



LA TRADUZIONE DEL RITMO NE *IL VENTO NEI SALICI* DI BEPPE FENOGLIO

EDOARDO CASADEI – *Università di Padova*

Questo saggio intende evidenziare un insieme di fenomeni stilistici che caratterizzano il testo «*Il vento nei salici*» di Beppe Fenoglio, una traduzione pubblicata postuma (1982) del romanzo per l'infanzia «*The Wind in the Willows*» di Kenneth Grahame. L'analisi individuerà alcune costanti nelle scelte traduttive operate dall'autore nell'ambito della sintassi e specialmente del ritmo della lingua, che verranno interpretate facendo riferimento alle proposte critiche di Henri Meschonnic.

The essay aims to underline a set of stylistic features that characterise Beppe Fenoglio's "*Il vento nei salici*", a posthumously published (1982) translation of Kenneth Grahame's children's novel "*The Wind in the Willows*". The analysis will point out some widespread tendencies in the author's translation choices in the area of syntax and especially in the rhythm of language, which will be interpreted by referring to Henri Meschonnic's critical proposals.

I INTRODUZIONE

All'interno dell'evoluzione dell'opera di Beppe Fenoglio l'esperienza di traduzione de *Il Vento nei Salici* (*The Wind in the Willows*, 1908) di Kenneth Grahame ha svolto un ruolo di fondamentale importanza che, per buona parte, è ancora da indagare. La vicenda editoriale del testo ricalca quella di altre note opere fenogliane: messo in disparte e mai pubblicato dall'autore, il manoscritto viene ritrovato dal team di filologi guidato da Maria Corti e pubblicato nel 1982 con la curatela di John Meddemmen.

Attraverso gli strumenti dell'analisi stilistica, questo saggio intende evidenziare alcuni fenomeni inerenti al *ritmo* della prosa di questa traduzione. Lo stile del romanzo di Grahame presenta, infatti, un forte carattere musicale, lavorando frequentemente sulle allitterazioni, sulle assonanze e sulle figure di ripetizione. Fenoglio sembra riservare una specifica attenzione alla resa in italiano di questo tratto stilistico del testo originale: la nostra analisi si concentrerà inizialmente su alcuni movimenti sintattici che il traduttore ricalca dall'inglese di Grahame; poi sulla ripresa insistita delle iterazioni lessicali, che finiscono per superare in quantità l'originale; infine sarà dedicato largo spazio al diffuso fenomeno dell'allitterazione, che assume nel testo italiano forme molto diversificate.

Si cercherà insomma di delineare un aspetto della scrittura fenogliana finora poco esplorato, ovvero la *tendenza* generalizzata a "ritmare" la sua prosa, attraverso una serie di risposdenze sonore che si dispongono nei modi che andremo a illustrare nelle sezioni di questo saggio.

Nel presentare questa nuova prospettiva ci si affiderà ad alcune proposte critiche di Henri Meschonnic, a partire dal concetto di ritmo come esposto nel saggio *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage* (1982).

Io definisco il ritmo nel linguaggio come l'organizzazione delle marche attraverso le quali i significanti, [...] producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che io chiamo la *significanza*, cioè i valori propri di un discorso e di uno solo. Queste marche possono

collocarsi a tutti i “livelli” del linguaggio: accentuali, prosodici, lessicali, sintattici. [...] La significanza appartiene a tutto il discorso, essa è in ogni consonante, in ogni vocale che, in quanto paradigmatica e sintagmatica, produce delle serie. Così i significanti sono tanto sintattici quanto prosodici. Il “senso” non è più nelle parole, lessicalmente. [...] Il ritmo ingloba la prosodia. E, oralmente, l’intonazione. Organizzando insieme la significanza e la significazione del discorso, il ritmo è l’organizzazione stessa del senso del discorso. E il senso essendo l’attività del soggetto dell’enunciazione, il ritmo è l’organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo discorso.¹

C’è una *poetica del ritmo* in quei testi letterari in cui l’organizzazione specifica delle marche della significanza nella scrittura denota l’iscrizione di una soggettività all’interno del testo; il soggetto dà forma al discorso letterario modellando il ritmo secondo una *prosodia personale*. I significanti prosodici divengono in quest’ottica gli elementi di un *recitativo*, di un testo che intende far sentire il *corpo* di chi scrive, di una scrittura che intende farsi *gesto*.

Il critico francese ha applicato poi questo concetto di poetica del ritmo al campo degli studi sulla traduzione. Rigettando l’idea di traduzione come *trasposizione* di un testo da una lingua di partenza a una lingua d’arrivo, Meschonnic la concepisce piuttosto come passaggio da un testo a un altro testo, attribuendo al testo tradotto la stessa dignità del testo di partenza. Questo si verifica, secondo il critico, quando si ha una traduzione non fondata unicamente sul trasporto semantico, ma una *traduzione del ritmo*, fondata sul *rapporto poetico*, sul *decentramento*. Poiché nel ritmo si ascolta la voce di un soggetto, tradurre secondo la poetica del ritmo significa tradurre il recitativo, il discorso della significanza, la semantica prosodica e ritmica.

La traduzione diviene in questo senso un *ascolto del continuo*, che avviene nel passaggio da una soggettivazione a un’altra, evitando così la discontinuità insita nella pura trasposizione semantica della traduzione parola per parola.²

Procediamo ora a mostrare come questi concetti si applichino a *Il vento nei salici*, non prima di aver chiarito la funzione determinante che la pratica della traduzione svolge all’interno dell’opera di Beppe Fenoglio.

2 LA TRADUZIONE COME APPRENDISTATO LETTERARIO

¹ HENRI MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982, pp. 216-217. Traduzione di EMILIO MATTIOLI, contenuta in *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, in *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Marcos y Marcos 2002, p. 16.

² HENRI MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Lagrasse 1999, pp. 17-25 passim.

La scoperta dei cinque quaderni siglati K.G. (Kenneth Grahame)³, contenenti la traduzione di *The Wind in the Willows*, genera subito sorpresa tra gli studiosi fenogliani. Colpisce per prima cosa la lunghezza del testo, poiché Fenoglio decide di tradurre integralmente il romanzo, fatto che rappresenta un *unicum* all'interno del corpus ristretto e frammentato delle traduzioni fenogliane di prosa. Al netto dei materiali andati persi o distrutti, bisogna soprattutto tenere presente che Fenoglio sembrava prediligere le versioni di testi poetici e teatrali.⁴ Per questo motivo, *Il vento nei salici* assume uno statuto di assoluto rilievo all'interno dell'opera dell'autore, che viene ulteriormente incrementato dalla datazione 'alta' attribuitagli dagli studiosi. Infatti, la collocazione cronologica del manoscritto si è resa possibile grazie alla presenza di altri testi che accompagnano la traduzione di Grahame dentro agli stessi quaderni siglati con le sue iniziali. In particolare è risultato determinante il testo che segue la fine de *Il vento nei salici* nell'ultimo quaderno K.G.: uno scritto di natura molto particolare, non una traduzione ma una sorta di discorso da tenersi in pubblico, una commemorazione della morte eroica del partigiano Dario "Tarzan" Scaglione durante la battaglia di Valdivilla (alla quale lo stesso Fenoglio prese parte), che attraverso le ricostruzioni effettuate da John Meddemmen e Mark Pietralunga⁵ possiamo collocare tra il 1946-47.

Assumendo questa indicazione temporale come termine *ante quem*, considerando anche che il manoscritto presenta tutti i tratti di una "bella copia",⁶ dunque il frutto di un lungo lavoro pregresso, la traduzione si può collocare ai primordi dell'esperienza letteraria di Fenoglio, forse persino nello stesso giro di mesi che vede la composizione degli *Appunti partigiani*, ovvero il nocciolo narrativo dal quale scaturirà gran parte dell'epopea partigiana successiva.

