

Tradurre poesia

Autor(en): **Orelli, Giorgio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 3

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006634>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Giorgio Orelli

TRADURRE POESIA

Non posso certo venir qui per limitarmi ad affermare col Frassinetti, l'arguto scrittore e traduttore di Rabelais scomparso poco tempo fa, che „non esiste una verità” riguardo alla traduzione, „perché non esiste una teoria del tradurre”. Parlo della traduzione letteraria o poetica, il cui presupposto fondamentale e scoraggiante è l'intraducibilità, per consostanzialità di senso e suono, della poesia. Ma i poeti continuano, con fiducia o con disperazione, a tradurre altri poeti. I non-poeti sono duri e distanti (mi scriveva Quasimodo quasi quarant'anni fa), sono professionisti insufficienti, ignorano soprattutto che Letteratura (come ci rammenta Mallarmé) deriva da lettera. C'è speranza di veramente comprendere e assaporare un testo poetico senza tener conto degli elementi minimi del linguaggio? Fonemi, gruppi di varia potenza fonematica (per dire al modo di Lotman) vi assumono un ruolo funzionale (semantico) d'importanza capitale.

Tutti sanno che ci sono, secondo una famosa distinzione (tedesca, humboldtiana mi pare, prima che crociana), traduzioni „brutte fedeli”, le „belle infedeli” e, si capisce, le desolanti „brutte infedeli”. Ma io penso che non serva gran che ricordarsene. Letterati molto noti e molto seri e molto colti hanno lodato con inequivocabile trasporto versioni senza dubbio mediocri: non basta che vi soffi ogni tanto il cosiddetto spirito poetico.

Tutti sanno anche che Goethe, nelle note al *West-östlicher Divan*, iscrive insomma se stesso fra i traduttori che *vorrebbero* (così dice spiritosamente) rendere la traduzione *identica* all'originale così da valere non come surrogato ma come *equivalente* di esso.

Convinto anch'io che „les théories sur la traduction sont généralement produites par ceux qui l'ont peu pratiquée” (S. Fauchereau, „Traduire en collaboration”, *Encrages*, 4-5, p. 35), propongo come

«orizzonte della massima perfezione possibile» nella traduzione poetica il paradossale modello della „bella fedele” che sorride del nobilissimo sforzo di far parlare l’altro in una lingua diversa con la massima aderenza a ritmi, timbri, al disegno del pensiero.

L’impossibilità di tradurre la poesia nella sua piena individualità pone il traduttore nella necessità di «gareggiare» con l’originale in una sorta di conto perdite e profitti a livello di ciò che Baudelaire nei *Projets de préface* chiama „rhétorique profonde”, in nome della quale non sembra crudele l’affermazione di Mallarmé: „l’art n’est fait que pour les artistes”; coloro (dice Baudelaire) che „savent ou deviennent”, non hanno bisogno di prefazioni.

Dico tirando dritto che si tratta di compensare la perdita (effettivamente, la distruzione) di figure fonosemantiche cardinali con la creazione di figure (diciamo col Goethe) equivalenti. Sono molto belle a questo proposito le pagine sul tradurre di Hermann Broch (*Dichten und erkennen*). „Tradurre – vi leggiamo – significa dunque porre due lingue l’una di fronte all’altra e immedesimarsi con entrambe. Ogni opera d’arte è in se stessa una totalità organico-sistemica (che è appunto il suo dato caratteristico); conseguentemente il suo aspetto linguistico rispecchia la totalità della lingua da cui l’opera è nata e in cui si colloca.”

Ma sono soprattutto interessanti le osservazioni di Broch sulla possibilità di tradurre in inglese l’*Abendlied* di Matthias Claudius (*Der Mond ist aufgegangen* ecc.), nelle quali si cerca tuttavia invano quel che ci sta sempre molto a cuore, e cioè un discorso sul rapporto fra suono e senso, sulla „tensione dinamizzata” (Jakobson) tra suono e senso. Il breve componimento tedesco è in *-a*:

Der Mond ist *aufgegangen*,
Die gold’nen Sternlein *prangen*
Am Himmel hell und *klar*;
Der *Wald* steht *schwarz* und *schweiget*,
Und aus den Wiesen *steiget*
Der weisse Nebel *wunderbar*.

