

SUONO O SENSO? SCELTE E CONFLITTI NELLA TRADUZIONE DELLA POESIA

FRANCESCA DEL MORO

#LOGOSEDIZIONI

francesca.delmoro@gmail.com

Citation: Del Moro, Francesca (2023) “Suono o senso? Scelte e conflitti nella traduzione della poesia”, in Fabio Regattin, Alberto Bramati (a cura di) *Errori che non lo sono. La creatività del traduttore alla prova dei lettori*, *mediAzioni* 38: A116-A132, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/18097>, ISSN 1974-4382.

Abstract: Given the purpose of translation as a rendering of the uniqueness of poetry, which does not consist in the sum of form and content but their dialectical relationship, this article emphasizes the concept of choice as the basis of translating. A choice that translators are called upon to make whenever, in a textual segment, they spot conflicts between different levels, as exemplified by Efim Etkind in his essay *Un art en crise*. By way of example, the Italian translations of two very different texts are discussed here: a poem by Charles Baudelaire and one from *Chants d’Utopie* by contemporary poet Brice Bonfanti who chooses regular verse (the French *héndecasyllabe*) and a free and persistent use of rhymes. The article focuses on the conflicts that can be found in the original poems and discusses the translation strategies involved by the choice of what James Holmes calls “mimetic form,” which aims to preserve the form of the source text as much as possible.

Keywords: choices; conflicts; form; content; poetry; translation.

1. Premessa

Si sente spesso parlare della poesia come del “genere intraducibile” per eccellenza. Tale idea viene soprattutto dalla consapevolezza che, in poesia in particolare, il cosiddetto ‘senso’ travalica il lessico, al quale viene comunemente ridotto, per abbracciare scelte formali (ritmo, metrica, figure foniche) spesso applicate alle unità minime del discorso (morfemi e fonemi).

Prima di affrontare il problema della traduzione poetica vale la pena porsi due domande: cosa fa di una poesia una poesia? Su cosa si fonda l’unicità del poeta? Non sulla forma né sul contenuto, né sulla loro somma, bensì sulla peculiare relazione che si instaura tra l’una e l’altro. Ed è questa la principale sfida raccolta da chi traduce in versi: cogliere e ricreare la dialettica “forma-contenuto” messa in atto da autori e autrici.

Benedetto Croce, nel *Breviario di estetica*, sostiene che “contenuto e forma debbono ben distinguersi nell’arte, ma non possono separatamente qualificarsi come artistici, appunto per essere artistica solamente la loro relazione, cioè la loro unità, intesa non come unità astratta e morta, ma come quella concreta e viva che è della sintesi a priori; e l’arte è una vera sintesi a priori estetica di sentimento e immagine nell’intuizione, della quale si può ripetere che il sentimento senza l’immagine è cieco, e l’immagine senza il sentimento è vuota” (Croce 1992: 44).

Nel saggio *Un art en crise* (Etkind 1982: 29), Efim Etkind parla del rapporto tra i vari elementi costitutivi del testo poetico in termini di conflitti:

- entre la syntaxe et le mètre ;
- entre le mètre et le rythme ;
- entre le son et le sens ;
- entre le mot comme unité de base du langage et le mot pris dans le vers ;
- entre la proposition et le mot ;
- entre la tradition poétique et l’innovation de l’auteur ;
- entre ce qui provoque l’attente du lecteur et ce qui la déçoit ;
- entre le contenu du texte et son équivalent en prose.

Tali conflitti (che spesso non si risolvono in una serie di dicotomie ma coinvolgono più di due aspetti in un dato segmento testuale) richiedono di compiere delle scelte: chi traduce dovrà decidere di volta in volta cosa preservare e a cosa rinunciare.

In un’intervista rilasciata ad Andrea Monda per Rai Cultura nel dicembre del 2019, Valerio Magrelli così risponde a una domanda sull’annoso argomento della fedeltà in traduzione:

Direi che c’è traduzione solo quando c’è tradimento. E c’è tradimento perché c’è la necessità di fissare delle priorità. Un esempio: in una poesia Baudelaire usa il termine *la douleur*, che è di genere femminile. Ebbene, in quella particolare composizione, questo particolare diventa ancora più importante di tante altre istanze traduttorie solitamente più rilevanti (rime, metro, serie anaforica, enjambement). Per me il traduttore che traduce “il dolore” commette un grave fraintendimento, e lo dico malgrado la proposta avanzata da Antonio Prete nella sua finissima, esemplare versione apparsa

da Feltrinelli. Il fatto che l'interlocutore sia di genere femminile, come la musa, costituisce, credo, il cuore di quell'opera, un cuore che volta per volta si sposta: una vera festa mobile del testo. È la particolarità della poesia, quella di non avere un cuore sempre nello stesso punto. In questa poesia di Baudelaire, il cuore risiede addirittura nel genere, cioè nel femminile di quel sostantivo. La traduzione, come ogni arte dell'ascolto (prendo questa definizione da Starobinski), consiste essenzialmente nell'individuare quello che secondo l'interprete è il centro nevralgico del testo, centro che può collocarsi in un livello o in un altro.

Al di là dell'esempio citato, che di per sé può essere discutibile, Magrelli mette in luce con chiarezza la necessità, ai fini della traduzione, di individuare quello che lui chiama "il cuore mobile dell'opera", stabilendo una sorta di gerarchia tra gli aspetti riscontrati in un testo. Chiarisce poi ulteriormente il suo punto di vista, soffermandosi sul concetto di 'rinuncia':

Non esiste la fedeltà a un testo: ogni volta che traduciamo, e parlo di poesia, ad esempio un sonetto, dobbiamo decidere a quale delle non infinite ma innumerevoli funzioni del testo vogliamo essere fedeli. Lavorando sul piano del metro, per esempio, possiamo essere fedeli al fatto che il sonetto è isometrico, per cui, passando dall'alessandrino alla metrica italiana, dobbiamo decidere se optare per gli endecasillabi o i doppi settenari. Questa scelta esclude inesorabilmente altre possibilità; ecco perché la fedeltà è poi sempre fedeltà a una singola funzione. Oppure, altra possibilità, possiamo decidere di essere fedeli al sistema ritmico. Ciò, tuttavia, ci porrà inevitabilmente in contraddizione con altre possibili funzioni. Possiamo scegliere di essere fedeli al sistema metrico, conservare alcune delle figure che riusciamo a individuare, e così via. Volendo fare una lista dei problemi sollevati dal testo, si vede che le voci sono otto, nove, dieci... il metro, la rima, il tipo di metro, il tipo di rima (perché, per esempio, il francese ha maschile e femminile), la disposizione delle rime, i generi dei sostantivi, le figure retoriche, le figure che possiamo individuare... Arriviamo così a una dozzina di voci. Alla fine, si potrebbe arrivare a dare una definizione della traduzione come di qualcosa che, per definizione, può rispondere a tutti gli elementi presenti nell'originale tranne uno. Direi anzi che la definizione di traduzione che a me sembra più convincente potrebbe iscriversi nella "regola del meno uno". Insomma, siamo di fronte a una traduzione quando almeno un elemento del modello originario va perduto. Per questo, davanti alla battuta di Ménéage delle belle e infedeli, mi viene da rispondere con una delle frasi dell'abate Galiani, una frase che rientra nei galatei e nella precettistica politico-morale, che dice: quando vi inchinate a un potente, voltate sempre le spalle a qualcun altro; cioè quando voi rendete omaggio a una persona, c'è almeno un'altra persona a cui contemporaneamente, per il fatto di ossequiare il primo, finite per arrecare offesa.