Ci troviamo, in sostanza, ai primissimi passi della carriera letteraria dell'autore albese, per questo sorprende non solo la dimensione cospicua di questa traduzione, ma anche il grande impegno letterario che deve aver richiesto.

³ «Si tratta, comunque, di cinque quaderni di tipo scolastico, di cui il primo si distingue dagli altri perché di diversa fattura e provvisto di un numero maggiore di pagine: contiene tra l'altro una versione acefala di un testo teatrale (*The Playboy of the Western World* di J. M. Synge) ma porta incollata sulla copertina, quasi a superamento del resto, una piccola striscia di carta con *Il vento nei salici*, traduzione del titolo altrove assente. Il testo così designato occupa col suo inizio le ultime 42 pagine del primo quaderno. Gli altri quattro quaderni sono numerati, secondo la prassi fenogliana, K.G.II, K.G.III, K.G.IV, e K.G.V, (dove K.G. sta per Kenneth Grahame), e fanno parte di una stessa serie la cui data di fabbricazione, e presumibilmente di messa in (normale) commercio, dovrebbe risultare specificamente delimitabile: K.G.II ritrae Vittorio Emanuele III e la Regina Elena, K.G.V i Principi di Piemonte e Maria Pia bambina. Non necessariamente coincidono data di fattura, data d'acquisto, data di utilizzazione di oggetti come i quaderni, ma va notato che la grafia, spesso assai problematica nel Fenoglio maturo, qui risulta rotonda e scolastica». JOHN MEDDEM MEN, "Kenneth Grahame e Beppe Fenoglio", postfazione a BEPPE FENOGLIO, *Il vento nei salici*, Einaudi, Torino 1996, p. 339.

⁴ Ora raccolte in BEPPE FENOGLIO, *Quaderno di traduzioni*, a cura di MARK PIETRALUNGA, Torino, Einaudi 2000.

⁵ JOHN MEDDEM MEN, *Fenoglio traduttore e scrittore: «Il vento nei salici» e «Ur-Partigiano Johnny»*, Beppe Fenoglio oggi. *Atti del convegno di San Salvatore Monferrato, settembre 1989*, Milano, Mursia 1991, pp. 225-227; MARK PIETRALUNGA, *Beppe Fenoglio and English Literature. A study of the writer as a translator*, Los Angeles, University of California press 1987, pp. 142-143.

⁶ «Turning the pages of the notebooks that contain his version *The Wind in the Willows*, we find his handwriting much more legible than in his later writings (as is the case with most of the material included in these exercise books). In fact, the first impression is that his translation of Grahame is not a preliminary draft. His corrections are minimal and his variations or alternate translations are by no means drastic», M. PIETRALUNGA, *Beppe Fenoglio and English literature*, cit., p. 153.

Questo perché, dal punto di vista formale, Grahame si dimostra un tardo seguace dell'Estetismo di Walter Pater e Oscar Wilde, dai quali riprende l'ideale di bellezza come valore assoluto (se ne ha esempio nel cap. *The Piper at the Gates of Dawn*), e soprattutto la raffinata elaborazione della prosa di gusto quasi manieristico, un aspetto che rende questo romanzo per l'infanzia un'impresa traduttiva tutt'altro che agevole. Per il giovane scrittore la versione di *The Wind in the Willows* deve dunque aver rappresentato un'esperienza dal valore *seminale*, una tappa fondamentale del suo apprendistato letterario, che tuttavia viene messa da parte, nascosta, come se si trattasse di un esercizio privato, non destinato alla pubblicazione. Perciò troviamo curioso che in una ricognizione dei numerosi e disparati riferimenti letterari sparsi nelle opere fenogliane, non si trovi menzione alcuna di questo libro e del suo autore.

Se Grahame è davvero così importante per la formazione di Fenoglio, come si può spiegare il fatto che lo scrittore di Alba non lo nomina mai? [...] Grahame non è nominato non perché poco importante, ma appunto perché troppo importante, e d'altronde autore di un testo per ragazzi. Non è una novità che gli scrittori, coscientemente o no, tendano a coprire le proprie tracce, persino a depistare chi cerca, con caparbiata da loro non sempre apprezzata, il bandolo nella matassa. Grahame nel caso di Fenoglio è onnipresente, operativo non localmente ma, potenzialmente almeno, ovunque.⁷

Un'esperienza seminale, come già detto, che segna indelebilmente l'evoluzione stilistica successiva dell'autore e i cui effetti sono distinguibili in maniera netta almeno fino all'altezza del *Partigiano Johnny*, come hanno ben dimostrato sia John Meddemmen che Mark Pietralunga nei loro ottimi lavori dedicati alle influenze del Fenoglio traduttore sul Fenoglio scrittore in proprio.⁸ A partire dalla gioventù e poi per tutta la sua breve vita, lo scrittore albese esercita, sperimenta, costruisce il suo stile attraverso la traduzione dall'inglese di testi difficili, come in un interminabile apprendistato a contatto con la lingua straniera. È significativo in quest'ottica il fatto che, nonostante nel 1946/47 siano disponibili in Italia già due traduzioni di *The Wind in the Willows*, quella di Agostina Bonuzzi nel 1935 (*Il bosco selvaggio: avventure di animali*, La tipografica Veronese) e quella di Eugenio Vaquer nel 1946 (*Don Rospo di Castelrospo*, La Nuova Italia, Firenze), Fenoglio non dia segnali di averne consultata alcuna.⁹

In definitiva, *Il vento nei salici* si configura come un esercizio letterario di natura privata, un'attività di scrittura sperimentale volta da un lato all'esplorazione delle possibilità insite nella lingua italiana, dall'altro all'invenzione di uno stile personale, modellato e ricercato attraverso la riscrittura dell'opera di Grahame.

⁷ J. MEDDEM MEN, *Kenneth Grahame e Beppe Fenoglio*, cit., pp. 212-213.

⁸ ID., *Beppe Fenoglio. Il tirocinio inglese di uno scrittore italiano*, in «Strumenti critici» N.S. 106, a. XIX (settembre 2004), pp. 455-475.

⁹ M. PIETRALUNGA, *Beppe Fenoglio and English Literature*, cit., p. 144.

3.1 IL RITMO DELLA SINTASSI

Uno dei tratti più significativi de *Il vento nei salici* è la scelta del traduttore di ricalcare sistematicamente la sintassi del testo originale, costruendo quindi un movimento sintattico identico a quello di Grahame. L'obiettivo di questa sezione è di dimostrare come Fenoglio, cogliendo il carattere musicale dell'inglese di Grahame, non si concentri tanto sulla trasposizione delle singole unità lessicali, quanto piuttosto sulla resa della *frase*, sul *continuo* del ritmo sintattico presente nell'originale. Andremo ora a vedere quali effetti abbia comportato questa particolare scelta, focalizzando l'analisi su uno specifico stile grahamiano del quale il traduttore sembra deliberatamente appropriarsi.

Procediamo con un brano esemplificativo:

Leaving the water-side, where rushes stood thick and small in a stream that was becoming sluggish and low, he wandered country-wards, crossed a field or two of pasturage already looking dusty and parched, and thrust into the great realm of wheat, yellow, wavy, and murmurous, full of quiet motion and small whisperings. Here he often loved to wander, through the forest of stiff strong stalks that carried their own golden sky away over his head – a sky that was always dancing, shimmering, softly talking; or swaying strongly to the passing wind and recovering itself with a toss and a merry laugh. (93)¹⁰

La scelta è ricaduta su un momento di stasi descrittiva, in cui emerge tutta la raffinata espressività dello stile di Grahame. La natura è rigogliosa, vivida e soprattutto parlante, la sua rappresentazione è sempre dettagliata e incisiva, al punto da poterla quasi considerare un personaggio a sé all'interno del romanzo. Il fraseggio è scandito da rapidi passaggi paratattici, all'interno del quale risalta un insistito accostamento di elementi lessicali ottenuto per mezzo della coordinazione.

