

L'ITALIANO IN EUROPA E L'ETEROGLOSSIA LETTERARIA: UNO SGUARDO SULLE TRADUZIONI (E LE AUTOTRADUZIONI) POETICHE

FURIO BRUGNOLO (*)

*In memoria di Jacqueline Risset
(1936-2014)*

SUNTO. – Un aspetto dell'eteroglossia letteraria a base italiana, su cui mi sono soffermato solo marginalmente nel mio libro *La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento* (2009), è quello della traduzione poetica e specialmente dell'autotraduzione. Mentre la prima è attestata quasi soltanto nel XVII e XVIII secolo (Bachet e Régnier-Desmarais hanno tradotto in italiano poeti classici, Jagemann e Mathias autori moderni), la seconda si afferma a partire dall'Ottocento, con alcuni esempi particolarmente significativi: Shelley, Platen, Dante Gabriel e Christina Rossetti, ecc. A tutti questi autori è dedicato il presente contributo.

ABSTRACT. – One aspect of the literary heteroglossia in Italian language, which was dealt with only cursorily in my book *“La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento”* (2009), is that of the poetic translation and especially of self-translation. While the former is evidenced almost only in the XVII and XVIII centuries (Bachet and Régnier-Desmarais have translated in Italian classical poets, Jagemann and Mathias modern texts), the latter reveal significant examples during the XIX century: Shelley, Platen, Dante Gabriel and Christina Rossetti, etc. All these authors are featured in the present article.

(*) Università di Padova, Italia. E-mail: furio.brugnolo@unipd.it

1. Nella lunga storia dell'“italiano in Europa” (per usare la formula ormai classica di Gianfranco Folena)¹ ossia di quella che, in accezione più specifica, possiamo definire la “letteratura italiana fuori d'Italia” (le opere o i testi in lingua italiana composti da autori stranieri), le traduzioni, e più ancora le autotraduzioni, hanno un'importanza particolare — e mi riferisco soprattutto alle autotraduzioni poetiche, come quelle che sono da un lato più direttamente analizzabili, al microscopio per così dire, e dall'altro come quelle che, per il loro carattere complesso, mettono in luce i problemi fondamentali della teoria e storia della traduzione. In parte ho toccato l'argomento, attraverso alcuni esempi concreti, in un mio libretto di qualche anno fa,² e vorrei ora tornarci sopra con ulteriori approfondimenti e qualche considerazione generale. Anche perché si tratta di casi ancora poco noti o non sufficientemente studiati (ma mette conto ricordare, fra gli antesignani di questi studi, uno dei maestri della slavistica italiana, Arturo Cronia, con un suo saggio del 1963, *Importanza delle autoversioni*, in cui esaminava le autotraduzioni dal serbo-croato all'italiano di Anton Tresić Pavičić, Ivo Vojnović e Vladimir Nazor)³. Mi soffermerò prima sulle traduzioni, poi, e soprattutto, sulle autotraduzioni, e precisamente sui casi in cui uno scrittore (un poeta, nella fattispecie) si autotraduce dalla propria

¹ Cfr. G. Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

² Cfr. F. Brugnolo, *La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2009. Il rinvio a questo precedente libro mi permette di ridurre nella presente sede i riferimenti bibliografici al minimo indispensabile; cfr. del resto anche Id., Voce «*Scrittori stranieri, italiano degli*», in *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2010, pp. 1290-1295; Id., *Scrittori stranieri in lingua italiana, ieri e oggi*, in *L'italiano degli altri*, Firenze, 27-31 maggio 2010, Atti a cura di N. Maraschio, D. De Martino, G. Stanchina, Firenze, Accademia della Crusca, 2011, pp. 323-328; Id., *Italiano in Europa - Europei in italiano. Gli scrittori*, in *L'italiano in Europa*, Atti a cura di N. Maraschio, D. De Martino, G. Stanchina, Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 135-51. Sul tema dell'autotraduzione esiste ormai una bibliografia imponente, in buona parte consultabile nel sito Internet www.self-translation.blogspot.com, curato da Eva Gentes. Tra gli ultimi lemmi, limitatamente all'Italia, i principali sono *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di M. Rubio Áquez e N. D'Antuono, Milano, LED, 2012, *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto, Bologna, Bononia University Press, 2013, e *Momenti di storia dell'autotraduzione*, a cura di G. Cartago e J. Ferrari, Milano, LED, 2018.

³ Per cui cfr. anche M.R. Leto, *La pratica dell'autotraduzione nella letteratura croata*, in *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna*, cit., pp. 257-59, a pp. 263-266.

lingua in italiano, tralasciando situazioni più complesse in cui la direzione non è chiara o in cui la composizione di testi in italiano precede la loro, per dir così, retroversione nella lingua materna dell'autore, versione che si configura in realtà a tutti gli effetti come una vera e propria riscrittura o ricreazione o rifacimento: è questo, per esempio, il caso del rumeno Gheorghe Asachi, che "esordisce" a inizio Ottocento in Italia come poeta in italiano e solo successivamente traduce o meglio rielabora i propri testi nella lingua materna, contribuendo così, da una specola tutta italiana, alla formazione del moderno romeno letterario⁴ (qualcosa di analogo, per il neogreco, compirà poco dopo Dionysios Solomòs)⁵; mentre per il primo tipo - incertezza sulla direzione - soccorre il caso del raguseo Dinko Ranjina (Domenico Ragnina), già egregiamente studiato di recente da Luciana Borsetto e da Mirka Zogović.⁶

2. È interessante notare subito che di autotraduzioni poetiche in lingua italiana da parte di autori stranieri non si ha notizia - a meno di smentite - prima dell'inizio dell'Ottocento, laddove i casi di poeti stranieri che vogliono in italiano testi altrui sono frequenti già molto prima, diciamo tra fine Cinquecento e inizio Settecento: in un momento comunque successivo all'espansione fuori d'Italia dell'italiano come lingua letteraria degna di essere usata anche da parte degli stranieri. Tale espansione (che inizia già verso fine Quattrocento e ha il suo apice tra Cinque e Seicento, sull'onda del trionfo europeo del petrarchismo, prima, della lingua del melodramma poi) e il conseguente prestigio acquisito dall'italiano come lingua letteraria e segnatamente poetica sono tali da far promuovere l'italiano in Europa al rango di terza (o quarta) lingua *classica*, dopo il greco e il latino ed eventualmente l'ebraico. Ecco perché gli esempi di traduzione che ora passeremo rapidamente in rassegna riguardano tutti testi greci e latini, e, in misura minore, ebraici.

⁴ Cfr. D.O. Cepraga, *Esperimenti italiani. Studi sull'italianismo romeno dell'Ottocento*, Verona, Fiorini, 2015, pp. 109-162.

⁵ Cfr. M. Peri, *L'italiano di Solomòs*, in *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, a cura di F. Brugnolo, Padova, Unipress, 2009, pp. 275-296.

⁶ Cfr. L. Borsetto, *Sulle 'Rime' di Domenico Ragnina (Dinko Ranjina)* e M. Zogović, *Il significato e la funzione dell'autotraduzione nell'opera poetica di Dinko Ranjina*, in *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, cit., risp. a pp. 97-126 e 127-139. Cfr. anche Leto, *La pratica dell'autotraduzione*, cit., pp. 260-261.

Comincerò col francese Claude-Gaspard Bachet de Mézirac (1581-1638), matematico, erudito, traduttore dal latino e dal greco (e anche teorico della traduzione), autore fra l'altro di una piccola raccolta di *Rime toscane* tanto amorose che devote (1616), concluse - una sorta di appendice - da venticinque ottave che volgono in italiano altrettante celebri similitudini dei primi otto libri dell'Eneide virgiliana. Ecco due esempi, rispettivamente da *Aen.* II 416 sgg. e VII 586 sgg.⁷:

Come tal'hor con tempestoso fiato Se combatton tra lor contrarij venti	<i>Adversi rupto ceu quondam turbine venti Confligunt, Zephyrusque Notusque et [laetus eois</i>
Africo, e Noto, et Aquilon gelato,	<i>Eurus equis: stridunt silvae saevitque tri- [denti</i>
Metton sossopra il cielo e gl'elementi:	<i>Spumeus atque imo Nereus ciet aequora [fundo.</i>
Lampeggia, e tuona il ciel, l'aere gravato Di nubi appar, strider le selve senti, Et irato Nereo da l'imo fondo Turba col suo tridente il mar profondo.	
Così scoglio nel mar, che colla testa Tocca le nubi, e minaccia le stelle,	<i>Ut pelagi rupes magno veniente fragore Quae sese multis circum latrantibus [undis</i>
Sprezza l'ira del cielo, e la tempesta	<i>Mole tenet: scopuli nequiquam et spumea [circum</i>
Et i rabbiosi venti, e le procelle	<i>Saxa fremunt laterique inlisa refunditur [alga.</i>
Si piglia a scherno, e sempre immobil resta, L'onda percote hor queste parti, hor quelle, E par che d'ira frema, e di duol piagna, E di canute spume il lito bagna.	

