



## SERGIO SOLMI TRADUTTORE DI STEPHEN SPENDER

### UN ESEMPIO DI «APPAESAMENTO» FORMALE

LETIZIA IMOLA – *Université de Mons*

Il contributo analizza in modo contrastivo e con un approccio metrico-stilistico cinque versioni di Sergio Solmi da Stephen Spender per mettere in luce le caratteristiche emblematiche della sua pratica traduttoria e sottolinearne alcune licenze. Riprendendo un'osservazione di Pier Vincenzo Mengaldo sulle versioni solmiane come «acclimatazione alla libertà regolata vigente nella contemporanea poesia italiana», si sono evidenziati i caratteri salienti dell'«appaesamento» formale realizzato da Solmi.

This contribution analyses Sergio Solmi's five translations from Stephen Spender in a contrastive manner and with a metric-stylistic approach in order to highlight the emblematic features of his translation practice and to underline some licences. Starting from a remark by Pier Vincenzo Mengaldo about Solmi's versions as an «acclimatazione alla libertà regolata vigente nella contemporanea poesia italiana», the main features of the formal «appaesamento» realised by the translator were highlighted.

#### I INTRODUZIONE

Nel suo primo *Quaderno di traduzioni*, uscito per Einaudi nel 1969, Sergio Solmi ripubblica tre versioni da Stephen Spender (*No, non una sola parola...; Hölderlin vecchio; La stanza sulla piazza*) comparse per la prima volta nel 1953 su «Inventario» e già riedite in *Versioni poetiche da contemporanei*.<sup>1</sup> Nel secondo *Quaderno* del 1977, edito sempre per Einaudi, compaiono altre due traduzioni (*Il vestitino; O*) che erano apparse l'anno precedente su «L'approdo letterario».<sup>2</sup> Le fonti bibliografiche riportate in fondo al primo volume consistono in due antologie: *Poems*, London, Faber and Faber 1947; *Collected poems*, London, Faber and Faber 1955.<sup>3</sup>

Dopo aver situato i testi originali all'interno del complesso itinerario poetico di Spender e aver chiarito le ragioni della selezione di Solmi, si approfondirà l'idea mengaldiana di «appaesamento»<sup>4</sup> sottolineandone la vicinanza semantica con altre teorie traduttologiche; infine, si procederà allo studio contrastivo delle cinque versioni tralasciando però il piano lessicale e di registro in quanto si è scelto di privilegiare in questa sede un approccio specificamente metrico-stilistico.

---

<sup>1</sup> La prima pubblicazione risale a «Inventario», V, nn. 5-6, Milano, Istituto editoriale italiano 1953. Per quanto riguarda *Versioni poetiche da contemporanei* (Milano, All'insegna del pesce d'oro 1963) occorre dire che è il modello su cui è sagomato il primo *Quaderno di traduzioni*: in particolare, le tre versioni da Spender raccolte per l'editore torinese non introducono nessuna variante rispetto al volume di dieci anni prima.

<sup>2</sup> SERGIO SOLMI, *Due poesie di Stephen Spender*, in «L'approdo letterario», n. 3, Torino, ERI Edizioni RAI 1976.

<sup>3</sup> Nel secondo *Quaderno* è riportata solo l'antologia del 1955.

<sup>4</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, in «Studi Novecenteschi», vol. 9, n. 23, Padova, Marsilio 1982, p. 64.

## 2 SU UNA CERTA PRODUZIONE POETICA DI STEPHEN SPENDER

La poesia che inizia con il pentametro ipometro «Not to you I sighed. No, not a word.» era la V della serie *The Marston Poems*, probabilmente ispirata a un ragazzo di cui Spender si innamorò durante il suo primo anno a Oxford. I testi costituirono circa la metà dei *Twenty Poems* (1930), primo significativo volume di Spender, il quale scelse poi di ristamparne alcuni in molte altre raccolte. Nella sua autobiografia racconta di averla scritta in seguito a una fallimentare escursione insieme a Marston durante le vacanze di Pasqua: una delusione per la mancata intesa amorosa.<sup>5</sup> «Not to you I sighed...» è anche una delle quattro poesie pubblicate nell'ottobre del 1930 da T. S. Eliot sul «*Criterion*».<sup>6</sup> Sarà proprio quest'ultimo a suggerirgli il titolo molto efficace di *The Still Centre* per la sua raccolta del 1939. Come l'autore spiega nella prefazione, le poesie del volume sono disposte seguendo lo sviluppo personale, piuttosto che l'ordine di composizione. Per distinguere le fasi di questa evoluzione, Spender dice di aver suddiviso il libro in quattro sezioni. Se le poesie della prima sono il frutto di una considerevole e soppesata elaborazione, quelle della seconda e della terza, scritte per la maggior parte durante il periodo in cui era impegnato in attività politiche di vario genere, si rivelano più occasionali: sono redatte abbastanza rapidamente a partire dalle esperienze che le hanno suggerite. La quarta contiene la produzione più tarda, quindi testi dal tono più personale. *The little Coat*, l'unica poesia inequivocabilmente ispirata a Inez Pearn, la sua prima moglie e dedicataria del libro, appartiene a quest'ultima sezione, mentre *Hoelderlin's Old Age* e *The Room Above the Square* alla seconda. Sebbene Solmi tragga i cinque testi dalle antologie del 1947 e del 1955, è interessante vedere la loro iniziale collocazione "politica" per chiarire quelle che potrebbero sembrare delle incoerenze con la dichiarazione presente nel corposo *Chiarimento*:

Quanto infine a poeti come Auden e Spender, era fatale che dovessi incontrarmi con alcune poesie più brevi e «cantate», mentre il gusto intellettuale e ideologico della poesia «degli anni trenta», se pur ha avuto di recente, da noi, qualche autonoma interessante reviviscenza –

<sup>5</sup> In realtà Spender ha descritto questa esperienza ben due volte: nella sua autobiografia *World within World* (London, Hamish Hamilton 1951) e nel romanzo semiautobiografico *The Temple* (London, Faber 1988); si rimanda a JOHN SUTHERLAND, *Stephen Spender. A Literary Life*, Oxford, Oxford University Press 2005, pp. 75-76.

<sup>6</sup> Benché grazie a «Il Convegno» Solmi beneficiasse dei rapporti di scambio culturale tra le due riviste, il nome di Spender non compare nel primo minuzioso quaderno di letture tenuto negli anni 1919-1936 e trascritto da Francesca D'Alessandro in appendice a *Lo stile europeo di Sergio Solmi. Tra critica e poesia* (Milano, Vita e Pensiero 2005). Le letture da Spender sono infatti da collocare negli anni Cinquanta, come ci rivela il secondo quaderno (gennaio 1937-settembre 1960), ancora inedito e custodito nel Fondo Sergio Solmi presso la fondazione "Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno", Morgex (Aosta). A gennaio del 1951 risale la lettura di *Poems* (London, Faber 1933); nel luglio del 1952 Solmi legge *The Still Centre* (London, Faber 1939); ad agosto 1954 troviamo appuntato *The Creative Element* (London, Hamish Hamilton 1953), volume che raccoglie il frutto delle lezioni tenute da Spender all'università di Cincinnati, meditazioni su Yeats, Lawrence, Rimbaud, Rilke e altri «Modern Writers»; infine a gennaio del 1958 risale la lettura dell'autobiografia *World within World* (London, Hamish Hamilton 1951). Il terzo e ultimo quaderno di letture (ottobre 1960-1981) non presenta il nome di Spender.

fatalmente tardiva per la sostanziale interdizione del ventennio di dittatura – è pur sempre «successivo» alla formazione di chi scrive.<sup>7</sup>

Il testo sulla vecchiaia di Hölderlin è una riflessione sull'evoluzione dell'ispirazione poetica con l'avanzare dell'età: nessuna traccia di «gusto intellettuale e ideologico». La strofa centrale di *The Room Above the Square* contiene invece un accenno alla minaccia che pendeva sull'Europa; questa incongruenza passa in secondo piano se si considera che nel testo compare un elemento quasi ossessivo del gusto solmiano: la prospettiva dall'alto di un io distaccato. È vero quindi che la selezione di Solmi si rivolge a testi di ripiegamento meditativo, tutt'al più a poesie dotate di una componente oggettuale, piuttosto che alle tematiche politiche e sociali. Ciò potrebbe apparire discorde anche con la presenza, nello stesso volume, di liriche direttamente ispirate alla Guerra civile spagnola di Rafael Alberti, ma la contraddizione è solo apparente: Solmi è attratto dalla sua «volontà così intimamente classica di equilibrio fra autobiografismo e passione politica»<sup>8</sup> e vedremo come questo «equilibrio» sia in realtà presente anche in *The Room Above the Square*.<sup>9</sup>

L'ultima delle cinque versioni, *O*, è il testo incipitario della raccolta *The Edge of Being*, edita nel 1949. È l'unica versione da Spender a cui Solmi abbia dedicato una brevissima nota: «è da osservare che *O* ha un doppio senso. La lettera *O*, l'omega, la finale, e lo “zero”, graficamente identici».<sup>10</sup> La spiegazione è necessaria poiché Spender stesso raccogliendo i testi nel 1955 aveva soppresso le apposizioni dal titolo originale – *O Omega, Invocation* –, lasciando da sola l'interiezione primaria.

