

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

03

20
15

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 3 - APRILE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Trento*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 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.

COLERIDGE E IL NOVECENTO ITALIANO.
LUZI, FENOGLIO E GIUDICI TRADUTTORI
DELLA *RIME OF THE ANCIENT MARINER*

LAURA ORGANTE – *Univeristà degli studi di Padova*

Questo lavoro propone un'analisi stilistica comparativa delle prime tre versioni "d'autore" novecentesche della *Rime of the Ancient Mariner* – quella di Mario Luzi (1949), quella di Beppe Fenoglio (1955) e quella di Giovanni Giudici (1987), con lo scopo di valutare i rapporti di forza che agiscono di volta in volta fra la tradizione letteraria del testo di partenza, quella della cultura di arrivo e gli idioletti dei traduttori.

Verranno dunque messe a confronto in primo luogo le scelte – radicalmente diverse – adottate per trasporre il complesso e rigoroso meccanismo metrico della *Rime*, i suoi versi brevi e fortemente cadenzati e il fitto sistema delle rime e delle rispondenze foniche. In un secondo momento verrà esaminato l'atteggiamento di ciascun traduttore di fronte alla lingua, e la rassegna delle scelte lessicali sarà, infine, mirata a vagliare le tonalità utilizzate per rendere la difficile miscela messa a punto da Coleridge tra vocabolario poetico e «language really used by men».

This paper provides a comparative stylistic analysis of the first three translations "d'autore" of the *Rime of the Ancient Mariner* published in Italy in the 20th century by Mario Luzi (1949), Beppe Fenoglio (1955) and Giovanni Giudici (1987). Such analysis aims to appraise the relationships acting in the translation process among the literary tradition of the original text, the Italian culture, and the translators' idiolects.

Therefore, the essay will compare the differences among the choices adopted to transpose the complex and rigorous metric mechanism of Coleridge's *Rime*, the short and strongly rhythmic verses, and the dense system of rhymes and phonic correspondences. Secondly, the attitude of each translator will be addressed concerning the language, while the review of the lexical choices will finally aim to examine the tonalities deployed to convey the difficult mixture of poetic dictionary and "language really used by man".

I

Nel novembre del 1989, in occasione di un ciclo di seminari sulla traduzione letteraria tenuti presso l'Istituto italiano degli Studi filosofici di Napoli, Franco Fortini affermava che due strade si offrono allo studioso intenzionato ad affrontare l'argomento: «una [...] propriamente di storia delle traduzioni è contigua alla storia della lingua e delle istituzioni letterarie, l'altra rientra piuttosto nella tradizionale ricerca monografica su di uno o più autori in cui l'opera di traduttore abbia rilevanza», e, in merito alla prima, ribadiva: «una descrizione storica delle traduzioni in italiano di un classico ripercorre la storia della lingua e delle poetiche; seguire come i traduttori hanno successivamente affrontato, che so, Baudelaire o Eliot, sarà come muoversi fra la storia della critica letteraria, quella della recezione (sic) e quella delle forme».¹

In questa prospettiva intendo affrontare la ricezione "alta" – mi riferisco cioè alle cosiddette "versioni d'autore" – della *Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge nell'Italia del Novecento, rappresentata dai nomi di Mario Luzi, Beppe Fenoglio e Giovanni Giudici, concedendo soltanto una breve premessa agli antefatti ottocenteschi, e in particolare alle circostanze delle prime apparizioni del poeta inglese nel panorama letterario

¹ FRANCO FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 144.

nazionale.² Alla luce di quanto emergerà in seguito, appare infatti significativo rilevare come quello del grande classico della letteratura inglese non fu, per così dire, un successo immediato, tutt'altro: per veder pubblicate le prime traduzioni della *Rime* bisogna aspettare il 1889, anno della simultanea comparsa delle versioni di Enrico Nencioni³ ed Emilio Teza,⁴ e proprio quest'ultimo, nella breve premessa alla sua *Cristabella*, notificava la sostanziale estraneità dell'autore al Romanticismo italiano: «A quella fonte l'Italia non si inebriò di certo. Ai romanteggianti de' suoi tempi, il Coleridge non fu quaggiù un maestro, appena un nome, o anzi un'ombra».⁵

Due elementi, certo non immuni da reciproche implicazioni, possono essere chiamati in causa per spiegare la tardiva fortuna del poeta inglese. In primo luogo – lo dimostra Paolo Giovannetti in uno studio dedicato – mentre per un inglese di fine Settecento «lyrical ballad» è «un ossimoro davvero produttivo [...] che comporta la frizione d'un genere vitalissimo, ma basso, con [...] quello della poesia d'arte, bisognoso di rin vigorimento»,⁶ nell'Italia dell'Ottocento la ballata, genere d'importazione, viene prontamente relegata ai margini della scena letteraria “ufficiale” – basti, a riprova di ciò, il proverbiale giudizio carducciano «La ragione salvi i giovani dalle ballate romantiche». Una circostanza che, se da un lato contribuisce a compromettere e ritardare la ricezione della *Rime*, dall'altro spiega le difficoltà che i traduttori novecenteschi incontreranno nell'affrontare un testo che non ha, di fatto, omologhi nella nostra tradizione poetica. Non è, però, soltanto una questione di genere. Alla radice della sostanziale irriducibilità ai canoni letterari italiani del testo di Coleridge vi è anche la natura e la compagine delle sue componenti stilistiche, che non trova riscontro nel sistema linguistico-culturale d'arrivo. A partire dalla lingua, in cui, al di sotto della patina conferita dalla componente volutamente arcaicizzante del lessico e dalla dizione formulare ad alto tasso di fenomeni iterativi e parallelistici, si consuma il rivoluzionario ingresso della «language really used by men»: il corrispettivo formale, si potrebbe dire, dello straniamento prodotto dall'incontro dell'elemento soprannaturale e del dato reale.

Così, la linea espressiva della *Rime* corre con naturalezza lungo il crinale che separa (e unisce al contempo) la tradizione anglosassone più arcaica dalla modernità, la lirica dalla narrativa, la poesia dalla prosa, in un equilibrio reso possibile da quella convergenza di piani che non trova, nell'“atmosfera modificata” della lirica italiana, le condizioni necessarie per attuarsi. Ne risulta quel peculiare «tono tra ingenuo e colto», con le parole di Luzi, da secoli precluso alla tradizione poetica nostrana in seguito al precoce divorzio con la cultura popolare e con la quotidianità della prosa.

2 Per una rassegna completa e dettagliata della ricezione di Coleridge in Italia rimando a FRANCO NASI, *Sulla «fortuna» di Coleridge in Italia*, in Idem, *Poetiche in transito. Sisifo e le fatiche del tradurre*, Milano, Medusa, 2004, pp. 61-90 e, del medesimo autore, *Istituzioni poetiche e traduzioni: le Lyrical Ballads in Italia (1798-1998)*, in «Testo a fronte», XXIII (2000), pp. 127-161.

3 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *La leggenda del vecchio marinaio*, trad. da Enrico Nencioni, illustrata da Gustavo Doré, Milano, Bernardoni, 1889.

4 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *La rima del vecchio marinaio*, trad. da Emilio Teza, Pisa, Mariotti, 1889.

5 EMILIO TEZA, *Premessa*, in Samuel Taylor Coleridge, *Cristabella, aggiuntavi l'ode alla Francia*, trad. da Emilio Teza, Padova, Randi, 1892.

6 PAOLO GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica in Italia*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 29-30.

