L'Arazzo
Sezione Saggi

L'antologia illustrata in miniatura di Vanni Scheiwiller: *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*

A cura di Loretta Frattale e Simona Munari

Ledizioni
The Innovative LEDIpublishing Company

L'Arazzo

collana diretta da Loretta Frattale

Sezione Saggi

L'antologia illustrata in miniatura di Vanni Scheiwiller: *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*

A cura di Loretta Frattale e Simona Munari

Ledizioni

Il volume è frutto della ricerca svolta presso il Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Progetto PRIN 2022JML3N9_004 CUP E53D23013930006.

Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it.

L'antologia illustrata in miniatura di Vanni Scheiwiller: poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani, a cura di Loretta Frattale e Simona Munari

Prima edizione: luglio 2025

Print ISBN 9791256004928
eBook ISBN 9791256004935
PDF ISBN 9791256004942

Ledizioni Ledipublishing
Via Boselli 10, 20136 Milano (Italy)
Informzioni sul catalogo e sulle ristampe: www.ledipublishing.com, www.ledizioni.it

Indice

Una giornata all'insegna del pesciolino d'oro 9
di Loretta Frattale

RITRATTO DI VANNI SCHEIWILLER

Lavorando con Vanni Scheiwiller 27
di Gabriele Morelli

LIBRI-SCATOLA, LIBRI FARFALLA,
LIBRI ORGANETTO, LIBRI-SCRIGNO

A Book is a Box is a Nox 47
di Antonella Anedda

«Sparpagliare al vento i miei piccoli libri colorati»:
riflessioni sul dono nella *Balada de la bicicleta con alas*
di Alberti ed altre strenne edite da Vanni Scheiwiller 59
di Irene García Chacón

IL LIBRO-SCRIGNO. I GIOIELLI DELLA STRENNA SCHEIWILLER
1956

Solmi e Dal Fabbro sull'intraducibile Valéry:
un'idea di antologia 85
di Simona Munari

Una traduzione «amorosamente tentata»:
Diego Valeri e Apollinaire 103

di Luca Bevilacqua

Las “almas” de Pedro Salinas: poesía y cartografía 115

di Enric Bou

«Con un linguaggio affannato e gemente».
Margherita Guidacci traduce Gabriela
Mistral per i *Poeti stranieri del ’900*
(All'Insegna del Pesce d'Oro, 1956) 137

di Matteo Lefèvre

Rilke, Giaime Pintor e i *Sonetti a Orfeo* (I,3) 161

di Gabriella Catalano

Nell’Italia del secondo dopoguerra.
Poeti nord-americani del ’900 tradotti da poeti italiani 175

di Elèna Mortara

Riflessioni sull’assenza: Thomas Hardy
nei versi di Eugenio Montale 213

di Elisabetta Marino

Solmi e Dal Fabbro sull'intraducibile Valéry: un'idea di antologia

di Simona Munari (Università di Roma Tor Vergata)

Scheiwiller: «poeti traduttori, e pochi traduttori poeti»

La Strenna del pesce d'oro *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani* che Vanni Scheiwiller pubblica nel 1956 contiene una breve nota finale che allude a una scelta di «*poeti traduttori* e pochi *traduttori poeti*, di mio gusto»[1] (Scheiwiller, 1956: 130): l'editore spiegava in tal modo l'esclusione di qualche poeta «maggiore» (*ibidem*) e la presenza di altri meno noti, assumendosi la responsabilità di un'antologia che le recensioni descrivono come un elegante volumetto utile a chi volesse farsi un'idea della poesia straniera evitando classificazioni in scuole e movimenti. Noto per la coerenza con cui perseguiva un progetto culturale aristocratico non troppo legato alle mode del momento, Scheiwiller aveva optato per un formato piccolo di foggia antica, con riproduzioni di quadri famosi in luogo del testo a fronte, un incontro tra forme artistiche cui la definizione "strenna" conferiva autonomia e originalità.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta i volumi dedicati alla poesia straniera tradotta mostravano una predilezione per il simbolismo, con alcuni sconfinamenti nel surrealismo e importanti aperture a un discorso europeo ancora mediato dalla lingua francese. Erano ispirati a una «precettistica della tradu-

[1] Corsivi dell'autore.

zione» (Manigrasso 2013: 21) che la generazione post-bellica dei poeti-traduttori faticava a riconoscere come paradigma perché considerava la poesia un laboratorio di nuovi linguaggi, dove l'atto traduttivo era un esercizio libero da vincoli, una sorta di «praticantato stilistico» (*ivi*: 15) in cui formulare un codice formale basato su presupposti condivisi. Benché non sia stato possibile ricostruire integralmente la genesi di questa edizione attraverso le carte d'archivio[2], è probabile che Scheiwiller avesse trovato in Sergio Solmi un interlocutore ideale: nel Fondo a lui intestato sono conservate liste di poeti da tradurre che ben rappresentano il suo interesse per le raccolte realizzate «senza alcun deliberato proposito, bensì per gusto e semplice esercizio in epoche diverse» (Solmi, 1963: 91), come scrive nella presentazione della sua prima antologia poetica. Allo stesso modo, afferma quell'anno in un'intervista, la sua attività di critico aveva un carattere «di occasionalità e di saltuarietà» (Solmi, 1992a: 493) che stentava a seguire un filo unitario, ma che trova riscontro in una voce di «critico-traduttore» (Manigrasso, 2013: 13) molto meno sporadica di quanto l'occasione lasciasse intendere.