A proposito degli aspetti metrico-ritmici della poesia, vale la pena sottolineare come, con talune eccezioni tra cui proprio la citata traduzione delle *Fleurs du Mal* di Antonio Prete, sia da tempo invalsa la consuetudine di privilegiare quello che comunemente si usa definire il 'senso' a discapito del 'suono', vale a dire la musicalità del verso, nella quale la metrica codificata, laddove seguita, gioca un ruolo fondamentale.

Nel suo articolo “Forms of verse translation and the translation of verse forms” (Holmes 1988: 23-33), James Holmes individua quattro strategie per tradurre il testo poetico: la “forma mimetica” (*mimetic form*), che si propone, per quanto possibile, di preservare la forma del testo di partenza (tradurre l’alessandrino francese col doppio settenario italiano, fermo restando che una totale equivalenza ritmica non sarà mai ottenibile); la “forma analogica” (*analogical form*), che prevede di ricercare, nella tradizione poetica di accoglienza, una forma che abbia la stessa funzione di quella originale nella cultura di partenza (l’endecasillabo per tradurre l’alessandrino); la “forma organica” (*organic form*) che subordina la scelta della forma al contenuto della poesia; la “forma estranea” (*extraneous form*), in cui la scelta del metro non dipende né dal contenuto né dalla forma del testo di partenza (ad esempio, tradurre in versi liberi un componimento in metrica regolare).

Da circa mezzo secolo a questa parte, nella prassi traduttiva si registra una netta prevalenza di quella che Holmes definisce come traduzione ‘estranea’. Il verso libero si differenzia dalla metrica regolare non per una mancata attenzione al ritmo ma in quanto si fonda sulla variazione piuttosto che sulla ripetizione ed essendo tale variazione non regolamentata, lascia senz’altro una maggiore libertà di azione a chi traduce. È indubbio che la metrica regolare ponga limiti molto stretti, obbligando a sacrificare altri elementi o quanto meno costringendo a un corpo a corpo con la misura del verso e il rompicapo della rima.

Non bisogna dimenticare che la traduzione ideale della poesia, come quella di qualsiasi altro testo, è una sorta di quadratura del cerchio, un’equivalenza a cui ci si può solo approssimare. Non potendo ottenere una piena aderenza a tutti i livelli del testo, spesso ci si concentra sul piano lessicale, magari curandosi di imitare la musicalità dell’originale tramite assonanze, consonanze e qualche rima e mantenendo in via approssimativa la lunghezza dei versi. Il risultato è in genere un ibrido che recupera parzialmente la scansione metrica, facendola interagire con la versificazione libera. È senz’altro una strada percorribile, che non di rado dà esiti felici, ma significa gettare la spugna fin da subito, rinunciando in toto a un aspetto onnipervasivo della poesia.

A favore della traduzione isometrica dovrebbe inoltre pesare l’esigenza di inquadrare l’autore/trice nel contesto storico così da sottolineare la valenza della scelta metrica, che si tratti di adesione al codice vigente o di una scelta anticonformista in un periodo che privilegia largamente il verso libero.

A complicare il lavoro di traduzione in questo caso è soprattutto il fatto che, essendo la metrica regolare fondata sulla ripetizione, non è possibile trasgredire ogni tanto: cadrebbe tutto l’impianto strutturale dell’opera. In tal senso, chi scrive ha a disposizione una serie potenzialmente illimitata di opzioni per mantenersi fedele alla norma metrica inizialmente assunta, mentre chi traduce deve scontrarsi con i limiti posti dal testo originale.

Passando alla parte esemplificativa di quanto sin qui discusso, prenderò in esame due autori da me tradotti: da una parte il classico per eccellenza, Charles Baudelaire, con le sue *Fleurs du Mal*, e Brice Bonfanti, poeta contemporaneo che spesso utilizza un metro insolito per la tradizione francese, ovvero l’*hendecasyllabe*.

2. Confrontarsi con la metrica classica: tradurre Charles Baudelaire

Per tradurre *Les Fleurs du Mal* nella sua interezza, seguendo la seconda edizione del 1861 e includendo le 25 poesie aggiunte alla terza, ho scelto quella che Holmes definisce “forma mimetica”, ovvero il settenario doppio o martelliano, che offre una buona approssimazione ritmica all’alessandrino della tradizione francese in quanto consta parimenti di due emistichi con accento principale sulla sesta sillaba separati da cesura. Una soluzione finora condivisa dalla maggioranza di coloro che, traducendo *Les Fleurs du Mal*, hanno optato per una resa metrica dell’originale.

Nella mia traduzione, pubblicata dall’editore fiorentino Le Cárity nel 2010, ho rinunciato all’alternanza tra rime maschili e femminili tipica del francese cercando per il resto di rispettare rigorosamente lo schema delle rime, salvo concedermi di tanto in tanto qualche rima imperfetta ma rifuggendo il più possibile il ricorso alle cosiddette “rime facili” (rime per le quali la nostra lingua offre grande abbondanza di opzioni, come gli infiniti verbali, gli aggettivi in *-oso*, gli avverbi in *-mente*). Ho evitato di forzare la sintassi con inversioni o apocopi e mi sono avvalsa il meno possibile di quelle che in gergo si chiamano ‘zeppe’, ovvero aggiunte di elementi assenti nell’originale e sostanzialmente funzionali a far quadrare i conti.

Per esemplificare questo tipo di lavoro, scelgo di commentare la mia traduzione del componimento LXXVIII delle *Fleurs du Mal*: ‘Spleen’, contenuta nella sezione “Spleen et Idéal”.

