Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 62 (2015)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Vicini d'Anagrafe : poeti di un quindicennio (1920-1935)

Artikel: Due modi di fingere : appunti su Giudici traduttore di Stevens

Autor: Francucci, Federico

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-587525

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Due modi di fingere. Appunti su Giudici traduttore di Stevens

Nel notevole ampliamento del quadro di studi su Giudici a cui si è assistito nell'ultimo ventennio circa, un aspetto del suo operare è andato assumendo evidenza sempre più marcata. Per Giudici, e a cominciare da molto presto, scrittura poetica, riflessione critica sulla poesia propria e altrui, e traduzione non solo appaiono connessi con forza, ma soprattutto si definiscono relazionalmente. Per quanto si risalga indietro nel tempo – e i documenti fin qui resi pubblici permettono di farlo fino addirittura al 1944, ma con maggiore dettaglio, anche in ragione dell'affinarsi della coscienza critica dell'autore, fino al 1946, quando Giudici aveva ventidue anni – poesia, critica e traduzione, sempre presenti insieme, non sono su tre scrittoi separati, ma partecipano profondamente ciascuno al delinearsi della fisionomia degli altri, e in misura tale che l'isolamento, a fini di ricerca, di una sola delle componenti finirebbe per sciogliere il nodo e restituire un'immagine monca e non attendibile.[1] Se nel panorama della

[1] Nel fascicolo monografico di «Istmi» del 2009, *Agenda 1960 e altri inediti*, è stato pubblicato un *Giornale intimo* di Giudici risalente al 1944-1945; nel fascicolo del 2012 della stessa rivista, anch'esso dedicato a Giudici (*Prove di vita in versi. Il primo Giudici*), si può leggere il *Cahier 1946* (oscillante tra appunti di lavoro e *journal intime*). In queste ultime pagine si trovano mescolati abbozzi di testi poetici (alcuni destinati, dopo profonde revisioni, a essere pubblicati), numerose annotazioni su lavori critici da fare intorno alla poesia (soprattutto su una linea simbolistico-orfica che va da Baudelaire a Campana passando per Rimbaud: un orfismo dunque in partenza messo in crisi dal radicale disincanto del mondo), e un appunto di riflessione sulla poesia (del 28 maggio 1946) nel quale Giudici menziona «una pagina di Proust che si addice benissimo al caso mio», aggiungendo subito a seguire: «e credo che farò bene a tradurla. E traducendola, a pensarci bene sopra» (p. 49). Si può dunque ipotizzare che tradurre, per il giovane Giudici, fosse già un atto profondamente critico, e già interno a un complessivo progetto di poetica che si andava abbozzando. Se accogliamo il convincente suggerimento di Carlo Di Alesio, secondo il quale la «pagina di Proust» sarebbe quella, molto nota, proveniente da *Du côté de chez Swann* dove lo scrittore oppone la «petite image claire et usuelle» che i nomi comuni restituiscono delle cose designate, isolandole da ogni contesto e da ogni risonanza affettiva, all'«image confuse» suscitata dai nomi propri, che per suggestione sonora sono in grado di dare una 'colorazione' patica, antinaturalistica, alle entità che li portano, si delinea l'affascinante idea che la duplice declinazione del linguaggio sui sentieri del comune e dello strano, così assiale per il Giudici a venire, abbia in lui radici molto profonde (cfr. Carlo Di Alesio, *Un ritratto di artista giovane,* in *Prove di vita in versi*, cit., p. 13). Ricordo infine come Giudici cominci l'importante saggio *Da un'officina di traduzioni* (1984) dichiarando che i suoi primi tentativi di traduzione poetica (due testi di Baudelaire) risalivano a quando aveva «diciotto o diciannove anni». Cito il saggio da Giovanni Giudici, *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Milano, Garzanti, 1996. Un racconto molto simile si può leggere in Giovanni Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma, e/o, 1992.

Federico FRANCUCCI, «Due modi di fingere», *Versants* 62:2, fascicolo italiano, 2015, pp. 127-143

poesia novecentesca questa relazione quasi organica non è certo esclusivo appannaggio di Giudici (e forse è possibile comprendere il fenomeno pur riccamente variegato come lembo estremo dello spazio di pensiero aperto dalla prima generazione di romantici tedeschi),[2] essa però manifesta nel suo lavoro una piegatura peculiare, già ampiamente indagata (nonché ben più che suggerita da Giudici medesimo nelle numerose pagine di autointerpretazione) e sulla quale, in un breve intervento come questo, è sufficiente richiamare l'attenzione con poche parole prima di stringere il campo sull'oggetto, anzi sul rapporto, prescelto. Dichiaro subito, intanto, che riserverò uno spazio ridotto, anche se a malincuore, allo specifico traduttologico della versione stevensiana di Giudici, e così pure al suo impianto stilistico-metrico, per concentrarmi di più, invece su cosa possa aver rappresentato (una poesia di) Stevens per la coscienza critica di Giudici.

La forza unificante e propulsiva che allaccia i tre modi espressi dalla sostanza-Giudici è stata designata, in primo luogo dallo stesso poeta e poi dai suoi critici, con alcuni nomi imparentati, tutti al lavoro per dare forma a un concetto che ha a che fare con la distanza, l'allontanamento dal centro, la discordia: straniamento, estraniazione, estraneità, stranezza. L'unione delle forze di poesia, traduzione e riflessione critica sulla poesia, in altri termini, non è un'armonia, ma la rottura di questa, almeno al livello più manifesto. Inoltre ciascuna delle tre aree funziona, nei suoi meccanismi interni, secondo la stessa dinamica disaggregante: ognuna cerca una sua modalità dell'estraneo, ossia anche dell'estraneo da sé, e ognuna si lega alle altre con un vincolo a prima vista paradossale. La poesia, che per forza di cose si forma all'interno di una lingua diffusamente comunicativa, fabbrica però e insieme fa emergere quella «lingua strana», insieme straniera e sorgiva, alla quale affida le residue speranze di vitalità; si serve dunque di una lingua per servirne un'altra (è formula di Giudici), ma queste due lingue sono inestricabilmente intrecciate, per cui la gloria della lingua energetica e spaesante della poesia non potrà mai disgiungersi completa-