Figura appartata di prosatore, poeta e critico (Mastroianni, 2023: 15), Solmi si percepiva come un intellettuale solitario, lontano dalle polemiche e dai meccanismi del mondo letterario. La *doublure* discreta di letterato che dirigeva l'ufficio legale di una grande banca aderiva in modo spontaneo alla linea editoriale promossa da Scheiwiller, improntata alla mediazione culturale come espressione di un progetto personale. In questa prospettiva, la piccola Strenna appare un suggerimento, quasi una prova generale, dell'antologia *Versioni poetiche da contemporanei* che Solmi pubblica all'Insegna del Pesce d'oro nel 1963, poi ampliata nel 1969 su richiesta di Einaudi (Munari 2023: 160) per diventare il primo dei due Quaderni

[2] Ringrazio la direzione della Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno (Biblioteca e Archivio di Sergio Solmi), del Centro Apice (Fondo Scheiwiller) e della Biblioteca civica di Belluno (Fondo Beniamino Dal Fabbro).

di traduzioni destinati alla collana bianca di poesia.

Entrambi i volumi sono accompagnati da un *Chiarimento* che riprende e sviluppa la nota *Del tradurre i versi* scritta per la Strenna nel 1956, come se il genere antologico rappresentasse per Solmi, oltre che ideale espressione degli «imponderabili» (Solmi, 1984: 7) e dell'«individualità più accidentale e irritornabile» (*ibidem*) di cui la poesia è fatta, l'opportunità di ripensare la traduzione nel segno della «complicità con l'autore» (Solmi, 1969: 105). Da un programma di apparente disimpegno emerge così la possibilità di «costruire un canone con la negazione dei canoni» (Solmi, 1992b: 499), e da un libro all'altro la forma antologica si precisa, raccogliendo testi più volte proposti con varianti e aggiunte. Al pari di certe collezioni d'arte che rivelano in filigrana la persona del collezionista (Baudrillard, 1968: 128), queste sillogi sembrano parlare del traduttore più che delle opere tradotte; ma parlano anche dell'editore, ovvero di un mercato in piena espansione dove il processo di industrializzazione culturale spingeva verso proposte antologiche originali, ispirate al dialogo tra lingue e paesi.

L'esplorazione dell'identità europea forniva al traduttore codici e repertori d'immagini che affrancavano il suo lavoro dal discorso tradizionale sulle aporie della traduzione: Solmi oltrepassa il concetto leopardiano di "imitazione" e il "dilemma" crociano tra belle infedeli e brutte fedeli per trasformare il tradurre in un'operazione attiva di interpretazione, lontana da quella dimensione di «onestà traduttiva» (Solmi, 1956: 130) che lascia sulla pagina solo un'ombra vaga, «una scolorita suggestione dell'originale» (*ibidem*). L'eccesso interpretativo, d'altra parte, rischia di produrre «poesia in iscatola» (*ibidem*), perciò la traduzione si può considerare riuscita se non risulta troppo letterale ma nemmeno troppo autonoma, ovvero se nasce da «un moto d'invidia, un rimpianto d'aver perduta l'occasione lirica irritornabile, di averla lasciata a un più fortunato confratello d'altra lingua» (*ibidem*). Una citazione di Ezra Pound in esergo alla Strenna ricorda che nella migliore

traduzione non si avverte il passaggio di lingua, e si realizza invece un contatto che ha la forza dell'ispirazione originale e la profondità di una fusione con la poetica del traduttore: in questo «whale of space for the translator's imagination» (Solmi, 1956: 1) matura l'ispirazione nei termini di una «sollecitazione viva verso un'apertura, un passaggio» (Solmi, 1963: 92) che determina la fortunata «coincidenza momentanea del sentimento del traduttore con quello del poeta» (*ivi*: 91).

Sono gli anni in cui la riflessione sull'autorialità ispira progetti editoriali atti a liberare la traduzione dall'idea di fedeltà per farla diventare gesto letterario, in una nuova linea di mediazione intellettuale alla quale ogni scrittore-traduttore può portare il suo contributo. A questa dimensione, costruita sul rapporto dialettico fra l'autore e il traduttore, appartiene il ragionamento di Sergio Solmi sul tradurre poesia, che investe indirettamente il ruolo delle antologie nella percezione della poesia tradotta. I Quaderni di traduzione, infatti, disattendono la convenzione di proporre al lettore "il meglio" di una letteratura, a favore di una lettura individuale che diventa *atelier* di poetica: nel rivendicare una scelta di «gusto» (Solmi, 1963: 91) priva di matrice critica, Solmi inquadra il «problema personale» (*ivi*: 92) del traduttore nella questione più generale della «contiguità, dei punti di intersezione fra diverse culture e tradizioni» (*ibidem*), utilizzando la specificità dell'antologia, genere ibrido formato di strati testuali di varia natura (Risterucci-Roudnicki 2018: 21), per introdurre nuovi autori nel canone italiano, o per riposizionarli attualizzandone il significato. Nello sforzo retorico teso a definire i criteri di rappresentatività, esaustività, varietà e interesse della letteratura straniera, i peritesti rivelano il gioco delle parti, le zone di resistenza e le date cruciali. Il 1963 è ricordato nello scenario culturale italiano come «un anno di svolte, di schieramenti, di contese fra autoproclamate avanguardie e vituperate retroguardie» (Scarpa, 2019: CXXIII), e la *querelle* con Beniamino Dal Fabbro sull'«intraducibile Valéry» (Biondi, 2011: 51) che pone Solmi e Scheiwiller di fronte agli equivoci e alle con-

