di quella che definì la

<sup>1</sup> STEFFEN HEJLSKOV LARSEN, *Systemdigtning – et forsøg på en karakteristik og vurdering*, in «Vindrosen», 7 (1967), pp. 16-25.

<sup>2</sup> ID., *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*, Copenhagen, Munksgaard 1971, p. 46: «una nuova definizione storico-letteraria sul mercato della politica culturale».

<sup>3</sup> *Ibidem*: «una nuova forma di poesia sembrava essersi manifestata».

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 61: «i sistemi si distinguono dai tradizionali modelli metrici per il loro essere unici».

‘terza fase’ del modernismo danese, una nuova figura si era creata uno spazio molto esteso sulla scena letteraria danese dimostrando di saper imporre la sua personale interpretazione della *systemdigtning*.

Inger Christensen aveva esordito nel 1962, era già autrice di due raccolte di poesie e due romanzi, e nel 1969 aveva pubblicato la raccolta *det* (lett. ciò, ing. it),<sup>5</sup> che rivela la strada che la scrittrice stava seguendo già nel corso degli anni Sessanta e che è rimasta anche in seguito la sua caratteristica: quella *systemdigtning* della quale con quel volume si dimostrava la migliore interprete. L’opera ha come cornice un *Prologos* e un *Epilogos*, tra i quali si inserisce come parte centrale un *Logos* composto da tre sezioni – *Scenen, Handlingen, Teksten* ovvero *La scena, L’azione e Il testo* – scaglionate a loro volta, con termini ripresi dalla *Teoria delle preposizioni* (1940) di Viggo Brøndal,<sup>6</sup> in otto sezioni – da *Simmetrie* a *Transitività*, da *Estensioni* a *Integrità*, che nell’opera di Brøndal sono categorie che esprimono una parte delle dimensioni relazionali delle preposizioni – ciascuna composta a sua volta da otto componenti numerati e senza titolo. Alternando prosa e verso, con richiami interni all’opera ed esterni alle precedenti raccolte – da un punto di vista tematico, ovvero il rapporto tra la lingua e il mondo, e letterale con la ripresa di singole parti –, con l’uso di forme poetiche tradizionali come la rima e sistemi di avanguardia, Inger Christensen attinge dalla tradizione ma compone allo stesso tempo un’opera sperimentale sul divenire del mondo e della lingua, che contiene a un tempo una critica filosofica e sociale. Nonostante la sua straordinaria complessità la raccolta di poesie – se così può essere definita un’architettura estremamente elaborata sviluppata su circa 240 pagine – ebbe uno straordinario successo e fu acclamata dalla critica e dai lettori, giungendo a vendere ben 15.000 copie già nel corso del primo anno.

Fin da allora la *systemdigtning* fu indissolubilmente legata, in Danimarca, soprattutto al nome di Inger Christensen, e del resto a ben guardare le opere che precedono *det* appare chiaro che l’autrice aveva intrapreso una sua strada già prima della fine degli anni Sessanta. Una scrittura che concede alla parola la possibilità di farsi artefice della creazione del mondo, e la capacità di passare anche a forme metriche, è già caratteristica della sua raccolta d’esordio nel 1962, *Lys* (Luce),<sup>7</sup> in cui appariva chiara la volontà di creare una realtà con la lingua, tanto che in un giudizio di lettura (anonimo) eseguito per l’editore Gyldendal è detto che nei componimenti è presente «en bevidst, omend diskret eksperimenteren med ordenes muligheder for at skabe – og skabe lys, som titeldigtet fremlægger det».<sup>8</sup> Anche il romanzo *Azorno*,<sup>9</sup> di qualche anno successivo, è un’opera dove la narrazione è un’interazione tra lingua e

<sup>5</sup> INGER CHRISTENSEN, *det*, Copenaghen, Gyldendal 1969.

<sup>6</sup> VIGGO BRØNDAL, *Præpositionernes Theori. Indledning til en rationel Betydningslære*, Copenaghen, Bianco Luno 1940. Ne esiste una traduzione italiana eseguita sull’edizione francese: VIGGO BRØNDAL, *Teoria delle preposizioni. Introduzione a una semantica razionale*, a cura di AMALIA RICCA AMBROSI NI, nota di GIAN LUIGI BECCARIA, Milano, Silva 1967.

<sup>7</sup> INGER CHRISTENSEN, *Lys*, Copenaghen, Gyldendal 1962.

<sup>8</sup> Il documento è riprodotto in THOMAS HVID KROMANN, *Arkitekttegninger og byggesten til Die Christensens ordkatedraler – om Inger Christensens arkiv*, in «Magasin fra Det Kongelige Bibliotek», 28, 4 (2015), pp. 57-65, p. 61: «una consapevole sebbene discreta sperimentazione con la possibilità delle parole di creare – e creare luce, come dice la poesia che dà il titolo alla raccolta».

<sup>9</sup> INGER CHRISTENSEN, *Azorno*, Copenaghen, Gyldendal 1967.

realtà, e i personaggi – cinque donne e due uomini – in un gioco di specchi narrano, ciascuno dal suo punto di vista, una storia che è anche il romanzo scritto da uno dei protagonisti, lo scrittore Sampel. Una storia nella quale realtà e finzione si intrecciano e il personaggio del romanzo nel romanzo – l'altro uomo, Azorno appunto – diviene reale e tutto il resto assume i tratti della finzione, mentre i personaggi e le azioni si scambiano al variare del narratore: «Jeg har ladet mig fortælle at jeg er den kvinde han møder allerede på side otte. Det var Azorno der fortalte mig det»<sup>10</sup> è l'incipit dell'opera.<sup>11</sup> Anche nei romanzi, dunque, la sperimentazione lascia intravedere un lavoro che non ha soluzione di continuità con quello che sta alla base delle opere in versi.

Alla rapida successione delle prime opere non fa però seguito una ricca produzione, anzi le opere di Inger Christensen nel corso dei decenni successivi si rarefanno di pari passo con l'aumento della sua popolarità e soprattutto con l'incremento di profondità, di spessore e di valore raggiunto dai suoi versi, attesi come pochi da un pubblico che negli anni prima della sua morte, avvenuta nel 2009, la considerava il mito vivente della poesia danese del Novecento. Dopo un nuovo romanzo, *Det maledede værelse* [La stanza dipinta],<sup>12</sup> forse il più importante, pubblicato nel 1976 e ambientato nella Mantova rinascimentale, in cui prendono vita le stesse figure che compaiono nella *camera picta* del Mantegna, Inger Christensen torna alla poesia nel 1979 con *Brev i april* [Lettera in aprile],<sup>13</sup> una breve raccolta di liriche basata su un viaggio al Sud – in Francia – insieme al figlio. In sette sequenze composte di cinque testi di varia lunghezza, il contrasto tra la visione del mondo dell'adulto disilluso e la curiosità del bambino trasforma il viaggio esteriore in un viaggio nell'anima, e la spontaneità e lo stupore con cui il piccolo affronta la realtà – che si rispecchiano nella concisione dei versi – portano l'io lirico a scoprire e ricreare il mondo circostante tramite la produzione poetica: «jeg må skabe min egen undren / eller være underlagt / samme forsvinden / i sproget / som senere i døden».<sup>14</sup>

La struttura compositiva è imperniata su ripartizioni matematiche, ovvero sulle permutazioni simmetriche<sup>15</sup> – un legame matematicamente predefinito tra tutti gli elementi sonori – alla base di *Chronochromie* (1960), composizio-

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 7: «Mi hanno detto che sono la donna che lui incontra già a pagina otto. Me l'ha detto Azorno».

