

PREMIO CITTÀ DI MONSELICE
PER LA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA

RELAZIONE DELLA GIURIA E INTERVENTI DEI VINCITORI

*

ATTI DEL DODICESIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA

LA TRADUZIONE DEI TESTI PER MUSICA

13

MONSELICE 1984

COMITATO D'ONORE

CARLO FRACANZANI, *Deputato, Sottosegretario al Ministero del Tesoro*

LUIGI GUI, *Deputato*

CARLO BERNINI, *Presidente della Giunta Regionale*

GILBERTO BATTISTELLA, *Assessore per le attività culturali della Regione Veneto*

GIACOMO PONTAROLLO, *Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Padova*

PAOLO SAMBIN, *Presidente del Consorzio Gestione Castello di Monselice*

GREGORIO MORELLI, *Assessore alla Pubblica Istruzione della Provincia di Padova*

ANTONIO BASSO, *Prefetto di Padova*

LUCIANO MERIGLIANO, *Rettore dell'Università di Padova*

GIOVANNI LORENZONI, *Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia*

PIERO NONIS, *Preside della Facoltà di Magistero*

PASQUALE SCARPATI, *Provveditore agli studi di Padova*

MARIO BALBO, *Assessore Provinciale*

VITTORINO GNAN, *Presidente della Cassa Rurale e Artigiana di S. Elena*

GIORGIO DE BENEDETTI, *Presidente della Banca Popolare di Padova e Treviso*

GUSTAVO PROTTI, *Presidente della Banca Antoniana di Padova e Trieste*

GIOVANNI VELICOGNA, *Direttore della Cassa Rurale e Artigiana di S. Elena*

FABIO FRANCESCHINI, *Direttore della Banca Popolare di Padova e Treviso*

ROBERTO GHIRARDELLI, *Direttore della Banca Antoniana di Padova e Trieste*

PAOLO PANNOCCHIA, *Consigliere Provinciale*

EZIO ANDREOTTI, *Arciprete di Monselice*

CARLO VITALE, *Sindaco di Monselice*

LORENZO NOSARTI, *Assessore alla Cultura del Comune di Monselice*

IL BANDO E LA GIURIA

L'Amministrazione Comunale di Monselice informa che sono banditi per il 1983 i seguenti Premi nazionali e internazionali relativi alla traduzione letteraria e scientifica:

«Premio Città di Monselice» XIII edizione, di L. 1.500.000 (indivisibile) messo a disposizione dall'Amministrazione Comunale di Monselice, e destinato a una traduzione letteraria in versi o in prosa, da lingue antiche o moderne, edita nel biennio 1981-82.

«Premio Internazionale Diego Valeri», di L. 1.500.000, messo a disposizione dalla Cassa Rurale ed Artigiana S. Elena, destinato quest'anno alla traduzione di una o più opere della letteratura italiana (antica o moderna) in lingua tedesca, edite nell'ultimo decennio.

«Premio Leone Traverso, Opera Prima», di L. 700.000, messo a disposizione dalla Cassa Rurale ed Artigiana S. Elena (Padova), e destinato a un giovane traduttore italiano per la sua opera prima, pubblicata nel biennio 1981-82.

«Premio per una traduzione scientifica», di L. 1.000.000, messo a disposizione dalla Cassa Rurale ed Artigiana S. Elena, e destinato per il corrente anno alla traduzione di un'opera relativa alla storia della scienza.

«Premio Vittorio Zambon» per un concorso di traduzioni da lingue moderne riservato agli studenti delle scuole secondarie di Monselice.

Tutte le opere concorrenti dovranno pervenire in cinque copie, con l'indicazione del Premio al quale concorrono, alla «Segreteria del Premio Monselice - Biblioteca Comunale - Via del Santuario, 3 - 35043 Monselice», entro il 10 aprile 1983.

Giuria: GIANFRANCO FOLENA (Presidente) - ALDO BUSINARO - CESARE CASES - ELIO CHINOL - CARLO DELLA CORTE - IGINIO DE LUCA - MARIO LUZI - FILIPPO MARIA PONTANI. - Per la traduzione scientifica: MASSIMILIANO ALOISI - GIAMPIETRO DALLA BARBA. - Segretaria: AURORA GIALAIN.

I premi verranno assegnati Domenica 29 maggio 1983.

Nella stessa occasione si terrà una tavola rotonda sul tema: «La traduzione dei testi per musica».

Monselice, 1 gennaio 1983.

Opere concorrenti al

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»

1983

1. AMORETTI GIOVANNI VITTORIO: Friedrich Hölderlin, *Iperione*
Milano, Feltrinelli, 1981
2. BIONDI MARIO: Isaac Bahevis Singer, *Ricerca e perdizione*
Milano, Longanesi, 1981
3. BOCCALI GIULIANO: Jayadeva, *Gitagovinda*
Milano, Adelphi, 1982
4. BONDIOLI CELLI: Evelina Fatigati, *Il piccolo apicoltore*
Bologna, Edagricole, 1982
5. CELATI GIANNI: Louis-Ferdinand Céline, *Guignol'sband*
Torino, Einaudi, 1982
6. CELLI GIORGIO, CRISTIANI ASSUNTA: Boris Kamarov, *Il rosso e il verde*
Edagricole, 1983
7. DI PAOLA COSTANTINO: Jurij Oleša, *Nessun giorno senza una riga*
Milano, Garzanti, 1981
8. DRISDO VERA: Evgenij Evtušenko, *Il posto delle bacche*
Torino, Einaudi, 1982
9. FOCHI FRANCO: *L'imitazione di Cristo*
Milano, Mondadori, 1982
10. GUIDACCI MARGHERITA: Elizabeth Bishop, *L'arte di perdere*
Milano, Rusconi, 1982
11. GUIDACCI MARGHERITA: Jessica Powers, *Luogo di splendore*
Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1982
12. GUIDACCI MARGHERITA: Padraig J. Daly, *Dall'orlo marino del mondo*
Città del Vaticano, Libreria editrice Vaticana, 1982
13. HUTCHINSON PEARSE, CATALDI MÈLITA: *Antica lirica irlandese*
Torino, Einaudi, 1982
14. LANATI BARBARA: Emily Dickinson, *Lettere 1845-1886*
Torino, Einaudi, 1982
15. LEONE SERGIO: Jurij Rytchen, *Un sogno ai confini del mondo*
Milano, Mursia, 1982
16. MAIANI PINA: Fëdor Michàjlovic Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*
Reggio Emilia, Città Armoniosa, 1981
17. MANDRUZZATO ENZO: Gaio Valerio Catullo, *I canti*
Milano, Rizzoli, 1982
18. MARTORELLI GISELA: Conrad Ferdinand Meyer, *Il santo*
Roma, Salerno, Ed., 1982
19. NESTI WALTER: Frantz-André Burguet, *Vanessa*
Reggio Emilia, Città Armoniosa, 1981

20. PAOLINI PIER FRANCESCO: Saul Bellow, *Il dicembre del professor Corde*
Milano, Rizzoli, 1982
21. PISANTI TOMMASO: Edgar Allan Poe, *Tutte le poesie*
Roma, Newton, Compton, 1982
22. RAMOUS MARIO: Publio Virgilio Marone, *Georgiche*
Milano, Garzanti, 1982
23. SCHENONI LUIGI: James Joyce, *Finnegans Wake H.C.E....*
Milano, Mondadori, 1982
24. SERENI CLARA: Stendhal, *Intrighi d'amore e altre storie*
Milano, Feltrinelli, 1980
25. SERPIERI ALESSANDRO: Thomas S. Eliot, *La Terra Desolata*
Milano, Rizzoli, 1982
26. SPAZIANI MARIA LUISA: Alain Bosquet, *Il Dubbio e la Grazia*
Reggio Emilia, Città Armoniosa, 1982
27. TERZI LODOVICO: Samuel Johnson, *Riflessioni sugli ultimi fatti relativi
alle Falkland (1771)*
Milano, Adelphi, 1982
28. VERRECCHIA ANACLETO: Arthur Schopenhauer, *Colloqui*
Milano, Rizzoli, 1982
29. VITTORINI DEMETRIO: Vidiadhar Surajprasad Naijaul, *Alla curva del
fiume*
Milano, Rizzoli, 1982
30. VAN WASSENAER-CROCINI LUISA: Anton van Wilderode, *Terra dell'amen*
Leuven, Leuverse, Schrijversaktie, 1982

Fuori concorso

1. TERZI LODOVICO: Daniel Defoe, *La vita e le avventure di Robinson
Crusoe*
Milano, Adelphi, 1963
 2. TERZI LODOVICO: Jonathan Swift, *Istruzioni alla servitù*
Milano, Adelphi, 1965
 3. TERZI LODOVICO: Charles Dickens, *Il Circolo Pickwick*
Milano, Adelphi, 1965
- * * *
1. DONAUDY AUGUSTO: Maurice Denuzière, *Il Cavaliere del Mississippi*
Milano, Rizzoli, 1982
 2. DONAUDY AUGUSTO: Maurice Denuzière, *Ritorno a Bagatelle*
Milano, Rizzoli, 1981

Opere concorrenti al

PREMIO «LEONE TRAVERSO»

