

Testo e commento

Seconda giornata di studi
della Scuola di Dottorato in Letterature e Filologie Moderne
Pisa, 19-20 gennaio 2009

a cura di

Federica Accorsi e Chiara Tognarelli





© 2011 - Felici Editore Srl

ISBN: 978-88-6019-430-5

Responsabile editoriale
Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione
Silvia Magli

Felici Editore
via Carducci 60 - 56010 Ghezzano (PI)
tel. 050 878159 - fax 050 8755897
www.feliceditore.it

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.

Indice

Introduzione Federica Accorsi e Chiara Tognarelli	11
Premessa Francesco Orlando	15
INDAGINI INTERTESTUALI	
<i>Due redazioni per una traduzione: Alfonso de Cartagena e il suo pubblico</i> Federica Accorsi	19
<i>Due versioni di Norma a confronto: dalla tragedia di Alexandre Soumet al libretto d'opera di Felice Romani</i> Maurizio Melai	31
<i>Rifrazioni manzoniane nel Bottone di Stalingrado di Romano Bilenchi</i> Sara Fornasini	57
<i>Traduzioni e commento: la Fábula de Polifemo y Galatea di Luis de Góngora</i> Luisa Selvaggini	69
STORIA DELLA CRITICA	
<i>Gli stereotipi della prima ricezione di Dostoevskij in Francia (1875-1939)</i> Marco Della Greca	83
COMMENTARE <i>I PROMESSI SPOSI</i> : STUDI E PROPOSTE	
<i>Il commento di Attilio Momigliano ai Promessi sposi</i> Chiara Tognarelli	99
<i>Ettore Caccia e la storia educativa. Osservazioni sul commento cacciano ai Promessi sposi</i> Rossana Cavaliere	119
<i>Punti di vista e punti di commento. Renzo e la parola degli altri</i> Mirco Bologna	139
<i>Il capitolo XVIII dei Promessi sposi. Personaggi a convegno. Una lettura in forma di commento</i> Piero Floriani	151

Luisa Selvaggini

**Traduzioni e commento: la *Fábula de Polifemo y Galatea*
di Luis de Góngora**

Nel suo saggio sulla traduzione Umberto Eco¹ sostiene che ogni processo traduttivo costituisce un atto interpretativo e riporta, al riguardo, le posizioni assunte da Jakobson,² Gadamer³ e altri autori che già in precedenza avevano individuato nella traduzione una delle possibili forme dell'interpretazione, anche se, specifica Eco, «l'universo delle interpretazioni è più vasto di quello della traduzione propriamente detta».⁴ Interpretare quindi non è solo tradurre, ma tradurre equivale certamente ad interpretare. Nella traduzione interlinguistica l'interpretazione si sostanzia in un primo momento nella comprensione del testo, «lettura critica, interpretazione o analisi testuale che dir si voglia»,⁵ e successivamente si concretizza nell'esito o prodotto della traduzione, che si esprime secondo le differenti sensibilità linguistiche ed estetiche del traduttore.

In linea con questa prospettiva, Norbert von Prellwitz affermava, in uno studio sulle traduzioni in varie lingue di alcuni sonetti di Góngora, che le osservazioni alla base della sua ricerca partivano da un necessario raffronto tra le versioni «in considerazione del fatto che i punti di maggiore divergenza delle traduzioni potessero essere una 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».⁶

¹ UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2004⁵ [2003].

² ROMAN JAKOBSON, *Linguistic Aspects on Translation*, in *On translation*, a cura di Reuben A. Brower, Cambridge, 1959, pp. 232-239 (trad. it. in IDEM, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 56-64; anche in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995).

³ HANS-GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, III, 1960 (trad. it. *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 441-457; con il titolo *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio* anche in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, pp. 341-365).

⁴ ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., p. 234.

⁵ Ivi, p. 247.

⁶ NORBERT VON PRELLWITZ, *Góngora in varie lingue*, in *Il viaggio della traduzione. Atti del Convegno, Firenze, 13-16 giugno 2006*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, University Press, 2007, pp. 273-288, in particolare p. 274.