LXXVIII. Spleen	LXXVIII. Spleen
¹ Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle	¹ Quando il cielo s’abbassa greve come un coperchio
² sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis,	² sull’anima che geme tra noie ininterrotte
³ et que de l’horizon embrassant tout le cercle	³ e poi dall’orizzonte, abbracciandone il cerchio,
⁴ il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;	⁴ ci versa un giorno nero più triste della notte;
⁵ Quand la terre est changée en un cachot humide,	⁵ quando la terra è come una prigione oscura
⁶ où l’Espérance, comme une chauve-souris,	⁶ e dentro la Speranza, pipistrello smarrito,
⁷ s’en va battant les murs de son aile timide	⁷ va sbattendo la timida ala contro le mura
⁸ et se cognant la tête à des plafonds pourris;	⁸ e si rompe la testa al soffitto marcito;
⁹ Quand la pluie étalant ses immenses trainées	⁹ quando la pioggia stende le sue righe giganti
¹⁰ d’une vaste prison imite les barreaux,	¹⁰ imitando le sbarre di un carcere possente,
¹¹ et qu’un peuple muet d’infâmes araignées	¹¹ e arriva un muto popolo di ragni ripugnanti
¹² vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,	¹² a tendere le tele dentro la nostra mente,

<p>¹³Des cloches tout à coup sautent avec furie ¹⁴et lancent vers le ciel un affreux hurlement, ¹⁵ainsi que des esprits errants et sans patrie ¹⁶qui se mettent à geindre opiniâtrement.</p> <p>¹⁷Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, ¹⁸défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir, ¹⁹vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, ²⁰sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.</p>	<p>¹³campane all'improvviso saltano furibonde ¹⁴lanciando verso il cielo un ululato atroce ¹⁵simili a certe anime senza patria errabonde ¹⁶che si mettono a gemere con ostinata voce. ¹⁷E lunghi cortei funebri mi attraversano l'anima ¹⁸senza tamburi o musica e piange, prigioniera, ¹⁹la Speranza, e l'Angoscia dispotica sul cranio ²⁰mio chino, pianta atroce la sua bandiera nera.</p>
--	--

Come premesso, ho scelto di imitare il metro francese utilizzando il settenario doppio italiano e le rime alternate affini alle *rimes croisées* dell'originale, rinunciando a ricreare l'alternanza tra *rimes féminines* e *masculines* con le rime piane e tronche perché in italiano un eccesso di queste ultime produrrebbe un effetto straniante. Le rime sono perciò in buona parte piane e lo sono perlopiù anche i settenari del primo emistichio di ogni verso, salvo 4 occorrenze di versi sdrucchioli. Nell'ultima quartina mi sono concessa la rima imperfetta *anima/cranio*.

Per rispettare lo schema metrico, ho dovuto spesso risolvere a suo favore il conflitto con il piano sintattico e talvolta con quello lessicale e morfologico.

Al primo verso sono intervenuta sulla sintassi raggruppando il verbo *pèse* e l'aggettivo *bas* in un unico verbo, *si abbassa*, considerando che il concetto di pesantezza è comunque espresso dall'aggettivo *greve* che traduce *lourd*. L'idea del movimento del cielo che scende come un coperchio calca forse la mano rispetto all'originale ma mi sembra renda bene il senso di oppressione che Baudelaire vuole trasmettere nella prima strofa. Al secondo verso ho tradotto *en proie aux longs ennuis* con *tra noie ininterrotte* sostituendo la locuzione preposizionale con una preposizione semplice. Al v. 3 ho omesso di tradurre l'aggettivo indefinito *tout*, che si può considerare pleonastico. Al v. 6 ho sostituito la *proposition relative* introdotta da *où* con una proposizione coordinata introdotta dalla congiunzione *e* seguita dall'avverbio di luogo *dentro*. Allo stesso verso ho sostituito il participio passato *changée* con la congiunzione *come* trasformando in un paragone il più incisivo concetto della trasformazione. Nel medesimo verso, ho aggiunto l'aggettivo *smarrito* a fini metrici e in sintonia con il contesto: il pipistrello nella poesia sbatte le ali contro le sbarre, la testa al soffitto e dunque può essere definito 'smarrito' in quanto non sa più che cosa fare nella nuova e opprimente situazione. Al v. 7 ho evitato di tradurre la congiunzione *comme*. Al v. 16 ho tradotto l'avverbio *opiniâtrement* con il complemento di modo *con ostinata voce*. Al v. 18, ho omesso l'avverbio *lentement* partendo dal presupposto che in generale un corteo funebre non procede con particolare velocità, specie in un periodo in

cui le auto ancora non esistono. La traduzione del francese *corbillard* allungava il verso, ragion per cui occorreva lavorare di sottrazione.

Il maggiore intervento a livello sintattico ha riguardato l'ultima strofa, in cui sono intervenuta sull'ordine delle parole per rispettare il metro senza sacrificare il lessico e la pregnanza dell'immagine finale.

Per risolvere i conflitti tra il piano metrico e quello morfologico in favore del primo, ai versi 8, 9 e 10 ho cambiato i modi di alcuni verbi, traducendo con l'indicativo *se cognant* ed *étalant* e con il gerundio *imite* e *lancent*. Ho inoltre sostituito in tre casi il singolare al plurale: al v. 4 ho tradotto *nuits* con *notte*, al v. 8 *plafonds pourris* con *soffitto marcito* e infine al v. 12 *nos cerveaux* con *nostra mente*.

Sul piano lessicale sono stata 'infedele' ad alcuni aggettivi: le traduzioni di *longs* con *ininterrotte* al v. 2, *vaste* con *possente* al v. 10 e *infâmes* con *ripugnanti* al v. 11 sono imprecise ma comunque in linea con il tono e quelle che mi sembrano le intenzioni dell'autore. Più audace è stata la scelta di sostituire *oscura* a *humide* al v. 5, una soluzione che, senza andare a detrimento dell'atmosfera e del senso complessivo della similitudine, mi ha permesso di rimare con *mura*. Un altro cambiamento significativo sul piano lessicale riguarda il già citato v. 12, dove ho tradotto *nos cerveaux* con *nostra mente*. In una precedente stesura avevo optato per la traduzione più fedele *i nostri cervelli* reputando il riferimento anatomico di maggiore impatto rispetto alla più volatile *mente*. Tale soluzione mi aveva però portata a far rimare *cervelli* con *cancelli*, con cui avrei reso in maniera assai meno efficace il francese *barreaux*, che nella versione finale ho tradotto con *sbarre*. Per esigenze di rima, ho infine tradotto *affreux* al v. 14 con *atroce* in luogo del più letterale *orribile*.

