

Il volume raccoglie esercizi di comparatistica intertestuale in cui l'approccio linguistico si integra con quello letterario in una prospettiva culturale di dialogo tra lingua, traduzione e letteratura.

Le copertine della collana *Iberica* utilizzano simboli ed emblemi dell'umanista Joachim Camerarius

www.nuovacultura.it

13.00 EURO



LA TRADUZIONE DEL TESTO POETICO

Luisa Selvaggini



Collana di lingue,
letterature e culture iberiche

Luisa Selvaggini

LA TRADUZIONE DEL TESTO POETICO

MODELLI DI ANALISI COMPARATA
(SPAGNOLO-ITALIANO)




Edizioni Nuova Cultura

LUISA SELVAGGINI

LA TRADUZIONE DEL TESTO POETICO

Modelli di analisi comparata
(Spagnolo-Italiano)



Nuova Cultura

LUISA SELVAGGINI

È laureata in Lingua e letteratura spagnola. È stata professore a contratto di Lingua e traduzione spagnola e Lingua spagnola presso l'Università della Tuscia (Viterbo) e attualmente è dottoranda in Letterature straniere moderne presso l'Università di Pisa. Si occupa di comparatistica delle traduzioni e di trattatistica spagnola del secondo Cinquecento, temi su cui è intervenuta con saggi e relazioni a convegni.

Iberica.
Collana di lingue,
letterature e culture iberiche

- 1) Giuseppe Grilli, *La Scena Originaria. Identità e classicità della letteratura spagnola*
- 2) Benito Pérez Galdós, *Alceste*, a cura di Trinis Antonietta Messina Fajardo
- 3) Eugeni d'Ors, *Il nuovo Prometeo incatenato*, a cura di Francesco Vezzani
- 4) Marcial Rubio Árbuez, *Estudios sobre el género picaresco*
- 5) Carmen L. Bohórquez Morán, *Francisco de Miranda, precursore delle indipendenze dell'America Latina*, a cura di Luisa Allesita Messina Fajardo



DESCRIZIONE

Il concetto ispiratore della collana è la messa in questione del concetto di genere. Esso è divenuto ossessivo nel dibattito culturale recente, quale griglia obbligatoria a vantaggio del contenuto specifico e caratterizzante l'opera. Assumiamo come obiettivo della collana la definizione di "contenuto culturale", che costituisce oggetto di studio e di indagine. L'ambito privilegiato di osservazione è costituito dalle lingue, dalle letterature e dalle culture iberiche.

RESPONSABILE SCIENTIFICO

Giuseppe Grilli

COMITATO SCIENTIFICO

Fausta Antonucci, *Università di Roma Tre*

Amaia Arizaleta, *Université Toulouse Le Mirail*

María Soledad Arredondo, *Universidad Complutense de Madrid*

Alberto Blecau, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Julia Butinyà, *Uned Madrid*

Rosa Cabré, *Universitat de Barcelona*

Antonella Cancellier, *Università di Padova*

Gloria Corpas Pastor, *Universidad de Málaga*

Mario García-Page, *Uned Madrid*

Monique Güell, *Université de la Sorbonne Paris*

Antonio Apolinário Lourenço, *Universidade de Coimbra*

Abraham Madroñal, *(CSIC) Madrid*

Norbert von Prellwitz, *Università La Sapienza di Roma*

Ines Ravasini, *Università di Bari*

José M. Reyes Cano, *Universitat de Barcelona*

Graciela Ricci, *Università di Macerata*

Marcial Rubio, *Università di Chieti-Pescara*

Kazimierz Sabik, *Università di Varsavia*

Vicent Salvador, *Universitat Jaume I Castelló*

Oana-A. Sambriana Toma, *Academia de Romania (Dir. "HispaniaFenix")*

Félix San Vicente, *Università di Bologna*

Maria Rosa Scaramuzza, *Università di Milano*

Guillermo Serés, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Julia Sevilla, *Universidad Complutense de Madrid*

Mila Torres, *Université de Rouen*

METODI E CRITERI DI REFERAGGIO

La collana adotta un sistema di valutazione dei testi basato sulla revisione paritaria e anonima (*peer-review*). I criteri di valutazione adottati riguardano: l'originalità e la significatività del tema proposto; la coerenza teorica e la pertinenza dei riferimenti rispetto agli ambiti di ricerca propri della collana; l'assetto metodologico e il rigore scientifico degli strumenti utilizzati; la chiarezza dell'esposizione e la completezza d'analisi.

Copyright © 2010 Edizioni Nuova Cultura - Roma

ISBN: 9788861345676

Copertina: a cura dell'Autore. Composizione grafica: a cura dell'Autore.

È vietata la riproduzione non autorizzata, anche parziale, realizzata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

A mio padre

Ringrazio Alessandro Finzi, con il quale ho iniziato lo studio sulla comparatistica delle traduzioni. Alle nostre conversazioni devo molti degli spunti che hanno trovato sviluppo in questo volume. Ringrazio inoltre Giuseppe Grilli per le preziose indicazioni e i determinanti suggerimenti che mi hanno permesso di arricchire il testo. A lui va la mia riconoscenza per il costante incoraggiamento a portare a termine il lavoro.

Indice

Premesse	11
----------------	----

MODELLI DI ANALISI COMPARATA

MODELLO 1 - IL SENSO E IL RITMO:

LUIS DE GÓNGORA, <i>FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA</i>	21
1. Il testo	23
2. Le traduzioni	24
2.1. Struttura metrica e rimica	24
2.2. Semantica	27
2.3. Il ritmo	37
3. Conclusioni	41

MODELLO 2 - STRUTTURE RETORICHE E TRADUZIONE:

LUIS DE GÓNGORA, <i>MIENTRAS POR COMPETIR CON TU CABELLO</i>	43
1. Il testo	44
2. Le traduzioni	46
2.1. Struttura metrica e rimica	54
2.2. Costruzioni retoriche	55
2.2.1. Figure della ripetizione	55
2.2.2. Figure dell'accumulazione	57
3 Conclusioni	67

MODELLO 3 - RISPETTO FORMALE E ADESIONE AL CONTENUTO:

RUBÉN DARÍO, <i>LO FATAL</i>	71
1. Il testo	71
2. Le traduzioni	72
2.1. Struttura metrica e rimica	74
2.2. Sintassi	78
2.3. Aspetti grammaticali	80
2.4. Semantica	81
2.5. Costruzioni retoriche	84
2.6. Interpunzione	86
3. Conclusioni	88

MODELLO 4 - CRITICI-TRADUTTORI E POETI-TRADUTTORI:

PABLO NERUDA, <i>AH VASTEDAD DE PINOS</i> ...	89
1. Il testo	89
2. Le traduzioni	90
2.1. Struttura metrica	93
2.2. Aspetti grammaticali	97
2.3. Semantica	98
2.4. Costruzioni retoriche	100
3. Conclusioni	102

MODELLO 5 - MONOMETRIA E POLIMETRIA: FEDERICO GARCÍA LORCA,

<i>LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS</i>	105
1. Il testo	105
2. Le traduzioni	107
2.1. Struttura metrica	112
2.2. Sintassi	117
2.3. Semantica	118
3. Conclusioni	120

Considerazioni finali	121
-----------------------------	-----

Bibliografia	123
--------------------	-----

Indice dei nomi	135
-----------------------	-----

Premesse

La traduzione del testo poetico è tra le tematiche più complesse e dibattute in ambito traduttologico, sia da un punto di vista teoretico che pragmatico. Sebbene al riguardo non possano essere avanzate limitazioni normative, o principi condizionanti e assoluti, due sembrerebbero essere, in linea di massima, le prassi riscontrabili nella pratica. Una di tipo "reinterpretativo", che si richiama a valori poetici che prescindono dall'organizzazione strutturale dell'originale, o che comunque mantengono questa in una posizione subordinata. L'altra di tipo "critico-filologico", in considerazione del rapporto inscindibile tra contenuto testuale ed elementi di natura stilistico-formale¹.

Se l'approccio reinterpretativo implica una rilettura e riscrittura dell'originale, il metodo critico-filologico tende invece a privilegiare, oltre al "senso", anche l'architettura del testo di partenza, sia nei suoi elementi costitutivi (metro, rima e strofa, laddove sussistano), che nell'organizzazione propria del linguaggio (sintassi, grammatica, semantica, fonetica), includendo anche le configurazioni retoriche propriamente dette.

¹ Questa polarità è proposta da B. TERRACINI, *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia, Neri Pozza, 1957 (ripubblicato con un'introduzione di M. Corti, Torino, Einaudi, 1996). L'autore distingue la traduzione di stampo "romantico", «che muove dall'interpretazione personale del modello», da quella di carattere "critico-filologico" (pp. 101-103, in particolare la nota 41).

Rispetto a queste due posizioni antitetiche, un caso limite è costituito dalla trasposizione del testo poetico in prosa. Non sbaglia Valentín García Yebra quando afferma: «vale más una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso; pero una buena traducción en verso vale más que una buena traducción en prosa»². L'espedito della traduzione prosastica, secondo García Yebra, può avere una sua funzionalità se l'aspetto logico-contenutistico è più rilevante della forma stessa che lo contiene, ma nel caso di lingue affini, come spagnolo e italiano, sia il contenuto che la forma possono essere salvaguardati:

Muchas veces pueden salvarse íntegra y conjuntamente el contenido y la forma. Cuando ello no es posible, mejor no traducir que traducir en prosa, destruyendo la forma [...]. Hay poemas en que importa menos lo que se dice que la manera de decirlo, poemas cuyo contenido es mero pretexto para una forma, del mismo modo que, en muchas canciones, importa menos la letra que la música. En la traducción de tales poemas hay que salvar ante todo la forma. Y, si la distancia entre las dos lenguas no permite salvarla, mejor sería no traducir esos poemas³.

La critica ha più volte posto l'accento sull'intraducibilità del testo poetico, soprattutto in relazione agli aspetti stilistico-formali⁴. Tuttavia, di fatto, esso viene tradotto, a volte anche con risultati molto soddisfacenti⁵.

² Cfr. V. GARCÍA YEBRA, *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1983, p. 142.

³ Ivi, pp. 142-143.

⁴ Tra i numerosi contributi sul tema, si vedano: B. CROCE, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936 (la sezione a cui si fa riferimento è *L'intraducibilità della rievocazione*, pp. 100-106, riproposta anche in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di S. Nergaard, Milano, Bompiani, 1993, pp. 215-220), R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di Linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 56-64 (anche in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, pp. 51-62), G. MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.

⁵ Cfr. E. SAPIR, *Il linguaggio. Introduzione alla linguistica*, Torino, Einaudi, 1969 [1921], che però specifica: «Questo solleva il problema se nell'arte della lettera-

Considerando che in poesia ogni elemento formale è sottoposto a un processo di semantizzazione⁶, è possibile ritenere che il tentativo di rispettare al massimo le strutture che costituiscono l'originale consenta, in sede di traduzione, anche una maggiore adesione alla semantica generale del testo fonte, almeno per quanto riguarda le lingue geneticamente vicine. Ciò, ovviamente, tenendo conto delle limitazioni imposte dagli aspetti linguistici non trasferibili.

A questo punto, il traduttore che presceglie e adotta un'impostazione di tipo filologico cercherà di riprodurre con il massimo rispetto gli elementi strutturali dell'originale, sia singolarmente che nelle loro reciproche relazioni, ferma restando la necessità di "negoziare" delle perdite, nel significato o nella forma, laddove l'adesione a un determinato livello ne dovesse compromettere un altro giudicato

tura non sono intrecciati due tipi o livelli distinti di arte: un'arte generale, non linguistica, che può essere trasferita senza essere danneggiata in un veicolo linguisticamente estraneo, e un'arte specificamente linguistica che non può essere trasferita. Credo che la distinzione sia del tutto valida, anche se non troviamo mai i due livelli distinti nella pratica» (pp. 219-220). Alle affermazioni di Sapir replica Mounin, *op. cit.*: «Questa maniera di distinguere in una data poesia la parte traducibile da quella intraducibile sembra suggerire che solo certi elementi fonetici e prosodici possono essere assolutamente non trasferibili. Ma suggerisce altresì che quella parte non trasferibile della composizione poetica non è forse la più preziosa, legata com'è a determinati giochi sonori (come si dice: giochi di parole) di cui, spesso per tradizione, si compiace una data lingua» (il riferimento è a p. 147). Di converso dichiara Terracini, *op. cit.*: «I buoni traduttori curano molto il ritmo, l'elemento sintetico più immediato e più facile da afferrare nel loro originale: fedeltà alla rima, ai giochi di assonanze e di allitterazioni, fedeltà al ritmo sino alla poesia barbara, o libera trasposizione di effetti fonici e di metri sino alla prosa ritmica, è questo forse il campo ove più si è appassionatamente discusso il dilemma della traduzione fedele e infedele» (p. 113). Sulla preminenza del contenuto rispetto allo stile nel processo traduttivo si veda E. NIDA, *Toward a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964.

⁶ Cfr. J.M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972 e ID., *Il problema della traduzione poetica*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, cit., pp. 257-263. Si veda anche R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, cit., pp. 181-218 e ID., *Poetica e poesia: questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985.

comunque significativo. Per “negoiazione” si intende quella inevitabile forma di compromesso che, secondo Umberto Eco, investe l'intero processo traduttivo, al fine di salvaguardare al massimo i valori formali dell'originale e ricrearne lo stesso effetto⁷.

Ritenendo valido, in via teorica, il criterio di tipo critico-filologico, si è qui tentato un confronto di più traduzioni di uno stesso testo poetico, anche sul piano del rispetto dei vari livelli strutturali. L'ipotesi di partenza è che l'identificazione di elementi divergenti nelle traduzioni debba necessariamente dipendere da caratteristiche costitutive intrinseche all'originale, ma anche dai criteri adottati dai traduttori, oltre che dalla loro personale “lettura” del testo.

Nel suo saggio sulla traduzione, Eco ribadisce come ogni processo traduttivo costituisca in realtà un atto interpretativo, anche se «l'universo delle interpretazioni è più vasto di quello della traduzione propriamente detta»⁸. Interpretare quindi non è solo tradurre, ma tradurre equivale certamente a interpretare. Nella traduzione letteraria l'interpretazione si sostanzia in un primo momento nella comprensione interna del testo e, successivamente, si concretizza nell'esito o prodotto della traduzione. Per Eco «una buona traduzione è sempre un contributo critico alla comprensione dell'opera tradotta» e, aggiunge, «le traduzioni della stessa opera si integrano tra loro, perché spesso ci portano a vedere l'originale sotto punti di vista diversi»⁹, tanto da permettere al testo fonte di offrire delle potenzialità interpretative fino a quel momento forse ignote all'autore stesso¹⁰. In linea con questa prospettiva, Norbert von Prellwitz afferma, in uno studio sulle traduzioni di alcuni sonetti di Góngora in varie lingue, che le osserva-

⁷ Cfr. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2004⁵ [2003].

⁸ Ivi, p. 234. Sulla natura ermeneutica del processo traduttivo, cfr. R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, cit., e H.G. GADAMER, *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, cit., pp. 341-365 (ed. orig. del volume da cui è tratto il saggio: *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, III, 1960, trad. it. *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983).

⁹ Cfr. U. ECO, *op. cit.*, p. 247.

¹⁰ Ivi, p. 15.

zioni alla base della sua ricerca muovono da un necessario raffronto tra le versioni, ritenendo che i punti di maggiore divergenza nelle traduzioni possano essere «un'utile spia di punti critici nell'interpretazione del testo originale, sulla scia di quanto ipotizzato da Michael Riffaterre, che considerava i luoghi più discordanti nelle interpretazioni degli studiosi – e in quelle dei suoi studenti – come sintomatici di problemi semantici e semiotici»¹¹.

Dunque, più traduzioni di uno stesso testo poetico, configurandosi come potenziali interpretazioni, offrono letture diverse dell'originale e dal loro confronto possono derivare anche approfondimenti di tipo critico¹².

Ciò premesso, un'analisi che conduca, a priori, una verifica del sistema organizzativo dell'originale e, a posteriori, quella del rispetto dell'architettura formale da parte dei traduttori, e quindi una comparazione delle traduzioni tra loro e con il testo di partenza, dovrebbe consentire di:

1. stabilire il tipo di approccio effettivamente adottato dai traduttori (filologico, parzialmente filologico o libero);
2. determinare quali livelli strutturali presenti nel testo fonte siano stati riprodotti in sede di traduzione nell'impossibilità pratica di rispettarli tutti;
3. verificare se le scelte adottate, e dunque l'esito della versione, siano imputabili all'atto interpretativo oppure all'aver privilegiato un determinato livello rispetto ad altri considerati meno significativi.

Il grado di relazione biunivoca fra originale e traduzioni, per ciascun livello organizzativo, potrebbe allora essere assunto come criterio per un giudizio di “fedeltà” delle versioni.

¹¹ Cfr. N. VON PRELLWITZ, *Góngora in varie lingue*, in *Il viaggio della traduzione*, Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di M.G. Profeti, Firenze, University Press, 2007, pp. 273-288 (il riferimento è a p. 274). Il testo a cui si allude è M. RIFFATERRE, *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1985.

¹² Del resto anche il commento critico è una delle forme dell'interpretazione, seppur di carattere intrasistemico. Cfr. U. ECO, *op. cit.*, p. 239.

Una "critica delle traduzioni" basata sul metodo comparativo era già stata caldeggiata da Friedmar Apel, che ne suggeriva gli eventuali obiettivi:

È compito della critica della traduzione stabilire quali aspetti dell'originale il traduttore debba privilegiare nella sua interpretazione oggettivata linguisticamente, come questa interpretazione possa venir motivata attualmente e di quali possibili interessi del lettore essa tenga conto [...]. Che poi di fatto il critico della traduzione possa preferire determinate concezioni traduttologiche e passi secondo determinate idee dall'originale alla traduzione, è cosa che non si può né evitare né lamentare, in quanto un'eccessiva neutralità limiterebbe la funzione orientativa della critica. Tanto più importante è però allora che il critico riconosca apertamente queste sue predilezioni e non le presenti al lettore come dati oggettivi, ma chiarifichi che ogni critica di una traduzione viene fatta a precise condizioni e secondo precisi interessi. Da correttivo ai preconcetti individuali può inoltre fungere la citazione scelta con abilità, la quale permette alla traduzione di parlare per se stessa in maniera esemplare. Ancor più utile [...] sarebbe un confronto di traduzioni diverse dello stesso passo del testo originale, confronto in grado di segnalare al lettore in maniera concreta lo spettro delle possibilità di diverse scelte traduttive¹³.

Ricordando le analisi comparate realizzate da J.v. Stackelberg di traduzioni di classici francesi in tedesco, Apel auspicava anche per le altre letterature nazionali delle indagini dello stesso tipo¹⁴, e ribadiva:

In una tradizione traduttiva già esistente si ha [...] del materiale comparativo nelle traduzioni già eseguite. Anche in

¹³ Cfr. F. APEL, *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di E. Mattioli e G. Rovagnati, Milano, Guerini e Associati, 1993, p. 62.

¹⁴ *Ibidem*.

questo caso si deve ancora mettere a punto un modello praticabile onde delimitare dati e presupposti da tenersi in considerazione¹⁵.

Prendendo spunto dalle riflessioni di Apel¹⁶, sono stati qui elaborati dei modelli di analisi comparata di tipo empirico, che permettono cioè di verificare contestualmente sia i criteri adottati dai traduttori che i livelli strutturali maggiormente riprodotti in sede di traduzione.

Ai fini dell'indagine proposta, ovviamente, maggiore è il numero di traduzioni disponibili per ogni modello, più valide e fertili di osservazioni sono le possibili comparazioni. Ciò anche in considerazione di una prospettiva che evidenzia il vincolo esistente fra la traduzione e il contesto linguistico-culturale di cui è espressione. Se infatti l'originale, nel suo aspetto materiale, costituisce un oggetto linguistico non modificabile, seppur mutevole nella percezione della tradizione ermeneutica, le sue traduzioni appaiono inevitabilmente in continuo "movimento" a causa del dinamismo del linguaggio e del suo divenire storico. Le traduzioni sono infatti legate al gusto, oltre che alla percezione, di una determinata epoca e dunque destinate ad "invecchiare"¹⁷.

Per indagare i fenomeni sopra descritti in un ambito di lingue affini, è stato organizzato un *corpus* eterogeneo di testi appartenenti alla produzione poetica di autori spagnoli e ispanoamericani. Si tratta di opere caratterizzate da una notevole complessità strutturale e linguistica, che vantano comunque un significativo numero di traduzioni in italiano.

I testi originali e le relative versioni, in ordine cronologico, sono riportati nei capitoli dedicati alle singole analisi. L'esemplifi-

¹⁵ *Ivi*, p. 57.

¹⁶ Dello stesso autore si tiene presente anche *Il movimento del linguaggio*, a cura di E. Mattioli e R. Novello, Milano, Marcos y Marcos, 1997.

¹⁷ Cfr. F. APEL, *Il manuale del traduttore letterario*, cit., in particolare pp. 92, 94-96 e 103. Per quanto riguarda l'aspetto "epocale" di ogni traduzione, si veda anche la postfazione al saggio di Apel a cura di G. Rovagnati, pp. 139-152.

cazione è stata limitata ai passi cui corrispondono traduzioni sostanzialmente diverse o meritevoli di commento. Le verifiche si sono concentrate su quei livelli (metrica, sintassi, grammatica, semantica, costruzioni retoriche e, in un caso, anche interpunzione) da cui è sembrato possibile trarre maggiori informazioni sulle strategie di traduzione. Ciò ha consentito di enucleare aspetti di eterogenea natura.

Le analisi sono state suddivise in sezioni tematiche relative ai principali piani organizzativi del testo. In alcuni casi, le considerazioni sulla configurazione retorica del linguaggio sono state inglobate nelle sezioni ritenute più affini in base ai livelli interessati. In altri si è invece proceduto a una trattazione autonoma.

Per ogni modello sono state analizzate quante più traduzioni possibili, ma di fronte a testi molto estesi (come nel caso del *Polyfemo* di Góngora e del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di Lorca), o corredati da un considerevole numero di versioni, sono state operate delle selezioni seguendo criteri di volta in volta specificati. Le analisi, ovviamente, non esauriscono tutti gli aspetti significativi e meritevoli di approfondimento. La scelta è stata quella di privilegiare, per ciascun testo, le specificità che meglio rappresentavano gli atteggiamenti dei traduttori in rapporto alle peculiarità stilistiche dell'originale.

I modelli elaborati non devono tuttavia intendersi come possibile pretesto per una "critica degli errori" di traduzione, quanto invece come strumento induttivo in grado di fornire informazioni utili anche per eventuali considerazioni di ordine teorico.

MODELLI DI ANALISI COMPARATA

Modello 1

IL SENSO E IL RITMO: LUIS DE GÓNGORA, *FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA*

La *Fábula de Polifemo y Galatea* di Luis de Góngora è caratterizzata da un alto grado di complessità strutturale e difficoltà interpretativa. Si tratta dunque di un'opera estremamente problematica dal punto di vista della traducibilità¹. Significativo, a tal proposito, quanto afferma Giulia Poggi, che ritiene impossibile la trasposizione di un qualsiasi testo gongorino che non sia solo parziale:

Che non privilegi cioè uno soltanto dei tre elementi che compongono la bellezza dell'originale: il senso (inteso come struttura sintattica funzionale alla comprensione logica, ma anche come sostanza profonda [...]); il ritmo, ossia la misura del verso e la sua interna composizione prosodica (i *números* tante volte evocati da Góngora) e il suono, ovvero il sistema delle rime e delle figure foniche che lo compongono².

L'ipotesi di una trasposizione parziale, nella quale si rompano i rapporti tra gli elementi strutturali che caratterizzano l'originale, conferma le posizioni di quanti sostengono l'intraducibilità del testo poetico. Tuttavia, come già detto, la poesia di fatto si traduce.

¹ Cfr. M.C. CABANI, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005, p. 183.

² Cfr. G. POGGI, *Del senso, del suono, del ritmo: Góngora e la traduzione impossibile*, in *Il viaggio della traduzione*, Atti del Convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di M.G. Profeti, Firenze University Press, 2007, pp. 261-271. La citazione è a pp. 261-262.

Al fine di verificare un possibile luogo di contatto tra queste due opposte polarità ("traducibilità" vs "non traducibilità"), verranno esaminate le versioni italiane integrali del *Polifemo* di Góngora, realizzate da Arturo Radames Ferrarin (1936), Luigi Fiorentino (1970), Cesare Greppi (1971), Enrica Cancelliere (1991), Rosario Trovato (1993) e Pietro Taravacci (2009)³. Come si evince dal rilevante numero delle traduzioni, la proliferazione dei tentativi – sei nell'arco di settant'anni – mette in luce da una parte la realizzabilità, storicamente accertata, della traduzione dell'opera, al di là di ogni preconcetta difesa di difficoltà o impotenza dinanzi al testo, dall'altra,

³ Questi i riferimenti delle traduzioni: L. DE GÓNGORA, *La favola di Polifemo*, trad. di A.R. Ferrarin, Mantova, Barruffaldi, 1936; ID., *Poesie e poemi*, trad. di L. Fiorentino, Milano, Ceschina, 1970; ID., *Poesie*, trad. di C. Greppi, Torino, Fògola, 1971; ID., *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di E. Cancelliere, Torino, Einaudi, 1991; ID., *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di R. Trovato, Messina, Armando Siciliano Editore, 1993; ID., *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di P. Taravacci, in «Testo a Fronte», 40, 1 (2009), pp. 63-86 (le pp. 63-68 sono dedicate alla nota introduttiva – *Per ridire l'alterità di Góngora* – alla quale si farà successivamente riferimento). Nel corso del Novecento il *Polifemo* è stato oggetto di traduzioni anche parziali ad opera, tra gli altri, di G. Ungaretti, B. Croce, M. Socrate, G. Mucchi, R. Spinelli e P. Chiara. Per un panorama completo si veda il volume di M. SAVOCA, *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti). Tra critica e traduzioni*, Firenze, Olschki, 2004, in particolare pp. 69-124 e 139-144. Tra le versioni parziali, un commento a parte richiede quella di Ungaretti, il primo traduttore italiano a confrontarsi con il *Polifemo*. La stesura delle uniche due ottave da lui tradotte (XXIII e XXIV) è del 1932, mentre la pubblicazione sulla «Gazzetta del Popolo», con il titolo *Sulla Sicilia*, risale al 26 aprile del 1933. In seguito, le strofe saranno incluse, con varianti, nel volume *Traduzioni*, Roma, Novissima, 1936. La lezione pressoché definitiva è però quella che appare in *Vita d'un uomo. VI. Da Góngora e da Mallarmé*, Milano, Mondadori, 1948 (seconda ed. 1961). Nella nota introduttiva al volume l'autore specifica, erroneamente, che le strofe riportate sono la XX e la XXI. Ungaretti, forse affrontando le due sole ottave come svincolate dal contesto più ampio del *Polifemo*, prescinde dal rispetto della forma strofica, metrica e rimica, e dall'assetto sia sintattico che retorico. Il suo è un testo riscritto, non strutturato, ma frutto di una traduzione aderente all'originale da un punto di vista letterale, nella convinzione che «cercare la verità fuori dalla lettera, è fatica sprecata» (p. 14). Per uno studio esaustivo su Ungaretti traduttore di Góngora si veda il volume di M. Savoca sopra citato.

tuttavia, il reiterarsi degli sforzi dei traduttori, manifesta un'insoddisfazione di fondo rispetto ai risultati ottenuti, ovvero di fronte alla resistenza che il complesso congegno gongorino frapponne.

Data l'estensione del poema (63 ottave per un totale di 504 versi), l'analisi è stata limitata ad alcune esemplificazioni che mostrano l'intervento dei traduttori sul livello semantico e ritmico-prosodico. L'indagine si è concentrata in particolare su quei passi che evidenziano scelte traduttive diverse e funzionali a una riflessione anche di carattere ermeneutico.

Le traduzioni sono riportate in ordine cronologico e gli autori sono stati indicati con la sola iniziale del cognome, ad eccezione di Greppi segnalato con "Gr", Fiorentino con "Fi" e Taravacci con "Ta", al fine di evitare possibili confusioni.

1. IL TESTO

Il nucleo tematico della *fabula* di Góngora risale al libro XIII delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 724-897), in cui si narra dell'amore di Galatea per Aci e dell'uccisione di quest'ultimo ad opera di Polifemo, l'amante rifiutato⁴. La metamorfosi si sostanzia nella trasformazione di Aci in fiume subito dopo la morte.

Nonostante l'ostilità con la quale venne accolto dai contemporanei, e il giudizio a lungo sfavorevole manifestato dalla critica moderna verso la ricercatezza e la stravaganza sia del linguaggio che della forma⁵, oggi il *Polifemo* è considerato l'opera più rappre-

⁴ Per un'analisi delle fonti e dei temi del poema si vedano: A. VILANOVA, *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957; D. ALONSO, *Góngora y el "Polifemo"*, in *Obras Completas*, VII, Madrid, Gredos, 1984; R. JAMMES, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987 (ed. orig. *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1967). Per un possibile dialogo intertestuale tra Góngora e Stigliani cfr. G. POGGI, «Mi voz por dulce, cuando no por mía»: *Polifemo entre Góngora y Stigliani*, in *Góngora Hoy. VII. El Polifemo*, Actas del Foro de Debate "Góngora Hoy" (Córdoba, 22-23 de abril de 2004), J. Roses (ed.), Córdoba, 2005, pp. 53-74.

⁵ Cfr. l'introduzione di A. Parker alla sua edizione di L. DE GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2007¹⁰ [1983], p. 24.

sentativa del Barocco europeo⁶. Giocata sul contrasto tra bellezza (Galatea) e mostruosità (Polifemo), chiarore e tenebra, questa favola unisce alla ricreazione del mito il recupero della tradizione pastorale classica e rinascimentale, nello scenario di una feconda e rigogliosa Sicilia popolata da figure mitologiche.

Sul piano dell'espressione linguistica e della creazione poetica, Alexander Parker individua nel testo un armonico equilibrio tra *culteranismo* e *conceptismo*. La cura della forma e dell'immagine sensoriale, il gioco di parole, un lessico e una sintassi prossimi al latino si uniscono infatti all'uso del *concepto*, attraverso il quale si esprime la *agudeza*, frutto di quell'attività superiore alla stessa ragione che Gracián definiva *ingenio*⁷. Il *conceptismo* trasforma l'immagine in rappresentazione o idea, assimilando la creazione poetica ad un gioco dell'intelletto fondato «sull'analisi e sul trattamento delle parole che il pensiero associa o dissocia allo scopo di formulare il *concepto* dietro il quale si delinea un'immagine inedita della verità»⁸. Secondo la lettura data da Parker, il *Polifemo* si presenta come un insieme strutturato di *conceptos*, in cui le immagini complesse, costruite sulle corrispondenze metaforiche, acquisiscono una sistematica significazione d'insieme⁹.