È forse per queste ragioni che la prima versione “d’autore” della *Rime* – quella di Luzi – si fa attendere fino al 1949,⁷ seguita da quella di Fenoglio,⁸ che nel 1956, annunciandone la pubblicazione per lettera a Italo Calvino, parla di un’impresa traduttrice «di talvolta disperante difficoltà per la resa del fantastico».⁹ La *Ballata* di Giudici esce invece nel 1987¹⁰ (ma le parti I, II, III, e un frammento della VII compaio già in *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti* del 1982).¹¹ Coleridge – e anche questo non sarà privo di implicazioni – sussurra all’orecchio di tre personalità letterarie affatto diverse tra loro, in circostanze e ad altezze cronologiche differenti, non sollecita, cioè, zone uniformi, per poetica e gusto, dello scenario novecentesco (per l’opposto basti pensare a Mallarmé o Hölderlin, passaggio obbligato per gli ermetici negli anni Trenta e Quaranta), confermando una volta di più la mancanza di possibili consonanze, di canali privilegiati attraverso i quali veicolare la sua opera. Con queste premesse, quello che ci si attende è una forte divaricazione stilistica e tonale tra testo di partenza e testi d’arrivo, così come tra ciascuna delle tre versioni. Se, infatti, con Fortini, ciascun «traduttore è un lettore o lettore-critico, con una sua cultura e situazione storico-sociale e con una sua nozione di letteratura e poesia», «nell’atto di costruire un nuovo testo nella lingua d’arrivo a partire da quello che ha eletto o che gli è stato proposto [...] egli potrà percepire con maggiore o minore complessità la gerarchia di elementi del testo di partenza, sia che essi si originino nella storia-cultura dell’autore di partenza, sia che vengano proposti dalla storia della ricezione e da quanto il traduttore ne conosce sia finalmente dal confronto [...] con la gerarchia implicita nella propria nozione di letteratura e di “valore” poetico».¹²

2

Sottese all’enunciato fortiniano, com’è noto, ci sono le teorie dello strutturalismo russo, e in particolare il Tynjanov letto e tradotto nel 1968 da Giovanni Giudici con Ljudmila Kortikova¹³ e sulla base del quale il poeta giunge a concepire la traduzione come un processo di destrutturazione e ricomposizione del testo originale attorno a un elemento formale giudicato «fondamentale, cioè irrinunciabile se non a costo di compromettere l’identità, l’esistenza della poesia stessa».¹⁴ È lo stesso Giudici a svelare quale sia stato, nel

7 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Poesie e prose*, a cura di Mario Luzi, Milano, Cederna, 1949 (poi Milano, Mondadori, 1973).

8 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *The Rime of the Ancient Mariner (La ballata del vecchio marinaio)*, trad. da Beppe Fenoglio, in «Itinerari», XVII-XVIII (1955), pp. 257-289. La traduzione è stata riedita in volume da Einaudi nel 1964, con prefazione di C. Gorlier, e appare ora in BEPPE FENOGLIO, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Mark Pietralunga, Torino, Einaudi, 2000, pp. 204-257.

9 BEPPE FENOGLIO, *Lettere. 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002, p. 80; lettera datata Alba, 24 gennaio 1956.

10 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *La rima del vecchio marinaio*, trad. da Giovanni Giudici, Milano, Studio Editoriale, 1987.

11 GIOVANNI GIUDICI, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino, Einaudi, 1982.

12 FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 124.

13 JURIJ NIKOLAJEVIČ TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. da Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova, Il Saggiatore, 1968.

14 GIOVANNI GIUDICI, *Da un’officina di traduzioni*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 20-33, a p. 29.

caso della *Rime*, il «principio costruttivo» che ha dettato la gerarchia delle componenti della versione:

Passione e commissione mi hanno indotto in eguale misura. La «commissione» sotto forma dell'invito, da parte di una società di doppiaggio, a tradurre gli ampi brani della *Rime* inclusi nel «parlato» di un breve film di Ken Russell su Coleridge; la «passione» come stimolo a tradurre poi l'intero testo. Dal momento che ancora una volta mi cimentavo con una prosodia in fondo prediletta, prossima a quella dell'*Oneghin*: una prosodia che, nel caso dovesse restare di me una sola poesia, mi augurerei, in fondo, che fosse di tale poesia norma e misura.¹⁵

È dunque la forma a emettere la prima, fondamentale suggestione, quella forma che Coleridge aveva messo a punto sulla base del repertorio tradizionale anglo-scozzese e che si compone di quartine in cui si alternano tetrametri e trimetri giambici, questi ultimi sempre alle sedi pari e sempre rimanti fra loro.¹⁶ Corrispettivo mensurale del metro della *Rime* è, come per la tetrapodia giambica di Puškin, quel «verso orientato sulle nove sillabe che non era e non è necessariamente un novenario e varia occasionalmente sulla misura di otto, dieci e in qualche caso anche sette sillabe»¹⁷ particolarmente congeniale al poeta, che lo adotterà anche nei versi in proprio a partire da *O Beatrice*. Lontana dalle circostanze di reviviscenza dotta delle misure medio-brevi tra Pascoli e D'Annunzio, questa compagine anisosillabica intende alludere piuttosto alla dimensione popolare-scenaria ma con atteggiamento dichiaratamente postmoderno di cui è spia stilistica l'uso «ironico» della rima. Come nell'*Oneghin* studiato da Luca Lenzini,¹⁸ di cui questa traduzione appare senza dubbio il *pendant*, abbondano le rime «a basso costo», ossia grammaticali e desinenziali (*riluceva : stendeva, colpire : morire, ritornavano : aleggiavano* ecc.), le rime tronche (*sta : volontà, mezzodi : udi, sé : abbatté*) e, più in generale, banalizzanti e facili (*sere : intere, pensare : mare, Maria : mia*), distribuite uniformemente sul ricco tessuto di assonanze e consonanze¹⁹ che garantisce la tenuta della serrata periodicità dei richiami fonici. Ancora più notevole l'esposizione in punta di verso di componenti semanticamente vuoti come articoli, pronomi, elementi della deissi personale, spaziale e temporale, come ai vv. 209-211:

¹⁵ *Ivi*, p. 33.

¹⁶ Questo schema-base, com'è noto, è suscettibile di diverse variazioni sempre riconducibili alla quartina originaria, in risposta alle esigenze narrative di maggior respiro strofico: aggiunta di una coppia di tetrametri rimanti con il primo verso, aggiunta di un distico isotopo ai due altri, cioè un verso dispari a rima libera e un verso pari rimante con gli altri, raddoppiamento dei versi dispari non rimati.

¹⁷ GIOVANNI GIUDICI, *Eugenio Oneghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, prefazione di Gianfranco Folena, Milano, Garzanti, 1999, p. XXIV.

¹⁸ LUCA LENZINI, *Il traduttore e il poeta: l'«Oneghin» di Giudici*, in «Studi novecenteschi», xxii (1981), pp. 209-226.

¹⁹ In alcuni casi la corrispondenza fonica imperfetta ai versi dispari si aggiunge alla rima delle sedi pari costruendo sequenze a schema alternato come 17 *sasso* : 18 *ascoltare* : 19 *sguardo* : 20 *narrare*. Nella maggioranza delle occorrenze però l'assonanza o consonanza sopperisce la rima dell'originale ottenendo sequenze del tipo 127 *notte* : 128 *danza* : 129 *streghe* : 130 *bianca* / 131 *sogno* : 132 *persegue* : 133 *acqua* : 134 *neve*. Espediente tipicamente novecentesco, le rime imperfette alludono qui anche all'ambito preletterario e popolare, in linea con gli intenti espressivi del traduttore.

deformante: individuato nella forma metrica il centro nevralgico della «mediazione letteraria», il traduttore si propone infatti di disinnescarla, non tramite «un semplice e rozzo abolirla e avvicendargli un'anticonvenzione altrettanto convenzionale» ma *ironizzandola*, «rovesciando il tradizionale [...] rapporto alienante tra modello istituzionale ed espressione». ²³ In altre parole, lo straniamento prodotto dall'impiego per nulla innocente di una forma metrica riconducibile a una dimensione popolare storicamente preclusa alla lirica italiana – e tanto più a quella novecentesca – con effetti di facile cantabilità e un oltranzismo nel perseguimento della rima quasi provocatori, sottraendo credibilità agli istituti formali tradizionali, introduce una distanza ironica rispetto alla materia che, se era una delle venature caratteristiche dell'*Oneghin*, non appartiene invece al racconto epico del Vecchio Marinaio. Prendendo a prestito la celebre formula di Folena, si potrebbe dire che Giudici abbia «puskinizzato» anche Coleridge, conferendo alla *Rime* una tonalità (e dunque una curvatura di senso) molto lontana da quella originale.