<sup>11</sup> Sul sistema in *Azorno* cfr. già HEJLSKOV LARSEN, *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*, cit., pp. 129-130. Sul romanzo cfr. anche PREBEN KJÆRULFF, *En fortælling om sprogets virkelighed*, in *Sprogskytter. Læsninger i Inger Christensens forfatterskab*, a cura di Lis Wedell Pape, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag 1995, pp. 41-66.

<sup>12</sup> INGER CHRISTENSEN, *Det maledede værelse. En fortælling fra Mantua*, Copenhagen, Brøndum 1976.

<sup>13</sup> EAD., *Brev i april*, Copenhagen, Brøndum 1979.

<sup>14</sup> *Ivi*, III, 4. In italiano: INGER CHRISTENSEN, *Lettera in aprile*, trad. it. di BRUNO BERNI, postfazione di ELISABETH FRIIS, Ferrara, Kolibris 2013, p. 31: «devo creare il mio stesso stupore / o essere sottomessa / alla stessa scomparsa / nella lingua / come poi nella morte».

<sup>15</sup> Su *Brev i april* e in genere sulle opere di Inger Christensen è ampia la bibliografia internazionale. Sulla struttura del sistema nell'opera in questione cfr. recentemente PHILIPP-SEBASTIAN SCHMIDT, «Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten». *Zum Zusammenhang von System und Sprache in Inger Christensens Brev i april*, in «European Journal of Scandinavian Studies», 45 (2015), pp. 60-74.

ne orchestrale in sette movimenti – come le sequenze di *Brev i april* – del musicista francese Olivier Messiaen,<sup>16</sup> con una predeterminazione capace, si direbbe istintivamente, di frenare il libero esercizio della vena poetica. Ma come nel caso di Messiaen la tecnica compositiva non doveva avere il sopravvento sulla creazione, così il sistema in cui Inger Christensen apparentemente limita la creazione dei suoi versi si rivela in questo caso quasi impercettibile, un'impalcatura sulla quale la poesia fiorisce nel rapporto, nel divenire, di un io di fronte al mondo, di una lingua di fronte alla realtà. E nel divenire di una realtà di fronte alla lingua, come afferma la scrittrice in un suo saggio più tardo, paragonando la parola e la scrittura poetica allo sforzo creativo degli aborigeni descritti da Chatwin in *The Songlines* (1987),<sup>17</sup> destinati a creare continuamente con il loro canto un mondo che altrimenti non esisterebbe: secondo Inger Christensen «et meget håndgribeligt eksempel på, at ordet skaber hvad det nævner».<sup>18</sup> Altro esempio del rapporto tra scrittura e realtà è Dante, che «skrev for at gøre verden læselig».<sup>19</sup>

L'uso di un sistema, secondo la definizione che della *systemdigtning* fornisce Hejlskov Larsen, rappresenta dunque la caratteristica di una parte rilevante della produzione della scrittrice danese, che utilizza il linguaggio della creazione poetica come ancora per proteggere il singolo, che è *Parte del labirinto* – espressione usata in *Brev i april*<sup>20</sup> che diventa anche il titolo di una sua fondamentale raccolta di saggi del 1982<sup>21</sup> –, dall'ignoto, per interpretare il mondo ricreandolo in una costruzione di forme armoniose. Nella sua successiva raccolta, *alfabet*,<sup>22</sup> del 1981, Inger Christensen torna a creare affiancando una struttura matematica in cui la lunghezza dei testi è determinata da una serie numerica, la successione di Fibonacci – in maniera tale che il numero dei versi di ogni componimento corrisponda alla somma dei versi dei due precedenti –, e una struttura linguistica in cui il contenuto dei testi stessi è legato alle lettere dell'alfabeto. Due sistemi a confronto, l'uno matematico e l'altro linguistico, l'uno infinito e l'altro finito, che infine collidono: la serie di testi termina infatti alla lettera *n* – che non a caso definisce un numero infinito. Del resto se l'autrice avesse portato alle estreme conseguenze il legame tra la serie numerica e l'alfabeto danese, che conta ventinove lettere, l'ultimo componimento avrebbe dovuto estendersi per poco più di mezzo milione di versi.

<sup>16</sup> Non è superfluo notare che nel 1967 Poul Borum, poeta e all'epoca marito di Inger Christensen, aveva curato un corposo 'manuale' sulla vita e le opere di Messiaen: *Messiaen – en håndbog*, a cura di POUL BORUM, ERIK CHRISTENSEN, Egtved, Edition Egtved 1977.

<sup>17</sup> BRUCE CHATWIN, *The Songlines*, London, Jonathan Cape 1987. In italiano: BRUCE CHATWIN, *Le vie dei canti*, trad. it. di SILVIA GARIGLIO, Milano, Adelphi 1988.

<sup>18</sup> INGER CHRISTENSEN, *Det er ord alt sammen*, in EAD., *Hemmelighedstilstanden*, Copenhagen, Gyldendal 2000, pp. 47-59, p. 51: «un esempio molto concreto del fatto che la parola crea ciò che nomina».

<sup>19</sup> EAD., *Den fælles ulæselighed*, in EAD., *Del af labyrinten*, Copenhagen, Gyldendal 1982, pp. 41-44, p. 44: «scriveva per rendere leggibile il mondo».

<sup>20</sup> EAD., *Brev i april*, II, 5. In italiano: Ead., *Lettera in aprile*, cit., p. 27.

<sup>21</sup> EAD., *Del af labyrinten*, cit.

<sup>22</sup> EAD., *alfabet*, Copenhagen, Gyldendal 1981.

La poesia di Inger Christensen, nel suo incontro tra la matematica e la lingua come strumenti dell'interpretazione del mondo, trova però il suo apice in quella che, quasi vent'anni prima della scomparsa della scrittrice, è stata la sua ultima raccolta poetica, *Sommerfugledalen. Et requiem* [La valle delle farfalle. Un requiem], del 1991. Per una poetessa che, fin dall'inizio, da un lato aveva frequentato forme sperimentali, dall'altro aveva spesso fatto ricorso a forme poetiche tradizionali come il verso metrico e la rima, naturale conclusione – nonostante l'opinione di Hejlskov Larsen, vale la pena ripeterlo, che i sistemi, a differenza dei modelli metrici tradizionali, siano unici<sup>23</sup> – è stato l'esperimento di coniugare la *systemdigtning* con una forma poetica riconosciuta e non unica ma, per la sua estrema complessità, certamente rara come la corona di sonetti. Non un sistema matematico, ma pur sempre un sistema perfetto in cui la lingua e il suo uso creativo si fondono con una gabbia metrica, un sistema appunto, che costringe l'atto poetico in un numero predeterminato di versi e di sillabe e uno schema estremamente rigido, capace di ingabbiare e inibire la creatività. Caratteristica di tutta la poesia di Inger Christensen, a partire dall'esordio con *Lys*, attraverso tutta la produzione di vera e propria *systemdigtning* e fino alle ultime prove con la metrica classica di *Sommerfugledalen*, è invece esattamente il contrario ovvero, per dirla – tra i molti che hanno avuto modo di notarlo – con Charles Lock e Jakob Stougaard-Nielsen nel loro necrologio dedicato alla poetessa danese:

To describe Christensen's work is almost inevitably to present something dry, theoretical, abstract and unappealing to lovers of poetry. What is remarkable (and what makes her a poet) is the lyric voice that sounds through all the schemes and systems.<sup>24</sup>

Del resto, anche ponendo le sue opere in una prospettiva che comprenda l'intero ambiente in cui la *systemdigtning* è nata, l'opera di Inger Christensen si distingue nettamente per valore estetico, impegno etico e persistenza nel tempo:

Hvor systemdigtningen i 1960'ernes litteratur var en modebølge, der skabte et fåtal af vægtige værker, og tilmed ebbede ud efter politiseringen i 1968, resulterede disse selvpålagte begrænsninger (eller spilleregler, om man vil) hos Christensen ikke i gold formalisme, men derimod i rige værker af stor skønhed og med en række poetiske, politiske og etiske implikationer.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Cfr. nota 4.