Secondo Eco «una buona traduzione è sempre un contributo critico alla comprensione dell'opera tradotta»⁷ e, aggiunge, «le traduzioni di una stessa opera si integrano tra loro, perché spesso ci portano a vedere l'originale sotto punti di vista diversi», fino a permettere al testo fonte di offrire, nel caso specifico della traduzione interlinguistica, delle potenzialità interpretative fino a quel momento ignote forse all'autore stesso.⁸ Dunque, nell'ambito della traduzione del testo poetico, più traduzioni anche di uno stesso verso o sintagma, configurandosi come potenziali interpretazioni, potrebbero offrire letture diverse e permettere un approfondimento anche di tipo critico.

Seguendo tale impostazione, e considerando che anche il commento è una delle forme dell'interpretazione, seppur di carattere intralinguistico o intrasistemico,⁹ questo lavoro si propone di verificare come, attraverso lo studio comparato di più traduzioni di uno stesso testo, si possa disporre di diverse chiavi interpretative utili ai fini di un maggiore approfondimento dell'originale e dei molteplici livelli organizzativi che lo costituiscono. Questa metodologia di analisi permette inoltre di stabilire il tipo di approccio adottato dal traduttore rispetto all'originale (filologico, parzialmente filologico, libero), in particolare quando il *corpus* esaminato include versioni che muovono da un'interpretazione personale del modello.¹⁰ Attraverso la comparazione è altresì possibile determinare quali livelli strutturali presenti nel testo fonte (metrico e rimico, laddove sussistano, sintattico, semantico, retorico, prosodico, etc.) sono stati riprodotti in sede di traduzione nell'impossibilità pratica di rispettarli tutti. Va considerata infatti l'esigenza di negoziare delle perdite nel significato o nella struttura, intendendo per "negoziiazione" quella che Eco indica come la necessaria forma di compromesso che investe l'intero processo traduttivo, al fine di salvaguardare al massimo i valori formali dell'originale per ricrearne lo stesso effetto. Identificare previamente i livelli strutturali ritenuti più rilevanti dal traduttore permette di accertare se le scelte adottate, e dunque l'esito della versione, sono imputabili all'atto interpretativo o all'aver privilegiato un determinato livello rispetto ad altri considerati meno significativi.

L'analisi che si propone è stata condotta su alcune traduzioni italiane della *Fábula de Polifemo y Galatea* di Luis de Góngora, opera caratterizzata da un alto grado di complessità strutturale e difficoltà interpretativa, e dunque estremamente problematica dal punto di vista della traducibilità.¹¹ Significativo, a tal proposito, quanto afferma Giulia Poggi, per la quale, infatti, è impossibile realizzare una trasposizione di un testo gongorino che non sia 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 [...]); 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 compongono.¹²

7 ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., p. 247.

8 Ivi, pp. 15-16.

9 Ivi, p. 239.

10 BENVENUTO TERRACINI, *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia, Neri Pozza, 1957, pp. 101-103.

11 MARIA CRISTINA CABANI, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005, p. 183.

12 GIULIA POGGI, *Del senso, del suono, del ritmo: Góngora e la traduzione impossibile*, in *Il viaggio della traduzione*, cit., pp. 261-263.

Una trasposizione parziale, nella quale si rompano i rapporti biunivoci tra gli elementi strutturali, renderebbe, seguendo la definizione crociana e jakobsoniana, 'intraducibile' la poesia. Tuttavia, di fatto, la poesia si traduce.

Le versioni del *Polifemo* esaminate sono state realizzate da A. Radames Ferrarin (1936), Luigi Fiorentino (1970), Cesare Greppi (1971), Enrica Cancelliere (1991) e Rosario Trovato (1993).¹³ 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 in particolare sul livello metrico, semantico e ritmico-prosodico, esaminando quei passi che evidenziano scelte traduttive diverse e funzionali a una riflessione anche di carattere ermeneutico. Le traduzioni sono ordinate cronologicamente e i nomi degli autori sono stati abbreviati con le sole iniziali del cognome, ad eccezione di Greppi indicato con 'Gr' per evitare possibili confusioni con i riferimenti a Góngora, e Fiorentino indicato con 'Fi' per distinguerlo da Ferrarin (segnalato con 'F').

