

Tradurre (a) L'infinito

Tradurre (a) L'infinito : la formula è stata per me stesso un modo di appunto provvisorio, a fissare alcune direzioni e anche confini entro i quali muovermi, nella circostanza un po' paradossale d'un intervento su problemi di versione italo-francese davanti a un pubblico di studiosi inglesi, o comunque più vicini a questioni di rapporto fra inglese e italiano. Mi atterrò di fatto, né oltre arrivano le mie competenze, a riflessioni sul tradurre dall'italiano *verso il francese*, con una particolare attenzione al caso leopardiano, specie attraverso le difficoltà che pone l'idillio forse più noto - o dovrei dire meno ignoto - per lettori francofoni colti del secolo appena trascorso. Dunque : la mia ipotesi di partenza, in risposta al gentile invito del *Centre for the Study of Leopardi and the Age of Romanticism*, era che si traduce sempre in posizione d'insoddisfazione e di tensione "a" un qualche ideale irraggiungibile, e d'altra parte che si tenta nel medesimo momento di attingere la perfezione (della scrittura letteraria) di un'opera definitiva. Due tensioni che spiegano forse *at least* il desiderio stesso del tradurre ; ma di ciò un'altra volta. Intanto, a riprova del parallelismo frequente ma poco dimostrato creazione / traduzione, la poesia *L'Infinito* sembrerebbe quasi un emblema della duplice infinitezza traduttiva, aperta fra limite o "siepe" dell'artigianato e "immensità" del testo poetico, ma soprattutto della reciproca stretta *dipendenza tra l'una e l'altra metafora dello spazio traduttivo*.

Non starò a riprendere qui considerazioni di tipo socioculturale, invero assai complesse, circa la ricezione di Leopardi in Francia¹, se non quando esse toccano alla stessa problematica traduttiva - né del resto si dà ricezione senza lavoro di traduzione in senso lato, a volte anche di ritorno² -, secondo processi legati all'immagine di ogni lingua (e letteratura) fuori del paese d'origine, processi che oggi vengono chiamati spesso col termine di "translazione". A scanso di equivoci, in una lingua che ha conservato il classico TRANSFÉRRE (quindi *translation*) anziché il bruniano neologismo TRADÛCERE, translazione si intende dunque dell'insieme di operazioni di diffusione, critica, prodotti testuali e paratestuali, compresa ovviamente la versione o adattamento, atte a "trasportare" l'opera da una lingua-cultura a un'altra, secondo un certo "orizzonte d'attesa" (Jauss) ma anche smuovendo una data "enciclopedia" a integrazione (in parte) del suo "arcitesto" - il quale, qui sta la complessità, non era o era malamente o solo in parte era pronto, o era stato preparato, ad accoglierla³. Già queste premesse, avrebbe aggiunto il grande logico *ancien régime* La Palisse, aiutano a capire perché ogni traduzione di opere veramente *altre* va incontro a difficoltà e rischi d'incomprensione e ritardi nella ricezione, appena voglia preservare i caratteri originali di esse opere. (Per "altre", senza ulteriori precisazioni, direi che si può intendere sia molto attaccate alle singolarità della propria lingua, sfruttate al massimo, sia molto particolari di uno stile d'autore comunque straniero - quindi di un uso

¹Sia consentito il rimando alla mia nota in proposito, nel volume *La corrispondenza imperfetta* curato da A. Dolfi e A. Mitescu (Bulzoni 1990), pp. 109-126. Tra l'altro, Ungaretti fece opera importante di traduzione-diffusione, per "Commerce" e poi "N.R.F." nel 1928 (ivi, p. 114).

²Così per Silone, il cui *Fontamara* tornò in Italia (nella sua lingua) dopo la fine della seconda guerra mondiale - ormai fuori tempo per una corretta ricezione -, o addirittura per Leopardi in momenti di scarsa diffusione nel proprio paese (ad es. verso la metà degli anni Venti, quando E. Jaloux poteva rispondere all'inchiesta di "Augustea" sull'immagine della letteratura italiana all'estero : "Ma quando vi deciderete a dichiarare Leopardi primo fra i primi ?" (a. II, gen. 1926). Ho toccato l'argomento della ricezione in età romantica per un numero speciale di "Romantisme", *Traduire au XIX^e siècle*, dic. 1999 (pp. 69-81).