2. LE TRADUZIONI

2.1. STRUTTURA METRICA E RIMICA

Il *Polifemo* è costituito da strofe (*octava real*) formate da endecasillabi a rima alternata e distico finale baciato (ABABABCC). Questa

⁶ Cfr. D. ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981⁵ [1950], p. 392.

⁷ Cfr. A. PARKER, introduzione a L. DE GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 43 e pp. 58-59.

⁸ Cfr. M. MOLHO, *Semántica e poética*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 26 (ed. orig. *Semántica y poética*, Barcelona, Crítica, 1977).

⁹ Cfr. A. PARKER, introduzione a L. DE GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 91.

struttura si delinea come una sorta di «architettura fisica [che] indica una costruzione mentale finita», la cui compiutezza è rafforzata dalla rima CC che «significa conclusione inevitabile»¹⁰. Frequentemente una forte cesura alla fine del quarto verso suddivide l'ottava in due semistrofe.

La ricostruzione narrativa del mito si delinea attraverso un susseguirsi di *tableaux* iconici che, come osserva Enrica Cancelliere, possono occupare l'intera ottava o soltanto la semistrofa¹¹. Spesso, soprattutto nei versi finali delle ottave, ma a volte anche al termine delle stesse quartine, l'endecasillabo si configura come un verso bimembre, simmetricamente strutturato per ripetizione o chiasmo. È questo un artificio usato da Góngora per potenziare la musicalità e l'equilibrio sintattico della materia poetica.

Tutti i traduttori propendono per il rispetto della struttura strofica e per la metrica, mentre l'assetto rimico è riprodotto quasi integralmente solo da Ferrarin (uniche eccezioni ai vv. 172 e 174). Anche Cancelliere cerca di mantenere la rima, sebbene a volte ripieghi sull'assonanza o sui richiami fonici. In alcune occasioni la traduttrice interviene anche radicalmente sul testo, sacrificando alla rima importanti livelli organizzativi come la semantica (si vedano le ottave I, v. 4; XIV, v. 111; XV, vv. 113 e 116, etc.), o l'assetto retorico (ottava X, vv. 77-80). In altri casi, pur non compromettendo ulteriori livelli, l'adesione alla struttura rimica comporta nella sua versione delle variazioni comunque significative rispetto all'originale. Si considerino ad esempio i vv. 103-104 dell'ottava XIII, in cui le divinità classiche, che in Góngora afferiscono alla mitologia romana (*Neptuno*, *Juno*), vengono trasmutate in quelle equivalenti della mitologia greca ("Poseidone", "Era"), affinché "Poseidone" rimi con "pavone" nel distico finale e si riproduca la misura dell'endecasillabo («e se cristallo no di Poseidone, / cigno di Era, di Venere pavone») ¹². In Fiorentino il rispetto rimico è

¹⁰ Cfr. M. MOLHO, *Semántica e poética*, cit., p. 80.

¹¹ Cfr. E. CANCELLIERE, *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio, 1990, p. 19.

¹² È comunque lecito leggere nell'opzione ellenica un fondamento di correla-

parziale ma, anche nel suo caso, è frequente il ricorso ad assonanze e richiami consonantici. Gli altri traduttori, invece, non hanno ritenuto rilevante il livello, e riproducono la rima solo occasionalmente, in particolare quando l'affinità lessicale e fonica tra italiano e spagnolo lo consente¹³.

L'artificio dell'iperbato, di cui Góngora fa un consistente uso, rende accettabili anche in sede di traduzione alcune modificazioni sintattiche, in virtù del fatto che queste non vengono percepite come straniamenti, ma conciliabili con i ricorsi stilistici dell'originale. L'espediente è certamente funzionale alla riproduzione della rima, quando ritenuta rilevante. A volte l'iperbato si fa anche "violento", come segnala José María Micó a proposito del v. 46 dell'ottava VI («*cuanto las cumbres ásperas cabrió*»)¹⁴. In questo caso, come in numerose altre occasioni, Ferrarin è l'unico a rispettare l'artificio. Gli altri autori propendono invece, in generale, per una maggiore regolarizzazione della sintassi, anche se non è inconsueta in Cancelliere, e a volte in Taravacci, la tendenza a mantenere un ordine "alterato" degli elementi del verso, nel tentativo di ricreare l'oscurità espressiva del testo gongorino. Nel caso di Trovato la propensione a normalizzare la sintassi originale si verifica frequentemente e la traduzione si presenta come una sorta di testo chiarificato che semplifica le strutture dell'originale¹⁵. Nella nota introduttiva

zione diretta tra mitologia greca e scenario siciliano, assunti – correttamente – come omogenei.

¹³ Trovato definisce la rima come un "supplizio" che di norma costringe il traduttore a significative rinunce stilistiche, se non addirittura alla distorsione del senso, e afferma: «sono assolutamente convinto che la qualità di una traduzione – così come quella di una qualsiasi poesia – non dipenda dalla presenza o assenza della rima». Tuttavia, per Trovato la traduzione rimica va perseguita, soprattutto quando sussistono strutture rigide e forme brevi, come nel caso del sonetto. Diversamente, per un poema esteso come il *Polifemo* «l'uso della rima è pressoché impraticabile». Cfr. R. TROVATO, «*Amarrado al duro banco*»: *scogli e strategie della traduzione*, in *Da Góngora a Góngora*, Atti del Convegno (Verona, 26-28 ottobre 1995), a cura di G. Poggi, Pisa, ETS, 1997, pp. 277-285.

¹⁴ Cfr. J.M. MICÓ, *El "Polifemo" de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001, p. 18.

¹⁵ Cfr. G. POGGI, *Rinuncia alla complessità*, in *L'Indice*, II (febbraio 1994), p. 14.

alla sua versione, l'autore specifica infatti che si tratta di una traduzione "di servizio", perché destinata al lettore che non conosce lo spagnolo, e "letterale" «non nel senso di parola per parola, ma in quello più ampio di corrispondenza, di equivalenza semantica». Trovato precisa tuttavia che il suo obiettivo è quello di «trasmettere al lettore la stessa impressione che produrrebbe l'originale», cercando di realizzare una versione «aderente soprattutto al tono, alla "musica" del testo poiché è lì che risiede [...] il significato globale dell'opera»¹⁶.

Fatte queste osservazioni, è possibile procedere al dettaglio testuale in relazione ai livelli ritenuti più significativi.

2.2. SEMANTICA

Un interessante caso di ambiguità semantica, ma anche di complessità sintattica, è dato dall'ottava LXI¹⁷:

Viendo el fiero jayán con paso mudo
correr al mar la fugitiva nieve
(que a tanta vista el líbico desnudo
registra el campo de su adarga breve)
485 y al garzón viendo, cuantas mover pudo
celoso trueno antiguas hayas mueve:
tal, antes que la opaca nube rompa,
previene rayo fulminante trompa.

Ormai scoperti, Aci e Galatea tentano di sfuggire all'ira del ciclope. La scena, costruita sul piano iconico con un'efficace tecnica descrittiva che privilegia il senso della vista, si plasma a livello linguistico con esemplare complessità. In particolare ciò avviene nella seconda quartina, in cui si delinea un misurato ed essenziale gioco

¹⁶ Si veda la nota introduttiva a L. DE GÓNGORA, *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di R. Trovato, cit., pp. 37-38.

¹⁷ Si assume come riferimento per l'originale l'edizione della *Fábula de Polifemo y Galatea* a cura di J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.

di corrispondenze e contraddizioni. Nel suo commento, Dámaso Alonso propone la seguente versione della strofa:

Viendo el fiero gigante correr sigilosamente hacia el mar los níveos miembros de Galatea (pues para tan aguda vista como la de Polifemo están patentes – al otro lado del Mediterráneo – las breves adargas de los desnudos habitantes de la Libia), y viendo correr también al bello joven, lanzó un grito de celos, que hizo agitarse tantas antiguas hayas como habría podido sacudir un trueno. Del mismo modo, antes que la oscura nube se desgarre, la fulminante trompa del trueno anuncia la caída del rayo¹⁸.

Secondo l'interpretazione proposta da Alonso, sembrerebbe che per Góngora il fenomeno auditivo (*trueno*) preceda quello visivo (*rayo*), incongruenza questa già sottolineata nei commenti di José Pellicer e Salcedo Coronel¹⁹. Specifica Alonso al riguardo:

Aunque nos parezca absurdo es evidente que el orden para Góngora es: 1º, el trueno («fulminante trompa»); 2º, el rayo. El verso 8º es equívoco (en él podrían ser sujetos lo mismo «fulminante trompa» que «rayo»). Pero toda vacilación se deshace considerando que en los actos de Polifemo su agitar las hayas se compara con el trueno; es su venganza (que vendrá después) lo que se compara con el rayo. Resulta, pues, que en el v. 8º «fulminante trompa» es el sujeto²⁰.

Per suffragare la tesi, Alonso cita le osservazioni di Pedro Díaz de Rivas²¹, che riconduce il passo di Góngora al Marino («Con questo

¹⁸ Cfr. D. ALONSO, *Góngora y el "Polifemo"*, cit., p. 808.

¹⁹ Cfr. J. DE PELLICER, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630 (reimpresión anastática, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1971), in particolare pp. 341-342, e G. DE SALCEDO CORONEL, *El Polifemo de don Luis de Góngora comentado*, Madrid, Juan González, 1629 (ed. facsimil, Sevilla, Extramuros, 2008), fol. 116r.

²⁰ Cfr. D. ALONSO, *Góngora y el "Polifemo"*, cit., p. 812.

²¹ *Ibidem*.

grido una gran rupe al basso / spinse il fero Ciclope ebro d'orgoglio: / e 'n aventar lo smisurato scoglio / parve la voce tuon, fulmine il sasso», *Rime boscherecce*, 88)²², e alla *Gerusalemme liberata* del Tasso («Ma grida: – Menti –, e adosso a lui si spinge, / e nudo ne la destra il ferro stringe. / Parve un tuono la voce, e 'l ferro un lampo / che di folgor cadente annunzio apporta», can. V, 26-27)²³. La stessa interpretazione è proposta da Vilanova, per il quale il cultismo *fulminante* si riferisce al *trueno*, e questo precede il lampo²⁴.

L'ambiguità del distico finale, che non permette di stabilire con le sole informazioni testuali una significazione univoca, offre interessanti spunti per una riflessione sulle scelte operate dai traduttori:

(Ferrarin, 1936)

Il gigante, vedendo a passi spenti
correr al mar la fuggitiva neve
(a tanta vista le africane genti
nude accusan il proprio scudo breve),
485 e mirando il garzon, quanti possenti
faggi il tuon scote egli pur scote greve.
Tal prima che la densa rompan nube
previene il lampo folgoranti tube.

(Fiorentino, 1970)

Vede il gigante già con passo muto
correre al mare la veloce neve
(ha tanta vista che del nudo Libico
registra il campo del suo breve scudo),
485 vede il giovane, e quanti ne può smuovere
tuono geloso, vecchi faggi smuove:

²² Cfr. G.B. MARINO, *Rime boscherecce*, ed. a cura di J. Hauser-Jakubowicz, Ferrara, Franco Cosimo Panini Editore, 1991.

²³ Cfr. T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1971.

²⁴ Cfr. A. VILANOVA, *op. cit.*, p. 737.

tale, prima che densa nube rompa,
previene raggio fulminante tromba.

(Greppi, 1971)

Vede il gigante fiero a passo muto
correre al mar la fuggitiva neve
(a tanta vista il libico segnala,
ignudo, il campo del suo scudo breve),
485 vede il ragazzo, e faggi antichi muove
quanti mai sconquassò geloso tuono.
Così, anzi che l'opaca nube rompa,
previene il lampo fulminante tromba.

(Cancelliere, 1991)

Il gigante, vedendo a passo muto
correre al mar la fuggitiva neve
(che il nudo libico ad occhio sì acuto
rivela il campo dal suo scudo breve)
485 e Aci vedendo, quanti avea potuto
il tuono iroso, antichi faggi smuove:
tale, prima che l'atra nube rompa,
previene il lampo fulminante tromba.

(Trovato, 1993)

Il gigante, vedendo che furtiva
al mare va la fuggitiva neve
(la sua vista può scorgere gli scudi
degli ignudi abitanti della Libia)
485 e il giovane vedendo, vecchi faggi
scuote quanti poté geloso tuono:
così, prima che densa nube esploda,
previene il lampo fulminante rombo.

(Taravacci, 2009)

Quando il gigante vide, a passo muto
correr la fuggitiva neve al mare

(che a tale vista il libico succinto
del breve scudo può svelare il campo)
485 e scorto il ragazzo, tanti faggi
scuote, quanti poté il geloso tuono:
così, anzi che la cupa nube rompa
precede il raggio il fulminante tuono.

La Tab. 1 presenta un quadro delle diverse interpretazioni che, relativamente agli elementi del verso finale (*rayo* e *trompa*), propongono sia i commentatori moderni (Alonso e Vilanova) che i traduttori:

Tabella 1

	ALONSO, VILANOVA	FERRARIN	FIorentINO, GREPPI, CANCELLIERE, TROVATO, TARAVACCI
Soggetto	<i>Fulminante trompa</i> = grido	Lampo	Indeterminato
Complemento	<i>Rayo</i> = vendetta	Folgoranti tube	Indeterminato

Come si può riscontrare, l'interpretazione di Ferrarin non converge con quella di Alonso e Vilanova. Nella sua traduzione l'uso del verbo alla terza persona singolare indica inequivocabilmente che il soggetto è il "lampo" che previene le "folgoranti tube". Fiorentino traduce invece letteralmente, mantenendo l'ambiguità del testo, così come fanno Greppi, Cancelliere, Trovato e Taravacci, che propongono versioni equivalenti tra loro. Neanche il ricorso all'articolo, come si può verificare, contribuisce a sciogliere l'enigmaticità del verso.

Un'utile chiave interpretativa è però fornita da Trovato nelle *Note* che accompagnano la sua traduzione. Egli non condivide le argomentazioni di Alonso e Vilanova, e specifica:

Ritengo [...] che lampo sia il soggetto della frase e che Góngora abbia detto: "così il lampo previene il fulminante rom-

bo". Assodato ciò e dato che "tuono" = scotimento dei faggi [...], ne consegue che "il lampo" – che precede il tuono – non può essere altro se non aver scorto Aci e Galatea. È come se Polifemo li fulminasse con la sua vista possente (riesce a vedere l'Africa); quindi, istantaneamente – così come il tuono segue il lampo – segue la sua vendetta. Góngora ha solo voluto esagerare la fulmineità degli avvenimenti: Polifemo vede i due fuggitivi e subito scuote i faggi e scaglia il mortale macigno. Tutto avviene in un lampo²⁵.

Dunque Trovato concorda con l'interpretazione di Ferrarin (il lampo precede il tuono), ma preferisce mantenere l'ambiguità del testo originale.

Difficile stabilire l'intenzione di Góngora. In effetti, l'interpretazione di Alonso e Vilanova è coerente con lo svolgimento dell'azione così come si presenta nelle *Metamorfosi* di Ovidio: Polifemo grida (in questo caso così forte da far tremare l'Etna) e poi scaglia la pietra che uccide Aci. Secondo i commentatori, in Góngora il tuono corrisponderebbe al grido (che scuote i faggi) e la pietra scagliata colpirebbe come un fulmine (la vendetta che indica Alonso). In ogni caso quella ambiguità è testualmente rilevante e, probabilmente, prodotto di quel processo intellettuale, immaginativo e artistico che è il *concepto*. Per questo anche le traduzioni dovrebbero tenerne conto, come di fatto avviene, tranne nel caso di Ferrarin.

L'iperbole ai vv. 485-486 («...*cuantas mover pudo / celoso trueno, antiguas hayas mueve*») riprende, secondo Alonso, il "movimento stilistico" del passaggio di Ovidio: «*Tantaque vox, quantam Cyclops iratus habere / debuit, illa fuit; clamore perhorruit Aetne*» (*Metamorfosi*, XIII, 876-877)²⁶. A determinare il "movimento" intervengono l'iperbato («*cuantas ...hayas*») e la rottura dell'intonazione provocata dall'*enjambement* («*cuantas mover pudo / celoso trueno*»), che sopprime la pausa di fine verso. Tali artifici creano un ritmo «zigzagante»,

²⁵ Cfr. L. DE GÓNGORA, *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di R. Trovato, cit., p. 125.

²⁶ Cfr. D. ALONSO, *Góngora y el "Polifemo"*, cit., p. 810.

che si contrappone alla continuità del distico finale «donde lo grandioso está subrayado por la selección del léxico, y por calidades fonéticas de vocales y consonantes (*opaca, nube, rompa, fulminante*)»²⁷.

In sede di traduzione, l'*enjambement* è riprodotto da tutti gli autori, anche se in forme diverse. L'iperbato soltanto da Fiorentino e Cancelliere, mentre Greppi, Trovato, Taravacci e, in questo caso, anche Ferrarin propendono per una semplificazione della struttura.

Il distico conclusivo della strofa costituisce uno dei molteplici esempi di quella che Colin Smith definisce *rich rhyme*, ovvero un richiamo rimico che coinvolge elementi fonici antecedenti alla rima propriamente detta²⁸. Nel caso di questi versi "l'eco" è per Smith sia vocalica ("e") che consonantica ("r")²⁹:

*tal, antes que la opaca nube rompa,
previene rayo fulminante trompa.*

A potenziare l'artificio interviene anche l'ulteriore richiamo della sequenza fonica «antes / fulminante». La "rima arricchita" si manifesta nel poema in molteplici forme e con una frequenza molto alta, tanto da spingere Smith ad affermare: «The *Polifemo* must be unique [...] in world literature, for its purely musical qualities, to which the supplementary echoes of rich rhyme contribute greatly»³⁰. Ed è per la suggestione fonica provocata dalla collocazione delle parole nel verso, e nella strofa, che la struttura logico-sintattica del testo passa in secondo piano e l'iperbato diventa strumento essenziale della costruzione poetica³¹.

²⁷ Ivi, p. 808.

²⁸ Cfr. C.C. SMITH, *Rich Rhyme in Góngora's Polifemo*, in «Bulletin of Hispanic Studies», XLII (1965), pp. 106-112.

²⁹ Ivi, p. 108.

³⁰ Ivi, p. 112.

³¹ Come rammenta Fontanier, è attraverso la scelta, la varietà e la combinazione degli elementi, ovvero delle parole, che si potenzia la capacità del lin-

Fra i traduttori solo Ferrarin rispetta la rima baciata ("nube" / "tube"), anche a costo di una brusca alterazione dell'ordine sintattico («...densa rompan nube»), e recupera il richiamo fonico tra "rompan" e "folgoranti". In Fiorentino, Greppi e Cancelliere la rima è imperfetta a causa della sostituzione dell'occlusiva bilabiale sorda ("rompa") con la sonora ("tromba"), ma viene riprodotta l'eco "nube" / "fulminante", riscontrabile anche in Trovato e Taravacci che però, qui come altrove, prescindono da ogni tentativo di ricostruzione rimica³².

È interessante notare che Ferrarin e Greppi sostituiscono i due punti dell'originale al v. 486 con un punto fermo. In questo modo separano il distico finale dal resto dell'ottava, conferendogli maggiore intensità.

Un ulteriore caso che dimostra come uno stesso passaggio possa implicare scelte traduttive eterogenee è dato dal sintagma *grillos de nieve*, che compare al v. 224, l'ultimo dell'ottava XXVIII. Le traduzioni coincidenti sono state di seguito raggruppate:

Verso 224

- G) *grillos de nieve fue, plumas de hielo.*
- F) ceppi di neve fu, penne di gelo.
- Fi, Gr, T) ceppi di neve fu, piume di gelo.
- C) piume di gelo fu, grilli di neve.
- Ta) ceppi di neve fu, piume di ghiaccio.

Galatea, addormentatasi vicino al ruscello, si sveglia improvvisamente udendo Aci che si rinfresca con l'acqua. La prima reazione è quella di fuggire, ma la ninfa è in preda a un timore che la raggiunga e le impedisce ogni movimento («*Huyera, mas tan frío se desata /*

guaggio di produrre il massimo effetto sia sull'animo che sullo spirito. Cfr. P. FONTANIER, *Les figures du discours*, introduction par G. Genette, Paris, Flammarion, 1977, p. 323.

³² Tuttavia Taravacci recupera un considerevole movimento ritmico-sonoro con la sequenza «cupa nube rompa», costituita da bisillabi piani con accento tonico sulle vocali "u" e "o".

un temor perezoso por sus venas, / que a la precisa fuga, al presto vuelo, / grillos de nieve fue, plumas de hielo»).

Nella sua versione Cancelliere inverte gli elementi del v. 224 per rispettare la rima del distico baciato («che all'urgente fuga, al volo lieve, / piume di gelo fu, grilli di neve»). Ma il dato rilevante è la traduzione del termine *grillos* con "grilli", mentre gli altri autori adottano "ceppi". In effetti, in spagnolo il termine *grillo* ha vari significati e presenta, in base all'etimologia, ben tre omonimi: il primo, dal latino *gryllus*, si riferisce all'insetto; il secondo, dal francese *grille*, è usato prevalentemente al plurale e corrisponde a "ceppi (dei forzati)"; il terzo, dal superlativo latino *gallellus*, equivale al termine botanico "tallo"³³. Il corrispettivo "ceppi" è dunque certamente quello più pertinente al contesto analizzato³⁴.

Osservando anche il v. 223, che completa il distico finale dell'ottava, la complessità del linguaggio poetico gongorino si fa ancora più evidente:

Versi 223-224

*que a la precisa fuga, al presto vuelo,
grillos de nieve fue, plumas de hielo.*

Alonso individua una correlazione tra i termini *fuga* e *grillos* (*de nieve*), ovvero i "ceppi" che imprigionano, e tra il *vuelo* e le *plumas* (*de hielo*)³⁵. Al contempo specifica Vilanova:

³³ Cfr. *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésima segunda edición, da qui in avanti indicato con la sigla D.R.A.E. (consultabile sul sito www.rae.es/rae.html), e M. MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998. Per le accezioni del termine *grillo* in Góngora, cfr. B. ALEMANY Y SELFA, *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, R.A.E., 1930; per le concordanze nel *Polifemo* cfr. A. CALLEJO, M.T. PAJARES, *Fábula de Polyfemo y Galathea y Las Soledades. Textos y Concordancia*, Madison, 1985.

³⁴ L'inversione, tuttavia, anche con "ceppi" avrebbe una sua plausibilità, anzi, sul piano ritmico, appare funzionale alla ricreazione del clima del testo originario.

³⁵ Cfr. D. ALONSO, *Góngora y el "Polifemo"*, cit., p. 684.

Góngora habría expresado su idea con mayor justeza diciendo que el temor había impedido con *grillos de hielo* la fuga de Galatea y con *plumas de nieve* su presto vuelo, ya que los grillos de hielo trabando sus pies tenían que impedir su carrera, mientras que las plumas de nieve, derretidas como la cera con el calor del sol, habían de impedirle volar. [...] En efecto, los *grillos de nieve* que atenazan sus pies e impiden su fuga poseen las cualidades opuestas y contrarias a las de los grilletes de hierro que encadenan el pie de un forzado. Son *grillos*, puesto que impiden su fuga, pero de *nieve*, es decir, blandos, deleznales, sin consistencia ni peso. Y lo mismo puede decirse de las *plumas de hielo* que le impiden arrancar su presto vuelo, ya que, si bien son *plumas*, lejos de ser leves y aladas, son pesadas y torpes por ser de *hielo*. El temor perezoso que se ha desatado por las venas de Galatea impide, pues, su fuga con grillos de blanca nieve que apenas encadenan sus pies, pero traba su presto vuelo con pesadas plumas de hielo que le impiden volar³⁶.

Pertanto, nei versi si delinea una significativa corrispondenza e allo stesso tempo un'inversione di attributi. Cancelliere, nelle *Note* alla sua traduzione, giustifica la scelta adottata ("grilli"):

Una interpretazione diffusa fin dai commentaristi e contemporanei di Góngora intende senz'altro *grillos* nell'accezione di "catene, ceppi". D'altra parte pare che tale accezione abbia origine onomatopeica: le catene stridono come i grilli. Nella nostra traduzione, tenendo conto della propensione del poeta all'uso della disemia, abbiamo preferito evidenziarla traducendo, contro ogni tradizione, "grilli di neve" in luogo di "catene di neve". Considerazioni d'ordine logico-sintattico, stilistico e ancora semantico ci hanno spinto a questa soluzione, peraltro motivata da una complessiva valutazione dei consueti procedimenti poetici gongorini³⁷.

³⁶ Cfr. A. VILANOVA, *op. cit.*, pp. 142 e 145.

³⁷ Cfr. L. DE GÓNGORA, *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di E. Cancelliere, cit., p. 71.

Motivazioni testuali legate a procedimenti stilistici peculiari dell'idioletto gongorino, in questo caso la disemia, hanno dunque spinto l'autrice a una scelta interpretativa che in qualche modo arricchisce il testo di un'ambiguità assente nell'originale. Per converso, al lettore italiano non sarà però visibile la rilevante correlazione / inversione che si delinea nei versi analizzati³⁸.

2.3. IL RITMO

Secondo Franco Buffoni i concetti di intertestualità, poetica e ritmo sono al centro della riflessione teorica sulla traduzione del testo poetico. In questa ottica, la traduzione si delinea come un processo intertestuale – perché «non si traduce da una lingua ad un'altra, ma da un testo a un altro» –, che mette in relazione due poetiche e le loro rispettive complessità³⁹. Il ritmo non può solo essere ricondotto alla scansione metrica, ma consiste nel tentativo di «operare la sintesi della sintassi, della prosodia e dei diversi movimenti enunciativi del testo»⁴⁰. La sua costruzione coinvolge l'organizzazione complessiva del «movimento» delle parole, che funzionano e interagiscono tra loro in una «semantica seriale». Attraverso la riflessione su questo «movimento» l'analisi ritmica può evidenziare come un «legame prosodico» si trasformi in realtà in un «legame semantico»⁴¹.

Nel *Polifemo* l'effetto poetico globale scaturisce da un'architettura formale estremamente complessa, determinata dalla struttura strofica, dal metro, dalla rima, dalle pause di fine verso o dall'*enjambement*. A ciò si sommano continui richiami vocalici e conso-

³⁸ Si segnala che S. BATTAGLIA nel *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, alla voce "grillo" riporta anche l'accezione di «manetta, manichino», derivata proprio dallo spagnolo *grillos*.

³⁹ Cfr. F. BUFFONI, *Per una scienza della traduzione*, in *Il viaggio della traduzione*, Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di M.G. Profeti, cit., pp. 15-25. Il riferimento è a p. 23. A cura di Buffoni si veda anche il volume *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004.

⁴⁰ Cfr. G. DESSONS, H. MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998 (si prende come riferimento l'edizione italiana parziale: *Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose*, in «Testo a Fronte», XXVI, giugno 2002, pp. 5-37).

⁴¹ Ivi, in particolare pp. 12-31.

nantici che determinano la «musicalità fonetica» del verso e della strofa⁴². Sul piano sintattico si aggiungono simmetrie e correlazioni. Tutti questi artifici danno origine a un tessuto sonoro che inevitabilmente si sottopone a un processo di semantizzazione, contribuendo in modo decisivo alla significazione testuale⁴³.

Come rammenta Harold Bloom, la grande poesia deve essere memorizzata e letta ad alta voce, poiché la memorizzazione e la recitazione permettono, oltre al piacere estetico, anche ulteriori intuizioni critiche⁴⁴. Ovviamente un'osservazione di questo genere è ancor più valida per la poesia di Góngora che, come rileva Smith, «es, sin ningún género de dudas, la poesía más musical que se produjo en el Siglo de Oro»⁴⁵. La lettura ad alta voce del *Polifemo* mette in evidenza il complesso «movimento» ritmico del testo, che però, per quello che si è potuto verificare, non sempre si riscontra nelle traduzioni. Spesso, infatti, queste «non suonano» come l'originale. Un esempio è dato dal v. 96 che chiude l'ottava XII:

Verso 96

- G) *ital la música es de Polifemo!*
- F) tali le note son di Polifemo.
- Fi) tal la musica è di Polifemo.
- Gr, T) tale è la musica di Polifemo!
- C) questa la musica è di Polifemo!
- Ta) così è la musica di Polifemo!

⁴² Cfr. C.C. SMITH, *La musicalidad del "Polifemo"*, in «Revista de Filología Española», XLIV (1961), pp. 139-166, in particolare p. 141.

⁴³ Del resto, che il suono rappresenti uno degli elementi costitutivi e costruttivi del *Polifemo* appare evidente già dal riferimento alla Musa nei versi d'esordio del poema: «*Estas que me dictó rimas sonoras, / culla sí, aunque bucólica, Talía*», in cui rimas è da intendersi nell'accezione di «versi». Cfr. M. GÜELL, *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Colección Estudios Gongorinos, 2008, p. 16. Per uno studio sulla compresenza nel *Polifemo* degli aspetti fonici testuali, dei suoni della natura, degli strumenti (umani e divini), del canto e del «concerto universale del Cosmo», cfr. E. CANCELLIERE, *Góngora. Percorsi della visione*, cit., pp. 76-94.

⁴⁴ Cfr. H. BLOOM, *Come si legge un libro (e perché)*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 86.

⁴⁵ Cfr. C.C. SMITH, *La musicalidad del "Polifemo"*, cit., p. 139.

Nella versione originale l'endecasillabo implica l'uso della dialefe tra il sostantivo *música* e il verbo *es*. Tenendo in considerazione che sulla 6ª sillaba cade anche uno degli ictus del verso, è evidente che l'artificio metrico a cui Góngora ricorre permette di marcare maggiormente l'intensità del ritmo. Sul piano espressivo questa scelta predispone enfaticamente all'evocazione diretta del gigante, il cui nome, specificato con tono esclamativo, chiude efficacemente sia il verso sia l'ottava. Nel *Polifemo* il riferimento al nome del ciclope si verifica solo in un'altra occorrenza in posizione di fine verso (ottava XVI, v. 126: «*perdonado algo más que Polifemo*»). Le peculiarità metriche e ritmiche evidenziate, e la particolarità della posizione occupata dal nome, sembrano far funzionare l'endecasillabo come un vero e proprio epifonema, «efectivo y conveniente cierre de las estrofas dedicadas al ciclope»⁴⁶.

Nella sua traduzione Cancelliere rispetta l'ordine sintattico dell'originale e l'ictus sulla 6ª sillaba, ma utilizzando il dimostrativo «questa» deve ricorrere alla sinalefe («-ca^è») per rispettare la metrica, attenuando così l'andamento marcato del ritmo originale. Greppi, Trovato e Taravacci spostano il verbo prima del sostantivo, ricorrono alla sinalefe («-le^è» e «-si^è») e non mantengono l'ictus in 6ª⁴⁷. Queste alterazioni sintattiche, metriche e accentuali compromettono il ritmo, riducendo di fatto anche l'intensità espressiva del verso. Nel caso di Ferrarin l'uso della forma tronca «son», che marca l'ictus in 6ª, ricostruisce una ritmicità che si avvicina a quella dell'originale. Fiorentino è invece l'unico traduttore a far uso di un'altra forma tronca, «tal», e a proporre una versione letterale che permette di riprodurre sia la sintassi che l'artificio metrico della dialefe e, dunque, di rispettare la ritmica del verso gongorino. La propensione manifestata dai traduttori a evitare la versione letterale, che come si è visto in questo caso è possibile e risulta anche rispettosa del movimento ritmico origi-

⁴⁶ Cfr. J.M. MICÓ, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁷ Salvo ammettere uno scarto tra il livello del discorso verbale (l'accento tonico in «musica» cade infatti sulla «u») e quello metrico. Cfr. C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976.

nale, è forse attribuibile alla scelta di eludere l'uso delle forme tronche e della dialefe, probabilmente avvertite come stilisticamente desuete.