È in *-a* in equilibrio dinamico (così dice Contini per Petrarca) con altre vocali, tra le quali primeggia la */i/* di *Himmel* nel verso chiaro, e molto liquido: *Am Himmel hell und klar*.

Der Wald steht schwarz und schweiget cresce compatto su /a/ come nella celebre lirica di Goethe che comincia *Über allen Gipfeln / ist Ruh*, dove gli uccelli *schweigen im Walde*, con cui rima *balde*, ma questa rima racchiude *Warte* che, per così dire, indurisce *Walde*.

Preceduto da una decina di traduttori non tutti mediocri, ho provato anch'io a voltare in italiano questa miracolosa composizione in cui i suoni sono insomma tutto, fondano quasi da soli il significato (e il senso), non molto diversamente da quanto accade, per far un esempio francese, in certe liriche di Verlaine, dove però la nasalizzazione finisce coll'apparire eccessiva a un orecchio italiano. In questa lirica appartengono ai suoni-trasalimenti non solo lessemi come *auch* e *Hauch*, ma anche *Gipfeln* e, con semplice cambio della consonante iniziale, *Wipfeln*; così dicasi di *Ruh* e *Ruhest*, che abbuiano anche il pronome personale *du* (*Spürest du / Kaum einen Hauch*). Qui ognuno sente vivere quella che i tedeschi chiamano *Lautsprache* (da cui *Lautbedeutung*), la lingua (è stato detto) delle radici prima che dell'albero (*Wortsprache, Wortbedeutung*).

Nessuna risorsa estetica della lingua italiana compensa la perdita dell'aspirata di *Hauch*, né la velare italiana può spirare come in questo stesso lessema e in *auch*, così felicemente collocato alla fine. Solo un minuzioso confronto può dar consistenza a quel conto per-dite e profitti che ho detto. Tutte le versioni italiane di questa poesia fanno abbastanza pietà, ed io l'ho tradotta con (spero) sufficiente pietà di me, cercando (altrimenti perché faticare?) di far meglio dei miei predecessori. È già un guadagno sicuro se si evita di dire come l'uno o come l'altro: niente „uccellino” o, peggio, „augellino” per *Vögelein* (un *uccellino* tiene desti solo se, poniamo, si arrampica su per l'olmo come in Montale), niente „riposerai” (troppo lungo) per *ruhest* (grande la tentazione di dir, leopardiamente, „posi”, posi anche tu”). E *Hauch*? „Soffio” soffia, „alito” è sdrucchiolo, va via bene e leggero (ecc.).

Eppure l'italiano rende spesso con maggior aderenza e felicità del francese un testo poetico tedesco. Me ne sono convinto esaminando alcune traduzioni italiane e francesi della famosa lirica di Hölderlin *Hälfte des Lebens*, due strofe di sette versi ognuna, in cui ritmi giam-bici si alternano a ritmi dattilici con notevole libertà:

Mit gelben Birnen hanget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trinken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignuchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

Mentre un poeta italiano, Giorgio Vigolo, con una versione letterale, „Con gialle pere pende”, mantiene l’andamento giambico dell’originale con una sorprendente comunanza fonica, ecco che un bravo poeta francese, Pierre-Jean Jouve, trova un verso certamente francese ma cos lontano dalla consistenza sonora e dalla rapida scansione tedesca da offuscarci il disegno holderliniano, che tanto deve al giambico. Ren Lasne nella sua *Anthologie de la posie allemande des origines  nos jours* si concede il lusso invero modesto di trasformare il giallo in „or charnu”: „Avec l’or charnu des poires”. La versione italiana pi recente  di Enzo Mandruzzato, traduttore di tutte le liriche di Hölderlin (Adelphi, Milano 1977). Non mi pare che segni alcun progresso certissimo rispetto alle precedenti (oltre che da Vigolo, *Halfte des Lebens*  stata tradotta in italiano da Contini, Luciano Budigna, Leone Traverso e Remo Fasani), e forse proprio nell’avvio ha il suo punto pi debole: „Carica di pere gialle / colma di selvagge rose” (la rosa selvatica non  in tedesco una *wilde Rose*? Non capisco la posizione del determinante).

