

Poeti che traducono poeti. La traduzione artistica

Andrea Barabino

1. Introduzione

La traduzione, notoriamente, è un processo sottile e delicato, al punto che il traduttore – come ha insegnato Roman Jakobson (*Saggi di linguistica generale*) – rischia di diventare propriamente un "traditore" del testo tradotto. Il passaggio, infatti, dal testo di partenza al testo di arrivo, specialmente nell'ambito di opere letterarie dall'elevato valore artistico, non riguarda semplicemente le strutture logico-sintattiche, ma deve affrontare componenti linguistiche, stilistiche e comunicative che vanno ben al di là di una mera resa letterale. Perciò, argomentava Jakobson, in linea teorica risulta impossibile una traduzione fedele all'interno di sistemi linguistici basati su un codice analogo: più fedele, per quanto possa sembrare paradossale, potrebbe essere la restituzione dello spirito del messaggio artistico attraverso altri codici comunicativi, come il cinema oppure la musica rispetto alla letteratura.

Fatta salva questa premessa, incontestabile sotto il profilo teorico, resta il fatto che fin dall'epoca antica si è avvertita l'esigenza di trasporre da una lingua all'altra le opere letterarie, per permettere a tutti la fruizione del messaggio artistico, altrimenti confinato in una sorta di area protetta, accessibile solo a chi conosce *quella* lingua specifica. Si tratta di una sfida, certo: una sfida nella quale si sono cimentati anche grandi artisti, di periodi storici differenti, che hanno messo a disposizione il loro genio e la loro sensibilità poetica per questa complessa attività di mediazione artistica. Poeti che traducono poeti, dunque: una storia antica, ma ancor oggi attuale, perché, nonostante il monito di Jakobson, molti non hanno resistito alla tentazione di confrontarsi con altri artisti, appartenenti a epoche, culture o lingue diverse dalle loro, per restituire in altre lingue la grandezza di quel messaggio poetico.

Il percorso qui presentato si limita a fornire, senza alcuna pretesa esaustiva o intenti di analisi sistematica, esempi di traduzioni in italiano dalle lingue classiche, in cui le operazioni di decodifica e di ricodifica del messaggio artistico, da una lingua a un'altra, sono il frutto dell'operazione di poeti che traducono altri poeti. Sarebbe produttivo – nell'ottica di un lavoro multidisciplinare più ampio – estendere il discorso anche alle attività di grandi artisti italiani che hanno offerto magistrali esempi di traduzione da opere moderne o contemporanee straniere: il presente contributo, invece, si limita a tracciare linee d'indagine generali, circoscrivendo il proprio campo, come detto, alle traduzioni dal greco o dal latino, in linea con i presupposti della rubrica "Antico e moderno" del sito www.loescher.it/mediaclassica.

2. Dal greco al latino

2.1. L'*Odusia* di Livio Andronico

I Latini, affascinati e soggiogati dall'influsso della cultura greca, rispetto alla quale hanno sempre avvertito un senso di inferiorità, fin dagli albori della loro storia letteraria hanno dimostrato sensibilità ai problemi della traduzione di capolavori provenienti dal mondo ellenico. Sarà forse casuale che il primo autore menzionato nel quadro della storia letteraria latina, Livio Andronico, abbia lasciato come opera principale proprio una "traduzione" dell'*Odissea*, l'*Odusia*? Casuale o meno, importa sottolineare un concetto fondamentale nella cultura antica: già con Livio Andronico la traduzione, il *vertere*, si configura in senso proprio come restituzione. Siamo lontani dai criteri "filologici" moderni, in cui l'aderenza al testo – per non citare la banale, riduttiva e scorretta formula della traduzione "letterale" – è un criterio irrinunciabile.

Dell'*Odusia* ci restano pochi frammenti, che però ci consentono di sottolineare punti importanti. Innanzitutto, Livio Andronico rinuncia al ritmo dell'originale greco, in esametri, preferendo il saturnio, verso tipico della tradizione italica: sarà Ennio, qualche decennio dopo, a introdurre l'esametro nella tradizione letteraria latina. La decisione di non rispettare il ritmo dell'originale, a vantaggio di un andamento più adeguato alla lingua di arrivo, rappresenta nei secoli una scelta ricorrente: per limitarci a un rapido esempio, non diversa sarà la prospettiva di quei poeti italiani – come Monti o Pindemonte – che, traducendo Omero, rinunceranno al ritmo lento, esteso e solenne dell'esametro, facendo ricorso all'endecasillabo, che è sì il verso "principe" della nostra letteratura, ma ha un andamento ben diverso rispetto al verso epico classico.