³Su tutto questo, v. A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995 (e più in generale il mio *D'écrire la traduction*, Paris, PSN, 1996^{II}).

idiolettale della lingua, fuori del sistema della quale non si dà *parole* né, credo, scrittura di sorta.)

L'altro assoluto, alieno o "esotico", non entra a far parte, com'è fin troppo ovvio, della nostra riflessione di oggi, anche se l'esperienza di esso fa scattare la molla del poetico leopardiano.

Dal punto di vista della translazione, ad ogni modo, le novità di questi ultimi dieci anni - a parte qualche manifestazione per il secondo centenario della nascita del poeta, *y compris* lo strano convegno di bilancio dei convegni per il secondo centenario (dic. 1998)⁴ e articoli di stampa connessi - sarebbero presto elencate, con qualche numero speciale di rivista (da ricordare "Europe" dell'estate '98, *Giacomo Leopardi*) e soprattutto la ripresa delle versioni di Michel Orcel recensite nel volume della Bulzoni citato, in qualche punto completate e emendate : G. Leopardi, *Chants (Canti)*, Paris, Aubier, 1995 (d'ora in poi MO). Per quanto riguarda le traduzioni che userò qui di seguito, esse vanno dal 1984 (A. Monjo = AM) al 1999 (Y. Bonnefoy = YB), e dal 1987-1995 (MO1 e MO) al 1998 (il sottoscritto = JV) ; salvo per quanto riguarda MO, si tratta per lo più di pubblicazioni in riviste o periodici. Nel frattempo, bisogna segnalare altresì il notevole lavoro di edizione dell'opera in prosa svolto, con le traduzioni per lo più di Joël Gayraud, dalla casa editrice parigina Allia. E per ultimo, il capitolo "Leopardi et le jardin du mal" nell'*Italie obscure* (saggi) dello stesso Orcel (Paris, Belin, 2001), in parte ripresa dell'introduzione ai *Chants* di cui sopra.

La dialettica "siepe/immensità" si configura dapprima, è noto, come gioco fra vedere e non vedere, intuizione di "orizzonte" e ostacolo vicino, differenza domestica - e quindi, freudianamente, forse narcisistica - che separa dall'ignoto o inconoscibile. Tale mi sembra, fuor di metafora, la posizione iniziale del traduttore davanti all'opera *altra* della quale - di nuovo La Palisse, ahimé - egli non può essere d'acchito familiare, anche se la sua preparazione - il suo personale, aperto "orizzonte d'attesa" - consente di intravederne qualche cosa. E non si sa bene cosa, a voler essere precisi, né la natura esatta di ciò che fa ostacolo - tale incomprendimento fa parte, credo, della natura stessa del tradurre. Così come, nell'incipit del famoso idillio, una vicinanza "il guardo esclude" - e nessuna delle versioni prese in esame è riuscita a rendere conto della transitività diretta di questo predicato -, senza che quel *resto escluso* risulti ben chiaro, ma forse proprio in questa scarsa visibilità sta l'eccellenza dell'espressione poetica, oscillante direi tra la "parte" (sia pure "tanta") e un "ultimo" più conturbante, metonimico della pura "novità" dell'altro. Rileggiamo e vediamo le soluzioni traduttive :

E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. (v. 2-3)

<i>et cette haie qui sur tant de côtés interdit au regard le fond de l'horizon.</i> (AM)	<i>Et cette haie qui, de tout bord ou presque, Ferme (MO1) / Dérobe aux yeux le lointain horizon.</i> (MO)
<i>et cette haie qui interdit au regard tant de parties d'un horizon plus lointain.</i> (JV)	<i>(...) et cette chère haie Qui refuse au regard tant de l'ultime Horizon de ce monde.</i> (YB)

Due versioni, si vede, hanno scelto di escludere tutto l'orizzonte, due invece una "tanta" parte di esso. Si tratta di un'opzione tanto più fondamentale, al di là delle