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 l'amore di Galatea per Acì e l'uccisione di quest'ultimo ad opera di Polifemo, l'amante rifiutato. La metamorfosi si sostanzia nella trasformazione di Acì in fiume subito dopo la morte.

Nonostante l'ostilità con la quale venne accolto dai contemporanei e il giudizio sfavorevole a lungo espresso dalla critica moderna verso la ricercatezza e la stravaganza sia del linguaggio che della forma,¹⁴ oggi il *Polifemo* è considerato l'opera più rappresentativa del barocco europeo.¹⁵ 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

13 Questi i riferimenti delle traduzioni: LUIS DE GÓNGORA, *La favola di Polifemo*, trad. di A. R. Ferrarin, Mantova, Barruffaldi, 1936; IDEM, *Poesie e poemi*, trad. di Luigi Fiorentino, Milano, Ceschina, 1970; IDEM, *Poesie*, trad. di Cesare Greppi, Torino, Fògola, 1971; IDEM, *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di Enrica Cancelliere, Torino, Einaudi, 1991; IDEM, *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di Rosario Trovato, Messina, Armando Siciliano Editore, 1993. Sebbene qui non analizzata, un commento a parte richiede la versione 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* risale all'anno successivo. La lezione pressoché definitiva è però quella che nel 1948 appare nel suo *Da Góngora e da Mallarmé*. Per completezza, si segnala che nell'introduzione alla seconda edizione del testo (1961) l'autore specifica, presumibilmente per errore, 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 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». Cfr. GIUSEPPE UNGARETTI, *Da Góngora e da Mallarmé*, Milano, Mondadori, 1961² [1948], la citazione è a p. 19.

14 ALEXANDER A. PARKER, introduzione a LUIS DE GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2007¹⁰ [1983], p. 24.

15 DÁMASO ALONSO, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1981⁵ [1950], p. 392.

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*.¹⁶ 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». ¹⁷ 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'insieme.¹⁸

2. Le traduzioni

2.1. Metrica e rima

Il *Polifemo* è costituito da 63 strofe (*octava real*) formate da endecasillabi a rima alternata e distico finale baciato (ABABABCC). Questa 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». ¹⁹ 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 Cancelliere,²⁰ possono occupare l'intera ottava o soltanto la semistrofa. 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 altro artificio usato da Góngora per potenziare la musicalità e l'equilibrio sintattico della materia poetica.

Tutti i traduttori presi in esame propendono per il rispetto della struttura strofica e tendenzialmente per quella metrica, anche se sono presenti sporadici casi di dodecasillabi (Cancelliere, v. 48 e Greppi v. 52).

L'assetto rimico è stato riprodotto quasi integralmente soltanto da Ferrarin (unica eccezione ai vv. 172 e 174), il quale specifica infatti, nel frontespizio della sua traduzione, che si tratta di una «versione metrica». Anche Cancelliere propende per il rispetto della rima, ripiegando però a volte sull'assonanza o su una rima imperfetta che fa uso di richiami vocalici e consonantici. In alcuni casi la traduttrice interviene anche radicalmente sull'originale, sacrificando alla rima altri 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). A volte l'adesione alla struttura rimica implica anche interventi che, pur non compromettendo altri livelli,

¹⁶ PARKER, introduzione a *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 43 e pp. 58-59.

¹⁷ MAURICE MOLHO, *Semantica e poetica*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 26 (tit. orig. *Semántica y poética*, Barcelona, Crítica, 1977).

¹⁸ PARKER, introduzione a *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit., p. 91.

¹⁹ MOLHO, *Semantica e poetica*, cit., p. 80.