Interessanti riflessioni consente anche un'analisi a livello di contenuti, che mettono in rilievo come Livio Andronico, nel tentativo di adeguare l'opera di Omero alla sensibilità romana, si sia in alcuni casi deliberatamente allontanato dall'*Odissea*. Così, per esempio, quando Omero parla di un eroe "pari agli dèi", il poeta latino utilizza un'espressione meno iperbolica, ma forse anche meno "blasfema" agli occhi dell'arcaica mentalità religiosa romana, definendolo "*summus adprimus*". Altrettanto evidente è la "latinizzazione" del messaggio anche in altri passi, per esempio quando l'autore, nel verso di apertura (1 Morel p. 7 = 1 Büchner p. 9), anziché la Musa omerica invoca la Camena, antica divinità latina delle fonti, il cui nome è evidentemente collegato al vocabolo "carmen" (Casmēna > Carmēna) e, dunque, all'attività specifica del "fare" poesia.

In alcuni casi, invece, Livio Andronico, per esclusivo gusto personale, introduce elementi patetici

che risultano assenti nell'originale. Un chiaro esempio ci viene dal passo in cui Eumeo, che sta parlando all'ospite (Odisseo, che non si è ancora fatto riconoscere), dice: "tuttavia non ti ho scordato, Laerziade nostro" (38 Morel p. 15 = 4 Büchner p. 10): una battuta che mira a caratterizzare esplicitamente il personaggio e la sua devozione verso il suo sovrano, ma che non trova riscontro nel testo di Omero.

Possiamo dire, dunque, che la restituzione di Livio Andronico ci consente di evidenziare alcuni elementi tipici del procedimento di traduzione in età classica: il testo di partenza è in certa misura un "pretesto", su cui si innesta la sensibilità individuale del mediatore, condizionato anche dalla temperie e dal contesto culturale in cui egli opera. Il successo dell'*Odusia* di Livio Andronico dev'essere stato senza dubbio durevole, se ancora a quasi due secoli di distanza Orazio – come lui stesso ci testimonia in un'*Epistola* (2,1,69-72) – riflette in termini critici sul giudizio positivo che ancora, evidentemente, vigeva alla sua epoca. Allo studio di quest'opera, ormai utilizzata solo come modello grammaticale e non certo più come esempio di traduzione artistica, il giovane scolaro Orazio era stato avviato, con rudi metodi, dal maestro Orbilio. Ce lo ricorda nelle sue *Epistole* il poeta stesso:

Orazio, *Epistole* 2,1,69-72

*Non equidem insector delendave carmina Livi
esse reor, nemini quae plagosum mihi parvo
Orbilium dictare; sed emendata videri
pulchraque et exactis minimum distantia miror.*

«Certo io non voglio infierire, né intendo che siano da eliminare i poemi di Livio [*scil.* Andronico], che a me fanciullo dettava (me ne ricordo bene) Orbilio, a suon di sferza: ma mi stupisco che possano sembrare corretti e belli e poco lontani dalla perfezione». (trad. it. di T. Colamarino, in Quinto Orazio Flacco, *Tutte le opere*, a c. di T. Colamarino e D. Bo, Tea, Milano 1993).

2.2. Catullo "traduce" Saffo e Callimaco

Non si potrebbe intendere a pieno questo atteggiamento del mondo antico, se non si tenesse presente, in effetti, un concetto fondamentale che sta alla base del senso poetico classico: la poesia è vissuta innanzi tutto come riuso, come antagonistico confronto con i modelli, in un forte spirito di ammirazione ed emulazione al tempo stesso. Questo presupposto, a maggior ragione, si riverbera sull'attività di traduzione dal greco al latino, che si configura propriamente come

variazione di temi. Un esempio lampante ci viene da Catullo, che liberamente riprende la famosa "ode della gelosia" di Saffo, filtrandola attraverso la sua sensibilità e riadattandola a pieno alla sua situazione personale, alla sua vicenda d'amore con Lesbia.

*** Saffo, carme 31 V.**

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν ὄνηρ, ὅττις ἐναντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-
σας ὑπακούει
καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μάν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὡς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώνη-
σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,
ἀλλὰ καὶ μὲν γλώσση <γ' > ἔαγε, λέπτον
δ' αὐτίκα χρωῶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,
καὶ δέ μ' ἴδρωσ ψυχρὸς ἔχει, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω' πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐτ[α].
ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα†

Catullo, carme 51

*Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit*

*dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi; nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
<postomdo vocis,>*

*lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suo*

*tintinnant aures, gemina teguntur
lumina nocte.*

*Otium, Catulle, tibi molestum est;
otio exultas nimiumque gestis.
Otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.*

Immediata appare, anche a una lettura non approfondita, l'appropriazione da parte di Catullo del tema di Saffo. Il poeta latino non opera una vera traduzione, ma recupera e rivive il testo antico, trasferendone il *pathos* alla propria storia d'amore. Il pronome personale τοι del v. 2 di Saffo, ripreso dal *te* di Catullo (v. 3), presto passa da una vaga indeterminatezza alla nitida definizione: a Lesbia (v. 7) è rivolto il pensiero di Catullo. E così, pure nei versi finali, il poeta latino si rivolge a se stesso, esortandosi a reagire: il distacco dall'originale greco risulta ancora più netto e notevole, con una sezione del tutto nuova rispetto al testo saffico, ben sottolineata dall'insistito poliptoto.