⁴Qualcuno fece circolare in quella occasione l'epigramma seguente : "Leopardi : même / momifié, pardi!".

piccole sfumature da dizionario (comunque concentrate sul predicato diretto di cui sopra), in quanto l'esposizione, quasi bloccata dall'andamento di terzetto dell'incipit (finali assonanzate *col* :: *clu*, quindi con un potenziale schema iniziale di assonanze alterne ABA poi echeggiato da nuova B al verso 4 - insomma *col, art, clu ; at, ecc...*⁵), acquista forza - e si ricorderà che *L'Infinito* succede cronologicamente al *Primo amore* (in terzine). Questa esposizione funge da protasi poetica-logica (logica secondo *logos*, o "pensiero poetante") a tutto uno svolgimento del Nostro e d'altri scrittori del pre-romanticismo europeo su limiti e infinitezza, e diremmo "titanismo" dell'umana condizione. Di qui, anche l'importanza di traduzioni come la *Titanomachia*, delle quali si è occupato l'amico F. D'Intino. (Un titanismo, vorrei notare, sottilmente smorzato dal poeta Bonnefoy, il quale più che tradurre sembra dialogare col suo lontano collega, passando dall'*illusione* consapevole di quell' "*ultimo*" a un tranquillo disincantato odierno "horizon de ce monde" - come dire che comunque non c'è oltre. Però a noi non dovrebbe sfuggire che allora si è *oltre* il compito prefisso, anche se Yves Bonnefoy se lo poteva permettere.) - Ora, a parte AM, i traduttori hanno dimostrato tutti un minimo d'attenzione alle finali assonanzate, sia pure con diverso ordinamento - ma YB propone proprio lo schema ABA,BXB', forse a compensare l'estrema libertà che si era preso col "pensiero" e con la struttura strofica del noto componimento - ; a smentire in qualche modo l'affrettata affermazione di Ungaretti, in una famosa *Difesa dell'endecasillabo* per "Il Mattino" di Napoli, 31 marzo-1° aprile 1927 : "Provatevi a tradurlo (*L'Infinito*) in altra lingua : non è più nulla". Sappiamo ormai che tutto è traducibile. Di qui un primo risultato del nostro studio traduttologico, modesto fin che si vuole, nell'attenzione maggiore proprio al significato di "da tanta parte" - determinazione circostanziale del predicato "esclude" o sintagma preposizionale autonomo - e quindi di "ultimo orizzonte" (collegato rispettivamente sia alla determinazione "da tanta parte" sia a "il guardo"). Certamente, una difficoltà del tradurre sta nell'impossibilità di conservare, là dove c'era, l'indeterminatezza e *indecidibilità* del senso dovuta a quella mallarmeana imprecisione che i francesi chiamano "*brouillage syntaxique*". Si deve aggiungere che il ricorso alla versione interlineare - una traduzione *one-to-one* stilisticamente rivalutata⁶ -, per l'inesistenza della distintività *di/da* in francese e altre lingue romanze, sarebbe di scarso rendimento (mettiamo "de tant de côtés / du dernier horizon exclut le regard", quasi incomprensibile).

Un secondo punto di rilievo, come tutti sanno, è nell'*Infinito* l'uso dei vari indicatori spaziali, specie dei deittici ("quest", questa, queste, questa, questa, questo" e poi "presente, mio", vs "quella, quello", "ultimo" e forse "morte" con traslato temporale⁷). Il percorso di lettura che tale distribuzione impone è ovviamente collegato con la dialettica di cui sopra. La resa dell'opposizione, delicata in francese ove l'unico dimostrativo è "*ce*", rafforzato all'occorrenza da "*-ci*" o "*-là*" - rafforzamento sempre meno produttivo,

⁵Non voglio dilungarmi troppo, ma il quarto verso innescherebbe allora un rimbalzo significativo in direzione della terzina, secondo lo schema ABA,BCB' (quest'ultima posizione, consonanza *et-*), trattato però molto modernamente come allusione, eco lontana, rimando a una intertestualità (allusiva) delle forme. Potenzialità appunto. Un procedimento che si sarebbe ritrovato, dopo, soltanto in poeti del Novecento (a cominciare, mi sembra, da Rebora).