²⁰ ENRICA CANCELLIERE, *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio, 1990, p. 19.

comportano variazioni comunque significative rispetto al testo 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 nella traduzione di Cancelliere in quelle equivalenti della mitologia greca (*Poseidone, Era*), affinché «Poseidone» rimi con «pavone» nel distico finale e l'endecasillabo venga rispettato («e se cristallo no di Poseidone, / cigno di Era, di Venere pavone»).

Trovato e Greppi invece non privilegiano la rima, che riproducono solo occasionalmente. In particolare ciò accade quando l'affinità lessicale e fonetica tra italiano e spagnolo lo rende possibile. Negli altri casi è frequente il ricorso ai richiami vocalici. A volte Trovato inverte anche gli emistichi dei due versi finali rinunciando così all'eventuale distico baciato. Ciò evidenzia ancor più chiaramente che tale livello non è stato ritenuto primario.²¹

Il frequente uso che Góngora fa dell'iperbato, che altera la distribuzione degli elementi all'interno della frase, rende accettabili in sede di traduzione alcune modificazioni sintattiche proprio perché non percepite come stranianti. Questo artificio è certamente funzionale alla riproduzione della rima, quando considerata rilevante. Nel *Polifemo* l'iperbato si fa a volte anche violento, come segnala José María Micó a proposito dell'ottava VI.²² In questo caso Ferrarin è l'unico a rispettare l'artificio sintattico, mentre Cancelliere mantiene un ordine comunque alterato degli elementi nel tentativo di ricreare l'oscurità del verso gongorino. Gli altri autori propendono generalmente per una maggiore regolarizzazione della sintassi. Nel caso di Trovato la tendenza a normalizzare l'iperbato si verifica frequentemente e la traduzione si presenta come una sorta di testo chiarificato che semplifica le strutture dell'originale.²³ Nella sua *Introduzione*, Trovato specifica appunto che la sua è 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». In sintonia con l'impostazione di Eco, Trovato precisa inoltre che il suo tentativo è stato 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».²⁴

21 ROSARIO TROVATO, «Amarado al duro banco»: scogli e strategie della traduzione, in *Da Góngora a Góngora, Atti del Convegno, Verona, 26-28 ottobre 1995*, a cura di Giulia Poggi, Pisa, ETS, 1997, pp. 277-285, in particolare pp. 280-281.

22 JOSÉ MARÍA MICÓ, *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001, p. 18.

23 GIULIA POGGI, *Rinuncia alla complessità*, in «L'Indice», II, febbraio 1994, p. 14.

24 GÓNGORA, *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di Trovato, cit., pp. 37-38.

2.2. Semantica

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

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 nella seconda quartina, che si delinea come un misurato ed essenziale gioco di corrispondenze e contraddizioni. Nel suo commento, 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 rayo.²⁵

Secondo l'interpretazione proposta da Alonso sembrerebbe dunque che per Góngora il fenomeno auditivo (*trueno*) preceda quello visivo (*rayo*), incongruenza questa già sottolineata nei commenti di Salcedo Coronel e José Pellicer. 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 sujeto.²⁶

Per suffragare la sua tesi Alonso cita le osservazioni di Díaz de Rivas, il quale riconduce il passo di Góngora a Marino («Con questo 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]) e alla *Gerusalemme liberata* del Tasso («...ma grida: – Menti – e a dosso a lui si spinge, /

25 DÁMASO ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, in IDEM, *Obras Completas*, VII, Madrid, Gredos, 1984, p. 808.

26 Ivi, p. 812.

e nudo nella destra il ferro stringe. / Parve un tuono la voce, e'l ferro un lampo / che di folgor cadente annunzio apporta» [canto 5, 26-27]).²⁷ La stessa interpretazione è proposta da Antonio Vilanova, per il quale il cultismo *fulminante* si riferisce al *trueno*, e questo precede il lampo.²⁸

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

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.
(Trad. Ferrarin, 1936)

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),
vede il giovane, e quanti ne può smuovere
tuono geloso, vecchi faggi smuove:
tale, prima che densa nube rompa,
previene raggio fulminante tromba.
(Trad. Fiorentino, 1970)

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.
(Trad. Greppi, 1971)

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)
e Aci vedendo, quanti avea potuto
il tuono iroso, antichi faggi smuove:
tale, prima che l'atra nube rompa,
previene il lampo fulminante tromba.
(Trad. Cancelliere, 1991)

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.
(Trad. Trovato, 1993)

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ ANTONIO VILANOVA, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957, p. 737.