### 3 L'IDEA DI «APPAESAMENTO» FORMALE

Nel caso delle versioni da Spender i gusti di Solmi traduttore non contraddicono la fisionomia ragionato-elegiaca del Solmi poeta; perciò, ci sembra che ogni libertà autoconcessa nella traduzione possa essere analizzata come conseguenza della propria poetica o come sintomo di un futuro stilema personale. Ci dice lui stesso quali «partecipazione» e «complicità» soggiacciono alla sua selezione di autori e testi:

L'unico criterio – se criterio può chiamarsi il susseguirsi «univoco» di alcune occasioni – è stato dunque, di volta in volta, quello della concordanza, della coincidenza momentanea del sentimento del traduttore

<sup>7</sup> S. SOLMI, *Quaderno di traduzioni*, I, Torino, Einaudi 1969, pp. 109-110. Lo scritto è già presente nel volume del 1963.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Nel tracciare la storia e le caratteristiche di quel nuovo genere letterario antologico che è il *quaderno di traduzione*, Blakesley ha parlato di «canone personale in miniatura» per la selezione che sta alla base del *quaderno* di Solmi: «An anthology implies, by nature, a canon; likewise, it would be difficult to argue that Solmi's *quaderni* are anything more than personal canons in miniature. The poetic canons (in Italian translation) are not necessarily the same as the officially received ones.» (JACOB S.D. BLAKESLEY, *Modern Italian Poets. Translators of the Impossible*, Toronto, Toronto University Press 2014, pp. 21-22).

<sup>10</sup> S. SOLMI, *Quaderno di traduzioni*, II, Torino, Einaudi 1977, p. 130.

con quello del poeta, in altre parole quel che si chiama l'ispirazione, la quale in questo caso suole presentarsi come sollecitazione viva verso un'apertura, un passaggio [...] Il che implica un problema personale [...] ma, in esso confuso, un problema più generale, che è quello della contiguità, dei punti di intersezione fra diverse culture e tradizioni, le cui fondamentali differenze, sempre presenti, ma in un certo grado trascurabili, in altri campi, sono, in quello della poesia lirica, assai rilevanti in ragione diretta della densità del mezzo verbale attraverso cui essa si esprime, identificandovisi; [...]<sup>11</sup>

Solmi sta sottolineando l'importanza e l'influenza delle convenzioni linguistiche proprie del determinato contesto storico-sociale d'arrivo. Nel seguito dello scritto riflette infatti sulla questione della contemporaneità, chiedendosi entro quali limiti sia possibile tradurre poeti non coevi. Per quanto riguarda il ventaglio di autori eletti per i due quaderni, essi rientrano quasi tutti nel Novecento: quello di Solmi vuole essere «un dialogo esclusivo fra “coetanei”». <sup>12</sup> È convinto che nel caso di un profondo *décalage* storico si possono ottenere versioni che siano vera e propria poesia solo se c'è «frintendimento», se c'è «inserzione anacronistica» da parte del traduttore.<sup>13</sup> Questo iato sussiste anche con i poeti contemporanei quando attingono a convenzioni troppo specifiche di una certa tradizione letteraria. Dopo aver ragionato sulla difficoltà di tradurre un certo Valéry e García Lorca senza tradirne il vero carattere, Solmi dichiara di essersi sentito più libero di fronte ai testi anglosassoni in quanto «esemplari genericamente richiamantisi ai termini di un'ampia tradizione comune, includente moduli formali esametrici e versiliberisti presenti da tempo in tutte le letterature, più che a definite tradizioni nazionali». <sup>14</sup> Questa maggiore familiarità è il presupposto di un progetto traduttivo che mira sempre e comunque a risolvere lo iato tra due tradizioni letterarie, sia la libertà arrogata totalmente incosciente, o ben vigilata, calibrata nel minimo dettaglio.

[...] se, qua e là, sono stato tratto a sottolineare qualche effetto, o a sostituire qualche termine (talvolta una concordanza ritmica o fonica può essere più «fedele» di una corrispondenza letterale), l'alterazione, eseguita – almeno lo spero – in accordo con lo spirito del testo, mi sembra giustificabile, anche prendendo col debito grano di sale la bella osservazione di Ezra Pound: «La miglior traduzione è quella nel linguaggio che l'autore avrebbe usato se avesse scritto nel linguaggio del traduttore (il che offre un amplissimo margine all'immaginazione del traduttore)».<sup>15</sup>

<sup>11</sup> S. SOLMI, *Quaderno di traduzioni*, I, cit., p. 105.

<sup>12</sup> P. V. MENGALDO, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, cit., p. 51.

<sup>13</sup> S. SOLMI, *Quaderno di traduzioni*, I, cit., p. 106.

<sup>14</sup> Ivi, p. 109.

<sup>15</sup> Ivi, p. 110.

Poiché si crede, con Antoine Berman, che l'esistenza di un «projet de traduction» non contraddica il carattere immediato e intuitivo della traduzione, e che in definitiva la «verità» del progetto risieda nella traduzione stessa, nelle sue caratteristiche stilistiche particolari, le considerazioni teoriche solmiane saranno un punto di partenza e non di arrivo nello svolgimento dell'analisi.<sup>16</sup> A Solmi si offre un'«immaginazione» formale piuttosto che contenutistica, e vedremo come ciò implichi una frangia di possibilità stilistiche da sperimentare: in fondo, la traduzione è sempre un esercizio proficuo perché allarga il campo della propria esperienza.<sup>17</sup>

La maggior parte delle liriche dei *Quaderni* presenta strutture tradizionali; in generale egli ne altera appena l'isomorfismo strofico, ne trasforma l'isometria e ne allenta la fitta trama di rime o di parallelismi. Nonostante queste variazioni, non rinuncia a ricreare un fine sistema di corrispondenze formali. Solmi è un traduttore che insinua la rottura: si accontenta di fare allusione alle *contraintes* degli originali commutandone le simmetrie e le regolarità in determinati aspetti metrici, fonologici e morfosintattici. Le sue sono a pieno titolo versioni d'autore perché si confrontano con il prototesto in modo aperto, artistico e critico, ma soprattutto perché si inseriscono in una specifica koinè italiana. Citando Pier Vincenzo Mengaldo diremo che le sue traduzioni poetiche sono un «appaesamento», un'«acclimatazione alla libertà regolata vigente nella contemporanea poesia italiana».<sup>18</sup> Sulla stessa riga, Franco Fortini, analizzando quella che è forse la più antica versione realizzata da Solmi, *Il grigio crine* da Jean Cocteau, parla di «rassicurazione culturale» in riferimento al sistema delle rime, agli arcaismi e alla posizione anticipata di alcuni aggettivi.<sup>19</sup>

Questo genere di preoccupazioni per la conformità di una traduzione alla cultura di arrivo fa parte di un lungo e ricco dibattito ancora attuale nel campo degli studi traduttologici: l'idea di Mengaldo trova in particolare un'interessante vicinanza semantica con la «domestication» che Lawrence Venuti deriva da Friedrich Schleiermacher ed esamina in dicotomia alla «foregnisation».<sup>20</sup> La «domestication» propone un'aderenza alle convenzioni generali, letterarie e linguistiche della cultura di arrivo per avvicinare il testo al lettore, mentre la «foregnisation» evita di normalizzare o eliminare gli elementi estranei, li mostra apertamente per spingere il lettore ad avvicinarsi agli aspetti culturali presenti nel testo. Venuti è un fervente promotore di questa seconda linea di strategie traduttive: considera lo straniamento come una scelta etica e critica i traduttori che nel passaggio da una lingua all'altra corrompono

<sup>16</sup> ANTOINE BERMAN, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard 1995, pp. 76-79.