[2] Sull'importanza, davvero fondativa per la modernità, della teoria e della pratica traduttive elaborate dal romanticismo tedesco, e sulla necessità di oltrepassarne alcuni rischiosi portati in vista di un'«etica della traduzione» che prenda il suo posto sulla scena della «letteratura mondiale», rimando all'importante libro di Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984. Il titolo di Berman calza pressoché alla perfezione non solo su Giudici, ma anche su altre importanti figure di poeti-traduttori del Novecento italiano, tra i quali spicca naturalmente il nome di Sereni.

mente dalla miseria del frusto, dell'abusato, del consumato. La riflessione critica allora costeggia e illustra, con intensa partecipazione, i diversi esempi del rapporto tra il poeta e la lingua una e bina, dove il primo recita insieme la parte del demiurgo e dello schiavo; e la traduzione in senso largo si trova a rivestire il ruolo, alla lettera fondamentale, di impiantare la lingua strana e straniera in quella familiare, per ricaricarla di energia. Se intesa in senso più specifico, la traduzione mira allo straniamento della lingua del testo di arrivo, grazie all'influenza della lingua dell'originale; ma anche allo straniamento della lingua e dell'assetto stilistico del testo di partenza, su cui le scelte traduttorie riverberano con effetti lievemente perturbanti. Che i tre domini intrattengano, in Giudici, continui interscambi che ne alterano/definiscono l'identità è d'altronde confermato dalla ricorrenza, in tutti, delle stesse figure stilistiche e sintattiche, già messe in evidenza da Rodolfo Zucco e poi da Enrico Testa:[3] poliptoti e figure etimologiche che conferiscono ai periodi un passo simmetrizzante/oppositivo di sapore spesso concettoso, leggibili come manifestazione di una basilare ambivalenza in virtù della quale i contrari possono essere affermati insieme, e forse addirittura come l'affiorare, in territori per definizione asimmetrici come quelli del linguaggio e della scrittura, e tramite i mezzi di questi, di una zona psichica in cui vigono reversibilità e simmetria, nel senso dato al termine da Ignacio Matte Blanco.

Va ricordato ancora, per avvicinare il campione che ho deciso di analizzare, che Giudici ha sempre interpretato il suo cospicuo lavoro di traduttore come retto da un principio di eccentricità rispetto a qualcosa che potremmo chiamare la sua identità, autoriale e anche culturale.

---

[3] Rodolfo Zucco, *«Beatrice dal verbo beare»: su una costante stilistica di Giovanni Giudici*, in «Il lettore di provincia», 88, 1993, pp. 3-17; Enrico Testa, *Parole a prestito. Schede sulla lingua poetica di Giudici*, in «Nuova corrente», 120, 1997, pp. 203-227. Il saggio di Zucco contiene anche osservazioni molto interessanti sulla permeabilità dei confini, in Giudici, fra poesia e traduzione. Utili da questo punto di vista sono il saggio di Antonello Satta Centanin *Mistero, distanza e sardine sott'olio: teoria e pratica della traduzione in Giudici*, uscito sul numero monografico di «Hortus», 18, 1995 (*Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*), e la postfazione di Massimo Bacigalupo a Giovanni Giudici, *A una casa non sua. Nuovi versi tradotti (1955-1995)*, Milano, Mondadori, 1997. Acquisizioni importanti e ulteriori precisazioni offre Zucco nella sua *Introduzione* a Giovanni Giudici, *Vaga lingua strana. Dai versi tradotti*, Milano, Garzanti, 2003. Il saggio più organico su Giudici traduttore è finora, a mia conoscenza, quello di Jacob Blakesley, *Giovanni Giudici, "una lingua strana"*, in «Lettere italiane», 63, 2011, pp. 604-639 (poi, ampliato, in Id., *Modern italian poets. Translator of the impossible*, Toronto, Toronto University Press, 2014, pp. 126-164). Ho inoltre notizia da Rodolfo Zucco della tesi di dottorato di Teresa Rita Franco, *«Maschera della maschera»: le traduzioni dall'anglo-americano di Giovanni Giudici (anni 1950-1960)*, Somerville College, D. Phil. in Medieval and Modern Languages, Trinity Term 2013 (che non ho ancora avuto modo di leggere).

Rifiutandosi di tradurre autori da lui così amati da avvertire un forte legame personale con le loro poesie (Machado su tutti), e di lavorare su lingue troppo vicine all'italiano, come il francese e lo spagnolo, Giudici ha motivato il suo accostarsi a famiglie linguistiche diverse, e ad autori da lui fino ad allora poco o niente conosciuti, da una parte con la necessità di una distanza da esplorare (senza familiarizzarla, si direbbe), e dall'altra con gli imprevedibili avvenimenti della vita («stravagante è la Vita», ha scritto una volta a tal proposito, proprio con la maiuscola)[4] e le sollecitazioni altrettanto aleatorie del lavoro editoriale. Giudici ha voluto così tracciare un'immagine del suo rapporto con la traduzione poetica che gli assegna la parte del pellegrino privo di guida in una contrada ignota.[5] L'esempio che ora si presenterà conferma per un verso, nella sostanza traduttoria e nelle affermazioni critiche che l'accompagnano, tutta la retorica del casuale e dell'estraneo qui appena richiamata; e per un altro verso la corregge sotterraneamente. D'altra parte basta porre mente a quanto sia stato invasivo il lavoro di revisione e correzione fatto da Giudici sui risultati di alcuni tra questi incontri 'fortuiti' (soprattutto le poesie di Frost e l'*Oneghin*) per confermare un'altra, e diversa, idea espressa sovente dall'autore: e cioè che, nelle faccende di poesia, ciò che sembra casuale si rivela, a un'attenzione più acuta, necessario.