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

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

Come si vede, Ferrarin non segue l'interpretazione 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 e Trovato, che propongono versioni semanticamente equivalenti tra loro (l'unica variazione corrisponde all'uso del sostantivo 'rombo' in Trovato) ed introducono l'articolo 'il', che comunque non contribuisce a disambiguare il testo.

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 rombo». Assodato ciò è 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 lampo.²⁹

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 corrisponde al grido (che scuote i faggi) e la pietra scagliata colpisce come un fulmine (la vendetta che indica Alonso). In ogni caso quella ambiguità è testualmente rilevante e probabilmente prodotto di quel processo intellettuale, immaginativo ed artistico che è il *concepto*.

29 GÓNGORA, *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di Trovato, cit., p. 125.

L'iperbole dei 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).³⁰ A rafforzare il movimento dei versi interviene anche l'iperbato («cuantas...hayas») e la rottura dell'intonazione linguistica provocata dall'*enjambement* («cuantas mover pudo / celoso trueno») che sopprime la pausa di fine verso. Tali artifici creano un movimento «zigzagante», 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)».³¹ In sede di traduzione l'*enjambement* è riprodotto da tutti gli autori, anche se in forme diverse, mentre l'iperbato soltanto da Fiorentino e Cancelliere. Al contrario, Greppi, Trovato, e in questo caso anche Ferrarin, propendono per una semplificazione della struttura.

Il distico baciato che chiude la strofa LXI (vv. 487-488) costituisce uno dei molteplici esempi di quella che Colin Smith definisce *rich rhyme*, ovvero un richiamo rimico che coinvolge elementi fonici che precedono la rima propriamente detta.³² Nel caso di questa ottava l'eco è per Smith sia vocalica (-e) che consonantica (-r):³³

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 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».³⁴ Ed è per la suggestione fonica provocata dalla collocazione delle parole nel verso e nella strofa che la struttura logico-sintattica passa in secondo piano e l'iperbato diventa strumento essenziale della costruzione poetica.

In sede di traduzione 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». Trovato prescinde anche in questo caso dal rispetto rimico. Va notato che Ferrarin e Greppi separano con un punto fermo il distico finale dal resto dell'ottava conferendogli così maggiore rilevanza.

Un ulteriore caso che dimostra come uno stesso passaggio possa dare origine ad interpretazioni eterogenee è dato dal sintagma «grillos de nieve», che compare nell'ultimo verso dell'ottava XXVIII (v. 224):

30 ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, cit., p. 810.

31 Ivi, p. 808.

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

33 Ivi, p. 108.

34 Ivi, p. 112.

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

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 raggela e le impedisce ogni movimento («Huyera; mas tan frío se desata / un temor perezoso por sus venas, / que a la precisa fuga, al presto vuelo, / grillos de nieve fue, plumas de hielo.»).

Nella versione di Cancelliere il termine *grillos* è tradotto con «grilli», in tutti gli altri casi l'equivalente scelto è «ceppi». In effetti, in spagnolo, il termine *grillo* è polisemico e presenta, in base all'etimologia, ben tre omofoni: 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'.³⁵ L'interpretazione 'ceppi' è dunque certamente quella più pertinente al contesto analizzato.

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

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)». ³⁶ Al contempo specifica Vilanova:

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 volar.³⁷

³⁵ DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 22ª edizione (consultabile sul sito www.rae.es/rae.html), e MARÍA MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998².

³⁶ ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, cit., p. 684.

³⁷ VILANOVA, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, cit., pp. 142 e 145.