Anticipiamo qui subito, per comodità espositiva, la traduzione della lirica di Saffo nell'interpretazione di Salvatore Quasimodo. Più avanti torneremo brevemente sul "laboratorio" poetico di Quasimodo, traduttore dei lirici greci e di Catullo stesso.

Salvatore Quasimodo, traduzione del fr. 31 V. di Saffo (Oscar Mondadori, Milano 1979)

A me pare uguale agli dèi
chi a te vicino così dolce
suono ascolta mentre tu parli

e ridi amorosamente. Subito a me
il cuore si agita nel petto
solo che appena ti veda, e la voce

si perde sulla lingua inerte.
Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle,
e ho buio negli occhi e il rombo
del sangue alle orecchie.

E tutta in sudore e tremante

come erba patita scoloro:
e morte non pare lontana
a me rapita di mente.

3. Dalle lingue classiche all'italiano

3.1. Le traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* all'inizio dell'Ottocento

Altri significativi esempi di poeti traduttori di classici si possono trovare, naturalmente, all'inizio dell'Ottocento, quando appaiono, nel panorama letterario italiano, due grandi traduzioni dei poemi omerici, che diventeranno presto "canoniche": nel 1810 Vincenzo Monti pubblica *Iliade*, ritoccando poi la prima stesura nel 1812, nel 1820 e nel 1825; Ippolito Pindemonte traduce *Odissea* nel 1815 e la pubblica nel 1822.

3.2. Monti e Pindemonte

La versione dell'*Iliade* di Monti, a quasi duecento anni di distanza, ha ancora il suo fascino: spesso, anche ai giorni nostri, capita di sentir citare *l'incipit* dell'*Iliade* con i versi da lui tradotti:

Cantami, o diva, del Pelide Achille,
l'ira funesta che infiniti addusse
lutti agli Achei, molte anzi tempo all'Orco
generose travolse alme d'eroi,
e di cani e d'augelli orrido pasto
lor salme abbandonò (così di Giove
l'alto consiglio si adempì), da quando
primamente disgiunse aspra contesa
il re de' prodi Atride e il divo Achille.

Monti non conosceva il greco, per cui procedette alla restituzione in italiano sulla scorta di traduzioni latine. L'insolita operazione gli procurò un ampio e durevole successo a livello di opinione comune, nonostante i rischi di allontanamento dal testo omerico. In effetti, se la traduzione è mediazione tra il testo di partenza e il testo d'arrivo, nel caso di Monti i problemi appaiono duplicati, perché doppio è il passaggio di mediazione: raddoppiati, conseguentemente, risultano i rischi di un allontanamento dall'originale. Eppure, ancor oggi, la straordinaria capacità

di versificazione di Monti, unita alla sua sensibilità artistica e alla profonda conoscenza del mondo classico, hanno permesso la nascita di un "monstrum", nel senso duplice del termine: da un lato l'operazione, ardita e non filologica, che gli ha consentito di attingere in modo indiretto al capolavoro omerico; dall'altro il risultato mirabile dal punto di vista artistico ed estetico, dovuto innanzi tutto alla maestria del poeta, per la quale vale ancora la pena di ricordare il finissimo giudizio di Leopardi su Monti: "poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo".

Diverso è, invece, l'atteggiamento di Pindemonte, che parte direttamente dall'originale greco, anche se, come Monti per l'*Iliade*, adotta la soluzione di restituire il testo antico in endecasillabi. L'elemento che dalla traduzione di Pindemonte emerge forse con maggior evidenza, è la resa poco incisiva, in certa misura troppo ingentilita e a volte leziosa, della primigenia e rudimentale espressività dell'epos omerico.

3.3. Foscolo

Importante è anche il contributo che, proprio in quegli anni, Ugo Foscolo porta al problema della traduzione di Omero. Foscolo, sia pur in modo non costante, dedica a tale attività buona parte della vita: dal 1803, quando pubblica sezioni dell'*Iliade*, dell'*Odissea* e della *Chioma di Berenice*, fino al 1826, anno al quale risalgono gli ultimi appunti e tentativi in proposito. L'opera di Foscolo come traduttore di Omero riguarda soltanto i primi dieci libri dell'*Iliade* e, per intero, solo quelli pubblicati a stampa, mentre gli altri o non furono tradotti o lo furono soltanto a frammenti.