Di Wallace Stevens Giudici ha tradotto, che si sappia, soltanto tre testi. Si tratta di *To the one of fictive music*, *The emperor of ice-cream* (provenienti dalla prima raccolta di Stevens, *Harmonium*) e *An old man asleep* (molto più tarda, estratta da *The Rock*). È sulla prima delle tre poesie che vorrei concentrarmi, facendo precedere però qualche considerazione sullo scritto critico che, fin dal primo apparire del terzetto, lo accompagna, secondo precisa volontà del traduttore: pur se in forma di lettera, si tratta insomma

---

[4] La frase si legge nel saggio *Per passione e su commissione*, in apertura di Giovanni Giudici, *Addio, proibito piangere, e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino, Einaudi, 1982.

[5] Molto significativo a questo proposito è il racconto lasciato da Giudici del suo lavoro su Frost, nel già citato saggio *Da un'officina di traduzioni*. Il poeta scrive che, commissionatagli la traduzione, si procurò i «*Collected poems* di Frost e, senza nemmeno tentarne una lettura in originale che avrei potuto gustare poco o niente perché troppo assorbito dallo sforzo di capire il puro e semplice significato delle parole, cominciai a tradurre poesia dopo poesia» (p. 27). Si avrebbe qui un esempio di traduzione che viene addirittura *prima* della lettura sistematica, o, rimanendo nella metaforica dell'escursione, un esempio di messa a punto di micromappe locali dettagliate prima della costruzione di una cornice cartografica in cui inserirle.

di una vera e propria lunga nota allegata alla traduzione, da leggere come suo necessario complemento, al pari di quelle preparate da Giudici per l'*Oneghin* e per le poesie di Frost, ossia per le due tappe del lavoro traduttorio che più hanno contato, teste lo stesso Giudici, nella formazione e avanzamento della sua produzione poetica.[6] Il destinatario è Gianfranco Folena, il grande studioso amico di Giudici a cui il poeta attribuisce, com'è noto, la spinta iniziale, ancora una volta giunta in circostanze casuali, che lo avrebbe portato a scrivere *Salutz*; a Folena si deve anche un importante saggio sulla traduzione puškiniana di Giudici.

Una lettera d'auguri all'amico che è anche un sottile e penetrante testo analitico: sarà pure un caso, ma è difficile pensare a una forma di critica più romantica di questa. Come spesso avviene negli scritti di Giudici, infatti, il tono colloquiale e i riferimenti personali nulla tolgono allo spessore ermeneutico, tanto che si può parlare senza timore di una lettera-saggio. *To the one of fictive music* è, delle tre, la poesia a cui viene dedicato lo spazio di gran lunga maggiore, e anche quella che ha richiesto il maggiore sforzo traduttorio.[7] Giudici comincia discutendo dei motivi che l'hanno portato a scegliere proprio Stevens per queste sue prove: ossia «un poeta assai celebrato nell'universo di lingua inglese, addirittura un poeta per poeti o critici, spesso incline al ragionativo e ambizioso di ambizioni metafisiche: alquanto estraneo, dunque, almeno in apparenza, ai modi del sottoscritto» (p. 185). E attribuisce la scelta, in prima battuta, ancora a una commissione – quella di Bacigalupo per il *suo*, e non di Giudici, Stevens, in cui il poeta spezzino sarà al massimo «un poco» coinvolto – non senza sottolineare l'«improvvisazione» e il carattere «casuale» che, a suo dire, contraddistingue le versioni dei due testi che fanno compagnia a *To the one of fictive music*: «le ho fatte qui alle Grazie tra

[6] Leggo il testo completo della lettera di presentazione in Giudici, *A una casa non sua*, cit., pp. 185-188, dove è confluito, lievemente aumentato, dopo essere transitato per gli atti del convegno sulla traduzione, svoltosi nel 1990 a Monselice, per il quale le traduzioni furono preparate. Cfr. le note di Zucco a *Vaga lingua strana*, cit., p. 349. Nel riproporla Giudici le attribuisce anche la funzione di commemorare e salutare l'amico, scomparso nel 1992.

[7] La prima poesia, scrive infatti Giudici, si presenta in una «nuova stesura [...] sostitutiva di quella che ti avevo già inviato in precedenza» (p. 185); e poco più avanti: «io l'avevo tradotta già l'anno scorso, su invito di Massimo Bacigalupo che, pur essendo un bravissimo traduttore di poesia inglese [...] mi voleva un poco coinvolgere in un nuovo Stevens che sta preparando» (p. 186). La lettera-prefazione, e naturalmente i testi tradotti, meritano un'analisi molto più dettagliata di quanto le ragioni di spazio consentono di fare qui.

ieri e oggi» (p. 185). Il massimo dell'estemporaneo, dunque; se Giudici non avesse scritto altrove che la commissione si può facilmente tramutare in passione, e se subito dopo queste frasi, di tono e modalità familiari ai suoi lettori attenti, il poeta non avesse corretto (non eliminato) l'accento strategicamente al limite dell'autodenigratorio posto sul dilettantismo (parola che qui non ricorre, ma si trova usata spesso nei consuntivi di Giudici sul proprio *opus* traduttivo) del suo procedere con un riferimento di segno opposto, anch'esso già incontrato molte volte. Il poeta aggiunge infatti: «a mia giustificazione potrei comunque osservare che per un poeta nulla avviene a caso e tutto avviene probabilmente sotto la spinta di una necessità che sfugge per lo più alla coscienza» (p. 185).