traddizioni della traduzione poetica interroga anche il ruolo delle antologie di letteratura tradotta nell'invenzione di un "fuori canone" foriero di sperimentalismi e rinnovamento formale.

Dal Fabbro: «l'origine certa e il malsicuro confine»

La raccolta di Solmi *Versioni poetiche da contemporanei* presenta due Valéry con testo a fronte (*Comme au bord de la mer* e *Psaume sur une voix*) che a parere del traduttore sono l'unica misura traducibile di un poeta troppo lontano, nelle sue opere maggiori, dalle esperienze della lirica italiana novecentesca. Pertanto, come spiega nel *Chiarimento* al Quaderno del 1963, le versioni di *La jeune Parque* e di *Charmes* gli sono sempre sembrati tentativi mal riusciti e poco più che «ingegnosi» (Solmi, 1963: 94), privi di quella connessione interna con l'autore da cui l'ispirazione dovrebbe scaturire, di riprodurre le «gênes exquises» (*ivi*: 93) della poesia di Valéry, i cui vincoli formali sono talmente stratificati nel tempo da rendere impossibile «allentare quelle catene, sostituire qua e là le rime con incerte assonanze e consonanze (*ibidem*). I *poèmes en prose* si possono invece tradurre nel segno di un incontro atto a sfumare «il fatale jato anacronistico» (Solmi, 1969: 107) che rende tanto difficile la ricerca di contiguità: «Ché tale è il destino del traduttore, ossia di "intellettualizzare" sempre un gradino più su del testo» (Solmi, 1963: 96).

In realtà, il problema non riguarda solo il poeta francese, ma in altri casi è più semplice adattare l'endecasillabo italiano a una struttura poetica che proviene da una matrice comune, «sia pure attraverso un lungo e diverso giro di esperienze formali» (Solmi, 1963: 94): questo vale per Machado ad esempio, mentre García Lorca, «così radicato nel suo folklore iberico e gitano» (*ivi*: 95), costringe a trasposizioni inerti che escludono una vera rielaborazione. Il tema delle "coincidenze" è declinato da Solmi in relazione a un'idea di "contemporaneità" che mette il traduttore in dialogo con il suo tempo,

assecondando scelte personali che Beniamino Dal Fabbro gli contesta di rendere assolute laddove producano l'immotivata condanna del lavoro altrui per la sola ragione di voler applicare una certa teoria a un certo autore, il quale, come nel caso di Valéry, «non è meno traducibile di quasi tutti gli altri poeti» (Biondi, 2011: 51):

> Non eravamo ormai tutti d'accordo, da anni, che la poesia, tutta, è intraducibile, e che, a onta di questo, esistono elaborati poetici, che continuiamo a chiamare traduzioni, i quali ridanno, più o meno, a seconda delle forze dell'interprete-poeta, il senso, il colore, il messaggio della poesia originaria? E se tradurre poesia è far poesia, come tu stesso ribadisci, è chiaro che, indipendentemente dai criteri scelti, adottati o enunciati, il valore poetico d'una traduzione dipende dalla statura espressiva e tecnica dell'interprete-traduttore. È questa una situazione primordiale, sostanziale, e continua a essere tale anche per chi non la riconosce e crede di fare altro[3].

Traduttore affermato di classici francesi, tra i quali vale la pena di ricordare almeno la prima versione italiana, a lungo rimasta l'unica, de *La Peste* di Camus, e l'ancora più nota *Educazione sentimentale*, oltre a testi teorici e critici importanti come *Il primo manifesto del surrealismo* di Breton, *Il demone dell'analogia* di Mallarmé, e il *Sistema delle arti* di Alain, Dal Fabbro aveva elaborato una personale poetica della traduzione «scoperta via via, contemporaneamente al lavoro, piuttosto che applicata ad esso» (Dal Fabbro, 1944: 168). L'aveva esposta nel paratesto della raccolta *La sera armoniosa* uscita per Rosa e Ballo nel 1944, poi ripubblicata da Rizzoli nel 1966 con il saggio *Poesia e traduzione di poesia*. Vi si legge che in quel momento di «fervida fiducia nella poesia» (Dal Fabbro, 1966: 9), tradurre era soprattutto un modo per «collaudare il proprio linguaggio, saggiare la propria forza, anche a costo di