1. AGOSTINI PAOLO: Iszak Schulhof, *La meghillà di Buda*
Roma, Carucci, 1982
2. BIANCIARDI LUCIANA: John Kennedy Toole, *Una congrega di fissati*
Milano, Rizzoli, 1982
3. MERCURIO AMEDEO: *Da colonia a Impero*
Bari, de Donato, 1982
4. NUZZO GIANFRANCO: Orazio, *Odi*
Palermo, Vittorietti, 1981
5. PELLIZZARI LUIGI: Antonio Chiarelotto, *Mon fumo, my being nothing*
New York, Survivors' Manual books, 1982
6. TRICE ROBERTA: Marcel Proust, *Pastiches*
Reggio Emilia, Città Armoniosa, 1982

Opere concorrenti al

PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

1. CARNEVALE FRANCESCO: Bernardino Ramazzini, *Le malattie dei lavoratori*
Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1983
2. SOSIO LIBERO: Frank J. Sulloway, *Freud biologo della psiche*
Milano, Feltrinelli, 1982
3. MAFFI BRUNO: Franz Boll - Carl Bezold - Wilhelm Gundel, *Storia dell'astrologia*
Bari, Laterza, 1979
4. BRILLI CATTARINI SILVIA: Remy Chauvin, Bernadette Muckensturm Chauvin, *Il comportamento degli animali*
Bari, Laterza, 1978

Opere concorrenti al

PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»

1. CHOTJEWITZ PETER O.: Dario Fo, *Hohn der Angst*
Berlin, Rotbuchh Verlag, 1981
2. LOEWENTHAL MONTECORBOLI LISA: Lisa Loewenthal, *Shalom, Ruth, Shalom*
München, Edition Paestum, 1982
3. RIEDT HEINZ: Carlo Goldoni, *Viel Larm in Chioza*
Frankfurt a. Mein, Fischer, 1977
4. RIEDT HEINZ: Carlo Goldoni, *Der Diener zweier Herren*
Frankfurt a. Mein, Fischer, 1979
5. TAPPARELLI ELDA, DEMARCHI SILVANO: Louis Fürnberg, *Glücklich, ein Dichter zu sein*
Verona, Libreria Universitaria, 1982
6. VOLLENWEIDER ALICE: Giacomo Leopardi, *Dialoge und andere Lehrstücke*
[*Operette morali*, di seguito ai *Canti*, tradotti in tedesco da HANNO HELBLING]
München, Winkler, 1978

RELAZIONE DELLA GIURIA

PER RICORDO DI VITTORIO SERENI

Non possiamo cominciare questa cerimonia senza ricordare insieme un grande amico nostro e del nostro premio, Vittorio Sereni, che ci ha lasciati d'improvviso nello scorso febbraio non ancora settantenne.

Tornando qui non posso tacere la mia commozione: due anni fa era qui davanti a noi, aveva voluto partecipare a una tavola rotonda sulla traduzione e l'editoria, la cui idea mi era nata da un suo affascinante racconto, l'*Opzione*. Aveva promesso di ritornare qui quest'anno. Alla fine di quell'anno '81 Sereni per invito di Giulio Einaudi aveva raccolto una sua memorabile scelta di traduzioni da testi poetici, intitolata da una lirica di Apollinaire, da lui resa con la sua splendida purezza di disegno, *Il musicante di Saint-Merry*. Negli stessi giorni era uscita l'ultima sua raccolta poetica in veste compiuta, quella *Stella variabile* in cui il tradurre è presente come tema fondamentale, direi come destino del poeta (una sezione, per me una delle più suggestive, quel gruppo di poesie sul viaggio in Egitto che tanto ha occupato la sua mente negli ultimi anni, s'intitola *Traducendo Char*), e la premessa al *Musicante* si conclude con le parole: «Tra le traduzioni in cui mi sono impegnato, molte se non tutte hanno corrisposto a precisi momenti della mia esistenza, li hanno accompagnati come può farlo un motivo musicale [il *Musicante*], abbastanza perché il mio ricordo ne porti il tono, l'accento e il colore. E non è strano che tale aspetto risulti più durevole rispetto alla memoria di quanto si è scritto in proprio, perché la coscienza di quanto si è scritto in proprio è più rapidamente estinta dall'attesa di scrivere altro e dalla tensione che questo comporta». Queste parole ci dicono cosa fosse tradurre per Sereni, quasi un tradursi, conoscere l'altro da sé o il diverso in poesia: forse per questo i poeti da lui scelti, William Carlos Williams e Char, per ricordare le sue esperienze più importanti, non potrebbero essere più diversi, non solo fra loro, come osserva Mengaldo, ma anche da lui, Sereni. Con Char aveva vinto il Montselice nel '76 e da allora era il nostro più grande amico, spesso silenzioso ma presente, e il simbolo più puro di quel tradurre che solo i poeti possono fare.

Dietro il *Mendicante* di Sereni nel giro di un anno sono seguiti nella stessa bella collana il *Ladro di ciliegie* di Franco Fortini e poi *Addio, proibito piangere* di Giovanni Giudici e infine *La Cordigliera delle Ande* del nostro Luzi: quattro bellissimi libri di traduttori-poeti usciti nel '82 e dintorni, i

primi tre dovuti a vincitori del premio Monselice, l'ultimo a un nostro collega nella Giuria. Penso che questo sia per il premio Monselice il titolo massimo d'orgoglio, il più bel certificato di vita. E avremmo voluto quest'anno festeggiare questo fatto, invitando magari anche Caproni e facendo della quartina una cinquina di poeti. L'avevo detto a Sereni, e l'idea gli era piaciuta. Ma ora lui se n'è andato e non si può più fare di questo luogo il nobile castello dei poeti che traducono parlando coi poeti. O magari lo faremo più in là, anche per ricordare degnamente Vittorio Sereni.

Vorrei intanto pregare tutti i presenti, anche quelli che non l'hanno conosciuto, di dedicare a Vittorio Sereni, a questo grande poeta e amico, un momento di silenzio e di raccoglimento.

* * *

La Giuria del premio «Città di Monselice» per la traduzione letteraria e scientifica si è riunita per un primo esame delle opere concorrenti ai diversi premi della XIII edizione la mattina di domenica 24 aprile nella biblioteca comunale di Monselice. Unico assente Mario Luzi che trattenuto da diversi impegni non è potuto intervenire neppure alla seduta successiva e alla odierna conclusione, ma ha espresso per lettera le sue valutazioni.

Un primo giro d'orizzonte ci ha mostrato che quest'anno la partecipazione editoriale non è stata particolarmente numerosa: 30 opere concorrenti al premio «Città di Monselice» per una traduzione letteraria, 6 per il premio «Leone Traverso» destinato a un'opera prima, 4 per la traduzione scientifica, e 6 per il premio «Diego Valeri» destinato quest'anno a traduzioni in lingua tedesca di opere letterarie italiane, una partecipazione particolarmente esigua se si considera il quadro delle traduzioni tedesche dall'italiano nell'ultimo decennio, e se si confronta con la partecipazione-record che avemmo due anni fa per le traduzioni in greco moderno: ben 38 opere. La differenza sarà imputabile, oltre che al funzionamento o alla disfunzione dei canali di diffusione del nostro bando, a quello che oggi si chiama in sociologia letteraria un diverso «orizzonte d'attesa».

Partecipazione non numerosa ma di livello notevole, e altissimo per il premio maggiore, tale da rendere non facile, per la copia e la varietà dei talenti, la scelta della giuria.

PER GIOVANNI VITTORIO AMORETTI

L'elenco alfabetico dei concorrenti si apre intanto con un nome a tutti noto e caro, quello di Giovanni Vittorio Amoretti, di cui l'editore Feltrinelli ha presentato la traduzione dell'*Iperione* di Friedrich Hölderlin.

Amoretti è il decano dei germanisti italiani, anzi di tutti i docenti di letterature straniere (insieme col francesista Carlo Pellegrini), ancora in servizio attivo all'età di 91 anni: infatti, da tempo emerito dell'Università di Pisa, dove personalmente lo ebbi professore nel '37-8, continua la sua attività presso l'Istituto Universitario di lingue moderne di Milano e da qualche anno si è fatto anche veneto dirigendo con opera appassionata e illuminata la sezione di Feltre di quell'Istituto, fondato da Silvio F. Baridon, scomparso in questi giorni, proprio mentre si apriva a Milano presso lo IULM un congresso da lui promosso su «traduzione e creazione». Ad Amoretti, per il valore e la fedeltà della sua opera di traduttore appunto *mit Treue*, com'egli ama dire (il suo primo lavoro di traduttore, una scelta di Chamisso, risale a 70 anni fa, nel 1913), la giuria unanime ha voluto come suo primo atto tributare uno speciale omaggio, assegnandogli il carro d'oro dei Carraresi divenuto simbolo della traduzione e iscrivendo il suo nome negli annali del nostro premio. Prego il nostro amico germanista Cesare Cases di leggere la sua relazione su Amoretti traduttore:

GIOVANNI VITTORIO AMORETTI, nato a Porto Maurizio nel 1902 e laureatosi a Torino con Farinelli nel 1917, dopo un soggiorno di cinque anni come lettore a Bonn (1920-25) fu incaricato dell'insegnamento di lingua e letteratura tedesca a Pisa, e qui nel 1925 ebbe la cattedra che mantenne fino al suo collocamento fuori ruolo nel 1962.