Secondo un criterio molto simile, Giudici rettificherà a breve giro quanto detto circa la sua estraneità (già subito attenuata dalla formula «almeno in apparenza») a Stevens e alle sue pretese metafisiche, facendolo seguire da un "a parte" (chiuso in parentesi) dai modi chiaramente avversativi. È infatti lo stesso «sottoscritto» in apparenza estraneo «(che ti confesserà, tuttavia, una sua segreta invidia per certo Dante o anche Shakespeare dove lingua raziocinante e lingua poetica prodigiosamente coincidono)» (pp. 185-186). E che, appena fuor di parentesi, nel periodo successivo, osserva: «ma proprio l'estraneità, la distanza, possono evidentemente diventare sotterranei stimoli all'incontro», per chiudere infine, facendo scendere ad arte la tensione, affermando: «senza contare, poi, il più modesto desiderio di meglio conoscere un poeta d'altra lingua appunto col tradurlo, magari in modo assolutamente episodico e quasi privato» (p. 186). Si sarà notato che la retorica sinuosa del passo dispone gli argomenti in modo che vicinanza e lontananza dall'oggetto (la poesia di Stevens) siano sempre poste contemporaneamente, l'una come il supplemento, già in opera, dell'altra: l'estraneità apparente è una lontananza che però, a venir meglio osservata, rivelerebbe una meno percepibile vicinanza; la segreta invidia, pubblicamente confessata, certifica la presenza di un rapporto forte basato sul desiderio, che il mancato possesso non basta certo a spegnere; l'estraneità come stimolo a rapportarsi è variazione sul primo tema, e la traduzione quasi privata come mezzo di conoscenza dell'altro non fa altro che riportare nella vita quotidiana, senza minimamente scioglierlo, il nodo intrecciato nelle prime tre tappe.

Che la poesia di Giudici sia priva di ambizioni metafisiche è affermazione che, già dopo l'uscita di *Autobiologia* e soprattutto di *O Beatrice*, non

si potrebbe sottoscrivere a cuor leggero.[8] Anzi, Giudici è tra quei poeti che hanno tentato di ridare forma, nell'orizzontalità postmoderna dell'*overflow* di informazione, ai residui di una metafisica verticale della lingua poetica. Qualcosa di simile si può dire a proposito della tendenza ragionativa segnalata in Stevens, che lo renderebbe estraneo al poeta spezzino: in realtà anche Giudici compone nei suoi testi lirica e raziocinio, con una forte tendenza al sentenzioso, specie nel suo periodo di maggiore e più problematico accostamento a un sublime cifrato e ellittico, con *Lume dei tuoi misteri*, *Salutz* e *Fortezza*. Si tratterà allora di individuare, lavorando per indizi e ipotesi, il punto in cui questa indubbia affinità si incrina, e il motivo per cui le due metafisiche poetiche in questione si differenziano.

È arrivato il momento di leggere, per verificare se Giudici abbia trasposto nella pratica il movimento ellittico delle dichiarazioni appena compendiate, e giungere a una prima ipotesi sui motivi della resistenza, ma sempre unita a fascinazione, dichiarata nei confronti dei testi stevensiani. Ecco dunque l'originale di *To the one of fictive music* (messo a fronte, come d'abitudine in Giudici, della traduzione), e la versione datane dal poeta italiano:

To the one of fictive music

Sister and mother and diviner love,
And of the sisterhood of the living dead
Most near, most clear, and of the clearest bloom,
And of the fragrant mothers the most dear
And queen, and of diviner love the day
And flame and summer and sweet fire, no thread
Of cloudy silver sprinkles in your gown
Its venom of renown, and on your head
No crown is simpler than the simple hair.

Now, of the music summoned by the birth
That separates us from the wind and sea,
Yet leaves us in them, until earth becomes,

[8] Negli ultimi anni si è capito sempre meglio, d'altra parte, che prima di *La vita in versi*, e prima ancora del libretto d'esordio *Fiorì d'improvviso*, la ricerca di Giudici era orientata decisamente, in maniera non ironica, verso lo stile alto, e mossa da un'idea potente di ispirazione. Sull'argomento cfr. Simona Morando, *"Versi di alta ispirazione". La poesia di Giudici da 'Fiorì d'improvviso' a 'L'intelligenza col nemico'*, in «Istmi», 2012, cit., pp. 61-98.

By being so much of the things we are,
Gross effigy and simulacrum, none
Gives motion to perfection more serene
Than yours, out of our imperfections wrought,
Most rare, or ever of more kindred air
In the laborious weaving that you wear.

For so retentive of themselves are men
That music is intensest which proclaims
The near, the clear, and vaunts the clearest bloom,
And of all the vigils musing the obscure,
That apprehends the most which sees and names,
As in your name, an image that is sure,
Among the arrant spices of the sun,
O bough and bush and scented vine, in whom
We give ourselves our likest issuance.

Yet not too like, yet not so like to be
Too near, too clear, saving a little to endow
Our feigning with the strange unlike, whence springs
The difference that heavenly pity brings.
For this, musician, in your girdle fixed
Bear other perfumes. On your pale head wear
A band entwining, set with fatal stones.
Unreal, give back to us what once you gave:
The imagination that we spurned and crave.

A quella di musica fittizia

Sorella e madre e più divino amore
E fra le morte tue sorelle vive
La più vicina e chiara e di più chiaro fiore
E di fragranti madri la più cara
E tu regina e giorno di più divino amore
E fiamma e estate e dolce fuoco, nessun filo
Di nebuloso argento sprizza sulla tua gonna
Il suo veleno di fama, nessuna sulla tua testa
V'è corona più semplice dei semplici capelli.

Adesso dalle musiche evocate dalla nascita
Che ci separa dal vento e dal mare
E pur ci lascia in essi fin che la terra non diventi,
Lei tanta parte essendo delle cose che noi siamo,
Rozza effigie e simulacro, nessuna
Muove la perfezione con moto più sereno

Che la tua, nata dalle nostre imperfezioni,
Preziosa, o di un'aria anche più in tòno
Nel laborioso ordito che indossi.

Infatti così assorti in se stessi sono gli uomini
Che la più intensa musica è quella che proclama
Ciò che è vicino e chiaro, e vanta il più chiaro fiorire,
E di tante vigilie meditanti ciò che è oscuro
Più apprenderà quella che vede e nomina
Un'immagine certa, come è nel tuo nome,
Fra le spezie selvagge del sole,
O ramo e cespo e vigna profumata, in cui
Diamo a noi stessi il più affine compimento.