[3] Lettera di Beniamino Dal Fabbro a Sergio Solmi: Milano, 14 agosto 1963, inedito (Biblioteca civica di Belluno, Fondo Beniamino Dal Fabbro, copialettere 243).

dichiarare, molto più apertamente che non traverso gli influssi subiti, alcune delle proprie fonti» (*ibidem*). Fin dal 1935 lavorava al *Cimetière marin* di Valéry, e nel 1942 aveva pubblicato i versi di *Charmes* per Bompiani sotto gli auspici di Vittorini. Nel 1956 propone a vari editori una nuova edizione degli *Incanti* con l'aggiunta dei *Vers anciens,* de *La jeune Parque* e di alcune *Poesie varie*, pregandoli di non vanificare lo sforzo di «indipendenza poetica» (Biondi 2011: 49) che Valéry aveva molto apprezzato. Il poeta francese gli riconosceva la ricerca di una musicalità prossima all'originale, il lavoro sul suono e sul senso che lui stesso aveva cercato di realizzare sui testi di Leonardo e Virgilio nel segno di una «transmutation» (Sanna, 2023: 53) volta a salvaguardare il valore poetico della materia testuale attraverso l'accordo di forma e sostanza: «C'est là ce qui vous appartient en propre et fait degli *Incanti* votre œuvre personnelle» (Biondi, 2011: 48), gli aveva scritto.

Dal Fabbro insiste quindi nel chiedere un'edizione degli *Incanti* parallela a quella francese, da offrire ai lettori come opera autonoma, svincolata dal testo originale e da quelle collane – «cervellotiche indicazioni dei tristi letturisti» (Biondi, 2011: 46) – nate per definire i segmenti di mercato. Non ha fortuna: i rifiuti si susseguono, e nel 1964 Giulio Einaudi respinge anche una versione ampliata de *La sera armoniosa*, sempre senza testo a fronte, che il traduttore aveva immaginato come un'antologia personale del simbolismo europeo. Einaudi afferma che manca al progetto una visione editoriale (*ivi*: 52), eppure l'anno successivo accoglie nella bianca di poesia il *Quaderno francese del secolo* di Diego Valeri, anch'esso privo di testo a fronte, che si presenta come una collezione di autori «tradotti poeticamente; o, almeno, con poetiche intenzioni» (Valeri, 1965: 6), liberi da etichette ma riconducibili ad alcune «linee maestre e in qualche modo direttrici» (*ibidem*) tracciate dallo stesso traduttore.

Gli scambi epistolari tra gli autori e gli editori fissano l'urgenza di legare la fisionomia delle collane alle strategie editoriali (Cadioli, 2012: 66), e la formula antologica pensata

da Valeri rispondeva probabilmente meglio a una moda che considerava la pratica del tradurre un mezzo di espressione individuale «per interposta voce» (Manigrasso, 2013: 12). Non stupisce dunque che *La sera armoniosa* di Dal Fabbro sia ristampata da Rizzoli solo nel 1966 priva dei paragrafi *Sul tradurre*, troppo prescrittivi, che figurano in appendice all'edizione del 1944. Vero e proprio manifesto di un «orizzonte traduttivo» (Berman, 1995: 79), il programma di Dal Fabbro parte dal concetto di "imitazione" in senso leopardiano (Contarini, 2011: 122) per escludere i calchi di buona fattura e le traduzioni d'occasione «subito cancellate dal volubile soffio della moda» (Dal Fabbro, 2019: 10). Considera infatti l'atto traduttivo un «giudizio critico» (*ivi*: 11) che presuppone un'esegesi condotta «con animo d'indagine e di ricostruzione» (*ibidem*). La traduzione non esonera dal conoscere l'originale e non viene in soccorso di chi non sia in grado di leggerlo, ma dichiarare un testo intraducibile equivale per lui «a confessare l'incapacità propria, o d'altri, o l'inesistenza di chi sappia con mano ferma e leggera penetrarne la selva espressiva» (*ivi*: 8).

Lo accomuna a Solmi una difesa della coscienza critica e della soggettività del traduttore, equiparato anche formalmente all'autore in una sorta di antesignana rivendicazione della visibilità e dell'autorialità di chi traduce (Venuti, 1999): l'insistenza con cui Dal Fabbro tenta di fermare una riedizione Bompiani della *Peste* perché il testo gli pare «pesantemente adulterato e contraffatto» (Dal Fabbro, 2024: 6) da una revisione anonima non autorizzata è in questo senso molto indicativa. Li unisce anche la ricerca di una traduzione in cui «l'esperienza artistica e vitale del traduttore» (Solmi, 1956: 5) converga in un atto sostenuto dall'amore per la letteratura alla quale si appartiene, più che dal fascino per i modelli di un'altra lingua. Solo questo, scrive Dal Fabbro, «redime dal manomettere un'armonia costituita per formarne, dagli smembrati elementi, una nuova, di cui la prima costituisce l'origine certa e il malsicuro confine» (Dal Fabbro, 2019: 8).