Si tratta palesemente di esercizi accademici, sull'onda di una moda letteraria diffusa all'epoca più in Francia che in Italia: preparatorî, per così dire, o laterali, a un'autonoma produzione in italiano dell'autore (ma anche alle sue più impegnate traduzioni poetiche dal latino in francese, per esempio le *Eroidi* di Ovidio). In essi si potranno

⁷ Fonte: *Rime di Claudio Gasparo Bacheto, Signor di Mezirac*, In Borgo in Bressa, Appresso Giovanni Tainturiero, MDCXXI (vd. ora E. Gregori, *Scrittori francesi in lingua italiana*, III. *Claude-Gaspard Bachet*, Padova, Cleup, 2013).

vedere, più che delle “traduzioni” in senso stretto, delle rielaborazioni imitative (di «imitatione» parla lo stesso Bachet), vòlte a saggiare ed esibire una competenza nell’italiano letterario che è senza dubbio notevole (l’*aere gravato* del primo esempio viene, tanto per dire, direttamente da Petrarca, e il resto da Ariosto e Tasso); e tuttavia, una volta mentalmente obliterate le amplificazioni, le aggiunte e gli scarti legati alla trasposizione metrica (e l’ottava è il tipico metro degli *emblemata*), risalta la sostanziale fedeltà di Bachet al modello, talora sorprendentemente sottolineata (e forse sollecitata) dal mantenimento di certe peculiarità formali o posizionali dei testi di partenza: nel primo, la casuale rima *venti: tridenti*, da cui *venti: elementi: senti*, o il *fundo* che suggella il passo, da cui *fondo: profondo* sempre a marcare la conclusione (per non dire del mantenimento dell’allitterazione *stridunt silvae saevitque* tramite *strider le selve senti*); nel secondo, a livello di puro riecheggiamento fonico, l’assonanza *saxa - alga* che incornicia l’esametro finale, e che viene forse “allusa” dalla rima finale, sulle medesime vocali, *piagna: bagna*. Resta il fatto che come traduttore in italiano Bachet è ancora più incline allo sfoggio retorico e stilistico di quanto non lo sia come traduttore in francese. Si confrontino i due passi sopra riportati con la traduzione francese (in alessandrini) dei vv. 7-10 della VII delle *Eroidi* ovidiane («Certus es ire tamen miseramque delinquere Dido, / atque idem venti velam fidemque ferent? / certus es, Aenea, cum foedere solvere naves, / quaeque ubi sint nescis, Itala regna sequi?»):

Tu vas donc defloger, ô cruel, et tu laisses
 La chetive Didon languissante pour toy;
 Les vents emporteront ta voile et tes promesses,
 Avuecques tes vaisseux s’envolera ta foy.
 Tu cherches par les eaux l’italique ravage,
 Sans sçavoir quelle part ta nef se doit tourner.

Del resto, il gusto amplificatorio di Bachet si vede anche dal confronto con la più concisa traduzione dei due passi virgiliani di Annibal Caro:

[...] in quella guisa
 ch’opposti un contra l’altro Affrico e Bora
 e Garbino e Volturno accolte in mezzo
 han le selve stridenti o ’l mare ondoso,
 quando col suo tridente in fin dal fondo
 il gran Nereo il conturba.

Egli di rupe in guisa immoto stassi,
 di rupe che, nel mar fondata e salda,
 né per venti si crolla, né per onde
 che le fremano intorno, e gli suoi scogli
 son di spuma coverti e d'alga invano.

3. Un'atteggiamento diverso, più rigoroso, è quello di un altro francese, l'ugonotto François Perrot, autore di una traduzione poetica dei Salmi (1603) che si affianca alle molte compiute all'epoca in area riformata, tra cui quella celebre di Giovanni Diodati. Ecco l'inizio del Salmo 61,⁸ reso in strofe eterometriche composte da novenari (una rarità all'epoca in Italia, forse perché arieggia piuttosto l'*octosyllabe* francese), quinari e settenari, in cui ogni tipo di verso non rima mai con se stesso ma, di volta in volta, con ognuno degli altri due, determinando una sorta di tensione fra schema rimico, tripartito (*a a / b b / c c*), e schema sillabico, bipartito (9-5-7 / 9-5-7), accentuata dai frequenti *enjambements*. Petrarca e il petrarchismo sono lontanissimi, così come lontani sono gli standards cinquecenteschi. Il rispetto del testo sacro comporta, pur nella libertà sintattica, una trasposizione molto fedele e tendenzialmente letterale, che indulge solo per ragioni metriche ad alcune lievi, ma motivate, amplificazioni («ascolta, *intendi*», «*hor vo'* chiamarti», «vien meno *di dolore*», «mi terrò *securamente*», ecc.):

Al grido mio, Signor, attendi,
 Ascolta, intendi
 Miei preghi. Io da le parti

Del mondo estreme hor vo' chiamarti,
 Mentre mio cuore
 Vien meno di dolore.

⁸ Fonte: *Salmi di David, tradotti in lingua volgare italiana, & accommodati al canto de i Francesi. Per messer Francesco Perrotto*, Genève, Jean II de Tournes, 1603; la prima edizione, parziale, esce a Ginevra nel 1576, col titolo *Perle elette di Francesco Perrotto, cavate da quel tesoro infinito di CL salmi di David. Divise in tre parti et nove canti*; cfr. A. Bettoni, *Le 'Perle elette' di François Perrot*, in *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, cit., pp. 71-95.

A l'alta pietra, ov', almo Sire,
 Non so salire,
 Fa ch'io condotto sia.
 Perché tu la speranza mia
 Et rocca sei
 Contr'i nemici miei.

Nel tabernacol tuo, o Dio,
 L'albergo mio
 Io farò eternamente.
 Et mi terrò securamente
 Là nel secreto
 De l'ale tue, ben cheto.

Che quanto, o Dio, t'ho dimandato
 Me l'hai accordato
 [...]

La si confronti con la versione in prosa di Diodati:

O Dio, ascolta il mio grido; Attendi alla mia orazione. **2** Io grido a te dall'estremità della terra, mentre il mio cuore spasima; Conducimi in su la rocca, che è troppo alta da salirvi da me. **3** Perciocchè tu mi sei stato un ricetto, Una torre di fortezza d'innanzi al nemico. **4** Io dimorerò nel tuo tabernacolo per molti secoli; Io mi riparerò nel nascondimento delle tue ale. **5** Perciocchè tu, o Dio, hai esauditi i miei voti.

4. Un notevole traduttore in italiano dalle lingue classiche è stato l'abate parigino François Régnier Desmarais (1632-1713), di cui riporto qui seguito la versione di una delle liriche più famose di Anacreonte (36 G., 44 D.), dove la potenziale monotonia cantilenante degli isoritmici ottonari è riscattata dalle frequenti, e spesso vistose, inarcature. L'abilità formale si vede anche nel gusto della triplice variazione strofica: prima un sestetto a rime bacciate, poi due quartine, la prima a rime alternate, la seconda invece a rime incrociate. Gli aspetti metrici della sua traduzione sono del resto messi in rilievo da Régnier stesso, che giustifica la sua scelta dell'italiano non solo «per l'abbondanza, forza, brevità e sonorità della lingua toscana, non inferiore forse in questo alla greca», ma anche «per la corrispondenza e conformità de' metri fra l'una e l'altra» (l'accostamento "estetico" dell'italiano al greco antico diventerà poi quasi un *topos*):

Rare e sparse a brine argenti
 ho le chiome e neri i denti:
 ed è pur l'alma e fiorita
 gioventù da me fuggita:
 né gran tempo a star in questa
 vita dolce ormai mi resta.
 Ond'ognor sospiro e gemo,
 in pensare alla fatale
 ultim'ora, e d'orror tremo,
 tal di me pietà m'assale.
 Sempre aperta a chi vi scende
 sta l'oscura stanza inferna;
 ma severa legge eterna
 tornar sù niega e contende.⁹

Régnier, autore anche di poesie in italiano, oltre che in latino, francese e castigliano (e traduttore in francese di alcune scene del *Pastor fido*), è in effetti il più interessante fra i primi traduttori di Anacreonte (la sua versione risale al 1693, non molto dopo quelle di Torciglionti, di Capponi e di Corsini), ammiratissimo ai suoi tempi e forse non rimasto ignoto a Manzoni, se è vero che la sequenza, ai vv. 8-9, «in pensare alla fatale / ultim'ora» (cui segue peraltro al v. 11 un marcato petrarchismo: «tal di me pietà m'assale») richiama irresistibilmente i vv. 7-8 del *Cinque Maggio*: «Muta pensando all'ultima / Ora dell'uom fatale» (e a Manzoni, quello degli *Inni sacri*, fa pensare in prospettiva anche la citata versione dei Salmi di Perrot). Ma va ricordata, per efficacia e concisione, anche la sua traduzione in versi sciolti (di cui teorizza l'eccellenza) dei primi otto canti dell'*Iliade*, da cui traggio un passo famoso, la conclusione del dialogo fra Ettore e Andromaca nel VI canto (vv. 466-81):

Ciò detto volle Etor prendere in braccio
 il figlio, ma il bambin da lui si storse
 gridando, e al noto sen si strinse tutto;
 che timor gli ponean il lucido elmo
 e dell'equina crista il crollar fiero.
 L'atto del fanciul mosse a riso il padre,
 e la madre; Etor l'elmo a terra manda;
 poi bacia il figlio, e fra le braccia il toglie,

⁹ Fonte: *Poesie toscane del Signor Abate Regnier Desmarais. Poesias castelanas del mismo. Carmina latina ejusdem*, in Parigi, Appresso Claudio Cellier, 1708.

e gli occhi volti al ciel pregando dice:
 “Giove sommo, e voi tutti eterni numi,
 fate ch’un dì quest’unico mio figlio
 de’ Troiani qual io difensor fia;
 e con tanto valore in Troia regni,
 che quando dalla guerra ei torni a casa,
 carco di spoglie ad uom ucciso tolte,
 si dica: Egli è del padre anche più forte,
 e di questo fra sé sua madre goda.