<sup>17</sup> «[...] e tutto il piacere del traduttore (se piacere può dirsi), tutta l'impellente attrazione che lo induce a tradurre, consiste nel sentire, grazie a quel certo testo, un allargamento nel campo della propria esperienza e della propria coscienza, del proprio esistere o essere, più che del conoscere, [...]», GIORGIO CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, Monselice, Amministrazione comunale 1974; ora in G. CAPRONI, *La scatola nera*, prefazione di GIOVANNI RABONI, Milano, Garzanti 1996, p. 62.

<sup>18</sup> P.V. MENGALDO, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, cit., rispettivamente pp. 64, 89.

<sup>19</sup> FRANCO FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet 2011, p. 122.

<sup>20</sup> LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, New York, Routledge, 1995.

i valori culturali di cui sono traghettatori per minimizzare l'estraneità del testo di arrivo.

L'«appaesamento» solmiano rientra all'apparenza tra le forme di addomesticazione, ma, come vedremo, si fonda su un nucleo stabile, metro-rimasintassi (in particolare, una straniante discrasia tra metro e sintassi), il quale rivela la presenza di un coerente «principio costruttivo»<sup>21</sup> che mira a una controllatissima rielaborazione formale e che rivendica l'autonomia estetica della traduzione. In questo Solmi è ancora molto crociano: elabora un suo modo per rispondere all'intraducibilità della poesia.<sup>22</sup>

La riarticolazione è consustanziale alla traduzione e ha una sua scala graduata: può essere moderata e di servizio o, all'estremo opposto, drastica e acclimatante; nel secondo caso il traduttore può concedersi di eliminare partizioni strofiche, diminuire o aumentare il numero di versi, ricercare cadenze particolari, moltiplicare le inarcature ecc. La drasticità è condizionata da molti fattori, per esempio l'operare o meno su forme fisse. Vedremo come, nonostante i testi originali di Spender presentino strutture abbastanza libere, Solmi intervenga sul numero di versi (in ben tre poesie su cinque) e come lavori sulla discrasia tra metro e sintassi inserendo forti *enjambements*. La fedeltà alla propria tradizione poetica non lo porta a versioni snaturanti, ma come figura di traduttore viene istintivo inserirlo nella linea delle riarticolazioni emulative e acclimatanti (*target oriented*). Esamineremo ora i caratteri salienti di questo «appaesamento» formale attraverso una puntuale analisi metrico-stilistica delle cinque versioni.

#### 4 IL «POTENZIALE» DISSEMINATO NELLE CINQUE VERSIONI SOLMIANE

Si è scelto di prediligere uno sguardo ravvicinato dei fatti stilistici nella convinzione che la traduzione sia una forma di «critica in atto» e che dall'analisi contrastiva derivi una ricca «occasione ermeneutica»: crea l'opportunità «di valorizzare il testo nella sua polisemia e nelle sue potenziali armoniche, se non nelle sue virtualità più latenti. Perché, detto altrimenti, in ogni vera opera letteraria c'è un *potenziale di disseminazione* [c.vo mio] che le sue versioni possono far germogliare in forme dissimili».<sup>23</sup>

L'analisi si concentrerà su metro, rima e sintassi, verrà condotta seguendo l'ordine di pubblicazione dei due *Quaderni* e si articolerà su tre piani: un approfondito esame contrastivo tra le versioni e i testi originali, un rapido con-

<sup>21</sup> Il metodo di scegliere un determinato «principio costruttivo» e di tradurre di conseguenza deriva dall'idea del formalista russo Jurij Tynjanov della letteratura come sistema, anche se il critico non ha applicato questo approccio alla traduzione (JURIJ TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione di GIOVANNI GIUDICI e LJUDMILA KORTKOVA, Milano, Il Saggiatore 1968). Come ha sottolineato Blakesley, nel panorama italiano, alcuni poeti-traduttori (Giovanni Giudici e Franco Buffoni) hanno adottato questo metodo straniante in risposta alla distorsione insita in ogni traduzione; v. J. S.D. BLAKESLEY, *Modern Italian Poets. Translators of the Impossible*, cit., pp. 126-164, 193-222.

<sup>22</sup> Cfr. VITTORIO STELLA, *La traduzione dell'opera poetica nel pensiero di Croce*, in «Itinerari: periodico politico-culturale», n. 16, Lanciano, Editrice Itinerari 1977; il riferimento deriva da J. BLAKESLEY, *Modern Italian Poets. Translators of the Impossible*, cit., p. 36. Per quanto riguarda l'influenza del pensiero crociano su Solmi si rimanda invece al capitolo «Oltre Croce, nel senso di Croce», in A. D'ALESSANDRO, *Lo stile europeo di Sergio Solmi*, cit., pp. 11-68.

<sup>23</sup> PIETRO BENZONI, *Versioni d'autore in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Firenze, Franco Cesati 2018, rispettivamente p. 10 e p. 189.

fronto con l'adiacente produzione poetica solmiana, mentre un terzo sarà circoscritto a «La stanza sulla piazza», l'unica di cui si sia rintracciata una seconda traduzione italiana, ad opera di Alfredo Rizzardi. Solmi, rispetto a quest'ultimo, realizza un più drastico «appaesamento»: l'elezione di questa poesia è dettata dalla «concordanza», dall'«ispirazione», e ciò permette al «potenziale» sedimentato nell'originale di disseminarsi in una nobile versione d'autore.

Cominciamo da *No, non una sola parola...* in cui Mengaldo, nel saggio già richiamato, evidenzia consistenti tracce dell'influenza montaliana.

Not to you I sighed. No, not a word.  
We climbed together. Any feeling was  
Formed with the hills. It was like trees' unheard  
And monumental sign of country peace.

But next day, stumbling, panting up dark stairs,  
Rushing in room and door flung wide, I knew.  
Oh empty walls, book-carcases, blank chairs  
All splintered in my head and cried for you.

No, non una sola parola...

No, non una sola parola t'ho sospirato.  
Assieme salivamo. Ogni sentimento  
di colline era fatto. Un inaudito  
arboreo segno, d'agreste pace monumento.

Ma il dì appresso, affannando, incespinando  
per buie scale, nella stanza  
irrompendo, la porta spalancata, io seppi.  
Oh, vuote pareti, carcasse di libri, grige sedie, tutto  
mi si frantumò in capo, e per te pianse.

Salta subito all'occhio come Solmi, oltre ad aggiungere un titolo, dilati in una strofa pentastica la seconda delle due quartine. I versi di Spender – tutti pentametri, di cui il primo ipometro – vengono trapiantati in un'ordinata, in qualche modo simmetrica, congerie di differenti misure che oscillano fra il novenario (v. 6), l'endecasillabo (vv. 2, 3, 5, 9), l'alessandrino (vv. 1, 4, 7) e l'esametro (v. 8). Il sistema delle rime alternate dell'originale viene perfettamente rispettato nella quartina (la consonanza dei vv. 2-4 was:peace è traslata ai vv. 1-3 sospirato:inudito) ma liberamente mutato nella seconda strofa, dove però troviamo una serie di rime (affannando:incespinando) e ritorni fonici (stanza:spalancata:frantumò:pianse) più o meno distanti, speculari o trasversali (buie:vuote; porta:pareti; seppi:sedie; carcasse:pianse) che nel testo originale sono praticamente assenti.