È Foscolo stesso a dichiarare i princìpi e i presupposti a cui si ispirò nella sua opera di traduzione:

"ottima fra le possibili traduzioni di poemi antichi in lingua moderna, [*scil.* è] quella che generalmente ecciterà le stesse passioni nell'anima, e le stesse immagini alla fantasia con lo stesso effetto dell'originale".

Il punto, dunque, consiste nella capacità psicagogica, più che filologica, del traduttore. Foscolo prosegue idealmente il proprio ragionamento, sostenendo che occorre operare "imbevendosi dell'originale e venendo come in giostra con esso." (*Lettera a Vincenzo Monti*, in Ugo Foscolo, *Epistolario*, Vol.1, Ed. Naz., Le Monnier, Firenze, 1949).

Per questo motivo si comprende perché Foscolo apprezzi particolarmente la resa del Monti – un poeta in tenzone con un altro poeta – più che quelle di altri studiosi, colti ed eruditi, ma freddi e privi di passione: "[Monti], pur non sapendo il greco e meditando le mille versioni, interpretazioni, chiose e postille di quel poema [...] ha inteso quanti gli altri tutti e, al mio parere lo ha assai meglio tradotto". (*Lettera ad Isabella Teutochi Albrizzi*, in *Epistolario*). Al contrario, un grammatico come Salvini o un letterato come il Cesarotti, che non voleva nutrirsi degli antichi, bensì nutrirli e vestirli, secondo Foscolo non erano assolutamente in grado di rendere la passione, la potenza artistica, l'afflato poetico che innervano il testo omerico.

Interessanti sono anche le notazioni che Foscolo dedica al confronto tra la propria traduzione e quella di Monti. Così argomenta, in una lettera indirizzata al collega:

"Trovo le tue idee dipinte, e le mie scolpite, a me manca la magia delle tinte, a te il rilievo dei muscoli".

Non mancano, però, riserve di Foscolo sull'attività di traduzione di Monti. Così argomenta nel suo *Saggio sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo XIX*:

"Se il Monti ha saputo conferire un colore che piace alle descrizioni nell'*Iliade*, non è stato sempre abbastanza preciso nel riprodurre il disegno del poeta che fu maestro e padre a tutti i grandi artisti".

3.4. Calzecchi Onesti e Cesare Pavese

Ulteriori utili considerazioni sulle traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* potrebbero venire dall'analisi di traduzioni moderne o contemporanee, specialmente in riferimento all'opera di Rosa Calzecchi Onesti, cui apportò un notevole contributo lo scrittore e poeta Cesare Pavese. Il fitto scambio epistolare intercorso tra la traduttrice e Pavese, come si evince dalla raccolta delle lettere dello scrittore, permette di seguire in modo dettagliato non solo la genesi di alcune singole scelte della Calzecchi Onesti, ma anche di delineare la prospettiva linguistica, antropologica e culturale, in senso lato, nella quale si ponevano i due traduttori rispetto al testo antico. Non bisogna dimenticare che Pavese stesso, dopo essersi cimentato come traduttore di grandi opere della letteratura americana che ebbe il merito di far conoscere al grande pubblico italiano, si accostò anche alle opere classiche per via del suo ruolo presso l'editore Einaudi, fornendo poi, come vedremo più avanti, un'innovativa versione della *Teogonia* di Esiodo. Interessante, in particolare, nella traduzione della Calzecchi Onesti è proprio il fitto lavoro condotto sulla resa dei cosiddetti

epiteti esornativi, che vengono espressi con grande aderenza linguistica all'originale. Si prenda, come esempio tra i tanti, l'epiteto di Atena, γλαυκῶπις, reso con "occhio azzurro": l'efficacia stilistica di questa giustapposizione di termini, che sfiora il calco semantico, ben esprime lo sforzo di restituzione piena del testo antico, che invece, andrebbe in buona parte perduto con una slavata e diluita resa, tipo "Atena dagli occhi azzurri".

3.5. Il laboratorio espressivo di Quasimodo

Fondamentale, nel quadro di questa indagine, è la posizione di Quasimodo, che si è attivamente impegnato nella traduzione sia di Catullo, sia dei lirici greci.