Il tono rasenta talora, certo volutamente (e in contrasto con qualche contorcimento aulico: «e dell’equina crista il crollar fiero», «de’ Troiani qual io difensor fia»), il prosastico, complice anche, oltre a un lessico comune e colloquiale (*bambin, torni a casa, sua madre goda*), la presenza in più d’un verso di accenti ribattuti di quinta-sesta sillaba («Ettòr prèndere», «fanciùl mòsse», «Ettòr l’èlmo»). Un’asciuttezza e una semplicità che risaltano ancor di più se si raffronta il passo con la corrispondente, più dilatata, versione di Vincenzo Monti (23 versi contro i 17 di Régnier):

Così detto, distese al caro figlio
 l’aperte braccia. Acuto mise un grido
 il bambinello, e declinato il volto,
 tutto il nascose alla nudrice in seno,
 dalle fiere atterrito armi paterne,
 e dal cimiero che di chiome equine
 alto su l’elmo orribilmente ondeggia.
 Sorrise il genitor, sorrise anch’ella
 la veneranda madre; e dalla fronte
 l’intenerito eroe tosto si tolse
 l’elmo, e raggianti sul terren lo pose.
 Indi baciato con immenso affetto,
 e dolcemente tra le mani alquanto
 palleggiato l’infante, alzollo al cielo,
 e supplice sciamò: Giove pietoso
 e voi tutti, o Celesti, ah concedete
 che di me degno un dì questo mio figlio
 sia splendor della patria, e de’ Troiani
 forte e possente regnator. Deh fate
 che il veggendo tornar dalla battaglia
 dell’armi onusto de’ nemici uccisi,
 dica talun: Non fu sì forte il padre:
 E il cor materno nell’udirlo esulti.

5. Tra fine Settecento e inizio Ottocento si hanno i primi casi di scrittori stranieri che traducono poeticamente in italiano non dalle lingue classiche (con implicita equiparazione dell'italiano a queste ultime), ma da lingue moderne, e precisamente dalle proprie. In questi casi non si tratta dunque più di esercitazioni accademiche o sfoggi di bravura, ma di una sentita esigenza di comunicazione e promozione culturale, da lingua viva a lingua viva, pur nell'ingenuo intento di "nobilitare" il testo di partenza attraverso la lingua di arrivo, sentita al solito come depositaria di bellezza e musicalità, oltre che di secolare prestigio e dignità. Al 1804 risale la traduzione integrale in italiano (la prima in assoluto, e a lungo l'unica) dell'*Hermann und Dorothea* di Goethe. Ne è autore Christian Joseph Jagemann, figura benemerita di studioso e divulgatore della lingua e della letteratura italiana nella Weimar dell'età di Goethe (del 1776-77 è per esempio una sua *Antologia poetica italiana*, in due volumi, a partire da Guittone d'Arezzo; del '96 una *Scelta delle migliori prose e poesie de' più chiari scrittori italiani*, dove inserì anche versi propri), cui si deve anche la generosa ma sfortunata impresa della *Gazzetta di Weimar*, periodico da lui edito e interamente redatto in italiano, costretto a cessare le pubblicazioni, per mancanza di finanziamenti, dopo meno di due anni. Jagemann rende lo straordinario esametro "barbaro" goethiano, narrativamente così scorrevole e incisivo, nell'unico modo possibile (e del resto consacrato dalla tradizione): un altrettanto spedito, quasi prosastico (anche in forza dei continui *enjambements* e di un periodare fedele all'*ordo naturalis*), endecasillabo sciolto. Basti questo passo, che apre il canto VII:

Siccome il viandante, allorché mira	<i>Wie der wandernde Mann, der vor dem</i> <i>[Sinken der Sonne</i>
il sol sul punto di corcarsi, vago	<i>Sie noch einmal in's Auge, die schnell-</i> <i>[Iwerschwindende, fa te,</i>
ancora di gioirne vi si affisa,	<i>Dann im dunkeln Gebüsch und an der</i> <i>[Seiten des Felsens</i>
e poi l'effigie pendula ne vede	<i>Schweben siebet ihr Bild; wohin er die</i> <i>[Blicke nur wendet,</i>
in su la fosca fronte di boscaglie	<i>Eilet es vor und glänzt und schwankt in</i> <i>[herrlichen Farben:</i>
e rupi; la quale ove che si volga	<i>So bewegte vor Hermann die liebliche</i> <i>[Bildung des Mädchens</i>
l'occhio, il precorre, in mezzo a lucicanti	<i>Sanft sich vorbei, und schien dem Pfad's</i> <i>[in's Getreide zu folgen.</i>
e vaghissimi smalti fluttuante;	<i>Aber er fuhr aus dem staunenden Traum</i> <i>[auf, wendete langsam</i>

così l'imgo della giovin cara	<i>Nach dem Dorfe sich zu, und staunte</i>
	<i>[wieder; denn wieder</i>
ad Ermanno davanti leggermente	<i>Kam ihm die hobe Gestalt des herrli-</i>
	<i>chen Mädchens entgegen.</i>
passa, e par che alla volta del sentiero	<i>Fest betrachtet er sie; es war kein</i>
	<i>[Scheinbild, sie war es</i>
che attraversa le biade, drizzi i passi.	<i>Selber. Den größeren Krug und einen</i>
	<i>[kleinern am Henkel</i>
Ma in un tratto riscuotesi il garzone	<i>Tragend in jeglicher Hand: so schritt sie</i>
	<i>[geschäftigt zum Brunnen.</i>
	<i>[...]</i>
da quella estatica visione, e mentre	
verso il villaggio il piè rivolge lento,	
l'alto sembiante dell'amato bene	
che par venirgli incontro, di ben nuovo	
lo avviva; ma or che ben vi ferma l'occhio,	
non simulacro, ma lei dessa scorge,	
la qual con due mezzine, grossa l'una	
e men capace l'altra, che ella tiene	
pel suo manico ognuna, premurosa	
alla volta del fonte muove i passi. ¹⁰	
[...]	

È ovvio che l'aurea semplicità goethiana si dilata spesso in forme vagamente più auliche e sostenute tramite le amplificazioni parafrastiche e interpretative (per esempio: «Ma in un tratto riscuotesi il garzone / da quella estatica visione...», che corrisponde a «Aber er fuhr aus dem stauenden Traum», lett. 'ma egli si scosse dal sogno che lo stupisce'), ma è appunto così - dunque non con aggiunte o generici, e magari maldestri, abbellimenti (che pure non mancano: «vago ancor di gioirne» per esempio non ha riscontro in Goethe, così come i «lucicanti / e vaghissimi smalti»; e «l'effigie *pendula* ne vede» suona un po' ridicolo rispetto a «schweben sieht ihr Bild»: quasi una svista, forse, per *tremula*) - che Jagemann riesce talora a rendere efficacemente certe implicazioni goethiane. Si veda già l'inizio, dove *sul punto di corcarsi* (detto del sole) rende sia *vor dem Sinken* che l'intraducibile *schnellverschwindende* (lett. 'che scompare rapidamente'); mentre «in's Auge... faßte» 'fissò, colse con l'occhio', si divarica in *mira* e *vi si affisa*. Nel complesso però, come si diceva, l'anda-

¹⁰ Fonte: *Ermanno e Dorotea, Poema tedesco del Sign. di Goethe, tradotto in versi italiani sciolti dal Sig. Jagemann (...)*, Halle della Sassonia, nella libreria Ruffa, 1804.

mento è piuttosto colloquiale, al punto che non mancano periodi francamente prosastici come il seguente (dal canto V): «[...] Addio! Me ne vado / in traccia alla fanciulla, e discoperta / che l'avrò, me ne torno qua. Seguite / intanto a ragionar, né vi scordate / di entrar sul punto che concerne quella». Tutto sommato, e malgrado una certa ibrida sciattezza, una discreta antitesi all'enfasi di tanta poesia italiana del tempo.¹¹

6. Se non vado errato, la prima traduzione italiana del *Lycidas* di Milton si deve a un inglese, Thomas James Mathias (1754-1835), conosciuto in patria per un *Pursuits of Literature* (1797) che godette all'epoca di una certa popolarità e apprezzato in Italia al punto di essere accolto nell'Accademia dell'Arcadia, col nome di Lariso Salaminiò, e poi in quella della Crusca. Curatore nel 1802 di una silloge in tre volumi di *Componimenti lirici scelti de' più illustri poeti d'Italia* (seconda edizione 1808, arricchita di una *Aggiunta* pure in tre volumi), divulgatore a Londra delle opere del Crescimbeni e del Tiraboschi e fautore dell'istituzione nelle università inglesi di una cattedra di letteratura italiana, Mathias è autore - e già prima del suo trasferimento in Italia nel 1814 - di una raccolta di *Canzoni toscane* (poi *Poesie liriche toscane*), più volte ristampata, in cui si dimostra verseggiatore accurato e stilisticamente attrezzato, anche se un po' attardato (suoi ammiratissimi modelli sono Chiabrera, Guidi, Filicaia), e traduttore non disprezzabile (volge in italiano, oltre al *Lycidas*, testi di Spenser, Gray, William Mason e altri minori). Questo l'inizio del suo *Licida* (1812):¹²

Ancor, oh lauri, e un'altra volta ancora
 Oh voi, bruni mirteti,
 Di succo, al par dell'edra, mai non privi,
 I vostri acerbi e vivi

¹¹ Altri aspetti della traduzione di Jagemann, in particolare metrici, sono trattati da P. Kofler, *Jagemanns italienische Übersetzung von Goethes 'Herrmann und Dorothea': zur Semiotik rythmischer Interferenzen*, in *Die Italianistik in der Weimarer Klassik. Das Leben und Werk von Christian Joseph Jagemann (1735-1804)*, hrsg. von J. Albrecht und P. Kofler, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, pp. 205-226.

¹² Fonte: *Poesie liriche toscane di Tommaso J. Mathias (inglese), membro della Società Reale e di quella degli antiquarj di Londra (...)*, Roma, Nella stamperia De Romanis, 1818 (precedono un'edizione londinese del 1816 e una fiorentina del 1817).

Aspri corimbi or io cogliendo vengo;
 E, in stagion non matura,
 Con man forzata e dura
 Le vostre fresche foglie al vento spargo.
 Cagion mesta ed amara
 (Ahi! mesta sì, ma cara)
 Fa ch'io vi sturbi a non usato tempo,
 Poiché Licida è morto, il giovin vago,
 Non giunto ancora al fior degli anni suoi;
 Né si racquista mai simil tra noi.
 D'ogni canto signore,
 D'alti carmi testore,
 Per Licida cantar chi non vorria?
 Su l'acquosa sua bara,
 Dai fiotti scosso e dai gelati venti,
 Ei non ondeggerà senza 'l mio pianto,
 Senza 'l premio, dovuto ai suoi martiri,
 Di lagrime e d'armonici sospiri.
 [...]