Un ulteriore esempio della rilevanza del livello ritmico è offerto dal v. 39 (ottava V):

Verso 39

- G) *infame turba de nocturnas aves*
- F) di nottivaghi uccelli turbe oscena
- Fi) degli uccelli notturni turba infame
- Gr) infame turba di notturni uccelli
- C) lugubre stormo di notturne ali
- T) infame turba di notturni uccelli,
- Ta) l'infame turba di notturni uccelli,

Riprendendo l'analisi in chiave ritmica e fonosimbolica proposta da Alonso⁴⁸, Micó mette in evidenza la pregnanza dell'endecasillabo, che agisce «con los dos ictus sobre la misma sílaba *tur*, destacando así el aire fúnebre de la escena»⁴⁹. Si consideri inoltre che la sequenza *tur* è disposta in posizione di forte equilibrio metrico (4^a e 8^a sillaba). Nella loro traduzione letterale Greppi, Trovato e Taravacci ne rispettano la collocazione sillabica originale (4^a e 8^a sillaba). Fiorentino sposta invece la sequenza (6^a e 8^a sillaba). Cancelliere traduce "infame" con "lugubre", forse nel tentativo di riprodurre il fonosimbolismo originale reiterando la «oscura vocal» "u". La sequenza *tur* è però limitata alla sola 8^a sillaba ("notturne"), così come accade per Ferrarin ("turbe"). Anche in questo caso, come si è visto, il rispetto sia ritmico che fonosimbolico pote-

⁴⁸ Cfr. D. ALONSO, *Góngora y el "Polifemo"*, cit., pp. 582-585. Afferma Alonso: «La sensación de oscuridad tiene un prodigioso realce fonético en el verso 7º: "infame turba de nocturnas aves". Con insuperable genialidad Góngora repite en ese verso la sílaba *tur* (con su oscura vocal *u*): lo asombroso es que sobre esas sílabas *tur* han ido a caer los acentos rítmicos de 4ª y 8ª sílaba. El acento rítmico intensifica las sensaciones coloristas de las palabras» (p. 583).

⁴⁹ Cfr. J.M. MICÓ, *op. cit.*, p. 17.

va essere realizzato attraverso la semplice traduzione letterale, che però la metà dei traduttori ha evitato⁵⁰.

3. CONCLUSIONI

L'analisi comparata delle traduzioni ha evidenziato, in generale, un approccio di tipo critico-filologico. Tutti i traduttori riproducono la metrica, ma solo Ferrarin rispetta sistematicamente anche la rima (tranne per le esigue eccezioni segnalate). L'attenzione all'aspetto rimico ha comportato però, nella sua versione, una non sempre adeguata corrispondenza al livello semantico. Alcune scelte lessicali risultano inoltre profondamente legate al gusto letterario degli anni in cui la traduzione viene pubblicata. In determinati passaggi, Ferrarin manifesta una certa libertà interpretativa, mentre sul piano stilistico tende alla ricostruzione degli iperbati o a mantenere una collocazione comunque alterata degli elementi all'interno del verso. Anche Cancelliere, laddove possibile, ricorre all'uso della rima (seppure a volte imperfetta), o propone appropriati richiami fonici. Certamente, tale scelta ha comportato significativi interventi sulla semantica. In alcuni casi la traduttrice riproduce l'iperbato, o cerca di conservare un ordine irregolare della sintassi. Greppi tende invece all'armonizzazione della lingua e all'effetto poetico, utilizzando modificazioni sintattiche meno brusche, ma pur sempre efficaci. Parimenti, è sensibilmente attento all'assetto fonico e ritmico del testo. Nel caso di Fiorentino l'aderenza è prevalentemente rivolta al "senso" e la tendenza è alla normalizzazione delle strutture. Trovato propende per una semplificazione della sintassi a favore di una maggiore comprensione logica. Anche Taravacci privilegia il senso, ma al contempo ricerca un'adesione alle costruzioni sintattiche dell'originale. A volte semplifica l'iperbato audace, altre volte lo mantiene, ma complessiva-

⁵⁰ In riferimento all'arbitrarietà delle interpretazioni in chiave fonosimbolica, e nello specifico di questo stesso verso, cfr. B. PERINÁN, *Sobre el sonido en poesía*, in «Studi Ispanici», (1987-1988), pp. 339-351.

mente preserva un ordine alterato degli elementi, al fine di riprodurre l'artificio classicista tipico del linguaggio poetico del *cordobés*. Questa scelta, insieme ad altre operate sul piano stilistico, appare in linea con l'intento di aderire al "movimento" del linguaggio dell'originale, cercando di "ridire" il testo avvalendosi di ricorsi formali che il traduttore avverte come coerenti con il sistema poetico gongorino⁵¹.

⁵¹ Cfr. P. Taravacci, *Per ridire l'alterità di Góngora*, nota introduttiva a L. DE GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, trad. di P. Taravacci, cit., pp. 63-69. Ricorrendo a un'immagine suggestiva, Taravacci si pone nei confronti dell'originale con l'attitudine di uno strumentista «il quale esegue, per sé e per gli altri, una partitura musicale» (il riferimento è a p. 63).

Modello 2

STRUTTURE RETORICHE E TRADUZIONE: LUIS DE GÓNGORA, *MIENTRAS POR COMPETIR CON TU CABELLO*

Nell'ambito della traduzione del testo poetico un settore ricco di possibili considerazioni è quello relativo alla riproduzione delle strutture retoriche presenti nell'originale. Per verificare come i traduttori si comportano di fronte a una complessa costruzione dell'*ornatus* e a un'elaborata organizzazione anche strutturale del contenuto, entrambe rispondenti sia a criteri di carattere stilistico che funzionale, si è di nuovo fatto riferimento alla produzione poetica gongorina, che costituisce un *corpus* ideale per un'analisi incentrata su tali aspetti.

Il principio utilizzato nell'individuazione dell'originale è stato quello di selezionare un testo con caratteristiche utili ad elaborare una casistica specifica, dunque con una buona concentrazione di esempi e con un numero cospicuo di traduzioni. La scelta è ricaduta su *Mientras por competir con tu cabello*, che presenta un considerevole impianto retorico ed è certamente il sonetto più tradotto e commentato di Góngora¹.

¹ Tra i numerosi contributi si vedano: A. ALATORRE, *Un soneto de Góngora*, in «Estudios», 21 (1990), pp. 7-34; D. ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, in *Obras Completas*, V, Madrid, Gredos, 1978, pp. 440-441; ID., *Góngora y el "Polifemo"*, in *Obras Completas*, VII, cit., pp. 406-407; R.P. CALCRAFT, *The Carpe Diem Sonnets of Garcilaso de la Vega and Góngora*, in «The Modern Language Review», 76, 2 (1981), pp. 332-337; A. CARBALLO PICAZO, *El soneto «Mientras por competir con tu cabello», de Góngora*, in «Revista de Filología Española», 47 (1964), pp. 379-398 (poi in *El comentario de textos*, E. Alarcón ed., Madrid, Castalia, 1973, pp. 62-78);

1. IL TESTO

Tra i sonetti giovanili, *Mientras por competir con tu cabello* (1582) mostra da un lato, e con evidenza, l'assunzione formale dei modelli italiani, sia del petrarchismo che, nello specifico, di Bernardo

M. DI PINTO, *Mientras por competir con Garcilaso*, in *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, a cura di G. Calabró, Napoli, Guida, 1987, pp. 65-80, e ID. *Altre osservazioni sul sonetto 228 di Góngora*, in *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, a cura di I. Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, I, pp. 207-218; H. IVENTOSCH, *The Classical and the Baroque: Sonnets of Garcilaso and Góngora*, in *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, J.M. Sola Solé, A. Crisafulli, B. Damiani (eds.), Barcelona, Hispam, 1974, pp. 35-40; R. JAMMES, *La obra poética de Don Luis de Góngora*, cit., in particolare la nota 36, p. 307; K. KAIPER PHILLIPS, *Structuralism and Some Sonnets by Góngora*, in «Romanic Review», LXV, 4 (1974), pp. 294-307; N. LY, *Rétro-pétrarquisme. À propos du sonnet 228: «Mientras por competir con tu cabello»*, in *Hommage à Robert Marrast*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 755-765; G.C. MARRAS, *Centralità e trasformazione. Analisi in due tempi e prospettiva del sonetto XXIII di Garcilaso e del 228 di Góngora*, in «Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere», Università degli Studi di Cagliari, 1976, pp. 25-59; G. POGGI, «*Los días que royendo están los años*»: l'ultimo *carpe diem* di Góngora, in *Codici del gusto*, a cura di M.G. Profeti, Milano, Angeli, 1992, pp. 284-302; C.C. SMITH, *Metaphysical Descriptions of Women in the First Sonnets of Góngora*, in «Hispania», LVI (1973), pp. 244-248. Per un'analisi esaustiva del sonetto si veda L. TERRACINI, *Góngora e i codici del "carpe diem"*, in EAD., *I codici del silenzio*, Alessandria, Dell'Orso, 1988, pp. 101-131 (la sezione II. *Il nulla*, ripropone il "preprint" *La piscina dei codici: a proposito di un sonetto di Góngora*, Centro Romano di Semiotica, Roma, 1979, poi con il titolo "Cristal", no "marfil", in «*Mientras por competir con tu cabello*», in *Homenaje a Ana María Barrenechea*, L. Schwartz e I. Lerner eds., Madrid, Castalia, 1984, pp. 341-353; la sezione III. *L'oro*, riproduce il saggio *Entre la nada y el oro. Sistema y estructura en el soneto 235 de Góngora*, in *Actas del VIII Congreso de la A.I.H.*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 619-628, poi con il titolo *Góngora tra il nulla e l'oro (Il sonetto «Ilustre y hermosísima María»)*, in *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, a cura di G. Calabró, cit., pp. 159-174). Della stessa autrice si veda anche *Tres lectores para un soneto*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 40, I (1992), pp. 265-277. L'ultimo contributo, in ordine di tempo, è quello di S. TRECCA, *Rileggendo due sonetti canonici del Siglo de Oro: «En tanto que de rosa y d'azucena» di Garcilaso e «Mientras por competir con tu cabello» di Góngora*, in «Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete», Università degli Studi Roma Tre, 4 (2008), 339-355.

Tasso², dall'altro manifesta l'influenza della tradizione ispanica attraverso il legato *garcilasiano*, qui riconducibile al celeberrimo sonetto XXIII, *En tanto que de rosa y d'azucena*³, nel quale Garcilaso ripropone il *topos* oraziano del *carpe diem*, riletto al femminile attraverso l'epigramma di Ausonio (*Collige virgo, rosas dum flos novus et nova pubes...*). Sebbene il tema di ascendenza classica rappresenti il nucleo del congegno testuale, la critica ha fondatamente evidenziato, soprattutto per le indiscutibili implicazioni della terzina di chiusura, significazioni ulteriori rispetto all'esortazione vitalistica del dettato classico, insistendo sul motivo della caducità, oltre che su quello della fugacità del tempo. Nonostante la sua plausibile natura di sonetto morale, *Mientras por competir con tu cabello* rivela infatti, nella parte conclusiva, la consapevolezza di una dissoluzione dell'esistente concreta e non più metaforica⁴. Ciò ha dunque indotto alcuni critici a classificare il componimento come possibile sonetto funebre⁵.

Allo scopo di proporre uno studio quanto più approfondito dei differenti approcci traduttivi, l'analisi comparata è stata condotta su un *corpus* pressoché esaustivo delle traduzioni italiane.

² Il riferimento è al sonetto LXXV di Bernardo Tasso: «*Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno / A l'ampia fronte con leggiadro errore, / Mentre che di vermiglio e bel colore / Vi fa la primavera il volto adorno; / Mentre che v'apre il ciel più chiaro il giorno, / Cogliete, o giovenelle, il vago fiore / De' vostri più dolci anni, e con Amore / State sovente in lieto e bel soggiorno: / Verrà poi 'l verno, che di bianca neve / Suol i poggj vestir, coprìr la rosa, / E le piaggie tornar aride e meste. / Cogliete, ah stolte, il fior! ah siate preste! / Che fugaci son l'ore, e 'l tempo lieve, / E veloce a la fin corre ogni cosa*». Cfr. B. TASSO, *Rime*, Torino, Edizioni Res, 1995.

³ Al fine di una possibile comparazione, sia a livello contenutistico che strutturale, si riporta di seguito anche il sonetto garcilasiano: «*En tanto que de rosa y d'azucena / se muestra la color en vuestro gesto, / y que vuestro mirar ardiente, honesto, / con clara luz la tempestad serena; / y en tanto que'l cabello, que'n la vena / del oro s'escogió, con vuelo presto / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena: / coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto antes que'l tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre. / Marchitará la rosa el viento helado, / todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre*». Cfr. G. DE LA VEGA, *Poesías Castellanas Completas*, edición de Elias L. Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 1979.

⁴ Cfr. L. TERRACINI, *Góngora e i codici del "carpe diem"*, cit., pp. 115 e 120.

⁵ Cfr. M. DI PINTO, *Mientras por competir con Garcilaso*, cit., p. 75.

2. LE TRADUZIONI

Di seguito si riportano il testo originale, nella versione stabilita da Biruté Cipliauskaitė⁶, e le traduzioni di Mario Socrate (1942), Alda Croce (1944), Gabriele Mucchi (1948), Leone Traverso (1948), Giuseppe Ungaretti (versione del 1961), Piero Chiara (1970), Luigi Fiorentino (1970), Cesare Greppi (versione del 1985), Norbert von Prellwitz (versione del 1996), Maria Grazia Profeti (1996) e Giulia Poggi (1997). Un dato significativo è che Ungaretti, Greppi e Prellwitz hanno affrontato più volte il sonetto (e i sonetti) a distanza di anni, apportando a volte anche significative modifiche tra una versione e l'altra. Ciò induce a ritenere che i traduttori, continuando a rapportarsi nel tempo con l'impianto gongorino, abbiano avvertito la necessità di perfezionare il testo di arrivo. Per questo l'analisi prenderà in esame le versioni più recenti, nella convinzione che queste rappresentino la volontà, se non definitiva almeno ultima, dei traduttori. Ovviamente, laddove ritenuto significativo, si darà conto anche delle redazioni antecedenti. Si segnala che, nonostante qui venga adottata la versione del 1961, la traduzione di Ungaretti, poi più volte rivista dall'autore, fu la prima ad essere pubblicata in Italia⁷.

⁶ Cfr. L. DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, edición, introducción y notas de B. Cipliauskaitė, Madrid, Clásicos Castalia, 1985⁶ [1969].

⁷ La prima versione del testo ungarettiano comparve in G. UNGARETTI, *Selle sonetti di Góngora*, in «L'Italiano» (12 giugno 1932), pp. 78-84. Fu poi inclusa, con varianti, in ID. *Traduzioni*, Roma, Novissima, 1936 e infine pubblicata, con ulteriori modifiche, in ID. *Vita d'un uomo. VI. Da Góngora e da Mallarmé*, 1948, cit. Come già specificato, nell'analisi si assume la versione, ancora con varianti, della seconda edizione del volume (*Da Góngora e da Mallarmé*, Milano, Mondadori, 1961). A testimonianza del continuo confronto di Ungaretti con l'opera del cordobés, e in particolare con *Mientras por competir con tu cabello*, si segnala un'ulteriore traduzione del sonetto (con varianti) contenuta in ID. *Góngora al lume d'oggi*, in «Aut-aut», 4 luglio 1951, pp. 291-308, poi in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacomo e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 528-550. A Croce inserisce la traduzione integrale di venti sonetti (e parziale di altri) nella monografia intitolata *La poesia di Luis de Góngora*, che compare in «La Critica», 3, 4, 5, 6 del 1944, e che

Le traduzioni seguono un ordine cronologico e gli autori sono stati indicati con la sola iniziale del cognome (tranne Chiara, indicato con "Ch", Greppi con "Gr", Profeti con "Pr" e Poggi con "Po", per evitare possibili confusioni tra i diversi traduttori). La trascrizione dei testi segue le forme grafiche degli originali (separazione delle strofe ed eventuale rientro del primo verso).

- Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;*
- 5 *mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,*
- 10 *goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,*

continua in «Quaderni della Critica», 1, 2 e 3 del 1945 e 4, 5 del 1946. Questi i riferimenti delle altre traduzioni analizzate: L. DE GÓNGORA, *Poesie*, trad. di M. Socrate, Modena, Guanda, 1942; ID., *Sonetti e frammenti*, trad. di G. Mucchi, introd. di S. Solmi, Milano, La Meridiana, 1948; ID., *Sonetti*, trad. di L. Traverso, Milano, Cederna, 1948 (ed. ristampata con un'introduzione di O. Macrì e integrata con tre sonetti tradotti dallo stesso Macrì, Firenze, Passigli, 1993); ID., *Sonetti funebri e altre composizioni*, trad. di P. Chiara, prefazione di J. Guillén, Torino, Einaudi, 1970 (la prima edizione, *Sonetti funebri*, Milano, Scheiwiller, 1955, non conteneva *Mientras por competir con tu cabello*, così come la successiva, Milano, Ferriani, 1961); ID., *Poesie e poemi*, trad. di L. Fiorentino, Milano, Ceschina, 1970; ID., *Sonetti*, trad. di C. Greppi, introd. di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1997 [1985] (una versione anteriore, con varianti, era apparsa in *Poesie*, 1971, cit.); ID., *Le solitudini e altre poesie*, trad. di N. von Prellwitz, Milano, BUR, 1996 (la prima edizione del 1984 presenta varianti). Per le altre versioni si vedano M.G. PROFETI, *Versi d'amore e concetti sparsi. Il sonetto nella Spagna dei secoli d'oro*, Firenze, Alinea, 1996 e LUIS DE GÓNGORA, *I sonetti*, a cura di G. Poggi, Roma, Salerno Editrice, 1997. M. SAVOCA, *op. cit.*, offre un quadro esaustivo delle versioni italiane dei sonetti gongorini, e in particolar modo di quelle ungarettiane (con relative varianti).

*no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*

(Socrate, 1942)

Finché a gara con i tuoi capelli
lucidi il sole invano il suo brunito
oro, finché leggiadro in mezzo al piano
il giglio invidi il bianco alla tua fronte,

5 finché più del garofano precoce
il tuo labbro solleciti gli sguardi,
finché trionfi il tuo collo gentile
con superbo rigoglio sul cristallo,

10 e collo e chioma e fronte e labbro godi
prima che l'oro, il cristallo, il garofano,
il giglio della tua età dorata

in viola recisa ed in argento
non vada solo, ma tu insieme a lui
in terra, fumo, polvere, ombra, niente.

(Croce, 1944)

Finché per competere con i tuoi capelli,
oro brunito al sole splende invano,
finché con disprezzo la tua bianca fronte
guarda il bel giglio nella pianura,

5 finché più occhi seguono le tue labbra
per coglierle che il garofano precoce;
E finché trionfa con disdegno orgoglioso
del lucente cristallo il tuo collo gentile;

10 godi collo, capelli, labbro e fronte,
prima che quel che fu nella tua età dorata
oro, giglio, garofano, cristallo lucente,

non soltanto in argento o in viola recisa
si cangi, ma tu ed esso insieme in terra,
in fumo, in polvere, in ombra, in nulla.

(Mucchi, 1948)

Finché risplenda in gara col brunito
oro dei tuoi capelli il sole invano,
finché altezzosa guardi in mezzo al piano
la tua candida fronte il giglio bello;

5 finché il tuo labbro più che il mattutino
garofano raccolga sguardi ardenti,
finché trionfi disdegnosamente
dell'avorio polito il gentil collo;

10 e collo e chioma godi e labbro e fronte,
prima che ciò che fu all'età fiorita
oro, giglio, garofano ridente,

non solo in morta viola o in argento
si volga, ma tu a quello in sorte unita
in terra, fumo, polvere, ombra, niente.

(Traverso, 1948)

Fin che per emulare i tuoi capelli
oro brunito al sole splende invano,
e sdegnosa riguarda in mezzo al piano
la tua candida fronte i gigli belli,

5 e le tue labbra avido più pupille
bramano che il garofano d'aprile;
fin che altera la tua gola gentile
vince il cristallo acceso di scintille,

10 goditi labbra e gola e fronte e chioma
prima che il vanto dell'età fanciulla,
e garofano e giglio e oro e giada,

in viola recisa e argento cada,
non solo, ma tu insieme in muta soma
di terra, in fumo, polvere, ombra, nulla.

(Ungaretti, 1961)

Finché dei tuoi capelli emulo vano,
Vada splendendo oro brunito al Sole,
Finché negletto la tua fronte bianca
In mezzo al piano ammiri il giglio bello,
5 Finché per coglierlo gli sguardi inseguano
Più il labbro tuo che il primulo garofano,
Finché più dell'avorio, in allegria
Sdegnosa luca il tuo gentile collo,
La bocca, e chioma e collo e fronte godi,
10 Prima che quanto fu in età dorata,
Oro, garofano, cristallo e giglio
Non in troncata viola solo o argento,
Ma si volga, con essi tu confusa,
In terra, fumo, polvere, ombra, niente.

(Chiara, 1970)

Mentre per gareggiar coi tuoi capelli,
oro brunito, il sol risplende invano,
mentre con disprezzo in mezzo al piano
mira tua bianca fronte il giglio bello;
5 mentre più del garofano precoce
raccolge sguardi ogni tuo labbro
e in disdegnosa gioventù trionfa
del lucente cristal tuo gentil collo;
godi collo, capello, labbro e fronte,
10 prima che quanto fu in tua età dorata
oro, giglio, garofano, cristallo,
non solo in argento o tronca viola
si volga, ma tu insieme decada
in terra, fumo, polvere, ombra, nulla.

(Fiorentino, 1970)

Mentre per emulare i tuoi capelli
oro brunito il sole splende invano,
mentre scontrosa guarda in mezzo al piano
la tua candida fronte i gigli belli,

5 mentre gli sguardi per carpirle inseguono
tue labbra più che il primo dei garofani,
e mentre il fine collo con disdegno
del lucente cristallo già trionfa,

10 collo, capelli, labbra e fronte godano
prima che il vanto dell'età dorata,
oro, giglio, garofano, cristallo,

si muti in viola recisa o in argento,
non solo, ma con esso tu in terra,
e in polvere, in fumo, in ombra, in nulla.

(Greppi, 1985)

Finché nel gareggiar coi tuoi capelli
oro brunito splende al sole invano,
finché con sprezzo guarda in mezzo al piano
la tua candida fronte i gigli belli

5 e inseguono, per coglierlo, il tuo labbro
più occhi che il garofano precoce,
finché vince sul lucido cristallo
superbamente il gentile tuo collo,

10 godi collo, capelli, labbra e fronte,
prima che quel che nell'età dorata
fu oro, giglio, garofano, cristallo

non solo argento e viola disfioreta
divenga, ma con esso insieme tu
terra, polvere, fumo, ombra, nulla.

(Prellwitz, 1996)

Mentre per emulare i tuoi capelli
oro brunito al sole splende invano,
mentre sdegnosa guarda in mezzo al piano
la tua candida fronte il giglio bello,

5 mentre più del garofano precoce
 il tuo labbro trascina avidi sguardi,
 e mentre trionfa con gagliardo orgoglio
 il tuo collo gentile sul cristallo,

10 godi collo, capelli, fronte e labbro,
 prima che quanto fu in età dorata
 oro, giglio, garofano, cristallo,

non solo in viola mozza o in argento
si muti, ma tu e tutto unitamente
in terra, fumo, polvere, ombra, niente.

(Profeti, 1996)

Finché, per emulare i tuoi capelli,
oro brunito al sole splende invano,
finché sdegnosa guarda in mezzo al piano
la tua candida fronte i gigli belli,

5 finché attirano più sguardi vogliosi
 le labbra che i garofani precoci,
 e finché trionfa con sprezzante orgoglio
 il tuo collo gentile sul cristallo;

10 godi collo, capelli, labbra e fronte,
 prima che quel che fu in età dorata
 oro, giglio, garofano, cristallo,

non in argento o viola recisa
si muti, ma tu insieme a tutto questo
in terra, fumo, polvere, ombra, nulla.

(Poggi, 1997)

Finché per vincere sui tuoi capelli
l'oro brunito splende al sole invano,
finché sprezzante guarda in mezzo al piano
la tua candida fronte il giglio bello,

5 finché le labbra inseguono, per coglierle,
 più occhi che il garofano precoce,
 finché trionfa con sdegnosa luce
 sul lucido cristallo il tuo bel collo,

10 godi collo, capelli, labbra e fronte
 prima che quanto fu in giorni dorati
 oro, giglio, garofano, cristallo,
 non solo argento o viola reclinata
 divenga, ma tu insieme a tutto questo
 terra, polvere, fumo, ombra, più nulla.

Alcune difformità nel "senso" delle versioni sono imputabili a lezioni errate riportate dalle edizioni in spagnolo assunte come riferimento. È il caso di Socrate, che utilizza un originale non emendato, nel quale al v. 2 si legge «oro bruñido, el sol relumbra en vano» e al v. 4 «mira à tu blanca frente el lilio bello». Ciò implica un'errata interpretazione della quartina da parte del traduttore (i versi nell'ed. stabilita da B. Ciplijauskaitė sono infatti «oro bruñido al sol relumbra en vano» e «mira tu blanca frente el lilio bello»). Socrate inverte i soggetti: "sole" al v. 2 in luogo di *oro bruñido*, e "giglio" al v. 4, al posto di *blanca frente*. Sempre al v. 2, una stessa lezione negli originali di Mucchi, Fiorentino e Chiara («oro bruñido, el sol relumbra en vano»), induce alla medesima errata interpretazione. Si evidenzia inoltre che ai vv. 3-4 della versione ungarettiana, nonostante il testo originale da cui l'autore traduce non si discosti significativamente da quello stabilito da B. Ciplijauskaitė⁸, il soggetto è il "giglio bello", che ammira la "fronte bianca". In questo caso è evi-

⁸ Nell'originale utilizzato da Ungaretti uniche varianti, oltre all'interpunzione, sono *lirio* in luogo di *lilio* al v. 4, e *marfil* al posto di *cristal* al v. 8. Di quest'ultima variante si darà conto in seguito.

dente una personalissima rilettura in chiave poetica operata da Ungaretti.

2.1. STRUTTURA METRICA E RIMICA

Tutti i traduttori adottano la forma metrica del sonetto e la misura dell'endecasillabo, tranne Alda Croce che fa uso di versi polimetrici⁹. L'unico a non evidenziare la divisione strofica è Ungaretti e solo Traverso ricorre alla rima, ma secondo lo schema ABBA CDDC EFG GEF. Alcuni autori (Fiorentino, Greppi e Profeti) limitano il rispetto rimico alla prima quartina, favoriti dall'affinità lessicale tra spagnolo e italiano che, attraverso la sola traduzione letterale, permette una facile ricostruzione della struttura¹⁰. Mucchi recupera parzialmente l'effetto sonoro, ricorrendo in alcuni casi alla semplice assonanza o consonanza¹¹.

⁹ F. Fortini, nella sua *Introduzione* a L. DE GÓNGORA, *Sonetti*, trad. di G. Greppi, cit., sostiene che Chiara ha introdotto tre versi non endecasillabici «andando, per così dire, oltre Ungaretti, nel corrodere la melodia tradizionale», (p. XII). In realtà, sembrerebbe ragionevole ritenere che Chiara abbia più volte fatto ricorso alla diafe per rispettare la dominante dell'endecasillabo.

¹⁰ Relativamente al rispetto rimico nelle sue versioni, Fiorentino dichiara: «La traduzione si è sforzata di mantenere la tipica struttura gongorina conservando, dove possibile, anche le rime ma tralasciandole quando per rincorrerle era necessario tradire lo spirito e la lettera dell'originale castigiano o ripiegare su forme arcaiche o su termini apocopati». Cfr. L. DE GÓNGORA, *Poesie e poemi*, trad. di L. Fiorentino, cit., p. 190. Nuovamente, dunque, come già sottolineato nell'analisi relativa alle traduzioni del *Polifemo* (Modello 1), la rima è ritenuta secondaria rispetto agli altri livelli e, anzi, avvertita come limite al processo di fedele trasposizione dell'originale.

¹¹ A tal proposito, osserva Sergio Solmi nell'introduzione alla versione dei *Sonetti e frammenti* gongorini curata da Mucchi, cit.: «Per quanto possibile, egli ha curato di conservare la rima o di evocarla con accorte assonanze o consonanze, cercando in tal modo, sempre nei limiti della possibilità, di far sì che la struttura poetica della traduzione salvasse la sua autonomia, anziché ridursi, come il più spesso nelle traduzioni avviene, a una vaga ombra e indicazione dell'originale» (p. 29).

2.2. COSTRUZIONI RETORICHE

Sebbene il testo presenti considerevoli artifici dell'*ornatus* (paronomasie, allitterazioni, ripetizioni, serie di accumulazioni, etc.), l'analisi si limiterà ai soli fatti retorici ritenuti maggiormente significativi. Si prenderanno in considerazione i procedimenti della ripetizione – anafora – e dell'accumulazione – enumerazione e anticlimax. È interessante notare come tali accorgimenti siano tutti classificabili come «figure di parola»¹², dunque relativi al piano dell'espressione, e come l'aspetto metaforico sia invece meno rilevante, dato il sistema basato su corrispondenze dirette, facilmente trasferibili dallo spagnolo all'italiano. Una delle peculiarità di questo sonetto, come ha evidenziato Alfredo Carballo Picazo, è che ogni elemento relativo alla bellezza muliebre è in rapporto con il suo corrispettivo metaforico appartenente al mondo naturale, sia minerale che vegetale (*cabello-oro*, *frente-lilio*, *labio-clavel*, *cuello-cristal*)¹³. Dámaso Alonso ha invece rilevato il processo correlativo che mette in relazione gli elementi¹⁴.

2.2.1. Figure della ripetizione

Le due quartine, che costituiscono la parte espositiva del sonetto, presentano una struttura anaforica retta dalla congiunzione *mientras* (vv. 1, 3, 5, 7), nell'ultimo caso preceduta da un'ulteriore congiunzione rafforzativa («y mientras...»). La ripetizione non costituisce semplicemente un arricchimento formale ma, coerentemente con il motivo del *carpe diem*, espleta una funzione temporale (dura-

¹² Data la non sempre perfetta coincidenza terminologica in ambito stilistico, si farà qui riferimento, in modo specifico, alla classificazione proposta da B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003⁸ [1988].