Quasimodo pubblica la prima traduzione dei lirici greci per le Edizioni di Corrente nel 1940, poi riprodotta da Mondadori quattro anni più tardi. Negli anni successivi si dedicherà anche a traduzioni da Virgilio e da Catullo (in precedenza ne abbiamo già presentato un esempio). Nel momento in cui si accosta ai classici, però, il poeta siciliano ha già pubblicato importanti raccolte: *Acque e terre* (1930), *Oboe sommerso* (1932), *Erato e Apollion* (1936). La sua operazione di traduttore, dunque, non può essere intesa come mero apprendistato iniziale, ma rappresenta piuttosto una fondamentale tappa nell'evoluzione del suo percorso artistico. Quasimodo, che ha studiato all'Istituto Tecnico Matematico-Fisico di Messina, non conosce direttamente i classici: perciò si sente ancor più attratto dal messaggio poetico proveniente dal mondo latino e greco. In altri termini, sente il bisogno di accedere con immediatezza alle fonti dell'ispirazione, scavando all'interno della "parola", delle sue potenzialità espressive inesaurite, a patto che siano decristallizzate. Il suo è un desiderio di ritorno alla forza comunicativa dell'atto poetico, che supera e sovrasta la parola, prescindendo dalla lingua individuale con la quale la poesia si oggettiva. Ecco, infatti, che cosa si legge nel risvolto di copertina della traduzione dei lirici greci per la già citata edizione di Mondadori: "Osare la traduzione di un'opera vale innanzitutto come viverla e acclimatarla nel sangue per capirne così la voce vera, il modulo fantastico e quindi il timbro che la fanno universale e perciò *poesia in sé stessa*, al di fuori della lingua in cui è stata scritta e di quella in cui viene tradotta. La poesia, allora, è sostanza primigenia, di cui le lingue che la esprimono altro non sono se non meri accidenti".

Quasimodo si accosta ai poeti classici, dunque, cercando di esprimerne la potenza espressiva, prima di tutto attraverso il dominio della parola. Sotto questo profilo, in effetti, alcune scelte del poeta fecero storcere il naso a più di un grecista. Mario Untersteiner, grande filologo di quell'epoca, nei termini seguenti commentava l'operazione di Quasimodo sulla rivista «La Nuova Italia» (settembre 1941): "lo spirito critico rimane in qualche modo turbato", perché "errori

materiali ed esegetici non mancano". E in altri casi, nelle riviste specializzate, si levarono in quell'epoca voci di dissenso, almeno parziale, limitate a scelte singole, sulla traduzione di Quasimodo. Più tardi sarà non a caso un altro artista, Edoardo Sanguineti, a valorizzare a pieno la portata culturale dell'operazione di Quasimodo, quando, nel 1969, pubblicando il volume del Novecento del 'Parnaso italiano' per Einaudi, proporrà relativamente poche poesie dell'autore siciliano, riservando grande spazio, invece, alle traduzioni dai classici e chiosando così: "Il suo [scil. di Quasimodo] più vero contributo originale alla poesia del nostro secolo non è da ricercarsi nella poesia creativa, ma nelle traduzioni dei *Lirici greci*, che sono uno dei documenti più significativi dell'intera stagione ermetica".

3.6. Pavese e la traduzione della *Teogonia* di Esiodo

Se lo sperimentalismo di Quasimodo nella traduzione si incentra in modo privilegiato sul dominio della parola, verso altre direzioni, invece, puntano i tentativi di Pavese e Sanguineti, che nel dopoguerra hanno portato nuova linfa alla traduzione sperimentale dai classici.

Pavese, grande traduttore dall'inglese, si cimenta anche nella restituzione dal greco, affrontando alcuni *Inni omerici* e, soprattutto, la *Teogonia* di Esiodo.

L'interesse per la traduzione dal greco rimonta agli anni del dopoguerra, quando Pavese, per conto di Einaudi, curava l'edizione dell'*Iliade* nella versione di Rosa Calzecchi Onesti. L'epistolario, in cui sono raccolte anche le lettere intercorse tra lo scrittore e la traduttrice, rivela con chiarezza la conoscenza analitica della lingua e della cultura arcaica da parte di Pavese, come pure la sua intima familiarità con l'opera omerica. Agli stessi anni, intorno al 1947-48, va ascritta la traduzione della *Teogonia*, alla quale lo scrittore approda attraverso gli interessi per lo studio del mito (non va dimenticato che i *Dialoghi con Leucò* sono pubblicati alla fine del 1947). Così Pavese scrive a Mario Untersteiner: "Il mio libro è nato da un interesse per il problema del mito e delle cose etnologiche che m'ha indotto e mi induce a molte strane letture – ma poche mi hanno dato la soddisfazione e lo stimolo della sua *Fisiologia*. Pensi che le sue pagine hanno anche avuto questo effetto, che ho ripreso grammatiche e dizionari (dopo una giovinezza tutta impegnata in problemi di narrativa nordamericana e anglosassone) di vent'anni fa e vado, quando posso, rosicchiandomi Omero, col solo rimpianto di non poter procedere scioltamente come vorrei. È una lingua terribile – divina e terribile, come la terra secondo Endimione" (Lettera del 20 novembre 1947).