Riepilogo di seguito i conflitti tra il metro e gli altri livelli del testo che ho risolto in favore del primo:

Metro vs. Sintassi	Metro vs. Morfologia	Metro vs. Lessico
v. 1 <i>bas et lourd pèse / s'abbassa greve;</i> v. 2 <i>en proie aux long ennuis / tra noie ininterrotte;</i> v. 3 soppressione di <i>tout</i> ; v. 5 <i>changée / come;</i> v. 6 <i>où / e dentro, comme une chauve-souris pipistrello smarrito;</i> v. 10 <i>imite / imitando;</i> v. 13 <i>avec furie / furibonde;</i> v. 16 <i>opiniâtement / con ostinata voce;</i> v. 18 soppressione di <i>lentement</i> ; vv. 17-20 cambiamento dell'ordine delle parole nell'intera strofa.	v. 4 <i>nuits / notte;</i> v. 8 <i>plafonds pourris / soffitto marcito;</i> v. 8 <i>se cognant / si rompe;</i> v. 9 <i>étalant / stende;</i> v. 12 <i>nos cerveaux / nostra mente;</i> v. 14 <i>et lancent / lanciando.</i>	v. 2 <i>longs / ininterrotte;</i> v. 5 <i>humide / oscura;</i> v. 10 <i>vaste / possente;</i> v. 11 <i>infâmes / ripugnanti;</i> v. 12 <i>cerveaux / mente;</i> v. 14 <i>affreux / atroce.</i>

3. Tradurre la metrica contemporanea: Brice Bonfanti

Tradurre implica un dialogo, in primo luogo con l'autore/trice e poi con le traduttrici e i traduttori che ci hanno preceduto: nel caso di Baudelaire, questo è avvenuto totalmente *in absentia* mentre con Brice Bonfanti, autore francese vivente che parla perfettamente italiano, ho potuto contare su un confronto diretto che mi ha aiutata a interpretare alcuni passaggi ostici portandomi spesso a ripensare le mie scelte, in particolare riguardo ai conflitti tra il lessico e altri aspetti del testo.

Diversamente da Baudelaire, Bonfanti è ancora poco conosciuto nel nostro Paese per cui vale la pena, in questa sede, far precedere il commento alla traduzione da qualche informazione su di lui. Poeta franco-italiano nato ad Avignone nel 1978, è stato conservatore dei manoscritti di Stendhal a Grenoble e oggi svolge lo stesso lavoro a Martigues. Collabora con svariate riviste, tra cui *Catastrophes*, *L'Intranquille*, *LundiMatin*, *Contrelittérature* e *Nunc*.

Nel 2001 ha iniziato a scrivere gli *Chants d'utopie*, opere in prosa e versi di cui sono stati finora pubblicati tre cicli, ciascuno composto da nove canti, rispettivamente nel 2017, 2019 e 2021 dall'editore francese Sens & Tonka. Il quarto di quelli che nelle intenzioni dell'autore dovrebbero essere nove cicli è attualmente in preparazione. Bonfanti è un "poeta performativo" che legge i propri versi con una particolare cadenza salmodiante spesso accompagnandoli con video realizzati appositamente. Si definisce *œuvrier*, neologismo che fonde le parole *œuvre*, vale a dire l'opera poetica, e *ouvrier*, 'operaio', così da sottolineare il lavoro attento e competente che richiede la costruzione del verso così come la realizzazione di qualsiasi manufatto. Il canto XXVI d'Occitania di cui commenterò la traduzione è tratto dal terzo ciclo degli *Chants d'utopie*, che l'autore così presenta sul suo sito:

Les *Chants d'utopie* sont des petites épopées mêlant l'histoire au mythe. Ils chantent l'émancipation universelle à travers une flopée de tentatives personnelles. Ils veulent honorer le moindre élan hors des ténèbres. Les personnages sont tirés de notre histoire : Dante Alighieri, Johann Gutenberg, Antônio Conselheiro, Sergueï Essenine, Voltairine de Cleyre... Chacun se trouve cependant « utopisé » : ses souhaits, ses rêves, ses espérances, ses élans vers le mieux, sont poussés tant que possible jusqu'au bout. Chaque chant prend pour lieu un pays différent chaque fois – à ce jour : France, Grèce, Allemagne, Italie, Argentine, Turquie, Russie, Espagne, Israël, États-Unis d'Amérique, Égypte, Brésil, Hollande, Pologne... La pensée de l'espérance, du paradis, du meilleur, est mêlée à la pensée de la catastrophe, du cataclysme, du pire. Les germes d'utopie se trouvent en tout temps et partout. Des chants sont situés dans notre temps, temps arriéré préhistorique d'animaux hominidés ; d'autres chants en utopie, temps des humains ; d'autres encore imaginent le passage de l'un vers l'autre. Dans chaque chant écrit en prose se mêlent récit, discours, vers, philosophie, politique, religion, biologie, physique... le tout dans l'imagination d'un autre monde. Le langage est travaillé par l'ancien et le nouveau. Archaïsmes et néologismes génèrent – régénèrent – le dépaysement. Imaginée en 2001, l'écriture des *Chants d'utopie* ne cessera probablement qu'à la mort de l'auteur.

Già questa breve introduzione ci fa capire come i versi del poeta rappresentino una sfida per chi traduce, in particolare per il ricorso ad arcaismi, neologismi, figure foniche e incursioni da altre lingue. Perdipiù, Bonfanti è un contemporaneo che scrive spesso in metrica regolare: il canto XXVI è in *hendécasyllabes*, un verso raro nella poesia francese, usato occasionalmente nel XIX secolo come strumento di ribellione al predominio dell'alessandrino: se ne servirono in particolare Rimbaud, Verlaine e Frédéric Mistral, il cui poema in lingua occitana *Lou Pouèmo dóu Ròse* costituisce un'importante fonte di ispirazione per la scrittura degli *Chants d'Utopie*.

Bonfanti sceglie una metrica non tradizionale, di rottura, per rafforzare il senso di spaesamento di cui parla a proposito del suo lavoro. Se la misura metrica è rigorosa, non lo è invece lo schema delle rime, che è libero e ricchissimo di rime interne. Nella traduzione, ho scelto un verso che potrebbe essere definito 'mimetico' secondo la classificazione di Holmes, ovvero il dodecasillabo, che come l'*héndecasyllabe* ha l'ultimo accento sull'undicesima sillaba, e al contempo 'analogico' in quanto si tratta di un verso poco usato nella tradizione italiana che quindi, come l'originale francese, produce un effetto spiazzante.