Solmi: «quasi intraducibile, in questo intimo e vero senso»

Il legame culturale di Solmi con la poesia francese è stato indagato nel senso di un effetto ipertestuale che la lezione simbolista ha avuto sulla sua scrittura (Scotto, 2023: 7), secondo un'ipotesi che trova riscontro anche nella singolarità delle scelte antologiche. Ma è il suo ruolo nella controversa ricezione di Valéry in Italia, osteggiata da una certa critica di matrice crociana dalla quale aveva preso le distanze (D'Alessandro, 2023: 47), a collocarlo tra i fautori di una mediazione che assume presto i contorni di «una difficile se non contraddittoria conciliazione» (Cattani 2023: 101). Nel saggio del 1931 *Valéry teorico e critico* Solmi già ricollocava l'esperienza poetica di Valéry, sulla base della lettura di Alain, nel solco del classicismo francese e degli *essayistes* moralisti e psicologisti (*ivi*: 110), confutando l'idea che la sua opera negasse l'ispirazione poetica. Insieme a Ungaretti e pochi altri, prendeva le distanze dalla lettura che Albert Thibaudet aveva dato nel 1923 per valorizzare invece la dialettica tra convenzione e creazione, miracolo e mestiere, rigore e significato spirituale che produce nell'opera del poeta francese quelle «fertili contraddizioni» (*ivi*: 111) cui la critica successiva ancora allude nei termini di un'inquieta «insularité intellectuelle» (Jarrety, 2021: 67).

Quando nel 1963, in pieno dibattito sulle avanguardie, esce per i tipi di Scheiwiller la traduzione del *Cimitero marino* a cura di Mario Tutino, la scelta editoriale ricade su un inedito che risale a trent'anni prima, presentato da Alessandro Parronchi come «un dono inaspettato» (Parronchi, 1966: 5) per il pubblico italiano. Il testo sarà ripreso da Einaudi senza modifiche tre anni dopo per la collana bianca di poesia, e di nuovo nel 1995 per la serie trilingue "Scrittori tradotti da scrittori" dove figura insieme alla versione spagnola di Jorge Guillén benché altre traduzioni italiane si fossero intanto rese disponibili (Sansone, 1995: 66-67). Non sfugge a Dal Fabbro che la consacrazione di Tutino nel canone è rafforzata

da un attacco agli altri traduttori, rei secondo Parronchi di aver riportato lo scarno verso francese all'endecasillabo italiano come se «bastasse accostare ai versi lo specchio della lingua sorella per avere la traduzione già fatta» (Parronchi, 1966: 5). Anche in questo caso, come già era accaduto per il Valéry maggiore, la critica sminuisce le versioni presenti sul mercato, inclusa quella di Dal Fabbro pubblicata negli *Incanti* Bompiani del 1942:

> Ma, ognuno ci si è provato, ognuno conosce le difficoltà, i celebri "scogli" e "gorghi" che nessun traduttore sinora ha evitato, se non aggirando il pericolo col risultato di diluire il significato, o invece affrontandolo, ma riportando poi, del danno incorso, i ben visibili segni. La traduzione di Tutino ha viaggiato sicura evitando Scilla e Cariddi, non urtando agli scogli né arenandosi alle secche, ed è a mio giudizio oggi – se pur dobbiamo seguitare ad apprezzare i meriti di quelle che l'hanno preceduta: quelle, particolarmente, del Dal Fabbro, del Pavolini, del Valeri, e del Macrì – l'unica bella traduzione italiana del *Cimetière*. (*ibidem*)

Se Parronchi si accredita così, senza troppa fatica, nel dibattito ermetico, Dal Fabbro registra la scarsa considerazione riservata alla sua esperienza di traduttore (Cantini, 2011): il fluire libero dei versi in strofe variabili ed elastiche, sostenuto dalla sistematica inversione degli elementi con *enjambements* che enfatizzano l'accumulo paratattico (Sartori, 2023: 257), distingue in effetti per spregiudicatezza il suo *Cimitero* dalle versioni più aderenti alla dimensione metrico-ritmica dell'originale (Luzzi, 2011: 153). Lamenta dunque con Scheiwiller la superficialità di quella nota critica, e contesta al lavoro di Tutino un impoverimento qualitativo e quantitativo non riconducibile a questioni stilistiche e ricorrenze traduttive (Baker, 2000), ma a veri e propri errori interpretativi. Rileva, in particolare, inciampi sui parallelismi sintattici e le iterazioni foniche che contrassegnano la ricerca sonora di Valéry, dove il ritmo si estrinseca in un tessuto di allitterazioni non sempre vincolate a metro e rima (Cadeddu, 2016: 29). Lo scrive all'editore con la veemenza che gli è naturale, mentre

le conversazioni epistolari con Solmi, al quale pure segnala la sua delusione, si concentrano sul valore poetico dell'atto traduttivo, fondato su un incontro con l'autore che, oltre la mera occasione, solleciti il mistero della creazione stessa.