Se Spender si era limitato a due enjambements (vv. 2-3, 3-4), in Solmi le inarcature aumentano a cinque (vv. 2-3, 3-4, 5-6, 6-7, 8-9). Sulla discrasia tra metro e sintassi, caratteristica cardine del Solmi traduttore come del poeta, si tornerà più nel dettaglio in seguito, per ora ci basti dire che la pausa di fine

verso è meno netta nella versione e mette in evidenza diversi casi di lacerti metrici entro e a cavallo dei versi. Mengaldo individua i seguenti: l'endecasillabo «t'ho sospirato. | Assieme salivamo» (vv. 1-2.); il novenario «io seppi. | Oh vuote pareti» (vv. 7-8.); i meno marcati «Un inaudito | arboreo segno» (vv. 3-4.) e «tutto | mi si frantumò in capo» (vv. 8-9.); infine l'endecasillabo entro il verso 7.<sup>24</sup> A breve verrà approfondito anche il fenomeno dei “versi ombra” per mostrare come aggiungano ai testi qualcosa «di ritornante ed elegantemente responsivo».<sup>25</sup>

Vediamo ora la seconda poesia:

*Hoelderlin's Old Age*

When I was young I woke gladly in the morning  
 With the dew I grieved, towards the close of day.  
 Now, when I rise, I curse the white cascade  
 That refreshes all roots, and I wish my eyelids  
 Were shutters held down by the endless weight  
 Of the mineral earth. How strange it is, that at evening  
 When prolonged shadows lie down like cut hay  
 In my mad age, I rejoice, and my spirit sings  
 Burning intensely in the centre of a cold sky.

*Hölderlin vecchio*

Solevo, da giovane, gaio ridestarmi al mattino  
 con la rugiada, e m'attristavo alla caduta del giorno.  
 Ora al levarmi la bianca discesa maledico  
 che ogni radice rinfresca, e vorrei che le mie palpebre  
 fossero morte serrande giù tratte dal peso infinito  
 del mondo minerale. Ed è strano davvero che la sera,  
 quando le ombre distese giacciono come fieno tagliato,  
 in questa pazza età mi rallegrì, e la mia anima cantò  
 vividamente ardendo nel centro di un cielo gelato.

Questi versi, come accennato, contengono una meditazione sulla vecchiaia e il *furor* poetico, in particolare impersonati da un anziano Hölderlin. Poiché all'epoca della sua composizione Spender aveva appena trent'anni, è logico pensare che si tratti di un'immedesimazione nel poeta romantico da lui amato e tradotto. Se *Dal balcone* (1949-1967) rappresenta «una sorta di lucido e insieme dilemmatico appressamento alla vecchiaia»,<sup>26</sup> il motivo della scelta di Solmi è evidente: in questa poesia è inscenato l'attrito tra presente e passato,

<sup>24</sup> La ricerca di versi entro i versi è chiaramente suggerita da Solmi stesso con l'aggiunta del titolo, che è un perfetto novenario pascoliano.

<sup>25</sup> P.V. MENGALDO, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, cit., p. 64.

<sup>26</sup> LANFRANCO CARETTI, introduzione a SERGIO SOLMI, *Poesie (1924-1972)*, Milano, Mondadori 1978, p. XXV.

tra accettazione e quindi adesione al proprio tempo, ma anche il suo contrario, che ritroviamo in certa produzione solmiana.

Il testo consta di un unico compartimento strofico di nove versi di varia misura (pentametrici: 3, 5 e 7; esametrici: 1, 2, 4, 8; e oltre: 6, 9) senza schema fisso, con poche rime distanti (morning:evening; day:hay) e alcuni richiami timbrici (cascade:weight; eyelids:sings). A sua volta, la versione di Solmi presenta soltanto una rima esatta alternata tagliato:gelato (rafforzata però dal parallelismo fieno:cielo) oltre all'assonanza di consistenti vocaboli a fine verso quali mattino:maledico:infinito. Troviamo però una fitta partitura di ritorni fonici a mantenere coeso il testo: richiami interni più o meno distanti (ride-starmi:levarmi; discesa:distese; palpebre:ombre); l'allitterazione della /r/ (radice, rinfresca, vorrei, palpebre, fossero, morte, serrande, tratte); le forti nasali del bell'endecasillabo trans-versale («infinito | del mondo minerale»); l'omofonia tra /c/ e /g/ palatali sonore dell'ultimo verso (centro:cielo:gelato) che fanno sistema con l'incipit (giovane:rugiada:giorno).

Forse la scelta di tradurre questo testo è dettata anche da un'affinità a livello sintattico: la poesia di Spender mantiene un continuo tono sospeso a fine verso. Le inarcature più marcate sono ai versi 4 e 6, ma anche quelli che li precedono, 3 e 5, creano due *rejets* simbolici in quanto il contenuto "rigettato" ha un certo *peso* («the white cascade | That refreshes all roots»; «the endless weight | Of the mineral earth»). La tendenza a creare discrasie tra metro e sintassi è nelle corde di Solmi, che infatti accentua ulteriormente gli *enjambements*: al primo verso l'inarcatura risulta più forte in conseguenza all'anteposizione dell'aggettivo «gaio» con valore avverbiale e alla spezzatura tramite coordinata del v. 2; lo stesso effetto è ottenuto tanto al v. 3 tramite l'anticipazione del complemento oggetto che lascia il verbo «maledico» sporgersi a fine verso, quanto al v. 8 in cui l'anteposizione dell'avverbio «vivamente» agisce come ulteriore sospensione del *canto ardente* dell'anima di Hölderlin.

Anche in questa versione abbiamo versi lunghi tramite combinazione di moduli classici; si tratta di quinari, settenari, novenari ed endecasillabi così disposti: i primi due versi, che nell'originale formano un compatto periodo isometrico, sono altrettanto affini tra loro poiché entrambi constano della somma di un novenario (di cui il primo pascoliano) e un settenario (il secondo con le due entità subversali in sinalefe); segue una coppia con identica scansione: endecasillabo (1, 4, 7) + quinario; il verso centrale fa sistema con il successivo tramite una disposizione a chiasmo: 11 + 7 (con dialefe) e 7 + 11, dove i due settenari («dal peso infinito», «del mondo minerale») oltre a una struttura speculare hanno la medesima scansione accentuale (2,6); negli ultimi tre versi la scansione si fa leggermente più incerta: il verso 7 potrebbe essere la somma di un novenario sdrucchiolo e un settenario, di un settenario e un endecasillabo ipometro, o ancora di un endecasillabo ipometro di 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> (con dialefe indotta dalla memoria verticale) e un settenario; ai versi 8 e 9, con un totale di tre dialefi, possiamo rintracciare altre due combinazioni di 11 + 7. Di questi versi finali si noti come così scansionati i due endecasillabi risultino nuovamente di 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, ma anche come nel lacerto isolabile della chiusa («nel centro di un cielo gelato», con sinalefe: 2,5,8) vi sia invece un novenario pascoliano che richiama quello incipiale (rimando rafforzato dalle palatali sonore). Risulta abbastanza evidente come il componimento sia caratterizzato da

«trabalzi dattilici»: aspetto che in futuro andrà studiato meticolosamente in rapporto alla produzione poetica solmiana.<sup>27</sup>

È ora doveroso aprire una parentesi sui “versi ombra”, un fenomeno particolarmente insidioso perché elevarlo a «indizio stilistico» è un’operazione che necessita di estrema prudenza: se in alcuni casi appare un procedimento giustificato, in altri rischia di convertirsi in «un’acrobazia critica».<sup>28</sup> Il margine di gioco concesso dalla sinalefe è ampio, inoltre le unità subversali sono costitutive di alcuni versi canonici (es. 5 + 7 o 7 + 5 per l’endecasillabo) perciò il caso di versi a cavallo di quelli veri non è così raro.<sup>29</sup> Risegmentare il testo può snaturare la *mise en relief* generata dagli *enjambements*; nel nostro caso è stato proficuo come esercizio strettamente analitico perché ci ha permesso di sottolineare sfumature come il richiamo tra attacco e chiusa, entrambe in novenario pascoliano, o l’allungamento della catena fonica delle nasali tra i versi 5 e 6 («infinito | del mondo minerale»). L’interesse nel rintracciare i versi ombra non risiede tanto nel loro potenziale sovversivo, poiché raramente riescono a indebolire o a «obnubilare la struttura metrica portante», quanto piuttosto nel loro funzionamento come «armoniche di arricchimento», scrive Menichetti.<sup>30</sup> Lo studio di questo fenomeno può quindi aiutare nell’analisi del *modus* traduttivo di Solmi per il suo contributo alla fluidità ritmica della versione; e questa scioltezza rientra chiaramente tra gli effetti ricercati dall’«appaesamento».