Se si prende in considerazione, dunque, un passo della *Teogonia* tradotta da Pavese, il primo

elemento che balza agli occhi è che il traduttore rispetta la costruzione dell'originale antico, non mutando la disposizione dei vocaboli nel verso. Il passaggio da una lingua fortemente flessiva, come il greco, a una lingua solo in parte flessiva, come l'italiano, inevitabilmente comporta situazioni di ambiguità nella concordanza dei vocaboli, problema reso ancor più acuto nel caso di iperbati o di presenza di diversi vocaboli con lo stesso genere grammaticale all'interno di un verso o di un ristretto giro di versi. Eccone un esempio, tratto dall'investitura poetica delle Muse, che sull'Elicon si presentano al poeta-pastore Esiodo:

Esiodo, Teogonia 22-34

αἴ νύ ποθ' Ἑσίοδον καλὴν ἐδίδαχαν ἀοιδὴν,
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπὸ ζαθέοιο.
τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
25 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδε, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
"ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ' εὐτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρῦσασθαι."
ὥς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτίεπειαι,
30 καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον
δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
καί μ' ἐκέλονθ' ὑμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδειν.

Traduzione di Cesare Pavese (Einaudi, Torino 1981)

Quelle [= le Muse] che dunque un giorno a Esiodo il bello insegnarono canto,
le pecore pascolante sotto l'Elicon santissimo.
Questa a me dapprima le dee parola rivolsero,
25 le Muse olimpiche, fanciulle di Zeus egioico:
«Pastori campestri, male vergogne, pance soltanto,
sappiamo false molte dire alle simili vere,
e sappiamo, quando vogliamo, vere celebrare».
Così dissero le fanciulle del gran Zeus parlatrici:
30 e a me un bastone diedero di alloro rigoglioso un ramo
troncature ammirabile: ispirarono a me un canto
divino, affinché celebrassi le future e le prima essenti.
E mi esortarono a inneggiare dei beati la stirpe sempre essenti,
e esse stesse al principio e alla fine sempre cantare.

La soluzione di Pavese, per ovviare al problema della concordanza in italiano tra sostantivi e loro attributi, consiste nel "segnare" con un trattino le due parole che sono tra loro in rapporto. Così, al v. 22 "Esiodo" concorda con "pascolante" al v. 23, come indica il trattino presente sotto le ultime lettere di queste due parole. La dislocazione del participio "pascolante", in forte iperbato rispetto al sostantivo a cui si riferisce, non dà – naturalmente – particolari problemi in greco, perché fanno da guida le desinenze del sistema flessivo. In italiano, invece, occorre un'altra "marca", che consenta al lettore la decodifica del testo, in modo da evitare qualsiasi forma di ambiguità, che introdurrebbe elementi di distorsione rispetto al testo originale. Analoghe considerazioni valgono per la concordanza tra "bastone" (v. 30) e "ammirabile" (v. 31).

Con tale soluzione, innovativa e unica nel suo genere, Pavese garantisce alla traduzione non soltanto la fedeltà rispetto alla disposizione delle parole, ma soprattutto il ritmo cadenzato, lento, disteso e solenne dell'esametro greco.

3.7. Lo sperimentalismo di Sanguineti

Un grande contributo alla traduzione artistica dei classici viene da uno dei grandi sperimentatori del Novecento italiano, Edoardo Sanguineti. Diverse sono le opere tradotte dal poeta, scrittore e critico letterario genovese, talvolta anche in funzione di rappresentazioni teatrali. Tra queste segnaliamo una traduzione dal latino e una dal greco: il *Satyricon* di Petronio e l'*Edipo Re* di Sofocle.

Sanguineti traduce a puntate Petronio per il settimanale "Tempo", nel 1969, pubblicando poi un'edizione, riveduta e corretta, per "Einaudi Letteratura" l'anno successivo. Nella nota introduttiva Sanguineti parla non già di traduzione, quanto piuttosto di "un'imitazione da Petronio". La cifra stilistica "mimetica", infatti, è la caratteristica più evidente nella lettura della traduzione di Sanguineti, che mira in prima istanza a riprodurre il *pastiche* linguistico e la polifonia dell'originale latino.