Però non troppo affine, non tanto affine da essere
Troppo vicino e chiaro, un po' risparmiando per dare
Al nostro fingere la strana diversità da cui nasce
La differenza concessa dalla celeste pietà.
Dunque, o musica donna, fissàti al tuo corsetto
Altri profumi porta; e sulla pallida fronte
Una ben tesa benda, adorna di pietre fatali.
O irreale, ridonaci quel che un tempo ci desti:
L'immaginare che sprezzammo e che aneliamo.

Prima ancora però di *addentrarsi* nel testo, il titolo italiano basta a fermare l'attenzione del lettore. Giudici, del tutto consapevole di quanto possa risultare fuorviante tradurre *fictive* con *fittizia*, commenta la sua scelta nella lettera e Folena, da cui traggo una citazione un po' lunga ma necessaria:

> È questa una poesia non particolarmente difficile, a parte la relativa e deliberata oscurità del titolo che io avevo, nella prima stesura, cercato di chiarire come "A donna di fittizia musica" e che, nel rivedere adesso il testo, ho restituito alla stranezza dell'originale: "A quella di fittizia musica". Credo, infatti, che le traduzioni esplicative siano pericolose e in certo qual modo offensive dell'Autore. Il misterioso, l'ambiguo, lo strano costituiscono parte viva del senso di una lingua poetica e, in quanto tali, vanno salvati nella traduzione; così come vanno salvati, nei limiti del possibile, altri elementi tra i quali una certa omofonia rispetto all'originale: qui, per esempio, l'aggettivo *fictive* che, non potendo rendere con "fittivo", ho tradotto in "fittizio", approssimazione (lo so) alquanto grezza, ma anticipatoria di un *feigning* che verrà fuori nell'ultima delle quattro strofe di nove versi ciascuna, con assonanze o rime (anche interne) non regolari che altrettanto irregolarmente ho cercato di rendere quando e come è stato possibile. (p. 186)

È probabile che il commento sia un po' reticente, e vale la pena di soffermarcisi. La differenza tra *fittivo* (traduzione giudicata impossibile o

errata) e *fittizio* (variante scelta) sembra poca cosa rispetto al sostanziale e arcinoto equivoco che può ingenerare tradurre termini inglesi appartenenti alla famiglia di *fiction*, come *fictive* e *feigning* nel nostro caso, con i termini italiani quasi omofoni appartenenti alla famiglia di *finzione*, *fittizio*, etc. Scontata l'identità di etimo, è stato lo sviluppo storico delle lingue a distanziare semanticamente le due famiglie nelle rispettive lingue, di modo che *fiction*, in inglese, sta a indicare per lo più un artefatto linguistico creato con l'aiuto dell'immaginazione (una specie di piccolo mondo possibile linguistico), senza che ciò pre-giudichi le rettitudine delle intenzioni dell'artefice, mentre in italiano *finzione* e *fittizio* hanno quasi sempre una coloritura di riprovazione morale che ne sottolinea il carattere mendace, ingannevole, etimologicamente ipocrita.[9] Ovvie le considerazioni che si affacciano a questo punto, incoraggiate anche dalla 'legge dell'equivalenza omofonica' (per così dire) succintamente ricordata da Giudici nella lettera, e senz'altro debitrice delle letture dell'autore nel campo della linguistica, da Tynjanov a Jakobson fino a Beccaria: tradurre *fictive* con *fittizia* serve a creare un piccolo strappo nell'orizzonte di attesa del lettore con una conoscenza anche minima dell'inglese; è un piccolo gesto propiziatorio per risvegliare, nella lingua comune, la lingua strana della poesia, e lo fa passando attraverso la mediazione di un'altra lingua e giocando su un rapporto di somiglianza ingannevole; non è proprio la riattivazione della radice semantica tra i procedimenti più usati da Giudici in questo senso? E non è proprio l'errore, anche quello in apparenza grossolano (Giudici parla di grezza approssimazione, come abbiamo visto), che bisogna interpretare come pista da battere, con interessata *nonchalance*, perché la Poesia, dama non cercata, accetti di manifestarsi nelle parole del poeta?[10]

---

[9] Tralascio qui, per brevità e perché mi mancano le competenze necessarie, il fatto che *fictive music* potrebbe avere anche un senso tecnico-musicologico, come calco di *musica ficta*. Nella terminologia musicologica tardomedievale la formula indicava quelle note, dette anche accidentali, che non erano comprese nelle scale o modi codificati, secondo un criterio rigidamente diatonico (*musica recta*). Questo riferimento musicale è stato però ampiamente rilevato e commentato dagli interpreti di Stevens: rimando soltanto a Arthur Walton Litz, *Introspectic voyager. The poetic development of Wallace Stevens*, Oxford, Oxford University Press, 1972; e a Harold Bloom, *Wallace Stevens: the poems of our climate*, Ithaca, Cornell University Press, 1980.

[10] Un'interessante ipotesi sulla ricerca dell'errore nel Giudici traduttore è formulata da Teresa Franco in *La forza dell'errore: poesia e traduzione in Giovanni Giudici*, in «Italianistica», 2, 2002, pp. 91-109; Riccardo Corcione, citando proprio la lettera a Folena, ha ricordato che «uno dei tratti più peculiari del tradurre di Giudici [è] quello di compiere molte scelte lessicali più per aderenza sonora che semantica» (*Giudici nel ritmo di Yeats: traduzioni inedite dalla raccolta* The Tower, in «Lettere italiane», 2, 2014, p. 220).