Ci troviamo quindi in presenza di «una specie di dittologia quasi automatizzata che non teme il pleonasma e la ridondanza»,¹¹ la quale coinvolge prevalentemente aggettivi e sostantivi, ma talvolta anche verbi e avverbi, costituendo un movimento sintattico ad altissima frequenza nella scrittura di Grahame. A questo bisogna poi aggiungere un secondo tratto tipico, ovvero il gusto generalizzato per l'accumulazione: gli elementi lessicali vengono raddoppiati, triplicati «dancing, shimmering, softly talking», spesso anche intrecciati dall'allitterazione «the foreST of STiff STrong STalks».

Fenoglio raccoglie queste peculiarità dello stile grahamiano, decidendo di conservarle nella traduzione e, come avremo modo di vedere, appropriandosene.

Ecco la sua versione:

Lasciando la proda, dove i giuncheti stavano densi e alti in una corrente che già ristagnava e inaridiva, errò verso la campagna, traversò

¹⁰ KENNETH GRAHAME, *The Wind in the Willows*, Oxford, Oxford University Press 2010. Edizione di riferimento.

¹¹ J. MEDDEMEN, *Fenoglio traduttore e scrittore*, cit., p. 216.

uno due pascoli già polverosi e arsi, e s'infilò nel gran reame del grano, giallo, ondante, e mormorante, pieno di movimento e placido di sussurri. Qui amava vagar spesso, nel folto di steli rigidi e forti che parevano celargli il cielo, un cielo danzerellante, balenante, con morbide voci; o che s'irrigidiva al passar del vento e si rilassava con uno scossone e una risata festosa. (133)¹²

L'andamento del fraseggio della versione italiana mantiene il ritmo sintattico dettato dall'iterazione del modulo dittologico. Come osserviamo, oltre alle dittologie sottolineate e alla disposizione trimembre (*un cielo danzerellante, balenante, con morbide voci*), Fenoglio conserva intatta anche la punteggiatura, che qui svolge un'importante funzione prosodica. Ma il ritmo sintattico non viene semplicemente assorbito nel testo italiano: un'attenta analisi mostra infatti che su questo ritmo Fenoglio decide di lavorare in proprio.

Focalizzandoci sulle dittologie, notiamo che il traduttore instaura un rapporto tutt'altro che trasparente con l'originale. Se i 'giunchi' di Grahame appaiono *thick and small* e perciò faticiamo a distinguerli nell'acqua *sluggish and low* del fiume, quelli di Fenoglio diventano *densi e alti*, e dunque "spiccano" in una corrente che più aulicamente *ristagnava e inaridiva*. Le spighe di grano che ondeggiano («swaying») sulla testa del Topo, finiscono invece per *irrigidirsi* al passaggio del vento nella traduzione italiana. Insomma, se da un lato ci troviamo di fronte a un identico movimento sintattico della frase, dall'altro lato sembra essere in atto una rielaborazione del tutto personale delle immagini, che non obbedisce al criterio di fedeltà e trasparenza della traduzione. Segnaliamo, inoltre, anche un diffuso sforzo di condensazione dell'espressione da parte del traduttore: la dittologia *ristagnava e inaridiva* concentra un sintagma più lungo *becoming* + due aggettivi; inoltre *full of quiet motion and small whisperings* viene riallineato sinteticamente in *pieno di movimento e placido di sussurri*, attraverso l'elisione del secondo attributo «small».

Appare chiaro, già da queste prime battute, che la scelta di tradurre il *continuo* della frase, e non il *discontinuo* della parola, comporta alcune specifiche conseguenze. La ripresa del ritmo sintattico, in cui l'iterazione della dittologia detta i tempi del fraseggio, pare costituire uno schema gradito dentro al quale Fenoglio esercita una certa libertà di ri-scrittura del testo di partenza. E all'opera un *decentramento*, una rielaborazione che non riguarda soltanto il livello semantico: gli effetti più decisivi si avvertono nella significanza del testo, ovvero nella creazione di serie consonantiche e vocaliche o ecolalie sillabiche che non hanno alcun corrispettivo nel testo originale.¹³

Mi riferisco qui alla ripercussione di omoteleuti, o quasi omoteleuti, che si verifica tra *corrENTE, ondANTE, mormorANTE, movimENTO, danze-*

¹² BEPPE FENOGLIO, *Il vento nei salici*, Torino, Einaudi 1996. Edizione di riferimento.

¹³ Per un diverso approccio alla questione, Cfr. F. FORTINI, *Dei "compensi" nelle versioni di poesia*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. BUFFONI, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 72-77. Come avremo modo di vedere nel corso dell'analisi, la quantità di allitterazioni, assonanze ed ecolalie del testo di Fenoglio è, a nostro avviso, così eccedente rispetto all'originale da poter difficilmente essere collocato nel meccanismo dei «compensi» descritto da Fortini. Si consideri inoltre il carattere di esercizio letterario giovanile di questo testo, mai destinato alla pubblicazione: l'alta elaborazione della *testura* fonica diviene, nella nostra ottica, una delle principali vie di sperimentazione stilistica del giovane autore.

rellANTE, *balenANTE*, *vENTO*; nonché alla disseminazione dei *sussurri*, che comunicano a tutta la sequenza le proprie consonanti: con l'eco sillabica di /ri/ in *RIstagnava/inaRIdiva/RIgidi/s'IRRIgidiva/RIlassava/RIsata* e con la ricca allitterazione di /s/, anche geminata, in *speSSo/paSSar/si rilaSSava/scoSSone*. Anticipando rapidamente l'argomento delle prossime sezioni, crediamo di leggerle in questi fenomeni quell'inserzione della soggettività nella scrittura di cui parla Henri Meschonnic, una soggettivazione del discorso letterario che Fenoglio attua attraverso l'organizzazione ritmica della significanza. Ci troviamo di fronte, nella nostra lettura, all'esercizio (alla scoperta?) di una scrittura che fa dell'*oralità* il suo modo di significare, nel senso in cui il testo rimanda a una dimensione enunciativa, chiedendo in qualche misura una lettura ad alta voce che faccia sentire la riproduzione sonora dell'immagine rappresentata.

Ritornando al movimento sintattico di Grahame, è il caso di mostrare quanto la dittologia sia pervasiva in *The Wind in the Willows* e in che modo Fenoglio la accolga senza resistenze nella sua traduzione. Per esempio, durante una rocambolesca fuga, il Rospo corre *esausto e sfatato* (164) («breathless and weary», 118); poi, in seguito a un grosso spavento, la Talpa giace *trafelata e tremante* (40) («panting and trembling», 30) tendendo l'orecchio ai *sibili e allo scalpaccio* («the whistling and the pattering») circostanti. Il Topo è costretto a raccontare agli amici una *miseranda e inconvincente versione* (94) («pitiful and unconvincing story», 67) di come il Rospo sia riuscito a sfuggire la sua guardia. A volte la luna appare in cielo *subita e tacita* (28) («suddenly and silently», 21), mentre l'arrivo dell'autunno può portare con sé un senso di *mutamento e dipartita* (132) («of change and departure», 92). Ecco invece che al ritorno della primavera l'epilobio compare *tenero e pensoso* (37) («tender and wistful», 28), accompagnato dalla *diffidente e indugiante* rosa canina («diffident and delaying»). La dittologia è spesso di natura sinonimica, e quindi ridondante: nonostante il Dio Pan abbia da lungo concluso l'incanto del suo flauto, per il Topo e la Talpa *il richiamo e gli appelli sembravano ancora dominanti e imperiosi* (108) («the call and the summons seemed still dominant and imperious», 77).