Chant d'Occitanie – Preamble	Canto d'Occitania – Preambolo
<p>¹Au début j'ai rêvé, les <i>Chants d'utopie</i>, ²de les former en occitan, carrément! ³rondement! quadratureducerclement. ⁴Ce rêve eut lieu en l'an 2000 à Milan ⁵où je rencontrai: le meilleur ouvrier</p> <p>⁶Dante, et de lui, ses maîtres d'Occitanie.</p> <p>⁷Ma paresse, ce rêve, elle le refoula; ⁸et refoulé, le rêve pas annulé ⁹se défoula par d'autres voies: il chercha ¹⁰à pénétrer le français, avec douceur, ¹¹avec force, avec surtout force douceur. ¹²J'écris ce chant, comme les autres, en français, ¹³en langue morte, et monotone, et atone, ¹⁴qui n'est pour moi, sa proie, qu'un cheval de Troie. ¹⁵Mon corps comme les autres, kyrielle, est enclave ¹⁶dans les légions romaine et française, en lave ; ¹⁷mon corps, cheval de Troie, le français pour proie. ¹⁸J'aimerais coloniser la langue morte ¹⁹par l'outrevie enclave au pire, hors empire, ²⁰par la langue enclave, le cœur enclave au pire</p>	<p>¹Sognai i <i>Canti d'utopia</i> in occitano ²così quadratamente! rotondamente! ³li sognai quadraturadelcerchiamente. ⁴Li sognai nell'anno 2000 a Milano, ⁵là dove incontrai Dante: il miglior fabbro ⁶e, grazie a lui, i suoi maestri d'Occitania. ⁷La mia pigrizia il sogno presto cacciò ⁸e cacciato, questo sogno non cassato ⁹per strade diverse passato, cercò ¹⁰di penetrare il francese, con dolcezza, ¹¹con forza, soprattutto forte dolcezza. ¹²Compongo il canto, come gli altri, in francese, ¹³una lingua morta, e monotona, e atona, ¹⁴che m'imbrogliava come un cavallo di Troia. ¹⁵Il mio corpo, corale, è enclave di lava ¹⁶dentro le legioni francese e romana; ¹⁷cavallo di Troia che il francese imbrogliava. ¹⁸Vorrei colonizzare la lingua morta ¹⁹con l'aldilà enclave al peggio, fuori impero, ²⁰con la lingua enclave, il cuore enclave al peggio</p>

<p>²¹hors empire du pire, l'enclave de vie. ²²Les parisiens ont raison: ils sont la france. ²³Hors paris pas de france : des provinces – vaincues, ²⁴dominées, diminuées et rendues tues. ²⁵Tel tout état, l'état français, esclave, torve, ²⁶l'état torve, le tas de morte morve, nous tance: ²⁷«Je vous arracherai la langue – hors vos corps. ²⁸Vous n'aurez plus de langue directe, connue, ²⁹sue, issue, de votre premier bain d'enfance. ³⁰Vous n'aurez qu'une langue indirecte, polie, ³¹un habit, qui ne sera pas votre peau ³²sauf une illusion – d'avoir pour peau l'habit. ³³Une seule parole, dite en votre langue ³⁴je l'étale à l'étau, la scie à la scie ³⁵pour que vous hurliez ma langue de supplice.» ³⁶Les parisiens ont raison: ils sont la france. ³⁷Hors, nous ne sommes pas la france, quelle chance! ³⁸L'Occitan s'est souvenu en un instant ³⁹que son accent est la trace d'une langue ⁴⁰tue par celle de paris, celle zombie, ⁴¹qu'il rend bien ridicule, en l'accentuant: ⁴²l'occitan, en la colonisant d'accent, ⁴³manifeste: son incompetence en chant. ⁴⁴Pas d'accent, pas de rythme, pas de chant, pas d'hymne. ⁴⁵Imagine un français parlant occitan! ⁴⁶Pas d'accent, pas de rythme, pas de chant, pas d'hymne. ⁴⁷Imagine un ulcère chantant la paix! ⁴⁸Pas d'accent, pas de rythme, pas de chant, pas d'hymne. ⁴⁹Quel accent il aurait! un accent râlant, ⁵⁰un accent de cadavre automate, autocrate, ⁵¹qui impose sa mort à tous les vivants. ⁵²Le français est une langue morte! morte</p>	<p>²¹fuori impero del peggio enclave di vita. ²²Han ragione i parigini: son la francia. ²³Fuori parigi solo province – vinte, ²⁴domate, diminuite e ammutolite. ²⁵Come ogni stato, il francese, schiavo e torvo, ²⁶cumulo di muco morto, ci rampogna: ²⁷«Vi strapperò la lingua – fuori dal corpo. ²⁸Per voi nessuna lingua saputa, diretta ²⁹e sudata dal vostro primo bagnetto. ³⁰Soltanto una lingua affettata e indiretta, ³¹la veste che non sarà la vostra pelle ³²salvo un'illusione: la veste per pelle. ³³Smorzo con la morsa, sego con la sega ³⁴una parola detta nella vostra lingua ³⁵perché urliate la mia lingua che supplizia.» ³⁶Han ragione i parigini: son la francia, ³⁷non siamo la francia fuori, che fortuna! ³⁸L'Occitano si è ricordato in un lampo ³⁹che il suo accento è oramai l'orma di una lingua ⁴⁰azzittita dalla zombie parigina ⁴¹che lui, accentandola, ridicolizza: ⁴²l'occitano d'accento la colonizza ⁴³dimostrandone nel canto l'imperizia. ⁴⁴Né accento, né ritmo, né canto, né inno. ⁴⁵Pensa a un francese che parla in occitano! ⁴⁶Né accento, né ritmo, né canto, né inno. ⁴⁷E pensa a un'ulcera che canta la pace! ⁴⁸Né accento, né ritmo, né canto, né inno. ⁴⁹Quale accento avrebbe! un accento-rantolo, ⁵⁰di cadavere robotico, autocratico ⁵¹che impone a tutti i vivi la propria morte. ⁵²Il francese è una lingua morta! Già morta</p>
--	--

<p>⁵³depuis sa naissance! qui avorte, qui avorte</p> <p>⁵⁴de l'accent, absent, du sang de la cadence.</p> <p>⁵⁵Il faut lui donner vie, au cadavre-né!</p> <p>⁵⁶Il faut lui insuffler, lui inoculer</p> <p>⁵⁷d'autres langues vivantes, jusqu'à ce qu'il chante!</p> <p>⁵⁸S'il ne veut pas chanter, nous l'y forcerons.</p> <p>⁵⁹avec force douceur, nous l'y doucerons.</p> <p>⁶⁰Que de cadavre il se fasse: havre, de vie havre!</p>	<p>⁵³fin dalla nascita! Un aborto, un aborto</p> <p>⁵⁴d'accento, assenza, sangue della cadenza.</p> <p>⁵⁵Bisogna dargli vita, a questo neomorto!</p> <p>⁵⁶Bisogna insufflargli, bisogna iniettargli</p> <p>⁵⁷altre lingue vive, per farlo cantare!</p> <p>⁵⁸Se non vuole cantare, lo forzeremo,</p> <p>⁵⁹con forte dolcezza, noi lo dolceremo.</p> <p>⁶⁰Da salma diventi: alma, viva alma!</p>
---	--

Come già accennato, il canto è in *héndecasyllabes* ricchi di rime liberamente disposte. Si contano complessivamente 7 rimes plates, 4 rimes croisées, 1 rime embrassée, 20 rimes intérieures.