L'intervento luziano sul metro della *Rime* si colloca in un orizzonte completamente diverso, per certi versi diametralmente opposto. La dimensione popolare e narrativa della forma ballata non trova accoglienza – e non sorprende – nel poeta fiorentino, troppo legato a un'idea di metrica come immobile ipostasi della più illustre tradizione italiana, da Petrarca a Leopardi, incarnata quasi esclusivamente dall'endecasillabo nella sua veste più classicamente sostenuta. La *Ballata* luziana si compone per la quasi totalità di endecasillabi (81%), intervallati da settenari (14%), ottonari, novenari e decasillabi (5%). Solo un alessandrino o doppio settenario è presente al v. 65: «In nome del signore gli demmo il benvenuto» da «we hailed it in God's name». Uno sguardo più ravvicinato alla prosodia rivela un manierismo metrico che si avvale dei più esibiti segnali di letterarietà, quale, ad esempio, la compresenza di clausola esametrica e sinalefe, con accento ribattuto di 6^a-7^a. Frequente nella tradizione da Foscolo a Leopardi e fino a Carducci, sarà quasi sistematicamente evitata nel Novecento salvo riapparire in Montale come «voluto, ed allora funzionale, acquisto di voce più che impreziosimento della dizione», ²⁴ e, con notevole assiduità, nelle pagine del primo Luzi, coerentemente con la rinnovata dignità dell'endecasillabo e l'impiego di una lingua poetica di estrazione eletta. ²⁵ Altrettanto si riscontra nella traduzione, in cui lo stilema ricorre sovente: «attraverso la nebbia[^]era venuto» «through the fog it came» (v. 64), «in un cielo cocente,[^]arso, di rame» da «All in a hot and copper sky» (v. III), «e qualcuno nel sogno[^]ebbe certezza» da «and some in dreams assured were» (v. 131) «Le stelle cupe, densa[^]era la notte» da «The stars were dim, and thick the night» (v. 205), «Solo nella distesa[^]ampia del mare» da «alone on a wide wide sea» (v. 233), «perché quieto o infuriato,[^]essa lo guida» da «for she guides

23 GIOVANNI GIUDICI, *La gestione ironica*, in Idem, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti. 1959-1975*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 213-214.

24 GIAN LUIGI BECCARIA, *L' autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, p. 222.

25 Si veda, ad esempio, da *Avvento Notturmo*: «Ma chi tiene l'industre[^]oro dei campi», «spinge l'onda sui greti[^]oro notturno» (*All'autunno*, vv. 9 e 23), «lieve sui luminosi[^]erebi d'ansia» (*Annunciazione*, v. 14), «salmastrì guarderanno[^]ilari il mondo» (*Cuma*, v. 11) e, a suggello di componimento, «di questa mia solenne[^]irta esistenza» (*Cimitero delle fanciulle*, v. 41); da *Un Brindisi*, «sulle stoppie lontane[^]intime al cielo» (*Viaggio*, v. 10), da *Quaderno Gotico*, «Lo sguardo d'una stella[^]umida cade/ sul prato, la tempesta[^]acre respira» (VIII, vv. 1-2).

him smooth or grim» (v. 420), «di quanto avevo visto *ora m'apparve*» da «of what had else been seen» (v. 445), «la luce della luna *ivi con l'ombra* / riposava confusa» da «And on the bay the moonlight lay / and the shadow of the moon» (v. 474).

Alla medesima tendenza va ascritta l'insistente presenza di proparossitoni, spesso in posizione forte sotto accento sulla sesta sillaba,²⁶ e in concomitanza con altre figure ritmiche e timbriche, secondo modalità che chiamano in causa la lezione dannunziana.²⁷ Tra queste i versi impostati su due sdruciolli consecutivi spesso legati da echi fonici e timbrici: «e le *tavole aride* e contorte» da «and all the boards did shrink» v. 120, «si *riscossero* tutti e si *levarono*» da «they groaned, they stirred, they all uprose» v. 331, «e quelle vele / *guardale* così *fragili* e corrose» da «and see those sails / how thin they are and sere» vv. 529-530.

A questa prosodia ricca e raffinata si affianca un uso non puntuale ma comunque ingente della rima, che tende ad abdicare alla sua funzione strutturante per disporsi liberamente all'interno della strofa o, scavalcandone il limite, a istituire legami a distanza, come accade alla rima *ciglio : piglio : figlio*, “diluata” su tre strofe (vv. 332, 335 e 341) o, ancora, a celarsi dentro al verso, come ai vv. 199-202:

The sun's rim dips; the stars rush out:	Il sole spare, sgorgano le stelle;
At one stride comes the dark;	a un tratto si fa buio;
With far-heard whisper, o'er the sea	con un remoto mormorio sul mare
Off shot the spectre-bark	quella nave spettrale trascorrevva

in cui la rima *spare : mare* è quasi mimetizzata dietro un ricco tessuto fonico che va oltre il tentativo di riproduzione degli effetti originali. La rima, in questo caso, sembra retrocedere al rango delle altre figure di suono.

La regolarità dell'originale è comunque variamente allusa, tramite il ricorso a procedimenti ben noti al nostro Novecento poetico, come assonanze a compenso delle rime,²⁸ consonanze²⁹ e, con procedimento riattualizzato dal Montale dei *Mottetti*, le rime ritmiche con utilizzo dei proparossitoni.³⁰ E, in un tale contesto, può accadere che la rima esatta diventi il luogo privilegiato per la citazione letteraria, funzionale all'inserimento di un'immagine in una precisa atmosfera, come accade ai vv. 207-212:

26 Si vedano ad esempio i v. 301 «fresca la gola e *umide* le labbra» da «my lips were wet, my throat was cold», 318 «il vento emise un *sibilo* più forte» da «And the coming wind did roar mor loud», 455 «nelle pieghe o nel *vivido* fermento» da «in ripple or in shade», in cui la scelta del vocabolo comporta sempre una forzatura rispetto all'originale, per attenuazione nei primi due casi – “umido” per bagnato” e “emise un sibilo” per “ruggi”, mentre nell'ultimo caso si tratta di una licenza più netta rispetto all'originale, che suonerebbe piuttosto, riprendendo le traduzioni più fedeli di Giudici e Fenoglio “dall'ombreggiato increspamento” [del mare] o “in cresta o al piè dell'onde”.

27 Mengaldo parla di «evidente continuità ritmica» tra D'Annunzio e Luzi, con particolare riferimento allo sfruttamento dei proparossitoni in campo prosodico (PIER VINCENZO MENGALDO, *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in Idem, *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 204-231, a p. 209).

28 *sala : strada, intorno : rombo, grido : respiro, polsi : occhi : morti, mondo : sonno, biada : orlava, picco : guizzo, figlio : stinco, braccia : labbra, sussisteva : preghiera, rotto : poco, guanciaie : secolare, golfo : piombo, e grazia : grata.*

29 *movimento : dipinto, vivezza : mezzo, luce : voce, modeste : assiste.*

30 *albero : giungere, tormentano : albatro, tenero : spettacolo.*

The steersman's face by his lamp
gleamed white;]
From the sails the dew did drip –
Till clomb above the eastern bar
The hornéd Moon, with one bright star
Within the nether tip.

Il volto del nocchiero raggia esangue
presso la sua lanterna
dalle vele stillava giù rugiada,
finché s'alzò sul ciglio dell'oriente
col corno della luna una splendente
stella vicino alla sua punta inferna.

La rima *lanterna : inferna*, studiatamente ricercata tramite l'isolamento del sintagma «by his lamp» in un verso a sé stante (con la conseguenza che la strofa in traduzione conta un verso in più), è dantesca, e precisamente si trova ai vv. 43-45 del primo canto del *Purgatorio* «Chi v'ha guidati, o che vi fu lucerna, / uscendo fuor de la profonda notte / che sempre nera fa la valle inferna?», come dantesco è il termine “raggia”.