Il testo a fronte, da lui pervicacemente osteggiato come simbolo di erudizione accademica e ottusità editoriale, si era nel frattempo trasformato in strumento di accesso alla lettura (Iannuzzi, 2016: 6), ed era entrato nei volumi di Sergio Solmi a rinforzo di una "fedeltà" non più legata al rispetto della lettera ma a un accordo «con lo spirito del testo» (Solmi, 1963: 97). Per Dal Fabbro la qualità della traduzione restava invece legata, indipendentemente dai criteri teorici, alla «statura espressiva e tecnica dell'interprete-traduttore» (Biondi, 2011: 50) che più avanti, nella stessa lettera a Solmi del 14 agosto 1963, diventa «interprete-poeta» quasi a rimarcare quanto la mediazione autoriale fosse intesa nel segno di quel «sapere necessario» invocato da Yves Bonnefoy (2006: 47) come strumento indispensabile a penetrare i concetti incarnati in parole da cui non sono separabili. Si genera allora un circolo ermeneutico in cui l'intraducibile smette di essere tale, e le traduzioni diventano un canovaccio, un esercizio di equilibrio e misura che può essere descritto soltanto «al plurale» (Cassin, 2022: 121), come Dal Fabbro aveva intuito fin dal principio:

> Dei poeti, soltanto i grandissimi innovano; gli altri li traducono, secondo il diverso modo di paragonarsi a quelli, e dentro i confini dell'arte singola. Di questo è prova che secoli e secoli siano vissuti d'un solo libro di poesia; e accade sovente che un unico verso abbia dato l'avvio a irrefrenabili poemi. (Dal Fabbro, 2019: 11)

L'ideale consonanza con Solmi in nome di un'affinità elettiva con l'autore cede di fronte all'intraducibile Valéry, che sembra dividere per sempre le loro strade. Ma nel *Quaderno* einaudiano che nel 1969 riprende le prime *Versioni poetiche* di Solmi è aggiunta una nota in cui, pur mantenendo qualche riserva, Solmi riconosce che le traduzioni di Dal Fabbro

sono «elaborate con attenta e lucida passione, anche se pure ad esse forzatamente sfugge il complesso gioco allusivo cui si accennava» (Solmi 1969: 108). Ribadisce in quella sede quanto già esposto privatamente al suo interlocutore: il suo lavoro su Valéry è eccellente per finezza e qualità letteraria, incluso il *Cimitero marino* equiparabile per eleganza e sensibilità alla prova di Diego Valeri (Biondi, 2011: 51), ma il problema va oltre la coincidenza di ispirazione perché riguarda l'esistenza di tradizioni comuni:

> Quando tu, ad esempio, traduci *Neve* di Valéry (che reperisco in una piccola Antologia di Scheiwiller) scrivi anche una poesia tua, che si fonde con le tue esperienze morali e formali di poeta del Novecento. Invece mi pare che il Valéry che ho chiamato "maggiore", sia, in questo senso particolare, intraducibile. Ossia: Valéry opera un rintracciamento consapevole e raffinatissimo di modi e di accenti lungo tutta la tradizione poetica francese, e tale allusività informa tutta la sua resa poetica, acquistando anche una grazia paradossale e in un certo senso polemica, data la "attualità" della sua materia. Così, ad esempio, gli echi di La Fontaine e di Chénier nel *Narcisse*, quelli di Malherbe e di Hugo nelle *Odi* ecc. Tutti effetti che hanno una portata rilevantissima in lui, ma che non possono sfuggire al traduttore italiano, il quale opera, totalmente, su di una diversa "lunghezza d'onda". Così, non è che Valéry abbia inventato la metrica, ma è pur vero che l'avvalersi di una metrica rigorosa ha in lui un significato preciso, anche indirettamente polemico, che non vale invece per altri poeti[4].

Ragionando sulle zone di interdipendenza fra le letterature, la traduzione di Dal Fabbro che a Solmi sembra meglio riuscita è una delle poesie incluse nella piccola Strenna del 1956 da cui questa ricostruzione è partita[5], l'unica che a suo

---

[4] Lettera di Sergio Solmi a Beniamino Dal Fabbro: Milano, 6 ottobre 1963, inedito (Biblioteca civica di Belluno, Fondo Beniamino Dal Fabbro, copialettere Solmi 2).

[5] Oltre a *Neve*, le poesie tradotte da Dal Fabbro sono *I colchici* di Apollinaire, *Le rose* di Rilke e *Primavera d'autunno a Pietroburgo* di Anna Achmatova. Solmi partecipa con *Il grigio crine…* di Cocteau, *Siesta* di

parere attraversa il «paese davvero straniero», come lo chiama Antonella Anedda (2020: 8), «per capire il richiamo, per remare verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile» (*ivi*: 7). La riproduciamo qui con il testo originale, consapevoli che al traduttore probabilmente non piacerebbe, per dare il senso di quanto la dialettica pubblica e privata, nelle sue molteplici espressioni, abbia contribuito in quegli anni a una nuova visione della traduzione poetica, cui la forma antologica ha offerto spazi versatili e nuove declinazioni:

Neve

Che silenzio, battuto da un semplice urto di vanga!