Tutto ciò è senz'altro giusto, ma io credo che in questo caso ci sia anche dell'altro, meno in linea con l'immagine ormai largamente accreditata delle traduzioni di Giudici; qualcosa che anzi, intravisto nel testo di Stevens, costituiva un'antitesi netta, ma rivestita di panni familiari, rispetto alle fondamenta dell'edificio teorico-empirico in cui quelle traduzioni prendevano posto. Insomma sono convinto che il caso di *fictive-fittizia* sia parzialmente diverso, per prendere un termine di confronto dallo stesso testo, da quello in cui Giudici, traducendo il terzo verso della terza strofe, che come si vede è ripetizione con *variatio* del verso corrispondente della prima strofe, opta per rendere *bloom*, in posizione forte, con un infinito sostantivato *fiorire*, guastando così il parallelismo lessicale con il *bloom* che concludeva il verso di due strofe sopra, tradotto in modo molto più neutro con *fiore* (si noti anche, restando nella terza strofe, come nella traduzione risulti disattesa l'importantissima rima oppositiva *obscure*: *sure*, che pure ben si prestava a un transito indenne tra le due lingue, senza che intervenga nessuno di quei fenomeni di bilanciamento su cui Fortini ha scritto pagine importanti nelle sue lezioni sulla traduzione, a reintegrare la corrispondenza).[11] Non credo che nel porre l'analogia, per quanto

[11] Gli infiniti sostantivati che traducono sostantivi semplici del testo originale sono una delle costanti linguistiche dell'uso di Giudici, come ha giustamente osservato Jacob Blakesley nel suo già citato saggio, che facendo il punto degli studi precedenti fissa tali costanti o, *à la* Tynjanov, «principi costruttivi» al numero di cinque, riassumibili così: 1) corrispondenza nel numero dei versi; 2) omissione di termini dell'originale; 3) adattamenti lessicali anche sostanziosi; 4) inserimento nel testo tradotto di termini in lingua straniera o appena italianizzati; 5) importanti modifiche in senso defamiliarizzante della sintassi italiana standard per rendere la lingua di arrivo più 'accogliente' nei confronti del testo di partenza. Va detto che le traduzioni da Stevens non aggiungono niente a questo quadro linguistico-stilistico. Così come, pur confermando la smagliante perizia tecnica di Giudici, non apportano modifiche sostanziali alla figura della sua metrica di traduzione: il pentametro di Stevens, come Giudici non manca di annotare nella lettera a Folena, è restituito in versi «necessariamente più lunghi e governati da un ritmo vagamente 'barbaro' che non saprei definire e che è quello di altre mie traduzioni dall'inglese (Frost e Ransom, ma non Coleridge)» (p. 186). In effetti qui il verso si muove tra gli estremi dell'endecasillabo e di un verso di diciassette sillabe che somiglia molto all'esametro carducciano (settenario + novenario), pur concedendosi notevoli libertà nell'accentazione del secondo emistichio (ad esempio il terzo verso della terza strofe: «Ciò che è vicino e chiaro, e vanta il più chiaro fiorire»). Versi compatibili con l'esametro carducciano si incontrano peraltro anche nella produzione poetica di Giudici. Molto usato anche un verso interpretabile sia come doppio settenario – o estensione dell'endecasillabo – che come tredecasillabo. Forse è più rilevante notare un fenomeno di distribuzione interna, per cui dal rispetto metrico la traduzione sembra partire da un massimo di sovrapponibilità alla metrica tradizionale sillabica nella prima strofe, che attacca con due endecasillabi, un doppio settenario, un altro endecasillabo e un altro doppio settenario, per arrivare al massimo di distanza nella strofe finale, quella con il maggior numero di versi lunghi, paraesametrici o non riconducibili a conteggi codificati. Credo comunque che l'importanza di questa traduzione non stia tanto sul piano del suo assetto stilistico e metrico, e che vada cercata altrove.

grezza Giudici la riconosca, *fictive-fittizia* abbia contato solo la somiglianza fonica; secondo me qui si nasconde anche un'importante articolazione di poetica, e starei per dire di ideologia poetica.

La *fictive music* della poesia di Stevens è il prodotto dell'immaginazione poetica che osserva il mondo ma anche, simultaneamente, crea il mondo che osserva e dunque è sempre nell'atto di osservare sé stessa nel momento in cui crea. Penso sia questo il senso il cui la poesia di Stevens, almeno nella prima parte, parla di *fiction*: una sorta di molto idealistico artificio naturale come canale ontologicamente primo di accesso dell'uomo al mondo che lo circonda: sottratto dunque del tutto all'alternativa vero/falso, rispetto alla quale si situerebbe *prima*. Si badi a come, nella prolungata invocazione, le entità naturali chiamate a metaforizzare l'invocata siano costantemente virate verso una consistenza linguistica dall'alterazione che interessa i nomi e gli aggettivi (*diviner, most near, most clear, clearest, simpler*...); a come insomma Stevens, con procedimento a lui molto caro, inserisca discretamente una serie di gradazioni, nelle scene presentate, che mettono in risalto proprio il carattere mentale e linguistico (più che materiale e per così dire oggettuale) del radioso quadro con cui la poesia comincia il suo percorso.[12] Si badi ancora al moltiplicarsi degli *and*, e a come la loro ambiguità semantica, deliberatamente perseguita (congiuntivi o separativi?), si risolva a leggerli come legature musicali (devo questa e altre preziose osservazione a Damiano Abeni, che ringrazio vivamente). Ci troviamo di fronte, per concludere questa telegrafica visione in scorcio, a un testo che indistingue i confini tra parola e cosa, linguaggio e mondo; e in cui il movimento pendolare tra *likeness* e *unlikeness* sembra più una regola di funzionamento interno che lubrifica ben bene il motore della poesia (vale lo stesso, direi, per le altre coppie oppositive che sostanziano il testo: chiaro-oscuro, immagine-simulacro, unione-separazione, armonia-dissonanza, reale-irreale; *To the one*... è un virtuosistico, prolungato volteggio attorno a questi assi). Ed è vero che nella poesia viene tratteggiata la vicissitudine dell'uomo, o del poeta, che

[12] Su presenza e importanza di accrescitivi, comparativi e superlativi nel dettato di Stevens cfr. le osservazioni della curatrice Nadia Fusini nell'*Introduzione* a Wallace Stevens, *Note verso la finzione suprema*, Venezia, Arsenale, 1987. Ovviamente questo abbozzo di trattato in versi è fondamentale per capire cosa intendesse Stevens parlando di *fiction*. Sulle tecniche e il significato della ripetizione in Stevens rimando a Krystyna Mazur, *Poetry and Repetition. Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*, London-New York, Routledge, 2009.

perde questa aurorale apertura del *feigning*, così come è vero che nel finale si rimarca la necessità della dissimiglianza e dell'ornamento, che traccino le incrinature dell'autocoscienza sulla superficie levigata della musa-musica-poesia; tuttavia la voce recitante afferma in maniera inequivoca che l'unica maniera di vedere quanto ci circonda (il più vicino, questa cosa, questo ambiente), strappandoci all'autocontemplazione, è soltanto l'immaginazione, e la sua musica *fictive*.