Il metro, misto di endecasillabi e settenari, è quello della canzone “libera” di fine Settecento, sul modello soprattutto di Guidi (ma anche di certi componimenti di Da Ponte, con cui Mathias fu in contatto a Londra),¹³ dove versi irrelati, o rimanti a distanza, alternano con distici a rima baciata: ed è interessante che Mathias renda con una struttura così mobile e “irregolare” la serie di pentametri giambici variamente rimati di Milton:

*Yet once more, O ye Laurels, and once more
 Ye myrtles brown, with ivy never sere,
 I come to pluck your berries harsh and crude,
 And with forced fingers rude,
 Shatter your leaves before the mellowing year.
 Bitter constraint, and sad occasion dear,
 Compels me to disturb your season due:
 For Lycidas is dead, dead ere his prime,
 Young Lycidas, and hath not left his peer:
 Who would not sing for Lycidas? He knew*

¹³ Cfr. J. Lindon, *L'opera poetica di Thomas James Mathias, in Arcadia Lariso Salaminio*, in *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, cit., pp. 185-197.

*Himself to sing, and build the lofty rhyme.
He must not float upon his wat'ry bier
Unwept, and welter to the parching wind,
Without the meed of some melodious tear.*

Riducendo l'uso della rima (dei ventidue versi sopra citati solo tredici sono vincolati alla rima; ma non manca il surrogato dell'assonanza e/o consonanza, tipo *spargo / vago, vengo / tempo*, ecc.) e maneggiando con aderente oculutezza le inevitabili amplificazioni e gli abbellimenti aulici («di succo ... mai non privi», «né si racquista mai simil tra noi», ecc.; magari attraverso il ricorso ai tradizionali lasciti petrarcheschi: qui il v. 13: «non giunto ancora al fior degli anni suoi», con clausola, poi cara anche a Leopardi, desunta da *Rerum vulgarium fragmenta* 268, 39; e ben letterari sono anche «il giovin vago» rispetto a *young Lycidas* nonché il *premio* «dovuto ai suoi martiri», l'uno e gli altri senza corrispondenza nell'originale, ma utili a creare il *coupling* con i canonici «lagrime e ... sospiri» del finale), Mathias produce una traduzione assai dignitosa e nel complesso semanticamente fedele all'originale, forse la migliore fra le versioni ottocentesche del poemetto miltoniano. Sul piano stilistico ne esce ovviamente un Milton piuttosto sostenuto e “nobilitato”, nel senso della più consolidata tradizione italiana, e anche della concezione che lo stesso Mathias ha del *Lycidas*, «componimento così leggiadro, patetico, nobile e pellegrino» (così nella nota introduttiva).¹⁴ Ne è spia caratteristica, fra le altre, la frequente resa amplificatoria di singoli pentametri con due settenari rimati: vedi qui «Cagion mesta ed amara / (Ahi! mesta sì, ma cara)» rispetto a «Bitter constraint, and sad occasion dear».

7. Dopo Jagemann e Mathias la pratica della traduzione poetica (e in generale della traduzione letteraria) in italiano da parte di autori stranieri comincia a venir meno. Il caso dello svedese Jakob Gråber, del resto vissuto in Italia, che traduce nella nostra lingua testi scaldici (1811), è, credo, più unico che raro; così come quello dell'inglese William Frye, che nel 1826 pubblica una sua traduzione in italiano della *Sposa di Messina* di Schiller (dal tedesco dunque; ma lo cito solo come

¹⁴ Cfr. E. Sdegno, *Sette traduzioni italiane del Lycidas*, in Aa. Vv., *Tra Shakespeare e Milton*, a cura di M. Melchionda, Padova, Unipress, 1997, pp. 85-127, a p. 95.

una curiosità). Non mi sovengono poi altri casi di rilevanti traduzioni poetiche in italiano se non ricorrendo - ma siamo già nel Novecento - alla curiosa versione pubblicata da Ezra Pound nel 1931 nella rivista genovese "L'Indice" di una poesia di Parker Tyler (1904-1974): curiosa se non altro «per lo sconcertante italiano di Pound»,¹⁵ il quale Pound peraltro assicura - previa ammissione che «i difetti di stile sono miei» - che «i rapporti grammaticali non sono più stretti nell'originale che in questa versione»:

[...]

Io – mi scusa la
 scusa breve – tu
 materiale puro, palpitante sino alle ossa
 sei in simpatica e misteriosa, con una grazia
 momentanea (te vedendo chiaro)
 coll'orologio e sole;
 dopo: il parlar galante
 glissando, al declino glissando, sì,
 tu dicevi, il mio corpo è la mia
 proprietà, ed io inclino il capo.
 Incominciata era,
 Fra l'amor e il non-amor, parlando ed...
 Io, quel parlante,
 non amor, tu cercando
 la garbata garbatezza della materia, volgendo
 su nessun cardine – sogno
 tu (prima che tu fossi, era)
 assicurando null'amor verbifacente
 sogno verbifacente interrompeva
 la tua – confortabilissima, caldissima
 mendacità ottima, ah;
 ahn! I miei occhi selvaggi tagliano
 non celano la tenera, selvatica
 versione della bugia crescente delle parole tue.¹⁶
 [...]

¹⁵ N. Zapponi, *L'Italia di Ezra Pound*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 94 n. 43.

¹⁶ Fonte: E. Pound, *Carte italiane 1930-1944, letteratura e arte*, a cura di L. Cesari, Milano, Archinto, 2005, pp. 192-95. Non sono stato in grado di riscontrare l'originale di Tyler.

È interessante che proprio questo esperimento traduttorio costituisca in qualche modo il corrispettivo dell'idea che Pound si faceva di un possibile rinnovamento della lingua italiana, da lui sentita come troppo aulica, ingessata e immobile. Scriveva sempre nel '31: «La lingua è qui per servire il pensiero. Non c'è per conservarla in un museo. La lingua italiana ha bisogno di carta vetrata».¹⁷

8. La traduzione poetica in italiano di testi altrui da parte di scrittori stranieri lascia il passo, all'inizio dell'Ottocento, al fenomeno nuovo, e ben più interessante, dell'autotraduzione, che si apre con un caso di notevole spessore per la personalità coinvolta, quella di Percy Bysshe Shelley. Non mi soffermerò a lungo sulle sue autotraduzioni poetiche in italiano, risalenti al 1820-21, le principali delle quali sono quelle dal *Prometheus Unbound* (atto II, 48-110 e IV, 57-82), sia perché ne parlerà in questa sede Rognoni, sia perché ne parlò estesamente a suo tempo Roberta Capelli.¹⁸

Riporto di seguito, ai fini di un rapido commento, il primo dei due passi citati (II, 48-110), col testo originale a fronte:¹⁹

VOICES IN THE AIR, SINGING

*Life of Life! thy lips enkindle
With their love the breath between them;
50 And thy smiles before they dwindle
Make the cold air fire; then screen them
In those looks, where whoso gazes
Faints, entangled in their mazes.*

UNA VOCE NEL AERE

Vita della Vita! tue labbre accendano
Il fiato fra di loro, col suo amore;
E tuoi sorrisi innanzi che si dileguano
Infocano il freddo aere, allora si nascondano
In quei sguardi, dove nessuno guata
Che non svenni, intrecciato fra loro labirinti.

¹⁷ *Ivi*, p. 191 (nello scritto che introduce la traduzione citata); cfr. anche S. Zanotti, *Da Dante a Mussolini: appunti sull'italiano di Pound*, in *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, cit., pp. 375-392, a p. 376.

¹⁸ R. Capelli, *Le autotraduzioni di Shelley per amore di Teresa: frammenti di un'autobiografia poetica ideale*, in *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, cit., pp. 199-214.

¹⁹ Fonte: *Ivi*, pp. 199-214 (controllato su *The Poems of Shelley, Volume 4, 1820-1821*, ed. by M. Rossington, J. Donovan and K. Everest, London-New York, Routledge, 2014, pp. 12-24).

Child of Light! thy limbs are burning
 55 *Through the vest which seems to hide them;*
As the radiant lines of morning
Through the clouds ere they divide them;
And this atmosphere divinest
Shrouds thee wheresoe'er thou shinest.

60 *Fair are others; none beholds thee,*
But thy voice sounds low and tender
Like the fairest, for it folds thee
From the sight, that liquid splendour,
And all feel, yet see thee never,
 65 *As I feel now, lost for ever!*

Lamp of Earth! where'er thou movest
Its dim shapes are clad with brightness,
And the souls of whom thou lovest
Walk upon the winds with lightness,
 70 *Till they fail, as I am failing,*
Dizzy, lost, yet unbewailing!

ASIA

My soul is an enchanted boat,
Which, like a sleeping swan, doth float
Upon the silver waves of thy sweet singing;
 75 *And thine doth like an angel sit*
Beside a helm conducting it,
Whilst all the winds with melody are ringing.
It seems to float ever, for ever,
Upon that many-winding river,
 80 *Between mountains, woods, abysses,*
A paradise of wildernesses!
Till, like one in slumber bound,
Borne to the ocean, I float down, around,
Into a sea profound, of ever-spreading sound.

85 *Meanwhile thy spirit lifts its pinions*
In music's most serene dominions;
Catching the winds that fan that happy heaven.
And we sail on, away, afar,
Without a course, without a star,

Figlia della Luce! Tue membra ardono
 Per la veste che le celasse
 Come le radianti striscie della alba
 A traverso delle nuvole, prima che le spezzano
 E questa atmosfera divinissima
 Ti involge, dovunque tu risplendi.

Altre sieno belle - nessun ti può vedere -
 Ma la tua voce è tenera e dolce
 Come quella della più bella - perché, t'involupa
 Dalla vista, quel aereo splendore
 E tutti sentono, senza mai vederti
 Come io sento ora, perduto per giammai.