Dunque una complessa corrispondenza e allo stesso tempo un'inversione di attributi. Nelle *Note* alla sua traduzione Cancelliere giustifica tuttavia la scelta adottata:

Un'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 gongorini.³⁸

Motivazioni testuali legate a procedimenti stilistici peculiari dell'idioletto di Góngora, in questo caso la disemia, hanno dunque spinto l'autrice ad una scelta interpretativa che in qualche modo carica il testo di un'ambiguità assente nell'originale. Per converso, al lettore italiano non sarà visibile la rilevante correlazione/inversione che si delinea nei versi analizzati. Per completezza, si segnala che Cancelliere inverte gli emistichi del v. 224 al fine di rispettare la rima del distico baciato («che all'urgente fuga, al volo lieve, / piume di gelo fu, grilli di neve»).

2.3. Ritmo

Franco Buffoni individua come elementi centrali della riflessione teorica sulla traduzione del testo poetico i concetti di intertestualità, poetica e ritmo.³⁹ 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 complessità. Il ritmo, che consiste nel tentativo di «operare la sintesi della sintassi, della prosodia e dei diversi movimenti enunciativi del testo»,⁴⁰ non può essere ricondotto soltanto alla scansione metrica. La sua costruzione coinvolge infatti l'organizzazione complessiva del 'movimento' delle parole, che funzionano ed 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 dagli *enjambements*, etc. A ciò si sommano continui richiami vocalici e consonantici che determinano la «musicalità fonetica» del verso e della strofa.⁴² Sul piano sintattico si aggiungono

³⁸ GÓNGORA, *Favola di Polifemo e Galatea*, trad. di Cancelliere, cit., p. 71.

³⁹ FRANCO BUFFONI, *Per una scienza della traduzione*, in *Il viaggio della traduzione*, cit., pp. 15-25, in particolare p. 21.

⁴⁰ GÉRARD DESSONS, HENRI MESCHONNIC, *Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose*, «Testo a Fronte», XXVI, giugno 2002, pp. 5-37 (titolo originale *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998); in particolare p. 12.

⁴¹ Ivi, pp. 12-31.

⁴² COLIN C. SMITH, *La musicalidad del Polifemo*, in «Revista de Filología Española», XLIV, 1961, pp. 139-166, in

simmetrie e correlazioni. Tutti questi artifici danno origine ad un tessuto sonoro che inevitabilmente si sottopone ad un processo di semantizzazione, contribuendo in modo decisivo alla significazione testuale.

Come rammenta Harold Bloom, la grande poesia deve essere memorizzata e letta ad alta voce, poiché la memorizzazione e la recitazione suscitano, oltre al piacere estetico, anche ulteriori intuizioni critiche.⁴³ 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».⁴⁴ La lettura ad alta voce del *Polifemo* mette in evidenza il complesso 'movimento' sonoro 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:

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

Nella versione originale l'endecasillabo implica l'uso di una dialefe tra il sostantivo «música» e il verbo «es». Tenendo in considerazione che proprio su questa sillaba (la sesta) cade anche l'intensità ritmica del verso, è evidente che l'artificio metrico risulta essenziale per marcare maggiormente la cadenza del ritmo. Sul piano semantico e figurativo questa scelta corrobora l'idea della potenza della musica del gigante, il cui nome, specificato con tono esclamativo, chiude efficacemente sia il verso sia l'ottava. Va precisato che nel *Polifemo* il riferimento diretto 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 il verso come un vero e proprio epifonema, «efectivo y conveniente cierre de las estrofas dedicadas al cíclope».⁴⁵

Nella sua traduzione Cancelliere rispetta l'ordine sintattico dell'originale e l'accento sulla sesta sillaba, ma utilizzando il dimostrativo «questa» deve ricorrere alla sinalefe (-ca.è) per rispettare la metrica, attenuando così l'andamento marcato del ritmo originale. Trovato e Greppi spostano il verbo prima del sostantivo e anche loro ricorrono alla sinalefe (-le.è); non mantengono comunque l'accento tonico sulla sesta sillaba. Queste alterazioni metriche, sintattiche ed accentuali compromettono il ritmo dell'endecasillabo riducendone, di fatto, l'intensità espressiva. La versione di Ferrarin, invece, attraverso l'alternanza di monosillabi e bisillabi (elimina infatti il trisillabo «musica») sembra voler riprodurre una ritmicità che si avvicina a quella dell'originale. Fiorentino è l'unico traduttore a far uso della forma tronca

particolare p. 141.