Il modulo dittologico sembra entrare a tal punto nella scrittura di Fenoglio da divenire produttivo anche dove assente nel testo originale, una sorta di stilema quasi automatizzato, un movimento sintattico del quale il traduttore finisce per impossessarsi. Talvolta il gusto per il doppio aggettivo di Grahame viene riconfigurato in una dittologia che peraltro mantiene l'anteposizione originaria inglese: «the spell-bound, sleep walking Toad»(25), *il rapito e dormiente nel sonno Rospo* (34); «Toad's frank, open countenance»(140), *la franca e aperta cera del Rospo* (195); «Steep little tunnel» (5), *ripido e angusto budello* (3); «Nice snug dwelling-place» (6), *graziosa e intima dimora* (6); «a squashy, pulpy lump of misery»(13), *una motosa e soda massa di miseria* (16).

Risulta abbastanza chiaro dagli esempi quanto il traduttore dimostri una spiccata preferenza per la dittologia di tipo aggettivale, che viene sfruttata anche per soddisfare quell'esigenza di condensazione dell'espressione a cui si è accennato più sopra:

The animals did not hold with villages, and their own highways, thickly frequented as they were, took an independent course, regardless of church, post office, or public house. (48)

Gli animali non avevano simpatia pei villaggi, e le loro strade maestre, affollate com'erano, assumevano un corso indipendente e ignaro di chiesa, ufficio postale e locanda. (67)

You can easily overtake me on the road, for you are young, and I am ageing and go softly. (103)

Puoi facilmente raggiungermi sulla strada, ch  tu sei giovane, e io maturo (*sic*) e tardo. (146) (*corsivo mio*)

Nel primo caso vediamo che la costruzione con l'asindeto e l'avverbio «regardless» viene riconfigurata in una pi  scorrevole doppia attribuzione; nel secondo caso invece i due verbi utilizzati da Grahame vengono sintetizzati in un costrutto nominale. Altre volte la dittologia aggettivale viene preferita alle altre come se fosse dettata da un'inerzia ritmica interna alla scrittura:

Very faint and shrill it was, and far behind him, when first he heard it; but somehow it made him hurry forward. Then, still very faint and shrill, it sounded far ahead of him, and made him hesitate and want to go back. As he halted in indecision it broke out on either side, and seemed to be caught up and passed on throughout the whole length of the wood to its farthest limit. (30)

Fievoli e stridenti, e lungi da lei, quando l'intese per la prima volta; ma le fecero accelerare il passo. Poi, ancora fievoli e acuti, echeggiarono davanti a lei, e la fecero titubare e vogliosa di tornare. Come sost  tentennante, risuonarono alti da ogni parte, e parvero sorvolare tutto il bosco quanto era vasto e lungo. (40)

L'elisione di «caught up and passed on», riassunti nel semplice *parvero sorvolare*, avviene in favore di una dittologia aggettivale in clausola, che sigilla un movimento di tre periodi aperti e scanditi dall'iterazione di questo motivo.

Gi  all'interno della traduzione fenogliana di Grahame – progetto che mira nell'immediato alla compiutezza – i risultati sono tutt'altro che banali; il confronto, [...] tra l'inglese di partenza e l'italiano del testo d'arrivo, serve almeno a dare risalto ad un apprendistato scrittore il quale, sfruttando formule come quella sotto esame, si dimostra senz'altro in grado di raggiungere con sicurezza livelli espressivi nuovi e sorprendenti in sintonia con il testo di partenza, arrivando persino, sempre all'interno del campo di forze che il testo inglese impone con insistenza, a semplificare il proprio dettato nei suoi confronti con una resa pi  stringente dei sintagmi che chiedono di essere risolti all'interno del nuovo linguaggio; ci  viene effettuato grazie all'appropriazione e alla gestazione in proprio di formule originariamente derivate dal testo di partenza.¹⁴

¹⁴ J. MEDDEMEN, *Fenoglio traduttore e scrittore*, cit., pp. 221-222.

I termini del *rapporto poetico* che Fenoglio instaura col testo di Grahame coincidono esattamente con questa capacità di generare tratti stilistici personali *attraverso* la traduzione, di stabilire quindi un *decentramento* tra testo di partenza e testo d'arrivo. Non si assiste insomma a una trasposizione fedele, ma alla costruzione di una personalità stilistica che avviene dentro al lavoro traduttivo. L'inserzione della soggettività di Fenoglio ha luogo proprio in questi termini di *invenzione* stilistica, di gestazione di stilemi che poi vengono riproposti, ad anni di distanza, anche nelle opere creative dell'autore. Eccone un esempio, aprendo quasi a caso le pagine di *Primavera di Bellezza*.

[Gli anziani] rispondevano con gesti *tardi e consci*, sognando la loro *gioventù e maturità* del 1911 [...] gli ufficiali erano morbidamente eleganti, la *truppa sciatta e provvisoria*. Ma a frequentarla si rivelava *allegra e fidente* [...] Johnny vagava fra i soldati, *instancabile e rapito*, fiutando a piene narici l'esaltante puzza che era l'esercito, quel cigolante, grezzo fetente ma venerabile tabernacolo mobile *della Patria e del Re*. [...] Poi le truppe ripresero la marcia a ovest, verso le Alpi scappucciate, verso il voluttuoso corpo della Francia, *supina e divaricata*.¹⁵

3.2 LA RIPRODUZIONE FONICA DELL'ORIGINALE

Un secondo aspetto di interesse della traduzione fenogliana è lo sforzo condotto per ottenere in italiano la resa fonica di alcune espressioni originali inglesi. Si segnalano infatti alcune scelte traduttive, a un primo confronto piuttosto insolite, che invece trovano una loro precisa motivazione nella corrispondenza instaurata tra i significanti delle parole in gioco.

L'esemplificazione renderà tutto immediatamente più chiaro. Nella pagina d'apertura del romanzo, ci viene descritta la Talpa impegnata nelle pulizie primaverili della sua tana, che l'animale effettua *manovrando briosa le zampette* (3), «working busily with his little paws» (5); poche righe più tardi, la stessa Talpa, frustrata dalle fatiche domestiche, decide di mollare tutto e risalire verso i prati in superficie, dove Grahame, che non teme le ripetizioni, ci dice «he rambled busily» (6), e Fenoglio traduce *Errò mobilissima* (4), una soluzione decisamente straniante, che trasforma l'avverbio in un aggettivo superlativo. Una tale diversità di scelte, così a stretto giro, merita un'indagine più approfondita. La prima osservazione è che dove Grahame tende al generico, Fenoglio tende alla restrizione e alla precisione dei significati. Per ben due volte l'avverbio «busily» viene tradotto con scelte più precise e concrete dal punto di vista semantico. La seconda osservazione è che in entrambi i casi, le traduzioni sembrano dettate dalla ricerca di una mimesi dei significanti: *briosa* riprende la /b/ di attacco e /s/ intravocalica di «busily»; il secondo caso invece sembra puntare a una riproduzione fonica dell'intero sintagma con *He rambled/Errò-mo/ busily/bilissima*.

Gli esempi di questa medesima linea di scelta traduttiva, in cui il rapporto tra le strutture dei significanti sembra prevalere sulla resa trasparente del significato, si moltiplicano scorrendo le pagine del romanzo.

¹⁵ B. FENOGLIO, *Opere*, ed. critica di M. Corti, Torino, Einaudi, 1978, 3 voll. In 5 to.: I/3, *Primavera di bellezza, Frammenti di romanzo, Una questione privata*, a cura di M. A. Grignani, p. 1313.