⁶Penso alla discussa versione, comunque esemplare, dell'*Eneide* dovuta a Klossowski : Virgile, *L'Énéide*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1964 (incipit : "Les armes je célèbre et l'homme qui le premier des Troyennes rives / en Italie, par la fatalité fugitif, est venu au Lavinien / littoral..." - p. 3). Nel saggio ormai classico di J.C. Catford (*A Linguistic Theory of Translation*, Oxford 1965), questa sarebbe detta *rank-bound translation*.

⁷Giusta quella che lui stesso diceva "idea di un tempo indeterminato dove l'anima si perde, e sebbene sa che vi sono confini, non li discerne" (*Zibaldone*, ed. Pacella 1429), ossia estensione dallo spazio alla distanza.

oggi, con frequente perdita del suo orientamento anche discorsivo⁸ -, è pressoché nulla in AM, limitata a “cet ...-là” (e “lointain”) in MO, sicuramente esagerata in JV - “ces ...-ci”, “là-bas” (e “lointain”, “au-delà”) -, infine quasi invertita con “de ce monde” già citato in YB (il v. 9-10, diventato 13 in lui, si trova d'altronde parificato, esattamente come per AM, in : “Ce silence infini à cette voix”) ; il quale YB enfatizza però la prossimità della “presente” con “celle-ci / Qui est...”. Va precisato inoltre che nulla sussiste in francese del rapporto di “questo” con la 1^a persona (d'enunciazione), e di “quel” decisamente lontano da uno spazio d'interlocuzione (almeno *in absentia*, mi pare che un valore di 2^a persona resti per lo meno disponibile, pur senza “codesto” ormai quasi fossile), talvolta sentito quindi come indicatore di “non-persona”. C'è poco da scegliere, la lingua comanda. Sia detto di passata, un altro testo caratteristico per la specie di iper-semantizzazione deittica, *I fiumi* di Ungaretti, allo stesso modo ha perso (nella traduzione vulgata) il momento centrale di svolta e di tuffo nell'irrazionale della *cosa* o del *vissuto impersonale extra-testuale* (“Ma quelle occulte / mani / che m'intridono...” > “Mais ces occultes / mains...” : *Les fleuves*, trad. di J. Lescure con l'autore). Eppure, da quell'urto contro la “cosa” (o anche il “bello” : E. Dickinson) scaturisce la poesia, che Leopardi tenta per l'appunto di *dire*. L'inglese, con la scelta tra *this* e *that*, a me sembra, potrebbe rendere il gioco oppositivo, qui “siepe” / “infinito”, ostacolo / apertura ; eppure, in quel poco che conosco - la versione di Peter Porter ad esempio, da voi pubblicata in occasione d'un precedente incontro⁹ -, tale opposizione non è affatto sfruttata, sicché forse sbaglio del tutto non conoscendo esattamente il valore di quegli indicatori inglesi. Qualcuno potrebbe obiettare che, al di là degli imperativi linguistici, c'è comunque il riferimento, il mondo di referenza secondo il quale orizzonte è già semantizzato /lontano/ rispetto a “io” o “siepe” ; resta nondimeno un *valore* dell'espressione più propriamente poetica, tra l'altro con la messa in risalto di “quello” aggettante sul vuoto di una forte ripresa (a capo) che gli dà spessore anche morfologico - “quello / Infinito silenzio” -, e ciò non mi pare recuperabile, o magari attraverso una complessa *compensazione* (di livello, o anche rango diverso). Di solito, le differenze di *valore* sono fra le più delicate da rendere. Siamo lì molto vicini insomma a un caso di cosiddetta intraducibilità.