La terza poesia di Spender contiene una delle «panoramiche prese di distanza»<sup>31</sup> care a Solmi:

*The Room Above the Square*

The light in the window seemed perpetual  
When you stayed in the high room for me;  
It glowed above the trees through leaves  
Like my certainty.

<sup>27</sup> Questa caratteristica è stata individuata da Giorgio Orelli, in particolare relativamente al testo del 1958 *Alasio, marzo* (GIORGIO ORELLI, *Appunti sulla poesia di Sergio Solmi*, in «Strumenti critici», vol. 13, n. 39-40, Torino, Einaudi 1979, pp. 219-222); anche Mengaldo ne ha sottolineato la presenza (P.V. MENGALDO, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, cit., pp. 81-82), ma lo stilema non è ancora stato oggetto di studio.

<sup>28</sup> ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore 1993, p. 494.

<sup>29</sup> Solmi ne era cosciente poiché in una nota alla sua «A Giacomo Leopardi» (1962-66) scrive: «L’unica libertà che mi sia presa riguardo alla forma metrica, che è quella della “canzone libera” leopardiana, è l’inserzione di alcuni quinari, così come praticarono poeti venuti di poi, come il D’Annunzio. Ma essendo il quinario, al pari del settenario, un verso costitutivo dell’endecasillabo, non penso che Leopardi avrebbe condannato un tale uso» (G. ORELLI, *Appunti sulla poesia di Sergio Solmi*, cit., p. 217).

<sup>30</sup> A. MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 151-152.

<sup>31</sup> Beniscelli ha sottolineato come queste «panoramiche prese di distanza» (la formula è tratta dalla postfazione di Vittorio Sereni a *Levania e altre poesie*, Milano, Edizioni Mantovani 1956) comincino ad assumere un significato ulteriore con l’evoluzione poetica di Solmi (ALBERTO BENISCELLI, *Il classicismo reinventato di Sergio Solmi*, in «Rassegna della letteratura italiana», vol. 81, n. 1-2, Firenze, Sansoni 1977, p. 124).

The light is fallen you are hidden  
 In sunbright peninsulas of the sword:  
 Torn like leaves through Europe is the peace  
 That through us flowed.

Now I climb alone to the high room  
 Above the darkened square  
 Where among stones and roots, the other  
 Unshattered lovers are.

*La stanza sulla piazza*

La luce credevo immutabile  
 della finestra a cui stavi ad attendermi  
 nell'alta stanza: tra foglie splendeva  
 come la mia certezza.

Caduta è la luce e sei laggiù nascosta  
 nelle solari penisole della spada.  
 Stracciata come foglie traverso l'Europa è la pace  
 che in noi fluiva.

Ora solitario risalgo all'alta stanza  
 sulla piazza oscurata,  
 dove, tra pietre e radici, gli altri  
 illesi amanti stanno.

Nelle prime due strofe la prospettiva è quella dell'io che dal basso guarda la luce della finestra, mentre nella terza si ribalta. Si intravede anche il tema di una visione sgranata del mondo, per di più bilaterale: la «certezza» del poeta, assimilata alla luce, non è uno splendore immutabile, è offuscata dalle fronde come «le scaglie di mare» di *Meriggiare pallido e assorto*; quando l'io raggiunge la stanza, si trova a osservare dall'alto la piazza a sua volta «oscurata». Delle cinque versioni da Spender questa è l'unica in cui compare l'argomento della guerra, ma all'interno dello stesso *Quaderno* troviamo tre testi sulla Guerra civile spagnola di Alberti. Come si è detto, Solmi le considera «uno dei più schietti – e peraltro rarissimi – esempi di poesia “civile”» e ne apprezza l'equilibrio tra autobiografismo e passione politica;<sup>32</sup> questa bilanciata compresenza ci pare sia presente anche in Spender:

Nelle poesie spenderiane che hanno per argomento la guerra civile spagnola si può misurare il grado di verità individuale che il poeta affida alla sua parola. In luogo di cedere al facile registro della retorica politica e degli entusiasmi dettati dall'occasione [...] Spender si sofferma ad analizzare quello che vede, quello che sente, solo quello che accade nel cerchio bruciante della sua esperienza. Poche poesie sono così personali

<sup>32</sup> S. SOLMI, *Quaderno di traduzioni*, I, cit., p. 110.

come queste composizioni occasionate da una passione pubblica, che paiono comporsi in una pagina di diario, scritte da un combattente solo per sé in un'ora in cui solo una verità di sentimenti può sopravvivere. Ed è proprio a questo rigore interiore che si lega ogni interesse per poesie come *Port Bon*, *The Room Above the Square*, *Two Armies*, per citare soltanto le composizioni più riuscite.<sup>33</sup>

Questa l'opinione di Alfredo Rizzardi, curatore dell'unica antologia di poesie di Spender presente in italiano pubblicata nel 1999 per Mondadori. Il solo testo tradotto da entrambi è proprio *The Room Above the Square*; lo si riporta per evidenziare alcune differenze nelle rispettive pratiche traduttorie.

*La stanza sopra la piazza*

La luce alla finestra pareva eterna  
quando restavi nell'alta stanza per me;  
brillava tra le foglie sopra gli alberi  
come la mia certezza.

La luce è caduta e tu sei nascosto  
in solari penisole di spada:  
strappata come foglie per l'Europa è la pace  
che scorreva attraverso noi.

Ora salgo da solo alla stanza alta  
sopra la piazza rabbiata  
dove tra pietre e radici, gli altri  
rimangono amanti non spezzati.

L'originale inglese è costituito da tre strofe di quattro versi sciolti di varia lunghezza, tuttavia si può individuare una costante: i primi tre sono più estesi, il quarto più breve. Questa alternanza, rispettata con maggiore scrupolo da Solmi rispetto a Rizzardi, la si può constatare nella sproporzione tra i versi 7 e 8: in tale sede andare a capo diversamente sarebbe inopportuno perché «pace» non può che trovarsi a fine verso in posizione divaricata rispetto alla nemica «spada»; si noti il preziosismo esclusivamente italiano della semirima tra queste due parole antitetice (nell'originale possiamo individuare due coppie in *sword:flowed* e *leaves:peace*). Anche in questo caso Solmi ricorre a moduli classici o a somme di essi, vediamoli in ordine. La prima strofa è formata da un novenario pascoliano e un endecasillabo, entrambi sdruciolati, un endecasillabo e un settenario. La seconda presenta un verso abbastanza lungo, somma di due settenari (di cui il primo con diafe), seguito da un endecasillabo ipermetro, un altro verso lungo che è la combinazione di un settenario e un novenario pascoliano; il quarto è di nuovo breve, un quinario che ha le sembianze di un *rejet*. L'ultima strofa è composta da un verso esametrico (9 + 5), un settenario, un endecasillabo (con diafe) e un altro settenario.

<sup>33</sup> ALFREDO RIZZARDI, *L'umanesimo poetico di Stephen Spender*, in STEPHEN SPENDER, *Poesie*, Milano, Mondadori 1999, pp. 35-36.