Insieme ad altri allievi di Farinelli, egli è stato uno dei pionieri dell'insegnamento di tale disciplina in Italia e uno dei massimi artefici della diffusione della cultura tedesca nel nostro paese, sia attraverso importanti studi e monografie, sia con la sua popolare storia letteraria (giunta all'undecima edizione), sia soprattutto attraverso le traduzioni. La prima di esse, quella del *Peter Schlemihl* di Chamisso, compiuta nel 1913 in Germania e andata dispersa nel turbine della prima guerra mondiale, uscì all'insaputa dell'autore nel 1924. La direzione della benemerita collana «Grandi scrittori stranieri» della U.T.E.T., assunta dopo la scomparsa di Farinelli, stimolò la sua attività di traduttore in proprio oltre che di organizzatore di sempre nuovi contributi alla conoscenza dei classici stranieri in veste italiana. Qui apparve nel 1950 la versione in prosa del *Faust*, salutata dai critici come la prima veramente aderente al testo, tanto che l'editore Feltrinelli la scelse per un'edizione del capolavoro con testo a fronte (1965). Al *Faust* fecero seguito altre traduzioni da Goethe, rimasto lo scrittore all'Amoretti più caro e consono: *Le affinità elettive*, il *Werther*, il *Viaggio in Italia*, le principali opere teatrali (*Egmont*, *Tasso*, *Ifigenia in Tauride*) nonché i *Colloqui con Goethe* di Eckermann. Non si può oggi lavorare su Goethe in Italia senza ricorrere a questo imponente *corpus* di versioni. Meno sistematiche, ma singolarmente non meno importanti, quelle da altri autori, da Mörike a Hebbel a Friedrich Schlegel a Hölderlin (con il recente *Iperione*) fino a quella che resta l'unica consistente antologia italiana dei *Minnesänger*. Raramente un uomo solo si è sobbarcato un compito così ingente come attività subordinata – la sua principale essendo quella di studioso e insegnante – e ha dato un contributo così rilevante alla conoscenza in Italia della letteratura da lui coltivata.

PER AUGUSTO DONAUDY

La Giuria ha inoltre preso atto con gratitudine del gesto compiuto dalle sorelle di Augusto Donaudy, le signore Gaby Treves Donaudy e Lidia Carli Donaudy, di inviare alcune opere tradotte dal fratello perché la sua memoria fosse presente nel nostro contesto. Augusto Donaudy, nato a Napoli nel 1910 da famiglia di antico ceppo francese e scomparso a Milano un anno fa, l'8 giugno 1982, ha consacrato tutta la sua vita a far conoscere in splendide traduzioni la letteratura francese dell'Ottocento (da Constant a Théophile Gauthier a Pierre Louis) e del Novecento, fino ad Aragon, Vercors, Boris Vian: ed è stato in particolare un interprete finissimo e congeniale di Gide (si ricordino le traduzioni della *Sinfonia Pastorale*, Rizzoli 1960 e di *Isabella*, Napoli, Marotta 1960), e di Giraudoux (*Simone il patetico*, Rizzoli 1960). Tutta la sua imponente opera di traduttore è contrassegnata da un sicuro dominio delle due lingue, che gli permette di offrire traduzioni letterali, assolutamente trasparenti e stilisticamente perfette.

PREMIO MONSELICE PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA

La prima seduta della Giuria si è quindi conclusa con un primo esame delle opere concorrenti ai diversi premi e alla loro ripartizione fra i membri competenti per un esame approfondito.

La successiva riunione si è svolta la mattina del sabato 14 maggio, dopo che la stessa settimana tutto il pomeriggio di lunedì 9 era stato dedicato al concorso di traduzione per gli alunni delle scuole di Monselice, il che, essendo gli alunni accorsi numerosi, circa 80, ha fornito ulteriore lavoro alla Commissione delegata dalla Giuria.

Sono state anzitutto prese in esame le opere concorrenti al XIII premio «Città di Monselice». Dalle relazioni è risultato confermato il livello assai notevole di molte delle opere presentate e la molteplicità delle esperienze dei diversi traduttori, spesso difficilmente paragonabili. Sulla base delle segnalazioni si è costituita una prima rosa comprendente undici titoli:

1. COSTANTINO DI PAOLA, per la traduzione dal russo di Jurij Oleša, *Nessun giorno senza una riga*, Milano, Garzanti, 1981, traduzione già finalista lo scorso anno, con relativa relazione che si potrà vedere nel Quad. 12, p. XIII.
2. MARGHERITA GUIDACCI, per la traduzione dall'inglese della raccolta poetica di Elisabeth Bishop, *L'arte di perdere*, Milano, Rusconi, 1982, e inoltre delle due sillogi di poesie di Padraig J. Dalj, *Dall'orlo marino del mondo* e di Jessica Powers, *Luogo di spendere*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, rispettivamente 1981 e 1982.
3. MELITA CATALDI e PEARSE HUTCHINSON, per la traduzione dall'irlandese antico e medio dell'antologia *Antica lirica irlandese*, Torino, Einaudi, 1982.

4. BARBARA LANATI, per la traduzione dall'inglese di Emily Dickinson, *Lettere 1845-1886*, Torino, Einaudi, 1982.
5. SERGIO LEONE (nome frequente nei nostri annali) per la traduzione dal russo di Jurij Rytchen, *Un sogno ai confini del mondo*, Milano, Mursia, 1982.
6. PINA MAIANI, per la traduzione dal russo di Fëodor Michajlovich Dostoevskij, *I fratelli Karamàzov*, Reggio Emilia, Città Armoniosa, 1981.
7. ENZO MANDRUZZATO, per la traduzione dal latino di Gaio Valerio Catullo, *I Canti*, Milano, Rizzoli, 1982.
8. LUIGI SCHENONI, per la traduzione dall'inglese di James Joyce, *Finnegans Wake H.C.E.*, Milano, Mondadori, 1982.
9. ALESSANDRO SERPIERI, per la traduzione dall'inglese di Thomas S. Eliot, *La terra desolata*, Milano, Rizzoli, 1982.
10. MARIA LUISA SPAZIANI, per la traduzione dal francese di Alain Bosquet, *Il Dubbio e la Grazia*, Reggio Emilia, Città Armoniosa, 1982.
11. LUISA VAN WASSENAER-CROCINI, per la traduzione dal fiammingo di Anton van Wilderode, *Terra dell'amen*, Lovanio, Schrijversaktie, 1982.

Nella successiva votazione sono emersi, fra questi 11 nomi, 5 nomi di finalisti fra i quali è apparso subito quello del vincitore. Diamo in ordine alfabetico le motivazioni lasciando per ultima la relazione sul vincitore.

1. I traduttori dell'*Antica lirica irlandese*, MELITA CATALDI, curatrice dell'insieme dalla lucida prefazione alle precise note ai testi, e PEARSE HUTCHINSON, hanno reso un eccellente servizio alla cultura italiana, offrendo, con la traduzione alinearne che conserva il disegno se non la musica delle strofe originali a fronte di testi in antico e medio irlandese noti in Italia solo a qualche specialista, una immagine precisa e nitida di questi suggestivi canti dell'alto medioevo irlandese. Nella sua originale sintesi di cristianesimo e di tradizione celtica è questa la prima poesia volgare europea a noi conservata dopo quelle classiche, fiorita precocemente nei monasteri sui confini dell'oceano, per opera dei *filid*, monaci vati o veggenti, talora maghi o sciamani custodi del grande patrimonio culturale celtico. L'immaginario lussureggiante e la metafisica tutta terrena della poesia celtica, le voci della natura, degli uccelli e del mare, le metamorfosi delle stagioni, sono resi dai traduttori con sobria efficacia.

2. MARGHERITA GUIDACCI, delicata poetessa in proprio, e interprete per vocazione prima che per professione di poesia inglese e americana particolarmente d'ispirazione metafisica e religiosa, più volte segnalata e finalista del nostro premio, offre anzitutto una scelta che è già per il lettore italiano un'ottima guida nel vasto spazio poetico, dal nord al sud del continente americano, di Elisabeth Bishop, una delle figure maggiori della poesia americana del secondo Novecento, scomparsa alla fine degli anni settanta. È una traduzione poetica che scava a fondo nella parola con grande semplicità, aderendo alla continua varietà di toni, dalla piana conversazione all'accesso lirismo, e all'ironia più sottile e impalpabile, e insieme di ritmi, da quelli liberi a quelli più serrati fino alla sestina petrarchesca resa con spoglia essenzialità. La Guidacci presenta inoltre due volumi di poesia religiosa, una scelta della produzione poetica della carmelitana scalza Jessica Powers del Wisconsin, quasi ottantenne, e del quarantenne agostiniano irlandese Pádraig John Daly che sembra ritrovare nei suoi versi inglesi voci e immagini dell'antica poesia celtica.

3. ENZO MANDRUZZATO, CATULLO, *I Canti*, Milano, Rizzoli, 1982. Più volte finalista del Premio Monselice, con pregevoli traduzioni da poeti antichi e moderni, Enzo Mandruzzato ha offerto con questa versione di tutto Catullo preceduta da un lucido saggio di Alfonso Traina, una delle sue prove migliori. Alcune incertezze o sprezzature nella versificazione rendono talora scabro il dettato; ma le risorse lessicali sono ovunque di prim'ordine.