Per esempio, una semplice battuta come «As soon as i can afford it»(8), *appena potrò offrirmelo* (11) viene resa più sintetica nella sintassi ma inusuale nel significato, soprattutto per riportare in italiano i fonemi /ff, o, r/ dell'originale. Uscita all'aria aperta, la Talpa incontra l'amico Topo d'Acqua e insieme decidono di festeggiare con un pic-nic. In un grande prato, allora, la Talpa *sciordinava la tovaglia e la stendeva* (12), «shook out the table-cloth and spread it» (10); al termine del pic-nic, *dopo aver fatto il paniere e strettamente legatolo* (15), «just when he had got the basket packed and *strapped up tightly*» (12), gli animali rientrano alla bella casa del Topo. Più avanti, una famiglia di topolini di campagna bussa alla porta del vecchio Tasso: sono giovani e timidi, *si sogguardavano schivi l'un altro* (79), «they glanced shyly at each other»(56). O ancora: esausto dopo la rocambolesca fuga di prigione, il Rospo *dormi sodo fino al mattino* (131), «slept soundly till the morning» (91).

Talvolta lo sforzo di condensazione dell'italiano regala una resa fonica sorprendente, tutta giocata sul timbro: «and then i will talk to them some more»(115), *e poi ciarlerò secoloro* (161).

Alcune traduzioni di questo tipo diventano scelte quasi sistematiche. È il caso di «painful» tradotto con *penoso*: «painful seizures» (65), *accessi penosi* (91); «but it was painful to the Rat» (68), *ma fu penoso pel Topo* (94); «a moment's painful silence» (18), *un istante di penoso silenzio* (24). Ma soprattutto di «quiet», anche nella sua forma verbale «to quiet», tradotto frequentemente con *cheto*, *chetarsi*: «quiet water-lilies» (107), *cheti gigli d'acqua* (150); «and sat down quietly» (103), *e sedette cheta* (147); «quiet water» (107), *acqua cheta* (150); «The Mole was busy trying to quite the horse»(23), *La Talpa aveva il suo da fare a chetar l'animale* (32).

In altri casi mantenere il rapporto tra significanti comporta un leggero slittamento semantico: «tiny golden shafts and spots» (28), *tenui frecce e strali d'oro* (38); «Animals arrived, liked the look of the place [...] The place was a bit humpy» (45), *Arrivarono gli animali, gradirono la plaga, [...] La plaga era un tantino ondulata* (63). Persino una tradizionale «cold winter's night» (106) può divenire una più rigida *notte di crudo inverno* (149).

3.3 LE RIPETIZIONI LESSICALI

Secondo un procedimento che abbiamo già visto all'opera con il modulo dittologico, Fenoglio tende ad assorbire alcuni tratti stilistici della scrittura grahamiana che, gestiti in proprio, divengono produttivi all'interno della stessa traduzione anche dove non presenti nel testo originale. È il caso di alcune forme di *ripetizione lessicale*, che andremo ora a vedere.

Grahame si dimostra particolarmente abile, per esempio, nello sfruttare l'iterazione lessicale a scopo enfatico, per aumentare la tensione narrativa. In questa scena la Talpa, inoltratasi per la prima volta nel minaccioso Bosco Selvaggio, si sente improvvisamente circondata da una moltitudine di esseri invisibili e viene colta dal panico.

The pattering increased till it sounded like sudden hail on the dry leaf-carpet spread around him. The whole wood seemed running now, running hard, hunting, chasing, closing in round something or – somebody? In panic, he began to run too, aimlessly, he knew not whither. He ran up against things, he fell over things and into things, he darted under things and dodged round things. At last he took refuge in

the deep dark hollow of an old beech tree, which offered shelter,
concealment – perhaps even safety but who could tell? (30)

Come vediamo, sempre attraverso una scansione fortemente paratattica del fraseggio, Grahame costruisce questa scena sulle iterazioni lessicali, in particolare tramite il poliptoto del verbo 'to run'. Ecco la traduzione di Fenoglio:

Lo *sCalpiccio* Crebbe fino a suonare Come subita grandine su un cirCostante tappeto di foglie morte. Tutto il bosCo pareva Correre, Correre d'impeto e braCCare, Cacciare, e restringersi intorno a qualCosa o qualCuno? In preda al paniCo, prese a Correre anCHe lei; senza meta, non sapeva dove. Corse contro Cose, Cadde su Cose e in Cose, si Cacciò sotto Cose e attorno a Cose sguscio. Infine si rifugiò nella Cavità buia e fonda d'un faggio vetusto, CHe offriva riparo, nasCondiglio, forse anCHe salvezza, CHissà. (40)

In maniera analoga con quanto visto per la dittologia, il traduttore non si limita a mantenere nel testo il ritmo enfatico creato dalle ripetizioni, ma finisce per lavorarci in proprio, accrescendo la quantità di risposdenze lessicali tramite l'aggiunta di un secondo poliptoto *cacciare/cacciò*. Abbiamo poi opportunamente segnalato il ribattimento insistito dell'occlusiva velare sorda /k/, quasi a voler riprodurre lo *scalpiccio* frenetico degli animali sul fogliame secco del bosco; in aggiunta, sottolineiamo la ricerca dell'allitterazione in *Pre-da al Panico, Prese*.

Per rimarcare quanto fondante sia stata questa esperienza traduttiva nell'evoluzione dell'opera fenogliana, Mark Pietralunga ha suggerito di confrontare questa scena con alcuni luoghi testuali del *Partigiano*¹⁶ che ne rappresentano un'evidente rivisitazione narrativa e stilistica. Ci sentiamo di inserire su quella stessa linea la forsennata fuga di Milton nel celebre finale di *Una questione privata*, scritta a quasi quindici anni di distanza da questa prima versione, a dimostrazione della lunghissima influenza di Grahame su Fenoglio.¹⁷

Ma procediamo con l'esemplificazione del fenomeno, preoccupandoci di mostrare quali tipologie di iterazione lessicale siano maggiormente diffuse e, soprattutto, in quale maniera esse vengano assorbite e in seguito riprodotte autonomamente dal traduttore.

La *derivatio* è senz'altro una figura lessicale particolarmente attiva in Grahame, che Fenoglio evidentemente apprezza e cerca quasi sempre di conservare.

¹⁶ M. PIETRALUNGA, *Beppe Fenoglio and English Literature*, cit., pp. 161-162.

¹⁷ «Correva, sempre più veloce, più sciolto, col cuore che bussava, ma dall'esterno verso l'interno, come se smaniasse di riconquistare la sua sede. Correva come non aveva mai corso, come nessuno aveva mai corso [...] Correva ancora, ma senza contatto con la terra, corpo, movimenti, respiro, fatica vanificati. [...] Non finiva di correre. La terra saliva sensibilmente ma a lui sembrava di correre in piano. [...] Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo. [...] Poi gli si parò davanti un bosco e Milton vi puntò dritto. Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò». B. FENOGLIO, *Opere*, I/3, *Primavera di bellezza, Frammenti di romanzo, Una questione privata*, cit., pp. 2062-2063.

Last year it was house-boating, and we all had to go and stay with him in his house-boat, and pretend we liked it. He was going to spend the rest of his life in a house-boat. (11)

L'anno scorso, l'uzzolo della casa natante, e noi tutti s'è dovuto andare a soggiornare con lui nella sua barca attrezzata a casa, a fingere di godersela un mondo. Pareva deciso a vegetare il resto di sua vita in una casa natante. (14)

He had been told off by Toad for the dustiest job in this dusty expedition. (20)

Era stato designato dal Rospo alla più polverosa incombenza di quella polverosissima spedizione (28)

From rope traces attached to his collar stretched a long line, taut, but *dipping* with his stride, the further part of it dripping pearly drops. (107)

Dalle corde disposte sul suo collare pendeva un lungo filo, teso, ma riemergentesi a seconda dell'andare, con l'ultimo capo gocciante di gocce come perline. (150)

'It's a very difficult situation' said the Rat, reflecting deeply. 'But I think I see now, in the depths of my mind, what Toad really ought to do'. (127)

Situazione criticissima, - riepilogò il Topo, ponzando profondamente. - Ma io vedo dal profondo della mia mente quel che il Rospo dovrebbe fare. (178)

Ma ecco che, conducendo una lettura a fronte dei due testi, ci rendiamo rapidamente conto del *decentramento* del testo di arrivo nel momento in cui le derivazioni iniziano ad apparire autonomamente e in misura maggiore rispetto all'originale.