Tornando alla versione di Jouve, ecco come suonano gli ultimi tre versi: „Les murs s’lvent sans parole et froids / Et les drapeaux claquent dans le vent.” Dunque Jouve non ha sentito stridere (*klirren*) le banderuole („segnavento”, dice il Mandruzzato, sopprimendo naturalmente „nel vento”, *im Winde*), che son diventate bandiere, „drapeaux”, proprio quelle che schioccano, come potrebbe dirsi anche delle fruste, „claquent”. Non cade in simile trabocchetto Gus-

tave Roud, che con grande aderenza traduce: „Les murs se dressent / Silencieux, glacés, et dans le vent / Les girouettes crient.” Non devo festeggiare più che tanto „crient”, più vicino a *klirren* dell’italiano „stridono”, che va benissimo anch’esso, come sanno i lettori (soprattutto) di Pascoli. La „bella fedele” si sforza di serbare, per esempio, il bellissimo movimento con cui s’inizia la seconda strofa: *Weh mir, wo nehm ich, wenn / Es Winter ist, die Blumen, und wo...*, tutto teso e tastante nell’incerto, con stupenda allitterazione che mi ricorda un verso «ventoso» (è naturalmente *Winter* a chiamare „vento”) di Dante nel *Fiore: per lo vento a Provenza che ventava* (XXXIII 2). La perdita meno grave sembra a me possibile traducendo così: „Oh me, dove prendo, quando / è inverno, i fiori, e dove...”, che reca soprattutto una tensione apico-dentale (ND). Non dunque „dove li prendo”, ma „dove prendo”, più secco e smarrito; e „quando” a fin di verso; e anche in italiano può ben sopportarsi un verso trimembre di notevole semplicità come: „è inverno, i fiori, e dove”.

Il viluppo più resistente alla „bella fedele” (umile e disperata) sarà *heilignüchtern* (*Ins heilignüchterne Wasser*), dove convergono i significati di „sacro”, „sobrio”, „vergine”, „limpido”, „digiuno”, „santo” ecc.; ma forse Hölderlin ha soprattutto, „passivamente”, secondato l’iniziativa del linguaggio in quanto tale, allungando le *laines* (dico con Char) verso lessemi precedenti, specie *trunken* e *tunkt*.

Char dice esattamente che il poeta, fidandosi del suo *toucher particulier*, „transforme toutes choses en laines prolongées” (*Partage formel*). Ora, per gettare altra luce su questa specie di contabilità, guardiamo il lavoro di Char dov’è più sicuramente cattivante. Prendo solo due versi del terzo momento di *Septentrion* (*Le Nu perdu – Retour amont*):

La Folie se coiffait de longs roseaux coupants.
 Quelque part ce ruisseau vivait sa double vie.

Due versi scorrenti (la Folie è un ruscello) nei quali le corrispondenze sono, benché fitte, freschissime, secondo specularità stretta al nodo di significati costituito dal sintagma più ricco di sorprese, *roseaux coupants*, riferito a un’azione, *se coiffait*, da cui scaturisce l’idea di scriminatura e di forbici, di «ciseaux», dunque di dissociazione per

folia. Une triplice rima, e al centro *coupants* stranamente rotto in *Quelque part*:

Folie
se coiffait
roseaux
coupants
Quelque part
ruisseau
vivait
vie

La traduzione italiana, di Vittorio Sereni, dà quattro versi, l'ultimo dei quali è nettamente più lungo, certo per parlar meglio di una „doppia vita”. Non mancano altri esiti ragguardevoli: l'incontro *Folie – rivolo*, la parte di /i/ tonica in *Folie – rivolo – vita* (→*viveva*), con bella allitterazione di labiodentale sonora; ma insomma scompare la capitale specularità multipla. Sono perdite che non incoraggiano a condividere senz'altro l'entusiasmo di Mengaldo per le versioni di Sereni da Char („straordinario *exploit...*”. Cfr. *Introduzione all'antologia Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. XXXI). Ma ecco la versione di Sereni:

Di lunghe canne taglienti
andava chiomata la Folie.
In una qualche parte
viveva quel rivolo la sua doppia vita.