La forma metrica assolve in questo caso il compito di filtrare la materia del testo di partenza conferendole i requisiti di letterarietà richiesti per l'ammissione a un canone particolarmente selettivo quale quello della lirica italiana. E si vedrà come a questo scopo concorrano in sinergia anche la sintassi e il lessico.

Una terza via, tra l'acclimatazione alla tradizione poetica di arrivo e l'uso straniante di un metro che si pone al contempo come calco dell'originale e come recupero in funzione “ironica” di una prosodia per secoli esclusa dalla ribalta letteraria, sembra essere quella di Fenoglio, che procede rendendo verso per verso in stretta aderenza alla lettera. Ne risulta una compagine che spazia dalle cinque alle sedici sillabe, con una prevalenza di versi vicini alla base endecasillabica.³¹ Insistere sull'identificazione di misure canoniche, pur presenti, risulta in questo contesto fuorviante: l'intenzione metrica è evidentemente marginale in questa traduzione e se l'assenza della rima non basta da sé a chiudere il caso, valgano piuttosto gli endecasillabi mancati per una sillaba, come «il timoniere ci passò nel bel mezzo!» da «The helmsman steered us through!», in cui sarebbe stato sufficiente evitare il «bel» per ottenere uno schema di 4^a-8^a, o le apocopi non giustificate dal tornaconto sillabico come in «Ognun voltò la faccia in uno spasimo atroce» da «Each

31 Si tratta di endecasillabi molto lontani dallo standard luziano, spesso con larghe zone atone («allegemente ci lasciamo a poppa» da «Merrily did we drop» v. 22, «faceva freddo straordinariamente» da «And it grew wondrous cold» v. 52, «balzò in avanti e per il contraccolpo» da «she made a sudden bound» v. 390, «voltai la testa necessariamente» da «my head was turned perforce away» v. 502), o con gli accenti principali che mancano le sedi canoniche («mi toccarono da giovani e vecchi» da «had I from hold and young» v. 140, endecasillabo di 3^a 7^a, e con *ictus* sulla quinta sillaba: «...Riarsa / la gola d'ognuno, l'occhio invetrato» da «Each throat / was parched, and glazed each eye» v. 144, «balenava il volto del timoniere» da «The steersman's face by his lamp gleamed white» 207, «Gli occhi non potevo staccar dai loro» da «I could not draw my eyes from theirs» v. 440, o con schemi ancora meno identificabili, «sopra il vortice in cui sparì la nave» da «Upon the whirl, where sank the ship» v. 556). D'altro canto, diversi dodecasillabi sono classificabili come endecasillabi ipermetri in quanto ne ripropongono gli schemi accentuativi: «salutati alla voce fuori del porto» da «the ship was cheered, the harbour cleared» (v. 21); «ci flottavano accanto, verdi smeraldo» da «...came floating by / as green as emerald» (v. 54), «come guardasse da grata di galera» da «as if thought a dungeon-grate he peered» v. 179, «al mio cuor la paura, come a una coppa» da «fear at my heart as at a cup» v. 204, «quattro volte cinquanta uomini vivi» da «Four times fifty living men» v. 217, «Continuavano a vivere e così io» da «Lived on; and so did I» v. 239, «Piombò la folgore, ma non dentellata / bensì come ampia e precipite fiumana» da «The lightning fell with never a jag / a river steep and wide» vv. 325-326.

turned his face with a ghastly pang», endecasillabo quasi giambico fino a “spasimo” ma poi ipermetro, a confermare che per Fenoglio conta piuttosto il ritmo che il metro, ritmo inteso, con le parole di Claudio Gorlier, come «coordinazione tra cadenza narrativa e drammatica e fluidità del linguaggio».³²

3

In altre parole, obliterata la questione della forma, l'attenzione del romanziere si concentra sulla lingua, nel tentativo di riprodurre l'innovativa sintesi tra «dimensione popolare», intesa ancora con Gorlier come «sblocco di un chiuso linguaggio e liquidazione di una retorica sedimentata», e poesia, in un contesto culturale, quello italiano, «nel quale la nozione di lirica, con tutte le sue violente tensioni e le sue aristocratiche preclusioni [...] sembrava a lui, così poco legato a scuole e tendenze, ancora soffocante».³³

La lingua della *Ballata* di Fenoglio tende alla mimesi, si piega ai modi dell'informalità colloquiale ricorrendo alle più tipiche strategie della rappresentazione dell'oralità che si addensano in particolare nello spazio del discorso riportato. È il caso, ad esempio, dei segnali discorsivi deliberatamente introdotti dal traduttore: «Senti, Invitato:» in luogo del semplice vocativo di «O Wedding-Guest» (v. 597), «Perché mi fermi, di» da «Now wherefore stopp'st thou me?» (v. 4), in cui si riscontra il tentativo di riprodurre il valore pragmatico di “O” e “Now”, rispettivamente, «Ti dico, una vision di paradiso» da «It was a heavenly sight» (v. 493), della frase pseudo-scissa «*Cos'è che fa filar tanto la nave?*» da «What makes that ship drive on so fast» (v. 412), e dell'uso intensivo delle particelle pronominali: «Guardavo al cielo, provandomi a pregare» da «I looked to heaven, and tried to pray» (v. 244), «*Me* li sognai pieni rasi di rugiada» da «I dreamt that they were filled with dew» (v. 299), «*Statti* calmo, Invitato, *statti* calmo» da «Be calm thou Wedding-Guest» (v. 346), con reduplicazione enfatica. Il Vecchio Marinaio di Fenoglio, inoltre, fa un uso decisamente superiore di espressioni indicali rispetto al suo omologo inglese:

And now the storm-blast came, and he
Was tyrannous and strong:
He struck with his o'ertaking wings,
And chased us south along

Ci piombò addosso la tempesta ed era
forte e tiranna:
*c'*investì con le sue ali rapinose,
e giù giù *ci* cacciava verso sud

I, vv. 41-44

And a good south wind sprung
up behind;]
The Albatross did follow,
And every day, for food or play,
Came to the mariner's hollo!

Ci nacque a poppa un vento benigno;

l'Albatro *ci* teneva compagnia,
ed ogni giorno, per cibo o per gioco,
compariva al richiamo *di noi*.

I, vv. 71-74

che insieme alla pronominalizzazione ridondante tradiscono un'impostazione egocentrica del discorso, tipica delle modalità meno sorvegliate dell'enunciazione. Accanto

³² CLAUDIO GORLIER, *Prefazione*, in Samuel Taylor Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, a cura di Claudio Gorlier, trad. da Beppe Fenoglio, Torino, Einaudi, 1964, pp. 5-8, a p. 8.

³³ *Ivi*, p. 7.

a questi fenomeni, l'ampio uso di forme ed espressioni idiomatiche anche decisamente colloquiali come «ma *non c'era verso* di staccarsi» da «Yet he cannot choose but hear» (v. 39), «Venire li sentivo *di gran lena*» da «I heard them coming fast» (v. 505), «che adesso *gira matto nel cervello*» da «who now doth crazy go» (v. 565) e «L'istante che *gli pianto gli occhi in faccia*» da «That moment that his face I see» (v. 588), denota un'intenzione di caratterizzazione linguistica tipica del racconto. Fenoglio, in altre parole, attinge al repertorio del parlato-scritto per dare corpo alla voce del personaggio, assecondando un'istanza narrativa che emerge anche dagli *incipit* quasi fiabeschi del tipo «*Quand'ecco* che sorgendo dalla stessa» da «Till rising from the same» (v. 481), «*Ecco* la sposa comparire in sala» da «The Bride hath paced into the hall» (v. 33) o «Ma *ecco* un vento che addosso mi soffia» da «But soon there breathed a wind on me» (v. 452).