<sup>24</sup> CHARLES LOCK – JAKOB STOUGAARD-NIELSEN, *Inger Christensen. Eminent Danish Poet whose Work Followed Mathematical Models*, «The Guardian» 19 febbraio 2009: «Per descrivere l'opera di Christensen è quasi inevitabile presentare qualcosa di secco, teorico, astratto e scarsamente invitante per gli amanti della poesia. Ciò che è notevole (e che fa di lei una poetessa) è la voce lirica che risuona attraverso tutti gli schemi e i sistemi».

<sup>25</sup> THOMAS HVID KROMANN, *Arkitekttegninger*, cit., p. 57: «Laddove la poesia sistemica nella letteratura degli anni Sessanta era un'ondata di moda che creò poche opere di rilievo e per di più si prosciugò dopo la politicizzazione del 1968, tali limitazioni autoimposte (ovvero regole del gioco, se si vuole) in Christensen non ebbero come risultato uno sterile formalismo, ma al contrario opere ricche di grande bellezza e con una serie di implicazioni poetiche, politiche ed etiche».

## 2 LA TRADUZIONE

Se proporre di una cultura la prosa in traduzione è forse operazione meno complessa per il carattere denotativo del testo, che contiene al suo interno un ampio numero di elementi referenziali che permettono al lettore una rapida contestualizzazione, tradurre il genere poetico – soprattutto di una cultura attualmente periferica – significa invece sfidare il pubblico di un'altra area linguistica facendolo avventurare in testi densi di elementi sottintesi che, se colti, permettono di accedere agli aspetti più intimi di una cultura diversa.

È per questo che tradurre poesia danese in un'epoca in cui dal Nord si importa più letteratura che mai è opera essenziale, ed è per questo che è fondamentale trasferire la poesia di Inger Christensen in italiano, come è accaduto da tempo in paesi come la Germania o la Francia, in cui la scrittrice è canonizzata da decenni. Ma può essere un'esperienza non facile per tutto ciò che finora si è detto: per la complessità delle architetture che la dominano, per la profondità delle tematiche, per la ricchezza di implicazioni etiche e poetiche, per la difficoltà di isolare brani o singoli testi dalle sue opere, che non sono insieme sia pur armonici di versi raccolti in un dato momento della produzione, ma costruzioni in cui la struttura del tutto si basa su ogni singola parte e appare sempre disposta intorno a un progetto. E anzi molti critici hanno notato come l'intera opera poetica della scrittrice danese sia un unico grande testo in cui, nell'arco di un trentennio, le raccolte e i singoli componimenti – e in fondo anche i romanzi – sono posti in correlazione come tessere di un mosaico.

Del resto è questo il motivo per cui l'opera di Inger Christensen non si presta a essere ridotta a materiale antologico, poiché fuori dal loro contesto le parti possono non svelare fino in fondo il loro pieno significato, al punto che la stessa scrittrice, che ne era consapevole, generalmente non accettava che della sua opera fossero tradotti frammenti isolati. Ma il motivo per cui la traduzione di Inger Christensen è impresa difficile è lo stesso che spinge il traduttore a cimentarsi ripetutamente con le sue poesie, ad aggiungere tessere al proprio personale mosaico di versi della scrittrice danese: il suo testo non si presta alle limitazioni di una selezione, ma allo stesso tempo si configura – per chi ugualmente si decidesse ad affrontarlo – come una sfida, un continuo aggiornamento di rinvii interni, perché ogni singola parte – in una produzione in versi che, raccolta in volume,<sup>26</sup> non arriva a cinquecento pagine – appare come un elemento di una costruzione infinita di mattoni che rivelano fino in fondo il loro vero senso solo se posti pazientemente l'uno accanto all'altro. Questo è anche il motivo per cui, nella remota possibilità che in una lingua sia progettato di portare a compimento la traduzione dell'intera opera di Inger Christensen, per quanto si è detto finora la soluzione ideale dovrebbe essere rappresentata dal lavoro di un'unica voce o di diverse voci in grado di dialogare con profonda coerenza con l'intero sistema, confrontandosi in modo costruttivo con frammenti dell'opera eventualmente già tradotti.

Il traduttore che decide di affrontare la sua opera deve dunque misurarsi con diversi ordini di problemi – il piano definito dal sistema o dai sistemi, la sfida linguistica e il tentativo di riprodurre la voce poetica – ciascuno dei quali non può essere considerato una dominante assoluta né una sottodominante. Si aggiunga che persino il *layout* dei testi rappresenta talvolta un ulteriore

<sup>26</sup> INGER CHRISTENSEN, *Samlede digte*, Copenhagen, Gyldendal 2001.

livello con valore determinante nell'equilibrio dell'opera. Nella prima edizione danese di *det* l'aspetto del volume, stampato con gli stessi caratteri del dattiloscritto, sottolineava la materialità del testo,<sup>27</sup> mentre nelle edizioni successive il carattere cambia, generando in tale opera, anche nelle edizioni in lingua originale, un equivalente di ciò che in traduttologia viene definito residuo traduttivo – ovvero la perdita dovuta all'impossibilità per il traduttore di riverbalizzare il messaggio nella lingua di arrivo – o meglio ancora, in generale, residuo comunicativo.

Nella traduzione non si può dunque rischiare di adottare una gerarchia giustificata non dal prototesto,<sup>28</sup> ma solo dal contesto di arrivo, e lasciare un residuo – anche stilistico – turbando l'equilibrio, così apprezzato da critica e lettori, tra sistema e poesia.<sup>29</sup> Ma se non è corretto lasciare un residuo, evitando di rispettare il sistema scelto dall'autrice, è normale però, anche in base alle affermazioni di Hejlskov Larsen sull'unicità dei sistemi,<sup>30</sup> affidare a paratesti alcuni chiarimenti sul tipo di sistema adottato, che non sempre può essere chiaro al lettore, come del resto può non esserlo al lettore dell'originale. Se un sistema alfabetico come quello di *alfabet* è piuttosto palese in fase di lettura – se è stato rispettato in traduzione – non lo stesso si può dire del sistema numerico che lo affianca, ovvero la serie numerica di Fibonacci, e certamente il sistema musicale delle permutazioni di Messiaen che governa la suddivisione dei testi in *Brev i april* non è affatto chiaro al comune lettore. Altra cosa è invece la forma del sonetto in cui è composta *Sommerfugledalen*, che risulta perfettamente riconoscibile in un ambito perlomeno europeo.