Mi sveglio, atteso dalla neve fresca
Che mi sorprende in seno al mio calore.
Trovano un giorno di duro pallore
I miei occhi, la mia languida carne
ne teme l'innocenza. Quanti fiocchi,
mentre durava la mia dolce assenza,
tutta notte han perduto i tetri cieli!
Quale silente incorrotto deserto,
caduto dalle tenebre, qui venne
e cancellò i profili della terra
abbacinata sotto un candore ampio
sordamente accresciuto, e a un lungo solo
la fuse, senza voce e senza volto,
in cui conosco lo sguardo smarrito
dei tetti che nascondono un tesoro
d'usati giorni, al cielo appena offrendo
d'un vago fumo il rito…

Machado, *Osservazioni a Giacinta* di José Moreno Villa, *L'autunno e l'Ebro* di Rafael Alberti, *Da ultimo il segreto vien fuori* di Auden e *La stanza sulla piazza* di Stephen Spender. Tra gli altri poeti citati, Diego Valeri traduce *Magnificat* di Claudel, *Un uccello canta* di Apollinaire, *Mattino sulla spiaggia* di Christian Morgenstern, *Natura madre* di Hermann Hesse, *Per un bimbo* di Hans Carossa, *Con la falcata luna, con la stella…* di Hans Leifhelm e *Alla morte* di Stefan Andres, mentre Alessandro Parronchi firma *Autunno* di Raymond Radiguet.

Neige

Quel silence, battu d'un simple bruit de brêche!...

Je m'éveille, attendu par cette neige fraîche
Qui me saisit au creux de ma chère chaleur.
Mes yeux trouvent un jour d'une dure pâleur
Et ma chair langoureuse a peur de l'innocence.
Oh! combien de flocons, pendant ma douce absence,
Durent les sombres cieux perdre toute la nuit!
Quel pur désert tombé des ténèbres sans bruit
Vint effacer les traits de la terre enchantée
Sous cette ample candeur sourdement augmentée
Et la fondre en un lieu sans visage et sans voix,
Où le regard perdu relève quelques toits
Qui cachent leur trésor de vie accoutumée
A peine offrant le vœu d'une vague fumée.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Dal Fabbro, Beniamino (1944): "Del tradurre", in Idem: *La sera armoniosa*, Milano: Rosa e Ballo, pp. 149-158.

— (1966): "Poesia e traduzione di poesia", in Idem: *La sera armoniosa*, Milano: Rizzoli, pp. 9-17.

— (2019): *Del tradurre*, Castronuovo, Antonio (ed.), Belluno: Babbomorto editore.

— (2024): *La Peste impestata*, Carbutto, Letizia (ed.). Belluno: Babbomorto editore.

Parronchi, Alessandro (1966): "Prefazione", in Valéry, Paul: *Il cimitero marino*, Torino: Einaudi, pp. 5-7.

Scheiwiller, Vanni (1956): "Nota dell'editore", in Idem (ed.): *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Scheiwiller, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, p. 130.

Solmi, Sergio (1956): "Del tradurre i versi", in Scheiwiller,

Vanni (ed.): *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Scheiwiller, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, p. 5.

— (1963): "Chiarimento", in Idem: *Versioni poetiche da contemporanei*, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, pp. 91-98.

— (1969): *Quaderno di traduzioni*, Torino: Einaudi.

— (1977): *Quaderno di Traduzioni II*, Torino: Einaudi.

— (1984): "Poesia, accordo supremo (1925-1930)", in Idem: *Opere I. Poesie, meditazioni e ricordi*, vol. II, Pacchiano, Giovanni (ed.), Milano: Adelphi, pp. 7-11.

— (1992a): "Risponde Sergio Solmi (1963)", in Idem: *Opere III. La letteratura italiana contemporanea*, vol. I, Pacchiano, Giovanni (ed.), Milano: Adelphi, pp. 493-495.

— (1992b): "A colloquio con Sergio Solmi (1963)", in Idem: *Opere III. La letteratura italiana contemporanea*, Pacchiano, Giovanni (ed.), Milano: Adelphi, vol. I, pp. 496-500.

Valeri, Diego (1965): *Quaderno francese del secolo*, Torino: Einaudi.

Valéry, Paul (1966): *Il cimitero marino*, trad. Mario Tutino, Torino: Einaudi.

Valéry, Paul (1957): *Oeuvres*, vol. I, Hythier, Jean (ed.), Paris: Gallimard.

Bibliografia critica

Anedda, Antonella (2020): *Nomi distanti*, Torino: Nino Aragno editore.

Baker, Mona (2000): "Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator", *Target*, XII, pp. 241-266.

Baudrillard, Jean (1968): *Le système des objets*, Paris: Gallimard.

Berman, Antoine (1995): *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard.

Biondi, Matilde (2011): "Le corrispondenze di Beniamino

Dal Fabbro. Testimonianze dall'epistolario", in Zucco, Rodolfo (ed.): *Beniamino Dal Fabbro scrittore. Atti della giornata di studi (Belluno, 29 ottobre 2010)*, Firenze: Olschki, pp. 39-57.

Bonnefoy Yves (2006): *Poesia e Università*, Feroldi, Donata (ed.), San Cesario di Lecce: Manni.

Cadeddu, Paola (2016): *Variazioni sul ritmo. Da Paul Valéry ad Amélie Nothomb*, Milano: FrancoAngeli.