Su questo piano è opportuno un raffronto immediato con la *Ballata* di Giudici, mirato a sondare quanto le modalità dell'*oratio ficta*, così pervasive nelle pagine del poeta in proprio, influenzino il traduttore alle prese con un testo che si offre, in virtù della natura narrativa, alla mimesi della voce. E in effetti non mancano inserti tipicamente colloquiali, con fenomeni quali tematizzazioni («l'avevo ucciso io l'uccello» da «I had killed the bird», vv. 92 e 99), *reduplications* patetiche («E poi vennero nebbia e neve / e freddo, ma tanto e tanto» da «And now there come both mist and snow / and it grew wondrous cold», vv. 51-52), e l'introduzione di segnali discorsivi assenti nell'originale («Giaceva ogni morto supino / e – sulla croce *te lo giuro!*», da «Each corpse lay flat, lifeless and flat, / And by the holy rood», vv. 488-489), ma anche in questo campo, gli espedienti formali sono più provocatoriamente esibiti che finalizzati ad avvalorare la plausibilità della finzione. Si noti ad esempio quanto avviene ai vv. 538-39:

«Dear Lord! It hath a fiendish look –
(The Pilot made reply) –
I am a-feared – «Push on, push on!»

«Mio Dio! Che aspetto di demonio» –
(qui è il pilota che risponde) –
«Ho paura» – «Dai, avanti!»

in cui la cornice del discorso riportato – di secondo grado, potremmo dire, visto che si trova all'interno del lungo racconto del Vecchio Marinaio – nell'originale etichetta informativa neutra e convenzionale, si movimentata mediante l'uso della frase scissa e del deittico “qui”. L'esito è quasi teatrale, come se il narratore interrompesse la recitazione per esplicitare al pubblico le dinamiche della *pièce*. Nella sua introduzione alle *Poesie scelte*, Bandini mette acutamente in luce «le qualità teatrali, quasi da sceneggiatura»³⁴ del linguaggio di Giudici, dimostrando come il poeta tenda a sottoporre le strategie della rappresentazione del discorso a procedimenti di straniamento allo scopo di svelarne la natura fittizia, di messa in scena, appunto.

Lo strumento privilegiato per il perseguimento di tali effetti è senz'altro la sintassi, che anche nella *Ballata* asseconda il metro più che assicurare la naturalezza del dettato, torcendosi talvolta in strutture di accentuata artificiosità, come ai vv. 277-281:

Within the shadow of the ship
I watched their rich attire:

Della nave all'ombra la loro
scrutavo variopinta veste,

³⁴ BANDINI, *Introduzione*, cit., p. 15.

Blue, glossy green, and velvet black,
They coiled and swam; and every track
Was a flash of golden fire.

verdissima, nera e celeste,
nuotare, torcersi e ogni scia
era un lampo di fuoco d'oro.

La quartina si apre con l'inversione tra determinante e determinato cui segue il forte iperbato che frappone il verbo tra il possessivo (anticipato), e il sostantivo, preceduto peraltro dall'attributo «variopinta». Il movente di una tale perturbazione dell'*ordo verborum*, nell'originale pianamente consequenziale, va ricercato probabilmente nel tor-naconto delle rime il cui schema non è immutato rispetto al modello ma evidentemente alluso (da ABCCB a ABBCA).

L'insieme di fenomeni che più caratterizza la sintassi della *Ballata* di Giudici è però riconducibile all'esigenza di far fronte all'inevitabile lievitazione del volume sillabico nel passaggio dall'inglese all'italiano senza ampliare lo spazio versale. Si hanno dunque scorciamenti e costrutti ellittici, per lo più nominali, spesso ottenuti tramite l'espunzione delle copule, come ai vv. 190-191 «Le labbra rosse, gli occhi audaci, / tutta riccioli biondo oro» da «her lips were red, her looks were free / Her locks were yellow as gold», o, da analoga struttura bipartita e parallelistica, al v. 301 «My lips were wet, my throat was cold», «Le labbra umide, fresca la gola», in cui il chiasmo sommuove appena la rigida simmetria dell'originale. Il modulo torna volentieri in corrispondenza di tipologie frastiche diverse, come al v. 203, dove «Orecchi tesi e occhi attenti» è l'esito di un processo di nominalizzazione da «We listened and looked sideways up!», o ai vv. 331-332: «Rinvenivano, tutti in piedi, / ma senza voce, gli occhi assorti» da «They groaned, they stirred, they all uprose, / Nor spake, nor moved their eyes», che riconduce all'andamento binario anche il primo verso annullando la *climax* dell'originale. Con esito più riuscito, al v. 448: «And having once turned round walks on», la consequenzialità delle due azioni espressa dalla subordinazione viene efficacemente riprodotta con la coordinazione per asindeto: «si guarda indietro, affretta il passo».

In generale, l'alta frequenza di questa figura denota una tendenza da parte del traduttore a riprodurre, se non spesso ad accentuare, l'incedere fortemente cadenzato, iterativo e parallelistico dell'originale, in controtendenza con l'*usus* dei poeti-traduttori italiani, fedeli, come ha in più occasioni osservato Mengaldo,³⁵ al precetto retorico della *variatio*. Si vedano ad esempio i vv. 143-145:

There passed a weary time. Each throat
Was parched, and glazed each eye.
A weary time! A weary time!

Tempo s fibrato e s fibrante.
arsa ogni gola, vitreo ogni sguardo.
tempo s fibrato e s fibrante!

La situazione di agonia e immobilità che affligge l'equipaggio durante la bonaccia conseguente all'uccisione dell'albatro da parte del Vecchio Marinaio è resa da Coleridge mediante una locuzione che si chiude circolarmente su se stessa con la ripresa variata di «weary time». Giudici va oltre, adducendo il poliptoto «s fibrato e s fibrante» ed eliminando la variazione con la replicazione del medesimo verso in apertura e chiusura. Nella

³⁵ PIER VINCENZO MENGALDO, *Prefazione*, in Giovanni Caproni, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 1996, p. XI.

stessa direzione va l'espunzione dell'*enjambement* tra il v. 143 e il v. 144, che, seppur lieve, induceva uno scarto tra metro e sintassi, e la composizione del chiasmo in rigido parallelismo, con la consueta soppressione delle copule. La parossistica monotonia del risultato trasmette, ancor più dell'originale, l'atrocità della stasi e l'atmosfera sinistra che precede l'arrivo del galeone della morte.

Dinnanzi a geometrie troppo rigide, tendenti al verso-frase e alla specularità troppo marcata dei membri versali, Luzi reagisce in maniera opposta. Si veda subito un esempio ai vv. 103-104:

the fair breeze blew, the white foam flew	Lieve la brezza spirava, la spuma
the furrow followed free	bianca volava, la scia ci seguiva.

All'andamento allineativo, cadenzato su tre segmenti metricamente ben distinti, il poeta fiorentino oppone una movenza più fluida spostando il secondo membro a cavallo del metro per mezzo dell'istituzione di un'inarcatura che colloca l'aggettivo «bianca» in *rejet*. Un ulteriore effetto di "sfumato" che accentua la sfasatura delle pause metriche e sintattiche è raggiunto tramite lo spostamento all'interno della rima *spirava : volava*. La disseminazione dei fonemi *l, s e v* – che compensa l'allitterazione originale della *f* – concorre, infine, ad adeguare anche fonicamente il discorso al messaggio. Luzi piega tutte le componenti espressive del verso alla resa del procedere spedito della nave, che veleggia verso l'Oceano Pacifico sospinta dalla brezza che di lì a poco, a causa della maledizione, si estinguerà, gettando l'equipaggio nella disperazione.