Lampa della terra! dovunque tu ti movi
 Sue oscure forme son vestite da raggi;
 Le anime di loro che tu ami
 Camminano sopra al vento, con legerza;
 Finché cadono, come io cado
 Vertiginoso, perduto, - ma senza guai.

ASIA

Mia anima è una barca incantata
 Che ondeggia come un cigno che dorme,
 Sul argentea onde della tua soave armonia-
 E la tua siede come un spirito del cielo
 Presso al timone, guidandola
 Mentre tutte le aure con melodia suonano.
 Sembra ondeggiare sempre, sempre,
 Sopra quel labirintoso fiume
 Fra montagne selve abissi
 Un paradiso dei eremi
 Finché, come uno involto in sonno,
 Tr[xxxx] al oceano, sono
 Nel mare profondissimo, di suono dilatato.

Intanto tuo spirito spiega i vanni
 Nei regni più sereni di melodia
 Traendo l'aere di quel felice cielo!
 E navigamo lontano, via,
 Senza porto, e senza stella

- 90 *But, by the instinct of sweet music driven;
Till through Elysian garden islets
By thee, most beautiful of pilots,
Where never mortal pinnacle glided,
The boat of my desire is guided:*
95 *Realms where the air we breathe is love,
Which in the winds on the waves doth move,
Harmonizing this earth with what we feel above.*
- We have passed Age's icy caves,
And Manhood's dark and tossing waves,
100 And Youth's smooth ocean, smiling to betray:
Beyond the glassy gulfs we flee
Of shadow-peopled Infancy,
Through Death and Birth, to a diviner day;
A paradise of vaulted bowers,
105 Lit by downward-gazing flowers,
And watery paths that wind between
Wildernesses calm and green,
Peopled by shapes too bright to see,
And rest, having beheld; somewhat like thee;*
110 *Which walk upon the sea, and chant melodiously.*
- Impulsi dal'istinto di soave suono;
Finche, nelle Elisee isolette
La barca del mio desir s'aggira
Guidati da te, più dolce dei gale[o]tti
Dove mortale legna mai non solcavi,
Regni, dove l'aria che si respira, è amore;
Che move sopra i flutti e dentro ai venti
Armonizzando questa terra con tutto che speriamo in cielo.
- Abbiamo passate le gelate spelonce di vecchiezza
E gli oscuri e inquieti flutti di virilità
E l'oceano lucido di Gioventù, che sorride per tradire;
Volammo al di là li vitrei golfe
Di infanzia, ombra-popolata,
Per Morte e Parto, ad un di più divino;
Un Paradise di sopra trecciati alberi
Illumati da fiori che inchiano gli occhi giù
E semite acquee che si volgano intorno
Deserti silentissimi e verdi;
Popolati da forme troppo radianti di beltà da [vedere]
E riposare, avendo vedute; come te;
Che camminano sopra le onde cantando [armoniosamente.

In sé, la traduzione, meramente alineare, non ha praticamente valore, tenendosi talmente stretta all'originale da riuscire a volte persino quasi incomprensibile. Colpisce per la sua scorrettezza grammaticale, le approssimazioni sintattiche, gli errori di ortografia ecc. (evidentemente non ha goduto, dato anche il suo carattere strettamente privato, della consulenza di un esperto di madrelingua), e tuttavia ha una sua dignità e inventività linguistica che è in funzione dell'immagine idealizzata che Shelley, allora in Italia, voleva dare della propria personalità: di uomo, ma soprattutto d'artista. Ed ecco perché anche qui prima di tutto viene la letteratura: ma è interessante notare che ora il modello di riferimento che prevale non è più Petrarca, ma Dante (e magari anche i lirici duecenteschi suoi contemporanei): *lampa* 66, *vanni* 85, *amore / che move* 95-96, *involto* ('bound') 82, sono tutti termini danteschi, cui s'aggiungono *guai* 71 nel senso di 'lamenti' e ovviamente *aere* 51. Altrettanto significativo è che Dante traspaia anche dietro il testo originale inglese: al v. 94 «the boat of my desire», reso letteralmente con *la barca del mio*

desir, discende forse dal ricordo dell'attacco di *Paradiso* II: «O voi che siete in piccioletta *barca*, / *desiderosi* d'ascoltar...» (ma certo quest'eco si incrocia con quella del *vasel*, dell'*incantamento* e del *disio* del celebratissimo sonetto *Guido, i' vorrei*, che Shelley tradusse in inglese e a cui si ispira probabilmente la *barca incantata*, l'*enchanted boat* dell'inizio).

Non c'è metrica in queste traduzioni, ma si avverte qua là lo sforzo, forse inconsapevole, di avvicinarsi all'endecasillabo (vd. per esempio l'attacco del secondo brano: «Mia anima è una barca incantata / che ondeggia come un cigno che dorme»): sforzo che almeno in un paio di punti dà degli esiti perfetti: «il fiato fra di loro, col suo amore» (v. 49), «le anime di loro che tu ami» (v. 68) e, particolarmente suggestivo, «che move sopra i flutti e dentro i venti» (v. 96), di sapore anche questo vagamente dantesco.

Pur nel generale prevalere della letteralità, colpiscono alcune soluzioni non banali: p.es *sweet singing* 74 = *soave armonia*, *like an angel* 75 = *come uno spirto dal cielo*, *wilderness*, tradotto una volta con *eremi*, ma poi con *deserti* (dunque con consapevole *variatio*), e così *music*, che è reso una volta con *melodia* e una volta con *suono*. E poi quella neoconiazione *labirintoso*, che traduce *many-winding*, mantenendo il suffisso *-oso* già presente in *vertiginoso* 71 (che traduce erroneamente *dizzy*), sentito forse come un tratto tipicamente italiano; così come “italiani” per antonomasia sono sentiti i superlativi in *-issimo*, che infatti, tranne che al v. 58, non traducono un superlativo inglese: vd. vv. 84 e 107.

9. Tra le carte di August von Platen è stato rinvenuto, sotto il titolo *La Madre Polacca*, il seguente testo:²⁰

Dormi, o caro! Ancora non sai, perché tu piangi. Dormi! Un giorno
[t'insegnerò io il dolor vero.

²⁰ Fonte: August Graf von Platen, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, historisch-kritische Ausgabe mit Einschluss des handschriftlichen Nachlasses, hrsg. von M. Koch und E. Petzet, Leipzig, Max Hesse Verlag, 1910 (è stata ritoccata in qualche punto la non sempre felice resa grafica; restano alcune incertezze). Scopro *in extremis* che esiste un'altra redazione, dal titolo *Canzone di una madre polacca*, del medesimo testo, conservata fra le carte di Antonio Ranieri depositate presso la Biblioteca Nazionale di Napoli: ne diede notizia, pubblicandola, E. Friepes, *Il Platen, il Leopardi e il Ranieri*, *Civiltà moderna*, 7 (2-3), 1935, 219-231, che ritiene autentica la testimonianza (Platen

Dich lehren einst.

*Schlaf ein, o Herz, was kümmert dich
Der Feinde Sieg?
Dein Vater fiel für dich und mich
Im Heldenkrieg.*

*Dich wird erziehn dereinst der Zar
Zur Sklaverei:
Doch als ich dich, o Kind, gebar,
War Polen frei.*

*O weh des Fluchs, der, teures Land,
Dich jetzt ergreift!
Es wird bereits durch Polenband
Die Stadt geschleift.*

*Mit Schaufeln naht dem Wall sich schon
Der Männer Gang;
Sie murmeln sacht, mit halbem Ton
Den Rachgesang.*

*O großer Gott, mißhöre nicht
Den leisen Chor,
Und rufe laut vor dein Gericht
Den Würger vor!*

*Es zehre Krieg und Pestilenz
An seinem Reich,
Ihm scheine freudenlos der Lenz,
Die Rose bleich!
Das eigne Weib gewähre nie
Ihm sein Gesuch,
Und aus dem Bett verjage sie
Der Blutgeruch!*

*Und wenn sich je sein falscher Mund
Verzieht und lacht,
Tu ihm der Geist die Waisen kund,
Die er gemacht!*

*Und träumt er sich ein leichtes Ziel
Auf glatter Bahn,
So denk er, wie sein Vater fiel
Und wie sein Ahn!*

*Und stirbt er auch, empfind er doch
Der Hölle Graus:
Meineidigen wächst der Finger noch
Zum Grab heraus.*

*Was wir begehrt, war ja nur,
Was uns gehört,
Was jener Mann sogar beschwor,
Der uns zerstört.*

*Gott gab, so rühmt er, ihm das Reich,
Das kühn er lenkt;
Oh, hätte Gott ihm auch zugleich
Ein Herz geschenkt!*

*Und du, o Säugling, atme leis
Im Schoß der Schmach,
Ahm aber einst im Männerkreis
Dem Vater nach!*

*Du werdest noch der Stolz der Frau,
Des Landes Zier,
Um einst die Taten abzubaun
Dem Tigertier!*

*Schlaf ein, du weißt ja nicht, o Herz,
Warum du weinst;
Schlaf ein, ich will den wahren Schmerz
Dich lehren einst!*

Non ci sono motivi per dubitare che si tratti di un'autotraduzione, tenuto conto del poliglottismo di Platen, autore, oltre che di testi in inglese, francese e spagnolo, anche di due componimenti in terzine in italiano, di sapore vagamente montiano. Un'autotraduzione "di servizio", verrebbe da dire, e forse nata solo come esercizio personale (o per omaggio ad amici italiani: fra gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento Platen soggiornò a lungo in Italia); ma non priva, malgrado alcune cadute (per esempio in corrispondenza dei vv. 29-36, tra settima e nona strofa), di accorgimenti stilistici e lessicali e di qualche resa efficace, come, per fare solo qualche esempio minimo, la pertinente posposizione dell'aggettivo in *il dolor vero* (ted. «den wahren Schmerz», v. 3), il *quando*

nascesti là dove l'originale ha, letteralmente, 'quando ti partorii' (v. 11), o la trasformazione di «der Hölle Graus» (v. 46), lett. 'l'orrore dell'inferno', nel più letterario *le furie infernali* (il ricorso a una certa elevatezza si nota anche in *almo paese* rispetto a «teures Land» 13 o in *a te che preme* rispetto a «was kümmert dich» 5). Notevole anche la rielaborazione cui sono sottoposti i vv. 37-38 (decima strofa), lett. 'E se s'immagina in sogno una facile meta lungo una strada liscia, non impervia', che diventano *E se mai l'anima sua si sogna una meta felice*. Sembra che Platen abbia appreso dagli italiani anche la riluttanza alla meccanica ripetizione lessicale: *leise* per esempio (vv. 22 e 53) diventa la prima volta *basso* (nel senso "tonale"), la seconda *pian pianino*; e così l'appellativo affettuoso *Herz* (vv. 1, 5 e 61) è reso una volta giustamente con *caro*, una volta con *bambino* (mai col letterale *cuore*, che suonerebbe improprio in italiano).