¹³ «La novedad, relativa novedad, del soneto de Góngora consiste en enfrentar los términos A y B de las metáforas de otros versos en dos planos distintos y paralelos; el *cabello*, con frecuencia *oro*, con el *oro*; la *frente*, antes y después, *lilio bello*, con el *lilio*; el *labio*, identificado repetidamente con el *clavel*, con el *clavel*; el *gentil cuello*, sólo *cristal* en tantos casos, con el *cristal*», cfr. A. CARBALLO PICAZO, *op. cit.*, p. 394.

¹⁴ Cfr. D. ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, cit., pp. 440-441.

tiva) che «retrasa el imperativo *goza*, en el verso 9»¹⁵. Una seconda funzione temporale è svolta dalla locuzione *antes que*, preludio al drammatico endecasillabo finale.

Per Carballo Picazo l'uso dell'anafora temporale non è frequente in Góngora e, in riferimento a *mientras* nel sonetto analizzato, specifica: «no existe otro ejemplo mejor de la expresividad que puede infundir en unos versos el estratégico empleo de esa conjunción»¹⁶. Considerando che anche i precedenti letterari segnalati presentano una stessa costruzione anaforica – il sonetto tassiano con una ripetizione di tre membri¹⁷, quello garcilasiano di soli due (e uno sottinteso) – la struttura sembra assumere notevole rilevanza, sia per l'aspetto funzionale che per l'allusione ai modelli di riferimento.

In sede di traduzione l'artificio è rilevato e riprodotto integralmente (quattro ripetizioni) dalla maggior parte degli autori (Crocce, Mucchi, Ungaretti, Fiorentino, Prellwitz, Profeti e Poggi), e parzialmente (tre ripetizioni) da Socrate, Chiara e Greppi¹⁸, mentre Traverso restituisce due sole occorrenze. Si pone tuttavia un problema di equivalenza. In questo contesto il *mientras* gongorino acquisisce un valore di simultaneità – chiaramente collegato alla circostanza (*goza... antes que*) – e il corrispettivo italiano più consono appare “mentre”. Fra i traduttori, solo Chiara, Fiorentino e Prellwitz propendono per questa scelta. Gli altri utilizzano “finché”, che indica limitazione temporale e non contemporaneità. D'altra parte,

¹⁵ Cfr. A. CARBALLO PICAZO, *op. cit.*, p. 388.

¹⁶ Ivi, p. 396.

¹⁷ Nell'introduzione alla sua versione dei sonetti, G. Poggi mette in evidenza la tendenza di Góngora a mutuare dagli italiani «non il *quid*, ma il *come* del messaggio», riutilizzando e rielaborando le costruzioni sintattiche e retoriche degli originali e assumendo il modello come «pretesto formale». Cfr. L. DE GÓNGORA, *I sonetti*, trad. di G. Poggi, cit., pp. XX e XXII.

¹⁸ Al v. 3 della versione di Socrate la congiunzione compare, ma come secondo termine, subito dopo il sostantivo “oro” (dato l'*enjambement* ai vv. 2-3). Chiara è invece costretto a rinunciare a un elemento dell'anafora per ragioni metriche (v. 7). Si segnala che nella versione greppiana del '71 la sequenza presenta quattro ripetizioni. La successiva riduzione è imputabile a variazioni interne al verso, comunque legate alla misura dell'endecasillabo.

anche i modelli letterari allusi offrono indicazioni preziose al riguardo. Nel testo tassiano il termine in sequenza anaforica è “mentre”, e in quello garcilasiano *en tanto que*, sinonimo di *mientras*, sempre con carattere di contemporaneità.

Oltre alle riflessioni sull'equivalenza, il dato significativo è che la costruzione anaforica è stata rilevata e, come struttura fortemente caratterizzante il testo, riprodotta da quasi tutti i traduttori, nella maggior parte dei casi integralmente.

2.2.2. Figure dell'accumulazione

Un altro interessante caso di organizzazione retorica del testo è dato dal procedimento dell'accumulazione che caratterizza le terzine e che si presenta, come già detto, sia sotto forma di enumerazione che di anticlimax (o *gradatio* discendente).

Nella serie consecutiva di distici che connotano le quartine (versi 1-2, 3-4, 5-6, 7-8), il secondo elemento della correlazione è sempre, sul piano linguistico, un lessema nominale con funzione aggettivale cromatica, che rappresenta il corrispettivo metaforico del primo (Fig. 1).

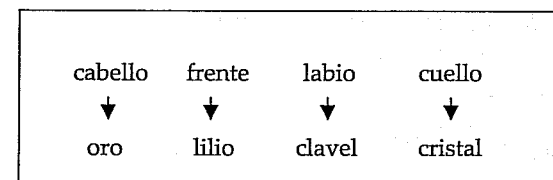


Figura 1. Corrispondenze nelle quartine

Nella prima terzina le comparazioni create in precedenza, e distribuite nelle quartine, sono sottoposte a una complessa riorganizzazione all'interno dei vv. 9 e 11. Da un punto di vista retorico si tratta di due interessanti esempi di enumerazione. La prima (v. 9) sembrerebbe apparentemente caotica, perché recupera in disordine gli elementi riferibili alla bellezza muliebre presenti nelle quartine, ma in realtà è regolata dalla relazione paronomastica basata sull'isofonia dei primi due elementi (*cuello, cabelo*), ai quali si

aggiunge un terzo per ripetizione della liquida (*labio*). La seconda enumerazione (v. 11) riunisce invece gli elementi relativi al mondo naturale in una sequenza ordinata. Anche in questo caso, comunque, tranne il primo membro (*oro*), gli altri presentano significativamente la ripetizione delle liquide (*lilio*, *clavel*, *cristal luciente*). Il raccordo fonico tra i due versi e il parallelismo accentuale che li caratterizza rispondono all'esigenza di potenziare l'espressività della terzina¹⁹. Nella strofa, dunque, le parole trovano un loro ordine e una loro sistematicità grazie a un complesso congegno che sorregge il nucleo tematico del componimento.

Al fine di verificare nel dettaglio come i traduttori operano di fronte a strutture così fortemente organizzate e suggestive, e per facilitare possibili comparazioni, si riportano di seguito la terzina originale con le relative traduzioni:

Versi 9-11

- G) *goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,*
- S) *e collo e chioma e fronte e labbro godi
prima che l'oro, il cristallo, il garofano,
il giglio della tua età dorata*
- C) *godi collo, capelli, labbro e fronte,
prima che quel che fu nella tua età dorata
oro, giglio, garofano, cristallo lucente,*
- M) *e collo e chioma godi e labbro e fronte,
prima che ciò che fu all'età fiorita
oro, giglio, garofano ridente,*

¹⁹ A. CARBALLO PICAZO, *op. cit.*, p. 397, ha efficacemente evidenziato la corrispondenza accentuale dei vv. 9 e 11:

*gó / za / cué / llo /, ca / bé / llo /, lá / bioy / frén / le
ó / ro /, lí / lio /, cla / vél /, cris / tál / lu / cién / le*

- T) *goditi labbra e gola e fronte e chioma
prima che il vanto dell'età fanciulla,
e garofano e giglio e oro e giada,*
- U) *La bocca, e chioma e collo e fronte godi,
Prima che quanto fu in età dorata,
Oro, garofano, cristallo e giglio*
- Ch) *godi collo, capello, labbro e fronte,
prima che quanto fu in tua età dorata
oro, giglio, garofano, cristallo,*
- F) *collo, capelli, labbra e fronte godano
prima che il vanto dell'età dorata,
oro, giglio, garofano, cristallo,*
- Gr) *godi collo, capelli, labbra e fronte,
prima che quel che nell'età dorata
fu oro, giglio, garofano, cristallo*
- P) *godi collo, capelli, fronte e labbro,
prima che quanto fu in età dorata
oro, giglio, garofano, cristallo,*
- Pr) *godi collo, capelli, labbra e fronte,
prima che quel che fu in età dorata
oro, giglio, garofano, cristallo,*
- Po) *godi collo, capelli, labbra e fronte
prima che quanto fu in giorni dorati
oro, giglio, garofano, cristallo,*

Gli elementi in sequenza al v. 9 presentano corrispettivi italiani affini per caratteristiche foniche e computo sillabico (*cuello*, "collo"; *cabello*, "capello" o "capelli"; *labio*, "labbro"; *frente*, "fronte"). Diversa invece la situazione per il v. 11, in cui *cristal* e *clavel* pongono problemi di quantità sillabica nella trasposizione ("cristallo" e "garofano"). Per rispettare la misura del verso i traduttori sono co-

stretti a eliminare l'aggettivo *luciente* (ad eccezione di Croce che non ritiene rilevante il livello metrico).

Evidenziando le correlazioni stabilite da Góngora (Fig. 2) è possibile rilevare come l'autore abbia in realtà realizzato nella terzina, attraverso le sequenze enumerative, un'architettura chiasmica alquanto complessa, in cui le linee che uniscono le coppie di elementi originali rappresentano ed esauriscono tutte le possibili combinazioni di distanza tra gli elementi (distanza minima *labio-clavel* e distanza massima *cuello - cristal*)²⁰.

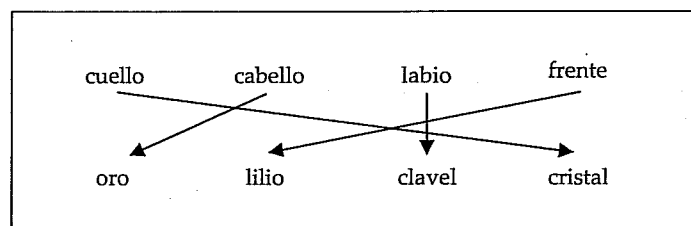


Figura 2. Struttura delle correlazioni in Góngora (vv. 9-11)

In generale, tutti i traduttori hanno rilevato e riproposto, seppur con modalità diverse, l'artificio dell'enumerazione ai vv. 9 e 11. Alcuni hanno rispettato pedissequamente le due sequenze (Croce, Chiara, Fiorentino, Greppi, Profeti e Poggi), altri solo in un caso (Mucchi al v. 9, Prellwitz al v. 11), altri ancora hanno modificato la serie in entrambi i versi (Socrate, Traverso e Ungaretti)²¹. L'aver alterato l'ordine delle enumerazioni ha però determinato l'impossibilità di ricostruire la complessiva architettura formale della terzina.

²⁰ Per le rappresentazioni grafiche delle figure chiasmiche utilizzate dalla critica, si veda A. FINZI, *Modelli grafici e critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1979, p. 44 e sgg.

²¹ Non sono stati considerati come non rispettosi dell'enumerazione i casi di oscillazione plurale / singolare tra quartine e terzine ("labbra" / "labbro"; "capelli" / "capello"; "gigli" / "giglio"; "garofani" / "garofano"), o le sostituzioni ("capelli" / "chioma"; "labbra" / "bocca").

Le motivazioni che hanno indotto alcuni traduttori a variare le sequenze sono molteplici e diversamente giustificabili. Nel caso di Mucchi (v. 11) l'enumerazione manca di un elemento²² che, tuttavia, dovrebbe essere "avorio" e non "cristallo", conformemente a quanto compare nella sua versione della quartina («dell'avorio polito il gentil collo»). Mucchi utilizza "avorio" nonostante l'originale da cui traduce riporti *cristal*. La scelta è presumibilmente legata al modello di riferimento, che nel suo caso è la versione di Ungaretti, in cui al v. 7 si legge "avorio" e non "cristallo"²³. Non si tratta comunque di un "errore" indotto, perché in alcune note di commento Mucchi spiega come "avorio" rappresenti effettivamente un equivalente possibile per *cristal*, qui come in altri testi gongorini²⁴. È

²² La misura dell'endecasillabo è comunque rispettata grazie all'introduzione dell'aggettivo "ridente".

²³ Nella versione dei *Sonetti e frammenti*, cit. p. 31, Mucchi dichiarerà di aver conosciuto Góngora proprio attraverso Ungaretti, e forse per questo rimane fedele alla versione del maestro. È comunque opportuno precisare che Ungaretti traduce da un originale non emendato. Si tratterebbe, come l'autore stesso specifica nella nota introduttiva alla versione del '48, di un'edizione pubblicata a Zaragoza nel 1643 da Pedro Escuer (M. SAVOCA, *op. cit.*, p. 176, la identifica con *Todas las obras de Don Luis de Góngora. En varios poemas, recopiladas por P. Escuer, Zaragoza, 1643*). In questa edizione si legge «*Del luciente marfil, tu gentil cuello*», mentre nell'enumerazione successiva (v. 11) compare *cristal*. Dunque *cuello* viene associato a *marfil* nella quartina, ma non ai vv. 9-11, di conseguenza la correlazione non è più riconoscibile. In seguito, avuta a disposizione l'edizione Losada, curata da Pedro Henríquez Ureña (Buenos Aires, 1939), Ungaretti rileva la variante, ma non emenda comunque il testo, neanche nell'edizione del 1961. A proposito degli originali di riferimento, Savoca sostiene che le prime traduzioni ungarettiane dei sonetti, pubblicate nel '32 e riproposte nel '36, non siano state realizzate partendo da un originale spagnolo (di cui Ungaretti dirà in seguito di aver smarrito l'edizione in suo possesso), ma dalla versione francese di Zdislas Milner, *XX sonnets traduits en français par Z. Milner et accompagnés d'illustrations de Ismael G. de La Serna*, Paris, Éditions «Cahiers d'Art», 1928. Le prime versioni ungarettiane manterrebbero infatti, secondo Savoca, una stretta relazione con i testi di Milner. Cfr. M. SAVOCA, *op. cit.*, p. 158 e sgg.

²⁴ «Il collo paragonato a cristallo lucente, le mani chiamate cristalline, le braccia descritte come cristallini pampini, sono le immagini gongorine. Non ho

interessante notare, inoltre, che il traduttore ha trasposto l'asindeto del v. 9 in uno «scarno polisindeto», secondo quanto osserva Terracini²⁵. Traverso, invece, oltre a modificare l'ordine al v. 11, inserisce "giada" al posto di "cristallo" (pur presente nella quartina), forse nel tentativo di riprodurre la rima con il v. 12 ("cada"). Grazie all'introduzione del bisillabo egli realizza una serie polisindetica i cui termini, preceduti dalla congiunzione, sono almeno in parte caratterizzati dalla ripetizione della stessa consonante iniziale («e garofano, e giglio, ... e giada»). Prellwitz inverte la collocazione degli elementi "fronte" / "labbro", probabilmente per ricostruire un possibile richiamo fonico tra "labbro" e "cristallo" in posizione di fine verso. Sia in Traverso che in Prellwitz, dunque, un diverso livello strutturale ritenuto più rilevante (rima o richiamo fonico), prevale sul rispetto della costruzione retorica.

Considerazioni a parte meritano le soluzioni adottate da Socrate e Ungaretti. Attraverso l'alterazione dell'ordine dell'enumerazione, Socrate scompone la struttura chiastica complessa dell'originale in una costruzione frazionata – perché l'*enjambement* invia

trovato equivalenti se non usando "collo d'avorio", "braccia d'avorio", "mani terse", "nitide", "chiare" e simili. Per questo sonetto esiste del resto, nell'edizione del 1633 e in quella del 1654, proprio la dizione *marfil*, non accettata però né da Delbosc né da Millé Giménez». Cfr. L. DE GÓNGORA, *Sonetti e frammenti*, trad. di G. Mucchi, cit., pp. 153-154. L'edizione a cui Mucchi fa riferimento è *Todas las obras de D. Luis de Góngora en varios poemas recogidos por D. Gonzalo de Hozes y Cordova*, Madrid, 1633, poi ripetuta nel 1654.

²⁵ «Scarno perché mancante di articoli. L'uso dell'articolo essendo differente tra le due lingue, questa mancanza finisce per corrispondere stilisticamente all'effetto che lo spagnolo trae invece dall'enumerazione asindetica». Cfr. B. TERRACINI, *Conflitti di lingue e di cultura*, cit., p. 114. Il giudizio di Terracini sulla traduzione di Mucchi è molto positivo: «Può darsi che il Mucchi nel tradurre questo sonetto mirasse a riprodurre soprattutto la sapienza costruttiva tutta fondata sull'effetto di quelle enumerazioni correlative che furono uno degli schemi più cari alla materia lirica spagnola, certo però egli ha compreso a fondo l'effetto agghiacciante che Góngora trasse dallo schema; è questa una versione che rivela felicità di critica e di interpretazione», *Ibidem*.

un elemento ("giglio") al verso successivo – e normalizzata²⁶, come rappresentato nella Fig. 3:

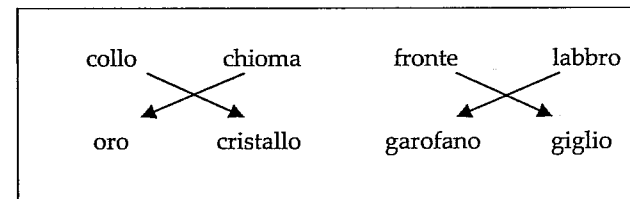


Figura 3. Struttura delle correlazioni nella traduzione di Socrate

È questo un caso in cui il traduttore, pur rilevando la presenza di una forte costruzione retorica nell'originale, non si sente vincolato ad essa, ma ne ricrea una seconda più regolare e facilmente riconoscibile. Anche Ungaretti sembrerebbe voler agire sulle enumerazioni per normalizzare la struttura che, di fatto, assume nella sua versione una configurazione semplificata rispetto all'originale gongorino (Fig. 4). Come già anticipato, il traduttore sostituisce il termine "avorio", presente nella quartina, con "cristallo", annullando così la relazione tra le strofe.

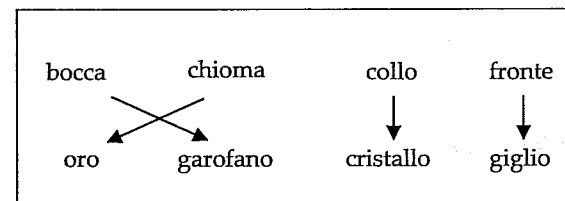


Figura 4. Struttura delle correlazioni nella traduzione di Ungaretti

È interessante rilevare che Socrate, Mucchi, Traverso e Ungaretti sostituiscono il trisillabo "capelli" con "chioma", forse per recuperare una sillaba e trasformare l'enumerazione del v. 9, sostanzialmente asindetica in Góngora, in polisindetica, così come già osservato per Traverso al v. 11.

²⁶ Da notare che la seconda sequenza in Socrate comincia al v. 10.

Nelle traduzioni in cui l'enumerazione non ha subito variazioni, la struttura chiastica è ovviamente ben distinguibile. Paradossalmente, mentre la normalizzazione proposta da Socrate e Ungaretti depone a favore di un riconoscimento della struttura formale dell'originale, per coloro che hanno seguito pedissequamente le sequenze non si può discriminare fra un'adesione consapevole e un semplice automatismo nel rispetto dell'ordine.

In relazione all'analisi, il dato significativo è che, nonostante tutti i traduttori abbiano avvertito la necessità di ristabilire una corrispondenza tra le due serie di elementi correlati, seppure con modalità diverse, la tendenza a riprodurre con maggiore rispetto la struttura originale si manifesta nelle traduzioni più recenti.

Se nelle quartine e nella prima terzina del sonetto gli elementi riferibili alla bellezza femminile e quelli relativi al mondo naturale sono tra loro indipendenti, nel verso conclusivo la loro diversità, come rileva Carballo Picazo, «se funde en la catástrofe última»²⁷. Sul piano retorico siamo di fronte a una nuova e complessa disposizione della materia poetica che, nel v. 14, si configura come un caso di accumulazione, regolata però da un processo ripetitivo basato sull'anafora, data l'iterazione della preposizione *en* retta dal riflessivo *volverse*. Ciò accomuna il procedimento a una figura della ripetizione²⁸.

Il verso costituisce un esempio ormai classico di anticlimax, o gradazione discendente, riportato persino nei manuali italiani di retorica²⁹. Di seguito si possono leggere l'originale e le traduzioni, raggruppate quando coincidenti e precedute dal verbo introduttivo. Ai fini di una maggiore comprensione, laddove ritenuto utile, sono stati riportati anche i versi antecedenti:

Verso 14

- G) [se *vuelva...*]
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

²⁷ Cfr. A. CARBALLO PICAZO, *op. cit.*, p. 394.

²⁸ Cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 197.

²⁹ Ivi, pp. 196-197.

- S) [non vada...]
 M, U) [si volga...]
 P) [si muti]
 in terra, fumo, polvere, ombra, niente.
- C) [si cangi, ma tu ed esso insieme in terra,]
 in fumo, in polvere, in ombra, in nulla.
- T) [...cada,
 non solo, ma tu insieme in muta soma]
 di terra, in fumo, polvere, ombra, nulla.
- F) [si muti in viola recisa o in argento,
 non solo, ma con esso tu in terra,]
 e in polvere, in fumo, in ombra, in nulla.
- Ch) [si volga...]
 Pr) [si muti...]
 in terra, fumo, polvere, ombra, nulla.
- Gr) [divenga...]
 terra, polvere, fumo, ombra, nulla.
- Po) [divenga...]
 terra, polvere, fumo, ombra, più nulla.

Anche in questo caso, l'italiano presenta equivalenti isosillabici per tre degli elementi in sequenza (*tierra*, "terra"; *humo*, "fumo"; *sombra*, "ombra"), ma non per *polvo*, il cui corrispettivo "polvere" è trisillabo. Il mantenimento dell'endecasillabo risulta dunque incompatibile con la ripetizione anaforica della preposizione perché, nonostante il possibile ricorso alla sinalefe, la metrica ne risulterebbe comunque compromessa. Nelle traduzioni alcune delle forme verbali utilizzate implicano l'uso della preposizione introduttiva "in", tuttavia, come si è visto, non ripetibile all'interno del verso per ragioni metriche. Croce e Fiorentino aggirano l'ostacolo spostando il primo elemento della gradazione ("in terra") al verso precedente. L'anafora viene così riprodotta (anche se Fioren-

tino opera una significativa inversione nella sequenza "polvere"/"fumo"). Tale scelta dimostra che per i due traduttori il processo anaforico è rilevante, tanto da prevalere sull'unità e uniformità versale. La ripetizione, infatti, corrobora anche a livello ritmico l'angosciosa scansione dei termini della *gradatio*³⁰.

Nelle altre traduzioni l'anafora non trova spazio. La priorità è data alla sequenza e ai suoi membri, che devono tutti essere contenuti nella misura del verso. Interessante, a tal proposito, la scelta adottata da Greppi e Poggi che, come Fiorentino, invertono l'ordine dei sostantivi "polvere" e "fumo", perfezionando così la scala dell'originale. Interpretando come anticlimax il verso finale del sonetto, la sequenza proposta è, in sé, più logica, poiché da "terra" si passa a "polvere", per poi discendere verso termini sempre più inconsistenti come "fumo" e "ombra", fino all'annullamento conclusivo³¹. Si tratta di un ulteriore caso di "normalizzazione" del ricorso retorico che, pur nell'alterazione della struttura, sembra tuttavia trovare una sua *ratio*³².

³⁰ A. CARABALLO PICAZO, *op. cit.*, p. 397, rimarca il «redoble angustioso, isócrono» degli accenti (*en / tié / rra en / hú / mo en / pól / vo en / sóm / bra en / ná / da*).

³¹ Rispetto a questa interpretazione letterale della *gradatio*, M. DI PINTO, in *Altre osservazioni sul sonetto 228 di Góngora*, cit., prospetta un'ulteriore chiave di lettura, ricollegabile a un «percorso allegorico» legato alla morale cattolica di Góngora. Oltre alla «dissoluzione dell'esistente», e della bellezza, il riferimento sarebbe alla «miseranda fine della iattanza e della vanagloria cui tanta bellezza induce. Il peggio non è la morte del corpo, ma la fine del sogno, il *desengaño*» (p. 215). La gradazione potrebbe rappresentare allora l'itinerario della vita umana che, tuttavia, riguarderebbe solo tre elementi (*tierra, polvo, nada*), mentre *humo* e *sombra*, rispettivamente riconducibili alla vanità e alla memoria, o alla fama di ascendenza manriquiana, sarebbero sostanzialmente apposizioni di *tierra* e *polvo*. Le possibili ragioni dell'incongruenza presente nel verso di Góngora erano già state indagate da C. BOUSÓN, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1956, pp. 213-216, che leggeva nella sequenza una scala ascendente verso l'elemento maggiormente disprezzabile e vano.

³² M. DI PINTO, in *Altre osservazioni sul sonetto 228 di Góngora*, cit., segnala come il verso gongorino sia stato rielaborato e riutilizzato, quasi sotto forma di citazione, da alcuni autori posteriori, seppur con modificazioni degli elementi e del loro ordine sequenziale. È il caso del sonetto *No suspendas el paso, caminante*

In realtà, la generale eliminazione della preposizione "in" non è rigorosamente necessaria. La forma letteraria "polve"³³ avrebbe infatti potuto sostituire "polvere" con uno scarto semantico relativamente piccolo. Ma è evidente che la connotazione marcatamente religiosa veicolata da "polvere" (*Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*), è determinante per la significazione del sonetto. Si può dunque affermare che in tutti i traduttori, anche i più attenti alla forma, predomina la coscienza delle implicazioni del verso 14, proprio laddove, come suggerisce G. Poggi, «il monito classico si tinge di toni controriformisti»³⁴. In questo caso il senso, la sostanza semantica, ha prevalso sugli aspetti formali.

3. CONCLUSIONI

Gli esempi riportati hanno permesso di osservare che le costruzioni retoriche sono in linea di massima rilevate dai traduttori, anche

di Eugenio Gerardo Lobo («Hallarás en congoja dilatada / Honor, riqueza, calidad y vida / En polvo, en humo, en ilusión, en nada»), e del sonetto XLIV di Diego de Torres Villaroel che, come nel caso di alcune delle traduzioni analizzate, regolarizza la sequenza («La tierra, el polvo, el humo, en fin, la nada / Al héroe más insigne y portentoso, / Es el único triunfo, el más glorioso, / Que robar has logrado, muerte airada»). Antecedente a questi, Di Pinto segnala l'ode XIII di Esteban Villegas («Pero ya que la suerte, / armada de crueldad con tantos daños, / en agua nos convierte, / ¿qué podrá resonar que no sea engaños / de nuestra corta vida / en humo, en sombra, en nada convertida?»). Per Di Pinto le sostituzioni degli elementi e l'alterazione dell'ordine denotano un sostanziale cambiamento nella mentalità e un diverso orientamento ideologico-culturale degli autori posteriori a Góngora. Il verso, ormai diventato "concetto", si storicizza, adeguandosi al contesto.

³³ Il termine, in senso proprio, è utilizzato più volte dal Monti nella sua traduzione dell'*Iliade* e dal Leopardi nel canto *All'Italia*: «E fumo e polve, e luccicar di spade». In senso figurato ("resti mortali", "cenere") lo usa Foscolo ne *I sepolcri*: «e fu temuto su la polve degli avi il giuramento», e Dante (nell'accezione di "corpo") nel II canto del *Paradiso*: «E come l'anima dentro a vostra polve» (v. 133).

³⁴ Cfr. la nota di commento al testo in L. DE GÓNGORA, *Sonetti*, a cura di G. Poggi, cit., pp. 370-371.

nei casi in cui la versione è meno rigorosa da un punto di vista filologico. In generale, è possibile affermare che, quando una struttura viene riscontrata, essa può essere riprodotta nella sua forma originale, oppure subire delle modifiche. Queste, a loro volta, saranno determinate dalla scelta di rispettare un altro livello formale ritenuto più rilevante, o potranno derivare dall'effetto di una "normalizzazione" nel testo di arrivo.

Nelle traduzioni analizzate le strutture percepite come maggiormente vincolanti sono l'anafora e l'ordine dell'enumerazione. Tuttavia, nelle versioni realizzate attorno agli anni '40 (compresa quella di Ungaretti, rivista e pubblicata nel '61), compaiono sequenze polisindetiche assenti nell'originale.

Per quanto riguarda i criteri di traduzione applicati, Socrate sembra tendere verso una reinterpretazione del testo, così come accade anche per Mucchi, che connota il sonetto con valenze non presenti nell'originale a scapito dell'adesione al senso. Egli rispetta la rima laddove possibile, ma senza forzarne la ricerca, muovendosi maggiormente verso l'assonanza o la consonanza. Croce interpreta correttamente il componimento, rispetta le strutture ma la sua versione, non metrica e non rimica, risulta poco "poetica". Traverso privilegia il senso e l'equilibrio rimico, ma tende a non riprodurre le strutture retoriche e il testo ne risulta indebolito. Fedele al contenuto, ma solo in parte alla forma, Ungaretti propone una rilettura, o riscrittura poetica dell'originale, secondo uno stile personalissimo. La versione di Chiara è complessivamente filologica, seppure in alcuni passaggi poco fluente e comprensibile. Anche la traduzione di Fiorentino è filologica, ma comunque attenta all'aspetto poetico del verso. Sostanzialmente filologici, con rispetto delle strutture nel loro complesso, sono Greppi, Prellwitz, Profeti e Poggi, nelle cui traduzioni l'originale gongorino sembra rispecchiarsi fedelmente. Considerando che si tratta delle traduzioni più recenti, è possibile affermare che, in linea generale, l'attuale prassi traduttiva tende in maggior misura a un approccio di tipo critico-filologico, con l'obiettivo di ricostruire i molteplici livelli organizzativi dell'originale.

Dai testi analizzati risulta evidente che la dinamicità del linguaggio condanna le traduzioni a un invecchiamento piuttosto ra-

pido. Le versioni di Socrate, Mucchi, Traverso e Ungaretti sono infatti espressione del gusto stilistico dell'epoca in cui sono state realizzate e, soprattutto, rivelano l'incisiva cifra stilistica dei singoli traduttori (in alcuni casi poeti-traduttori). Al contrario, le versioni di Chiara e Fiorentino, che adottano un approccio maggiormente filologico, sembrano allontanarsi in minor misura dal testo originale e appaiono, di fatto, più moderne, certamente meno stranianti. Osservazioni simili possono essere avanzate anche per la versione di Croce che, pur prescindendo dalla metrica, è rispettosa di tutti i ricorsi retorici e, nel complesso, non appare così "data-bile" come le altre traduzioni ad essa coeve. Forse, allora, si potrebbe ipotizzare che nel processo di "invecchiamento", certamente imputabile in prima misura a scelte di tipo lessicale, riconducibili a un determinato contesto letterario e linguistico, oltre che culturale, intervenga anche una componente di altro tipo, come la minore aderenza all'originale anche da un punto di vista stilistico-formale. Le traduzioni reinterpretative, che sono meno rispettose dei livelli costitutivi del testo fonte, sembrerebbero infatti presentare maggiori difficoltà ad "uscire dal loro tempo". Di converso, le versioni più vincolate al testo, dunque più filologiche, appaiono sottoposte a un processo di invecchiamento più lento. Ovviamente si tratta di un'ipotesi, ma che potrebbe meritare ulteriori approfondimenti.