Altra osservazione certamente interessante, visto che si è appena parlato di messa in rilievo con passaggio da un verso a un altro (a capo) : quella del livello metrico. Le traduzioni prese in esame si prevalgono tutte di una certa attenzione al riguardo, fondata alla grossa sul *dodécasyllabe* in AM, il *décasyllabe* (con qualche alessandrino) in MO e YB, l'*hendécasyllabe* in JV. La flessibilità dell'endecasillabo leopardiano, è chiaro, non può assolutamente ritrovarsi in francese - e nemmeno nell'applicazione regolare di JV, poiché essa non è riconoscibile d'acchito, non fa aggio su una tradizione per lo meno “a orecchio” in tale lingua-cultura. L'opzione per una misura fissa - di undici posizioni - ha forse il vantaggio di ridare energia alla vieta figura del riporto e dell'inarcatura, come (rispettivamente) ai vv. 10, 13, e 2, 4, 5, 8, 10, 13 dell'originale (questi ultimi due in un certo modo come incorniciati, *ma ciò vuol dire destabilizzati in quanto versi*, dalla doppia figura metrica) : e, nella versione, ai vv. 5, 13, e 2, 5, 8, 9, 10, 13 (da notare come “incorniciato” si ritrovi il v. 5, con la ripresa di “au-delà” già segnalata sopra, mentre l'inarcatura del v. 9 compensa molto da vicino il riporto originale in testa al v. 10). Le altre versioni, lasciata la regolarità metrica, non possono vantare altrettanti giochi con

⁸In breve, “cela dit” (testo di prima) e “ceci -” (testo che segue), non sono quasi più distinti nel francese medio.

⁹Cfr. *Leopardi e il libro nell'età romantica* (cura di M. Caesar e F. D'Intino), Roma, Bulzoni, 2000, p. 297 (così “an infinity of silence...”, e “a shipwreck”, senz'altro). La classica di J.H. Whitfield (Napoli, 1962), mi si dice oggi, aveva in effetti “this” e “that”.

ritmo e sintassi - salvo rispetto ai bianchi tipografici, ma AM, ad esempio, avrebbe comunque soltanto due *enjambements* (vv. 5 e 10 - e forse 7). Il processo di compensazione agisce in pieno, viceversa, nelle due altre versioni, a livello di costruito grammaticale : in MO è molto esaltata la *transmutatio* dei versi 11-13, spinta fino all'iperbato ("et l'éternel, il me souvient, / Et...") e diciamo pure ad una specie di disordine dei sensi ; in YB invece, ove per altro l'idillio è reso quasi cartesiano dalla bipartizione secondo l'esatto punto di equilibrio all'emistichio dell'ottavo verso, la fine (o explicit) ribadisce tale composta dualità con il parallelismo sintattico e semantico fra "immensité"¹⁰, o l'immersione in essa, e "nauffrage" (come se non bastasse, il "naufregar" è ulteriormente pacificato dalla restrizione dell'avversativa "mais") :

(...). Immensité
 En laquelle s'abîme ma pensée,
 Naufrage, mais qui m'est doux dans cette mer.

Ecco un naufragio meno rilevante, semplice modularsi fra immersione e immensità, del durativo "naufregar" leopardiano. Come spesso avviene nel passaggio dall'una all'altra lingua, e più spesso per via di un uso differente dei tempi verbali, si è persa l'aspettualità. (In AM, per altro, il centro dell'idillio è leggermente ridotto dall'uso di "quand", magari iterativo - quanto banalizzante, allora! - ma non durativo.)

Quella specie di disordine nell'espressione - quindi dei sensi - presente in MO mi pare invece più confacente alla concitazione ritmica e sintattica di alcuni passi del poeta italiano, come qui grazie all'abbondante polisindeto (del resto semplificato, guarda caso, da AM e YB). Ma ancora più interessanti sarebbero gli esempi di *Alla luna* (il celeberrimo v. 9 "Era mia vita : ed è, né cangia stile", ove l'isolamento della copula, anche lì rimotivante in vero nucleo verbale, non è possibile in francese), o de *Il sogno* (v. 23-24 : "Disse colei. Son morta, e mi vedesti / L'ultima volta, or son più lune"), o l'allucinato *A se stesso* tutto ("Or poserai per sempre, / Stanco mio cor. Però l'inganno estremo, / Ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento," ecc... - ove MO ha conservato solo un passato remoto nella dipendente relativa, YB neanche quello : "Pour toujours prenne fin / Ta fatigue, mon cœur. Mon ultime illusion / Est morte, que j'ai crue..."). Si tratta, in fondo, di una particolarissima *positura* nel proprio mondo di referenza, ben diversa dal più banale scompiglio collegato col sonno/sogno, così come appare appunto nel seguito del citato *Sogno*, tradotto tale e quale per es. da MO ("Ed ella... porgeva. Or mentre / Di baci la ricopro..." ecc.). La fine di *Alla luna* merita forse di essere ancora osservata :