Cadioli, Alberto (2012): *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano: ilSaggiatore.

Cantini, Catia (2011): "Beniamino Dal Fabbro: arte e vita di un 'maudit'", in Zucco, Rodolfo (ed.): *Beniamino Dal Fabbro scrittore. Atti della giornata di studi (Belluno, 29 ottobre 2010)*, Firenze: Olschki, pp. 19-38.

Cassin, Barbara (2022): *Eloge de la traduction. Compliquer l'universel*, Paris: Fayard/Pluriel.

Castronuovo, Antonio (2019): "Il traduttore come amante", in Dal Fabbro, Beniamino, *Del tradurre*, Belluno: Babbomorto editore, pp. 1-6.

Cattani, Paola (2023): "'Cespi di rose fioriti dal ghiaccio': Sergio Solmi lettore di Paul Valéry", in Gorris Camos, Rosanna e Radin, Giulia (ed.): *Sergio Solmi e la Francia. Atti delle giornate di studio*, Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex 31 marzo 2018 e 30 marzo 2019, Torino: Nino Aragno editore, pp. 97-112.

Contarini, Silvia (2011): *La scrittura al rovescio. Sulle traduzioni in prosa*, in Zucco, Rodolfo (ed.): *Beniamino Dal Fabbro scrittore. Atti della giornata di studi (Belluno, 29 ottobre 2010)*, Firenze: Olschki, pp. 119-128.

D'Alessandro, Francesca (2023): "Verso le 'Occasioni' e gli 'Strumenti umani': il ruolo di Solmi lettore di Alain", in Gorris Camos, Rosanna e Radin, Giulia (ed.): *Sergio Solmi e la Francia. Atti delle giornate di studio*, Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex

31 marzo 2018 e 30 marzo 2019, Torino: Nino Aragno editore, pp. 45-67.

Jarrety, Michel (2021): "Valéry et la crise de l'Europe", in Norci Cagiano, Letizia (ed.): *L'Europe des écrivains. Des lumières à la crise actuelle*, Roma: tab edizioni, pp. 65-79.

Luzzi Giorgio (2011: "Riflessioni su Dal Fabbro traduttore di poeti", in Zucco, Rodolfo (ed.): *Beniamino Dal Fabbro scrittore. Atti della giornata di studi (Belluno, 29 ottobre 2010)*, Firenze: Olschki, pp. 145-154.

Manigrasso, Leonardo (2013): *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze: Firenze University Press.

Mastroianni, Michele (2023): "Sergio Solmi e il pensiero di Alain. Ideologia ed ermeneutica a confronto", in Gorris Camos, Rosanna e Radin, Giulia (ed.): *Sergio Solmi e la Francia. Atti delle giornate di studio*, Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex 31 marzo 2018 e 30 marzo 2019, Torino: Nino Aragno editore, pp. 15-35.

Munari, Simona (2023): "'Nella candida collanina': i Quaderni di traduzione di Sergio Solmi", in Gorris Camos, Rosanna e Radin, Giulia (ed.): *Sergio Solmi e la Francia. Atti delle giornate di studio*, Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex 31 marzo 2018 e 30 marzo 2019, Torino: Nino Aragno editore, pp. 159-174.

Risterucci-Roudnicky, Danielle (2018): "Fonctions de l'anthologie de littérature étrangère dans les transferts interculturels", in Géal François (ed.): *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, Paris: Garnier, pp. 17-29.

Sanna, Antonietta (2023): "La traduction comme transmutation. Paul Valéry traducteur de Léonard et de Virgile", in Lavieri, Antonio (ed.): *L'Imaginaire du traduire. Langues, textes et pratiques des savoirs*, Paris: Garnier, pp. 49-66.

Sansone, Giuseppe (1995): "Dal *Cimetière* al *Cementerio*",

in Valéry, Paul: *Le cimetière marin nella traduzione di Jorge Guillén, versione italiana di Mario Tutino,* Torino: Einaudi, pp. 21-61.

Scarpa, Domenico (2019): "Cronologia", in Fruttero & Lucentini, *Opere di bottega*, vol. I, pp. LXXXVII-CLXXIII.

Scotto, Fabio (2023): "Sergio Solmi e i poeti francesi", in Gorris Camos, Rosanna e Radin, Giulia (ed.): *Sergio Solmi e la Francia. Atti delle giornate di studio*, Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex 31 marzo 2018 e 30 marzo 2019, Torino: Nino Aragno editore, pp. 69-84.

Venuti, Lawrence (1999): *L'invisibilità del traduttore*, Roma: Armando.

Sitografia

Iannuzzi, Giulia (2016): "Traduzioni e testi a fronte, dall'Ottocento a ieri", *Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti*, X; on line: http://www.rivistatradurre.it. Ultima data di consultazione: 25.07.2024.

Sartori, Anna (2023): "Tradurre *Le Cimetière marin* in italiano. Confronto linguistico-stilistico delle traduzioni di Dal Fabbro, Pagano, Valeri e Valduga, *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, XX; on line: http://www.teseo.unitn.it. Ultima data di consultazione: 25.07.2024.