Modello 3

RISPETTO FORMALE E ADESIONE AL CONTENUTO: RUBÉN DARÍO, *LO FATAL**

Forma e contenuto, in poesia, sono inscindibilmente uniti in un'unica entità significativa. Per verificare se, di fatto, negli esiti di traduzione, a un maggior rispetto della forma dell'originale corrisponde anche una maggiore adesione al piano del contenuto, è stata condotta un'indagine su due versioni italiane di *Lo Fatal*, l'ultimo dei *Cantos de vida y esperanza* di Rubén Darío, poesia in cui l'intensità dei contenuti sembra con forza plasmare la forma poetica.

1. IL TESTO

Nei tredici versi del componimento, dedicato al pianista cileno René Pérez Mascayano, Darío confessa «su total desconcierto ante al misterio de la vida y de la muerte»¹, rivelando l'intima angoscia per ciò che definisce «el dolor de ser vivo», ovvero la coscienza che nel suo proprio futuro, come in quello di ogni altro individuo, si annida «la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos».

* Un primo schema di elaborazione di questa analisi è stato realizzato in collaborazione con Alessandro Finzi e pubblicato, con il titolo *Lo fatal di Rubén Darío. Analisi comparata di due traduzioni*, in «Testo a Fronte», 19 (1998), pp. 173-188. La versione qui riportata è stata integrata nei contenuti e aggiornata nella bibliografia.

¹ Cfr. M.R. FERNÁNDEZ ALONSO, *Una visión de la muerte en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1971, p. 367.

Darío rievoca il topos filosofico-letterario secondo il quale chi più sente, cioè chi ha maggiore sensibilità, più soffre. E infatti, nella prima strofa, si configura una scala dei diversi gradi di sensibilità che caratterizzano il mondo vegetale, quello minerale e, infine, quello animale e umano. Fortunato è, secondo Darío, l'albero «apenas sensitivo», ancor più la pietra dura che «ya no siente», mentre disperato è l'uomo che, pienamente sensibile, è costretto a sopportare la *pesadumbre* della vita cosciente². Anche il linguaggio dariano, generalmente carico di preziosismi, si adatta qui alla tematica esistenziale trattata. L'espressione è essenziale, immediata e diretta³.

2. LE TRADUZIONI

Tra le versioni italiane pubblicate sono state prese in esame quelle realizzate da Francesco Tentori Montalto (versione del 1971) e Oreste Macrì (versione del 1985), in quanto maggiormente esemplificative dell'argomento d'analisi proposto. Di seguito si riportano il testo originale e le traduzioni⁴. Sono stati rispettati gli eventuali rientri e, quando introdotti, gli spazi interstrofici.

² Cfr. A. ALONSO, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969³ [1955], pp. 325-338. Alonso indica come possibile fonte letteraria de *Lo Fatal* i celebri versi di Michelangelo Buonarroti: «Caro m'è 'l sonno e più l'esser di sasso, / mentre che 'l danno, e la vergogna dura. / Non veder, non sentir m'è gran ventura; / però non mi destar, deh! parla basso». Al contempo, A. MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, Universidad de La Plata, 1934, ravvisa nei versi dell'autore nicaraguense una sensibile influenza del contesto intellettuale dell'epoca, in particolare per la suggestione delle scienze sperimentali, con riferimento alle letture di Claude Bernard e Ruskin (pp. 254-262).

³ Osserva A. ALONSO, *Materia y forma en poesía*, cit., che nel testo «ha quedado fuera toda esa población mitológica que decora el mundo poético de Rubén Darío. Han quedado fuera también las princesas y las joyas raras, la fauna favorita de cisnes, águilas, abejas y palomas, la geografía exótica y la ornamentación dieciochesca y preciosista. Y de toda su terminología simbolista apenas ha puesto Rubén, en todo el poema, los fúnebres ramos de la tumba y los frescos racimos de la carne» (il riferimento è a p. 328).

⁴ L'originale è tratto da R. DARÍO, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, edición de J.M. Martínez, Madrid, Cátedra, 2006⁶ [1995]. Le versioni sono contenute in: F.

LO FATAL

*Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
Y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
Pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
Ni mayor pesadumbre que la vida consciente.*

5 *Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
Y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
Y sufrir por la vida y por la sombra y por*

10 *Lo que no conocemos y apenas sospechamos,
Y la carne que tienta con sus frescos racimos,
Y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
Y no saber adónde vamos,
Ni de dónde venimos...!*

TENTORI MONTALTO, *Poeti ispanoamericani del 900*, Torino, ERI, 1971² (successivamente ripubblicato da Bompiani nel 1987; la prima edizione, *Poesia ispano-americana del 900*, apparve presso Guanda parmense nel 1957; il testo di Darío vi compare, ma con varianti), e *Poesia spagnola del Novecento*, a cura di O. Macrì, Milano, Garzanti, 1985⁴ [1974]. Macrì pubblicò originariamente il volume per Guanda (nel 1952 e, successivamente, nel 1961), ma non incluse *Lo fatal* nella selezione di testi dariani. I motivi della scelta sono esplicitati nell'introduzione all'edizione del '61: «Quanto al nulla di aggiunte: nessun nuovo testo scoperto di R. Darío mi sembra degno di rilievo e una scelta integrativa si può trovare nell'antologia ispano-americana di Tentori in questa stessa collana (resto sempre fermo nell'idea che Darío ha anche un suo centro poetico "castigliano")», (p. LXXI). La prima versione macriana di *Lo fatal* risale dunque al '74, e non presenta varianti rispetto al testo dell'85 (tranne per modificazioni minime a livello interpuntivo). Un'ulteriore traduzione, a cura di G. Regini, è inserita nella raccolta antologica R. DARÍO, *Poesia*, introduzione di G. Bellini, Milano, Nuova Accademia, 1961. Si tratta di una traduzione metrica e rimata, ma fortemente reinterpretativa già a partire dal titolo, *Destino*, che si discosta decisamente dall'originale dariano. Una traduzione più recente è quella di E. Minnella, contenuta in R. DARÍO, *Canti di vita e di speranza*, a cura di M. Fantoni Minnella, Firenze, Passigli, 1998. La versione non rispetta né il metro né la rima ed è aderente al senso perché letterale, ma lontana comunque da una dimensione poetica autonoma.

IL FATALE

- Beato l'albero che è solo sensitivo
 e più la pietra dura che non sente neppure,
 perché il più gran dolore è quello d'esser vivi
 né c'è pena più grande della vita cosciente.
 5 Non saper nulla ed essere, essere senza meta,
 fra il timor d'esser stati e un futuro terrore.
 Di certo, la paura d'esser domani morti
 e il soffrire per l'ombra, per la vita, per quello
 che neanche conosciamo, soltanto sospettiamo,
 10 mentre la carne tenta coi suoi freschi racemi
 e la tomba ci attende coi suoi funebri fiori:
 e ignorare ove andiamo
 e di dove veniamo...

(Tentori Montalto, 1971)

FATALITÀ

- L'albero, sì, è felice, ch'è appena sensitivo.
 Più felice la pietra dura che più non sente.
 Non c'è maggior dolore del dolor d'esser vivo,
 né gravezza maggiore della vita cosciente.
 5 Essere e non sapere, essere senza un porto,
 e il timor del passato e un futuro rovello...
 Lo spavento sicuro d'esser domani un morto
 e soffrir per la vita e per l'ombra e per quello
 che noi non conosciamo e appena sospettiamo,
 10 coi suoi grappoli freschi la carne che ci alletta
 coi suoi funebri rami la tomba che ci aspetta;
 non saper dove andiamo,
 né da dove veniamo...!

(Macrì, 1985)

2.1. STRUTTURA METRICA E RIMICA

La poesia è caratterizzata da una serie di settenari accoppiati (verso alessandrino), con cesura quasi sempre molto evidente. La se-

quenza omogenea si interrompe negli ultimi due versi che chiudono il componimento (un novenario e un settenario). Le rime alternate caratterizzano bene due quartine, mentre la parte finale risulta più complessa.

Entrambi i traduttori rispettano rigorosamente la struttura metrica, con due sole eccezioni. La prima riguarda l'emistichio iniziale:

Verso 1

- D) *Dichoso el árbol que es / apenas sensitivo,*
 TM) Beato l'albero / che è solo sensitivo
 M) L'albero, sì, è felice, / ch'è appena sensitivo.

I traduttori si trovano di fronte al termine "albero" che, essendo sdrucchiolo, crea problemi di natura metrica. Per questa ragione in Tentori Montalto, nel primo emistichio, il settenario si riduce a quinario. Macrì riesce invece a rispettare lo schema dei due settenari: inverte la posizione dell'aggettivo guadagnando una sillaba e, con una felice scelta, introduce quel "sì" che gli permette di aggiungere la seconda sillaba mancante, evitando così la dialefe. Al contempo, recupera il tono esclamativo che caratterizza il verso. È questo un caso in cui l'assetto metrico è privilegiato rispetto a quello sintattico.

La suddivisione del verso applicata dai traduttori non è comunque conforme a quella attuata da Darío che, ponendo la cesura dopo il verbo (*es*), realizza una sorta di *enjambement* interno, in cui unità metrica e unità semantica non coincidono⁵.

⁵L'alessandrino trova in Darío uno dei suoi massimi sperimentatori. L'autore prescinde spesso dalle norme classiche che regolano il verso, agendo soprattutto sulla cesura. A volte la sopprime, altre la pone persino tra le sillabe indivisibili di una parola, altre ancora, come nel caso del verso analizzato, la inserisce in qualità di elemento separativo fra unità metriche isosillabiche che non corrispondono però ad unità logico-sintattiche. Cfr. A. MARASSO, *Ensayo sobre el verso alejandrino*, in «Boletín de la Academia Argentina de Letras», VII, 25-26 (1939), pp. 63-127, e P. HENRÍQUEZ UREÑA, *Sobre la historia del alejandrino*, in «Revista de Filología Hispánica», 1-2 (1946), pp. 1-11.

La seconda eccezione riguarda la conclusione della poesia, in cui l'autore spezza l'uniformità della struttura metrica introducendo un "inatteso" novenario al v. 12 («*Y no saber adónde vamos*»)⁶. Tale scelta produce le seguenti anomalie:

1. Rottura della sequenza basata sulla misura dell'alessandrino, con formazione di due versi autonomi;
2. Il novenario, trocaico, ha accenti sulla 4^a-6^a-8^a sillaba⁷. Il ritmo della composizione rallenta e il tono assume modulazioni liriche;
3. Per non creare un verso troppo lungo, il potenziale secondo emistichio (che è un settenario regolare) è stato separato costituendo un verso aggiuntivo;
4. Risulta dunque rotto lo schema strofico (la quartina), metrico, ritmico e, conseguentemente, quello delle rime alternate.

Tutte queste irregolarità, che si sviluppano nella parte conclusiva del componimento, creano una significativa disarmonia, quasi un effetto di disturbo. Considerando che Darío è un autore rigoroso, molto sensibile agli aspetti metrici, è possibile pensare che l'anomalia sia voluta e motivata⁸. La rottura ritmica sembrerebbe infatti

⁶ Per l'efficacia poetica del «sentimento dell'inatteso che sorge dall'atteso» si veda R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di Linguistica generale*, cit. p. 199.

⁷ «La variedad trocaica, con tiempo marcado sobre la cuarta sílaba, apoyo secundario sobre la sexta y tres sílabas en anacrusis, ooo óo óo óo» è, secondo la definizione di T. Navarro Tomás, frequente nelle *canciones* dei secoli XV e XVI. Cfr. T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 329 e relativa bibliografia riportata in nota. Tuttavia, il verso potrebbe anche essere considerato un novenario di ritmo giambico (si veda la nota successiva).

⁸ Osserva A. ALONSO, *Materia y forma en poesía*, cit., «En el penúltimo verso *Y no saber adónde vamos*, con sus nueve sílabas después del insistente ritmo septenario de los hemistiquios alejandrinos y sobre todo, con sus cuatro acentos yámbicos fuertes, martillados apretadamente como palpitaciones cordiales, la emoción llega al paroxismo. El retorno al paso alejandrino en el último verso no hace más que resaltar el valor expresivo de esta ruptura momentánea del ritmo» (pp. 329-330). L'uso del novenario in combinazione con l'endecasillabo è frequente

un correlativo formale che sottolinea e rafforza lo smarrimento espresso a livello semantico. Si può dunque ritenere che una traduzione non possa prescindere da queste considerazioni, e debba cercare di affrontare il problema anche a costo di apparire errata e musicalmente disturbante come l'originale. Nelle versioni esaminate, però, sia Tentori Montalto che Macrì sostituiscono il novenario con un settenario, preferendo simmetrizzare la struttura. Scelgono così di mantenere una sequenza isometrica, riportando tuttavia gli ultimi due versi come separati e non giustapposti.

Discriminare fra le cause di una simile decisione non è cosa semplice, ma si può comprendere che, per un traduttore sensibile alle strutture metriche, non sia facile proporre una versificazione irregolare che il lettore potrebbe avvertire come errata⁹.

Per quanto concerne le rime, Tentori Montalto trascura completamente il livello, mentre la versione di Macrì riproduce quasi perfettamente la struttura originale:

Darío: abab / cdcd / eefef

Macrì: abab / cdcd / effee

L'inversione fra l'ultima e la terzultima rima è giustificata dal fatto che il traduttore preferisce optare per una piccola trasgressione formale pur di rimanere il più possibile fedele all'originale e riprodurre così la rima baciata, come si vedrà in seguito¹⁰.

in Darío e, associato all'alessandrino, ricorre soprattutto a partire da *Prosas Profanas*. Cfr. A. MARASSO, *Ensayo sobre el verso alejandrino*, cit., p. 118.

⁹ Nella sua versione, Regini traduce «e non saper dove andiamo...» che, con le sue otto sillabe (o nove, se si considera la dialefe «dove andiamo», ma allora si sarebbe potuto evitare il troncamento all'infinito «saper»), rompe comunque la serie isometrica basata sul settenario. Cfr. R. DARÍO, *Poesía*, trad. di G. Regini, cit.

¹⁰ L'ipotesi è stata confermata dallo stesso Macrì in occasione di una conversazione tenutasi a Firenze nell'estate del 1992. Il colloquio aveva per oggetto proprio questa sua versione di *Lo fatal*.

2.2. SINTASSI

Significative considerazioni possono essere avanzate anche a livello sintattico. Nei versi di seguito riportati è stata evidenziata la cesura per meglio far risaltare eventuali peculiarità relative agli emistichi:

- Versi 6-7
- D) *Y el temor de haber sido / y un futuro terror...*
Y el espanto seguro / de estar mañana muerto,
- TM) fra il timor d'esser stati / e un futuro terrore.
 Di certo, la paura / d'esser domani morti
- M) e il timor del passato / e un futuro rovello...
 Lo spavento sicuro / d'esser domani un morto

Tentori Montalto sostituisce la prima congiunzione del v. 6 con la preposizione "fra", che forza leggermente il senso; inoltre, entrambi i traduttori eliminano la congiunzione in posizione anaforica al v. 7. Tali espedienti appaiono presumibilmente volti a ridurre l'effetto del polisindeto. È possibile ipotizzare che la scelta dei traduttori sia condizionata dal gusto letterario, poiché la paratassi non è più sentita come corrispondente ai metodi espressivi della poesia contemporanea.

È da notare però che Darío usa il polisindeto ponendo in posizione anaforica la congiunzione in ben sette capoversi e sei volte all'interno del testo, per un totale di tredici casi, di cui dodici concentrati nelle ultime due strofe (Tab. 1). Non è dunque possibile considerare questo elemento formale come secondario. Esso rappresenta una libera scelta dell'autore, probabilmente al fine di creare quel ritmo incalzante che risulta evidente alla lettura dell'intero testo¹¹. Per questa ragione si ritiene che tale struttura debba essere riprodotta in sede di traduzione.

¹¹ L'uso del polisindeto è un ricorso formale piuttosto frequente in Darío, riscontrabile in numerosi suoi testi. Cfr. J.M. REVERTE COMA, *Rubén Darío y su obra poética*, Madrid, 1973 (pp. 197-198).

Tabella 1. Uso della paratassi in Darío, nei suoi traduttori e nella proposta di collage

VERSI	DARÍO	MACRÍ	TENTORI MONTALTO	COLLAGE
1	.	.	.	.
2	y	.	e	e
3	.	.	.	.
4	.	.	.	.
5	y	e	ed	e
6	y	e	e	e
7	Y	.	.	E
8	y	e	e	e
9	y	e	.	e
10	y	.	.	e
11	y	.	e	e
12	y	.	e	e
13	.	.	e	.
	7 4 2	2 4 1	5 2 0	7 4 2
TOT.	13	7	7	13

In Macrí i capoversi introdotti dalla congiunzione si riducono a due, mentre è parzialmente ricostruita la struttura paratattica interna. In Tentori Montalto la particella in posizione anaforica è presente in cinque casi e quella interna in due casi. Il risultato è che entrambi i traduttori hanno praticamente dimezzato l'effetto del polisindeto¹².

¹² L'analisi statistica (χ^2 di Pearson) segnala che vi sono più di novanta probabilità su cento che la riduzione degli elementi paratattici effettuata dai traduttori non sia casuale. Questa considerazione conferma che Macrí e Tentori Montalto hanno attuato una precisa scelta stilistico-formale. Per Tentori l'affermazione trova riscontro anche nel fatto che nella sua versione del '57 la paratassi è riprodotta in ben 11 casi, dunque la successiva riduzione è chiaramente voluta.

Nella tabella è stato riportato anche lo schema della struttura paratattica di una possibile traduzione ottenuta attraverso un *collage* realizzato con le parti più fedeli riprese da Macrì e Tentori Montalto, e con la ricostruzione delle poche occorrenze apparentemente ottimizzabili¹³. Come si vede, il risultato è perfettamente coincidente con l'originale, almeno per il livello strutturale in esame. Ciò dimostra che è tecnicamente possibile, in questo caso, realizzare una traduzione che tenga conto della particolare organizzazione testuale. Bisogna dunque ammettere che i traduttori, pur con ottimi risultati, non sempre si sentono vincolati a riprodurre strutture anche importanti dell'originale.

2.3. ASPETTI GRAMMATICALI

Le osservazioni preliminari hanno evidenziato come nel testo sia presente una sequenza tematica ben precisa. I primi due versi fanno riferimento alla minore sensibilità dell'albero e della pietra di fronte al dolore della vita. Questa condizione viene giudicata "felice" se comparata con l'esperienza esistenziale propria dell'autore e, come si riscontra nella strofa finale, con quella dell'intero genere umano.

¹³ A prescindere dalla punteggiatura, i segmenti fra parentesi tonda sono ripresi da Macrì, quelli fra parentesi quadra da Tentori Montalto, mentre le parti ricostruite sono riportate tra parentesi graffa:

- {Felice, invero, è l'albero,} {ch'è appena sensitivo,}
- [e più la pietra dura,] {perché neppure sente,}
- {non c'è dolor più grande} {del dolor d'esser vivo,}
- {né gravezza maggiore} [(della vita cosciente.)]
- {Essere, e non sapere,} {ed esser senza porto}
- {e il timor d'esser stato} [e un futuro terrore...]
- {E lo spavento certo} {d'esser domani morto,}
- {e soffrir per la vita} {e per l'ombra, e dolore,}
- {per ciò che non sappiamo} {e appena sospettiamo,}
- {e la carne che tenta} [coi suoi freschi racemi]
- {e la tomba che attende} {coi suoi funebri rami,}
- {e non sapere dove andiamo,}
- {né da dove veniamo...!}

Il passaggio da un riferimento alla realtà esterna (*árbol, piedra*) a quello verso una realtà intima (esperienza individuale), e da questa all'universale (esperienza dell'umanità intera), trova un corrispettivo a livello grammaticale nell'uso iniziale del verbo in terza persona, seguito dal passaggio all'infinito fino al termine della seconda strofa e, in conclusione, nell'uso della prima persona plurale. I tempi verbali, dunque, costituiscono un elemento fondamentale per esplicitare il significato profondo del testo.

Tentori Montalto, già dal v. 3, traspone i verbi alla forma plurale, rompendo la struttura logica esistente che, viceversa, è scrupolosamente riprodotta da Macrì. Poiché l'estensione dall'esperienza soggettiva a quella universale coincide anche con il passaggio dalle strofe regolari all'ultima marcatamente irregolare, questo aspetto grammaticale assume ancor più significato. Da questo punto di vista, la forzatura di Tentori Montalto appare piuttosto rilevante anche perché, come dimostra Macrì, non necessaria.

2.4. SEMANTICA

Riflessioni di ordine semantico possono contribuire all'enucleazione dei criteri di traduzione adottati. Si consideri il verso seguente:

Verso 2

- D) *Y más la piedra dura / porque ésa ya no siente,*
- TM) e più la pietra dura / che non sente neppure,
- M) Più felice la pietra / dura che più non sente.

Macrì ripete l'aggettivo "felice", già presente al v. 1, che la traduzione di Tentori Montalto dimostra non necessario. Ma le osservazioni più interessanti sono riferibili alla diversa interpretazione dell'avverbio *ya* da parte dei due traduttori. Per Tentori Montalto la "pietra" non ha mai avuto capacità sensoriali («la pietra dura che non sente neppure»), per Macrì, invece, tali capacità esistevano in precedenza, ma sono state ormai annullate («la pietra dura che più non sente»).

Macrì ha fornito elementi per un'interpretazione dell'emistichio e della sua traduzione¹⁴. Il critico-traduttore afferma che in questo passo è chiaramente visibile una delle tante influenze che il simbolismo ha esercitato sull'opera di Darío. Il simbolismo, infatti, riprende la concezione romantica di un cosmo totalmente animato in cui anche la pietra è capace di sentire¹⁵.

La traduzione di Macrì appare dunque più aderente alle implicazioni filosofico-letterarie del testo originale se comparata con quella di Tentori Montalto. Macrì ha infatti criticamente ricomposto, in sede di traduzione, l'universo poetico dariano e la sua concezione filosofica. È tuttavia da osservare che considerazioni di questo tipo non sono ricavabili dalla semplice analisi del testo e delle traduzioni. E questo è probabilmente un limite del sistema di analisi proposto.

Ulteriori considerazioni riguardano il v. 4:

Verso 4

- D) *Ni mayor pesadumbre / que la vida consciente.*
 TM) *né c'è pena più grande / della vita cosciente.*
 M) *né gravezza maggiore / della vita cosciente.*

Il termine *pesadumbre* abbraccia un ampio campo semantico¹⁶, come illustrato dalla Fig. 1, ma non tutte le significazioni sono riprodotte in sede di traduzione.

¹⁴ Colloquio con il traduttore.

¹⁵ A conferma del dato, e con riferimento alle letture scientifiche riconoscibili in *Lo Fatal*, scrive A. MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, cit.: «¿Quién creará que Darío no haya adquirido conocimientos de mineralogía? A lo menos conocerá un libro de divulgación, *La ética del barro*, de Ruskin, este ingenuo y al mismo tiempo admirable tratado de cristalización. Habla Ruskin, de los caprichos, de las tristezas del cristal. La materia antes de cristalizarse *ha sentido*, ha sido sensible [...]. Por eso Darío escribe: "Y más la piedra dura porque ésa ya no siente", es decir, la piedra ya cristalizada que ha caído en la indiferencia química» (p. 256).

¹⁶ Cfr. D.R.A.E. e M. MOLINER, *Diccionario de uso del español*, cit.

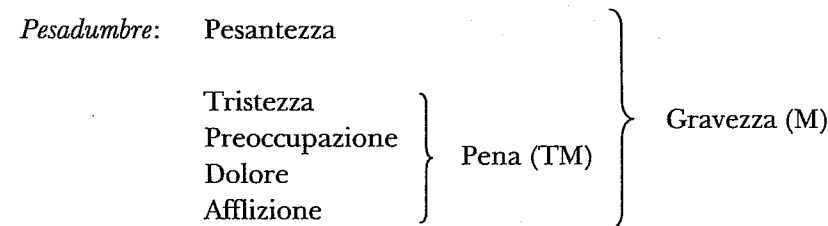


Figura 1. Campo semantico del termine *pesadumbre*

Il termine "pena", usato da Tentori Montalto, riproduce un'area semantica che comprende tutte le accezioni presenti in *pesadumbre*, tranne quella di "pesantezza", che è comunque la prima¹⁷. Considerando che in un testo poetico tutti gli elementi sono messi in relazione tra loro in una "semantica seriale", appare plausibile che esista un rapporto tra la *piedra* del secondo verso e la *pesadumbre* del quarto. Il nesso è determinato dall'allusione all'idea di "peso".

Macrì, traducendo "gravezza", riproduce l'intero campo semantico del termine *pesadumbre* e ricostruisce anche i legami strutturali tra il secondo e il quarto verso. L'aver approfondito il testo fino a trovare un equivalente semantico valido quale "gravezza" che, come *pesadumbre*, si riferisce anche al peso in senso psicologico, illustra la sensibilità e l'accuratezza con cui Macrì ha tradotto, rispettando livelli organizzativi anche complessi del testo originale¹⁸. Del resto, il termine "gravezza" non è inconsueto nella tradizione letteraria italiana, ma allude, tra gli altri, a Guittone, Dante, Petrarca e Folengo.

Si legga il v. 5:

¹⁷ Per le implicazioni connesse con l'uso del termine *pesadumbre* in Darío si veda P. SALINAS, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1948, pp. 166-169.

¹⁸ Già Regini nel '61 aveva proposto il termine "gravezza", e ne potenziava l'intensità introducendo un aggettivo semanticamente affine: «né più greve gravezza / che il vivere cosciente». Cfr. R. DARÍO, *Poesia*, trad. di G. Regini, cit. Nella versione di Minnella, R. DARÍO, *Canti di vita e di speranza*, cit., compare invece l'espressione più riduttiva "peso".

Verso 5

- D) *Ser, y no saber nada, / y ser sin rumbo cierto,*
 TM) Non saper nulla ed essere, / essere senza meta,
 M) Essere e non sapere, / essere senza un porto,

Nel secondo emistichio si riscontra un leggero slittamento semantico per il termine *rumbo* (direzione), che è interpretato da entrambi i traduttori come destinazione finale ("meta", "porto"). Macrì dà un'interessante spiegazione della sua scelta ("porto"): le due unità semantiche *rumbo* (direzione) e *cierto* (certezza) sono state riunite nell'involucro monosemico "porto", che racchiude in sé l'idea della "direzione certa"¹⁹. L'apparente forzatura permette a Macrì di rispettare la struttura rimica del testo ("porto" / "morto"), da lui fortemente privilegiata.

2.5. COSTRUZIONI RETORICHE

Un interessante esempio di organizzazione retorica è presente ai vv. 10-11:

Versi 10-11

- D) *Y la carne que tienta / con sus frescos racimos,*
Y la tumba que aguarda / con sus fúnebres ramos,
 TM) mentre la carne tenta / coi suoi freschi racemi
 e la tomba ci attende / coi suoi funebri fiori:
 M) coi suoi grappoli freschi / la carne che ci alletta
 coi suoi funebri rami / la tomba che ci aspetta;

Si nota nell'originale una perfetta corrispondenza delle sequenze grammaticali dei versi: congiunzione, articolo, sostantivo (f., sing.), pronomi, verbo (terza pers. sing.) / preposizione, aggettivo possessivo, aggettivo qualificativo, sostantivo (m., pl.). Si tratta di una

¹⁹ Colloquio con il traduttore.

forma di marcato parallelismo, articolata in più livelli, non completamente rispettata dai traduttori.

Macrì realizza due inversioni. La prima riguarda la struttura complessiva dei due versi. Egli inverte la posizione degli emistichi al fine di riprodurre la rima baciata ai vv. 10-11, rima riscontrabile anche nell'originale, ma ai vv. 11-12. La seconda inversione si verifica all'interno del primo emistichio del v. 10: il lessema nominale ("grappoli") è anteposto a quello aggettivale ("freschi"). Nuovamente sono ragioni di ordine metrico che inducono a tale scelta. Infatti, il termine "grappoli", sdrucchiolo, trasformerebbe il settenario in un senario se lasciato dopo l'aggettivo. Le limitate modificazioni della sequenza grammaticale trovano dunque in Macrì giustificazioni interne al criterio di traduzione, nel senso che egli ha evidentemente deciso di privilegiare gli aspetti metrici, compresa la rima, ritenuti più rilevanti²⁰. La variazione apportata nella sequenza del primo emistichio del v. 10 è meno giustificata in Tentori Montalto, che introduce "mentre" al posto della semplice congiunzione "e", probabilmente per le ragioni discusse a proposito del mancato rispetto della struttura paratattica.

Le considerazioni avanzate consentono di osservare che, se un traduttore decide di non rispettare alcuni aspetti strutturali, l'analisi comparata delle traduzioni è in grado di favorire una valutazione accurata dei casi specifici, al fine di verificare se le eventuali trasgressioni sono motivate dal prevalere di un'altra struttura contestualmente ritenuta più importante, o dalla mancata corrispondenza fra le due lingue (aree semantiche non coincidenti, diverso assetto fonico, etc.), oppure se sono totalmente gratuite.

I versi sopra esaminati si prestano anche ad altre considerazioni. Sia Tentori Montalto che Macrì traducono il sostantivo *racimos* al v. 10 con termini italiani equivalenti (rispettivamente "racemi" e "grappoli"). Scelte semanticamente diverse si verificano invece al v. 11 per la traduzione di *ramos* ("fiori" in Tentori Montalto, "ra-

²⁰ Macrì sosteneva che le strutture formalmente rilevanti dovessero essere comunque riprodotte, anche dislocandole in altre parti del testo tradotto (colloquio con il traduttore).

mi" in Macrì). In spagnolo, mentre il termine *rama* è univoco ("ramo dell'albero"), *ramo* è, al contrario, polisemico²¹ e, oltre alla significazione precedente ("ramo" appunto), ha l'ulteriore accezione di "mazzo di fiori", qui ritenuta contestualmente più pertinente da Tentori Montalto.

Il tentativo di comprendere perché invece un autorevole traduttore come Macrì abbia preferito "rami", al di là dell'evidente affinità fonica, consente di mettere in luce una rilevante antinomia semantica fra i *frescos racimos*, eloquente metafora della vita, e i *funebres ramos*, ovvero "rami secchi", a loro volta desolante metafora della morte. L'intensità evocativa di queste due immagini contrapposte è corroborata dalla perfetta simmetria sintattico-grammaticale fra i vv. 10 e 11. L'analisi multilivellare rivela dunque che, soltanto traducendo *ramos* con "rami", come fa Macrì, la complessità strutturale del distico viene salvaguardata e valorizzata, mentre il riferimento ai "mazzi di fiori", comunemente disposti sulle tombe, risulta banalizzante e solo superficialmente corretto²². È questo un caso che esemplifica come la riproduzione dell'assetto retorico sia indispensabile ai fini di una traduzione coerente con l'originale.

2.6. INTERPUNZIONE

Dato il limitato numero di traduzioni che si è scelto di esaminare, questa analisi si presta anche a una verifica del sistema interpuntivo, indagine particolarmente laboriosa da condurre su un *corpus*

²¹ Cfr. D.R.A.E., e M. MOLINER, *Diccionario de uso del español*, cit.