Per questo testo si può parlare a buon diritto di «effetto madrigalesco» come suggerisce Mengaldo per il primo Solmi: la metrica è libera solo parzialmente poiché si fonda sulla combinazione e l'alternanza di moduli classici.<sup>34</sup>

L'originale inglese non presenta rime ma ci sono svariati parallelismi, ripetizioni e ritorni fonici, tra cui: *The light* in anafora ai vv.1, 5; *in the window-in the high room* (vv. 1-2); il chiasmo distanziato *through leaves-leaves through* (vv. 3,7); *light:sunbright* (vv.5-6); *fallen:hidden* (v. 5); *room:roots* (vv. 9, 11); *in the high room-to the high room* (vv. 2,9). Solmi tende a variare queste ripetizioni ricreando delle diverse simmetrie. Nella prima strofa dispone due versi sdrucchioli + due in assonanza (splendeva:certezza); inoltre i più brevi, 1 e 4, sembrano incorniciare i due centrali, che così risultano avulsi nella loro natura parzialmente incidentale. Compensa l'anafora con il parallelismo *della finestra-nell'alta stanza* e con una consonanza abbastanza marcata nella struttura chiasmica *La luce credevo-Caduta è la luce*. Altri elementi che svolgono una funzione compensativa sono la rima stanza:stanno, l'imperfetta spada:pace e il distante ma forte richiamo solari:solitario; si noti invece come sia più fermo lo schema alternato dell'ultima strofa in Rizzardi (alta:rabbuiata:altri:spezzati), che ripara pedissequamente i ritorni sparsi in Spender (*alone:above, room:roots, other:lover*).

Confrontando ancora le due versioni risulta evidente la redistribuzione sintattica operata da Solmi: nella prima strofa disloca la «finestra» al secondo verso e l'«alta stanza» al terzo (il quale subisce una drastica concentrazione: «It glowed above the trees through leaves» > «tra foglie splendeva»), e modifica la punteggiatura (sopprime il punto e virgola e inserisce i due punti) creando così ben tre forti inarcature dove nell'originale inglese erano lievi se non inesistenti. Nella seconda strofa entrambi intervengono sulla giustapposizione troppo netta «The light is fallen you are hidden» – naturale in inglese, meno in italiano – movimentandola con congiunzione copulativa (si noti la differenza di genere e quindi di referente per *hidden*). Per contrasto possiamo evidenziare le seguenti anteposizioni presenti in Solmi rispetto a Rizzardi: «Caduta è la luce» / «La luce è caduta»; «in noi fluiva» / «scorreva attraverso noi»; «solitario risalgo» / «Ora salgo da solo»; «alta stanza» / «stanza alta» (evitando la rima); «illesi amanti stanno» / «rimangono amanti non spezzati». Si è illustrata la predilezione di Solmi per l'inversione dell'*ordo naturalis*. La patina letteraria ottenuta tramite queste complicazioni sintattiche è complementare al frequente sfrangiamento del verso per inarcatura e alla serie di accorgimenti fonici che abbiamo visto, perciò l'effetto finale è quello di un equilibrio tra «sinuosità e simmetrie, dinamismo cangiante e principi statici, inquietudine ritmica e sua ricomposizione in organismi «chiusi»». <sup>35</sup> La riarticolazione solmiana mira comunque all'«appaesamento», l'impronta arcaizzante infatti allontana il testo dalla sua specifica tradizione di provenienza e lo avvicina all'alta tradizione poetica italiana.

Veniamo ora alla prima versione del secondo *Quaderno*:

<sup>34</sup> P.V. MENGALDO, *Caratteri stilistici della poesia di Solmi*, in *La Tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci 2017, p. 237.

<sup>35</sup> P.V. MENGALDO, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, cit., p. 77.

*The little Coat*

The little coat embroidered with birds  
 Is irretrievably ruined.  
 We bought it in the Spring.  
 She stood upon a chair  
 And raised her arms like branches.  
 I leaned my head against her breast  
 Listening to that heavy bird  
 Thudding at the centre of our happiness.

Everything is dragged down and away.  
 The clothes that were so gay  
 Lie in attics, like the dolls  
 With which wild children used to play.  
 The bed where the loved one lies  
 Is a river bed on which  
 Enchanting haunting life  
 Is borne off where the torrent may —  
 Nests and singing branches  
 Tangled among blocks of ice:  
 Those were the Springs of yesterday.

Hold me in that solemn kiss  
 Where both our minds have eyes  
 Which look beyond this  
 Vanishment: and in each other's gaze  
 Accept what passes, and believe what stays.

*Il vestitino*

Il vestitino ricamato a uccelli  
 è irrimediabilmente rovinato.  
 Lo comprammo a primavera.  
 Lei stava seduta sulla sedia,  
 le braccia sollevate come rami.  
 Appoggiai la testa sul suo seno  
 ascoltando l'uccello più pesante  
 battere al centro della nostra felicità.

Ogni cosa precipita e scompare,  
 i vestiti che erano così allegri  
 giacciono nei solai, come le bambole  
 con cui i monelli giocavano.  
 Il letto dove ci si amò  
 è quello di un fiume su cui  
 l'incantevole allucinante vita  
 è trascinata fin dove il torrente può.

Nidi e rami canori  
 mischiati a blocchi di ghiaccio:  
 furono le primavere di ieri.

Abbracciamoci con un bacio solenne  
 dove le menti d'entrambi hanno occhi  
 contemplanti al di là di tutto questo  
 universale smarrimento, e nello sguardo  
 dell'uno nell'altro,  
 accetta quello che passa, credi a quanto rimane.

Letteralmente si tratta di un cappotto corto o leggero che però Solmi trasforma in un abito; forse l'uniforme a doppio petto con galloni e bottoni d'oro degli ufficiali della marina militare era ancora ben presente nell'immaginario collettivo, altrimenti non si spiega perché non abbia diversificato *coat* da *cloathes* (v. 10). Il titolo ci rimanda a una dimensione oggettuale che nell'opera di Solmi è legata al tema dell'attrito tra passato e presente, e che in particolare conosce un'evoluzione verso «una più realistica e circostanziata individuazione della propria situazione nel mondo». <sup>36</sup> Ciò si riflette in più definiti *realia* quotidiani; si consideri per esempio un testo come *L'età dei semidei* (1962). <sup>37</sup> Un altro elemento tematico, quello del mondo in disfacimento, si affaccia con irruenza già dal secondo verso tramite l'avverbio «irrimediabilmente» e si consolida nell'apocalittico endecasillabo: «Ogni cosa precipita e scompare».

Il testo originale si compone di tre strofe di versi liberi così ripartiti: otto, undici e cinque. La lunghezza delle prime due viene rispettata, mentre l'ultima è accresciuta di un verso a causa di un'inarcatura estremamente marcata. Si sottolinea la prevalenza di sferzanti endecasillabi sciolti a tre ictus principali <sup>38</sup> e si rileva come questo sia rappresentativo di uno stadio nell'evoluzione di Solmi verso una metrica più libera: si avvicina al progressivo impiego di un endecasillabo sciolto discorsivo – unito al frequente ricorso all'*enjambement*, che agevola la tendenza al prosaico – adatto a sostenere il tono ragionativo di certa sua poesia; si pensi a testi di cesura come *Lamento del vecchio astronauta* e *La scuola serale* (1963).

Nel primo compartimento, l'unica rima è la ripetizione distante *birds:bird* (vv. 1 e 7) che però fa sistema con una serie di ritorni fonici insistiti e significativi (/br/ /pr/ /r/) perché propri delle parole chiave: *bird*, *spring*, *branches*, *breast*. Diversamente, le strofe successive presentano solo qualche parola irrilevante e rime più esatte: *away:gay:play:may:yesterday* e *lies:life:ice* per la seconda; *kiss:this* e *eyes:gaze:stays* per la terza. Da questo punto di vista, la versione di Solmi è volutamente più scarna; si considerino tuttavia la finezza dell'ossimorico endecasillabo leopardiano «l'incantevole allucinante vita» (v. 14) e

<sup>36</sup> L. CARETTI, introduzione a S. SOLMI, *Poesie (1924-1972)*, cit. p. XIX.

<sup>37</sup> Per fare un riferimento legato al *cappottino* militare: «Più tardi | fu mito d'eleganza inaccessibile | il nero «borsalino» | coi guanti e la mazza [...] Ben altre | uniformi attendevano | le nostre adolescenze al varco» (vv. 14-17, 20-22).