Rimes plates	Rimes croisées	Rimes embrassées	Rimes intérieures
vv. 10 e 11 <i>douceur / douceur</i> (rima uguale); vv. 15 e 16 <i>enclave / lave;</i> vv. 19 e 20 <i>empire</i> <i>/ pire;</i> vv. 23 e 24 <i>vaincues / tues;</i> vv. 36 e 37 <i>france</i> <i>/ chance;</i> vv. 53 e 54 <i>morte</i> <i>/ avorte;</i> vv. 59 e 60 <i>forcerons /</i> <i>doucerons.</i>	vv. 7 e 9 <i>refoula /</i> <i>chercha;</i> vv. 30, 32 e 34 <i>polie / habit / scie;</i> vv. 50 e 52 <i>râlant</i> <i>/ vivant.</i>	vv. 14-17: <i>Troie /</i> <i>enclave / lave /</i> <i>proie.</i>	v. 3 <i>rondement /</i> <i>quadraturducerclement;</i> v. 6 <i>lui / occitanie;</i> v. 8 <i>refoulé / annulé;</i> v. 9 <i>défoula / chercha;</i> v. 13 <i>monotone /</i> <i>atone;</i> v. 14 <i>moi / proie /</i> <i>Troie;</i> v. 17 <i>Troie / proie;</i> v. 19 <i>pire / empire;</i> v. 21 <i>empire / pire;</i> v. 24 <i>dominées /</i> <i>diminuées e rendues /</i> <i>tues;</i> v. 26 <i>état / tas e torve</i> <i>/ morve;</i> v. 28 <i>plus / connue;</i> v. 29 <i>sue / issue;</i> v. 34 <i>scie / scie;</i> v. 37 <i>france / chance;</i> v. 40 <i>paris / zombie;</i> v. 45 <i>parlant / occitan;</i> v. 50 <i>automate /</i> <i>autocrate;</i> v. 55 <i>accent / absent;</i> v. 57 <i>insuffler /</i> <i>inoculer;</i> v. 58 <i>vivantes /</i> <i>chante;</i> v. 61 <i>cadavre / havre.</i>

Nella mia versione in dodecasillabi, ho cercato un equilibrio tra il ritmo e il lessico utilizzando le rime liberamente, senza sforzarmi di collocarle nella stessa posizione dell'originale.

Nella traduzione si contano 4 rime baciatae, 3 alternate, 1 incrociata e 6 rime interne. Permane una certa sproporzione tra l'originale e la traduzione, dovuta soprattutto al gran numero di rime interne del francese, che ho cercato di riequilibrare utilizzando il più possibile le assonanze.

Rime baciatae	Rime alternate	Rime incrociate	Rime interne	Assonanze
vv. 10 e 11 <i>dolcezza / dolcezza</i> (rima uguale); vv. 31 e 32 <i>pelle / pelle</i> (rima uguale); vv. 42 e 43 <i>ridicolizza / colonizza</i> ; vv. 59 e 60 <i>forzeremo / dolceremo</i> .	vv. 7 e 9 <i>cacciò / cercò</i> ; vv. 29 e 30 <i>diretta / indiretta</i> ; vv. 54 e 56 <i>aborto / neomorto</i> .	vv. 1-4 <i>occitano / quadrata- mente / quadratura- delcer- chiamente / Milano</i> .	v. 2 <i>rotonda- mente / quadrata- mente</i> ; v. 8 <i>cacciato / cassato</i> ; v. 24 <i>diminuite / ammutilite</i> ; v. 54 <i>assenza / cadenza</i> ; v. 56 <i>insufflargli / iniettargli</i> ; v. 61 <i>salma / alma</i> .	vv. 4 e 5 <i>Milano / fabbro</i> ; vv. 14 <i>imbrogliata / Troia</i> ; vv. 15 <i>corale / enclave</i> ; vv. 15 e 16 <i>lava / romana</i> ; v. 17 e 18 <i>Troia / imbrogliata / morta</i> ; vv. 19-21 ripetizioni di <i>peggio / impero / peggio / impero / peggio</i> ; v. 23 <i>province / vinte</i> ; vv. 23 e 24 <i>vinte / ammutilite</i> ; v. 25 <i>stato / schiavo</i> ; vv. 25 e 27 <i>torvo / corpo</i> ; v. 31 <i>veste / pelle</i> (idem al v. 32); v. 28: <i>nessuna / saputa</i> ; vv. 34 e 35 <i>lingua / lingua / supplizia</i> ; v. 38 <i>occitano / ricordato / lampo</i> ; vv. 39 e 40 <i>lingua / azzittita / parigina</i> ; vv. 42 e 43 <i>colonizza / imperizia</i> .

Oltre alla struttura in *hendecasyllabes* regolari e il gioco delle rime, a favorire l'andamento salmodiante del canto di Bonfanti è l'ampio ricorso alle ripetizioni, che ho fatto mio nella traduzione perlopiù negli stessi luoghi dell'originale.

Ripetizioni in francese	Ripetizioni in italiano
<p>vv. 4 e 7 <i>ce rêve</i>, ripreso da <i>rêve</i> al v. 8; v. 10 e 11 <i>avec</i> (x 3); vv. 10 e 12 <i>français</i> (al v. 11 <i>française</i>); v. 11 <i>force</i>; vv. 14 e 17 <i>proie</i> e <i>cheval de Troie</i>; vv. 15 e 17 <i>mon corps</i> (in posizione anaforica); vv. 13 e 18 <i>langue morte</i>; vv. 15, 19, 20 e 21 <i>enclave</i>; vv. 19, 20 e 21 <i>pire</i>; vv. 22 e 23 <i>france</i>; vv. 25 e 26 <i>état</i> (x 3) e <i>torve</i>; vv. 27, 28, 30, 33, 35, 39, 52 <i>langue</i>; vv. 31 e 32 <i>peau</i> e <i>habit</i>; vv. 36 e 37 <i>france</i>; vv. 49 e 50 <i>accent</i> (x 3); v. 52 <i>morte</i>; v. 53 <i>avorte</i>; vv. 55 e 56 <i>il faut lui</i> (in posizione anaforica); vv. 58 e 59 <i>nous l'y</i>; v. 60 <i>havre</i>.</p> <p>Troviamo ripetizioni di interi versi ai vv. 22 e 36 (<i>les parisiens ont raison : ils sont la france</i>) e 44, 46 e 48 (<i>pas d'accent, pas de rythme, pas de chant, pas d'hymne</i>), con ripetizione interna della particella negativa <i>pas</i></p>	<p>vv. 1, 3 e 4: <i>sognai</i> (x 3 con anafora <i>li sognai</i> ai vv. 3 e 4); vv. 7 e 8 <i>sogno</i>; vv. 10 e 11 la rima uguale <i>dolcezza</i>; vv. 10, 12, 16, 17 e 25 <i>francese</i>; vv. 15 e 17 <i>imbrogliata</i> e <i>cavallo di Troia</i>; vv. 13 e 18 <i>lingua morta</i>; vv. 15, 19, 20 e 21: <i>enclave</i>; vv. 19, 20 e 21 <i>peggio</i>; vv. 20 e 21 <i>impero</i>; vv. 27, 28, 30, 34, 35 e 39 <i>lingua</i>; vv. 31 e 32 <i>veste</i> e <i>pelle</i>; vv. 36 e 37: <i>francia</i>; vv. 38 e 42 <i>l'occitano</i>; vv. 39, 42, 49 e 54 <i>accento</i> (poi ripreso ai versi uguali 44, 46, 48 e ancora due volte al verso 49); v. 43 e poi ai versi uguali già citati <i>canto</i>; v. 52 <i>morta</i>; v. 53 <i>un aborto</i>; vv. 55 e 56 <i>Bisogna</i> (x 3 e in posizione anaforica); vv. 57 e 58 <i>cantare</i>; v. 60 <i>alma</i>.</p> <p>Ho mantenuto nella traduzione la ripetizione dei versi 22 e 36 e dei versi 44, 46 e 48 con ripetizione interna della congiunzione <i>né</i></p>