²² Anche Regini utilizza "ramo" nella sua versione, ma tende comunque a reinterpretare l'originale con una certa libertà: «e la carne che tenta con le sue fresche vene: / e la tomba che aspetta sotto un funereo ramo», cfr. R. DARÍO, *Poesia*, trad. di G. Regini, cit. Scelta equivalente, in riferimento a "ramos", anche per Minnella: «e la carne che tenta coi suoi freschi grappoli, / e la tomba che attende coi suoi funerei rami», cfr. R. DARÍO, *Canti di vita e di speranza*, trad. di E. Minnella, cit. Si segnala che lo stesso Tentori Montalto, nella versione del '57, traduce "rami", dunque "fiori" è una scelta successiva.

più ampio. L'interpunzione è parte integrante della costruzione del testo, poiché lo struttura e ne organizza gli enunciati secondo unità di pensiero²³. La poesia di Darío è costituita da due sole frasi: la prima, coincidente con la prima strofa, si conclude con un punto fermo (vv. 1-4); la seconda, formata da un lungo periodo (vv. 5-13), è interrotta al v. 6 da punti di sospensione, ma il pensiero è poi ripreso con maggiore vigore e inquietudine.

Il primo periodo viene frammentato da Macrì in tre parti, separate dal punto fermo per ragioni che l'analisi non consente di evidenziare. Compaiono inoltre virgole aggiuntive al v. 1. Tentori Montalto, invece, pur lasciando intatta la frase, elimina la virgola finale al primo verso e quella alla fine del v. 3 (che in realtà non compare nell'edizione da cui traduce).

Nel secondo periodo, Macrì segue rispettosamente l'originale, ma laddove nel testo dariano si incontrino insieme virgola e congiunzione, il traduttore tende ad eliminare una delle due (ad esclusione della virgola finale del v. 5, cui segue una congiunzione al v. 6). Lo stesso procedimento è adottato da Tentori Montalto che modifica l'interpunzione originale al fine di ridurre la paratassi. La virgola al v. 10 è assente in entrambe le versioni: in quella di Tentori Montalto è volutamente omessa, mentre in quella macriana non compare perché assente nell'originale di riferimento. Si segnala, sempre per Tentori Montalto, la sostituzione dei punti di sospensione del v. 6 con un punto fermo.

Gli ultimi due versi hanno un tono esclamativo²⁴, ed è interessante osservare che entrambi i traduttori abbiano sentito la necessità di sostituire con una sospensione più forte la virgola finale

²³ Sull'argomento si veda B. MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Bari, Laterza, 2004⁷ [2003].

²⁴ Nell'originale di J.M. Martínez utilizzato nell'analisi manca il punto esclamativo introduttivo al v. 12, che compare invece nell'edizione delle *Poesías completas*, curata da A. Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1968¹¹ [1952]. Tentori Montalto in *Poesia ispano-americana del 900* (ed. '57) segnala che nei testi in spagnolo da lui riportati a fronte «si osserveranno alcune stranezze grafiche, quali la frequente mancanza del punto esclamativo e interrogativo rovesciati all'inizio della frase, tipica della lingua ispanoamericana» (pp. X-XI).

del terzultimo verso, Macrì ricorrendo al punto e virgola e Tentori Montalto ai due punti. È da rilevare, infine, che Tentori Montalto non ha riportato l'esclamazione conclusiva. Per questo livello di analisi si osservano dunque nei traduttori notevoli discrepanze rispetto all'originale.

3. CONCLUSIONI

L'analisi comparata delle traduzioni ha evidenziato come sia Tentori Montalto che Macrì abbiano adottato un approccio di tipo critico-filologico, privilegiando maggiormente la metrica, la struttura strofica e la semantica. A questi si aggiungono poi altri livelli considerati evidentemente secondari o più difficilmente riproducibili.

Il tentativo di un rispetto massimo è certamente quello attuato da Macrì, traduttore di autorità indiscussa, che risulta estremamente attento a tutti gli aspetti organizzativi interni al testo originale. I livelli da lui privilegiati sono quello metrico e rimico, ai quali seguono, per quanto possibile, semantica, grammatica, sintassi, con una particolare attenzione alle costruzioni retoriche. Le considerazioni esposte circa l'interpunzione inducono a ritenere che questo sia invece uno dei livelli in cui i traduttori si sentono meno vincolati dall'originale.

Modello 4

CRITICI-TRADUTTORI E POETI-TRADUTTORI: PABLO NERUDA, *AH VASTEDAD DE PINOS...**

L'estenuante confronto dialogico con un originale da trasporre in un'altra lingua ha costantemente coinvolto, e continua a coinvolgere, sia critici-traduttori che poeti-traduttori. A tal proposito, il raffronto fra più traduzioni di uno stesso testo poetico potrebbe far emergere eventuali analogie o difformità tra l'approccio traduttivo messo in atto da un poeta e quello di un critico. Con questa finalità è stata condotta un'indagine sulle traduzioni di *Ah vastedad de pinos...*, terzo dei *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* di Pablo Neruda, tradotto in italiano da autorevoli ispanisti e da Salvatore Quasimodo, che prima di essere traduttore è certamente poeta.

1. IL TESTO

Il poema, che esprime compiutamente lo spirito creativo ed emotivo che pervade l'opera giovanile del grande poeta cileno, si sviluppa attraverso un incalzante susseguirsi di immagini e suoni, fra

* Un primo schema di elaborazione di questa analisi è stato realizzato in collaborazione con Alessandro Finzi, poi pubblicato con il titolo *Traduzioni comparate di una poesia di Pablo Neruda* in *Interpretar, traducir textos de la(s) cultura(s) hispánica(s)*, Atti del Convegno Internazionale (Forlì, 21-23 ottobre 1999), a cura di A. Melloni, R. Lozano, P. Capanaga, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 145-156. Il testo è stato qui integrato nei contenuti e aggiornato nella bibliografia.

paesaggi marini e terrestri¹. È la rappresentazione delle emozioni suscitate dalla donna amata, che si identifica con gli elementi della natura in un continuo gioco di equivalenze².

2. LE TRADUZIONI

L'esame è stato condotto su quattro traduzioni italiane, tre delle quali realizzate da critici-traduttori, Dario Puccini (1962), Giuseppe Bellini (1962) e Roberto Paoli (1988), e una quarta particolarmente interessante perché frutto dell'interpretazione di Salvatore Quasimodo (1952), poeta-traduttore. Di seguito si riportano l'originale e le versioni in ordine cronologico³:

¹ Il paesaggio descritto ed evocato è quello in cui Neruda trascorre la giovinezza. Nella sua autobiografia l'autore scrive: «Los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* son un libro doloroso y pastoril que contiene mis más atormentadas pasiones adolescentes, mezcladas con la naturaleza arrolladora del sur de mi patria. Es un libro de amor porque a pesar de su aguda melancolía está presente en él el goce de la existencia. Me ayudaron a escribirlo un río y su desembocadura: el río Imperial. Los *Veinte poemas* son el romance de Santiago, con las calles estudiantiles, la universidad y el olor a madre selva del amor compartido. Los trozos de Santiago fueron escritos entre la calle Echaurren y la avenida España y en el interior del antiguo edificio del Instituto Pedagógico, pero el panorama son siempre las aguas y los árboles del sur». Cfr. P. NERUDA, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 64-65. Per il significato che il paesaggio assume nei *Veinte Poemas...*, cfr. A. SICARD, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 49-57.

² Due sono le muse ispiratrici dei *Veinte poemas...*, Teresa (Teresa Vázquez León) e Albertina Rosa Azócar «compañera de estudios, y hermana de un amigo de Neruda, el profesor y novelista Rubén Azócar». Cfr. l'introduzione di H. MONTES alla sua edizione dei *Veinte poemas...*, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, p. 23.

³ L'originale è tratto da P. NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, edición de J.C. Rovira, Madrid, Espasa Calpe, 2001⁸ [1997]. Questi i riferimenti delle traduzioni: P. NERUDA, *Poesie*, trad. di S. Quasimodo, Torino, Einaudi, 1974⁸ [1952]; ID., *Poesie*, trad. di D. Puccini, Firenze, Sansoni, 1962; ID., *Venti poesie d'amore e una canzone disperata*, a cura di G. Bellini, Milano, Nuova Accademia, 1962; ID., *Poesie (1924-1964)*, trad. di R. Paoli, Milano, BUR, 1988.

*Ah vastedad de pinos, rumor de olas quebrándose,
lento juego de luces, campana solitaria,
crepúsculo cayendo en tus ojos, muñeca,
caracola terrestre, en ti la tierra canta!*

5 *En ti los ríos cantan y mi alma en ellos huye
como tú lo deseas y hacia donde tú quieras.
Márcame mi camino en tu arco de esperanza
y soltaré en delirio mi bandada de flechas.*

10 *En torno a mí estoy viendo tu cintura de niebla
y tu silencio acosa mis horas perseguidas,
y eres tú con tus brazos de piedra transparente
donde mis besos anclan y mi húmeda ansia anida.*

*Ah tu voz misteriosa que el amor tiñe y dobla
en el atardecer resonante y muriendo!*
15 *Así en horas profundas sobre los campos he visto
doblar las espigas en la boca del viento.*

(Quasimodo, 1952)

Ah vastità di pini, rumore di onde che si frangono,
lento gioco di luci, campana solitaria,
crepuscolo cadente dei tuoi occhi, battito,
conchiglia terrestre, in te la terra canta.

5 In te cantano i fiumi e là fugge l'anima mia
verso dove ami, secondo il tuo volere.
Indica a me la via nel tuo arco di speranza
e scioglierò in delirio il mio fascio di dardi.

10 La tua cintura di nebbia vedo intorno a me
e il tuo silenzio insegue le mie ore in fuga,
e sei tu con le braccia di pietra trasparente

Un'ulteriore traduzione realizzata da R. Bovaia è contenuta in P. NERUDA, *Venti poesie d'amore e una canzone disperata*, introd. di G. Conte, Parma, Guanda, 1997. Di questa versione, qui non esaminata analiticamente, si darà conto in relazione ai passi ritenuti più significativi.

quella dove si ancorano i miei baci e la mia
umida ansia s'annida.

- 15 Ah la tua voce misteriosa che l'amore colora e piega
nell'imbrunire risonante e morente!
Così nelle ore profonde sopra i campi
vidi piegarsi le spighe nella bocca del vento.

(Puccini, 1962)

Ah vastità di pini, rumore d'onde infrante,
lento gioco di luci, campana solitaria,
crepuscolo che cade sui tuoi occhi, pupattola,
conchiglia terrestre, in te la terra canta!

- 5 In te cantano i fiumi e lì l'anima mi fugge
come tu lo desideri e dove tu lo vuoi.
Ségname il cammino sul tuo arco di speranza
e in delirio scioglierò il mio stormo di frecce.

- 10 Attorno a me io scorgo la tua cinta di nebbia,
e le mie ore assillate il tuo silenzio insegue,
e proprio in te, braccia di pietra trasparente,
i miei baci ormeggiano e l'umida mia ansia annida.

- 15 Ah la voce tua misteriosa che amore tinge e piega
nell'imbrunire che risuona e muore!
Così nelle profonde ore sopra i campi ho visto
ripiegare le spighe nella bocca del vento.

(Bellini, 1962)

Ah vastità di pini, rumore d'onde che si frangono,
lento gioco di luci, campana solitaria,
crepuscolo che cade nei tuoi occhi, bambola,
chiocciola terrestre, in te la terra canta!

- 5 In te i fiumi cantano e in essi l'anima mia fugge
come tu desideri e verso dove tu vorrai.
Segname la mia strada nel tuo arco di speranza
e lancerò in delirio il mio stormo di frecce.

- 10 Intorno a me sto osservando la tua cintura di nebbia
e il tuo silenzio incalza le mie ore insegue,
e sei tu con le tue braccia di pietra trasparente
dove i miei baci si ancorano e la mia umida ansia s'annida.

- 15 Ah la tua voce misteriosa che l'amore tinge e piega
nel crepuscolo risonante e morente!
Così in ore profonde sopra i campi ho visto
piegarsi le spighe sulla bocca del vento.

(Paoli, 1988)

Ah vastità di pini, rumore di onde spezzate,
lento gioco di luci, campana solitaria,
se il crepuscolo cade nei tuoi occhi di bambola,
mia chiocciola terrestre, in te la terra canta.

- 5 In te cantano i fiumi e in essi la mia anima
a tuo capriccio fugge là dove tu vorrai.
Insegnami la strada nel tuo arco di speranza
e sfrenerò il mio stormo delirante di frecce.

- 10 Io vedo intorno a me la tua fascia di nebbia
e il tuo silenzio preme le mie ore fuggitive
ed è nelle tue braccia di pietra trasparente
che i miei baci hanno il porto e la mia umida ansia ha il nido.

- 15 Ah la tua voce misteriosa che amore colorisce e piega
nel vespero che muore pieno d'echi.
Così in ore profonde nella campagna ho visto
ripiegarsi le spighe nella bocca del vento.

2.1. STRUTTURA METRICA

Il testo è costituito da quattro quartine di alessandrini con assonanza ai versi pari. Unica irregolarità metrica, significativa perché introdotta da Neruda in un testo simmetricamente strutturato, è l'anisosillabismo del v. 15, costituito da due ottonari (considerando la dialefe a cui obbliga la lettura al primo emistichio). Le cesure

sono ben evidenti e, in alcuni casi, sottolineate da virgole (vv. 1, 2, 3), o congiunzioni (vv. 5, 6, 12).

In tutte le versioni analizzate la struttura delle quartine è rispettata, ad eccezione di quella di Quasimodo, che riporta un eptasilabo aggiuntivo nella terza strofa. I traduttori, pur tentando di prediligere l'uso del settenario accoppiato, che caratterizza l'alesandrino, fanno spesso ricorso ad emistichi non isosillabici, giustapponendo settenari con versi di altra misura. Percentualmente Paoli riproduce la metrica originale per l'87,5%, Puccini per l'84,4%, Bellini ne ricostruisce il 62,5%, Quasimodo il 59,4%. La frequenza maggiore di emistichi regolari, che determina conseguentemente una maggiore fedeltà al livello metrico, è dunque attribuibile a Paoli e Puccini⁴.

Sembra invece non essere stata presa in considerazione la cadenza assonanzata dei versi pari, riprodotta solo nella prima strofa delle traduzioni, in virtù della fortuita identità vocalica tra i termini spagnoli e gli equivalenti italiani.

L'esame di alcuni versi permette di avere un quadro significativo dell'atteggiamento dei traduttori in relazione al livello metrico. Gli autori sono stati indicati con la sola iniziale del cognome (tranne Puccini, "Pu", e Paoli, "Pa", al fine di evitare confusioni). Per favorire l'analisi, le versioni equivalenti sono state raggruppate.

Verso 1

- | | |
|---------------|---|
| N) | <i>Ah vastedad de pinos, / rumor de olas quebrándose,</i> |
| Q, Pu, B, Pa) | Ah vastità di pini, /... |
| Q) | ... / rumore di onde che si frangono, |

⁴ Le percentuali espresse sono state calcolate ipotizzando l'adozione di tutti gli accorgimenti metrici possibili, idonei a riprodurre i settenari. È da ricordare che, avendo Neruda introdotto due ottonari, il numero di settenari nell'originale è pari al 94%. Nella traduzione di R. Bovaia, una percentuale largamente inferiore al 50% indicherebbe che il livello metrico non è stato considerato, e i casi di isometria devono essere piuttosto attribuiti a casuali corrispondenze tra lo spagnolo e l'italiano.

- | | |
|-----|--------------------------------------|
| Pu) | ... / rumore d'onde infrante, |
| B) | ... / rumore d'onde che si frangono, |
| Pa) | ... / rumore di onde spezzate, |

È questo uno dei frequenti casi in cui Quasimodo, Bellini e Paoli giustappongono emistichi anisosillabici. I primi due autori trasformano il secondo settenario in un novenario, poiché riproducono il gerundio *quebrándose* con la perifrasi "che si frangono", trasposizione grammaticalmente corretta dello spagnolo, che però sacrifica la metrica. Puccini usa invece il termine "infrante", che gli permette di rispettare il settenario. Egli preferisce dunque limitare l'espressività figurativa del verso piuttosto che sottostare ad una traduzione letterale, che implicherebbe una forzatura metrica. Paoli usa il termine "spezzate" che, pur essendo trisillabo come "infrante", non consente la sinalefe, e ciò determina una rottura metrica.

Considerando questo livello come significativo, Puccini ricorre anche a sottili artifici al fine di avvicinarsi maggiormente alla struttura del testo spagnolo. Un esempio è costituito dal v. 5:

Verso 5

- | | |
|--------|--|
| N) | <i>En ti los ríos cantan / y mi alma en ellos huye</i> |
| Q, Pa) | In te cantano i fiumi / ... |
| Q) | ... / e là fugge l'anima mia |
| Pa) | ... / e in essi la mia anima |
| Pu) | In te cantano i fiumi e / lì l'anima mi fugge |
| B) | In te i fiumi cantano / e in essi l'anima mia fugge |

In questo caso è ipotizzabile che Puccini abbia spostato la cesura dopo la congiunzione "e", determinando così una sinalefe con l'ultima sillaba della parola che la precede ("fiumi"), in modo da rispettare i due settenari. Il fatto che l'artificio sia ripetuto anche al v. 12 rafforza notevolmente l'ipotesi. Un simile ricorso non modificherebbe invece l'esito per gli altri autori. È da rilevare, tuttavia, che per Paoli l'artificio non è necessario, in quanto spostando la parola "anima" a fine verso costruisce il secondo emistichio in forma di settenario sdrucchiolo (il verbo "fugge" è invece spostato al v. 6).

Verso 15⁵

- N) *Así en horas profundas / sobre los campos he visto*
 Q) Così nelle ore profonde / sopra i campi
 Pu) Così nelle profonde ore / ...
 B, Pa) Così in ore profonde / ...
 Pu, B) .../ sopra i campi ho visto
 Pa) .../ nella campagna ho visto

Il verso 15, come precedentemente detto, si distingue per un'irregolarità metrica: è infatti l'unica unità costituita da un ottonario doppio in un testo caratterizzato da alessandrini regolari. Ovviamente, in base alle consuetudini metriche, si ritiene che nel primo emistichio si verifichi il ricorso alla dialefe dopo la vocale tonica (*así ~ en*)⁶. Neruda avrebbe dunque scelto di rallentare il ritmo proprio nella parte finale della composizione, conferendo un tono maggiormente lirico al testo, almeno in questo passaggio.

In sede di traduzione, Puccini, Bellini e Paoli, riproducono l'ottonario solo al primo emistichio, considerando la giustificata e regolare dialefe dopo la vocale tonica in Bellini e Paoli («Così ~ in»). Se si volesse invece riconoscere la misura dell'ottonario nella seconda parte del verso, si dovrebbe allora ipotizzare un ben più significativo ricorso alla dialefe⁷. Tuttavia è ragionevole ritenere che le versioni non rispondano al metro originale in quanto trasposizioni letterali e non metriche. Del resto, l'intenzionale riproduzione dell'ottonario non sarebbe comunque stata avvertita come straniante, al pari di quanto avviene per il testo nerudiano, proprio a causa del contesto polimetrico nelle traduzioni. Anche Quasimodo, pur realizzando un ottonario al primo emistichio, prescinde dal rispetto metrico nel secondo, e sposta il verbo finale al verso successivo. In questo caso, alla significativa riduzione della misura versale corrisponde anche una brusca interruzione a livello ritmico.

⁵ Corrisponde al v. 16 in Quasimodo.

⁶ Per il ricorso alla dialefe dopo la vocale tonica, cfr. G.L. BECCARIA (coord.), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 1994.

⁷ Due volte in Puccini e Bellini, soltanto una in Paoli.

Tali considerazioni suggeriscono che la variazione metrica in Neruda non è stata considerata rilevante o, forse, neppure avvertita dai traduttori che, tendenzialmente, hanno dimostrato di non rispettare il metro. Lo stesso Neruda nei *Veinte poemas...* ricorre frequentemente al verso libero, e ciò potrebbe aver indotto i traduttori a prediligere una versificazione non condizionata, anche quando l'originale, come nel caso di *Ah vastedad de pinos...* risponde prevalentemente a una specifica misura del verso⁸.

2.2. ASPETTI GRAMMATICALI

Nelle due quartine centrali dell'originale si nota una forte concentrazione di pronomi personali e aggettivi possessivi. È presente anche un verbo alla forma riflessiva. La funzione è quella di segnalare il continuo passaggio dai riferimenti concernenti l'amata a quelli relativi all'autore. Per meglio evidenziare questo ricorso formale, sono state di seguito riportate le due quartine del testo nerudiano con le unità grammaticali considerate poste in evidenza:

- 5 *En TI los ríos cantan y MI alma en ellos huye*
 como TÚ lo deseas y hacia donde TÚ quieras.
 MárcaME MI camino en TU arco de esperanza
 y soltaré en delirio MI bandada de flechas.
- 10 *En torno a MÍ estoy viendo TU cintura de niebla*
 y TU silencio acosa MIS horas perseguidas,
 y eres TÚ con TUS brazos de piedra transparente
 donde MIS besos anclan y MI húmeda ansia anida.

Nelle traduzioni di Quasimodo, Puccini e Paoli l'accorgimento sopra riferito è sostanzialmente ricreato (tranne ai vv. 6, 7, 11 in Quasimodo e ai vv. 7 e 11 in Puccini e Paoli), mentre in Bellini il

⁸ Per un'analisi delle peculiarità di versificazione in Neruda, cfr. A. ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Barcelona, Edhasa, 1979 (prima ed. Buenos Aires, Losada, 1940, seconda ed. ampliata Buenos Aires, Sudamericana, 1951).

rispetto è totale, con la risoluzione anche del difficile problema posto dalla traduzione di *márcame mi camino* al v. 7, risolto con «segnami la mia strada». È interessante rilevare come Bellini affronti il testo con rigore filologico anche in questi aspetti apparentemente minori.

2.3. SEMANTICA

La prima quartina della poesia appare fortemente formalizzata. In essa si susseguono immagini simmetricamente disposte, che evocano alternativamente sensazioni visive e sensazioni auditive. Gli emistichi iniziali dei vv. 1 e 2 esprimono la componente visiva («*vastedad de pinos...*», «*lento juego de luces...*»), mentre i secondi quella auditiva («*...rumor de olas quebrándose*», «*...campana solitaria*»). Successivamente l'alternanza visivo-sonoro si ripropone, ma questa volta per verso e non per emistichio: «*crepúsculo cayendo en tus ojos, muñeca*» (v. 3) e, di seguito, «*caracola terrestre, en ti la tierra canta!*» (v. 4).

Si consideri il v. 3:

Verso 3

- N) *crepúsculo cayendo / en tus ojos, muñeca,*
- Q) crepuscolo cadente / dei tuoi occhi, battito,
- Pu, B) crepuscolo che cade /...
- Pu) .../ sui tuoi occhi, pupattola,
- B) .../ nei tuoi occhi, bambola,
- Pa) se il crepuscolo cade / nei tuoi occhi di bambola,

Il vocabolo *muñeca* ha in spagnolo varie accezioni, ma due sono, secondo il *D.R.A.E.*, le principali: «parte del cuerpo humano, en donde se articula la mano con el antebrazo» e «figurilla de mujer, que sirve de juguete a las niñas».

Neruda utilizza ovviamente il termine nel secondo significato, attribuendo a *muñeca* una connotazione affettiva⁹ che le traduzioni

⁹ Come segnala H. Montes nell'introduzione alla sua edizione dei *Veinte poemas...*, Neruda usa frequentemente, anche nella corrispondenza privata, appella-

di Puccini e Bellini, rispettivamente «pupattola» e «bambola», non riescono a mantenere. Sembra infatti inevitabile che in italiano i due vocaboli veicolino implicitamente una certa connotazione negativa¹⁰. Paoli, tuttavia, riesce a limitarne l'effetto eludendo la forma vocativa («se il crepuscolo cade / nei tuoi occhi di bambola»).

Nel verso di Quasimodo si nota un'anomalia. Il traduttore probabilmente considera inadeguato l'uso del termine «bambola» in un contesto poetico come quello esaminato. La traduzione con «battito», apparentemente incomprensibile, è determinata presumibilmente dall'interpretazione di *muñeca* secondo la prima accezione del *D.R.A.E.*, ovvero «polso». Considerando che in italiano l'espressione «prendere il polso» (in senso medico) trova un suo equivalente in «sentire il battito», si può forse comprendere come Quasimodo sia arrivato ad usare tale vocabolo. La scelta semantica del traduttore non coincide con l'originale, ma è comunque stilisticamente ponderata. L'idea del «battito», infatti, si inserisce correttamente nel testo, perché conciliabile con l'alternanza visivo-sonoro precedentemente sottolineata. È dunque ipotizzabile che Quasimodo abbia tentato di conferire simmetria alla quartina, introducendo nel secondo emistichio del v. 3, costituito da un'unica immagine visiva in Neruda, un elemento di suggestione auditiva, «battito» appunto, mancante nell'originale.

L'interpretazione del termine *muñeca* induce a riflettere sulla diversa sensibilità con cui i traduttori leggono il testo poetico. Il

tivi affettuosi nei confronti di Albertina Azócar, tra questi *pequeña* e *muñeca*. Cfr. P. NERUDA, *Veinte poemas...*, ed. de H. Montes, cit., p. 24.

¹⁰ Nell'uso comune dell'italiano, «bambola» e «pupattola» identificano una donna fisicamente bella, ma pressoché insignificante. Anche in spagnolo il termine *muñeca* può avere connotazioni negative, perché riferibile, in senso figurato, come riportato dal *D.R.A.E.*, ad una «mozuela frívola y presumida». Ma Neruda, evidentemente, non ha inteso qui il vocabolo secondo tale accezione. Da una piccola indagine condotta su ispanofoni americani sembrerebbe infatti che l'uso di *muñeca* con connotazione affettiva sia possibile, anche se di uso inconsueto. La versione di R. Bovaia aggira l'ostacolo adottando il diminutivo «bambolina», che permette di evitare il tratto negativo poco pertinente al contesto. Cfr. P. NERUDA, *Venti poesie d'amore e una canzone disperata*, trad. di R. Bovaia, cit.

comportamento di Quasimodo è esemplificativo di come il traduttore si senta legittimato ad intervenire in modo anche decisivo sul testo se la trasposizione letterale di un termine dalla lingua originale alla lingua d'arrivo comporta, contestualmente, un forte contrasto stilistico-semantico.

Sempre al v. 3, è opportuno segnalare che Quasimodo e Puccini compiono una forzatura interpretativa con riferimento alla preposizione *en*. L'immagine poetica espressa da Neruda è chiara: l'autore vede riflessa "negli" occhi dell'amata la luce crepuscolare, e non "sui" suoi occhi come si legge in Puccini. Per Quasimodo è però ipotizzabile che l'esito di traduzione («dei tuoi occhi») sia dovuto a un refuso presente nell'originale dal quale traduce¹¹.

2.4. COSTRUZIONI RETORICHE

Un ulteriore caso di differente scelta dell'equivalenza semantica è dato dal v. 4:

Verso 4

- N) *caracola terrestre, / en ti la tierra canta!*
 Q, Pu) *conchiglia terrestre, / ...*
 B) *chiocciola terrestre, / ...*
 Pa) *mia chiocciola terrestre, / ...*
 Q, Pa) *.../ in te la terra canta.*
 Pu, B) *.../ in te la terra canta!*

È stato precedentemente messo in evidenza come il verso si riferisca ad un'unica evocazione sonora. Nell'immagine nerudiana il paragone che viene necessariamente presupposto¹² implica che co-

¹¹ Nell'edizione con testo a fronte da cui è tratta la versione di Quasimodo, l'originale spagnolo recita al v. 3 «crepúsculo cayendo de tus ojos, muñeca» (nostro il corsivo). Cfr. P. NERUDA, *Poesie*, trad. di S. Quasimodo, cit., p. 12.

¹² Per il concetto di "presupposizione", cioè su quanto è implicito in un'espressione verbale, cfr. G. LAKOFF, *Presupposition and Relative Well-formedness*, in *Semantics: an Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*, D.D. Steinberg and

sì come nella "conchiglia (marina)", se portata all'orecchio, si sente un risuonare che ricorda il rumore del mare, così nella donna, "conchiglia terrestre" (metafora e ossimoro, o metafora con struttura ossimorica), risuona la terra¹³.

Quasimodo e Puccini sembrano aver individuato questa relazione, dato che in traduzione riproducono l'accorgimento retorico usando il sostantivo "conchiglia", affiancato dall'aggettivo "terrestre". Bellini e Paoli, invece, preferiscono "chiocciola", termine che nell'uso comune indica prevalentemente il mollusco terrestre, sebbene in alcuni contesti possa anche riferirsi a quello marino¹⁴. Il lettore potrebbe allora interpretare "chiocciola" essenzialmente come "mollusco di terra", percependo una relazione metaforica assoluta e non ossimorica in quanto, ovviamente, se nella "conchiglia" canta il mare, nella "chiocciola" canterà la terra. In questo caso i traduttori connotano il testo con una relazione metaforica differente dall'originale, determinando così la perdita delle implicazioni ossimoriche.

L.A. Jakobovits (eds.), Cambridge UK, Cambridge University Press, 1971, pp. 329-340 e T.D. LANGENDOEN, *Presupposition and Assertion in the Semantic Analysis of Nouns and Verbs in English*, ivi, pp. 341-344.

¹³ In spagnolo esistono due termini affini: *caracol* si riferisce indifferentemente ai molluschi marini e terrestri o alla loro conchiglia; *caracola* indica invece prevalentemente l'involucro del mollusco marino (la conchiglia), ma può anche essere inteso, secondo il *D.R.A.E.*, nell'accezione di *caracol terrestre*, ovvero "chiocciola di terra". Nel testo nerudiano è però evidente che il riferimento è alla conchiglia marina. Il dato trova conferma anche nella corrispondenza privata che Neruda indirizza alla Azócar. In una missiva dal Puerto Saavedra del 1 febbraio 1924 si legge: «Estoy ya en la costa. Oigo el estrépito del mar [...] Otra vez te daré noticias de mi vida, y te mandaré un caracol amarillo, que cante como el mar. Y que te diga mi nombre con su voz marina». Successivamente, il 5 febbraio, Neruda scrive: «...ésta es una bella playa. Aquí te traería a ti; he escogido un sitio solitario. Te llamarás *Caracola*...». Cfr. P. NERUDA, *Veinte poemas...*, edición de J.C. Rovira, cit. (i riferimenti sono contenuti nelle linee di commento ad *Ah vastedad de pinos*...).

¹⁴ Cfr. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., e *Il vocabolario Treccani della lingua italiana* on line (consultabile sul sito www.treccani.it/portale/opencms/Portale/home Page.html).