<sup>38</sup> Nel dettaglio, si tratta di 13 su 24 dei versi totali: 1, 2, 4 (ipometro), 5, 6, 7, 9, 10, 14, 15 (caudato), 18, 20, 21.

alcuni ritorni fonici dell'ultima strofa (Abbracciamoci:bacio; menti:contemplanti:smarrimento). La componente iterativa viene acclimatata, attenuata da Solmi evitando la rima identica a fine verso di uccelli:uccello e pronominalizzando un'occorrenza di *bed*; così affievolisce anche la specularità creata da Spender attorno all'asse del letto (*Spring, branches, bed-bed, branches, Springs*), come se questo fosse il centro di tutta la poesia.

La tendenza solmiana ad *appaesare*, a rifuggire tutto ciò che può apparire come troppo giustapposto si manifesta anche a livello sintattico: concentrando due frasi coordinate (vv. 4-5), prolungando indebitamente un periodo (v. 9), rendendo implicita una relativa tramite participio (v. 21) o inarcando in modo spropositato un verso. Se l'*enjambement* al v. 22 ha una sua ragione d'essere, ovvero di lasciare a fine verso i vocaboli «occhi» e «sguardo», è una licenza notevole che Solmi è costretto a concedersi di conseguenza a un'altra scelta arbitraria, quella di amplificare lo «smarrimento» in «universale». Vero è che il risultato ha una sua preziosità metrica in quanto si crea un verso ombra («e nello sguardo dell'uno nell'altro»: 2,4,7,10) che ha la stessa scansione dell'attacco del verso conclusivo («accetta quello che passa»: 2,4,7).

In generale, abbiamo visto come le incrinature degli originali nelle versioni di Solmi non trovino solo un'eco diretta ma vengano amplificate e addirittura moltiplicate. Questo suo rifiuto di aderenza alle movenze sintattiche del testo di partenza è concorde con le abitudini del Solmi poeta, con «una sua inconfondibile inquietudine ritmica» che si direbbe «un'irregolarità di respirazione». <sup>39</sup>

O è l'ultimo componimento del nostro corpus:

O

O thou O  
Of round earth of round heaven,  
Unfold thy wings,  
Then beyond the colour blue  
Pass, beyond light  
Pass, into space, out of sight

Beyond sight  
O, into pure sound  
Where one trumpet  
Sustains the final note,  
O pass beyond sound  
Into pure silence

Beyond silence  
O at the throne of God  
Beyond flesh pass  
Beyond form to idea  
O metamorphosis  
Beyond God to godlessness,

<sup>39</sup> P.V. MENGALDO, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, cit., p. 74.

Return now  
To thyself, O,  
Bite thy own tail  
Hoop thy own hoop

Loop thy own loop  
Become that hole  
Through which the eye leaps  
Beyond the page, O  
Word of beginning with  
Nothing the end.

*O*

O, Tu O  
di tonda terra di tondo cielo,  
spiega le tue ali,  
quindi oltre il colore azzurro  
passa, al di là della luce, fuori di vista

Al di là della vista,  
O, in puro suono  
dove una trombetta  
prolunga la nota finale,  
O, passa al di là del suono  
nel puro silenzio

Al di là del silenzio  
O al Trono di Dio  
passa oltre la carne  
oltre la forma all'idea  
O metamorfosi  
al di là di Dio alla Nondivinità.

Ritorna ora  
a te stessa, O,  
mordi la tua propria coda,  
lega il tuo proprio laccio

Annoda il tuo stesso cappio,  
diventa la feritoia  
attraverso cui l'occhio salta  
oltre la pagina, O  
parola di principio, senza  
nulla alla fine.

La poesia rientra evidentemente in tutt'altra produzione spenderiana: segue di un decennio (1949) le ultime tre analizzate. A un primo sguardo ed

estrapolata dal contesto, potrebbe apparire come un *divertissement*, ma l'interiezione del titolo è tanto più significativa in quanto si rivela uno straziante *leitmotiv* della raccolta *The Edge of Being*. L'originale si compone di brevi versi irregolari che nella versione rimangono tutto sommato stringati. Il versoliberismo di Spender è "rispettato" pienamente da Solmi: a parte qualche modulo quinario (vv. 3, 7, 16) o novenario (v. 9, 24, 26) irrelati, una somma di quinari (v. 2) e una combinazione di quinario e novenario (v. 5), non ci sono regolarità.

Questa versione è rappresentativa degli espedienti a cui ricorre Solmi di fronte a ripetizioni e parallelismi. Per la terza volta, non rispetta il numero dei versi di una strofa: ne concentra due anaforici (vv. 5-6) del primo compartimento in uno unico annullando l'iterazione concatenata dell'originale (*Then beyond... Pass, beyond... Pass,...*); la compensano la /u/ tonica, che svolge un vero e proprio ruolo strutturale (Tu:azzurro:luce:puro:suono:prolunga:suono:puro:nulla; oltre a tutti i possessivi), e la ridondanza fonica delle dentali sonore e sorde del v. 2 («di tonda terra di tondo cielo»), che si propaga anche nel seguito della poesia (trombetta:Trono:Dio:idea:mordi:coda:annoda). Un esempio emblematico di «appaesamento», di «rassicurazione culturale» è il trattamento del parallelismo con doppia figura etimologica dei versi 20-21: «Hoop thy own hoop» > «lega il tuo proprio laccio» e «Loop thy own loop» > «Annoda il tuo stesso cappio». Solmi muta persino il rafforzativo del possessivo (3 occorrenze con il v. 19), tuttavia i sostantivi conservano una stretta affinità: «Parte dell'efficacia di questa traduzione sta nell'uso di una mezza rima tra "laccio" e "cappio" che così come "hoop" e "loop" dell'originale, riproduce graficamente la lettera "o"». <sup>40</sup> L'iterazione così insistita disturba il lettore italiano, perciò Solmi interviene variando sistematicamente le ripetizioni che invece non contrariano affatto l'avvezzo lettore inglese. Questo genere di rimpiazzo non è un procedimento esclusivamente solmiano, è anzi una delle costanti individuate da Mengaldo nelle versioni più nobili del Novecento: «l'eliminazione o attenuazione dei parallelismi, specie se insistenti e confinanti col ritornello, e perciò sentiti troppo melici e magari "popolareggianti"» sono rivelatorie della «rottura, consumata assai più in Italia che altrove, fra poesia "d'arte" e "popolare"» e, più in profondità, della «tendenza della poesia italiana a sottrarre accenti dai significanti più vistosi per porli su quelli più in ombra». <sup>41</sup>

## 5 CONCLUSIONI

Si sono analizzate le cinque versioni con un approccio metrico-stilistico nella convinzione che lo studio contrastivo delle traduzioni sia un'«occasione ermeneutica», un utile strumento per cogliere aspetti rilevanti relativamente all'evoluzione della poesia novecentesca, agli influssi esterni che la condizionano e ai rapporti di forza che vi si instaurano.

<sup>40</sup> GABRIELLE BARFOOT, *Solmi traduttore di Poeti anglossassoni*, in *Sergio Solmi. Atti del Convegno. Recanati 10 dicembre 1999*, a cura di GHANSHYAM SINGH, Recanati, Centro mondiale della poesia e della cultura "Giacomo Leopardi" 2003, p. 99; il suono effettivo è quello di una /u/ prolungata e si è visto come questa vocale svolga un ruolo portante anche nella versione di Solmi.

<sup>41</sup> P.V. MENGALDO, *Premessa*, in *GIORGIO CAPRONI, Quaderno di traduzioni*, a cura di ENRICO TESTA, Torino, Einaudi 1998, p. IX.

Ricapitolando, gli stilemi emblematici della pratica traduttoria di Solmi a ora individuati sono: la tendenza a una libera alterazione dello schema rimico tramite assonanze continuate e ritorni fonici di vario tipo; la frequente inserzione di enjambements che sfrangano il confine dei versi creando entità subversali e trans-versali; la patina letteraria ottenuta tramite complicazione sintattica per inversione. L'obiettivo era di illustrare come il «projet de traduction» solmiano contenga un aspetto tipico della traduzione poetica in generale: la volontà, più o meno cosciente, di avvicinare il testo di partenza all'orizzonte culturale e linguistico di ricezione.