Then a coal slipped, the fire crackled and sent up a spurt of flame, and he woke with a start. (31)

Poi un tizzone sgusciò dal focolare, il fuoco sfrigolò e schizzò una fiammata, e il Topo si destò di sussulto. (42)

Well, never mind what done it – said the Mole, forgetting his grammar in his pain – It hurts just the same (34)

Beh, non badate a chi lo fecette – disse la Talpa, obliando la grammatica nel suo duolo – mi duole egualmente. (46)

Some were hauling out dusty trunks and dress-baskets, others were already elbow-deep packing their belongings. (93)

Altri caricavano bauli polverosi e guardarobe, altri erano immersi fino al gomito a impacchettar le lor robe. (133)

In return, i will make over to you my spirited young horse, with all the beautiful harness and trappings that are on him, freely thrown in. (113)

Di ritorno, vi passerò il mio focoso puledro, con tutta la bella bardatura e finimenti, tutto bardato. (158)

Nel ricercare questo tipo di iterazione, reinventandolo se necessario, Fenoglio mette in risalto una tendenza che, a questo punto della trattazione, inizia a emergere abbastanza chiaramente: esiste all'interno della sua scrittura una tensione all'uniformità, all'assimilazione, alla riduzione del fraseggio a un ritorno di elementi che possono essere di natura sintattica, come visto col motivo dittologico, di natura lessicale, come nel caso qui presentato, e di natura fonica, come anticipato nel caso delle eco sillabiche e delle allitterazioni. In questa tensione all'uniformità, in questo gioco di attese e ritorni, sta quella *traduzione del continuo* a cui si accennava precedentemente, il continuo essendo rappresentato dalla significanza specifica della scrittura fenogliana. L'inserzione della soggettività nella scrittura si rivela anche in questo gusto per le figure di ripetizione. *Il vento nei salici* si costituisce in quanto testo e assume alla dignità di testo poiché si avverte, in maniera sempre più netta con lo scorrere delle pagine, non più la voce dello scrittore Grahame, ma quella del traduttore Fenoglio. Una voce che risuona in questa persistente ecolalia di motivi, di parole, di suoni, un meccanismo che finisce per creare *un'attesa* in chi legge, come uno schema strutturante la stessa narrazione.

È significativo quanto Fenoglio insista sulla ripetizione lessicale, anche dove Grahame si sforza di variare vocabolo.

Twigs crackled under his feet, logs tripped him, funguses in stumps resembled caricatures. (29)

Le frasche crepitavano sotto i suoi piedi, ceppi la intoppavano, funghi su ceppi arieggiavano caricature. (39)

Their old haunts greeted them in other raiment, as if they had slipped away and put on this pure new apparel and come quietly back, smiling as they shyly waited to see if they would be recognized again under it. (74)

I loro vecchi posti prediletti li risalutavano in altra veste, come se fossero sgusciati via a indossare questa nuova purissima veste e ritornati, sorridendo mentre attendevano timidi di scoprire se sarebbero stati riconosciuti in questa veste. (106)

The Mole turned his talk to the harvest that was being gathered in, [...] the growing ricks, and the large moon rising over bare acres dotted with sheaves. (104)

La Talpa portò il discorso sul raccolto che aveva da essere mietuto [...] sui covoni in aumento, e sulla gran luna che sorgeva sui campi spogli punteggiati di covoni. (148)

3.4 LA TRADUZIONE DEL RITMO: ALLITTERAZIONE, ECO SILLABICA, OMOTELEUTO.

In apertura di questo saggio, si è parlato delle forti influenze tardo-simboliche che giocano un ruolo di primo piano nella scrittura grahamiana, soprattutto per quanto riguarda l'eleganza dell'espressione attraverso ricercate figure retoriche. Si è anche avuta una rapida percezione della musicalità di questo stile, il quale insiste molto sulle iterazioni lessicali, ma soprattutto sull'utilizzo dell'allitterazione, una figura di suono che nella letteratura inglese ha una lunghissima tradizione. In questa sezione indagheremo il modo in cui Fenoglio viene a patti con questo tratto ritmico della lingua di Grahame, evidenziando i caratteri della *traduzione del continuo* messa in atto dallo scrittore. La continuità dei testi si rivela sia nelle corrispondenze tra le strutture dei significanti, che abbiamo già in parte segnalato (pf. 3.2), sia nel *rapporto poetico* che si instaura tra i due testi con la traduzione della significanza, ovvero con quella soggettivazione del discorso letterario, brevemente anticipata nelle sezioni precedenti, che fonda il modo di significazione della scrittura sul movimento ritmico.

Il mantenimento della continuità ritmica e delle serie dei significanti è al centro di molte delle scelte traduttive di Fenoglio. Per esempio, all'inizio del romanzo il Topo si diverte a infastidire le oche intente al loro bagno nello stagno, esse allora reagiscono «spluttering and angry and shaking their feathers at him» (16): qui il testo italiano riporta *sputacchiando e stizzite e spruzzandolo con le penne scosse* (20) come se Fenoglio, secondo una schema ormai noto, facesse sue le allitterazioni del fonema /s/ del testo originale e su queste decidesse di giocare, rendendo più corposa la sequenza con una fitta serie di geminate.

The Rat struggled desperately for a few moments, and then his strength seemed suddenly to leave him, and he lay still and exhausted, with closed eyes, trembling. Presently the Mole assisted him to rise and placed him in a chair, where he sat collapsed and shrunken into himself, his body shaken by a violent shivering, passing in time into an hysterical fit of dry sobbing. (103)

Il Topo si dibatté disperatamente per pochi istanti, poi le forze parvero recedere da lui di repente, e giacque immoto e esausto, a occhi chiusi, tremante. Subito la Talpa l'aiutò a rizzarsi e l'insediò in una poltrona, dove sedette in collasso e accasciatissimo, il corpo scosso da un tremito violento, che a volte passava a un accesso isterico di arido singulto. (147)

In quest'altro caso ho voluto riportare una porzione di testo più lunga rispetto a quella interessata dall'allitterazione, proprio per mostrare quanto Fenoglio lavori sul *continuo* delle frasi. Si individua anche qui una bella condensazione in «shrunken into himself» nel superlativo *accasciatissimo* che ne conserva il fonema /sc/. La ricca allitterazione di /s/ presente nell'originale viene ripresa e, di nuovo, rimpolpata da una serie di geminate. Ma questo secondo periodo, a differenza di quello originale, viene saldato con quello precedente dalla figura etimologica *tremante/tremito*. Concentrandoci poi unicamente sul primo periodo, c'è l'impressione che alcune scelte traduttive

siano legate alla possibilità di inserire delle eco sillabiche a stretto giro in *DIbatté Disperatamente, REcedere da lui di REpente/tREmante*.

Did it change into the cry of the wind, plaintive at first, angrily shrill as it freshened, rising to a tearing whistle, sinking to a musical trickle of air from the *leech of the bellying sail?* (101)

Si mutava nell'uLuLo del vento, Lagrimoso prima, furiosamente acuto come si rafforzava, Levandosi a un fischio Laniante, cadendo in un musicaLe stiLLicidido d'aria daLL'orLo d'una veLa rigonfia? (145)

Qui Fenoglio raccoglie la disseminazione di /l/ che sente nell'originale per riproporla in italiano, mutando significativamente il *grido* «cry» del vento in un *ululo*, che in questo modo diffonde la sua consonante su tutta la sequenza. Vengono in mente, a questo punto, le parole di Gian Luigi Beccaria a proposito delle sonorità della lingua fenogliana: «Dura e scabra la stessa 'vena allitterante' della sua prosa, che non ha nulla del docile scorrere, del liquido musicale. Scrittore antimimetico, è acre e corposo nell'allitterazione fitta».¹⁸ Osservazioni che, ricordiamolo, sono riferite alla scrittura del *Partigiano Johnny*, ma che si rivelano validissime anche per questa precoce prova letteraria.