L'intonazione è particolarmente felice nei carmi scoptici giocosi o irridenti; il linguaggio familiare o parodico è reinventato, spesso con gusto originalissimo. Al ricco panorama delle traduzioni italiane da Catullo, passato di recente in rassegna dal nostro Pontani, questa versione si aggiunge con spiccato rilievo.

4. ALESSANDRO SERPIERI: T.S. Eliot, *La terra desolata*, Milano, Rizzoli 1982. Alessandro Serpieri ha innanzi tutto il merito d'aver tradotto per la prima volta il testo della prima redazione del celeberrimo poemetto e d'aver offerto un panorama esauriente della sua laboriosa gestazione, con un approccio impegnato. La versione della stesura definitiva, che trascura fra l'altro il tessuto ritmico, può apparire meno suggestiva di altre; è però corretta e precisa, aliena da enfatici rimbombi, e comunicativa proprio per il suo lindore e la sua rigorosa alinearità.

I voti unanimi della Giuria hanno infine designato come vincitore del XIII premio «Città di Monselice» per la traduzione letteraria LUIGI SCHENONI per la sua versione dei primi quattro capitoli di *Finnegans Wake* di J. Joyce, Milano, Mondadori, 1982: ed ecco la motivazione, ricavata dalla ammirata recensione che il nostro amico anglista, Elio Chinol, fece di questo caso limite nella storia della traduzione, di questo impossibile che Schenoni sembra aver reso possibile:

Sfondata la barriera del suono, restava da sfondare quella del linguaggio, costantemente individuata, per comune consenso, in quell'ultima Tule della sperimentazione linguistica che è *Finnegans Wake* di Joyce. Il libro, notoriamente, anche se non sono mancati alcuni assaggi di traduzione, è sempre stato dichiarato nel suo complesso intraducibile. Per la verità, si era detto lo stesso dell'*Ulisse*. Ma neanche la smentita poi puntualmente seguita con la traduzione mondadoriana di Giulio De Angelis aveva fatto cambiare idea quanto a *Finnegans Wake*. Questo restava, per definizione, intoccabile e inabbordabile.

Lo aveva affermato intraducibile anche uno dei suoi più autorevoli interpreti, Stephen Heath, il quale faceva notare che «percorrendo una molteplicità indeterminabile di lingue, la scrittura di *Finnegans Wake* elude qualsiasi possibilità di stabilire mediante una traduzione delle equivalenze monologiche fra una lingua e l'altra, di isolare un qualsiasi significato che la traduzione possa trasferire in un altro significante». E dal punto di vista teorico il discorso, si direbbe, non fa una grinza. Eppure la grinza ci dev'essere se ora un traduttore, Luigi Schenoni, è riuscito a penetrare anche in quello che sembrava un mondo per definizione impenetrabile. Perché di fatto ecco qui in italiano, nelle edizioni Mondadori, i primi quattro capitoli di *Finnegans Wake* (gli altri seguiranno), corredati anche di un ottimo, lucidissimo saggio introduttivo di Giorgio Melchiori.

Chi sia esattamente Luigi Schenoni non lo so. Un asceta della letteratura, un mistico, un santo, un kamikaze, un autolesionista? A sentir lui in una sua breve nota, solo un officiante nella chiesa del Maestro, uno che con umiltà e dedizione, ma anche con molta determinazione, ha deciso di ripercorrerne parola per parola tutto il rischioso funambolesco cammino, fiducioso di seguirne così gli «intendimenti» e di «contribuire a diffonderlo tra il maggior numero possibile di lettori».

Lo disse una volta Joyce che il suo lettore ideale era chi fosse deciso a dedicargli tutta la vita. E forse ora l'ha trovato, perché imprese come questa di Schenoni non sembrano richiedere proprio nulla di meno.

Il linguaggio di *Finnegans Wake* («au bout de l'anglais», secondo la bella definizione dello stesso Joyce, ma anche con innumerevoli innesti di altre lingue) è notoriamente caratterizzato dalle sue polivalenze semantiche. Sono queste che rendono estremamente ardua una lettura «totale» del significato, o delle risonanze di significato, di ogni frase o anche delle singole parole. Ardua una lettura, disperante

una traduzione. Schenoni non se lo nasconde: «Traducendo *Finnegans Wake* è ovviamente impossibile conservare tutti i riferimenti in esso contenuti, e sarebbe presuntuoso non rendersi conto che si perde molto di più di quanto rimane».

Egli tuttavia non si è arreso. Considerato che anche le parole polivalenti di *Finnegans Wake* hanno pur sempre un senso predominante, che è quello che trasmette la trama, si è sforzato di rendere nella traduzione appunto il «livello base di significato», privilegiando poi, fra i significati sottesi e le innumerevoli allusioni, quelli più importanti ai fini della comprensione del libro, e di certi suoi temi ricorrenti.

Inevitabilmente «riduttivo», come egli stesso riconosce e come ammette anche Giorgio Melchiori, il suo lavoro ha dato tuttavia nel complesso risultati di prim'ordine, in alcuni casi stupefacenti, e sarebbe da ingrati star a discutere soluzioni particolari, dove oltre tutto entrerebbe in gioco il margine sempre molto ampio delle scelte, preferenze e idiosincrasie personali.

Sarà invece da sottolineare un altro grande merito di Schenoni, quello di non aver badato solo al senso ma anche al ritmo, un aspetto fondamentale della scrittura joyciana. Già in *Ulisse* e nelle opere precedenti, ancor più in *Finnegans Wake*, un libro, dice Melchiori, «da leggere con l'orecchio». Tutto sta a non spaventarsi, anche se fin dalla prima pagina si sente la voce del tuono: «bababadalgharaghta-kamminaronn» ecc. ecc. Schenoni non si è spaventato. Ha tradotto anche questa.

PREMIO «LEONE TRAVERSO»

Per il premio «Leone Traverso» la Giuria ha fermato la sua attenzione su due opere. Meritevole di segnalazione è apparsa la traduzione, compiuta da Roberta Trice, dei *Pastiches* di Marcel Proust, Reggio Emilia, Città Armoniosa, 1982, dove l'ironia, il mimetismo parodico, la caricatura stilistica degli originali sono trasposti per la prima volta in italiano con molta grazia, anche a costo di inevitabili rinunce: di tutti i generi la parodia è probabilmente il meno traducibile.

I voti unanimi della Giuria hanno quindi designato come vincitore del premio «Leone Traverso-Opera prima» per il 1983, Luciana Bianciardi, per la traduzione dall'inglese americano del romanzo di John Kennedy Toole, *Una congrega di fissati*, Milano, Rizzoli, 1982.

LUCIANA BIANCIARDI – lo abbiamo appreso soltanto dopo averle assegnato il premio per la sua opera prima di traduttrice – è figlia di Luciano Bianciardi, l'irrequieto scrittore grossetano scomparso precocemente a cinquant'anni, dieci anni fa, a Milano. Per molti versi tra gli scrittori più rappresentativi degli anni sessanta, delle illusioni e delle tragedie nazionali ad esse congiunte; traduttore di grande vena stilistica, interprete congeniale di Miller e di altri scrittori, particolarmente a suo agio nei toni umoristici, satirici, grotteschi.

Buon sangue non mente: alla sua prima prova Luciana ha incontrato e vinto un testo assai difficile, di tonalità fra l'umoristico e il grottesco, il romanzo unico dello scrittore nordamericano neworleanese John Kennedy Toole, morto suicida a poco più di trent'anni alla fine degli anni sessanta in una crisi di sconforto per la mancata accettazione da parte degli editori di questo suo romanzo, puntualmente riscoperto, diversi anni dopo, come spesso avviene, da Walter Percy. La giovane traduttrice rivela una non comune sicurezza di mano e di «fantasia comica», soprattutto,

ed è l'essenziale, una perfetta tenuta di toni e registri: senza smarrirsi in ricerche plurilinguistiche sa rendere in un limpido e piano monolinguisimo la sostanza fantastica e un po' allucinata, indolente e talora dolente dell'indimenticabile eroe fra rabelaisiano e dickensiano di questo romanzo, Ignatius J. Reilly e di tutta questa «grande farsa tonante di dimensioni falstaffiane», come ben dice il Percy.

PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»

Per il premio internazionale Diego Valeri ricorderete con quanta delusione e quanta pena l'anno scorso il premio, che era riservato alle traduzioni dall'italiano in lingua polacca, non poté essere assegnato alla vincitrice, che non ebbe in tempo il visto sul passaporto: e ci pare così crudele e assurdo che un'ambasciatrice di cultura e di pace come una traduttrice non abbia un passaporto permanente. Ora però siamo tutti compensati di quella delusione, perché la vincitrice dello scorso anno, la Signora Halina Kralowa è qui ed è con lei anche un degno rappresentante della cultura polacca e degli studi italiani in Polonia, il prof. Christof Żaboklički dell'Università di Varsavia, che è il direttore dell'Istituto in cui la signora insegna ed opera.

Quanto al premio Valeri di quest'anno dedicato alle traduzioni italiane in lingua tedesca preghiamo ancora una volta il nostro germanista, Cesare Cases, di leggere la relazione.