Ecco un passo dal cap. 57 del *Satyricon*, di cui Sanguineti restituisce a pieno la vivacità linguistica, stilistica e ritmica:

Petronio, *Satyricon*, cap. 57

[Ceterum Ascyrtos, intemperantis licentiae, cum omnia sublatis manibus eluderet et usque ad lacrimas rideret, unus ex conlibertis Trimalchionis excanduit, is ipse qui supra me discumbebat,

et:

"Quid rides, inquit, berbex? An tibi non placent lautitiae domini mei? Tu enim beatior es et convivare melius soles. Ita Tutelam huius loci habeam propitiam, ut ego si secundum illum discumberem, iam illi balatum cluissem. Bellum pomum, qui rideatur alios; larifuga nescio quis, nocturnus, qui non valet lotium suum. Ad summam, si circumminxero illum, nesciet qua fugiat. Non mehercules soleo cito fervere, sed in molle carne vermes nascuntur. Ridet! Quid habet quod rideat? Numquid pater fetum emit lamna? Eques Romanus es? Et ego regis filius.

Traduzione di Edoardo Sanguineti (Einaudi, Torino 1993)

Ma l'Ascilto, che non si sapeva mica comportarsi bene, ci prendeva in giro tutto, lì con le sue mani per aria, che ci rideva tanto che ci piangeva. Ma uno, che era stato uno schiavo, una volta, con il Trimalcione, e che stava seduto lì, vicino a me, gli è venuto il fuoco della rabbia, a quello, che gli dice: "Ma tu, che cosa ci ridi, castrone? O che non ti piacciono, a te, i lussi del mio signore? Sì che tu ti stai meglio, e che tu ci inviti meglio, alla cena, le tante volte! Sì, che gli chiudevo io, per il santo protettore di qui, a quello, se gli stavo lì seduto vicino, adesso, a quel suo muso che bela! Bel tomo, quello, che si ride per gli altri. Ma chi lo conosce, quello? Che è un malvivente vagabondo, quello, che non si vale il piscio che si piscia. Ma basta, che se gli piscio io, invece, intorno, però, lì a lui, non ci sa più dove ci scappa, ecco. Accidenti, che io non sono di quelli, nemmeno, che ti scoppiano subito, ma che se ti fai la carne tenera, qui ci nascono i vermi. E ride! Ma che cosa ci ha, quello, che ride? Che se lo è comperato al peso dell'oro, quello, il suo papà, si capisce. Ma sei il cavaliere di Roma, tu? E io sono il figlio del re, io.

L'operazione, in certa misura ardita, eppure capace di restituire con freschezza anche l'effetto dirompente del parlato nella vivace prosa di Petronio, attirò a Sanguineti anche feroci critiche, non solo e non tanto per una certa libertà nella traduzione dall'originale, quanto piuttosto per l'uso, per così dire, non normativo della lingua italiana. Sanguineti stesso così commenta, nella *Nota del traduttore* che accompagna l'edizione Einaudi del 1993: «In verità, per tutti i mesi che durò la stampa di quel supplemento, arrivarono alla direzione della rivista [*scil.* "Tempo"] lettere su lettere, in cui ero accusato, non a torto, di molteplici e premeditati oltraggi alla lingua italiana. Quella traduzione, impostata, se così posso dire, *à la manière de moi-même*, proiettava infatti, sistematicamente, sopra quel testo meraviglioso, estremizzandole, certe soluzioni di scrittura, per nulla ortodosse, che avevo sperimentato, in particolare, nel '63, nel mio *Capriccio*, e che avevo anche cercato di descrivere, a quel tempo, discorrendo di un "lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide", articolato "entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente"».

La matrice tipica della mano di Sanguineti si coglie bene anche in un'altra traduzione, proposta

per la Cappelli (1980), dall'*Edipo Re* di Sofocle. Presentiamo qui i vv. 408-425:

*** Sofocle, *Edipo Re* 408-425**

TE.

Εἰ καὶ τυραννεῖς, ἐξισωτέον τὸ γοῦν
ἴσ' ἀντιλέξει· τοῦδε γὰρ κάγω κρατῶ·
οὐ γάρ τι σοὶ ζῶ δούλος, ἀλλὰ Λοχία,
ὥστ' οὐ Κρέοντος προστάτου γεγράψομαι.
Λέγω δ', ἐπειδὴ καὶ τυφλὸν μ' ὠνείδισας·
σὺ καὶ δέδορκας κού βλέπεις ἴν' εἶ κακοῦ,
οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὅτων οἰκεῖς μέτα.
Ἄρ' οἴσθ' ἀφ' ὧν εἶ; καὶ λέληθας ἐχθρὸς ὧν
τοῖς σοῖσιν αὐτοῦ νέρθε κάπῃ γῆς ἄνω.
Καί σ' ἀμφιπλήξ μητρός τε καὶ τοῦ σοῦ πατρὸς
ἐλᾶ ποτ' ἐκ γῆς τῆσδε δεινόπους ἀρά,
βλέποντα νῦν μὲν ὄρθ', ἐπειτα δὲ σκότον.
Βοῆς δὲ τῆς σῆς ποῖος οὐκ ἔσται λιμῆν,
ποῖος Κιθαιρῶν οὐχὶ σύμφωνος τάχα,
ὅταν καταίσθῃ τὸν ὑμέναιον ὄν δόμοις
ἄνορμον εἰσέπλευσας εὐπλοίας τυχῶν;
Ἄλλων δὲ πλήθος οὐκ ἐπαισθάνῃ κακῶν
ἅ σ' ἐξισώσει σοὶ τε καὶ τοῖς σοῖς τέκνοις.