Se l'inserzione di *enjambement* è uno dei tratti più salienti della prassi traduttoria luziana – nonché una delle caratteristiche endemiche del tradurre poesia in Italia – insieme all'attenuazione dei parallelismi e delle simmetrie, altrettanto caratteristica è la tendenza a variare i meccanismi basati sulla ripetizione senza disinnescarli, ma raffinandoli, costruendo figure sintatticamente, ritmicamente e fonicamente più complesse. I vv. 240 e 242, per esempio, nell'originale identici con l'unica eccezione dell'ultimo termine: «I looked upon the rotting sea / I looked upon the rotting deck», sono tradotti da Luzi: «Guardavo sopra il mARE imputridito / Guardavo sopra il cAssERo marcito». L'effetto di ripetizione nella variazione è qui sottilmente giocato sul contrasto tra identità di ritmo (sono entrambi endecasillabi di 2^a-6^a-10^a), ritorno degli stessi suoni e diversità del contenuto. Il traduttore sembra voler alzare la posta in gioco, quasi a sfidare il testo a fronte. In altro modo, ai vv. 460-463,

Swiftly, swiftly flew the ship,	Rapidamente volava la nave,
yet she sailed softly too:	e pure navigava liscia e calma:
sweetly, sweetly blew the breeze –	lieve spirava il vento, lieve, lieve –
on me alone it blew.	su me solo spirava,

l'espunzione del parallelismo giocato sulla ripetizione «Swiftly, swiftly» / «Sweetly, sweetly», passa quasi inosservato, compensato dalla disseminazione dei fonemi *v, l, a* e dalla *conduplicatio*, che incornicia il v. 462. E, a proposito della resa di «Swiftly, swiftly»

con l'avverbio polisillabo "rapidamente", viene in mente quanto scriveva Contini³⁶ su due versi dell'*Amorosa giornata* di Pascoli: «e le rondini zillano alle gronde / di qua, di là, vertiginosamente», avverbio, quest'ultimo, che vale "in quanto massa fonica", in quanto elemento "fonosimbolico ed evocatore", al pari di "zillano", del volo degli uccelli. Dunque, anche questo dettaglio appare coerente con l'uso che Luzi fa della lingua in questa quartina.

In generale, si riscontra la tendenza a ricondurre la dizione a moduli e cadenze blasonate che fanno sistema con i preziosismi prosodici rilevati in sede di analisi metrica, a conferma dell'atteggiamento reazionario del traduttore. La sintassi dell'originale viene di norma alterata per comporsi in figure retoricamente connotate verso l'alto, come il chiasmo che nobilita il verso 157, «With throats *unslaked*, with black lips *baked*», bipartito con rimalmezzo: «Con la gola assetata e le arse labbra», e, dalla medesima struttura di partenza, al v. 61, «It crackled and *growled*, and roared and *howled*», l'elegante *tricolon* «crepitava, gemeva ed ululava», ottenuto condensando il binomio "growled and roared", letteralmente "borbottare e ruggire", nel più blando "gemeva". Ma la dinamica può anche ribaltarsi: al v. 535 «when the ivy-tod is heavy with snow», in cui la corrispondenza fonica *ivy / heavy* è a stretto contatto vicino all'epicentro del verso e non alla fine di ciascun emistichio, Luzi propone la struttura con rimalmezzo «allor che greve è l'edera di neve», simile alle tante rintracciabili nella *Rime*, ma in versione decisamente più aulica, con iperbatò, lo sdruciolò sotto accento di sesta sillaba, e un lessico di estrazione letteraria.

Infine, al contrario di Giudici, il poeta fiorentino tende ad amplificare piuttosto che a scorciare l'originale, con esiti che costeggiano la classica dittologia petrarchesca («Le ciglia chiusi e tenni strette e chiuse» da «I close my lids and kept them close», v. 248), arrivando a produrre eleganti epifrasi («sta immobile l'oceano e non respira» da «the ocean hath no blast», v. 416), e parallelismi («il cuore brucia, il fuoco vi soggiorna» da «this heart within me burns», v. 585), che innalzano la componente retorica dell'originale.

4

La rassegna delle scelte lessicali consente di misurare con ancora maggiore efficacia le distanze tra queste versioni: il vocabolario dei tre traduttori rivela aree di intersezione e, al contrario, momenti di distanziamento individuale che delineano idioletti molto diversi, in cui i vari reagenti – il lessico aulico-tradizionale, il lessico colloquiale e quotidiano, l'influenza della lingua di partenza – si combinano con differenti dosaggi a determinare il tono finale.

In primo luogo, a conferma di quanto sino ad ora emerso, rispetto a Giudici e Fenoglio il lessico luziano è più incline all'aulicismo e alla variante elegante: si ha dunque «E lucido rifulse» da «and he shone bright», latinismo anteposto al verbo e sigla luziana³⁷

36 GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245, a p. 229.

37 Basti, a titolo di esempio, il fatto che in *Quaderno gotico* il lessema ricorre cinque volte in cinque poesie consecutive: «dal silenzio di lucide pareti» (II, v. 4), «Di nuovo gli astri d'amore traversavano / lucidi sulle nostre teste opache» (III, vv. 1-2), «in questo lucido fermento» (IV, v. 12), «Ora desta nel lucido fluire»

(Fenoglio: «splendeva forte», Giudici: «splendeva fulgido»), «il sole spare» da «The Sun's rim dips», allotropo che ha lungo corso, largamente impiegato da Montale negli *Ossi di Seppia*³⁸ (Fenoglio: «s'immerge il sole», Giudici «Il sole affonda»), «come rena increspata in riva al mare» da «As is the ribbed sea-sand» (Fenoglio: «Come la sabbia marezzata», Giudici: «come le rughe d'una spiaggia»), il dannunziano «i vestimenti avevo tutti intrisi» da «my garments all were dank», (Fenoglio «I miei vestiti eran tutti immollati», Giudici «e gli abiti inzuppato»), «ma col sonito suo scosse le vele» da «but with its sound it shook the sails», nuovamente un latinismo, con posposizione del possessivo (Fenoglio «ma col suo solo suono squassò le vele», Giudici «col suono tuttavia scotendo / le vele»), e così via.

Più significativa, però, la tendenza ad attingere al repertorio tradizionale caricando il testo di un sovrappiù di significato e connotazione dovuto anche alle memorie letterarie che i lemmi impiegati sollecitano. Così, se Giudici e Fenoglio sono concordi nel tradurre «ancient man» con «vecchio», Luzi adduce il dantesco «vegliardo», la «brezza» di Giudici e Fenoglio, traduzione letterale per «breeze», diventa «vento australe», epiteto dannunziano che Luzi adotta volentieri tra gli aulicismi ricorrenti in *Avvento Notturmo* (ad esempio, in *Bacca* «alto in un velo australe l'Arno turge»). Ancora, la dittologia allitterante «reel and rout» (letteralmente danza, moto circolare, e rotta, moto disordinato), in Fenoglio «a sciami vorticanti» e Giudici «turbina intorno», diventa in Luzi «ridda», antica danza con andamento circolare, scelta da attribuire anche alla suggestione fonica che riconduce ancora in ambito dantesco (*Inf* VII, v. 22-24 «Come fa l'onda la sovra Cariddi, che si frange con quella in cui si intoppa, così convien che qui la gente riddi») e cui non sarà estraneo il gusto montaliano per i nomi di danze popolari dal ritmo veloce, spesso simbolo di caos e violenza. Il termine si trova anche nel primo Luzi in *Giardini*, da *Un Brindisi*, «questa ridda d'immagini profonda / nelle tenebre e tace». Tornando agli esempi, le «restless gossameres» diventano in Luzi dantesche «ragne vibranti» per cui si veda il Montale degli *Ossi di seppia* («farfalla in una ragna» in *Riviere*, e, come verbo «nella serenità che non si ragna» in *Il canneto rispunta i suoi cimelli*), mentre in Fenoglio si ha «spiritate ragnatele» e in Giudici «tremule ragnatele». Ancora Dante risuona in «il volto del nocchiero raggia esangue» da «the steersman's face gleamed white» (Fenoglio: «bianco [sotto la sua lanterna,] / balenava il volto del timoniere», Giudici: «un lume sbianca il timoniere»), con un lessema ben acclimatato nel lessico luziano («Nel vento il tuo corpo raggia infingardo» da *Avvento notturno*, «Raggiava nel cristallo un vino astrale» *Quaderno gotico*). Solo alcuni – i più marcati – dei molti esempi possibili.