Il componimento originale è ricco di allitterazioni e nella traduzione ho ugualmente cercato di sfruttare le potenzialità di questa figura fonica.

Allitterazioni in francese	Allitterazioni in italiano
<p>v. 4 <i>en l'an 2000 à Milan</i>; v. 13 <i>morte et monotone</i>; v. 17 <i>pour proie</i>; v. 24 <i>dominées, diminuées</i>; v. 25 <i>tel tout état</i>; v. 26 <i>morte morve</i>; v. 32 <i>pour peau</i>; v. 34 <i>je l'étales à l'étau, la scie à la scie</i>.</p>	<p>v. 4 <i>2000 a Milano</i>; v. 22, ripreso al v. 36 <i>ragione i parigini</i>; v. 24 <i>domate, diminue, ammutolite</i>; v. 26 <i>cumulo di muco morto</i>; v. 30: <i>affettata, indiretta</i>; v. 33 <i>smorzo con la morsa e sego con la sega</i>; v. 37 <i>francia fuori, che fortuna</i>; v. 39 <i>oramai l'orma</i>; v. 42 <i>l'occitano d'accento</i>; v. 49 <i>accento avrebbe e accento-rantolo</i>.</p>

La complessa trama ritmica del componimento di Bonfanti ha richiesto particolare attenzione pesando considerevolmente sulle scelte che ho compiuto di volta in volta, di concerto con l'autore.

Uno dei problemi di cui abbiamo maggiormente discusso riguardava la traduzione dei primi versi in cui occorreva rendere in italiano il gioco che coinvolge i tre avverbi *carrément*, *rondement*, *quadraturducerclement*. Essendo sinonimi, i primi due avverbi realizzano la quadratura del cerchio ovvero rendono equivalenti le rispettive radici *carré* (quadrato) e *rond* (rotondo), quadratura sancita dal neologismo *quadraturducerclement*. Nella traduzione, ho utilizzato due avverbi poco usati: *quadratamente* (assennatamente) e *rotondamente* (in modo chiaro). Non sono sinonimi ma consentono comunque di mantenere il lessico originale e l'effetto umoristico del terzo avverbio inventato.

Per risolvere questo complesso componimento, sono intervenuta soprattutto sul piano sintattico cambiando l'ordine delle parole, come ai versi ripetuti 22 e 36, dove ho tradotto *Les parisiens ont raison: ils sont la france.* con *Han ragione i parigini: son la francia.* Qui, per rispettare la misura del verso, ho utilizzato due apocopi, in linea con la scrittura di Bonfanti che si presta ad arcaismi e vocaboli di basso uso. Al v. 37 ho tradotto *Hors, nous ne sommes pas la france, quelle chance!* con *Non siamo la francia fuori, che fortuna!* spostando l'avverbio di luogo in modo da rispettare la misura del verso e al tempo stesso ottenere un'allitterazione con *francia* e *fortuna*.

Come nella traduzione di Baudelaire, per risolvere il conflitto tra il piano metrico e quello morfologico sono intervenuta sui tempi e più spesso sui modi verbali: al v. 1 ho tradotto il *passé composé j'ai rêvé* con il passato remoto *sognai* mentre al v. 9 ho sostituito il *passé simple défoula* con il participio passato *passato* così da creare una rima ricca con *cassato* al verso precedente. Al v. 42 ho sostituito il *participe présent colonisant* con l'indicativo presente *colonizza* e al v. 43 l'indicativo presente *manifeste* con il gerundio *dimostrando*. Al v. 60 ho sostituito il sintagma preposizionale *de vie* con l'aggettivo *viva*.

In pochi casi sono intervenuta sulla sintassi facendo ricorso alle famigerate 'zeppe': così al v. 2; *presto* al v. 7 e *già* al v. 52. *Li sognai* al v. 3 e *oramai* al v. 39 sono aggiunte che non rispondono a ragioni metriche ma permettono di ottenere rispettivamente un'anafora con il verso 4 e l'allitterazione con *orma*.

In misura maggiore mi sono servita di soppressioni ai fini di rispettare la misura del verso: *Au début* al v. 1; *de les former* al v. 2; *comme les autres* al v. 15, la ripresa anaforica *mon corps* al v. 17; *pas de france* al v. 23, esprimendo il concetto in maniera più blanda con l'avverbio *solo*. Al v. 25 ho sottinteso il soggetto *l'état* e al verso seguente ho eliminato le ripetizioni del sostantivo *l'état* e dell'aggettivo *torve*. I vv. 28 e 29 mi hanno creato non pochi problemi e alla fine ho rinunciato a tradurre *issue* perdendo peraltro l'assonanza con *sue*, al fine di mantenere l'insolito accostamento tra *langue* e *sue* (sudata). Al v. 32 ho omesso di tradurre *d'avoir* e al verso seguente ho sacrificato *seule* già espresso, seppur in maniera meno incisiva, nell'articolo indeterminativo *une*. Al v. 50 ho rinunciato all'ennesima ripetizione del sostantivo *accent*.

A livello lessicale, ho apportato pochi cambiamenti concordati con l'autore. Ai vv. 14 e 17, per ragioni metriche, ho sostituito il concetto di preda (*proie*) con il verbo *imbrogliare*, provocando uno slittamento semantico piuttosto significativo ma

comunque non dissonante con la metafora del cavallo di Troia. Il verso 34 *je l'étaie à l'étau, la scie à la scie* è un gioco fonico che ho cercato di ricreare in italiano traducendo *étaie* (stendere) con il verbo *smorzare* così da rafforzare l'assonanza con *morsa* che traduce *étaie*. Per poter fare a meno del pronome *la*, che avrebbe allungato la misura del verso, ho invertito i vv. 33 e 34. Al v. 24 ho tradotto *dominéés* con *domate* in luogo di *dominate* e ai vv. 45 e 47 *imagine* con *pensa* piuttosto che con *immagina*.