La giuria ha assegnato il premio Diego Valeri, che quest'anno era riservato a una traduzione letteraria dall'italiano in tedesco, a Alice Vollenweider per la sua versione delle «Operette morali» apparsa nel 1978 presso l'editore Winkler di Monaco insieme a quella dei «Canti» a cura di Hanno Helbling, come primo volume di un'edizione delle «Opere» di Giacomo Leopardi.

La Vollenweider ha saputo rendere con estrema aderenza ed insieme con eleganza (grazie a minime semplificazioni del dettato) la non facile prosa leopardiana, conservandone tutta la sostenutezza senza cedere a tentazioni arcaizzanti e mantenendo la distinzione tra lo stile paludato ad esempio della «Storia del genere umano» e del «Parini ovvero della gloria» e quello più agile della massima parte dei dialoghi. Grazie alla Sig.ra Vollenweider, che si è sobbarcata anche l'ardua fatica di tradurre lo «Zibaldone», il pubblico tedesco disporrà per la prima volta di un corpus organico della prosa leopardiana, dopo i primi assaggi accolti a suo tempo con gioia da Walter Benjamin.

Prima di accingersi a questa impresa la Vollenweider aveva già dietro di sé una lunga e brillante carriera di traduttrice, avendo volto in tedesco le prose montaliane della «Farfalla di Dinard», «Le voci della sera» e «Lessico familiare» di Natalia Ginzburg e due romanzi di Luigi Malerba, oltre a un'antologia di narratori italiani contemporanei e a due antologie di scrittori ticinesi. La Vollenweider ha contribuito anche con la sua attività critica alla conoscenza della letteratura italiana e della Svizzera Italiana: basti ricordare il saggio sull'avanguardia italiana nel numero speciale di «Akzente» (1972) e il libro «Die Literatur der italienischen Schweiz» (1974).

La giuria segnala inoltre, tra i partecipanti al premio, il noto scrittore Peter O. Chotjewitz, che si è cimentato con il colorito linguaggio delle commedie di Dario Fo, e Heinz Riedt, provetto traduttore dall'italiano, autore di numerosissime versioni tra cui quelle particolarmente felici di parecchie commedie sia italiane che veneziane del Goldoni. Ma il Riedt ha già avuto ampi e meritati riconoscimenti in Italia, come d'altronde Hanno Helbling per la mirabile versione dei «Canti» nell'edizione winkleriana delle opere del Leopardi.

Ci rallegriamo per questa felice congiuntura che unisce qui a Monselice i nomi di due gentili interpreti della nostra letteratura e accomuna la polacca Halina Kralowa traduttrice di C.E. Gadda, e la signora tedesca Alice Wollenmeider, traduttrice delle Operette morali di Leopardi, uno dei testi più grandi e originali della nostra letteratura, credo ancora da scoprire fuori d'Italia e certo da rileggere almeno in casa nostra. È di questa stagione anche una nuova eccellente traduzione inglese, compiuta a Los Angeles da Giovanni Cecchetti, per una *Biblioteca italiana* sostenuta unitamente dall'Università di California e dall'Università di Padova.

PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

Vorrei pregare gli amici Massimo Aloisi e Gian Pietro Dalla Barba di comunicarci il risultato del loro lavoro:

Tra le opere concorrenti al Premio per la Traduzione Scientifica sono state prese in considerazione il *Freud biologo della Psiche* di Frank J. Sullo-way che LIBERO SOSIO ha tradotto con la professionalità e l'efficacia espressiva che gli avevano fatto assegnare il Premio Monselice del decennale e le *Malattie dei Lavoratori*, opera massima in latino di Bernardino Ramazzini tradotta da FRANCESCO CARNEVALE e INES e VITTORIO ROMANO (ai quali la giuria assegna oggi la vittoria).

Alla «De morbis artificum diatriba» la storia della medicina deve uno dei capitoli fondamentali di quella rivoluzione che, nel pensiero medico, è portata dal più ampio evolversi della cultura in generale nel secolo XVII; che è in un tempo irrompere dello sguardo, dell'osservazione, dell'analisi nelle specie del meccanico e del chimico (iatromeccanica e iatrochimica) nell'oscurità del corpo malato (cui è implicita – seppur lenta e difficile – la liberazione dai lacci del *malum quod est poena*, dal sacro, dal teologico) e la scoperta che il mondo fuori del corpo può essere, nei suoi oggetti animati e inanimati, non solo luogo ma causa dei mali dell'uomo (superando il concetto dei «naturalia principia» di san Tommaso).

Così dopo Francesco Redi, che nella seconda metà del Seicento apre la grande strada alla biologia sperimentale, con le sue «Osservazioni sugli animali viventi che si trovano negli animali viventi» e con le «Esperienze intorno alla generazione degli insetti», scritte in quell'italiano sobrio e

armonioso, che resterà un'eccezione nella letteratura scientifica, Bernardino Ramazzini filosofo, letterato e medico di Carpi, dalla cattedra di Modena nel 1700 indica i pericoli che la salute dell'uomo corre nel suo lavoro a causa dell'ambiente (i tossici che per contatto o inalazione sono causa di malattia), ma anche dei gesti stessi e delle posizioni necessari in questa o quella lavorazione.

Tutto questo è ben noto e non ci meraviglia certo che dopo il riconoscimento che tante università europee hanno decretato all'opera di Bernardino Ramazzini intitolando ad esempio le loro aule più solenni al suo nome, ora dal Giappone (di dove anche giungono frequenti e drammatiche le osservazioni dei guasti che la mancanza di una seria prevenzione arreca ai lavoratori) giunga notizia della dedicazione dell'aula magna di una università medica al Maestro che onorò Padova negli ultimi anni della sua vita.

Meno attenzione sembra sia stata rivolta alle proposte di Bernardino Ramazzini: quando si rivolge ai governi, ai reggitori della cosa pubblica, perché intervengano a sanare quei luoghi di lavoro, che lui ben conosceva per osservazione diretta: non disdegnando di scendere dalla cattedra per studiare (sul campo, si direbbe oggi) le condizioni di lavoro.

Di qui l'importanza di questa traduzione e l'insegnamento che ci viene dalla storia stessa delle versioni dal latino della *Diatriba*, che pubblicata la prima volta nel 1700 era già nota in tedesco ed in inglese cinque anni più tardi e che nel primo quarto del secolo contava già tredici edizioni diverse tra le quali le versioni in olandese e francese, mentre in italiano l'abate Chiari di Pisa ne faceva la prima versione aulica a mezzo secolo dalla comparsa. Ed anche dopo, fino alla più recente del 1933, ha subito da noi solo traduzioni celebrative senza una nota critica, un inquadramento ed infine una diffusione adeguati.

FRANCESCO CARNEVALE, INES e VITTORIO ROMANO hanno certo collegato il nome del più famoso dei traduttori della *Diatriba*, quell'Antonio Francesco de Fourcroy (il chimico che con Lavoisier aveva fondato «Les Annales de Chimie»), che da Ramazzini aveva tratto quegli insegnamenti che lo avrebbero portato, presidente della Commissione per la riforma degli studi universitari, a redigere i rapporti alla Convenzione sull'insegnamento della medicina che portarono alle «misure del 14 frimaire dell'anno III, che segnano la nascita della clinica moderna, con quello di Sabarot de l'Avernière che già agli Stati Generali aveva inviato un suo «punto di vista» sulla legislazione medica, inaugurando la figura dell'Ufficiale Sanitario, di un medico investito del potere di tutela della salute dei cittadini nell'ambiente, dei lavoratori nella manifattura, portando così a compimento istituzionale la proposta politica di Ramazzini, ancora in grande parte qui da noi disattesa.

La traduzione attuale ha il merito, anche se la premiamo in una data particolare, nel 350° anniversario della nascita di Bernardino Ramazzini, di non aver nessun sapore celebrativo; ed avendo mantenuta intatta l'espressività, diremmo persino lo *humour* di certi passi del latino dell'autore, di avere accentuata, senza mai forzare il testo, la credibilità di un'opera scientifica; di essere stata letta, prima che tradotta, con gli occhi di un medico del lavoro ovviamente sensibile ed appassionato a questi problemi.

PREMIO DIDATTICO «VITTORIO ZAMBON»

Infine devo riferire sugli eventi traduttori maturati qui a Monselice in quel pomeriggio del 9 maggio, quando un'ottantina di ragazzi della scuola media e delle secondarie superiori si sono cimentati nelle aule dell'Istituto tecnico commerciale Kennedy in difficile corpo a corpo con testi non facili di prosa e poesia francese inglese e tedesca, di Hugo e Rousseau, di William Charles Williams e di Swift, di Baudelaire e di Proust, di Yeats e di Sherwood Anderson, di Louis Kaschnitz e di Kafka. Una commissione ristretta formata da Cases, De Luca, Pontani e da me ha esaminato le traduzioni dei brani proposti ed è arrivata alle seguenti conclusioni:

Dei due premi di L. 250.000 ciascuno messi a disposizione dalla Banca popolare quello per la scuola media è andato a un alunno della II A della Scuola media G. Guinizelli, Simone Goldin, che al secondo anno di francese ha tradotto con proprietà e senso del ritmo poetico la *Chanson du Grand-Père* di V. Hugo (*Art d'être grand-père*). Il premio per le superiori è andato a un alunno della III M del Liceo scientifico G.B. Ferrari, Michele Gallo, al VI anno di inglese, che ha tradotto con precisione e scioltezza colloquiale un brano di Sherwood Anderson da *I want to know why*.