Torniamo a Giudici e consideriamo un altro passaggio della lettera di accompagnamento:

> Quel che mi affascinò subito di questa poesia fu la nobile concitazione della strofa iniziale, a poco a poco smorzata nel tono pur sempre alto ma meno "ispirato" delle successive, dove non mancano i segni (una mia impressione soggettiva?) di una lieve e polemica ironia. [...] Certo è che quell'attacco mi sarebbe piaciuto molto di poterlo scrivere in proprio; perché (come ripeto) si è molte volte portati a tradurre proprio ciò che avremmo noi aspirato a scrivere e non abbiamo scritto per mancanza di motivazione (ispirazione?) a scriverlo. (pp. 186-187)

Evito lunghi commenti, in fondo superflui, per concentrarmi sull'essenziale. Si sa quanto Giudici abbia insistito sulla non governabilità dell'ispirazione poetica, che non si lascia assoggettare dalla volontà o velleità personale del poeta, ma al contrario, purché questi sappia mettersi in ascolto, giunge imprevedibile a guidarlo. Il desiderio di appropriazione dell'*incipit* stevensiano che sembra qui dichiarato senza ombre, e l'idea della traduzione come accostamento a e proiezione su ciò che non si è riusciti a essere, si scontrano dunque, se messi appena in controluce, con una lunga serie di affermazioni di cifra opposta. Dato inoltre che Giudici, nel 1990, ha già scritto molti *incipit* allocutivo-vocativi altrettanto «assorti» (e che possiede un'eccezionale maestria nel governare la ripetizione all'interno dei suoi testi, anche in modalità non dissimili da quelle messe in campo da Stevens), viene da chiedersi dove stia quella differenza che il poeta italiano sostiene di ravvisare con una punta di, vero o recitato, rimpianto. E mi pare che la risposta sia sicura: laddove nei versi di Stevens è inequivocabilmente una sola voce che occupa tutto il testo, nell'enunciazione monologica che, in una sorta di effetto di diretta, ricrea eloquente i percorsi della fantasia creatrice, Giudici costruisce non una parola ma un discorso, popolato di personaggi, e animato da una polifonia che a Enrico Testa è accaduto di definire ricorrendo proprio all'aggettivo

ficta.[13] Più di questo o quell'enunciato, dunque, è la postura dell'enunciazione che conta. Giudici lascia spazio ai suoi personaggi-voce, intarsiandoli in un testo che mette a giorno il suo carattere di costruzione artificiale ed è accanitamente lavorato al fine di scalzare l'enunciazione d'autore dal suo posto di privilegio.

Ciò che a prima vista può sembrare addirittura una punta di invidia nei confronti di una poesia 'ispirata', si può leggere altrettanto bene come un ironico rimprovero indirizzato a un componimento che libera una voce autoriale troppo presa dall'idea di ispirazione; l'ironia che a Giudici pare di rinvenire nel testo di Stevens è, molto probabilmente, anche proiezione della sua nei confronti di quel testo. Tradurre *fictive* con *fittizia*, allora, si potrebbe anche interpretare, da una parte, come affondo critico più o meno consapevolmente portato nei confronti della poesia di Stevens (come a dire che quella *music* suona davvero falsa all'orecchio di Giudici), e dall'altra come rilancio di una 'finzione costruttiva', la propria, maggiormente e diversamente problematica.[14]

Vorrei chiudere commentando un curioso effetto dovuto al passaggio tra le lingue e al fatto, ricordato da Giudici nella lettera di accompagnamento, che ogni lingua letteraria ha il suo sistema di intertestualità. Se non mi sbaglio completamente avremmo qui una doppia manifestazione del fenomeno, a Giudici carissimo fra tutti, per il quale a volte è la poesia che inaspettatamente si fa incontro al poeta, che, così ispirato indipendentemente dalla volontà propria, non deve far altro che rendersene tramite.

Scrive Giudici in conclusione della sua missiva di «aver tradotto *the imagination* dell'ultimo verso con un leopardiano "l'immaginare"; ad ogni lingua la sua intertestualità (che io preferirei chiamare allusività [...])» (p. 188). Nella poesia però, ed è questo ciò di cui vorrei parlare ora, c'è un altro caso in cui l'allusività si attiva senza che sia nemmeno necessario

---

[13] Testa parla di «vocalità *ficta* che mima il colloquio in tutti i suoi aspetti», di «enunciazione *ficta*», e aggiunge: «'recitati' secondo l'ibrida e drammatica postura della vocalità scritta, che, con i suoi moduli, vale da dominante della dizione poetica, i registri, le varietà, gli idiomi che ricorrono nei versi di Giudici acquistano dunque toni di unitarietà e compattezza» (Testa, *Parole a prestito*, cit., pp. 223-226).

[14] È chiaro – ma mettiamolo lo stesso ben in risalto – che le mie osservazioni non pretendono in alcun modo di suonare limitative del valore di Stevens, poeta grandissimo, al di fuori del confronto con Giudici.

il piccolo aggiustamento operato dal poeta-traduttore. Riprendiamo la prima strofe dell'originale, quella di più felice, sonora e distesa musicalità, in cui *the one* del titolo viene evocata in immagine nella sua più disadorna, elegantissima semplicità. Giudici non rispetta né il numero né la posizione delle rime in fine di verso, ma si direbbe per la naturale virtù della lingua italiana ne inserisce una nuova (l'unica perfetta della strofa, sia in punta di verso sia al mezzo), e, credo, molto importante. Il v. 1 e il v. 3, irrelati nell'originale, rimano in italiano, quasi per forza di cose, visto che sarebbe stato assurdo non tradurre *love* e *bloom* rispettivamente con *amore* e *fiore*. Una volta 'trovata' questa rima, Giudici la ribadisce, senza ragioni formali che lo costringano, cambiando l'ordine sintattico del v. 5, «And queen, and of diviner love the day», traducendolo «E tu regina e giorno di più divino amore» e inserendo nel suo testo addirittura una rima identica.