Si potrebbe considerare come un'ulteriore costruzione formale anche la sequenza che caratterizza l'incipit delle quartine (*Ah...*, *En...*, *En...*, *Ah...*). I traduttori, pur rilevando probabilmente l'accorgimento, hanno potuto solo parzialmente riprodurlo. Impossibile infatti ricostruire il richiamo tra l'incipit della seconda quartina e quello della terza, poiché mentre la locuzione spagnola «*en torno (a mí estoy viendo)*», in corrispondenza anaforica con «*en ti (los ríos cantan)*», è costituita da due unità distinte, il corrispettivo italiano "intorno", che dovrebbe essere in relazione con «in te (i fiumi cantano)», costituisce un'unità monosemica. Non è però comprensibile perché Puccini, contrariamente a Bellini, traduca con "attorno", rinunciando persino a un richiamo fonico con la preposizione "in" presente nella seconda quartina, né perché Quasimodo, spostando "intorno" a fine verso, disarticoli persino la struttura sintattica. Interessante la soluzione adottata da Paoli con la sequenza: «Ah, In, Io, Ah».

3. CONCLUSIONI

L'analisi ha evidenziato come Quasimodo, poeta-traduttore, abbia adattato alla propria sensibilità alcuni significativi passaggi del poema nerudiano, in particolare laddove una versione letterale avrebbe compromesso l'essenza poetica del testo. È il caso della trasposizione di *muñeca* con "battito", al fine di evitare l'uso di vezzeggiativi come "bambola" o "bambolina", che il lettore avrebbe potuto percepire come stranianti, perché connotati con significazioni estranee al contesto. Quasimodo ha fatto "proprio" il testo nerudiano, riletto o riscritto, proponendo una di quelle che Fortini avrebbe definito "versioni d'autore", «che assumono deliberatamente una loro distanza dal testo di partenza senza tuttavia rinunciare a giustapporlo»¹⁵.

¹⁵ Cfr. l'introduzione di F. Fortini a L. DE GÓNGORA, *Sonetti*, trad. di C. Grepì, cit., p. VII. Si domanda Fortini se questo tipo di versioni «non prevedano, e anzi istituiscano, un effetto di interferenza, quello della "voce che risuona dentro

Diversamente, i critici-traduttori hanno sostanzialmente privilegiato l'adesione al senso dell'originale, nonostante le osservazioni avanzate per la dibattuta trasposizione del termine *caracola*.

Significativo il ricorso generalizzato alla polimetria che, tuttavia, sembrerebbe frequente nelle traduzioni di testi poetici che già nella loro forma originale affiancano misure versali differenti.

un'altra voce" di cui una volta, dalle lontananze della sua tradizione umanistica, poté parlarci Croce. Interferenza o effetto delle due voci sovrapposte, per poco che il lettore sappia della lingua di partenza; ché altrimenti il testo a fronte gli sarà muto e indifferente», *Ibidem*.

Modello 5

MONOMETRIA E POLIMETRIA: FEDERICO GARCÍA LORCA, *LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS**

Relativamente alla traduzione del testo poetico, un interessante campo di indagine è offerto dalla verifica di come i traduttori si comportano di fronte a contesti che combinano metri diversi (polimetria), o ambiti in cui la versificazione è invece caratterizzata dall'uso di un'unica misura versale (monometria). Con questo obiettivo, è stato condotto uno studio sulle versioni italiane del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di Federico García Lorca, che nelle quattro sezioni in cui è articolato combina insieme sostanzialmente monometrici con altri polimetrici. L'analisi prenderà in considerazione anche altri livelli strutturali, utili ai fini di un approfondimento dei criteri di traduzione adottati.

1. IL TESTO

La composizione del *Llanto* è legata alla tragica scomparsa di Ignacio Sánchez Mejías, il torero sivigliano che nell'agosto del 1934 venne ferito a morte nella *Plaza de toros* di Manzanares. Letterato, autore teatrale e mecenate, Mejías aveva partecipato nel '27 alla

* Una prima redazione dell'analisi è stata pubblicata con il titolo *Cinque traduzioni italiane del "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías"*, in *Tra centro e periferia. "Intorno" alla lingua portoghese: problemi di diffusione e traduzione*, a cura di M. Russo, Viterbo, Sette Città, 2007, pp. 147-162. La versione qui riportata è stata integrata nei contenuti e aggiornata nella bibliografia.

celebrazione del terzo centenario della morte di Góngora, insieme a Lorca e ai poeti che appartennero a quella stessa generazione.

Il *Llanto* si inserisce nella tradizione ispanica dell'*elegía funeral* e rivela già dal titolo la derivazione dall'antico *planctus* medievale¹. In una dimensione poetica che recupera e rigenera il contesto mitico e rituale della corrida, Lorca compiangere e celebra la figura di Ignacio, rendendola imperitura².

La suddivisione in quattro sezioni risponde alla necessità di distinguere sequenzialmente l'iniziale contatto con la morte (*La cogida y la muerte*), il suo rifiuto (*La sangre derramada*) e infine il suo prevalere sull'eroe (*Cuerpo presente e Alma ausente*). Al tono lamentatorio delle prime due sezioni subentra, nelle successive, una modulazione consolatoria, che accompagna l'accettazione della morte come condizione ormai definitiva³.

La progressione dello sviluppo tematico trova riscontro anche nella diversa struttura metrica che caratterizza le sezioni. Ne *La cogida y la muerte* e *La sangre derramada* risulta evidente il legame con la tradizione popolare, evocato dal ritornello e dalla predominante misura dell'ottosillabo⁴. Di converso, in *Cuerpo presente e Alma ausente* l'autore predilige l'uso di alessandrini, endecasillabi e novenari, prevalentemente raggruppati in quartine⁵.

¹ M. García Posada, nella sua edizione di F. GARCÍA LORCA, *Primer romancero gilano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Clásicos Castalia, 1988, specifica che «Lorca no se limita a "traducir" el término medieval: ecos y huellas del viejo género se dejan sentir en el poema. Así, en el elogio del héroe es notoria la impronta de las *Coplas manriqueñas*» (il riferimento è a p. 68).

² Ivi, p. 66.

³ Cfr. E. CAMACHO GUIZADO, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 315.

⁴ «Estas dos partes presentan rasgos métricos comunes: dependencia de la métrica popular (estribillo, romance), que se corresponde con el paisaje andaluz poetizado». Cfr. l'introd. a F. GARCÍA LORCA, *Primer romancero gilano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. de M. García Posada, cit., p. 69. Nella prima parte si alternano ottosillabi ed endecasillabi (con la presenza di decasillabi ai vv. 3 e 32), mentre nella seconda predomina una forte polimetria, come si evidenzierà in seguito.

⁵ García Posada ritiene che la dualità metrica, e allo stesso tempo tematica, sia corroborata anche dal ritmo poetico, che è *dinámico* e *in crescendo* nella prima

2. LE TRADUZIONI

Il poema conta in italiano numerose versioni. Nell'impossibilità pratica di analizzarle tutte, si è scelto di limitare l'indagine alle cinque traduzioni contenute nell'edizione del *Llanto* pubblicata da Guanda nel 1978. Il volume raccoglie traduzioni realizzate in epoche diverse da Carlo Bo (1938), Elio Vittorini (1942), Giorgio Caproni (1958), Leonardo Sciascia (1961) e Oreste Macrì (1974)⁶.

e seconda sezione, e *estático* e *declinante* nelle altre, ivi, p. 71.

⁶ Cfr. F. GARCÍA LORCA, *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, traduzioni di C. Bo, E. Vittorini, G. Caproni, L. Sciascia, O. Macrì, Milano, Guanda, 1978. Le versioni erano già state precedentemente pubblicate: F. GARCÍA LORCA, *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, trad. di C. Bo, in «Letteratura», 6 (aprile 1938), più volte in seguito ripubblicato (nell'edizione di F. GARCÍA LORCA, *Tutte le poesie*, introd. e trad. di C. Bo, Milano Garzanti, 2001, il testo riporta varianti minime rispetto alla versione del '38); ID., *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, in *Nozze di sangue*, trad. di E. Vittorini, Milano, Bompiani, 1942; ID., *Pianto per Ignazio Sánchez Mejías*, trad. di G. Caproni, in *Poesia straniera del '900*, a cura di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958; ID., *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, trad. di L. Sciascia, in «Rendiconti», 1 (aprile-maggio 1961). La versione di O. Macrì, *Compianto per Ignazio Sánchez Mejías*, è ripresa dall'antologia *Poesia spagnola del '900*, nell'edizione del 1974, cit., (ed. successiva, con varianti, 1985). Una prima versione macriana, con varianti, era già apparsa in F. GARCÍA LORCA, *Canti gilani e prime poesie*, Parma, Guanda, 1949 (ed. successive *Canti gilani e andalusi*, nuova ed. ampliata 2005). Tra le altre principali versioni italiane si segnalano: *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, in F. GARCÍA LORCA, *Tutte le poesie*, a cura di C. Rendina, Roma, Newton Compton, 1993; *Compianto per Ignazio Sánchez Mejías*, trad. di L. Blini, in F. GARCÍA LORCA, *Poesie*, a cura di N. von Prellwitz, Milano, BUR, 1994. Una versione di R. Bovaia è contenuta in F. GARCÍA LORCA, *Alle cinque della sera: lamento per Ignazio Sánchez Mejías (con poesie di R. Alberti...)*, prefazione di G. Morelli, Bagno a Ripoli, Passigli, 2009. L'ultima, in ordine di tempo, è la traduzione realizzata da G. Caravaggi, *Compianto per Ignazio Sánchez Mejías*, in F. GARCÍA LORCA, *Poesie*, a cura di G. Caravaggi, Roma, Salerno Editrice, 2010. Per un quadro generale delle versioni, anche parziali, del poema lorichiano (almeno fino al 1995) si veda R. LOZANO MIRALLES, *Il "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" di García Lorca. Le traduzioni italiane e la versione discografica di Carmelo Bene*, in *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Atti del Convegno Internazionale (Forlì, 26-28 ottobre

Alcune di queste versioni costituirono il principale veicolo di diffusione della poetica lorchiana in Italia già a pochi anni di distanza dalla tragica scomparsa dell'autore. Scrive Giovanni Raboni nell'introduzione al testo guandiano:

Tra l'Italia bellica e fascista del '42-'43 e l'immagine di un poeta assassinato dai franchisti non avrebbero dovuto stabilirsi, in teoria, rapporti molto scorrevoli. Ma è anche vero che proprio gli avvenimenti della guerra civile spagnola, di cui Lorca fu una vittima dolorosamente precoce, avevano provocato negli esponenti dell'avanguardia letteraria italiana degli anni Trenta (alla quale appartenevano, non a caso, sia Bo che Vittorini, primi traduttori di Lorca nella nostra lingua) una decisiva presa di coscienza – e per quanto allora possibile, di posizione – in senso democratico e antifascista. Resta comunque il fatto che la prima acquisizione e assimilazione della poesia di Lorca da parte della cultura italiana avviene in tempi singolarmente brevi, e che al centro del fenomeno sta, fin dall'inizio, il *Lamento per Ignazio*⁷.

Negli anni successivi, il *Llanto* divenne molto popolare in Italia⁸ e, come sottolinea Raboni, alcune espressioni, o motivi ricorrenti

1995), a cura di C. Heiss e R.M. Bollettieri Bosinelli, Bologna, CLUEB, 1996, pp. 373-386. Lozano Miralles propone un'analisi comparata delle traduzioni limitatamente al titolo dell'opera, ai primi due versi de *La cogida y la muerte* e ai versi 6-9 de *La sangre derramada*.

⁷ Cfr. G. Raboni, *Introduzione* a F. GARCÍA LORCA, *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, 1978, cit., p. 7. Sul versante della critica, appaiono eloquenti le parole di Macrì: «Dal '36, alla morte di Lorca, segno letterario quanto più vitale e etico-politico di quella Guerra Civile, s'era accesa l'ispanofilia della Generazione, che fu fondamento della nuova ispanistica [...], battistrada il consueto Carlo Bo coi *Lirici spagnoli*, il Lorca, l'Unamuno, Juan Ramón». Cfr. O. Macrì, *Presentazione* a L. DE GÓNGORA, *Sonetti*, traduzione di L. Traverso, ed. 1993, cit., (p. 20).

⁸ Si pensi all'incisione discografica di A. Foà per la Cetra del 1960 (su testo di C. Bo), alla successiva di E.M. Salerno per l'Istituto Internazionale del Disco del 1961 (su testo di O. Macrì), e a quella di C. Bene proposta dalla R.C.A. nel 1965 (testo di C. Bo e musica di Pepe Lenti). Cfr. R. LOZANO MIRALLES, *op. cit.*

tradotti («alle cinque della sera», «non voglio vederlo»), entrarono di fatto a far parte della consuetudine linguistica italiana, o almeno del linguaggio colto⁹. Ciò dimostra come la traduzione possa interagire significativamente anche con la storia culturale del paese della lingua d'arrivo.

Data l'ampiezza del poema (220 versi), l'analisi si è concentrata su un brano significativo per contenuto e ricorsi formali. Sono stati esaminati i vv. 15-24 de *La sangre derramada*, sequenza in cui predominano il rifiuto del sangue, scandito in modo ossessionante dal ritornello «*¡Que no quiero verla!*», e la presenza della luna, una delle più frequenti rappresentazioni della morte nella simbologia lorchiana¹⁰.

Nell'analisi dei singoli versi le traduzioni coincidenti sono state accorpate. Si segnala che la numerazione dei versi in Vittorini differisce dall'originale come conseguenza degli stravolgimenti strutturali adottati dal traduttore, primo segnale della volontà di rielaborare personalmente il testo. Di seguito si riportano l'originale¹¹ e le versioni:

LA SANGRE DERRAMADA

[...]

- 15 *La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.*

⁹ Cfr. G. Raboni, *Introduzione* a F. GARCÍA LORCA, *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, cit., p. 8.

¹⁰ Cfr. M.R. FERNÁNDEZ ALONSO, *Una visión de la muerte en la lírica española*, cit., p. 325.

¹¹ Il testo spagnolo è ripreso da F. GARCÍA LORCA, *Poesie*, a cura di G. Caravaggi, cit.

¡Que no quiero verla!

[...]

IL SANGUE VERSATO

[...]

- 15 La vacca del vecchio mondo
passava la sua triste lingua
sopra un muso di sangue
sparso sopra l'arena,
e i tori di Guisando,
20 quasi morte e quasi pietra,
muggirono come due secoli
stanchi di batter la terra.
No,
non voglio vederlo!
[...]
(Bo, 1938)

IL SANGUE VERSATO

[...]

- 15 La vacca
del vecchio mondo, triste,
passava la sua lingua
sopra un muso di sangue
versato sull'arena.
20 E i tori di Guisando,
quasi morte, quasi pietra,
muggiron come secoli.
Essi erano stanchi
di pestar la terra.
25 Ma io vederlo, no!
[...]

(Vittorini, 1942)

IL SANGUE SPARSO

[...]

- 15 La vacca del vecchio mondo

Passava la sua triste lingua

Su un muso di sangue

Nell'arena versato,

E i tori di Guisando,

- 20 Quasi morte e quasi pietra,
Muggirono come due secoli
Stanchi di pestar la terra.

No.

Io non voglio vederlo!

[...]

(Caproni, 1958)

IL SANGUE SPARSO

[...]

- 15 La vacca del vecchio mondo
passava la sua triste lingua
sopra un muso di sangue
che sull'arena sgocciava,
e i tori di Guisando,
20 quasi morte e quasi pietra,
mugghiarono come due secoli
stanchi di batter la terra.
No.
Non voglio vederlo!
[...]

(Sciascia, 1961)

IL SANGUE SPARSO

[...]

- 15 La vacca del vecchio mondo
passava la triste lingua
sopra un muso di grumi
di sangue in terra versato.
Ed i tori di Guisando,
20 quasi morte e quasi pietra,
mugghiarono come due secoli
sazi di premere il suolo.

No.
Non voglio vederlo!
[...]

(Macrì, 1974)

2.1. STRUTTURA METRICA

La struttura portante de *La sangre derramada* è costituita da ottonari arimici¹², il cui ritmo viene ripetutamente rotto dall'introduzione di monosillabi (*No*), senari (l'ossessivo verso «*¡Que no quiero verla!*»), un novenario, decasillabi ed endecasillabi. La lunghezza dei versi tende comunque ad aumentare con il progredire del brano. La polimetria, che conferisce al testo un andamento irregolare, si fa più evidente nel momento in cui il poema raggiunge maggiore tragicità¹³.

Nella Tab. 1 è stata riportata la struttura metrica dell'originale e quella delle cinque traduzioni esaminate. Il computo si riferisce in modo esemplificativo ai soli vv. 15-22, che nel testo di partenza costituiscono una sequenza omogenea di ottonari. Sono stati esclusi il monosillabo *No* e il ritornello esasillabico, non significativi ai fini della verifica che si intende effettuare.

Come è evidente, i traduttori assumono atteggiamenti diversi. Vittorini prescinde da ogni rispetto strutturale, mentre Macrì ricalda scrupolosamente la metrica lorichiana. Le traduzioni di Bo, Caproni e Sciascia presentano elementi comuni: in esse si alternano unità di sette, otto e nove sillabe.

¹² G. Diego sottolinea nella sezione le sequenze assonanzate in "e-a". Cfr. G. DIEGO, *El llanto, la música y otros recuerdos*, in F. GARCÍA LORCA, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Ed. Facsimil, Institución Cultural de Cantabria, 1982, pp. 25-31 (il riferimento è a p. 31).

¹³ Per M. García Posada «la polimetría es una "exigencia" de la materia poetizada; por eso donde se manifiesta con más rotundidad es en la apoteosis de la sangre». Cfr. F. GARCÍA LORCA, *Primer romancero gilano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. de M. García Posada, cit., p. 69.

Tabella 1. Verifica del numero di sillabe per verso (nell'originale e nelle traduzioni)

VERSO	ORIGINALE	TRADUZIONI				
	LORCA	MACRÍ	BO	CAPRONI	SCIASCIA	VITTORINI
15	8	8	8	8	8	3
16	8	8	9	9	9	7
17	8	8	8	7	8	7
18	8	8	7	7	8	8
19	8	8	7	7	7	7
20	8	8	8	8	8	7
21	8	8	9	9	9	8
22	8	8	8	8	8	7
-	-	-	-	-	-	6
-	-	-	-	-	-	6

Una spiegazione del fenomeno può scaturire dall'esame dei versi più significativi:

Verso 16¹⁴

- L) *pasaba su triste lengua*
- B, C, S) *passava la sua triste lingua*
- V) *passava la sua lingua*
- M) *passava la triste lingua*

Bo, Caproni e Sciascia non rispettano l'ottonario originale perché, introducendo l'articolo "la" e mantenendo il possessivo "sua", aumentano di una sillaba il verso. Ciò compromette la metrica e, soprattutto, appare grammaticalmente superfluo, dato che in italiano è possibile omettere il possessivo laddove, come in questo caso, non necessario. Infatti, il v. 15 ha già specificato il soggetto che

¹⁴ Corrisponde al v. 17 nella traduzione di Vittorini.

compie l'azione ed è chiaro che l'articolo "la", da solo, è sufficiente a indicare che la *lengua* di cui si parla è quella della *vaca del viejo mundo*.

Macrì è l'unico che sopprime il possessivo, mantenendo in tal modo un ottonario perfetto e non danneggiando la semantica del verso. Sorprende però che il traduttore, nonostante l'accurata ricerca della perfezione metrica che sempre lo contraddistingue, abbia introdotto "sua" nell'edizione dell'85 («passava la triste sua lingua»)¹⁵. Difficile azzardare delle ipotesi in proposito, ma sembra plausibile escludere la possibilità di un errore di stampa, perché stilisticamente raffinata è la collocazione del possessivo tra l'aggettivo "triste" e il sostantivo "lingua".

Vittorini sostituisce l'ottonario con un verso di sette sillabe. Introduce il possessivo ma, contemporaneamente, separa il sostantivo "lingua" dall'aggettivo "triste", che nella sua traduzione compare al v. 16.

Verso 19

- L) *y los toros de Guisando,*
- B, V, C, S) *e¹⁶ i tori di Guisando,*
- M) *Ed i tori di Guisando,*

Bo, Vittorini, Caproni e Sciascia traducono la congiunzione *y* con "e", mentre Macrì semplicemente usando la forma eufonica "ed" riesce a rispettare la metrica evitando la sinalefe, che invece origina il settenario negli altri autori. È improbabile che questi ultimi siano ricorsi a diafe tra la congiunzione e l'articolo perché, come evidenziano gli esempi, non sembrano cercare a tutti i costi un rispetto metrico rigoroso.

¹⁵ Cfr. O. MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, ed. 1985, cit., p. 539.

¹⁶ Si segnala che Vittorini, nella cui traduzione questo verso corrisponde al n. 20, riporta la congiunzione con lettera maiuscola in conseguenza del punto fermo introdotto al verso che precede.

Verso 21¹⁷

- L) *mugieron como dos siglos*
- B, C) *muggirone come due secoli*
- V) *muggiron come secoli.*
- S) *mugghiarono come due secoli*
- M) *mugghiaron come due secoli*

In questo caso la mancata corrispondenza sillabica in Bo, Vittorini, Caproni e Sciascia è imputabile al verbo *mugieron* (trisillabo), che trova il suo equivalente nei quadrisillabi italiani "muggirone" o "mugghiarono". La traduzione implica dunque la sostituzione dell'ottonario con un novenario. Macrì risolve invece ricorrendo alla forma tronca del verbo. Anche Vittorini segue lo stesso procedimento, ma elimina arbitrariamente il numerale "due", riducendo la misura del verso.

Sulla base degli esempi riportati, si può osservare che Bo, Caproni e Sciascia si limitano a tradurre letteralmente, e alternano versi che risultano di lunghezza equivalente all'originale con altri che vi si approssimano solo in virtù della notevole corrispondenza semantico-lessicale tra spagnolo e italiano. Tale polimetria, non giustificabile all'interno della sequenza di ottonari considerata, potrebbe tuttavia trovare spiegazione nel fatto che la sezione è polimetrica nel suo complesso. Come dimostra la traduzione di Macrì, il rispetto metrico sarebbe possibile con minimi accorgimenti formali. Il fatto che gli altri autori non si siano adeguati, indica chiaramente che non hanno ritenuto rilevante tale livello.

Tuttavia, spostando l'analisi su una sezione caratterizzata da una struttura maggiormente formalizzata, come *Cuerpo presente*, costituita interamente da alessandrini¹⁸, si nota come anche Caproni sia portato tendenzialmente a rispettare la metrica originale,

¹⁷ Corrisponde al v. 22 in Vittorini.

¹⁸ L'uso degli alessandrini è sostanzialmente legato alla variazione di tipo tematico. Osserva E. CAMACHO GUIZADO, *op. cit.*, p. 315, che questi versi «nos sitúan en una atmósfera de reflexión, de contención que se confirma inmediatamente. Es la consolación».

realizzando una buona frequenza di settenari accoppiati. Ciò non-dimeno, nelle restanti sezioni polimetriche (*La cogida y la muerte* e *Alma ausente*) il traduttore non propende per il verso libero, ma propone versificazioni regolarizzate, sebbene alternative rispetto all'originale. Nel caso de *La cogida y la muerte* sostituisce la sequenza di endecasillabi e ottonari con un'alternanza di endecasillabi e settenari. In *Alma ausente*, opta per quattro quartine di endecasillabi (estendendo alla misura endecasillabica anche i novenari presenti nell'originale) e due strofe di alessandrini (un quintetto e una quartina). Forse anche in questi casi il contesto polimetrico originale potrebbe aver indotto il traduttore a modificare la ricostruzione metrica in sede di traduzione.

Bo e Sciascia risultano invece sempre approssimativi rispetto al metro. Vittorini, effettuando una traduzione libera, propone, anche in sezioni monometriche, un testo totalmente rielaborato. Al contrario, Macrì tende sempre a riprodurre la versificazione originale, con minimi scarti.

Considerando l'atteggiamento di Caproni si potrebbe ipotizzare, in linea teorica, che laddove esistano nell'originale fenomeni di polimetria il traduttore si senta meno indotto a rispettare la misura del verso, in quanto il mancato rispetto non turba il sistema generale della struttura basata sulla combinazione di metri diversi. Contrariamente, di fronte a un impianto monometrico, il traduttore si sente maggiormente vincolato al testo di partenza.

Se si ipotizza l'esistenza di condizioni strutturali tali da indurre con frequenza il mancato rispetto formale dell'originale, sarebbe possibile parlare di eventuali "patologie delle traduzioni" e di "fattori ad esse predisponenti". Il caso qui riportato potrebbe rappresentarne un esempio¹⁹.

¹⁹ Si potrebbero definire come "patologici" anche gli aspetti rilevati nell'analisi delle traduzioni di *Lo fatal* di Darío (cfr. Modello 3). In un caso, la rottura metrica dell'originale dopo una sequenza ordinata di versi isosillabici potrebbe essere considerata come "causa predisponente" che ha indotto i traduttori a non rispettare l'anomalia della versificazione originale, ma a regolarizzarla. Nell'altro caso, l'aver percepito una struttura paratattica come desueta è apparso come "fattore predisponente" per una rottura della stessa.

Quanto finora detto può essere graficamente rappresentato (Tab. 2):

Tabella 2. Esiti delle versioni (aspetti metrici) in relazione ai criteri adottati dai traduttori

LORCA	MACRÌ		CAPRONI	
	CRITERIO	ESITO	CRITERIO	ESITO
Monometria	Metrico	Rigoroso	Metrico	Tende al rispetto
Polimetria	Metrico	Rigoroso	Non metrico	Approssimativo o modificato
LORCA	BO, SCIASCIA		VITTORINI	
	CRITERIO	ESITO	CRITERIO	ESITO
Monometria	Non metrico	Approssimativo	Libero	Rielaborato
Polimetria	Non metrico	Approssimativo	Libero	Rielaborato

Come dimostra la tabella, quando un autore (nella fattispecie Macrì) usa un criterio di traduzione che tiene conto della metrica, l'esito è rigoroso sia in situazioni di monometria che di polimetria. A volte però l'autore (in questo caso Caproni) può optare per il rispetto metrico solo nei casi di monometria, e tradurre invece letteralmente, con un esito approssimativo, oppure modificare la misura dei versi nelle sequenze, in contesti polimetrici. Quando i traduttori non tengono conto del criterio metrico e si affidano alla vicinanza lessicale e fonetica tra le due lingue (nella fattispecie Bo e Sciascia) l'esito sarà certamente approssimativo. Tali considerazioni non sono comunque applicabili a una traduzione libera come quella di Vittorini.

2.2. SINTASSI

L'analisi del livello sintattico evidenzia nuovamente in Vittorini la propensione a tradurre il testo non considerando le strutture interne dell'originale. In un processo di ricreazione totale, l'autore spezza in due parti i vv. 15 e 22 della versione spagnola, allungan-

do arbitrariamente il brano, e riduce la pregnanza semantica del "No" imperativo, verso monosillabico in Lorca, inglobandolo nel ritornello («Ma io vederlo, no!»). L'intervento sulla sintassi che produce conseguenze ancor più rilevanti a livello semantico è lo spostamento dell'aggettivo "triste" subito dopo il sostantivo "mondo" (v. 16 nella traduzione di Vittorini). In questo modo l'attributo *triste* non è più riferibile alla *lengua (de la vaca)* come nell'originale, ma all'animale stesso.

La struttura sintattica è invece totalmente rispettata da Bo e sostanzialmente da Caproni, Sciascia e Macrì. La traduzione di Macrì presenta l'uso dell'*enjambement* al v. 17. L'introduzione dell'espressione "grumi di sangue", al posto del plurale *sangres*, determina infatti una frattura sintattica, poiché per rispettare la misura dell'ottonario l'autore è obbligato a separare gli elementi discorsi- vi contigui ("grumi" rimane al v. 17, mentre "di sangue" slitta al v. 18). Macrì, dunque, piega la sintassi al rispetto del livello semantico, che ritiene evidentemente più rilevante, come si cercherà di dimostrare di seguito.

2.3. SEMANTICA

Si considerino i seguenti versi:

Versi 17-18²⁰

L) *sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,*

B, V, S) sopra un muso di sangue

B) sparso sopra l'arena,

V) versato sull'arena.

S) che sull'arena sgocciava,

C) su un muso di sangue
nell'arena versato,

²⁰ Corrispondono ai vv. 18-19 in Vittorini.

M) sopra un muso di grumi
di sangue in terra versato.

Al v. 17 Lorca usa il sostantivo *sangres* compiendo una notevole forzatura grammaticale, perché in spagnolo il termine *sangre* difficilmente compare al plurale. In realtà tale licenza è funzionale alla semantica complessiva del verso: sull'arena non c'è solo il sangue di Ignacio, ma anche quello dei tori uccisi durante la stessa funesta corrida e, forse, anche il sangue di altri toreri. I "sanguì", dunque, e non il "sangue"²¹.

Bo, Vittorini, Caproni e Sciascia prescindono dall'originale e traducono utilizzando il singolare "sangue". È difficile stabilire i motivi che sono alla base di un simile atteggiamento, ma appare ipotizzabile che, dato l'uso non comune anche in italiano del plurale "sanguì"²², il mancato rispetto della forma grammaticalmente inconsueta possa essere considerato un ulteriore esempio di "patologia della traduzione". Il "fattore predisponente" è quello di evitare che la versione appaia grammaticalmente scorretta. Un simile distacco dall'originale riduce però l'intensità della parola poetica lorchiana.

Come già visto a proposito della sintassi, Macrì, che evidentemente ha avvertito l'anomalia, aggira l'ostacolo con una brillante perifrasi. Evita l'uso del sostantivo "sanguì", ma mantiene la forma plurale introducendo l'espressione "grumi di sangue"²³. È questa un'ulteriore circostanza che dimostra come il traduttore tenti di interve-

²¹ Questo non è l'unico caso in cui Lorca usa il plurale *sangres*. In *Bodas de sangre* (atto III, quadro I), in riferimento alla *Novia* e a Leonardo, si legge: «Pero ya habrán mezclado sus *sangres* y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos» (nostro il corsivo). Cfr. F. GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre*, edición de A. Josephs y J. Caballero, Madrid, Cátedra, 1997, p. 142.

²² Per le occorrenze del plurale "sanguì" in italiano, anche in locuzioni, cfr. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., alla voce "sangue".

²³ Tuttavia, nella prima versione del '49, Macrì non rilevò la peculiarità semantica del verso e tradusse «passava la triste lingua / sopra un muso di sangue». Cfr. F. GARCÍA LORCA, *Canli Gilani e Prime poesie*, cit., p. 161.

nire sui vari livelli strutturali nel modo più indolore, senza compromettere l'armonia complessiva della materia poetica originale²⁴.