(...). Oh come grato occorre
 Nel tempo giovanil, quando ancor lungo
 La speme e breve ha la memoria il corso,
 Il rimembrar delle passate cose,
 Ancor che triste, e che l'affanno duri !

<p><i>Oh qu'il est doux, au temps de la jeunesse, quand il est encore long le chemin de l'espoir et court celui de la mémoire, le souvenir des choses du passé, même tristes, et même si mon tourment dure !</i></p> <p style="text-align: right;">AM</p>	<p><i>(...). O comme est chère Dans le temps juvénile, quand longue est l'espérance Et brève la carrière du souvenir, La remembrance des choses disparues, Encore que tristes et que le tourment dure !</i></p> <p style="text-align: right;">MO</p>
---	---

¹⁰In francese, purtroppo, questa "immensité" è a contatto diretto, fonetico e per genere morfologico, di "pensée", con l'aggravante - oserei dire - di formare rima a fine verso (in YB per l'appunto).

(...) <i>Oh, nous aimons qu'il arrive, au temps juvénile (quand encore est longue l'espérance à venir, brève la mémoire), de remémorer les choses du passé, même s'il est triste, et que la peine dure !</i>	<i>Qu'il est doux, en effet, quand on est jeune, Et que longue est encore, de l'espérance, La course, et brève celle de la mémoire, De se remémorer les choses passées Si même elles sont tristes, et chagrin qui dure !</i>
JV	YB

A parte la probabile bivalenza semantica del “triste” finale, resa possibile dall’ambigua desinenza (“il rimembrar... triste”, o “cose... triste”), quindi evidenziata proprio dalla lettura traduttiva - la quale dovrà pur orientare la versione sia verso fr. “triste” (m. sing.) sia verso un plurale “mauvaises, cruelles” (o anche *tristes*)¹¹ ecc. -, rimane sempre la difficoltà del “*brouillage*”, temporale questa volta, poiché tutto il “grato” del “tempo giovanil” è di nuovo evocato (e anzi “la ricordanza... giova”), *in quanto rimembranza passata*, diremmo quasi (se è lecito) : *postuma*, nel momento dell’enunciazione poetica. E il presente stesso acquista lì uno strano sapore, in *quel* momento. Un momento pur sempre, insieme, di “travaglio” sofferente : “travagliosa / Era mia vita : ed è, né cangia stile”, ancora una volta. Dunque : una situazione estremamente complessa, di tempi sovrapposti e scambiati, espressa al solito dalla forma poetica (sintassi, retorica con l’anastrofe e anacoluto del v. 14, ecc.), che sarà ben difficile conservare in una lingua dalla morfologia assai meno “chiara” (ridondante, se vogliamo), come la francese. L’essenziale resta sempre sintattico, in quelle proposizioni temporali calettate - secondo uno schema che potremmo rappresentarci forse al modo seguente :

mi rammento		
venia pien d’angoscia ...	[Era...]	
	grato occorre... quando...	il rimembrar
		delle passate cose
[... ed è]	e pur mi giova (la ricordanza)	< l’affanno dur(a) >?

- ove solo JV (non sta a me dire se a ragione) ha tentato di ricacciare nel passato la vana consolazione della rimembranza, con un ulteriore distacco dell’io poetante appena *giovato* (vedi l’avversativo “pur”) dal ricordo¹² di un dolore ad essa inerente...