First, there was a belt to go round each animal, and then a sword to be stuck into each belt, and then a cutlass on the other side to balance it. Then a pair of pistols, a policeman's truncheon, several sets of handcuffs, some bandages and sticking-plaster, and a flask and a sandwich-case. (134)

Prima, un Budriere per caDAuno, Poi un spaDA DA infilarcisi, e Poi un colteLLaccio DAll'altra BanDA per Bilanciare il tuTTo. Poi un Paio di Pistole, uno sfoLLagente da Polizie, Parecchie coPPie di manelTe, Bende e ingeSSatura, e un fiasco e un aSSortimento di Panini imboTiti. (186)

La 'vena allitterante' è chiaramente un tratto intrinseco, forse anche idiosincratico, della scrittura fenogliana, come testimonia l'esempio in questione. C'è una tendenza diffusa, lo abbiamo visto, a 'ridurre' la prosa alla ripetizione di alcuni *temi* sonori, che con un meccanismo inerziale finiscono per *dettare* il ritmo della scrittura. Anche nell'esempio in questione, la traduzione sembra prendere giusto lo 'spunto' dal testo originale finendo per prendere una direzione personale, una direzione che crediamo sia guidata dal ritmo, nel senso in cui le scelte lessicali effettuate sono quelle che più si accordano alla creazione di catene tematiche: è il caso di *banda* per «side», che permette sia la ripercussione di /b/ che l'eco sillabica /da/; è anche il caso di *parecchie copie di manette* per «several sets of handcuffs», dove l'allitterazione di /s/ viene sostituita da quella di /p/ che ribatte in tutta la sequenza; infine è significativo come un semplice «sandwich-case» venga aperto e allargato in un *assortimento di panini imbottiti*, per rispondere al costante raddoppiamento consonantico. Una lingua corposa e antimusicale diceva Beccaria; noi crediamo ci sia qualcosa di più in ballo di una semplice idiosincrasia, qualcosa

¹⁸ GIAN LUIGI BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica in Beppe Fenoglio*, Torino, Aragno 2013, p. 21.

che lo scrittore scopre ed esercita a contatto con la lingua inglese e, probabilmente per la prima volta, a contatto con Grahame.

Costretta da tal forma ritmico-retorica, l'idea così segnata scaturisce più intensa, ma non perché quella forma sia implicata con accezioni fonosimboliche o comunque di per sé semantiche; semplicemente, in quanto forma autonoma, che agisce al di fuori della coscienza del semantismo, l'allitterazione diventa, come il senso delle parole, al di fuori e al di dentro di quelle, *informazione, significanza*. È questo, appunto, il senso di *autonomia* del ritmo.¹⁹

Nella lettura che qui si cerca di proporre, quel meccanismo di inerzia, di *autonomia* del ritmo che abbiamo descritto viene riletto e inquadrato nella soggettivazione del discorso letterario di cui parla Meschonnic.²⁰ La 'vena allitterante' che Beccaria individuava nel *Partigiano Johnny* diviene in quest'ottica la configurazione della *parole* fenogliana, una forma prediletta di *enunciazione*, in definitiva il ritmo della *voce* di questo scrittore. Lo affermiamo pur essendo ben consapevoli di non trovarci nel genere poetico-lirico, dove processi di questo tipo, per determinati autori, assurgono a *costanti sistematiche*. Nella consapevolezza di trovarci davanti a un testo in prosa, e nello specifico all'interno dell'opera di un grande narratore come Beppe Fenoglio, ci limitiamo a descrivere una *tendenza diffusa*, che tuttavia diventa maggiormente significativa proprio perché inserita in un contesto prosastico.

Molte delle scelte traduttive che a prima vista suonano ardite, o anche talvolta sbagliate, frutto forse di un'incomprensione del testo originale da parte del traduttore, possono in realtà essere ricondotte alla semantica ritmica che guida la scrittura italiana.

Spring was moving in the air above and in the earth below and around him, penetrating even his dark and lowly little house with its spirit of divine discontent and longing. (5)

La Primavera SPAZIava nell'aria lassù e nella terra sotto e tutt'intorno, Penetrando anche la sua casina senza luce e SPAZIO del suo Spirito di divino scontento e desiderio. (3)

But when the Badger took him firmly by the other arm (141)
Ma quando il Tasso l'aBBRancò per l'altro BRaccio (196)

The door opened a few inches, enough to show a long snout and a pair of sleepy blinking eyes.(37)

La Porta si socchiuse di Pochi Pollici, bastanti a rivelare un muso aPPuntito e un paio di Penetranti occhi assonnati. (51)

¹⁹ ID., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi*, Torino, Einaudi 1975, p. 82.

²⁰ Crediamo infatti che l'idea di ritmo di Meschonnic reagisca meglio al testo in questione rispetto, per esempio, al metodo proposto dallo stesso GIAN LUIGI BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1964, dove l'analisi si concentra maggiormente sull'individuazione di piedi ritmici e di costanti melodiche, fenomeni che, a nostro avviso, nella scrittura di Fenoglio hanno una frequenza e una rilevanza secondari rispetto agli elementi qui descritti.

Nel primo caso la bella trovata *spaziava* si pone in serie con *spazio/spirito*, nel secondo esempio c'è un chiaro ribattimento del nesso /br/. Più complicato è spiegare in che modo gli occhi «blinking» del Tasso, cioè che battono le ciglia perché appannati dal sonno, possano risultare *penetranti*. Non si può certo escludere che Fenoglio abbia voluto cogliere il senso di “ammiccamento” che l'aggettivo inglese pure ammette. Ma ci sentiamo più inclini a spiegare questa resa, vista la contigua scelta di *appuntito* per «long», come dovuta alla catena di significanti che lega l'intera frase.

Il ritmo costituisce in questa traduzione un modo di significazione che interagisce con la scelta stessa dei significati.

In questo caso la possibilità di costruire un'assonanza ha una preminenza tale da rendere uno dei protagonisti, il Topo d'Acqua, un misero *sorcio*:

Some ten minutes' hard work, and the point of the Rat's cudgel
struck something that sounded hollow. (36)

Lavoravano sodo per un dieci minuti, e poi la punta del randello del
sorcio picchiò su qualcosa che risuonò sordo. (48)

In quest'altro passaggio il traduttore si appoggia anche alle allitterazioni dell'originale per ottenere una “riduzione” del testo alla ripercussione di /p/ e /ss/.

To the Mole this much was plain: the fit, or attack, had passed away,
and had left him sane again, though shaken and cast down by the
reaction. But he seemed to have lost all interest for the time in the things
that went to make up his daily life, as well as in all pleasant forecastings
of the altered days and doings that the changing season was surely
bringing. (104)

Alla Talpa tutto ciò era Semplice: l'acceSSo, o attacco, era *PASSAto*, e
l'aveva laSCIato Sano, Sebbene *ScoSSo* e depreSSo per la reazione. Ma
Pareva aver *Perduto* ogni intereSSe *Per* le *coSe* che *Prima* erano tutta la
Sua vita quotidiana, come in tutte le *Piacevoli* *Profezie* dei giorni alterati
e le *PoSSibilità* che la Stagione *PASSAnte* offriva. (148)

Come scrive Meschonnic, ciò che si oppone alla fedeltà o infedeltà di una traduzione è, a conti fatti, l'ascolto del continuo,

Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus,
paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un
autre temps et une autre langue, en faire un texte. Poétique pour
poétique.²¹

La continuità di un testo, secondo Meschonnic, passa da un soggetto poetico a un altro soggetto poetico, da un discorso letterario a un altro, e quindi da un'enunciazione a un'altra.