La traduzione dell'ultimo verso è emblematica di un conflitto tra forma e contenuto risolto in favore della prima. L'essenziale qui era mantenere l'idea di una parola generata da un'altra, una parola che esprima qualcosa di vivo nato da ciò che è morto: *cadavre* e *havre* non sono solo unite da una rima interna, ma la seconda parola è fonicamente parte della prima. Traducendo nel rispetto del lessico, tutto questo sarebbe andato perduto, perciò ho fatto ricorso al vocabolo aulico *alma*, che rima con *salma*, sinonimo di *cadavere*.

Schematizzando come di seguito, si può vedere che i maggiori interventi hanno interessato il livello della sintassi, con modifiche all'ordine delle parole e alle coniugazioni dei verbi, nonché aggiunte e soppressioni mentre il lessico, per volontà dell'autore, è rimasto quasi sempre aderente all'originale.

Metro vs. Sintassi	Metro vs. Morfologia	Metro vs. Lessico	Figure retoriche vs. Lessico
vv. 1-3; v. 4; v. 7; v. 9; v. 13; v. 14; vv. 15-16; v. 17; v. 22; v. 23; v. 24; v. 25; v. 26; vv. 28-29; v. 30; v. 32; vv. 33-34; v. 36; v. 37; v. 39; v. 40; v. 41; vv. 42-43; v. 47; v. 49; 50; v. 51; v. 52; v. 54; v. 55; v. 56; 57; v. 60.	v. 1 <i>j'ai rêvé</i> <i>sognai</i> ; v. 9 <i>défoula</i> <i>passato</i> ; v. 42 <i>colonisant</i> <i>colonizza</i> ; v. 43 <i>manifeste</i> <i>dimostrando</i> .	v. 14 <i>sa proie</i> <i>m'imbroglià</i> ; v. 17 <i>pour proie</i> <i>imbroglià</i> ; v. 24 <i>dominéés</i> <i>domate</i> ; vv. 45 e 47 <i>imagine</i> <i>pensa</i> ; v. 60 <i>havre</i> <i>alma</i> .	v. 30 <i>polie</i> <i>affettata</i> ; v. 33-34 <i>étaie</i> <i>smorzo</i> ; v. 49 <i>râlant</i> <i>rantolo</i> .

4. Conclusioni

Commentare la traduzione di due autori tra loro lontani come Charles Baudelaire e Brice Bonfanti mi ha permesso in questa sede di illustrare la teoria dei conflitti formulata da Efim Etkind nel citato saggio *Un art en crise* (1982) e di confermare le parole di Valerio Magrelli riportate all'inizio del presente articolo. Pensato per un convegno dal titolo "Errori che non lo sono"¹, l'articolo invita a soffermarsi sul fatto che in un testo poetico il 'senso' va ben al di là del lessico per abbracciare

¹ Tenutosi a Udine il 28 aprile del 2021 e organizzato da Alberto Bramati e Fabio Regattin.

gli aspetti formali e fonici e che privilegiare questi ultimi in caso di conflitto non significa necessariamente commettere errori traduttivi.

Rileggendo in questa occasione le mie traduzioni, mi sono trovata ad apportare svariati cambiamenti, a riprova del fatto che una traduzione non può mai essere considerata definitiva. Lo sottolinea Antonio Prete nella nota alla propria versione isometrica delle *Fleurs du Mal*:

Il miraggio di ogni traduttore di poesia è costruire attraverso la lettura, l'ascolto e l'esercizio, una tale prossimità al poeta straniero che costui, pur privato di quello che un poeta ha di più proprio, cioè della sua lingua, possa non perdere nella nuova lingua il suo timbro, carattere e stile. Ma questo è un orizzonte dal quale si resta sempre lontani. Tradurre è soltanto muoversi, passo dopo passo, nel fuoco di questa sfida. (Baudelaire 2003: 25)

Quanto alla bontà del risultato, occorre tener presente la finalità del tradurre: se lo scopo è far conoscere e apprezzare autrici e autori in una lingua diversa da quella della loro scrittura, allora la traduzione dovrà avere la stessa tenuta di un testo scritto direttamente nella lingua di accoglienza e possedere, come scrive Antoine Berman, una propria *consistance immanente* e *vie immanente* (Berman 1995: 65-81). Una traduzione che abbia la capacità di fare testo nella cultura a cui è destinata non può fare a meno di trovarsi a risolvere il genere di conflitti sin qui discussi. Così la descrive Marguerite Yourcenar:

Ce livre ne s'offre ni aux philologues, ni aux enseignants, qui n'en ont pas besoin, ni même spécialement à l'étudiant en grec, qui dispose de textes soigneusement annotés et traduits pour la plupart dans des collections universitaires ou scolaires [...] J'ai pensé plutôt au lecteur ayant su un peu de grec, mais l'ayant oublié, ou n'en sachant pas, [...] mais curieux néanmoins de cette poésie d'une autre époque et d'un autre monde, curieux aussi de ce qui a changé ou n'a pas changé entre-temps dans la sensibilité humaine, et intéressé par cet effort de transvaser un poème grec antique en un poème français et qui soit le plus possible un poème. (Yourcenar 1979: 10)

BIBLIOGRAFIA

- Baudelaire, Charles (2003) *I fiori del male*, tr. it. di Antonio Prete, Milano: Feltrinelli.
- Berman, Antoine (1995) *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard.
- Bonfanti, Brice (2021) *Chants d'utopie. Troisième cycle*, Paris: Sens & Tonka.
- Croce, Benedetto (1992) *Breviario di estetica – Aesthetica in nuce – Il carattere di totalità dell'espressione artistica – Le due scienze mondane: l'estetica e l'economica*, Milano: Adelphi.
- Etkind, Efim (1982) *Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique* (1982), trad. fr. di Wladimir Troubetzkoy in collaborazione con l'autore, Lausanne: L'âge d'homme.

Holmes, James (1988) “Forms of verse translation and the translation of verse form”, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, 23-33.

Monda, Andrea (2019) “Valerio Magrelli: tradurre poesia”, *Rai Cultura*, <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/12/Valerio-Magrelli-tra-durre-poesia-74dff507-b2a8-439d-a068-b61e02913b9c.html> (consultato il 15/01/2023).

Yourcenar, Marguerite (1979) *La Couronne et la lyre*, Paris: Gallimard.

Fonte online

Brice Bonfanti, *Chants d'utopie*, Propos: <http://www.bricebonfanti.com/propos> (consultato il 15/01/2023).