Le difficoltà di passaggio da sistema a sistema, abbiamo capito, sono anche delle spie e vie d’accesso a stilemi e nodi semantici caratteristici dell’autore preso in esame. Anzi, l’approccio traduttologico consente di puntualizzare meglio tali nodi, nei quali non solo si concentra l’originalità dell’opera che conta - e quindi il suo probabile apporto ad un “arcitesto” altro - ma addirittura la capacità o *potenza* linguistica insita nel sistema di partenza, e per definizione assente nel sistema d’arrivo (il quale, avrebbe aggiunto Jakobson, può sì esprimere “tutto” ma non “deve”¹³ - né era stato previsto per -

¹¹ Un problema di *valore* anche questo, in fondo, poiché il francese non avrebbe la possibilità (nel paradigma) di opporre “tristo” a “triste” (per altri esempi, anche riguardanti l’aspettualità, sia consentito un rimando al mio “*Leggendo nel Vico de li Strami...*” - *Appunti...*, “La Parola del testo” (Roma), II, 1, 1998, pp. 21-48).

¹² La “ricordanza” (v. 11) : che solo AM, credo a torto, non distingue affatto dal “rimembrar” del v. 15. Su questo e altri problemi di micro-lessicologia leopardiana, avevo seguito qualche anno fa un’interessante tesi di Pascaline Nicou (Paris III - CIRCE, 1996), anche con l’aiuto di A. Prete.

¹³ Cfr. *D’écrire la traduction*, cit. p. 55, 75, 124 e *passim*.

farlo). Nel caso nostro, di lingue molto vicine, l'interstizio offerto all'apporto straniero (e la "prova" che esso suppone : Berman) si situa in un *presque-même* quasi sempre diretto alla morfologia, al *valore* paradigmatico, a differenziazioni di *aspetto* temporale, al vario combinarsi di semi identici (o quasi), e via dicendo ; con pochi problemi di tipo culturale e situazionale profondo. Insomma, secondo una riflessione filosofica sul tradurre (Quine), a semplici banali "variazioni" intra-semiotiche : tanto per capirci, diciamo che le dette operazioni sono comunque al di qua della "traduzione radicale". La connotazione, e la funzione poetica in senso stretto, ne sono campi di manifestazione privilegiati. In altra sede, ho cercato di mostrare tuttavia che da simili nonnulla provengono spesso quei "piccoli equivoci senza importanza" (un titolo fortunato di Tabucchi), che poi bastano a scatenare, in particolari momenti storici, ben più pesanti incomprensioni e malintesi¹⁴. Se non altro, questo sarebbe un motivo d'interesse da non tralasciare.

Tornando a *L'Infinito*, se rileggiamo le quattro versioni disponibili, più o meno contemporanee, troveremo che vi rimangono ancora piccole difficoltà di tipo quasi esornativo, o almeno così sembrerebbe. Voglio dire di pura retorica (la specie di endiadi "sedendo e mirando"), apparentemente inglobata nel polisindeto già notato, o di carica semantica diversa ma non contrapposta, per alcuni termini astratti quale "sovrumano"... Ebbene, il francese - che ignora quasi del tutto alcune figure di *variatio* come la dittologia (per cui non possiede neanche un termine adatto) - ha sempre cercato di separare, distinguendo o gerarchizzando, la coppia del v. 4 (AM "assis à contempler", MO "couché là et regardant", JV "assis devant cette vue", e con parallelismo asindetico YB "je m'assieds, je laisse aller mes yeux") ; così come mostra di aver esitato davanti al termine "sovrumani / Silenzi" : credo, perché non possiede la sfumatura esistente in italiano (morfologia ancora) tra sopra e super prefissati - da cui *sovrumano* (o anche *sopraumano*) molto più vasto semanticamente di uno sciatto "appartenente al *superuomo*". La confusione, senz'altro, può suonar noiosa in francese tra "surhumain" e "surhomme", e ciò potrebbe spiegare la perifrasi incrementale di AM ("silences / qui n'ont plus rien d'humain") e soprattutto la notevole ipertraduzione del poeta Yves Bonnefoy :

Des silences aussi, comme l'humain en nous
N'en connaît pas...

(il quale però, abbiamo visto, tende per altro ad "assimilare" leggermente il testo del Leopardi alla propria poetica, o per lo meno - e qui si aprirebbe tutt'altra discussione - ad una poetica "francese" del nostro tempo).