Abbiamo visto la disponibilità della scrittura fenogliana all'allitterazione, alla ripetizione lessicale, ma un ruolo altrettanto decisivo nella significanza è giocato anche da diverse forme d'eco sillabica.

²¹ H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, cit., p. 27.

Rang with a brazen shout in their ears, they had a moment's glimpse of an interior of glittering plate-glass and rich morocco, and the magnificent motor-car, immense breath-snatching, passionate, (22)

ROmbava nelle loRO ORecchie con fRAstuono di RAme, ebbeRO l'istantanea visione d'un interno in cristallo lustRANTE e ricco MAROcchino, e la MAgnifica automobile, immensa, togliENTE il respIRO, IROsa. (30)

I am, unfortunately, thrown into a canal by a woman fat of body and very evil-minded. What of it? I swim ashore, I seize her horse, I ride off in triumph, and I sell the horse for a whole pocketful of money and an excellent breakfast! (114)

Purtroppo son COLato in un canale da una donna obesa e maligna. Embè? Nuoto a riva, le piglio il ronzinante, sprono via in trionfo, smaltisCO la bestia per una saCCOcchiata di CONquibus e una COLazione che non ti diCO! (159)

Si registra, soprattutto, una spiccata predilezione per l'omoteleuto, attorno al quale il traduttore ama orchestrare intere sequenze.

'I wonder,' he said to himself presently, 'I wonder if this sort of car starts easily?' (69)

- Chissà, - disse d'un trATTO, - mi domando se questo tipo di macchina s'avvia di scATTO. - (98)

Looking up, he saw two stoats leaning over the parapet of the bridge and watching him with great glee. 'It will be your head next time, Toady!' they called out to him. (125)

Guardando su, scorse due faine protese al parapETTO del ponticello che lo osservavano con dilETTO. - Sarà la tua testa, la prossima volta, RospETTO! - gli urlaron dietro. (174)

He was hauled out by his friends, rubbed down and wrung out hastily, comforted, and set on his legs; but the Badger was seriously angry, and told him that the very next time he made a fool of himself he would most certainly be left behind. (134)

Fu trATTO su dagli amici, frizionATO e strizzATO in tutta fretta, riconfortATO e rimesso in piedi; ma il Tasso era sulle furie, e gli proclamò che se ancora avesse buffoneggiATO l'avrebbe spietatamente rinviATO. (188)

Talvolta la capacità di Fenoglio di modellare l'italiano sulle strutture sintattiche dell'inglese regala esiti particolarmente riusciti, che mostrano quanto la forza del suo stile risieda anche nel *decentramento* linguistico. In questo caso la sequenza è tutta giocata sulla traduzione della forma in *-ing* col gerundio:

and just then a wager-boat flashed into view, the rower – a short, stout figure – splashing badly and rolling a good deal, but working his hardest. (12)

Giusto allora apparì sfrecciANDO un sANDolino, il vogatore – una figura corta e atticcata – sguazzANDO co' remi malamente, e beccheggiANDO a tutto spiano, e, pare, remANDO di tutta forza. (14)

Qui invece l'effetto ritmico dell'omoteleuto è ottenuto con una serie di avverbi in *-mente*:

He was looking very hard at Toad as he said this, and could not help thinking he perceived something vaguely resembling a twinkle in that animal's still sorrowful eye.

'There's only one thing more to be done,' continued the gratified Badger. 'Toad, I want you solemnly to repeat, before your friends here, what you fully admitted to me in the smoking-room just now. (64)

Dicendo ciò fissava duraMENTE il Rospo, e non poté non sospettare d'aver colto qualcosa vagaMENTE simile a un ammicco nell'ancor dolENTE pupilla dell'animale.

– Ancora una formalità, – incalzò il Tasso compiaciuto. – Rospo, esigo che tu solenneMENTE, al cospetto dei tuoi amici, ripeta quel che poco fa mi hai pienaMENTE ammesso nel fumatoio. (90)

Arrivati a questo punto della trattazione, è il momento di trarre alcune conclusioni. Siamo partiti definendo *Il vento nei salici* come una tappa seminale nella formazione dello scrittore albese, un'esperienza traduttiva in cui l'autore ha potuto esplorare e sperimentare le possibilità insite nella lingua italiana a contatto con quella inglese. Riscrivendo il romanzo di Grahame, Fenoglio si appropria di alcuni movimenti ritmici dell'autore inglese che, gestiti in proprio, diventano stilemi produttivi nella scrittura del traduttore stesso, slegandosi da una corrispondenza col testo originale. Si è cercato di illuminare il lavoro nella lingua compiuto *nella e per* la traduzione da Fenoglio, che apprende in questo testo a immettere sé stesso nella scrittura, creando le condizioni per una *ri-enunciazione* del testo di partenza: grazie al rapporto poetico instaurato tra i due testi, possiamo dire di ascoltare ne *Il vento nei salici* quella *traduzione del continuo* di cui parla Meschonnic, nel senso in cui avvertiamo chiaramente il passaggio dalla voce di Grahame a quella di Fenoglio.

Tra i debiti che Fenoglio ha nei confronti dell'autore inglese, c'è senz'altro quello di aver appreso l'importanza del ritmo nella scrittura, il valore del lavoro nella lingua, la forza della significanza. Lo scrittore apprende tutto ciò nella pratica della traduzione dall'inglese: se ne ricorderà soprattutto quando inizierà a scrivere il suo grande romanzo, *Il partigiano Johnny*, dando il via a un interminabile processo di auto-traduzione dall'inglese.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BECCARIA, GIAN LUIGI, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi*, Torino, Einaudi 1975.
- ID., *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*. Torino, Aragno Editore 2013.
- ID., *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Leo S. Olschki editore 1964.
- BUFFONI, FRANCO (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marco y Marcos 2004.
- ID. (a cura di), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Milano, Marcos y Marcos 2002.
- FENOGLIO, BEPPE, *Il vento nei salici*, a cura di JOHN MEDDEMMEN, Torino, Einaudi 1982.
- ID., *Opere*, ed. critica di da M. Corti, Torino, Einaudi, 1978, 3 voll.
- GRAHAME, KENNETH, *The Wind in the Willows*, Oxford, Oxford UP 2010.
- MEDDEMMEN, JOHN, *Beppe Fenoglio. Il tirocinio inglese di uno scrittore italiano*, in «Strumenti critici» NS, 106, anno XIX (settembre 2004), pp. 455-475.
- ID., *Fenoglio traduttore e scrittore: Il vento nei salici e l'Ur-Partigiano Johnny*, in *Beppe Fenoglio oggi. Atti del convegno di San Salvatore Monferrato, settembre 1989*, Milano, Mursia 1991, pp. 216-227.
- ID., *L'inglese come forma interna dell'italiano di Fenoglio*, in «Strumenti critici» 38 (febbraio 1979), pp. 89-116.
- MESCHONNIC, HENRI, *Critique du rythme*, Parigi, Lagrasse 1982.
- ID., *Poétique du traduire*, Parigi, Lagrasse 1999.
- PIETRALUNGA, MARK, *Beppe Fenoglio and English Literature. A study of the writer as translator*, Los Angeles, U of California P 1987.



PAROLE CHIAVE

Beppe Fenoglio; Stilistica; Ritmo della prosa; Studi sulla traduzione.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Edoardo Casadei, nato a Ravenna nel 1994, sta svolgendo un dottorato di ricerca in Italianistica presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova, dove si occupa dell'influenza dell'inglese su, e dell'attività traduttiva in, Beppe Fenoglio sotto la supervisione di Andrea Afribo.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EDOARDO CASADEI, *La traduzione del ritmo ne «Il vento nei salici» di Beppe Fenoglio*, 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.