Sono apparsi meritevoli di segnalazione: una menzione particolare per la costanza e la costante bravura nella traduzione dall'inglese ad Alessandro Casadei della Chiesa della IV M del Liceo scientifico G.B. Ferrari, vincitore del primo anno e poi sempre segnalato.

Una segnalazione speciale per l'inglese anche a Marco Spinello della IV classe del Liceo scientifico Ferrari, vincitore dello scorso anno e che ha dato quest'anno una nuova conferma.

Altre segnalazioni per le secondarie superiori per il francese a Lorena Bruscaglia della II magistrale dell'Istituto Poloni e per il tedesco a Silvia Pavanello della IV B dell'Istituto tecnico commerciale Kennedy.

Per la scuola media una segnalazione per la traduzione dal francese a Barbara Saorin della II A della Scuola media Guinizelli e due per l'inglese a Roberta Soloni, della III media all'Istituto Poloni, e a Flavia Melato della III media all'Istituto Poloni.

Il lungo itinerario traduttorio dall'Italia all'Europa alle scuole di Monselice è così finito. Ora vogliamo ascoltare la voce dei vincitori e poi la musica. Rallegramenti ai vincitori e grazie a tutti della pazienza.



Il Sindaco consegna il Premio Monselice 1983 a Luigi Schenoni.

IL *FINNEGANS WAKE* DI JOYCE:
OPERA CHIUSA OD OPERA APERTA?

Ringrazio il Presidente della Giuria e la Giuria tutta, collettivamente e singolarmente, per avermi assegnato il Premio «Città di Monselice», prestigioso riconoscimento dal quale mi sento molto onorato.

Il mio interesse per Joyce e le sue opere è di vecchia data, risale infatti a circa trent'anni fa, e da allora non si è mai esaurito, anzi è sempre andato crescendo mentre procedevo con la lettura di *Gente di Dublino*, *Dedalus* e poi *Ulisse*.

Fu quindi la volta di *Finnegans Wake*, che sapevo essere considerato un libro inaccostabile, illeggibile, e perciò intraducibile. Con il passare del tempo, man mano che leggevo qua e là frasi, brani, interi capitoli, e raccoglievo i libri di critica che potevo trovare, in principio abbastanza scarsi, poi sempre più frequenti, mi sono reso conto che in fondo *Finnegans Wake* non era quel mostro che molti credevano, ma il libro che seguiva logicamente le altre opere di Joyce, il cui linguaggio rappresentava lo sviluppo di germi già contenuti in quelle precedenti, soprattutto in *Ulisse*.

E con *Ulisse* presenta infatti notevoli analogie: *Ulisse*, come è noto, si svolge in una sola giornata, per essere esatti dalle 8 del mattino fino al momento della notte in cui Molly Bloom, la protagonista femminile del romanzo, si addormenta dopo aver dato libero sfogo ai suoi pensieri, in quello che viene comunemente chiamato, secondo me a torto, un «monologo». *Ulisse* non racconta le avventure straordinarie di personaggi straordinari, ma le vicende di una giornata qualsiasi di gente qualsiasi, perché Leopold e Molly Bloom e Stephen Dedalus sono gente comune, con i loro pregi e le loro pecche, in cui ognuno di noi potrebbe identificarsi, e così è della folla di personaggi minori che appaiono e scompaiono nei punti più diversi di Dublino nei vari momenti della giornata, quel 16 giugno 1904, giorno del primo incontro di Joyce con Nora Barnacle, che viene celebrato dai joyciani di tutto il mondo come il «Blooms-day».

Anche la trama di *Finnegans Wake*, a livello del presente, si svolge in un arco di tempo limitato, anche più ristretto di quello di *Ulisse*,

dalle 8,30 di sera, o forse anche un poco prima, fino all'alba del giorno seguente, cioè alle 6 del mattino circa. Anche i personaggi di *Finnegans Wake* sono gente qualsiasi: un oste di un paese nelle vicinanze di Dublino e la sua famiglia, che comprende la moglie, due gemelli maschi, una figlia, oltre naturalmente personaggi minori come l'uomo e la donna che aiutano i protagonisti nelle faccende domestiche e nella gestione della bettola, gli avventori, ecc.

Anche gli avvenimenti narrati in *Finnegans Wake* sono quelli banali di una giornata e di una notte qualunque: i bambini giocano, studiano, vanno a letto, il padre intrattiene i clienti, vede con loro un programma televisivo (è da notare che quando Joyce scriveva la televisione era agli inizi e non se ne poteva certo prevedere la diffusione successiva), dopo la chiusura del *pub* scola gli avanzi rimasti nei bicchieri e cade in uno stato di semi-incoscienza, forse nel sonno, poi si risollewa e sale a dormire accanto alla moglie; durante la notte i coniugi vengono svegliati da uno dei figli che piange, vanno a consolarlo, quindi tornano a letto, dove fanno all'amore per poi riaddormentarsi mentre sorge l'alba di un nuovo giorno.

Ma come alle spalle di *Ulisse* stava l'*Odissea* di Omero, così alle spalle, o forse sarebbe meglio dire «sulle spalle» di *Finnegans Wake*, anche se in modo a prima vista non schematico, sta una struttura molto più complessa, e cioè la storia dell'umanità intera, con tutti i suoi conflitti, con tutte le sue cadute, con la sua capacità di risollevarsi ogni volta. Questa struttura però, come dicevo, non è inserita nel libro in modo organico, ma è sparsa, disseminata si potrebbe dire, per tutto il libro, in un ordine che sembrerebbe arbitrario e invece è accuratamente costruito.

Il metodo di cui Joyce si è servito per «calare» su *Finnegans Wake* questa struttura è quello della stratificazione del linguaggio, e in questo modo ha fatto sì che, per citare una volta il libro stesso, «ogni parola verrà legalmente obbligata a portare tre volte più dieci significati toptipalticci» (FW 20.14-15).

Joyce si è basato in parte su esempi famosi, tra cui la tecnica narrativa usata da Laurence Sterne nel suo *Tristram Shandy* e la creazione di parole-valigia sul tipo di quelle «inventate» da Lewis Carroll in *Alice nel paese delle meraviglie* e *Attraverso lo specchio*. Però Joyce è andato oltre questi esperimenti, trasformando molte delle parole inglesi da lui impiegate – non tante quante si crede: l'inglese resta il fondamento del suo linguaggio – in modo da accumulare in ciascuna di esse due, tre, quattro o più significati, semplicemente

sostituendo, aggiungendo o togliendo una lettera o una sillaba, inserendo, da sole, unite a vocaboli della sua lingua, o anglicizzandone la grafia, parole appartenenti a lingue di tutte le parti del mondo, e introducendo una miriade di allusioni di tutti i generi, storiche, geografiche, religiose, mitologiche, letterarie, locali e via dicendo.

Così, mentre smontavo pian piano *Finnegans Wake* dall'altissimo piedistallo su cui era stato posto, è maturata in me la decisione, non di scrivere un ennesimo libro su quest'opera, ma di tradurla in italiano, rispettandone però lo spirito, quindi trasformando le parole italiane o «inventandone» delle nuove, e mantenendo quanto più possibile il ritmo dell'originale, le sue varie implicazioni, i termini in lingue straniere (cioè né inglese né italiano; ma come Joyce ha usato molte parole italiane, così io ne ho usate molte inglesi); ho pure privilegiato in certi casi alcuni elementi rispetto ad altri, e ho tenuto come linea principale sulla quale stratificare i significati quello che io chiamo appunto il «livello base di significato», quello insomma che rende la trama del libro a livello contemporaneo.

Finnegans Wake è stata definita l'«opera aperta» per antonomasia, ma c'è anche chi l'ha negato, affermando che è invece un'«opera chiusa» come nessun'altra.

Io sono arrivato alla conclusione che entrambe le definizioni sono esatte: *Finnegans Wake* è un'opera chiusa perché in essa niente è casuale, tutto è costruito accuratamente, strato su strato, significato su significato, in un «caosmo» (la parola è di Joyce) molto ordinato, ed anche la sua circolarità, il suo mordersi la coda (come è noto l'ultima frase continua nella prima), la sua ciclicità sono caratteristiche di una struttura chiusa.

Ma *Finnegans Wake* è anche un'opera aperta, perché chiedendo la completa collaborazione dei lettori ne stimola la capacità di associazione mentale, perché no, anche la fantasia, e molte delle sue parole, pur presentando alcuni significati fondamentali, sono aperte a tutte le interpretazioni.

Ad esempio, un lettore di Monselice potrà trovarvi anche il nome della sua città, non per esteso e immutato, ma diviso nei suoi componenti. Vi sono infatti molti *mount* (in inglese *monte*) in *Finnegans Wake* (la montagna, insieme con il fiume, l'albero e la roccia è uno dei simboli più importanti dell'opera), ma vi sono anche alcuni «Mons», in particolare a p. 8 r. 29, come vi sono molti *flint* (in inglese *selce*) ma anche il latino «silex» (FW 23.20).