43 HAROLD BLOOM, *Come si legge un libro (e perché)*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 86.

44 SMITH, *La musicalidad del Polifemo*, cit., p. 139.

45 MICÒ, *El Polifemo de Luis de Góngora*, cit., p. 28.

«tal» e a proporre una versione letterale che riproduce il metro, la sintassi e la ritmica del verso gongorino.

Un ulteriore esempio della rilevanza del livello ritmico, e in questo caso anche fonosimbolico, è dato dal v. 39 (ottava V):

- 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,

José María Micó mette in evidenza la pregnanza del verso che agisce «con los dos ictus sobre la misma sílaba *tur*, destacando así el aire fúnebre de la escena».⁴⁶ Si consideri inoltre che la sequenza «tur» è disposta in una posizione di forte equilibrio metrico e ritmico (quarta e ottava sillaba, entrambe toniche). In traduzione, Greppi e Trovato rispettano la collocazione sillabica originale (quarta e ottava sillaba, ugualmente toniche). Fiorentino sposta invece la sequenza (sesta e ottava sillaba). Cancelliere traduce «infame» con «lugubre», forse nel tentativo di riprodurre il fonosimbolismo originale reiterando la «oscura vocal» ‘u’.⁴⁷ La sequenza «tur» è però limitata alla sola ottava sillaba («notturne»), così come accade per Ferrarin («turbe»). Il livello, dunque, è stato considerato rilevante solo da alcuni traduttori.

3. Conclusioni

Questi esempi di analisi comparata hanno evidenziato, in generale, un approccio parzialmente filologico. Ferrarin è l’unico a rispettare completamente sia il metro che la rima (tranne per le due eccezioni segnalate). L’attenzione all’aspetto ritmico e sonoro implica però una non sempre adeguata corrispondenza semantica. In varie occasioni il traduttore riproduce anche l’iperbato. Anche Cancelliere privilegia l’andamento ritmico e ricrea una certa musicalità del verso, grazie soprattutto all’uso della rima, ma opera decisi interventi sul piano semantico. La traduttrice riproduce in alcuni casi l’iperbato, o cerca comunque di riproporre l’oscurità del verso originale con una sintassi irregolare. Greppi tende all’armonizzazione della lingua e all’effetto poetico, ricorrendo a un’alterazione meno brusca, ma pur sempre efficace, della sintassi. Allo stesso modo è particolarmente attento all’assetto fonico e ritmico del verso. Fiorentino e Trovato tendono invece al rispetto semantico e, a volte, alla normalizzazione delle strutture sintattiche a favore di una maggiore comprensione logica.

Oltre ai criteri di traduzione, l’analisi condotta ha evidenziato le possibili potenzialità della traduzione come esercizio ermeneutico, confermando l’ipotesi che dal raffronto delle versioni di uno stesso testo possano derivare interessanti considerazioni anche a livello interpretativo. In tal senso, lo studio comparato delle traduzioni può dunque arricchire i chia-

⁴⁶ Ivi, p. 17.

⁴⁷ ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, cit., p. 583. In riferimento all’arbitrarietà delle interpretazioni in chiave fonosimbolica, e nello specifico di questo stesso verso, cfr. BLANCA PERIÑÁN, *Sobre el sonido en poesía*, in «Studi Ispanici», 1987/1988, pp. 339-351.

rimenti già proposti dalla tradizione critica in riferimento ai passi più controversi. Questo tipo di comparatistica intertestuale, che integra l'approccio linguistico con quello letterario, sembrerebbe offrire una prospettiva culturale in cui traduzione, lingua e letteratura trovano un percorso comune.