Gli schieramenti emersi da questo primo sondaggio si confermano saggiando la componente realistico-quotidiana: ad esempio, «black lips baked» diventa «labbra arrostitte» in Giudici e «nere labbra cotte» in Fenoglio, mentre ancora «arse» in Luzi, dove emerge con evidenza la distanza tra le scelte più connotate in senso prosastico dei due traduttori, coerenti con l'originale “backed”, e un lessico in cui ancora forte è la componente

(V, v. 1), «spazia un gelo / di morte e una lucida paura» (VI, vv. 11-12).

³⁸ Ad esempio: «dirupa, spare in bruma» (*Il canneto rispunta i suoi cimelli*, v. 12), «ecco precipita il tempo / spare con risucchi rapidi» (*Crisalide*, vv. 17-18).

petrarchesca. Ma è Fenoglio, dei tre, a osare di più verso il basso: nella sua versione si trova ad esempio, «vecchio lazzarone» per «grey-beard loon» (Luzi: «vagabondo», Giudici, «barbone»), «cose da schifo» per «slimy things» (Luzi: «esseri vischiosi», Giudici: «viscidi corpi»), «stupidi mastelli» da «silly buckets» (Luzi: «inutili secchie», Giudici: «secchie inutili») e il regionalismo «non ho mai visto niente di compagno» per «I never saw aught like to them» (Luzi: «Cosa non vidi mai che le assomigli», Giudici «Niente di simile ho mai visto»). Parallelamente, la lingua di Fenoglio è più immaginativa, più recettiva rispetto alla componente del magico e del fantastico della *Rime*: il romanziere è il solo a rendere «elfish light» con il neologismo «luce folletta» (Luzi: «luce magica», Giudici: «magiche luci»), e in almeno due casi la fantasia del traduttore supera quella del poeta: al v. 266 la luna sorgente che Coleridge rappresenta con «a star or two beside» (Luzi, iperletterario, «lei qualche rara stella seguiva» e Giudici «una o due stelle con sé aveva»), viene quasi personificata nella resa fenogliana: «Saliva in cielo la mobile luna [...] con una o due stelle damine», e lo stesso avviene poco oltre, al v. 315, dove «the wan stars danced between» diventa «e s'accesero cento luminarie / che facevano in cielo l'altalena» (Luzi: «gli astri vi danzavano nel mezzo» e Giudici «danzava / di stelle un bagliore fioco»). In linea con queste scelte va collocata anche l'inserzione di vocaboli – anche rari e desueti – fonicamente e semanticamente più “carichi” dell'originale, in funzione di un'espressività che mira alla resa icastica, all'efficacia e all'immediatezza della rappresentazione. Così, ad esempio, «and the coming wind did roar more loud» diventa «E quel vento ruggiò più forte», in luogo del letterale “ruggì”, laddove Luzi («il vento emise un sibilo più forte») e Giudici («Più forte il vento sibilò»), smorzano notevolmente l'originale. Allo stesso modo, al v. 389, dove il sussulto della nave liberata dalla maledizione dell'immobilità è paragonato al movimento di un cavallo, «like a pawing horse let go», Fenoglio traduce «come zampante cavallo scavezzato», optando per un lessico in grado di evocare nitidamente l'immagine, mentre in Luzi prevale la stilizzazione letteraria: «come un cavallo ardente infine sciolto», e Giudici, scorciando, «come un cavallo scalciante».

Tra le due estremità tonali – l'iperletterarietà di Luzi e l'espressività fenogliana – il poeta ligure si attesta su un tono medio, con moderate escursioni tra alto e basso. La presenza di forme ascrivibili a un registro formale, scritto più che propriamente letterario, denota, con le parole di Enrico Testa, «più che l'adesione al sublime, un'umile, ironica e defedatata intenzionalità nei suoi confronti»: disseminate sul tessuto di una lingua quotidiana, queste forme appaiono quasi «grani di sottile straniamento abbandonati sul terreno dell'usualità». ³⁹ Si hanno così le forme monottongate, come da più usurata tradizione lirica: «cielo di rame infocato» da «hot and copper sky» (Luzi: «cielo cocente, arso, di rame», Fenoglio: «cielo rovente, di rame»), «si moveva» da «it moved» (mentre anche Luzi (e a maggior ragione Fenoglio) ha «muoveva»), «scotendo le vele» da «it shook the sails» (Luzi: «scosse» e Fenoglio: «squassò»), e gli allotropi poetici «silente», forse anche sollecitato dall'originale «silent» (addotto anche da Luzi, mentre Fenoglio ha «tacito»), «restai affiso» per «I saw» (in Luzi e Fenoglio semplicemente

³⁹ ENRICO TESTA, *Parole a prestito. Schede sulla lingua poetica di Giudici*, in «Nuova corrente», XLIV (1997), pp. 203-227, a p. 207.

«vidi»), «immoto» per «still» (opzione prediletta da Luzi, meno da Fenoglio, che in questa occorrenza, ad esempio adduce «fisso»), il trito «beltà» da «beauty» (anche in Luzi, mentre in Fenoglio si trova «bellezza»). Volendo isolare altre componenti in rilievo rispetto allo sfondo si trovano alcune conferme dell'«onnivora predisposizione ai linguaggi e ai sottocodici»⁴⁰ di Giudici, che introduce volentieri tecnicismi nautici come «a poppavia» per «from behind» (Luzi e Fenoglio: «dietro»), «mezza bordata avanti e indietro» da «Backwards and forwards half her length» (Luzi e Fenoglio: «lunghezza») o «arrivò sottobordo al vascello» da «came close beneath the ship» (Luzi: «la barca s'accostò al vascello» e Fenoglio «la barca s'accostava alla nave»). Si aggiungano infine i composti con il trattino, addotti anche laddove non figurano nell'originale ad esempio «uomo-luce» per «man all light» (Luzi e Fenoglio: «un uomo tutto luce») e «bianco-splendenti» da «shining white» (Luzi «lustre di bianco», Fenoglio: «d'un bianco abbagliante»), o senza il trattino, come «il malincanto» che condensa la coppia «the pang, the course» (Luzi: «quella maledizione e quel terrore», Fenoglio: «l'odio, lo spasimo»), e «nel silenzio chiarolunare» per «The moonlight steeped in silentness» (Luzi «la luce della luna», Fenoglio «il lume di luna»).

5

Concludendo, i risultati dell'analisi confermano le attese: la storia della ricezione “alta” della *Rime of the Ancient Mariner* nel Novecento italiano assume le caratteristiche di un fenomeno diffrattivo, generando esemplari tanto diversi tra loro quanto distanti dall'opera originale. L'irriducibilità dell'opera di Coleridge ai canoni della tradizione di arrivo spiega in parte questi esiti, o piuttosto rende più evidente un fenomeno di più ampia portata: scrive Fortini, «i poeti moderni che traducono hanno sostituito alla lingua-cultura nella quale un tempo trascinavano in catene i testi di partenza, le loro lingue private». E i punti di tangenza tra i modi dei traduttori e i rispettivi idioletti poetici che si sono in precedenza riscontrati confermano la diagnosi. Nonostante ciò, laddove per “lingua-cultura” si intenda tradizione, andrà rilevato come sia Luzi che Giudici non siano immuni alla plurisecolare influenza del canone lirico italiano, seppure in modi radicalmente diversi. La versione del poeta fiorentino, a seguito della scelta dell'endecasillabo sciolto, verso da traduzione per eccellenza dal Cinquecento in poi, e dell'impiego di una lingua rarefatta e nobile, si colloca nel solco della più illustre tradizione, in linea con la poetica dell'ermetismo fiorentino. Anche il Novecento più inoltrato di Giudici, però, non ha finito di fare i conti con l'ingombrante passato della lirica italiana, vista la necessità di difendersene, in qualche modo, frapponendo una “distanza ironica” in grado di depotenziarne la risonanza. Un'esigenza che peraltro emerge con più urgenza proprio di fronte all'atto traduttivo, a ribadire come ogni confronto con una tradizione e una lingua letteraria altra si risolva, di fatto, in un confronto con le capacità ricettive della propria tradizione e con le possibilità espressive della propria lingua.