Passando dunque concretamente alla traduzione dei testi di Inger Christensen in italiano, va notato che il lavoro, contrariamente a quanto accade in altri paesi, è ancora *in fieri* a più di dieci anni dalla scomparsa dell'autrice. Iniziata precocemente, già nel 1968 – con una singola poesia con testo a fronte<sup>31</sup> –, la mediazione di Inger Christensen in Italia ha patito inizialmente il problema comune alla lirica di letterature di minore diffusione, ovvero, nella migliore delle ipotesi, l'esilio in antologie nazionali, alle quali solo talvolta, in un momento successivo, segue la possibilità di dedicare scelte antologiche al singolo autore e infine la pubblicazione di raccolte basate sulle scelte autoriali, con un meccanismo editoriale che è possibile osservare con una certa rego-

---

<sup>27</sup> Interessante sull'argomento TUE ANDERSEN NEXØ, *Biological Avant-Garde – Inger Christensen's det*, in *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, a cura di TANIA ØRUM, JESPER OLSSON, Leiden-Boston, Brill Rodopi 2016, pp. 71-80.

<sup>28</sup> Si sceglie qui di adottare il termine coniato da Popovič esplicitamente per il testo di origine di una traduzione (cfr. ANTON POPOVIČ, *Aspects of Metatext*, in «Canadian Review of Comparative Literature», 3 (1976), pp. 225-235, p. 226, che a sua volta riassume brevemente in inglese ID., *Teória metatextu*, Nitra, Kľikem 1975), invece del più generico 'ipotesto' (*hypotexte*), usato da Genette in generale per definire i testi alla base di ogni tipo di trasposizione e dunque anche delle «transpositions en principe (et en intention)», ovvero delle traduzioni (cfr. GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil 1982, p. 238 ss.) o del più neutro *source text*.

<sup>29</sup> In generale su alcune possibilità della traduzione poetica cfr. BRUNO OSIMO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli 2004, pp. 115-119.

<sup>30</sup> Cfr. nota 4.

<sup>31</sup> INGER CHRISTENSEN, *M'appoggio teneramente alla notte*, trad. it. di MARIA GIACOBBE, in: «Dialogo Italia-Danimarca. Periodico dell'Istituto Italiano di Cultura in Danimarca», 1968, pp. 290-291.

larità.<sup>32</sup>

Non è superfluo notare che nel caso specifico di Inger Christensen, in cui, come si è sottolineato, l'architettura delle raccolte ha un valore essenziale, la pubblicazione di singole liriche si rivela di scarso aiuto per comprendere la sua opera. Dall'esordio italiano – ma in un'antologia pubblicata in Danimarca e che in Danimarca ha avuto circolazione quasi esclusiva – alla pubblicazione di una prima, isolata raccolta personale – *alfabet* – passa un ventennio, un altro quarto di secolo trascorre prima che inizi la pubblicazione sistematica delle sue opere. Nel frattempo Inger Christensen compare frequentemente – nonostante la sua citata avversione per l'isolamento dei suoi testi – in antologie di poesia danese o nordica in generale.<sup>33</sup>

L'Italia ignora a tutt'oggi *det*, considerato uno dei capolavori della scrittrice danese e certamente l'opera che le ha procurato notorietà internazionale fin dagli anni Settanta. Alla struttura dell'opera, basata come si è detto su un *Prologos*, un *Logos* e un *Epilogos*, e sulla precisa ricorrenza del numero 8 – nelle sezioni che compongono le tre parti del *Logos*, ma anche nei componimenti che formano ciascuna parte – si affianca in questo caso, come si è detto, un sistema che attinge dalla *Teoria delle preposizioni* di Viggo Brøndal. Come era ambizione della filosofia della lingua di Brøndal descrivere delle preposizioni tutte le relazioni possibili con cui ogni lingua può operare, l'ambizione dell'opera di Inger Christensen era far affiorare con la scrittura tutte le modulazioni di un mondo.<sup>34</sup> Se traducendo Inger Christensen è sempre necessario rapportarsi, oltre che con la scrittura, anche con il sistema che la racchiude, anche se l'atto del tradurre si concentra naturalmente sul sistema linguistico, in questo caso i sistemi a confronto – numerico, filosofico-linguistico e poetico – non incidono sulla creazione del metatesto<sup>35</sup> perché il testo poetico, pur ingabbiato in un sistema, attinge a una pluralità di generi e registri che vanno dalla prosa poetica al verso rimico, ma pur sempre usuali in una traduzione interlinguistica, di poesia o di prosa.

Altra cosa è invece la traduzione di *alfabet*, a lungo l'unica raccolta integrale realizzata in italiano.<sup>36</sup> In questo caso l'unione tra un sistema matematico e l'alfabeto, che necessariamente influenza le scelte lessicali dell'autrice, crea evidenti problemi nel passaggio tra le lingue. L'autrice si lascia guidare dalla lettera iniziale delle parole per creare strofe che aumentano di intensità e di lunghezza con il procedere della serie numerica, ma proprio con il crescere del numero dei versi secondo la successione di Fibonacci permette a sé stessa delle vie di fuga, optando gradualmente per una prevalenza di iniziali più che per una fedeltà assoluta al sistema, e infine per un lessico che rispetta il siste-

<sup>32</sup> Su tali strategie editoriali cfr. BRUNO BERNI, «Intravedere un cammino». *Poesia nordica in traduzione*, in «Tradurre. Pratiche teorie strumenti», n. 10, 2016 <<http://rivistatradurre.it/2016/05/intravedere-un-cammino/>> (consultato il 20 settembre 2022).

<sup>33</sup> Per un elenco, probabilmente non esaustivo, delle traduzioni fino alla fine degli anni Novanta cfr. BRUNO BERNI, *Letteratura danese in traduzione italiana. Una bibliografia*, (Quaderni di «Studi Nordici», 1), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 1999, pp. 27-28.

<sup>34</sup> Cfr. LIS WEDELL PAPE, *Fortælleligheder. Om tal og tale som system i Inger Christensens det og alfabet*, in «Spring», 18 (2002), (numero monografico su Inger Christensen), pp. 126-140, p. 128.

<sup>35</sup> Cfr. nota 28.

<sup>36</sup> INGER CHRISTENSEN, *Alfabeto. Poesie*, a cura di INGE LISE RASMUSSEN PIN, trad. it. di INGE LISE RASMUSSEN PIN e DANIELA CURTI, Pisa, Giardini 1987.

ma solo all'inizio di ogni componimento, ma poi lo abbandona e si lascia andare seguendo l'ispirazione.

Il componimento 1 – legato alla lettera 'a' e al numero 1 (perciò di un solo verso) – non ha difficoltà a essere fedele al sistema, e così l'edizione italiana:<sup>37</sup>

1	1
abrikotræerne findes, abrikotræerne findes	gli albicocchi esistono, gli albicocchi esistono

Il componimento 4 – legato alla lettera 'd' e al numero 5 della serie di Fibonacci – rispetta ancora fedelmente, in originale, il vincolo alfabetico, mentre a partire da questo punto la fedeltà della traduzione al sistema è rara e del tutto casuale:<sup>38</sup>

4	4
duerne findes; drømmerne, dukkerne dræberne findes; duerne, duerne; dis, dioxin og dagene; dagene findes; dagene døden; og digtene findes; digtene, dagene, døden	i colombi esistono; i sogni, le bambole gli assassini esistono; i colombi, i colombi; nebbia, diossina e i giorni; i giorni esistono; i giorni, la morte; e le poesie esistono; le poesie, i giorni, la morte

Ma già dal componimento 6 – legato alla lettera 'f' e al numero 13 – l'autrice prende il volo seguendo l'immagine evocata e il sistema è sempre più rarefatto, mentre affiorano invece i riferimenti interni:<sup>39</sup>

6

fiskehejren findes, med sin gråblå hvælvede  
ryg findes den, med sin fjertop sort  
og sine halefjer lyse findes den; i kolonier  
findes den; i den såkaldt Gamle Verden;  
findes også i fiskene; og fiskeørnen, fjeldrypen  
falken; festgræsset og fårenes farver;  
fissionsprodukterne findes og figentræet findes;  
fejlene findes, de grove, de systematiske,  
de tilfældige; fjernstyringen findes og fuglene;  
og frugtræerne findes og frugterne i frugthaven hvor  
abrikotræerne findes, abrikotræerne findes,  
i lande hvor varmen vil frembringe netop den  
farve i kødet abrikosfrugter har

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 22-23.