Non meno affascinante la «prosa» dal ponderato titolo *L'abri rudoyé* (*Dans la pluie giboyeuse*):

De tout temps j'ai aimé sur un chemin de terre la proximité d'un filet d'eau
tombé du ciel qui vient et va se chassant seul et la tendre gaucherie de l'herbe
médiane qu'une charge de pierres arrête comme un revers obscur met fin à
la pensée.

Basti qui rammentare che l'alessandrino iniziale e quello conclusivo, agevolmente riconoscibili, si saldano di nuovo chiasticamente, nella specularità:

De tout temps j'ai *AIMÉ* sur un *CHEMIN* de *TERRE*

comme un *REVERS* obscur met *FIN* à la *PENSÉE*

Do senza commento la versione di Sereni, in versi liberi, certamente soppesati:

Il sito sconvolto

Amato ho sempre la prossimità
su un sentiero di terra di un filo
di acqua piovana
che viene e va rincorrendosi solo
e la tenera
buffa erba mediana che una
montagnola di sassi interrompe
come un rivolo oscuro
mette fine al pensiero.

Da Char a Mallarmé non resta che armarsi anche di più: niente è più difficile della semplicità mallarmeana. Poiché recentemente ho provato a tradurre una trentina di poesie per un volume che sta preparando Stefano Agosti, posso invitarvi a considerare un luogo particolarmente istruttivo.

Le terzine del sonetto *Éventail* (1890) così parlano dell'aroma di Méry, che il ventaglio custodisce meglio d'una fiala:

A jeter le ciel en détail
Voilà comme bon éventail
Tu conviens mieux qu'une fiole
Nul n'enfermant à l'émeri
Sans qu'il perde ou le viole
L'arome émané de Méry.

Più d'un traduttore italiano sorvola la forte tendenza isofonica che lega le parole nell'ultimo verso, *L'arome émané de Méry*, a cui volge *émeri*, usando per *émané* „sparso” o „che spande”. Ora, poiché *émané* è omofono a «É. Manet» (il grande pittore di cui, prima che di Mallarmé, Méry Laurent fu compagna), sembra consigliabile una traduzione letterale, „L'aroma emanato da Méry”, anche se l'omofonia è imperfetta.

Zusammenfassung

Da Dichtung niemals in ihrer ganzen Individualität übersetzt werden kann, soll hier paradoxerweise die „belle fidèle“, das heißt eine dem Original dichterisch ebenbürtige Übersetzung als Lösung vorgeschlagen werden. Wie selten die Gleichung einer poetischen Übersetzung aufgeht, kann man aus den zahlreichen italienischen Versionen von Goethes *Wandrer's Nachtlied* erkennen, eines Gedichtes, wo sich der Sinn fast ausschließlich aus dem Klang ergibt (ähnlich wie in gewissen Gedichten von Verlaine). Auch der große Reichtum der italienischen Sprache vermag zum Beispiel nicht den Verlust der deutschen Laute „Hauch – auch“ wettzumachen. Oder man denke an die Schwierigkeit, ein mit so vielen Bedeutungen beladenes Kompositum wie „heilig-nüchtern“ („ins heilig-nüchterne Wasser“) eines Hölderlin (*Hälfte des Lebens*) ins Italienische zu übertragen. Die letzten Beispiele, welche die Güte der These der „belle fidèle“ unterstreichen sollen, stammen von italienischen Übersetzungen durch Vittorio Sereni von Char und Mallarmé. Wie kann ein Vers wie „l'arome émané de Méry“ aus *Eventail* von Mallarmé auf italienisch übersetzt werden, ohne daß das Wortspiel verloren geht? („émané de Méry“ bezieht sich auf E. Manet, den Impressionisten, mit welchem Méry Laurent, der das Gedicht gewidmet ist, ehemals verbunden war.)