Non un'autotraduzione poetica, dunque, ma forse il primo passo v e r s o l'autotraduzione poetica, fine a se stessa e che prescinde dunque anche dalla circostanza specifica che l'ha ispirata: si noti infatti che, a parte il titolo (dove scompare peraltro *Wiegenlied* 'ninna nanna'), è eliminato ogni riferimento letterale alla Polonia (vv. 12 e 15, cui corrisponde *la patria* e *la mano de' cittadini*).

10. Sulla stessa linea di Platen sembrerebbe collocarsi anche l'autotraduzione dal rumeno all'italiano del sonetto d'apertura di *Visul* ('Il sogno') di Ion Heliade Rădulescu (1802-1872),²¹ che in effetti è una versione alinearmente estremamente letterale, appesantita dal fatto di non seguire alcuna norma metrica (nei primi due versi si posso forse riconoscere degli abbozzi di endecasillabi, dopo di che si apre una serie di versi lunghi che forse vogliono arieggiare gli alessandrini originari) e di

²¹ Fonte: A. Niculescu, *L'autotraduzione: un tipo particolare di traduzione*, in Aa. Vv., *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste, Lint, 1973, pp. 305-317, a p. 307. Letteralmente il testo rumeno suona all'incirca così: 'Un'altra aurora nel mio animo risplende, / Raggio sconosciuto di albe di altri mondi; / Gli occhi mi si aprono, e nei miei occhi sorride / Il giorno dei giorni nostri, i secoli perenni. / I secoli, la mia vita come notti scorse, / E ingobbito sulla mia fossa, la vedo che si è aperta / E mi fa spazio per essa che io passi oltre il confine. / È la porta dell'eternità!...e mi risveglio dal sogno! / La mia fronte imbiancata tutta verso terra si piega, / Le mie braccia appoggiate al mio bastone premono; / E il mio animo si volta e guarda indietro... / O giorni! oppure quale nome a voi si addice?... / Ma siete passati! ciò che passa più non torna. / Era prima che chiedessi a voi'.

indulgere a forme genericamente auliche o desuete: *luce* 1 per ‘risplende’, *radio* 2 per ‘raggio’, *al par* 4, *veggo* 6, *mi fa loco* 7 sulla base dell’originario *loc*, che però è qui piuttosto ‘spazio’; s’aggiungano l’enclisi pronominale libera ai vv. 9 e 10 e le inversioni sintattiche ai vv. 1 e 8 «del- l’eternità è la posta...»; con qualche improprietà, tipo *appesano* 10 (per ‘premono’) e *si deve* per ‘si addice’, mentre in *baccolo* c’è un inusuale raddoppiamento consonantico:

*O altă auroră în sufletu-mi lucește,
Rază necunoscută d-a altor lumi ziori;
Ochii mi se deschide, și-n ochii mei zîmbește
Ziua zilelor noastre, vecii netrecători.*

*Veacurile, via a-mi ca nop i se strecurară,
Ș-încovoiat pe groapa-mi, o văz că s-a deschis
Ș-îmi face loc printr-însa să trec preste hotară -
E poarta vecinicei!... și mă deștept din vis!*

*Fruntea-mi albită toată către pământ se lasă,
Bra ele-mi răzemate toiașul meu apasă;
Iar sufletu-mi se-ntoarce și cată înapoi...*

*O zile! sau ce nume vouă vi se cuvine?...
Dar a i trecut! ce trece mai mult el nu ma vine.
Era mai dinainte să vă întreb pe voi.*

Un'altra aurora in alma mia luce,
Radio ignoto, di altri mondi alba;
Mi s'apron gli occhi e ai miei occhi sorride
Il di dei nostri giorni, i secoli eterni.

I secoli, la mia vita al par delle notti scorrerò
Piegato sulla mia tomba, aperta già la veggo,
E mi fa loco trapassar al di là dei confini,
Dell'eternità è la porta... ed eccomi dal sogno destato.

Tutto bianco, il mio fronte, inclinasi ver la terra
Appoggiate le mie braccia, il mio baccolo appesano;
Ma l'animo mio volgesi e guarda indietro.

O giorni! O qual nome a voi si deve?
Ma... già passati siete... o quel che passa non è più.
Era già ben davanti l'interrogar a voi.

Un esempio piuttosto ibrido (assai più di quello di Platen), forse da dimenticare, se non si inquadrasse nella concezione linguistico-letteraria di Heliade, che considerava l'italiano e il rumeno come due “dialetti” della stessa lingua e che perseguiva un suo ideale di italianizzazione del rumeno letterario.²² L'autotraduzione ha dunque qui un valore emblematico.

11. Radicalmente diversi sono invece i risultati cui pervengono i due fratelli Rossetti, Dante Gabriel e Christina. Certo, si tratta di due “italo-inglesi”, per i quali l'italiano era lingua “paterna”, praticata evidentemente in famiglia. Ciò può spiegare la loro notevolissima compe-

²² Cfr. Cepraga, *Esperimenti italiani*, cit., pp. 9-108.

tenza linguistica (e Dante Gabriel è uno dei massimi traduttori dall'italiano antico nell'Inghilterra vittoriana), ma non dobbiamo dimenticare che si tratta in realtà di due fra i principali poeti inglesi dell'epoca. Da ciò dunque la qualità delle loro autotraduzioni, molto consapevoli e letteratissime quelle di Dante Gabriel, più dirette e spontanee, almeno apparentemente, quelle di Christina: la cui operazione è peraltro tutt'altro che ingenua. In entrambi l'inventività arriva anche a neoconiazioni, come *inispegnibili* in Dante Gabriel (*La bella mano*, v. 5; si noti che in italiano non è attestato neanche *spegnibile*) o addirittura *uomibatto* in Christina 'vombato' (specie di canguro), ingl. *Wombat*.

Le due autotraduzioni di Dante Gabriel - risalenti al 1870-72²³ - non sono versioni letterali ("fedeli" sì, nel senso, ma non certo letterali, e le libertà che il poeta si prende non sono poche), ma sono vere traduzioni "d'arte", e in entrambi i casi i due sonetti possono esser letti tranquillamente come testi autonomi, indipendenti l'uno dall'altro, ma - e questo è il paradosso quanto mai suggestivo - in una circolarità di rapporti che è addirittura triplice: si tratta infatti di "poesie per pittura", testi che Dante Gabriel inserisce in due dipinti dal medesimo titolo (*Proserpina*, appunto, e *La bella mano*) e *tout court in italia* n o: si tratta dunque di una traduzione "intersemiotica".²⁴ Difficile se non impossibile sapere qual è il punto di partenza, se il dipinto, il testo inglese, il testo italiano; o se la concezione sia stata per così dire simultanea e complementare, a partire da un'unica idea creativa che alla fine si concreta nel dipinto. Credo in ogni caso che i componimenti italiani siano effettivamente delle traduzioni - ma alla fin

²³ Cfr. D.G. Rossetti, *Collected Writings*, Selected and Edited by J. Marsh, London, Dent, 1999, pp. 347-348 (da cui si cita). Do per comodità la traduzione letterale almeno del primo sonetto, *Proserpina*: 'Lungi (è) la luce che porta una fredda consolazione su questo muro - concessa per un istante e non di più alla mia lontana porta del palazzo, lungi i fiori di Enna da questo tetro gelido frutto, che, una volta assaggiato, mi deve trattenere qui prigioniera; lungi quei cieli da questo tartareo grigiore che mi fa rabbrivire; e lungi, o quanto lungi, le notti che verranno dai giorni che furono. Lungi da me stessa io sembro e do le ali a strane vie nel pensiero e sto in ascolto di un segno, e sempre qualche cuore si strugge per qualche anima (i cui suoni il mio intimo porta volentieri, continuamente insieme sospirando) - 'Ahimè per te, Proserpina infelice!'.

²⁴ Cfr. F. Mazzara, *Un dipinto e i suoi sonetti. 'Proserpina' di Dante Gabriel Rossetti*, in R. Coglitore (ed.), *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, ETS, Pisa, 2007, pp. 141-74.

fine ri-creazioni - condotte a partire da quelli inglesi (assai più modeste sono le poesie scritte da Dante Gabriel direttamente in italiano, di tipo vagamente popolareggiante o melodrammatico, mentre qui siamo davanti ad una elaborazione formale e concettuale di alto livello e di ardua complessità). La traduzione italiana acquista comunque un valore emblematico, perché fa “parlare” il quadro che ne è a sua volta la traduzione visiva:

Proserpina

*Afar away the light that brings cold cheer
Unto this wall, - one instant and no more
Admitted at my distant palace-door,
Afar the flowers of Enna from this drear
Dire fruit, which, tasted once, must thrall me here.
Afar those skies from this Tartarean grey
That chills me; and afar how far away,
The nights that shall become the days that were.*

Lungi è la luce che in sù questo muro
Rifrange appena, un breve istante scorta
Del rio palazzo alla soprana porta.
Lungi quei fiori d'Enna, o lido oscuro,
Dal frutto tuo fatal che omai m'è duro.
Lungi quel cielo dal tartareo manto
Che qui mi cuopre: e lungi ahi lungi ahi quanto
Le notti che saran dai dì che furo!