Edoardo Sanguineti (Cappelli Editore, Bologna 1980)

TIRESIA

Se anche tu sei il tiranno, bisogna pure uguagliarlo,
il rispondere, da uguali: per questo, ho la mia forza, io.
Perché non sono schiavo, per te, ma per il dio Obliquo,
e non sarò iscritto come cliente di un Creonte protettore.
Ma io ti dico, poiché mi hai offeso come un cieco:
tu ci vedi, e non vedi dove sei giunto, tu, nel male,
e dove ti ritrovi, qui, e con quelli che tu ci vivi, insieme.
Ma sai, tu, di chi sei, tu che non sai che sei orribile,
per i tuoi, per chi è giù, e per chi è sopra la terra, qui?
Con un doppio colpo, della tua madre e del tuo padre, un giorno te
spingerà, da questa terra, con il suo piede terribile, via, la maledizione,
te che vedi diritto, adesso – ma, più tardi, la tenebra.

E, per il tuo grido, quale luogo non sarà un porto?
Quale Citerone non ti farà l'eco, presto,
quando avrai sentito sopra quale marcia nuziale tu sei approdato,
senza uscita, in queste case, dopo che avevi navigato bene?
Ma tu non la senti, la massa degli altri mali,
che ti uguaglieranno a te stesso e ai tuoi figli.

L'intento di Sanguineti è di mantenere lo stile "oracolare", ambiguo e polisemico, che pervade ogni verso dell'*Edipo Re*, tragedia giocata, prima di tutto a livello linguistico, sul doppio registro di ogni affermazione, che può essere precisamente intesa in due sensi da chi ascolta o legge: il primo, relativo allo *status* apparente di Edipo, re e difensore della città di Tebe, martoriata dalla peste; il secondo, invece, modellato sulla dimensione esistenziale dell'uomo, uccisore del padre e sposo della madre. Il doppio livello di realtà, in cui coesistono e si sovrappongono le due nature di Edipo, trova uno straordinario riflesso nell'ambiguità polisemica della lingua di Sofocle. Ecco come commenta Sanguineti stesso la propria esperienza di traduzione, nell'introduzione all'edizione citata: "Posso naturalmente sbagliare, ma la grande invenzione di Sofocle, mi pare che possa essere descritta, alla fine di questo mio percorso [*scil.* di traduzione], come l'adozione, in questa tragedia tutta fondata sopra la decifrazione e la verifica di un oracolo, e che si apre con l'attesa di una sentenza divina, e che sopra l'attesa di una sentenza divina, inconclusa, viene a concludersi, di un perpetuo stile oracolare. I personaggi, ignari, pronunciano perpetui enigmi, carichi di sensi che li trascendono, e che sono come glosse profetali al vaticinio primario e centrale. Una tragedia sfingea, insomma, collocata sotto il segno della Sfinge, della «cantatrice di enigmi», come sotto una costellazione implacabile".

4. Conclusione

La rassegna sopra proposta, per quanto rapida e cursoria, consente comunque di focalizzare a pieno *il problema della traduzione*: i numerosi aspetti linguistici, che vengono attivati nel processo di decodifica / ricodifica del messaggio, non consentono una restituzione totale, piena e assoluta del testo di partenza. È, dunque, necessario operare delle scelte, sacrificando inevitabilmente alcuni aspetti linguistici a vantaggio di altri, che vengono messi in maggior rilievo. La cosiddetta "traduzione alla lettera", tristemente esemplificata al culmine della distorsione culturale nelle "famigerate" versioni interlineari, è dunque il peggior servizio che si possa rendere al testo, specialmente se di alto valore letterario o poetico. Se l'opera d'arte si sostanzia, infatti, di strumenti fonico-ritimici e retorici che consentono di travalicare il mero dato letterale e comunicano al lettore sensazioni ed emozioni profonde, significa che una traduzione

artistica di valore non può prescindere dalla profonda riflessione su queste componenti, valorizzando di volta in volta quelle che il traduttore ritiene preponderanti, sulla scorta della sua sensibilità creativa. Ed è per questo che, forse, se proprio occorre una traduzione, sarebbe bene che fosse sempre un poeta a tradurre un altro poeta.