Siamo alla conclusione. Tutti i livelli dell'analisi linguistica e dell'esegesi letteraria sono coinvolti dallo sguardo "pratico-teorico" del traduttore. Il suo particolare approccio all'opera aiuta anzi talvolta a rivelarne punti salienti, quasi "serpenti" del senso in agguato per l'incauto lettore (e traduttore "non il solo colpevole" : Audiberti) ma anche miele di un sotto-testo venuto solo parzialmente alla luce nella sua lingua originale¹⁵. Si è scelto, per l'occasione, di tralasciare alquanto il livello lessicale, abbastanza ovvio in due lingue "sorelle", e quasi sempre meglio studiato degli altri. La tappa ulteriore della

¹⁴ Tra le altre pubblicazioni, v. ad es. mia presentazione (e contributo) a : *La traduction-migration*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 7 ss. e 97-124.

¹⁵ Mi sia consentito un'ultima illustrazione proveniente da altri miei interessi : in Ungaretti, si trova per esempio la parola "tela" letteralmente *rivelata* come potenzialità semantica (rimasta nel sotto-testo d'autore) quando lo stesso poeta traduce, con J. Lescure, aggiungendo il sema /*albùgine*/ tutt'altro che innocuo (si sa della cecità dovuta a tracoma nella di lui infanzia egiziana), per "TAIE" ("Un'Eva mi mette sugli occhi / La tela dei paradisi perduti" > "Une Ève me met sur les yeux / La taie des paradis perdus" : *Sentimento del tempo*, 1932).

versione-scrittura, poiché costringe a precise scelte, ne fissa alcune componenti per lo meno potenziali : giusta la formula mallarmeana delle “langues imparfaites en cela que plusieurs”, ma senza illusioni sul fatto che “toujours manque la suprême”. Viceversa, la traduzione può trasportare nella lingua-cultura d’arrivo echi o rimandi che non vi sarebbero apparsi a partire da tradizioni diverse - così, credo io, del famoso “passero”, diventato “solitario” per antonomasia a partire dal semplice PÀSSER [SOLITÀRIUS] dei *Salmi* (CII, 8) sentito ancora come neutro “uccello” o banale passerotto, certamente non canoro, in Petrarca (Son. CCXXVI, *R.V.F.* : “Passer mai solitario... / Non fu quant’io...”) ¹⁶, mentre canta forse nel *Lys dans la vallée* quale “chantre des marais” (e, in nota, “rossignol des eaux”) -, oppure innestare invece allusioni intertestuali che solo in essa lingua sussistono ¹⁷. L’ostacolo (la “siepe”) apre allora (a) l’infinità del testo possibile, come del resto avviene per ogni opera estetica : “L’amour du beau... est sans limites, un jour ouvert sur l’infini”, scriveva Michelet proprio a proposito di un uccello canoro (*Le rossignol*). Dove si ritrova infine il parallelismo creazione / traduzione accennato all’inizio : o meglio, il testo poetico, senza illusioni sull’immediatezza linguistica, contiene già in sé quella distanza e reduplicazione che ho chiamato *effet-traduction*. Versione scolastica o universitaria a parte... Tutto il discorso si riduce forse a questo : la traduzione è una scrittura a tutti gli effetti, anche se alcuni effetti sono particolari e non ne fanno un’opera d’invenzione *tout court*.

Jean-Charles Vegliante

CIRCE (Paris III)

¹⁶ Poi, ormai leopardizzato, attraverso Pascoli (*Il passero solitario*) fino a Montale (*Annetta*), com’è noto : di cui l’ultimissima versione disponibile propone “merle bleu” (sic). Trattasi in effetti, sembra, di “passera” o “merlo acquaiolo”, dal canto melodioso e di abitudini solitarie.

¹⁷ Se posso portare un esempio che mi tocca da vicino, Raboni traduce “dama camusa”, rifacendosi credo a Gozzano (“Le Stagioni [simulacri] camuse e senza braccia”, *La Signorina Felicita*, V) e a Montale (“... statua dell’Estate / fatta camusa da lapidazioni”, *Flussi*), per dire /*senza-naso*/, quindi anche connotare il teschio, di fronte a fr. “dame aux yeux creux”.