*Afar from mine own self I seem, and wing
Strange ways in thought, and listen for a sign:
And still some heart unto some soul doth pine,
(Whose sounds mine inner sense is fain to bring,
Continually together murmuring,) -
'Woe's me for thee, unhappy Proserpine!'*

Lungi da me mi sento; e ognor sognando
Cerco e ricerco, e resto ascoltatrice:
E qualche cuore a qualche anima dice,
(Di cui mi giunge il suon da quando in quando
Continuamente insieme sospirando,) -
'Oimè per te, Proserpina infelice!'

La bella mano

*O lovely hand, that thy sweet self dost lave
In that thy pure and proper element,
Whence erst the Lady of Love's high advent
Was born, and endless fires sprang from the wave;-
Even as her Loves to her their offerings gave,
For thee the jewelled gifts they bear; while each
Looks to those lips, of music-measured speech
The fount, and of more bliss than man may crave.*

O bella Mano, che ti lavi e piaci
In quel medesimo tuo puro elemento
Dove la Dea dell'amoroso avvento
Nacque, (e dall' onda s'infuocar le faci
Di mille inispegnibili fornaci):-
Come a Venere a te l'oro e l'argento
Offron gli Amori; e ognun riguarda attento
La bocca che sorride e te che taci.

*In royal wise ring-girt and bracelet-spann'd,
A flower of Venus' own virginity,
Go shine among thy sisterly sweet band;
In maiden-minded converse delicately
Evermore white and soft; until thou be,
O hand! heart-handsel'd in a lover's hand.*

Con dolce modo dove onor t'invii
Vattene adorna, e porta insiem fra tante
Di Venere e di vergine sembante;
Umilmente in luoghi onesti e pii
Bianca e soave ognora; infin che sii,
O Mano, mansueta in man d'amante.

Il linguaggio adottato da Rossetti è di tipo vagamente neoclassico, montiano-foscoliano direi (basti quel fortissimo *enjambement* ai vv. 4-5 della *Bella mano*, specularmente, per così dire, dato il contesto, a quello dei vv. 4-5 di *A Zacinto*: «del greco mar da cui nacque / Venere...»); o, sempre nella *Bella mano*, i vv. 6-7: «Come a Venere a te l'oro e l'argento / offron gli Amori...»), ma l'esperto conoscitore della poesia italiana antica si sente in certe risonanze stilnovistico-dantesche: per esempio il "riguardare attento" del v. 7 della *Bella mano* - nell'originale inglese c'è solo *looks* 'guarda', l'avverbio proviene dalla *Commedia* - e soprattutto i successivi v. 9: «In dolce modo dove onor d'invii», praticamente senza corrispondenza con l'originale inglese, e v. 12 «umilmente in luoghi onesti e pii», che rende con sintetica allusività i vv. 11-12 dell'inglese. Da qui forse anche gli ormai desueti *cuopre* e *furo* dei vv. 7-8 di *Proserpina*. Si può dire che davvero Dante Gabriel proceda autonomamente dal testo inglese, trasformandolo alla luce della sua cultura italiana: l'italiano letterario della tradizione più eletta fornisce cioè il modello e il serbatoio di base, sui quali però l'autore lavora liberamente e innovativamente: nella tradizione trovo per esempio svariati esempi, a designare l'inferno, di "tartareo regno", "tartareo fondo", "tartaree porte" eccetera, ma l'immagine del *tartareo manto* che "copre" Proserpina (v. 6) suppongo sia tutta di Rossetti, che così riesce a trasporre su un suggestivo piano metaforico il più "realistico" 'tartareo grigiore' che fa soltanto 'rabbrivire' l'eroina. Più che di autotraduzioni si tratta in definitiva di riscritture, e anche questo spiega la straordinaria fattura tecnica di questi endecasillabi e soprattutto l'attenzione ai valori fonici, che punta ora alla creazione di un equivalente della testura inglese, un autonomo corrispettivo (si veda l'attacco di *Proserpina*, dove all'allitterazione di *a-* in inglese corrisponde quella, ancora più intensa, di *lu-* in italiano, in un verso oltretutto in cui quasi tutti gli accenti cadono, con effetto fonosimbolico, sulla vocale *u*; oppure, esemplare, il verso finale della *Bella mano*, dove l'iterazione di *man-* corrisponde perfettamente a quella di *hand-* dell'inglese), ora alla sua, diciamo così, compensazione (per esempio nella *Bella mano* si compensa la perdita dell'allitterazione di *p-* in *pure and proper* con l'assonanza *medesmo... elemento*). E tanto basti.

12. L'idea della traduzione - o meglio dell'autotraduzione - come libera e autonoma riscrittura doveva essere di casa presso i fratelli

Rossetti, tant'è vero che Christina ce ne dà un esempio, *mutatis mutandis*, altrettanto e forse ancor più notevole di quello appena visto di Dante Gabriel.

Ecco per esempio cosa diventa nell'autotraduzione-rifacimento di Christina questa poesiola:

*When fishes set umbrellas up
If the rain-drops run,
Lizards will want their parasols
To shade them from the sun.*

che letteralmente suona: 'Quando i pesci aprono gli ombrelli, se comincia a piovere, le lucertole vogliono i loro ombrellini per ripararsi dal sole':

Amico pesce, piover vorrà:
Prendi l'ombrella se vuoi star secco.
Ed ecco!
Domani senza fallo si vedrà
Lucertolon 'zerbino'
Ripararsi dal sol coll'ombrellino.

Oppure:

*What are heavy? sea-sand and sorrow:
What are brief? to-day and to-morrow:
What are frail? Spring blossoms and youth:
What are deep? the ocean and truth.*

(letteralmente: 'Che cos'è pesante? Sabbia e pena. Che cosa è breve? Oggi e domani. Che cosa è fragile? Fiori e gioventù. Cos'è profondo? Oceano e verità'), che diventa:

Pesano rena e pena:
Oggi e doman son brevi:
La gioventude e un fior son cose lievi:
Ed han profondità
Mar magno e magna verità.

dove la struttura rigidamente anaforica e parallelistica dell'originale è completamente modificata in una più varia e mossa testura sintattica, giocata soprattutto sulle costruzioni a chiasmo (verbo-sostantivi // sostanti-

vi-verbo // sostantivi-verbo // verbo-sostantivi). Gli esempi potrebbero continuare a lungo.

Di cosa si tratta? Sono le autotraduzioni in italiano - ma sarebbe più giusto parlare di parafrasi - di 34 dei 112 componimenti che Christina Rossetti raccolse e pubblicò nel 1872 in quello che sarebbe stato un verso *best seller* per l'infanzia, il *Sing-Song: A Nursery Rhyme Book*.²⁵

La freschezza infantile e la semplicità d'accenti non devono trarre in inganno, trattandosi di un'operazione di secondo grado condotta con arte consumata (lo conferma l'estrema varietà metrica) e accorta sensibilità linguistica (evidente anche nell'abuso di diminutivi: *bambinello, figliolino, bocchettina, bigliettino, fioretti, falconcello, mammoletta, agnellina orfanellina, ombrellino*, ecc., perfino *niduncolo* 'piccolo nido' e *sonnacchiosetto*).²⁶ Valga a riprova quello stralunato epigramma che è la citata poesiola sui pesci e le lucertole, che ricorda analoghi componimenti originali in italiano di Christina, come questo, delizioso:

Ti do l'addio,
Amico mio,
Per settimane
Che paion lunghe:
Ti raccomando
Da quando in quando
Circoli quadri,
Idee bislunghe.

A leggere quest'ultima e soprattutto le filastrocche sembra quasi che in italiano Christina conseguia una tonalità più scherzosa ed umoristica che in inglese, che appare certo più sciolto ed elegante ma anche, come dire, più compassato. Ma l'italiano di queste autotraduzioni, pur nei suoi tratti spesso arcaizzanti e in un certo ibridismo che fa capo da

²⁵ Cfr. Ch. Rossetti, *The Complete Poems*, Text by R.W. Crump, Notes and Introduction by B.S. Flowers, London, Penguin Books, 2001 (da cui si cita).

²⁶ Il gusto dei diminutivi induce la poetessa a tradurre così - del resto con voluta aderenza all'originale - la notissima *Animula vagula blandula* di Adriano: «Animuccia, vagantuccia, morbiduccia, / Oste del corpo e suora, / Ove or farai dimora? / Palliduccia, irrigidita, svestituccia, / Non più scherzante or ora» (mentre la coeva versione in inglese suona, più posatamente: «Soul rudderless, embraced, / The Body's friend and guest, / Whither away today? / Unsuppled, pale, discased, / Dumb in thy wonted jest»).

una lato al patrimonio della poesia popolare, dall'altro a quella, più colta, della melica melodrammatica (Metastasio resta a lungo uno dei modelli di Christina), riesce complessivamente, e sorprendentemente, più energico dell'inglese, più rapido e sintetico, spesso attraverso il ricorso allo stile nominale e alla *brevitas* sintattica.

A volte succede però il contrario, come se Christina cercasse intenzionalmente, programmaticamente, costantemente una divaricazione stilistica fra originale inglese e parafrasi italiana. Si veda la traduzione di

*A toadstool comes up in a night,—
Learn the lesson, little folk:—
An oak grows on a hundred years, But then it is an oak.*

(‘Un fungo viene fuori in una notte. Apprendete la lezione, bambini. Una quercia cresce in cento anni. Ma poi è una quercia’):

Basta una notte a maturare il fungo;
Un secol vuol la quercia, e non par lungo:
anzi, il secolo breve e il vespro lungo:
Ché quercia è quercia, e fungo è sempre fungo.