Vi è anche un'altra allusione che, seppure riferita a una località irlandese, potrebbe applicarsi anche, se non solo, a Monselice, come del resto ad altri posti, tra cui Bologna: in uno dei primi capitoli di *Finnegans Wake*, esattamente a p. 59 r. 16, si parla di *sevenchurches* (settechiese).

Chissà che Joyce non avesse davvero in mente Monselice, almeno in un caso? In fondo, nel 1912 si recò non molto lontano da questa città, a Padova, per sostenere un esame di abilitazione all'insegnamento della lingua inglese in Italia.

Queste sono poche considerazioni personali sull'opera grazie alla quale mi è stato assegnato questo premio: come ritengo ingiusto che il nome dei traduttori venga troppe volte ignorato – non qui a Monselice, beninteso – così ritengo ingiusto ignorare il nome dell'autore.

LUIGI SCHENONI



Luciana Bianciardi vincitrice del Premio «Leone Traverso» 1983.

FAR TACERE SE STESSI

Desidero anzitutto esprimere il mio più vivo ringraziamento alla giuria che ha voluto assegnare a «Una congrega di fissati» il premio «Leone Traverso», riconoscimento assai ambito tra tutti coloro che si occupano di traduzione. Vorrei anche ringraziare il sindaco di Monselice e tutta quanta la cittadinanza per la squisita ospitalità e l'accoglienza cordiale che hanno voluto riservarmi.

Non nascondo di aver appreso con trepidazione e sgomento che era previsto che io parlassi delle mie esperienze di traduzione nel corso della cerimonia di premiazione.

Dato che si tratta di un'opera prima, non ritengo di aver potuto ricavare da tale unica esperienza una mia teoria della traduzione tale da poterla esporre ad un pubblico così competente, di fronte a traduttori di così chiara fama. Preferisco quindi raccontarvi di come è nata in me l'idea di intraprendere la strada della traduzione, strada già percorsa del resto – e lo dico solo ad onor di cronaca – da mio padre.

Credo di aver avuto i primi «sintomi» di questa passione quando, studentessa ginnasiale, capii che il tedio che mi veniva dalle versioni dal greco e dal latino era attribuibile in gran parte ad una mia mancanza: cioè, preoccupata di dimostrare la mia diligente consapevolezza e fedele resa delle famigerate «regole» grammaticali e sintattiche, non prestavo la minima attenzione al significato di quel che traducevo.

Da quel giorno cominciai, per così dire, a spostare l'ottica di quei miei esercizi di versione, e mi appassionai talmente ai problemi connessi con le traduzioni da scegliere una facoltà universitaria che mi permettesse di assecondare questo mio interesse; tantevero che, alla fine degli studi, chiesi e ottenni di poter preparare una tesi sull'arte del tradurre e in essa analizzai varie tecniche di traduzione, verificandole nell'ambito della versione dall'inglese, quello d'America in particolare.

Perciò, quando un editore mi propose la traduzione di un romanzo americano degli anni sessanta, pensai che finalmente avrei potuto mettere in pratica tutto quello che avevo appreso, e

avrei potuto così veder «vivere» le tecniche fino allora esaminate soltanto in chiave teorica.

Presto però mi accorsi della profonda differenza tra quelli che erano i principi teorici e le circostanze concrete nelle quali un traduttore si trovava ad operare. Ad esempio, mi resi conto che sarebbe stato impossibile effettuare uno studio sull'autore e sulla bibliografia critica che lo riguardava – studio che io ritenevo indispensabile prima di procedere alla traduzione vera e propria perché precise esigenze editoriali richiedevano tempi brevi e perentori entro i quali consegnare il lavoro. E ancora, quando tentai di inserire note esplicative al testo, che a mio parere dovevano aiutare il lettore meno preparato ad entrare meglio nello spirito del romanzo, mi sentii rispondere che esse appesantivano la lettura, spezzando la continuità del discorso e, tutto sommato, la godibilità del romanzo stesso.

Così, con umiltà, mi disposi a diventare, come dice un teorico dell'arte del tradurre, un «vetro trasparente» attraverso il quale il pubblico italiano ha potuto gustare la genialissima creazione di Toole. In una parola, cercai di «lasciare il posto» al mio autore, prestandogli le mie parole e la mia sintassi e cercando quell'approccio con il testo che allora definii «emozionale»; e chiunque abbia un minimo di esperienza di traduzione sa come a volte sia difficile «sparire», annullarsi, frenarsi per non coprire la voce e il passo dell'autore. In quella modesta, ma per me importantissima esperienza capii che tradurre è il modo più completo per penetrare il significato di un'opera, per capirla ed apprezzarne il valore; capii che il traduttore, non diversamente dall'attore (e anche, in questo caso, dall'autore), deve essere pronto a rivestirsi di panni altrui, ad adattare il proprio volto alle mille sfumature che gli si presentano; ma soprattutto, e paradossalmente, capii che più egli sacrificava la propria creatività (più o meno velleitaria) più era in grado di produrre qualcosa di valido.

Perciò credo che l'assegnazione di questo riconoscimento abbia premiato l'autore, John Kennedy Toole, la sua capacità di farsi capire anche con parole non sue, più che la sottoscritta, impegnata – per quei pochi mesi della traduzione – soprattutto a far tacere se stessa.

LE OPERETTE MORALI IN TEDESCO

Mi è difficile esprimere quanto mi sento felice e onorata di ricevere questo premio Monselice per la mia opera di traduttrice. Mi sembra particolarmente bello che sia un premio italiano, perché testimonia di una apertura verso il concetto goethiano della «Weltliteratur» che è il fondamento del lavoro dei traduttori.

Per ringraziare la città e la giuria vorrei aggiungere a questo ringraziamento qualche breve considerazione sulle difficoltà che ho incontrato traducendo le «Operette morali» di Giacomo Leopardi.

L'errore classico dei traduttori è di sopravvalutare la lingua dalla quale traducono, di ammirarne troppo la precisione e la ricchezza e di costatare con malinconica rassegnazione che nella lingua materna l'equivalente di una frase o di un'espressione non si trova. È l'errore di chi è consapevole della propria insufficienza, di chi spera e dispera continuamente di conciliare l'imitazione e la libertà.

Traducendo le *Operette morali* ho fatto però l'esperienza concreta che la sintassi italiana è più ricca di sfumature e di possibilità espressive di quella tedesca, un fatto sul quale Leopardi stesso si sofferma varie volte nel suo *Zibaldone*, paragonando la libertà imperfetta della lingua tedesca con la maggiore duttilità dell'italiano, così per esempio quando scrive:

«La libertà, il più bello ed util pregio di una lingua, deriva nella lingua tedesca, e proporzionatamente ancora nell'inglese, dall'imperfezione: laddove nell'italiana, unica fra le moderne, deriva o sta colla perfezione: unica lingua moderna ch'essendo perfetta, ed avendo un deciso e completissimo carattere proprio, e questo per ogni parte formato, sia liberissima. La libertà del tedesco è nociva o di poco buon frutto, come quella che si gode nell'anarchia, o quella che tutti i popoli godono prima che la società abbia presa fra loro una forma pienamente regolare e stabile. La libertà dell'italiano è come quella, assai più rara e difficile, che si gode e deriva dalle savie, complete, mature istituzioni. Essa è stabilita nella sua indole, la costituisce, e n'è vicendevolmente contenuta...» [Zib. 1954].

Sembra strano, ma queste acute osservazioni sul carattere delle due lingue non sono – fino a oggi – state convalidate da studi comparativi italiani-tedeschi. Così rimangono nella loro indubbia esattezza l'unico conforto autorevole per il traduttore che cerca di rendere la limpida e insieme complessa struttura della sintassi leopardiana.

Per fare un esempio: nel tedesco non manca solo la possibilità delle costruzioni participiali, ma anche il fenomeno dell'agglutinazione del pronome a una forma verbale, il che pone dei problemi gravi per esempio nella «Storia del genere umano», dove molti capoversi cominciano con gli accenti forti di queste costruzioni. Si pensi al principio: «Narrasi che tutti gli uomini...» e poi «Deliberato per tanto, Giove...», e ancora «E meravigliandosi gli altri Dei...».

In tedesco questi attacchi forti e meravigliosi che sembrano emergere da un grande silenzio non si possono rendere: *Narrasi* si traduce con *Es wird erzählt*, vale a dire: l'impulso ritmico si perde e la traduzione non può che limitarsi a rendere il disegno del pensiero, rinunciando alla fedeltà ritmico-musicale.

La più grande difficoltà che la traduzione delle *Operette morali* mi ha posto è sempre stata l'architettura della frase di Leopardi che esprime una robusta energia del pensiero, esatta e precisa fino nel ramificarsi delle più brevi proposizioni subordinate. Per addestrarmi un po' l'orecchio ho cercato fra i contemporanei tedeschi di Leopardi un autore che potesse servirmi da modello e l'ho trovato non come supponevo in Schiller ma in Kleist che corrisponde al Leopardi non solo nella complessa ricchezza sintattica delle sue prose ma anche nello stile disadorno che si basa su verbi e sostantivi e usa gli aggettivi soltanto nel caso di necessità.