3. CONCLUSIONI

In sede di traduzione Vittorini propone una versione libera e reinterpretativa, sostanzialmente una riscrittura del testo lorchiano. Anche Bo e Sciascia, in alcuni passaggi, reinterpretano l'originale, ma le loro traduzioni sono essenzialmente di tipo letterale e approssimative nel metro. Caproni mostra maggiore sensibilità da questo punto di vista: tende a riprodurre la versificazione dell'originale nei casi di monometria e opta per una modificazione nei casi di polimetria, fino ad arrivare anch'egli a una traduzione metricamente approssimativa nelle sezioni caratterizzate da forte alternanza metrica. Al contrario, Macrì, qui come altrove, dimostra un'impostazione di tipo rigorosamente filologico, che implica una scrupolosa analisi preliminare del testo di partenza per rispettarne al massimo le componenti strutturali, compresa la metrica.

Le considerazioni relative alle diverse scelte dei traduttori di fronte a contesti monometrici e polimetrici, così come le riflessioni sul mancato utilizzo di una forma lessicale avvertita come inconsueta, inducono a supporre l'esistenza di possibili "patologie di traduzione" e di "fattori ad esse predisponenti" che, una volta esplicitati, potrebbero contribuire a formulare ipotesi anche teoriche in relazione alla prassi traduttiva.

²⁴ L'accuratezza filologica con la quale Macrì traduce è messa in evidenza, seppur limitatamente agli aspetti aggettivali, anche da A. DELL'ERA, *Pausa irrazionale e aggettivazione espressiva nel «Llanto» di Federico García Lorca*, in «Quaderni di Filologia e Lingue romanze», Università di Macerata, 10 (1995), pp. 239-241.

Considerazioni finali

Le analisi comparate hanno permesso di individuare i criteri operativi applicati dai traduttori nel confronto dialogico con l'originale di riferimento. Sulla base di quanto emerso, è possibile affermare che, avvicinandosi alla contemporaneità, la prassi traduttiva tende a privilegiare significativamente il metodo critico-filologico rispetto a quello libero-reinterpretativo (o incluso "d'autore").

La metodologia adottata ha consentito di rilevare i luoghi testuali in cui si sono verificati scarti interpretativi fra le versioni e di focalizzare le cause che hanno determinato le discrepanze. Ciò ha messo in luce le potenzialità della traduzione come strumento critico, confermando l'idea che dal raffronto di più versioni di uno stesso testo possono derivare considerazioni anche a livello ermeneutico. In tal senso, lo studio comparato delle versioni può arricchire la tradizione critica in riferimento ai passi più controversi.

Sono state inoltre avanzate ipotesi circa l'esistenza di particolari condizioni strutturali che possono aver indotto i traduttori al mancato rispetto formale dell'originale. Le circostanze sono state classificate come "fattori predisponenti", mentre i relativi esiti come "patologie della traduzione". Alcuni aspetti "patologici" sono stati rilevati nell'analisi di *Lo fatal* di Darío. Qui, in un'occasione, la rottura metrica dopo una sequenza ordinata di versi isosillabici nell'originale è apparsa come "causa predisponente" che ha portato i traduttori a non rispettare l'anomalia, obbedendo ad una sorta di ipercorrettismo. In un altro caso, una differente sensibilità verso una struttura paratattica avvertita come desueta, per quanto chia-

ramente voluta dall'autore, è apparsa come fattore predisponente per una rottura della struttura stessa. Un ulteriore esempio di mancato rispetto indotto è stato individuato nell'analisi delle versioni del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di Lorca. L'esame ha evidenziato come, di fronte a sequenze monometriche, i traduttori possano essere maggiormente portati al rispetto della misura originale del verso, mentre nei casi di polimetria si sentano meno vincolati e propendano per il verso libero o per un'intenzionale modifica della struttura.

I materiali forniti dall'analisi comparata possono trovare applicazione anche in campo didattico, principalmente per l'approfondimento dei diversi aspetti di carattere epistemologico messi in luce dalla traduzione. Tali modelli di analisi, quando utilizzati in ambito glottodidattico, si sono inoltre dimostrati efficaci anche per un più ragionato apprendimento della lingua.

Sebbene le riflessioni avanzate riguardino prevalentemente la prassi traduttiva, questi esercizi di comparatistica intertestuale, in cui l'approccio linguistico si integra con quello letterario, offrono nella pratica una prospettiva culturale in cui traduzione, lingua e letteratura trovano un dialogo comune.

Bibliografia

- ALATORRE, Antonio, *Un soneto de Góngora*, in «Estudios», 21, 1990, pp. 7-34.
- ALEMANY Y SELFA, Bernardo, *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, R.A.E., 1930.
- ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969³ [1955].
- ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Barcelona, Edhasa, 1979 (prima ed. Buenos Aires, Losada, 1940, seconda ed. ampliata Buenos Aires, Sudamericana, 1951).
- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, in *Obras Completas*, V, Madrid, Gredos, 1978.
- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981⁵ [1950].
- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el "Polifemo"*, in *Obras Completas*, VII, Madrid, Gredos, 1984.
- APEL, Friedmar, *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di E. Mattioli e G. Rovagnati, Milano, Guerini e Associati, 1993.
- APEL, Friedmar, *Il movimento del linguaggio*, a cura di E. Mattioli e R. Novello, Milano, Marcos y Marcos, 1997.
- BECCARIA, Gian Luigi (coord.), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 1994.
- BLOOM, Harold, *Come si legge un libro (e perché)*, Milano, Rizzoli, 2000.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952.

- BUFFONI, Franco, (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004.
- BUFFONI, Franco, *Per una scienza della traduzione*, in *Il viaggio della traduzione*, Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di M.G. Profeti, Firenze University Press, 2007, pp. 15-25.
- CABANI, Maria Cristina, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005.
- CALCRAFT, R.P., *The Carpe Diem Sonnets of Garcilaso de la Vega and Góngora*, in «The Modern Language Review», 76, 2 (1981), pp. 332-337.
- CALLEJO, Alfonso, PAJARES, María Teresa, *Fábula de Polyfemo y Galathea y Las Soledades. Textos y Concordancia*, Madison, 1985.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.
- CANCELLIERE, Enrica, *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio, 1990.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo, *El soneto «Mientras por competir con tu cabello», de Góngora*, in «Revista de Filología Española», 47 (1964), pp. 379-398 (poi in *El comentario de textos*, E. Alarcón ed., Madrid, Castalia, 1973, pp. 62-78).
- CROCE, Alda, *La poesia di Luis de Góngora*, in «La Critica», 3, 4, 5, 6 (1944) e in «Quaderni della Critica», 1, 2, 3 (1945), 4 e 5 (1946).
- CROCE, Benedetto, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936.
- DARÍO, Rubén, *Poesía*, a cura di G. Regini, introduzione di G. Bellini, Milano, Nuova Accademia, 1961.
- DARÍO, Rubén, *Poesías completas*, edición, introducción y notas de A. Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1968¹¹ [1952].
- DARÍO, Rubén, *Canti di vita e di speranza*, a cura di M. Fantoni Minnella, trad. di E. Minnella, Firenze, Passigli, 1998.
- DARÍO, Rubén, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, edición de J.M. Martínez, Madrid, Cátedra, 2006⁶ [1995].
- DELL'ERA, Antonio, *Pausa irrazionale e aggettivazione espressiva nel «Llanto» di Federico García Lorca*, in «Quaderni di Filologia e Lingue romanze», Università di Macerata, 10 (1995), pp. 239-241.

- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998 (trad. it. parziale: *Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose*, in «Testo a Fronte», 26, giugno 2002, pp. 5-37).
- DI GIROLAMO, Costanzo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- DI PINTO, Mario, *Mientras por competir con Garcilaso*, in *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, a cura di G. Calabro', Napoli, Guida, 1987, pp. 65-80.
- DI PINTO, Mario, *Altre osservazioni sul sonetto 228 di Góngora*, in *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, a cura di I. Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, I, pp. 207-218.
- DIEGO, Gerardo, *El llanto, la música y otros recuerdos*, in F. García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Ed. Facsimil, Institución Cultural de Cantabria, 1982, pp. 25-31.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2004⁵ [2003].
- FERNÁNDEZ ALONSO, María del Rosario, *Una visión de la muerte en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1971.
- FINZI, Alessandro, *Modelli grafici e critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1979.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, introduction par G. Genette, Paris, Flammarion, 1977.
- GADAMER, Hans-Georg, *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, pp. 341-365 (ed. orig. del volume da cui è tratto il saggio: *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, III, 1960, trad. it. *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983).
- GARCÍA LORCA, Federico, *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, trad. di C. Bo, in «Letteratura», 6 (aprile 1938).
- GARCÍA LORCA, Federico, *Nozze di sangue*, a cura di E. Vittorini, Milano, Bompiani, 1942.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Canti gitani e prime poesie*, a cura di O. Macri, Parma, Guanda, 1949 (ed. successive *Canti gitani e andalusí*, nuova ed. ampliata 2005).

- GARCÍA LORCA, Federico, *Pianto per Ignazio Sánchez Mejías*, trad. di G. Caproni, in *Poesia straniera del '900*, a cura di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, trad. di L. Sciascia, in «Rendiconti», 1 (aprile-maggio 1961).
- GARCÍA LORCA, Federico, *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, traduzioni di C. Bo, E. Vittorini, G. Caproni, L. Sciascia, O. Macrì, Milano, Guanda, 1978.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, edición de M. García Posada, Madrid, Clásicos Castalia, 1988.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Tutte le poesie*, a cura di C. Rendina, Roma, Newton Compton, 1993.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poesie*, a cura di N. von Prellwitz, Milano, BUR, 1994.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Bodas de sangre*, edición de A. Josephs y J. Caballero, Madrid, Cátedra, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Tutte le poesie*, introd. e trad. di C. Bo, notizie biografiche, guida bibliografica e note al testo di G. Felici, Milano, Garzanti, 2001.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Alle cinque della sera: lamento per Ignacio Sánchez Mejías (con poesie di Rafael Alberti...)*, prefazione di G. Morelli, trad. di R. Bovaia, Bagno a Ripoli, Passigli, 2009.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poesie*, a cura di G. Caravaggi, Roma, Salerno Editrice, 2010.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1983.
- GÓNGORA, Luis de, *Todas las obras de D. Luis de Góngora en varios poemas recogidos por D. Gonzalo de Hozes y Cordova*, Madrid, 1633.
- GÓNGORA, Luis de, *Todas las obras de Don Luis de Góngora. En varios poemas, recopiladas por P. Escuer*, Zaragoza, 1643.
- GÓNGORA, Luis de, *XX sonnets traduits en français par Z. Milner et accompagnés d'illustrations de Ismael G. de La Serna*, Paris, Éditions «Cahiers d'Art», 1928.
- GÓNGORA, Luis de, *La favola di Polifemo*, trad. di A.R. Ferrarin, Mantova, Barruffaldi, 1936.

- GÓNGORA, Luis de, *Poesie*, versione e introd. di M. Socrate, Modena, Guanda, 1942.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetti e frammenti*, trad. di G. Mucchi, introd. di S. Solmi, Milano, La Meridiana, 1948.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetti*, trad. di L. Traverso, Milano, Cederna, 1948 (poi ristampato con un'introd. di O. Macrì, Firenze Passigli, 1993).
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetti funebri*, trad. e presentazione di P. Chiara, Milano, Scheiwiller, 1955 (ed. successiva Milano, Ferriani, 1961; poi *Sonetti funebri e altre composizioni*, prefazione di J. Guilén, Torino, Einaudi, 1970).
- GÓNGORA, Luis de, *Poesie e poemi*, trad. di L. Fiorentino, Milano, Ceschina, 1970.
- GÓNGORA, Luis de, *Poesie*, trad. di C. Greppi, Torino, Fògola, 1971.
- GÓNGORA, Luis de, *Le solitudini e altre poesie*, a cura di N. von Prellwitz, Milano, BUR, 1984 (seconda ed. 1996).
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, edición, introducción y notas de B. Ciplijauskaitė, Madrid, Clásicos Castalia, 1985⁶ [1969].
- GÓNGORA, Luis de, *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di E. Cancelliere, Torino, Einaudi, 1991.
- GÓNGORA, Luis de, *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di R. Trovato, Messina, Armando Siciliano Editore, 1993.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetti*, trad. di C. Greppi, introd. di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1997 [1985].
- GÓNGORA, Luis de, *I sonetti*, a cura di G. Poggi, Roma, Salerno Editrice, 1997.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de A. Parker, Madrid, Cátedra, 2007¹⁰ [1983].
- GÓNGORA, Luis de, *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di P. Taravacci, in «Testo a Fronte», 40, 1 (2009), pp. 70-86.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- GÜELL, Mónica, *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Colección Estudios Gongorinos, 2008.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Sobre la historia del alejandrino*, in «Revista de Filología Hispánica», 1-2 (1946), pp. 1-11.

- IVENTOSCH, Herman, *The Classical and the Baroque: Sonnets of Garcilaso and Góngora*, in *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, J.M. Sola Solé, A. Crisafulli, B. Damiani (eds.), Barcelona, Hispam, 1974, pp. 35-40.
- JAKOBSON, Roman, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- JAKOBSON, Roman, *Poetica e poesia: questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987 (ed. orig. *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institute d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1967).
- KAIPER PHILLIPS, Katherine, *Structuralism and Some Sonnets by Góngora*, in «Romanic Review», LXV, 4 (1974), pp. 294-307.
- LAKOFF, George, *Presupposition and Relative Well-formedness*, in *Semantics: an Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*, D.D. Steinberg and L.A. Jakobovits (eds.), Cambridge UK, Cambridge University Press, 1971, pp. 329-340.
- LANGENDOEN, Terence D., *Presupposition and Assertion in the Semantic Analysis of Nouns and Verbs in English*, in *Semantics: an Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*, D.D. Steinberg and L.A. Jakobovits (eds.), Cambridge UK, Cambridge University Press, 1971, pp. 341-344.
- LOTMAN, Jurij M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.
- LOTMAN, Jurij M., *Il problema della traduzione poetica*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, pp. 257-263.
- LOZANO MIRALLES, Rafael, *Il Llanto por Ignacio Sánchez Mejías di García Lorca. Le traduzioni italiane e la versione discografica di Carmelo Bene*, in *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Atti del Convegno Internazionale (Forlì, 26-28 ottobre 1995), a cura di C. Heiss e R.M. Bollettieri Bosinelli, Bologna, CLUEB, 1996, pp. 373-386.
- LY, Nadine, *Rétro-pétrarquisme. À propos du sonnet 228: «Mientras por competir con tu cabello»*, in *Hommage à Robert Marrast*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 755-765.

- MACRÌ, Oreste, (a cura di), *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, Guanda, 1952 (seconda ed. riveduta e aumentata 1961; poi Milano, Garzanti, 1974, quarta ed. 1985).
- MARASSO, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Universidad de La Plata, 1934.
- MARASSO, Arturo, *Ensayo sobre el verso alejandrino*, in «Boletín de la Academia Argentina de Letras», VII, 25-26 (1939), pp. 63-127.
- MARINO, Giovan Battista, *Rime boscherecce*, edizione a cura di J. Hauser-Jakubowicz, Ferrara, Franco Cosimo Panini Editore, 1991.
- MARRAS, Gianna Carla, *Centralità e trasformazione. Analisi in due tempi e prospettiva del sonetto XXIII di Garcilaso e del 228 di Góngora*, in «Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere», Università degli Studi di Cagliari, 1976, pp. 25-59.
- MICÓ, José María, *El «Polifemo» de Luis de Góngora*, Barcelona, Península, 2001.
- MOLHO, Maurice, *Semantica e poetica*, Bologna, Il Mulino, 1991 (ed. orig. *Semántica y poética*, Barcelona, Crítica, 1977).
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003⁸ [1988].
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Prontuario di punteggiatura*, Bari, Laterza, 2004⁷ [2003].
- MOUNIN, Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991.
- NERGAARD, Siri, (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993.
- NERGAARD, Siri, (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995.
- NERUDA, Pablo, *Venti poesie d'amore e una canzone disperata*, a cura di G. Bellini, Milano, Nuova Accademia, 1962.
- NERUDA, Pablo, *Poesie*, trad. di D. Puccini, Firenze, Sansoni, 1962.
- NERUDA, Pablo, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- NERUDA, Pablo, *Poesie*, trad. di S. Quasimodo, Torino, Einaudi, 1974⁸ [1952].
- NERUDA, Pablo, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, edición de H. Montes, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.

- NERUDA, Pablo, *Poesie (1924-1964)*, introd. e trad. di R. Paoli, Milano, BUR, 1988.
- NERUDA, Pablo, *Venti poesie d'amore e una canzone disperata*, trad. di R. Bovaia, introd. di G. Conte, Parma, Guanda, 1997.
- NERUDA, Pablo, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, edición de J.C. Rovira, Madrid, Espasa-Calpe, 2001⁸ [1997].
- NIDA, Eugene A., *Toward a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964.
- PELLICER, José de, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630 (reimpresión anastática, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1971).
- PERIÑÁN, Blanca, *Sobre el sonido en poesía*, in «Studi Ispanici» (1987-1988), pp. 339-351.
- POGGI, Giulia, «*Los días que royendo están los años*»: *l'ultimo carpe diem di Góngora*, in *Codici del gusto*, a cura di M.G. Profeti, Milano, Angeli, 1992, pp. 284-302.
- POGGI, Giulia, *Rinuncia alla complessità*, in «L'Indice», 2 (febbraio 1994), p. 14.
- POGGI, Giulia, «*Mi voz por dulce, cuando no por mía*»: *Polifemo entre Góngora y Stigliani*, in *Góngora Hoy. VII. El Polifemo*, Actas del Foro de Debate «Góngora Hoy» (Córdoba, 22-23 de abril de 2004), J. Roses (ed.), Córdoba, 2005, pp. 53-74.
- POGGI, Giulia, *Del senso, del suono, del ritmo: Góngora e la traduzione impossibile*, in *Il viaggio della traduzione*, Atti del Convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di M.G. Profeti, Firenze University Press, 2007, pp. 261-271.
- PRELLWITZ, Norbert von, *Góngora in varie lingue*, in *Il viaggio della traduzione*, Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di M.G. Profeti, Firenze University Press, 2007, pp. 273-288.
- PROFETI, Maria Grazia, *Versi d'amore e concetti sparsi*, Firenze, Ali-nea, 1996.
- REVERTE COMA, José Manuel, *Rubén Darío y su obra poética*, Madrid, 1973.
- RIFFATERRE, Michael, *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- SALCEDO CORONEL, García de, *El Polifemo de don Luis de Góngora comentado*, Madrid, Juan González, 1629 (ed. facsimil, Sevilla, Extramuros, 2008).

- SALINAS, Pedro, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1948.
- SAPIR, Edward, *Il linguaggio. Introduzione alla linguistica*, Torino, Einaudi, 1969 [1921].
- SAVOCA, Monica, *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti). Tra critica e traduzioni*, Firenze, Olschki, 2004.
- SELVAGGINI, Luisa, FINZI, Alessandro, «*Lo fatal*» di Rubén Darío. *Analisi comparata di due traduzioni*, in «Testo a Fronte», 19 (1998), pp. 173-188.
- SELVAGGINI, Luisa, FINZI, Alessandro, *Traduzioni comparate di una poesia di Pablo Neruda*, in *Interpretar, traducir textos de la(s) cultura(s) hispánica(s)*, Atti del Convegno Internazionale (Forlì, 21-23 ottobre 1999), a cura di A. Melloni, R. Lozano, P. Capanaga, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 145-156.
- SELVAGGINI, Luisa, *Cinque traduzioni italiane del «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» di F. García Lorca*, in *Tra centro e periferia. "Intorno" alla lingua portoghese: problemi di diffusione e traduzione*, a cura di M. Russo, Viterbo, Sette Città, 2007, pp. 147-162.
- SICARD, Alain, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981.
- SMITH, Colin C., *La musicalidad del "Polifemo"*, in «Revista de Filología Española», XLIV (1961), pp. 139-166.
- SMITH, Colin C., *Rich Rhyme in Góngora's "Polifemo"*, in «Bulletin of Hispanic Studies», XLII (1965), pp. 106-112.
- SMITH, Colin C., *Metaphysical Descriptions of Women in the First Sonnets of Góngora*, in «Hispania», LVI (1973), pp. 244-248.
- TASSO, Bernardo, *Rime*, testo e note a cura di D. Chiodo, Torino, Edizioni Res, 1995.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1971.
- TENTORI MONTALTO, Francesco (a cura di), *Poesia ispano-americana del 900*, Parma, Guanda, 1957 (seconda ed. *Poeti ispanoamericani del 900*, Torino, ERI, 1971; poi ripubblicato da Bompiani, Milano, 1987).
- TERRACINI, Benvenuto, *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia, Neri Pozza, 1957 (ripubblicato con un'introduzione di M. Corti, Torino, Einaudi, 1996).

- TERRACINI, Lore, *La piscina dei codici: a proposito di un sonetto di Góngora*, Centro Romano di Semiotica, Roma, 1979 (poi con il titolo "Cristal", no "marfil", in «Mientras por competir con tu cabello», in *Homenaje a Ana María Barrenechea*, L. Schwartz e I. Lerner eds., Madrid, Castalia, 1984, pp. 341-353).
- TERRACINI, Lore, *Entre la nada y el oro. Sistema y estructura en el soneto 235 de Góngora*, in *Actas del VIII Congreso de la A.I.H.*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 619-628 (poi con il titolo *Góngora tra il nulla e l'oro. Il sonetto «Ilustre y hermosísima María»*, in *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, a cura di G. Calabrò, Napoli, Guida, 1987, pp. 159-174).
- TERRACINI, Lore, *I codici del silenzio*, Alessandria, Dell'Orso, 1988.
- TERRACINI, Lore, *Tres lectores para un soneto*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 40, I (1992), pp. 265-277.
- TRECCA, Simone, *Rileggendo due sonetti canonici del Siglo de Oro: «En tanto que de rosa y d'acucena» di Garcilaso e «Mientras por competir con tu cabello» di Góngora*, in «Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate», Università degli Studi Roma Tre, 4 (2008), 339-355.
- TROVATO, Rosario, *«Amarrado al duro banco»: scogli e strategie della traduzione*, in *Da Góngora a Góngora*, Atti del Convegno (Verona, 26-28 ottobre 1995), a cura di G. Poggi, Pisa, ETS, 1997, pp. 277-285.
- UNGARETTI, Giuseppe, *Sette sonetti di Góngora*, in «L'Italiano» (12 giugno 1932), pp. 78-84.
- UNGARETTI, Giuseppe, *Sulla Sicilia*, in «Gazzetta del Popolo» (26 aprile 1933), (traduzione delle strofe XXIII e XXIV della *Fábula de Polifemo y Galatea* di L. de Góngora).
- UNGARETTI, Giuseppe, *Traduzioni*, Roma, Novissima, 1936.
- UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d'un uomo. VI. Da Góngora e da Mallarmé*, Milano, Mondadori, 1948.
- UNGARETTI, Giuseppe, *Góngora al lume d'oggi*, in «Aut-aut» (4 luglio 1951), pp. 291-308 (poi in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 528-550).
- UNGARETTI, Giuseppe, *Da Góngora e da Mallarmé*, Milano, Mondadori, 1961.

- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías Castellanas Completas*, edición de E.L. Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 1979.
- VILANOVA, Antonio, *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957.

DIZIONARI

- Diccionario de la Real Academia Española (D.R.A.E.)*, vigésima segunda edición (consultabile sul sito www.rae.es/rae.html).
- Il vocabolario Treccani della lingua italiana on line* (consultabile sul sito www.treccani.it/portale/opencms/Portale/homePage.html).
- BATTAGLIA, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998.

Indice dei nomi

- Alarcón, E., 43
Alatorre, A., 43
Alemany y Selfa, B., 35
Alighieri, D., 67, 83
Alonso, A., 72, 76, 97
Alonso, D., 23-24, 28, 31-32, 35, 40, 43, 55
Apel, F., 16, 17
Ausonio, 45
Azócar, A.R., 90, 99, 101
Azócar, R., 90
- Barrenechea, A.M., 44
Battaglia, S., 37, 101, 119
Beccaria, G. L., 96
Bellini, G., 73, 90, 92, 94-102
Bene, C., 107-108
Bernard, C., 72
Bertolucci, A., 107
Blini, L., 107
Bloom, H., 38
Bo, C., 107-108, 110, 112-120
Bollettieri Bosinelli, R.M., 108
Bousoño, C., 66
Bovaia, R., 91, 94, 99, 107
- Buffoni, F., 37
Buonarroti, M., 72
- Caballero, J., 119
Cabani, M.C., 21
Calabrò, G., 44
Calcraft, R.P., 43
Callejo, A., 35
Camacho Guizado, E., 106, 115
Cancelliere, E., 22, 25-26, 30-31, 33-36, 38-41
Capanaga, P., 89
Caproni, G., 107, 111-120
Caravaggi, G., 107, 109
Carballo Picazo, A., 43, 55-56, 58, 64, 66
Caretto, L., 29
Chiara, P., 22, 46-47, 50, 53-54, 56, 59-60, 65, 68-69
Ciplijauskaitė, B., 46, 53
Conte, G., 91
Corti, M., 11
Crisafulli, A., 44
Croce, A., 46, 48, 54, 56, 58, 60, 65, 68-69
Croce, B., 12, 22, 103

- Damiani, B., 44
 Darío, R., 71-73, 75-79, 81-84, 86-87, 116, 121
 Dell'Era, A., 120
 Dessons, G., 37
 Di Girolamo, C., 39
 Di Pinto, M., 44-45, 66-67
 Diacono, M., 46
 Diego, G., 112

 Eco, U., 14, 15

 Escuer, P., 61
 Fantoni Minnella, M., 73
 Fernández Alonso, M.R., 71, 109
 Ferrarin, A.R., 22, 25-26, 29, 31-34, 38-41
 Finzi, A., 60, 71, 89
 Fiorentino, L., 22-23, 25, 29, 31, 33-34, 38-41, 46-47, 51, 53-54, 56, 59-60, 65-66, 68-69
 Foà, A., 108
 Folengo, T., 83
 Fontanier, P., 33-34
 Fortini, F., 47, 54, 102
 Foscolo, U., 67

 Gadamer, H.G., 14
 García Lorca, F., 18, 105-109, 112-115, 117-120, 122
 García Posada, M., 106, 112
 García Yebra, V., 12
 Genette, G., 34
 Góngora, L. de, 14, 18, 21-28, 31-36, 38-40, 42-44, 46-47, 54-56, 58, 60-64, 66-67, 102, 106
 Gracián, B., 24
 Greppi, C., 22-23, 30-31, 33-34, 38-41, 46-47, 51, 54, 56, 59-60, 65-66, 68, 102
 Güell, M., 38
 Guillén, J., 47
 Guittone d'Arezzo, 83

 Hatzfeld, H., 44
 Hauser-Jakubowicz, J., 29
 Heiss, C., 108
 Henríquez Ureña, P., 61, 75
 Hozes y Cordova, G. de, 62

 Iventosch, H., 44
 Jakobovits, L.A., 101
 Jakobson, R., 12-14, 76
 Jammes, R., 23, 44
 Jiménez, J.R., 108
 Josephs, A., 119

 Kaiper Phillips, K., 44

 Lakoff, G., 100
 Langendoen, T.D., 101
 Lenti, P., 108
 Leopardi, G., 67
 Lerner, I., 44
 Lobo, E.G., 67
 Lotman, J.M., 13
 Lozano Miralles, R., 89, 107-108
 Ly, N., 44

 Macrì, O., 47, 72-75, 77-88, 107-108, 112-120
 Mallarmé, S., 22
 Marasso, A., 72, 75, 77, 82

- Marino, G.B., 21, 28-29
 Marras, G.C., 44
 Marrast, R., 44
 Martínez, J.M., 72, 87
 Mattioli, E., 16-17
 Melloni, A., 89
 Méndez Plancarte, A., 87
 Meschonnic, H., 37
 Micó, J.M., 26, 39-40
 Millé y Giménez I., 62
 Millé y Giménez J., 62
 Milner, Z., 61
 Minnella, E., 73, 86
 Molho, M., 24-25
 Moliner, M., 35, 82, 86
 Montes, H., 90, 98-99
 Monti, V., 67
 Morelli, G., 107
 Mortara Garavelli, B., 55, 64, 87
 Mounin, G., 12-13
 Mucchi, G., 46-47, 49, 53-54, 56, 58, 60-63, 65, 68-69

 Navarro Tomás, T., 76
 Nergaard, S., 12-14
 Neruda, P., 89-91, 93-101
 Nida, E.A., 13
 Novello, R., 17

 Ovidio, 23, 32

 Pajares, M.T., 35
 Paoli, R., 90, 93-102
 Parker, A., 23-24
 Pellicer, J. de, 28
 Pepe Sarno, I., 44
 Pérez Mascayano, R., 71
 Perifán, B., 41
 Petrarca, F., 83
 Poggi, G., 21, 23, 26, 44, 46-47, 53, 56, 59-60, 65-68
 Ponce Cárdenas, J., 27
 Prellwitz, N. von, 14-15, 46-47, 52, 56, 59-60, 62, 65, 68, 107
 Profeti, M.G., 15, 21, 37, 44, 46-47, 52, 56, 59-60, 65, 68
 Puccini, D., 90, 92, 94-102
 Pulci, L., 21

 Quasimodo, S., 89-91, 94-102

 Raboni, G., 108-109
 Rebay, L., 46
 Regini, G., 73, 77, 83, 86
 Rendina, C., 107
 Reverte Coma, J.M., 78
 Riffaterre, M., 15
 Rivers, E. L., 45
 Roses, J., 23
 Rovagnati, G., 16-17
 Rovira, J.C., 90, 101
 Ruskin, J., 72, 82
 Russo, M., 105

 Salcedo Coronel, G. de, 28
 Salerno, E. M., 108
 Salinas, P., 83
 Sánchez Mejías, I., 18, 105
 Sapir, E., 12-13
 Savoca, M., 22, 47, 61
 Schwartz, L., 44
 Sciascia, L., 107, 111-120
 Serna, I. de la, 61
 Sicard, A., 90

- | | |
|---|---|
| Smith, C.C., 33, 38, 44 | Terracini, L., 44-45 |
| Socrate, M., 22, 46-48, 53, 56,
58, 60, 62-65, 68-69 | Torres Villaroel, D. de, 67 |
| Sola Solé, J. M., 44 | Traverso, L., 46-47, 49, 54, 56,
59-60, 62-63, 65, 68-69 |
| Solmi, S., 47, 54 | Trecca, S., 44 |
| Spinelli, R., 22 | Trovato, R., 22, 26-27, 30-34, 38-
41 |
| Stackelberg, J. von, 16 | |
| Steinberg, D. D., 100 | |
| Stigliani, T., 23 | Unamuno, M. de, 108 |
| | Ungaretti, G., 22, 46, 50, 53-54,
56, 59-65, 68-69 |
| Taravacci, P., 22-23, 26, 30-31,
33-34, 38-42 | |
| Tasso, B., 45 | Vázquez León, T., 90 |
| Tasso, T., 29 | Vega, G. de la, 38, 43-45 |
| Tentori Montalto, F., 72-75, 77-
88 | Vilanova, A., 29, 31-32, 35-36 |
| Terracini, B., 11, 13, 62 | Villegas, E., 67 |
| | Vittorini, E., 107-110, 112-120 |