Qui il testo italiano, tutto in endecasillabi, risulta chiaramente, complice anche l'uso della rima identica, più debole e lento di quello inglese. Esattamente l'opposto di

Spunta la margherita
Qual astro in su lo stelo,
E l'erbetta infiorita
Rassembra un verde cielo.

molto più conciso ed epigrammatico di

*Where innocent bright-eyed daisies are,
With blades of grass between,
Each daisy stands up like a star
Out of a sky of green.*

(all'incirca: ‘Quando ci sono delle innocenti margherite occhi-lucenti, con steli d'erba tutt'intorno, ogni margherita spicca come una stella in un cielo verde’). Ma, ripeto, tutto ciò fa probabilmente parte di una ricercata strategia di totale differenziazione stilistica e formale.

Notevole, una volta di più, l'aspetto propriamente metrico. Nelle versioni italiane la varietà metrica risulta infatti spesso assai più accentuata che negli originali inglesi, che per lo più si presentano nella forma della quartina a rime alternate, o giù di lì: schema che a volta è mantenuto (sostituendo magari la rima con l'equivalenza delle clausole sdruciole), a volta completamente cambiato. Si veda la citata *Pesano rena e pena*, dove si risponde alla monometria dell'inglese con l'alternanza o la giustapposizione di versi diversi (l'italiano ha tre settenari, due piani e uno tronco, un endecasillabo e un novenario tronco finale; e qualcosa di analogo avviene anche in *Amico pesce*). Ma la poesia italiana di Christina Rossetti - a mio parere forse la più vivace e dotata poetessa "italiana" dell'Ottocento - meriterà in futuro un ulteriore approfondimento.²⁷

13. Tralasciando a malincuore i casi novecenteschi, su cui mi sono già soffermato in altra sede,²⁸ di Vjačeslav Ivanov e di Jacqueline Risset (con i quali del resto uscirei indebitamente una volta di più dall'ambito cronologico del convegno), cerco di tirare qualche provvisoria conclusione da quanto ho esposto, in particolare relativamente ai casi di auto-traduzione: tanto più interessanti in quanto si tratta di episodi per così dire fine a se stessi, esercizi "gratuiti" di eteroglossia letteraria non destinati in linea di massima a un pubblico di lettori "esterni", italofofoni, o addirittura a una diffusione editoriale (com'è invece per lo più per le traduzioni da terzi).

Le autotraduzioni in italiano che ho esaminato (ma anche altre, novecentesche, qui non considerate) si distribuiscono anch'esse in base alle tre tipologie tipiche di ogni traduzione di testi poetici. Nell'ordine: 1) un "grado zero" della traduzione, con resa estremamente letterale (e spesso non priva di mende), senza vere pretese artistiche autonome: qui si va dal caso decisamente basico di Shelley alla relativa correttezza di Heliade Rădulescu al livello già più notevole di Platen. Si tratta in

²⁷ Si veda intanto l'accurato studio di P. Bottalla, "*The country half my own*": le poesie italiane di Christina Rossetti, in *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, cit., pp. 347-359.

²⁸ Cfr. Brugnolo, *La lingua di cui si vanta Amore*, cit., pp. 35-36 e 85-90. Sulla Risset, vd. anche F. D'Ascenzo, *Avanguardia e tradizione nell'autotraduzione di Jacqueline Risset*, in *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna*, cit., pp. 271-290.

fondo di traduzioni più o meno “prosastiche”, che non hanno valore in sé, ma solo in rapporto diretto con l’originale, di cui costituiscono per così dire una chiave d’accesso. 2) Una traduzione “d’arte” (in metrica regolare), ma che vuol mantenere - pur gareggiando con esso - una sostanziale equivalenza con l’originale di partenza, quasi come restituzione di quello. Verrebbe da dire che i due testi siano stati composti in contemporanea, ai fini di una doppia lettura. È il caso di Dante Gabriel Rossetti (e, ai tempi nostri, di Jacqueline Risset).²⁹ 3) Un’autotraduzione autonoma, che si configura essenzialmente come una riscrittura, una libera rielaborazione se non un vero e proprio rifacimento: è il caso di Christina Rossetti (e, nel Novecento, di Ivanov). Non c’è quasi più, in fondo, un reale rapporto con l’originale.

La domanda ora è: che cosa accomuna, al di là della varietà e della qualità di queste autotraduzioni, i tre tipi? Domanda che equivale in definitiva a questa: perché questi autori, al di là delle circostanze contingenti, occasionali, biografiche (un temporaneo soggiorno in Italia, per esempio), hanno scelto di autotradursi proprio in italiano (e non per esempio, come risulta, in altre lingue europee di cultura), e che cosa differenzia insomma le loro autotraduzioni da quelle di altri autori in altre lingue? Un avvio alla risposta si può trovare in questa osservazione della già menzionata Risset, la quale, in margine alla mirabile autotraduzione italiana delle sue liriche in francese, nota, paragonando le due lingue, che, pur avendo le stesse origini, esse sono andate in seguito «per vie diverse»: «il francese, passando per più di una rivoluzione poetica, è divenuto discontinuo, diretto, mobile; l’italiano, che ha proseguito nel grande solco della tradizione, se osservato dall’altra lingua, appare omogeneo, distante, regolato...».³⁰ Detto in altre parole (e prescindendo dai tre ultimi aggettivi): se è vero che tipico della traduzione letteraria e, più ancora, dell’autotraduzione è il «problema della doppia appartenenza culturale», per cui l’autore «mira a partecipare a due culture, a due letterature»,³¹ in una sorta di sdoppiamento (per cui di conseguenza l’autotraduzione non è

²⁹ Nonché di Gerhard Kofler (1949-2005), l’esempio forse più rilevante, nella sua sistematicità, di perfetto bilinguismo poetico (nella fattispecie italiano e tedesco): cfr. F. Brugnolo, *Italienisch-Deutsch-Italienisch: Gerhard Kofler und die poetische Selbstübersetzung*, Zibaldone, Zeitschrift für italiensiche Kultur der Gegenwart, 59 (2014), 57-69.

³⁰ J. Risset, Nota introduttiva a Ead., *Amor di lontano*, Torino, Einaudi, 1993, p. v.

³¹ Niculescu, *L’autotraduzione*, cit., p. 306.

mai s o l t a n t o una traduzione), è altrettanto vero che tale problema si è posto per gli autori stranieri che si sono autotradotti in italiano (o che comunque si sono cimentati, anche solo occasionalmente, con la nostra lingua) in maniera affatto diversa che per gli altri. E questo per il particolare statuto che la nostra lingua ha assunto per secoli in Europa, per il suo carattere cioè esclusivamente o prevalentemente “retorico-letterario” (o, se si vuole, di sublime feticcio culturale) e per la natura stessa, storicamente parlando, di questo italiano, e più ancora dell’italiano “poetico”, lingua che per secoli si è nutrita, se posso dir così, quasi solo di *memoria*. Autotradursi in italiano (e, più in generale, scrivere, da alloglotto, in italiano) ha sempre significato - anche nei casi apparentemente più semplici - proiettare la dimensione “sincronica” del testo di partenza (che è lì, bell’e pronto) su una dimensione “diacronica” che costringeva in qualche modo ad attraversare l’intera storia della lingua e della letteratura italiana, aprendo per così dire l’atto di scrittura (di ri-scrittura) a una dimensione impensabile nel caso di altre realtà europee, per le quali la lingua letteraria non è mai stata «un assoluto e un fine, come per tutta la tradizione italiana». ³² Come ha scritto Gianfranco Folena, rispetto al carattere “prospettico” di altre grandi lingue europee di cultura, l’italiano ha un carattere eminentemente «retrospettivo». Ecco perché negli esempi che abbiamo visto si sente sempre risuonare, di volta in volta (e magari contemporaneamente), ora Dante ora Petrarca ora Tasso o Metastasio, e così via. Questi poeti autotraduttori, volenti o nolenti, consapevoli o meno, non sono giunti alla letteratura italiana attraverso la lingua italiana, ma sono giunti alla lingua attraverso la letteratura. Prima la competenza letteraria, poi quella linguistica. Con questo non dico certo una novità, giacché lo stesso è più meno avvenuto per secoli anche per gli italiani stessi. Ma nei casi in questione la cosa è complicata dal fatto che siamo in presenza di un incontro-scontro fra due lingue (quella di partenza, che è la lingua madre dell’autore, e quella d’arrivo, che è una lingua *altra*), fra due letterature, fra due culture: con tutti i campi di tensione che ne derivano. Ciò sembra costituire un limite all’operazione autotraduttiva, e anzi un ostacolo (l’italiano letterario si è per secoli portato dietro un bagaglio, da cui invece altre lingue, per le diverse vicende storiche, si sono progressivamente alleggerite), ma è invece proprio questo limite (si ricordi di nuovo la Risset: omogeneità, distanza, regolatezza) che ha costituito la sfida che,

³² Folena, *L’italiano in Europa*, cit., p. 359; il rinvio successivo è alla p. 367.

per secoli e fino a non moltissimo tempo fa, ha affascinato ed attratto gli scrittori stranieri in lingua italiana e che paradossalmente ha consentito loro una grande libertà e varietà stilistica (si ricordi il detto di Samuel Beckett, che giustificava la sua scelta di autotradursi in francese anche perché il francese è una lingua “senza stile”).

Tutto questo, questo senso spesso vertiginoso di *crossover*, di attraversamento di un'intera tradizione linguistica e letteraria - e di poterla maneggiare a proprio piacimento - appare oggi, con i “nuovi” scrittori stranieri in lingua italiana (gli scrittori della migrazione: albanesi, arabi, maghrebini, africani, sudamericani ecc.), decisamente finito. Questi autori “neo-italiani” agiscono, diciamo così, su una traiettoria puramente sincronica, non hanno più quella visione storica retrospettiva di lunga durata che caratterizzava gli scrittori stranieri in lingua italiana del passato e che li costringeva ad affrontare sempre, in qualche modo, una piccola, privata “questione della lingua”. E questo forse è un bene, segno di un rinnovamento che, se verrà, verrà più dall'esterno, per così dire, che dall'interno.