La rielaborazione in questo caso non pende nettamente verso la «domestication», ma si mantiene a metà strada tra questa e la «foreignisation»: il traduttore riconfigura le poesie per liberarne le «potenzialità espressive inattuate» e per espanderne «la pienezza sensoriale ed esperienziale del ritmo»<sup>42</sup>; lo fa grazie alla congerie di stilemi che abbiamo identificato, i quali funzionano come uno specifico e coerente «principio costruttivo». L'«appaesamento» solmiano, vigile ma talvolta straniante, non ammansisce i testi uscendone illeso: esso si rivela piuttosto come il frutto di un corpo a corpo, di un «processo cumulativo» che lascia il testo di partenza semisepolto da nuove «concrezioni ritmiche».<sup>43</sup> Ricorrendo a una metafora spaziale, Solmi «abita» le poesie di Spender per «deteritorializzarle».<sup>44</sup>

Se, come si crede, nelle intenzioni sotterranee vi è anche una «scommessa» contro la «friabilità» dei propri modelli culturali,<sup>45</sup> allora è più che fondata l'ipotesi sull'«umanesimo solmiano» di Andrea Zanzotto, secondo cui Solmi concepisce la poesia come momento imprescindibile della vita spirituale poiché è l'unica parola «che interpreta, sola, il “sospiro” dell'uomo».<sup>46</sup> Ed è in questa «ambizione umanistica»<sup>47</sup> che c'è un affratellamento profondo tra Spender e Solmi: lo si è visto chiaramente nella selezione dei testi, che il traduttore elegge sempre per ragioni ben precise. Questa concordanza è il presupposto necessario a un risultato poetico autonomo: Solmi risulta un ottimo traduttore di Spender perché nelle proprie versioni ha lasciato spazio all'immaginazione formale, ha disseminato il potenziale del testo originale, rischiarandolo in una nuova poesia appaesata, acclimatata. Analizzando i testi nel dettaglio è emersa tutta la natura intellettualistica delle traduzioni di Solmi, ed è proprio così che il poeta concepiva questo suo secondo mestiere: «tale è il destino del traduttore, ossia di “intellettualizzare” sempre un gradino più in su del testo». Ci sembra che nel caso delle poesie di Spender questa

<sup>42</sup> CLIVE SCOTT, *The Rhythms of Free Verse and the Rhythms of Translation*, in «Style», vol. 49, n. 1, Pennsylvania, Penn State University Press 2015, p. 49. Il numero di pagina si riferisce all'edizione inglese, la traduzione è mia.

<sup>43</sup> CLIVE SCOTT, *Translating Rhythms*, in «Translation and Literature», vol. 6, n. 1, Edinburgh, Edinburgh University Press 1997, p. 42. Di nuovo, la traduzione è mia.

<sup>44</sup> Le due espressioni derivano da CLIVE SCOTT, *The Rhythms of Free Verse and the Rhythms of Translation*, cit., p. 49. Letteralmente, Scott impiega il termine di «inhabitation»; il concetto di «déteritorialisation» è di Gilles Deleuze e Félix Guattari.

<sup>45</sup> P.V. MENGALDO, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, cit., p. 54.

<sup>46</sup> ANDREA ZANZOTTO, *Sergio Solmi e Levania*, in *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori 2000, p. 72.

<sup>47</sup> A. RIZZARDI, *L'umanesimo poetico di Stephen Spender*, in S. SPENDER, *Poesie*, cit., p. 27.

«intellettualizzazione» sia riuscita ad ammansire lo «scabro, opaco linguaggio inadattabile».<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> *Dal balcone* (1960): «...la voce, costretta | ai ciottoli di questo | scabro, opaco linguaggio inadattabile» (vv. 46-48).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARFOOT, GABRIELLE, *Solmi traduttore di Poeti anglosassoni*, in *Sergio Solmi. Atti del Convegno. Recanati 10 dicembre 1999*, a cura di SINGH, GHANSHYAM, Recanati, Centro mondiale della poesia e della cultura "Giacomo Leopardi" 2003, pp. 97-102.
- BENISCELLI, ALBERTO, *Il classicismo reinventato di Sergio Solmi*, in «Rassegna della letteratura italiana», vol. 81, n. 1-2, Firenze, Sansoni 1977, pp. 108-128.
- BENZONI, PIETRO, *Versioni d'autore in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Firenze, Franco Cesati 2018.
- BERMAN, ANTOINE, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard 1995.
- BLAKESLEY, JACOB S.D., *Modern Italian Poets. Translators of the Impossible*, Toronto, University of Toronto Press 2014.
- CAPRONI, GIORGIO, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, prefazione di RABONI, GIOVANNI, Milano, Garzanti 1996, pp. 59-66.
- D'ALESSANDRO, FRANCESCA, *Lo stile europeo di Sergio Solmi. Tra critica e poesia*, Milano, Vita e Pensiero 2005.
- FORTINI, FRANCO, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet 2011.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, in «Studi Novecenteschi», vol. 9, n. 23, Padova, Marsilio 1982, pp. 45-96; poi in ID., *La Tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi 1987, pp. 307-356.
- ID., *Caratteri stilistici della poesia di Solmi*, in *La Tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci 2017, pp. 237-248.
- ID., *Premessa*, in CAPRONI, GIORGIO, *Quaderno di traduzioni*, a cura di TESTA, ENRICO, Torino, Einaudi 1998, pp. V-XI.
- MENICETTI, ALDO, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore 1993.
- ORELLI, GIORGIO, *Appunti sulla poesia di Sergio Solmi*, in «Strumenti critici», vol. 13, n. 39-40, Torino, Einaudi 1979, pp. 215-225.
- SCOTT, CLIVE, *The Rhythms of Free Verse and the Rhythms of Translation*, in «Style», vol. 49, n. 1, Pennsylvania, Penn State University Press 2015, pp. 46-64.
- ID., *Translating Rhythms*, in «Translation and Literature», vol. 6, n. 1, Edinburgh, Edinburgh University Press 1997, pp. 31-47.
- SOLMI, SERGIO, *Poesie (1924-1972)*, a cura di CARETTI, LANFRANCO, Milano, Mondadori 1978.
- ID., *Quaderno di traduzioni*, I, Torino, Einaudi 1969.
- ID., *Quaderno di traduzioni*, II, Torino, Einaudi 1977.
- ID., *Versioni poetiche da contemporanei*, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1963.
- SPENDER, STEPHEN, *Poesie*, a cura di RIZZARDI, ALFREDO, Milano, Mondadori 1999.
- ID., *The Edge of Being*, Faber, London 1949.
- ID., *The Still Centre*, Faber, London 1939.
- ID., *Un mondo nel mondo. Ricordi di poesia e politica 1928-1939 (1951)*, Bologna, Il mulino 1992.
- SUTHERLAND, JOHN, *Stephen Spender. A Literary Life*, Oxford, Oxford University Press 2005.

- TYNJANOV, JURIJ, *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione di GIUDICI, GIOVANNI e KORTIKOVA, LJUDMILA, Milano, Il Saggiatore 1968.
- VENUTI, LAWRENCE, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, New York, Routledge, 1995.
- ZANZOTTO, ANDREA, *Sergio Solmi e Levania*, in «Aut Aut», n. 40, Milano, il Saggiatore 1957, pp. 374-384; poi in ID., *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori 2000, pp. 59-73.



### PAROLE CHIAVE

Sergio Solmi; Stephen Spender; Traduzione; Stilistica



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Letizia Imola ha studiato lettere moderne a Siena e a Parigi. I suoi interessi di ricerca vertono sulla letteratura francese e la critica stilistica. Sempre a Siena, si è specializzata in traduzione letteraria dal francese con un master di II livello. Dal 2019 è redattrice della rivista online di poesia e poetica «formavera». Attualmente è dottoranda Aspirante-FNRS (Fonds National de la Recherche Scientifique) all'università di Mons (Belgio). Nella sua ricerca si occupa della pratica traduttoria dall'inglese di alcuni poeti traduttori francesi e italiani.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LETIZIA IMOLA, *Sergio Solmi traduttore di Stephen Spender. Un esempio di «appaesamento» formale*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19 (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.