Un discorso a parte va fatto per Fenoglio. La lingua poetica nel suo caso è una “terza lingua”, riservata soltanto alle traduzioni di poesia. Ma la strenua ricerca dello scrittore

40 *Ivi*, p. 212.

albese di una liberazione dalla «preoccupazione ossessiva in Italia, del bello stile e della buona lingua» (sono parole di Dionisotti) lo porta a misurarsi con testi poetici, per così dire, compromessi con la prosa, e a cercare i luoghi della rottura e dell'innovazione, vedi, ad esempio, la sua predilezione per Hopkins e per il suo «stile da splendido isolato, da artista senza maestri e senza allievi», come lui stesso ebbe a definirlo. La sua versione da Coleridge è dunque programmaticamente, con le parole di Mengaldo, «senza vezzi e senza forma, quasi senza letteratura», ma «il suo rasoterra e il suo informale, avviati fin dai versi iniziali e poi proseguiti sempre, sono proprio essi l'ambiente stilistico più adatto allo sprigionarsi del pauroso e dello stregato».⁴¹

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BANDINI, FERNANDO, *Introduzione*, in Giovanni Giudici, *Poesie scelte. (1957-1974)*, a cura di Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1975. (Citato alle pp. 185, 190.)
- BECCARIA, GIAN LUIGI, *L' autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975. (Citato a p. 186.)
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR, *La leggenda del vecchio marinaio*, trad. da Enrico Nencioni, illustrata da Gustavo Doré, Milano, Bernardoni, 1889. (Citato a p. 182.)
- *La rima del vecchio marinaio*, trad. da Emilio Teza, Pisa, Mariotti, 1889. (Citato a p. 182.)
- *La rima del vecchio marinaio*, trad. da Giovanni Giudici, Milano, Studio Editoriale, 1987. (Citato a p. 183.)
- *Poesie e prose*, a cura di Mario Luzi, Milano, Cederna, 1949 (poi Milano, Mondadori, 1973). (Citato a p. 183.)
- *The Rime of the Ancient Mariner (La ballata del vecchio marinaio)*, trad. da Beppe Fenoglio, in «Itinerari», XVII-XVIII (1955), pp. 257-289. (Citato a p. 183.)
- CONTINI, GIANFRANCO, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245. (Citato a p. 193.)
- FENOGLIO, BEPPE, *Lettere. 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002. (Citato a p. 183.)
- *Quaderno di traduzioni*, a cura di Mark Pietralunga, Torino, Einaudi, 2000. (Citato a p. 183.)
- FORTINI, FRANCO, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011. (Citato alle pp. 181, 183.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica in Italia*, Venezia, Marsilio, 1999. (Citato a p. 182.)
- GIUDICI, GIOVANNI, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino, Einaudi, 1982. (Citato a p. 183.)
- *Da un'officina di traduzioni*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 20-33. (Citato alle pp. 183, 184.)

⁴¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Introduzione a Mario Luzi traduttore*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria e scientifica 36-37*, a cura di Gianfelice Peron, Monselice, Il poligrafo, 2008, pp. 72-73.

- GIUDICI, GIOVANNI, *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*, prefazione di Gianfranco Folena, Milano, Garzanti, 1999. (Citato a p. 184.)
- *La gestione ironica*, in Idem, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti. 1959-1975*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 213-214. (Citato a p. 186.)
- GORLIER, CLAUDIO, *Prefazione*, in Samuel Taylor Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, a cura di Claudio Gorlier, trad. da Beppe Fenoglio, Torino, Einaudi, 1964, pp. 5-8. (Citato a p. 189.)
- LENZINI, LUCA, *Il traduttore e il poeta: l'«Onegin» di Giudici*, in «Studi novecenteschi», XXII (1981), pp. 209-226. (Citato a p. 184.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in Idem, *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 204-231. (Citato a p. 187.)
- *Introduzione a Mario Luzi traduttore*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria e scientifica 36-37*, a cura di Gianfelice Peron, Monselice, Il poligrafo, 2008, pp. 72-73. (Citato a p. 197.)
- *Prefazione*, in Giovanni Caproni, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 1996. (Citato a p. 191.)
- NASI, FRANCO, *Istituzioni poetiche e traduzioni: le Lyrical Ballads in Italia (1798-1998)*, in «Testo a fronte», XXIII (2000), pp. 127-161. (Citato a p. 182.)
- *Sulla «fortuna» di Coleridge in Italia*, in Idem, *Poetiche in transito. Sisifo e le fatiche del tradurre*, Milano, Medusa, 2004, pp. 61-90. (Citato a p. 182.)
- TESTA, ENRICO, *Parole a prestito. Schede sulla lingua poetica di Giudici*, in «Nuova corrente», XLIV (1997), pp. 203-227. (Citato alle pp. 195, 196.)
- TEZA, EMILIO, *Premessa*, in Samuel Taylor Coleridge, *Cristabella, aggiuntavi l'ode alla Francia*, trad. da Emilio Teza, Padova, Randi, 1892. (Citato a p. 182.)
- TYNJANOV, JURIJ NIKOLAEVIČ, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. da Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova, Il Saggiatore, 1968. (Citato a p. 183.)
- ZUCCO, RODOLFO, *Rima, rima interna, enjambement: sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici*, in «Nuova corrente», XLIV (1997), pp. 229-246. (Citato a p. 185.)

PAROLE CHIAVE

Mario Luzi, Beppe Fenoglio, Giovanni Giudici, Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, traduzione poetica, poesia italiana del Novecento.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Laura Organte si è laureata a Padova nel 2011 con una tesi sulle traduzioni di poesia francese di Mario Luzi, dal quale è stato tratto l'articolo *Mario Luzi traduttore dal francese: lingua, stile e metrica della "Cordigliera delle Ande"* («Stilistica e Metrica Italiana», XII [2012]). Sta attualmente portando a termine un dottorato di ricerca presso il medesimo ateneo con un progetto sulla traduzione poetica in Italia tra anni Trenta e anni Cinquanta.

laura.organte@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LAURA ORGANTE, *Coleridge e il Novecento italiano. Luzi, Fenoglio e Giudici traduttori della Rime of the Ancient Mariner*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 181–199.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



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.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – III (2015)

LA TRADUZIONE COME GENESI E PALINGENESI DELLA LETTERATURA	I
a cura di P. Cattani, M. Fadini e F. Saviotti	
<i>In principio fuit interpres</i>	3
ANNA BELTRAMETTI, <i>Le provocazioni di Antigone e quelle di Creonte. Come e perché tradurle oggi per il pubblico</i>	13
ALESSIO COLLURA, <i>L'Evangelium Nicodemi e le traduzioni romanze</i>	29
MARGHERITA LECCO, <i>Gaimar, Wace e gli altri autori. La traduzione alle origini della letteratura anglo-normanna</i>	49
VERONIKA ALTAŠINA, <i>La traduction des romans français et les débats sur le roman en Russie au XVIII^e siècle</i>	69
ROSARIO GENNARO, <i>La traduzione e la «nuova letteratura». Il modernismo novecentista (tra nazionalismo e interculturalità)</i>	79
MAIA VARSIMASHVILI-RAPHAEL, <i>Traduction et quête identitaire. Le cas de la Géorgie</i>	97
IRENA KRISTEVA, <i>Le rôle de la traduction dans la constitution de la prose fondamentale bulgare</i>	125
JOEL GILBERTHORPE, <i>Translation as Genesis</i>	141
SUSAN BASSNETT, <i>The Complexities of Translating Poetry</i>	157
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	169
RICCARDO RAIMONDO, <i>Territori di Babele. Aforismi sulla traduzione di Jean-Yves Masson</i>	171
LAURA ORGANTE, <i>Coleridge e il Novecento italiano. Luzi, Fenoglio e Giudici traduttori della Rime of the Ancient Mariner</i>	181
REPRINTS	201
PAUL HAZARD, <i>Romantisme italien et romantisme européen</i> (a cura di Paola Cattani)	203
PAUL OSKAR KRISTELLER, <i>L'origine e lo sviluppo della prosa volgare italiana</i> (a cura di Camilla Russo)	227
INDICE DEI NOMI	253
CREDITI	259

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 3 - APRILE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[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.