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 26-27.

6

l'airone cenerino esiste, con la sua schiena curva  
 grigio-azzurra esiste, con la sua piuma nera  
 e le sue chiare penne caudali esiste; in colonie  
 esiste; nel cosiddetto Mondo Antico;  
 esistono anche i pesci; e l'aquila di mare, la pernice bianca,  
 il falco; la gramigna odorosa e i colori delle pecore;  
 i prodotti di fissione esistono e il fico esiste;  
 gli errori esistono, quelli assoluti, quelli sistematici,  
 quelli accidentali; il telecomando esiste e gli uccelli;  
 e gli alberi da frutto esistono e i frutti nel frutteto dove  
 gli albicocchi esistono, gli albicocchi esistono,  
 in paesi dove il caldo produrrà esattamente  
 quel colore che le albicocche hanno

In quanto sistema basato su vincoli alfabetici, l'opera è idealmente affine, per esempio, a esperimenti come quelli con i lipogrammi,<sup>40</sup> ma in questo caso il vincolo iniziale è davvero fonte di una straordinaria libertà creativa, come la scrittrice ha avuto modo di sottolineare innumerevoli volte parlando della propria produzione.<sup>41</sup>

Ma la traduzione italiana opta per una versione letterale che rispetta l'aspetto numerico del sistema, ignorando invece il vincolo formale, quello alfabetico, e soprattutto omettendo di segnalare tale scelta di omissione. Come ricorda recentemente Franco Nasi riassumendo la letteratura sull'argomento,

il vincolo è prima di tutto ciò che lega il testo, che lo fa essere quello che è, una unità complessa e organica. Individuare queste forze vettoriali che tengono insieme il testo è indispensabile per poi tentare di situarle e ricompattarle in una nuova cultura.<sup>42</sup>

In altre parole l'edizione italiana del volume si configura come ciò che Fortini definisce una «traduzione di servizio» o meglio «traduzione parafrastica»,<sup>43</sup> riportando peraltro il testo a fronte, sebbene per le lingue meno note la versione originale si riveli di scarsa utilità e «potrebbe essere omessa senza danno o riservata a edizioni specialistiche». <sup>44</sup> Come tale la traduzione dimo-

<sup>40</sup> Sulle similarità tra la *constrained writing* di Inger Christensen – soprattutto in *alfabet* – e gli analoghi sistemi del gruppo Oulipo cfr. anche il recente articolo di PATRICK LANDY, *Constraint and Oblivion in Inger Christensen's alphabet*, in «Contemporary French and Francophone Studies», 25 (2021) (numero monografico su *Les effets de l'Oulipo*), pp. 603-610.

<sup>41</sup> Tra i rari contributi che riflettono sulla traduzione delle opere di Inger Christensen, in questo caso di *Alfabet*, va certamente segnalato il recente articolo di MARIE SILKEBERG, *Kare forsvundne. Brudstykker om oversættelse og arkivmateriale*, in *Genbesøgt. Inger Christensens efterladte papirer*, a cura di DAN RINGGAARD e JONAS ROSS KJÆRGÅRD, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag 2020, pp. 244-270.

<sup>42</sup> FRANCO NASI, *Traduzioni estreme*, Macerata, Quodlibet 2015, p. 124.

<sup>43</sup> La seconda definizione è preferita da Fortini nella sua *Prima lezione* in FRANCO FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di MARIA VITTORIA TIRINATO, premessa di LUCA LENZINI, Macerata, Quodlibet 2011, p. 97.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 62.

stra i limiti di un lavoro che non sia in grado di uniformarsi alle scelte autoriali, producendo invece un risultato che annulla buona parte del senso dell'opera, sebbene le stesse scelte di Christensen permettessero grande libertà espressiva. Traducendo va considerato ogni aspetto del testo, che sia metrico, fonetico o intertestuale, e per tornare ancora a Franco Nasi:

Concentrarsi su un solo aspetto [...] può essere utile, a patto che si ricordi che se consideriamo il testo come una catena, cioè una successione di vincoli meccanicamente e non organicamente connessi, allora il testo che ricostruiremo in una lingua e in una cultura diversa sarà debole quanto lo è l'anello più debole della catena.<sup>45</sup>

I motivi dell'omissione da parte delle traduttrici sono abbastanza chiari – l'estrema difficoltà di rispettare un vincolo alfabetico – e mettono in luce in generale il problema maggiore di alcuni aspetti della traduzione della *systemdigtning*: è evidente che se un sistema matematico o musicale – come ogni forma di sistema extralinguistico – è terreno comune tra l'autore e il traduttore e non rappresenta un ostacolo per la traduzione, un sistema legato ad aspetti della lingua (in questo caso l'alfabeto) può invece rendere estremamente difficoltoso il rispetto dell'architettura pensata dall'autrice, o per meglio dire rappresenta per il traduttore una sfida che a causa dei limiti imposti mette alla prova le sue capacità creative. Perciò l'ostacolo maggiore non è rappresentato dalla complessità dell'architettura, ma dalla natura del sistema. Ovvietà che è il caso di sottolineare perché alla base degli esiti delle traduzioni esistenti.

Nella traduzione dell'opera di Inger Christensen, costellata di varie forme e varie gradazioni di *constrained writing*, non è perciò infrequente imbattersi in scritti in cui le difficoltà create dal sistema e la necessità di conoscere le strutture alla base del testo – come del resto avviene in ogni traduzione – non rappresentano un problema per la traduzione. Così accade in tutti i testi sostenuti da una cornice che non incide sulla creatività della lingua, come la *suite* di *Brev i april*, costruita come si è detto sulle permutazioni musicali di Messiaen. Priva delle connotazioni etiche e politiche che caratterizzano *det* o *alfabet*, l'opera è composta in un momento particolare della sua vita, e più di altre è densa di valore lirico e grande semplicità e bellezza. Così accade anche con la grande *ekphrasis* rappresentata dal romanzo mantovano *Det maledede varelse*,<sup>46</sup> in cui in una struttura narrativa costruita intorno alla *camera picta* di Mantegna prendono vita i personaggi degli affreschi e il pittore stesso con la sua esistenza reale. O ancora con la prosa poetica di *Vandrappet*,<sup>47</sup> che ruota intorno alle fontane e alle piazze di Roma, spogliando il testo a poco a poco fino a mantenerne solo gli elementi lessicali più essenziali.

Nella maggior parte di questi casi l'opera del traduttore non è dissimile a quella richiesta per ogni traduzione di poesia: orecchio per ascoltare le sono-

<sup>45</sup> FRANCO NASI, *Traduzioni estreme*, cit., pp. 132-133.