Per il lettore di poesia che era Giudici, la rima *amore*: *fiore* circolava corredata da una prima firma, quella di Saba, a cui in questo passaggio non può dunque che alludere. Si tratta di un'ipotesi, è chiaro, ma credo che questa rima generatasi senza intenzione, e poi caricatasi di energia, secondo una metafora molto frequentata da Giudici, nel sistema di legami virtuali della memoria e della lingua poetica italiane possa assumere un valore sottilmente contrastivo nei confronti della poesia in cui si è trovata a rinascere: in quanto rima paradossalmente «difficile» di un poeta che Giudici, per conto suo, ha molto amato proprio perché inapparentemente difficile, e ricco e strano,[15] *fiore*: *amore* contesta la *simple* unità di immaginazione e oggetto al centro della prima strofa di Stevens, che al suo traduttore sarà forse sembrata, in quanto volontaristica e enunciata senza contraddittorio, troppo 'facile'.

Che *amore* cada una seconda volta in fine di verso, determinando come già osservato una rima identica, fa pensare però che ci sia qualcosa di più, e che il rizoma allusivo della poesia non si fermi a Saba. Anche quella che sto per proporre è un'ipotesi, e, mi rendo conto, ancora più arrischiata della precedente. Ma vale la pena tentare. L'*incipit* della poesia di Stevens, quello che Giudici forse avrebbe voluto poter scrivere,

[15] L'ovvio rimando è al saggio del 1971 *Il "triste italiano" di Saba*, in Giovanni Giudici, *La letteratura verso Hiroshima, e altri scritti 1959-1975*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 254-262.

presenta un'invocazione tripartita a un'entità femminile che è insieme, in senso tutto da chiarire, madre, sorella e amore, e la rima in *-ore* ricorre tre volte nel giro di cinque versi. Giudici traduce senza sussulti le prime tre parole dell'*incipit*, «Sister and Mother», con «Sorella e madre», trasformando così l'attacco dattilico del pentametro nel ritmo grossomodo giambico che interessa tutto l'endecasillabo incipitario: «Sorella e madre e più divino amore». C'è però un verso italiano, senza dubbio depositato nella memoria di Giudici, interamente vocativo e dedicato a un'entità femminile che assomma su di sé attributi incompatibili; un endecasillabo con accento in prima sede e con la parola iniziale sdrucciola, inserito in un contesto metrico che fa ricorrere per tre volte la rima in *-ore* nel giro di cinque versi, sempre con un verso a intervallare quelli in rima (proprio come accade nella traduzione di Giudici), usando come rimanti i termini *fattore*, *amore* e *fiore*. Si tratta, come ognuno avrà compreso, del primo verso, e della manciata che ad esso fanno seguito, del XXXIII canto del *Paradiso*, quando, accanto a un Dante silenzioso e quasi tramortito, impossibilitato a andare oltre, e che anzi corre il rischio, «credendo oltrar*si*» con le sole forze del suo intelletto, di arretrare, san Bernardo intona la celeberrima preghiera a Maria, perché al pellegrino sia infine mostrato ciò che va oltre l'immaginazione, la Rosa mistica. «Vergine Madre, figlia del tuo figlio, / umile e alta più che creatura, / termine fisso d'etterno consiglio, / tu se' colei che l'umana natura / nobilitasti sì, che 'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura. / Nel ventre tuo si raccese l'amore, / per lo cui caldo ne l'etterna pace / così è germinato questo fiore» (vv. 1-9).[16]

Non mi pare inverosimile che un poeta così attento ai valori fonico-ritmici del verso, e così dedito in proprio alle antitesi e agli ossimori, abbia sentito, più che visto, emergere queste terzine dantesche, partendo da «Sister and Mother and diviner love», e dalla rima *fiore*: *amore* sbocciata, come un fiore appunto, sulla sua pagina. E ancora meno inverosimile mi sembra tutto questo, se si pensa che san Bernardo prega la Vergine perché conservi intatti, con la sua grazia, i sensi e l'immaginazione di Dante di fronte a ciò che nessun umano potrebbe mai vedere, e che quelle facoltà,

[16] Cito da Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso*, commento a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2007, pp. 907-908. Su altre possibili reminiscenze di *Paradiso* XXXIII nei versi di Giudici rimando a Marco Conti, *Come Giovanni Giudici fu vinto dalla stella di Dante*, in «Nuova corrente», 58, 2011, pp. 45-79. Ringrazio Lisa Cadamuro per avermi segnalato il saggio.

nel caso, dovrebbe distruggere irrimediabilmente. È grazie all'intercessione di Maria (versione enormemente potenziata di una musa?) che Dante potrà dunque dare figura alla tappa apicale del suo viaggio, e ricostruirlo artificialmente, fingerlo insomma, nella concatenazione dei suoi versi, nelle voci dei suoi personaggi.

Abbiamo già incontrato la «segreta invidia per certo Dante [...] dove lingua raziocinante e lingua poetica prodigiosamente coincidono», nella lettera a Folena; in pochi passi come nella conclusione della terza Cantica questa considerazione è più vera. Convocare implicitamente questo Dante in filigrana alla traduzione di Stevens, potrebbe forse suggerire il desiderio di accostare al monologo del poeta americano sull'immaginazione un altro esempio ancora di vertiginosa 'finzione' ispirata: polifonica, narrativa, fittissima di discorsi altrui. Ma se Giudici afferma che gli sarebbe piaciuto scrivere un verso di un altro, sotto il quale, traducendolo, fa balenare un verso di Dante, quale verso gli sarebbe piaciuto davvero poter scrivere?

Federico FRANCUCCI
Università degli Studi di Pavia
federico.francucci@gmail.com