<sup>46</sup> Cfr. nota 12. In italiano: INGER CHRISTENSEN, *La stanza dipinta. Un racconto mantovano*, trad. it. di BRUNO BERNI, Asti, ScritturaPura 2014, 2021.

<sup>47</sup> INGER CHRISTENSEN, *Vandrappet*, in EAD., *Del af labyrinten*, cit., pp. 83-95. In italiano: *Scale d'acqua*, trad. it. di BRUNO BERNI, postfazione di ELISABETH FRIIS, fotografie di SARA BERNI, Ferrara, Kolibris 2012.

rità del testo, sensibilità per la tensione lirica (che nell'autrice danese, nonostante le scelte sistemiche, è sempre imponente); ma allo stesso tempo è necessaria una specifica attenzione per la struttura del sistema, sebbene talvolta, appunto, non incida sulle scelte linguistiche nella traduzione, come è anche necessaria la conoscenza dell'intera sua produzione nella quale ogni componimento e ogni raccolta rappresentano solo tessere di un mosaico.

L'incontro tra la matematica e la lingua come strumenti dell'interpretazione del mondo trova il suo apice, nella sua ultima raccolta – *Sommerfugledalen. Et requiem*, del 1991<sup>48</sup> – nel ritorno a una forma sistemica classica e nota. Si tratta infatti di una 'corona di sonetti', nello schema descritto esemplarmente da Crescimbeni nei suoi *Comentarj*:

Queste [le corone di sonetti] sono composte di quindici sonetti, l'ultimo de' quali si appella *Magistrale*; e dai versi di questo si cavano i principj, ed i fini di tutti gli altri quattordici; imperocchè il primo sonetto incomincia col primo verso del magistrale, e termina col secondo, il secondo incomincia col secondo verso dell'istesso magistrale, e termina col terzo, e così si seguita fino al decimoquarto sonetto, il quale incomincia col decimoquarto verso del magistrale, e termina ripigliando il primo del medesimo, di modochè, entrando poi il magistrale, con esso si chiude il componimento circolato a guisa di corona. Di questa maniera rarissime sono quelle, che sieno state fatte da un sol Compositore.<sup>49</sup>

Nell'affrontare anche solo per la lettura un testo di tale classica complessità e bellezza il traduttore – e forse soprattutto il traduttore italiano – scivola con la mente in cerca delle soluzioni che potrebbero risolvere i problemi. Effettivamente la lettura del primo sonetto concedeva all'autore del presente contributo qualche speranza di poter riprodurre almeno parzialmente una simile partitura.<sup>50</sup> Non era in dubbio la forma del sonetto anche in traduzione: sebbene tutte le precedenti traduzioni della corona in lingue europee – inglese, tedesco, francese – non siano metriche ma solo «di servizio», ovvero «parafraastiche», l'unica possibile soluzione appariva il rispetto del sistema scelto dall'autrice, soprattutto perché tale sistema è una forma poetica certamente più comune nella lingua di arrivo che in quella di partenza. Era perciò necessario evitare «compensi» e «supplenze»,<sup>51</sup> poiché traducendo in italiano doveva certo essere possibile adeguare alla forma del sonetto una corona composta da una poetessa della Danimarca.

La traduzione dei primi versi, come si accennava, ha rappresentato un'operazione tutto sommato relativamente semplice, riproducendo la musicalità

<sup>48</sup> EAD., *Sommerfugledalen. Et requiem*, Copenaghen, Brøndum 1991.

<sup>49</sup> GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia*, Venezia, Basegio 1731, I, l. III, cap. IX, *Delle Corone, e d'ogni altra spezie di più Sonetti legati insieme*, pp. 211-5, p. 214.

<sup>50</sup> Una parte del contenuto dei paragrafi sulla traduzione della *Valle delle farfalle* riprende, sviluppandole, osservazioni già inserite nella postfazione all'edizione italiana del 2015.

<sup>51</sup> FRANCO FORTINI, *Dei compensi nelle versioni di poesia*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Marco y Marcos 2004, pp. 72-77, pp. 73-74. Sui compensi cfr. anche, più in dettaglio, FRANCO FORTINI, *I "compensi" nelle traduzioni di poesia*, in ID., *Lezioni sulla traduzione*, cit., pp. 111-125.

dell'originale e rispettando le rime. Traducendo anche solo mentalmente il primo verso, «De stiger op, planetens sommerfugle», l'esito in italiano non poteva che essere un endecasillabo perfetto, «Salgono, le farfalle del pianeta». Contravvenendo ancora una volta all'avversione dell'autrice, il primo sonetto fu pubblicato in una breve scelta di suoi versi edita in rivista.<sup>52</sup>

I	I
De stiger op, planetens sommerfugle som farvestøv fra jordens varme krop, zinner, okker, guld og fosforgule, en sværm af kemisk grundstof løftet op.	Salgono, le farfalle del pianeta, come pigmento dal calor del suolo, cinabro, ocra, oro e giallo creta, di chimici elementi emerso stuolo.
Er dette vingeflimmer kun en stime af lyspartikler i et indbildt syn? Er det min barndoms drømte sommertime splintret som i tidsforskudte lyn?	È questo batter d'ali un'adunata di particelle di luce in un miraggio? È dell'infanzia l'estate già sognata rifratta come in differito raggio?
Nej, det er lysets engel, som kan male sig selv som sort Apollo mnemosyne, som ildfugl, poppelfugl og svalehale.	No, è l'angelo di luce che dipinge se stesso come Apollo mnemosyne, come papilio, macaone e sfinge.
Jeg ser dem med min slørede fornuft som lette fjer i varmedisens dyne i Brajcinodalens middagshede luft.	Le vedo con la mente mia malsana come piume nella bruma di calura a Brajcino nell'afa meridiana.

Il secondo componimento ha creato qualche problema in più, ma a quel punto era già chiaro che l'approccio del traduttore a quella raccolta era sbagliato. Una corona di sonetti va tessuta al contrario, ovvero partendo dal quindicesimo e ultimo sonetto (il sonetto *magistrale*) formato da tutti i primi versi degli altri quattordici (ciascuno dei quali è l'ultimo del precedente), allo scopo di avere uno schema (primo e ultimo verso di ciascun componimento) sul quale ricomporre il resto della corona. Del resto l'autrice raccontava di aver composto per primo l'ultimo sonetto e così, evidentemente, il testo andava anche tradotto. Il quindicesimo sonetto ha fornito i primi e gli ultimi versi agli altri quattordici, in uno schema che preparava l'ordito – 42 versi – di una tela sulla quale tessere il resto della trama.

Il gioco complesso era individuare la chiave trovando i segreti nascosti tra le righe, che avrebbero permesso di cavarsela senza violare gli schemi; bisognava capire le strategie e le pieghe del testo che concedevano uno spazio di manovra, anche se lieve, identificare gli strumenti che avevano permesso all'autrice di portare a compimento un'impalcatura perfetta e utilizzare gli stessi strumenti e i medesimi spiragli di libertà. Tali stratagemmi investono sia l'aspetto lessicale, sia quello sintattico e metrico. Alcune vie di fuga tracciate dall'autrice sono state perciò utilizzate anche in traduzione, ricorrendo a qualche forzatura sintattica, alla possibilità di attingere ad arcaismi lessicali e a soluzioni tipiche della metrica italiana come dieresi, sinalefe, elisioni e troncamenti per adeguare le sillabe del verso:<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Inger Christensen, traduzione e cura di BRUNO BERNI, in «Kamen'. Rivista di poesia e filosofia», 22 (2003), pp. 37-89, pp. 80-81.

<sup>53</sup> INGER CHRISTENSEN, *La valle delle farfalle*, a cura di BRUNO BERNI, Roma, Donzelli 2015, pp. 36-37.

## XV

De stiger op, planetens sommerfugle  
i Brajcinodalens middagshede luft,  
op fra den underjordisk bitre hule,  
som bjergbuskadset dækker med sin duft.

Som blåfugl, admiral og sørgekåbe,  
som påfugløje flagrer de omkring  
og foregøgler universets tåbe  
et liv der ikke dør som ingenting.

Hvem er det der fortryller dette møde  
med strejf af sjælfred og søde løgne  
og sommersyner af forsvundne døde?

Mit øre svarer med sin døve ringen:  
Det er døden som med egne øjne  
ser dig an fra sommerfuglevingen.

## XV

Salgono le farfalle del pianeta,  
a Brajćino nell'aria meridiana,  
dall'aspra sotterranea segreta  
coperta dal profumo della piana.

Come atalanta, antiopa ed erato  
come argo azzurro volano qua e là  
illudendo lo sciocco del creato  
d'una vita che morte non vedrà.

Chi è colui che incanta tal convegno  
con sprazzi di quiete e dolce inganno  
e di morti scomparsi gran disegno?

Il mio orecchio risponde pigramente:  
è la morte con occhi senza affanno,  
da quell'ala ti studia attentamente.

Il problema del passaggio da un lessico in buona parte monosillabico e bisillabico come quello danese ai vocaboli più lunghi che caratterizzano l'italiano è stato infatti l'ostacolo principale nella traduzione di un testo che per sua natura metteva a disposizione un numero preciso di sillabe sulle quali lavorare (210 endecasillabi, 2310 sillabe, con lievi scarti per la presenza di versi tronchi e sdrucchioli), laddove l'esperienza dimostra che in traduzione italiana un testo danese tende a 'crescere'. Tale circostanza, insieme all'uso in lingua originale di sostantivi composti, che nello sviluppo italiano incrementavano ulteriormente il testo, ha reso necessario eseguire qualche taglio per motivi metrici. Si tratta di tagli lievi, che non incidono sull'economia del testo, operati in prevalenza su brevi elenchi (termini zoologici e botanici, colori). Si trattava degli stessi brevi elenchi che, grazie a qualche riposizionamento, permettevano di trovare soluzioni rimiche. Gli stessi elenchi, del resto, che rappresentavano palesemente, anche per l'autrice, una strategia compositiva che le consentiva di avere margine di manovra all'interno di un sistema metrico così rigido. Grazie a tale stratagemma, nella versione finale del primo sonetto, per esempio, le terzine sono state variate rispetto alla prima versione pubblicata, e l'aggiunta di una specie di farfalla ha permesso di recuperare una rima, vista l'impossibilità di rimare in italiano con «mnemosyne»:<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Ivi, pp. 8-9.

I	I
[...]	[...]
Nej, det er lysets engel, som kan male sig selv som sort Apollo mnemosyne, som ildfugl, poppelfugl og svalehale.	No, è l'angelo di luce che dipinge se stesso come apollo e limenite, come papilio, macaone e sfinge.
Jeg ser dem med min slørede fornuft som lette fjer i varmedisens dyne i Brajcinodalens middagshede luft.	Le vedo con la mente mia malsana, tal piume da piumino d'afa uscite a Brajčino nell'aria meridiana.

Da un punto di vista metrico, l'originale danese si serve dell'endecasillabo regolare, in diversi casi tronco, in due casi sdrucchiolo, ma con qualche eccezione. In traduzione si è cercato di rimanere sugli endecasillabi, che in dieci casi sono tronchi e in due casi – gli stessi del danese – sdrucchioli, perciò rispettivamente di dieci e dodici sillabe. In singoli casi in traduzione si è fatto anche tesoro di soluzioni rimiche esistenti nell'originale e adattabili in italiano («paprika/Afrika», «system/diadem»), come si è evitato con sollievo lo sforzo per eliminare le assonanze, tipico della traduzione in prosa, persino rimando con avverbi in -mente, sempre censurati dalla maggior parte delle redazioni del nostro paese. Lo schema rimico adottato in danese non è costante, poiché la variante a rima alternata ABAB CDCD EFE GFG è utilizzata in nove sonetti su quindici, mentre due componimenti adottano un mutamento in rima incrociata ABBA CDDC nelle quartine, quattro invece una serie di soluzioni diverse nelle terzine, da EEF FGG a EDE FDF, fino a un singolo EFE GHG. Nella traduzione è stata adottata in maniera uniforme la variante a rima alternata prevalente nell'originale, ovvero ABAB CDCD EFE GFG.

Se ogni traduzione deve fare i conti con una dominante che indica al mediatore quale sia la rotta da seguire, indirizzandolo volta per volta verso la forma o il contenuto o il suono, in questo caso l'uso da parte dell'autrice di un sistema così rigidamente strutturato non lasciava dubbi sulla direzione da prendere, perché, sebbene stretto in catene formali così forti, *La valle delle farfalle* è un testo in cui memoria e natura si fondono, vita e morte si inseguono, e la generale atmosfera di tensione lirica dona al testo un'intensità che investe tutti i suoi aspetti. Sfruttando gli stessi accorgimenti dell'autrice si è cercato dunque di trovare una soluzione che tendesse a restituire con lo stesso valore sia gli aspetti formali sia l'interpretazione fedele dei contenuti.

Anche se «non è detto che un testo, per il solo fatto di essere in versi, abbia come dominante la rima o il metro o altri aspetti della versificazione»,<sup>55</sup> è vero però che «in poesia [...] la dominante di un'opera è spesso la struttura ritmica, rimica, fonetica»,<sup>56</sup> e in questo caso, evitando di scegliere, come aveva fatto altre volte, un sistema extralinguistico da affiancare alla lingua, e ricorrendo invece a un vero e proprio sistema poetico come la corona di sonetti, l'autrice permette a se stessa, ma soprattutto al traduttore che volesse affrontare la versione, di avere un approccio al lavoro con l'ausilio di strumenti

<sup>55</sup> BRUNO OSIMO, *Manuale del traduttore*, cit., p. 115.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 113.

che rientrano pienamente nella cassetta degli attrezzi del traduttore di poesia. Quale allusione culturale – e forse «vincolo intertestuale»<sup>57</sup> – ci sia da parte dell'autrice (e questa volta non, come afferma Fortini,<sup>58</sup> da parte del traduttore) nella scelta di uno schema ritmico-metrico classico e raro, ovvero nella composizione di una corona di sonetti, non è questa la sede per indagarlo. Ma è chiaro che nel tradurre sonetti composti negli ultimi decenni del Novecento, quando la poesia contemporanea vive «una crisi della rima tradizionale»<sup>59</sup> e la stessa *systemdigtning*, nonostante la sua valenza di rottura con il passato, rivela proprio l'esigenza di risparmiare comunque al testo «la demolizione della forma tradizionale»,<sup>60</sup> appare più forte la connotazione che l'autrice danese ha voluto dare alla scelta di una forma classica e più pressante l'esigenza di conservarla evitando una «traduzione parafrastica», peraltro traducendo verso una lingua in cui la forma scelta ha una lunga tradizione.

In fine, per quanto riguarda invece l'antica questione sulla somiglianza fra traduttore di poesia e poeta, che «è più forte là dove il poeta abbia obbedito ad una poetica precettistica»,<sup>61</sup> pur non avendo mai avuto ambizione di autonomia poetica, il traduttore questa volta è costretto ad ammettere di non essersi mai sentito più vicino agli aspetti creativi della traduzione che durante il lavoro con la corona di sonetti di Inger Christensen.

---

<sup>57</sup> FRANCO NASI, *Traduzioni estreme*, cit., p. 127

<sup>58</sup> FRANCO FORTINI, *Dei compensi*, cit., p. 72.

<sup>59</sup> Cfr. su questo FRANCO FORTINI, *I "compensi" nelle traduzioni di poesia*, cit., pp. 118 e ss.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>61</sup> FRANCO FORTINI, *Prima lezione*, cit., p. 72.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDERSEN NEXØ, TUE, *Biological Avant-Garde – Inger Christensen's det*, in *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, a cura di TANIA ØRUM, JESPER OLSSON, Leiden-Boston, Brill Rodopi 2016, pp. 71-80.
- BERNI, BRUNO, «Intravedere un cammino». *Poesia nordica in traduzione*, in «Tradurre. Pratiche teorie strumenti», n. 10, 2016 <<http://rivistatradurre.it/2016/05/intravedere-un-cammino/>> (consultato il 20 settembre 2022).
- ID., *Letteratura danese in traduzione italiana. Una bibliografia*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 1999.
- BRØNDAL, VIGGO, *Præpositionernes Theori. Indledning til en rationel Betydningslære*, Copenaghen, Bianco Luno 1940.
- ID., *Teoria delle preposizioni. Introduzione a una semantica razionale*, a cura di AMALIA RICCA AMBROSINI, nota di GIAN LUIGI BECCARIA, Milano, Silva 1967.
- CHATWIN, BRUCE, *Le vie dei canti*, trad. it. SILVIA GARIGLIO, Milano, Adelphi 1988.
- ID., *The Songlines*, London, Jonathan Cape 1987.
- CHRISTENSEN, INGER, *alfabet*, Copenaghen, Gyldendal 1981.
- EAD., *Alfabeto. Poesie*, a cura di INGE LISE RASMUSSEN PIN, trad. it. di INGE LISE RASMUSSEN PIN e DANIELA CURTI, Pisa, Giardini 1987.
- EAD., *Azorno*, Copenaghen, Gyldendal 1967.
- EAD., *Brev i april*, Copenaghen, Brøndum 1979.
- EAD., *Del af labyrinten*, Copenaghen, Gyldendal 1982.
- EAD., *Hemmelighedstilstanden*, Copenaghen, Gyldendal 2000.
- EAD., *Det maledede værelse. En fortælling fra Mantua*, Copenaghen, Brøndum 1976.
- EAD., *det*, Copenaghen, Gyldendal 1969.
- EAD., *La stanza dipinta. Un racconto mantovano*, trad. it. di BRUNO BERNI, Asti, Scritturapura 2014, 2021.
- EAD., *La valle delle farfalle*, a cura di BRUNO BERNI, Roma, Donzelli 2015.
- EAD., *Lettera in aprile*, trad. it. di BRUNO BERNI, Ferrara, Kolibris 2013.
- EAD., *Lys*, Copenaghen, Gyldendal 1962.
- EAD., *M'appoggio teneramente alla notte*, trad. it. di MARIA GIACOBBE, in: «Dialogo Italia-Danimarca. Periodico dell'Istituto Italiano di Cultura in Danimarca», 1968, pp. 290-291.
- EAD., *Samlede digte*, Copenaghen, Gyldendal 2001.
- EAD., *Scale d'acqua*, trad. it. di BRUNO BERNI, Ferrara, Kolibris 2012.
- EAD., *Sommerfugledalen. Et requiem*, Copenaghen, Brøndum 1991.
- EAD., *Vandtrapper*, in EAD., *Del af labyrinten*, cit., pp. 83-95.
- CRESCIMBENI, GIOVANNI MARIO, *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia*, Venezia, Basegio 1731.
- FORTINI, FRANCO, *Dei compensi nelle versioni di poesia*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Marco y Marcos 2004, pp. 72-77.
- ID., *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di MARIA VITTORIA TIRINATO, Macerata, Quodlibet 2011.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil 1982.

- HEJLSKOV LARSEN, STEFFEN, *systemdigtning – et forsøg på en karakteristik og vurdering*, in «Vindrosen», 7 (1967), pp. 16-25.
- ID., *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*, Copenhagen, Munksgaard 1971.
- Inger Christensen*, traduzione e cura di BRUNO BERNI, in «Kamen'. Rivista di poesia e filosofia», 22 (2003), pp. 37-89.
- KJÆRULFF, PREBEN, *En fortælling om sprogets virkelighed*, in *Sprogskygger. Leasninger i Inger Christensens forfatterskab*, a cura di LIS WEDELL PAPE, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag 1995, pp. 41-66.
- KROMANN, THOMAS HVID, *Arkitekttegninger og byggesten til Die Christensens ordkatedraler – om Inger Christensens arkiv*, in «Magasin fra Det Kongelige Bibliotek», 28, 4 (2015), pp. 57-65.
- LANDY, PATRICK, *Constraint and Oblivion in Inger Christensen's alphabet*, in «Contemporary French and Francophone Studies», 25 (2021), pp. 603-610.
- LOCK, CHARLES JAKOB STOUGAARD-NIELSEN, *Inger Christensen. Eminent Danish Poet whose Work Followed Mathematical Models*, «The Guardian», 19 febbraio 2009.
- Messiaen – en håndbog*, a cura di POUL BORUM, ERIK CHRISTENSEN, Egtved, Edition Egtved 1977.
- NASI, FRANCO, *Traduzioni estreme*, Macerata, Quodlibet 2015.
- OSIMO, BRUNO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli 2004.
- POPOVIČ, ANTON, *Aspects of Metatext*, in «Canadian Review of Comparative Literature», 3 (1976), pp. 225-235.
- SCHMIDT, PHILIPP-SEBASTIAN, «Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten». *Zum Zusammenhang von System und Sprache in Inger Christensens Brev* i april, in «European Journal of Scandinavian Studies», 45 (2015), pp. 60-74.
- Silkeberg, Marie, *Kære forsvundne. Brudstykker om oversættelse og arkivmateriale*, in *Genbesøgt. Inger Christensens efterladte papirer*, a cura di Dan Ringgaard e Jonas Ross Kjærgård, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag 2020, pp. 244-270.
- WEDELL PAPE, LIS, *Fortælleligheder. Om tal og tale som system i Inger Christensens det og alfabet*, in «Spring», 18 (2002), pp. 126-140.



## PAROLE CHIAVE

Poesia; Traduzione; Traduzione poetica; *Systemdigtning*; Poesia sistemica; Inger Christensen; Corona di sonetti.



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Bruno Berni è dirigente di ricerca presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma. Si occupa di cultura danese del Settecento e contemporanea

e della sua ricezione in Italia, dell'opera di Hans Christian Andersen e di storia della mediazione e dell'editoria. È anche traduttore di un centinaio di opere letterarie prevalentemente danesi, classiche e contemporanee, di poesia e prosa, e per la sua attività ha ricevuto diversi premi.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

BRUNO BERNI, *Lingua e sistema. Riflessioni sulla traduzione della poesia di Inger Christensen*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



### 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.