Per questa stessa semplicità e chiarezza la traduzione delle *Operette morali* non pone gravi problemi lessicali. In questo campo l'unica difficoltà costante è costituita dalle numerose coppie di parole che nella prosa di Leopardi non hanno una precisa funzione semantica, bensì un valore ritmico-musicale. Valga come esempio la prima pagina dell'*Elogio degli uccelli*, piena di coppie di parole che esprimono in sfumature varie il concetto dell'allegrezza; per esempio: giocondità e letizia, godimento e gioia, diletto e contentezza. Sono quasi tutte parole di tre o quattro sillabe il cui ritmo leggero dà alla pagina la sua inconfondibile grazia. Le parole corrispondenti in tedesco come *Genuss, Freude, Lust* sono non soltanto più

brevi, ma mancano anche di sfumature semantiche e oggi dubito se ho fatto bene a conservare queste coppie nella mia traduzione perché la loro musicalità e la loro diffusa irradiazione semantica si sono in gran parte perse.

Il problema lessicale più difficile a risolvere è stato forse la traduzione del titolo. Avevo proposto di tradurre *Operette morali* con *Lehrstücke*, una soluzione che mi pare ancora oggi abbastanza giusta e felice. Il fatto che Bert Brecht abbia usato la stessa parola *Lehrstücke* per indicare una parte dei suoi lavori teatrali non mi è sembrato di molto peso, dato che si tratta di prose di un autore italiano. Per l'editore però era un argomento valido, perché sperava di riuscire a dare un titolo più attraente al libro. Dei molti titoli che mi sono stati proposti dalla casa editrice ricordo ancora con ansia «Phantastische Dialoge» - Dialoghi fantastici. Finalmente siamo giunti al compromesso «Dialoge und andere Lehrstücke» che non è bello, ma sostenibile.

D'altronde è stata proprio la forma del dialogo a destare sorpresa e diffidenza fra i recensori della traduzione tedesca che non erano per professione studiosi di letteratura italiana. È stata definita una forma ibrida, scolastica e soprattutto poco naturale, un giudizio che si spiega in parte dal fatto che la tradizione del dialogo platonico non esiste nella letteratura tedesca, mentre in Italia vive dall'epoca degli umanisti, del Tasso e del Leopardi fino ai *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese. Bisogna pure tener presente che tutta la tradizione letteraria tedesca è molto più breve di quella italiana; comincia non prima del Settecento; già l'epoca barocca è considerata un campo per specialisti. Inoltre la fioritura del romanzo realistico dall'Ottocento fino a oggi ha portato i lettori tedeschi a mettere alla pari prosa e narrativa, una convenzione che può spiegare in parte la perplessità destata dalle *Operette morali*, la cui traduzione è anche stata definita «una riesumazione superflua».

A parte la mancanza di naturalezza la critica tedesca ha soprattutto rimproverato alle *Operette morali* la loro monotonia, l'assenza di tensione logica e drammatica, l'accumulazione di immagini attorno all'unico argomento della vanità delle cose umane. È un rimprovero che malgrado la sua assurdità spiega in gran parte il disagio del lettore – e penso non solo del lettore tedesco – davanti a queste prose che non raccontano, non discutono, e non hanno nessuna tensione drammatica. Le discussioni fra terra e luna, natura e anima, fisico e metafisico sono discussioni finte che servono solo a

illustrare in modo ironico e poetico il fatto fondamentale dell'infelicità della vita e della nullità del mondo. Nelle *Operette morali* il pessimismo di Leopardi non è un pensiero in movimento, ma una certezza assoluta che condiziona il carattere definito e distaccato del loro stile e non consente né distrazioni né fughe in una facile malinconia.

Per concludere il mio breve tour d'horizon: non posso dire di essere contenta della mia traduzione di quest'opera tanto perfetta. Mi consola però un passo di Leopardi nello Zibaldone dove scrive:

E certo ogni bellezza principale nelle arti e nello scrivere deriva dalla natura e non dall'affettazione o ricerca. Ora il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo. Quindi osservate quanto sia difficile una buona traduzione in genere di bella letteratura, opera che dev'essere composta di proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie [Zib. 320].

ALICE VOLLENWEIDER

GADDA IN POLACCO

Prima di tutto vorrei ringraziare la Giuria e il suo Presidente per avermi voluto conferire questo preziosissimo riconoscimento ch'è il Premio Diego Valeri. È per me un grande onore e ne sono veramente felice. Mi dispiace di non aver potuto venire a Monselice l'anno scorso, ma un piacere rinviato diventa in qualche modo doppio: è come vivere due volte la stessa gioia.

Non sono purtroppo abbastanza presuntuosa per non sentirmi nello stesso tempo un po' imbarazzata, visto che l'onore che mi tocca dovrebbe forse essere assegnato a qualcun altro, più degno. Mi fa però un immenso piacere che il Premio l'abbia vinto con me Carlo Emilio Gadda.

Gadda è stato la più grande avventura della mia carriera di traduttrice. La più grande e la più appassionante. È vero che per uno che traduce ogni traduzione nuova è come un figlio, come un nuovo amore, ma ci sono pur sempre figli prediletti. Prediletti, se anche la loro nascita ci è costata maggiore fatica.

La relazione che corre tra un autore come Gadda e uno che cerca di tradurlo, potrebbe essere definita come una specie di odio-amore. Dopo le prime pagine il traduttore è in procinto di mollare tutto, di restituire ogni anticipo alla casa editrice e cercarsi un altro lavoro. Ma nello stesso tempo cerca di andare avanti, timidamente, a piccoli passi. Ogni mezza paginetta, ogni frase diventa una vittoria. A volte passano giorni che si cerca disperatamente una sola parola, ma trovarla dà una soddisfazione difficilmente paragonabile alle altre.

Gadda, come sappiamo, si serve dei dialetti, si compiace d'introdurre nei suoi testi delle parole scientifiche esistenti e inesistenti; e d'inventare delle parole nuove. Per essergli fedeli si devono assecondare quei suoi giochi lessicali, fare lo stesso lavoro nella lingua propria, il che a volte pare impresa proprio impossibile. Tradurre Gadda vuol dire assumere quel tono tra ironico e irritato, talvolta pieno di malizia, talvolta iroso, antipatico e crudele, senza il quale Gadda non potrebbe essere più Gadda. È un lavoro che esige molti mesi di pazienza, mesi di alti e bassi, mesi in cui agli slanci d'entusiasmo succedono le crisi di disperazione. È un lavoro odioso e affascinante.

Sono proprio contenta che Gadda abbia potuto essere presentato ai lettori polacchi. Gli scrittori moderni italiani vengono da noi tradotti spesso ed hanno quasi tutti un successo grandissimo, tanto che – praticamente – i loro libri spariscono dalle librerie nel giro di pochi giorni se non, addirittura, di poche ore. Con Gadda, però, è un altro discorso. Gadda non appartiene agli autori facili e la lettura dei suoi libri non è affatto agevole. Non lo apprezza chiunque. Ma chi lo legge si trova davanti uno dei maestri della prosa italiana e non solo italiana, un inimitabile pittore delle nevrosi moderne, della solitudine e della desolazione che fanno parte della condizione umana.

Sono molto fiera e molto felice di aver potuto tradurre Gadda. E se è soprattutto a lui che devo il mio premio, è a lui, alla sua memoria, che devo pure la mia gratitudine. E così, per finire, ai miei più vivi ringraziamenti che rivolgo ancora una volta alla giuria e ai rappresentanti della città di Monselice, aggiungo un «grazie» speciale per l'autore della «Cognizione del dolore».

HALINA KRALOWA

RAMAZZINI E «LE MALATTIE DEI LAVORATORI»

Quella odierna è anche un'occasione giunta molto opportunamente per commemorare il 350° anniversario della nascita di Bernardino Ramazzini. Meglio, una giusta prosecuzione della commemorazione ufficiale svoltasi alcuni giorni addietro presso l'Università di Padova.

È certo che il riconoscimento di cui è stato fatto segno questa nostra traduzione di Ramazzini voleva essere e sicuramente è diventato un riconoscimento all'autore, alla sua opera e poi, immancabilmente, al tema della salute dei lavoratori.

Aderendo ad una tale interpretazione, a nome anche degli altri traduttori, Ines Carnevale e Vittorio Romano, impossibilitati a presenziare alla manifestazione, mi è sembrato più indicato proporre alcune brevi osservazioni su «Le Malattie dei Lavoratori» di Bernardino Ramazzini.

Nell'edizione definitiva del 1713 de «Le Malattie dei Lavoratori» vengono esaminati 52 tra professioni, arti o mestieri e categorie sociali, tutti o quasi tutti quelli presenti ed osservabili negli anni in cui visse Ramazzini. Le considerazioni riguardanti la tecnologia e le condizioni di lavoro sono frutto di un'osservazione diretta dell'autore e perciò corrispondono alla realtà produttiva modenese e, più in generale, a quella dell'Italia settentrionale. La lingua usata è il latino, un latino piano, talora elegante, ricco di citazioni classiche e non soltanto scientifiche e di spunti ora umoristici ora drammatici.

È giusto ricordare che il *Dialogo* di Galileo, pubblicato nel 1632, era scritto in italiano e che la prima versione in lingua italiana de «Le Malattie dei Lavoratori» è del 1745, posteriore di 45 anni rispetto alla prima edizione latina. Ma i medici, ancora per alcuni decenni dopo Ramazzini, continueranno a scrivere in latino, come avevano sempre fatto, col vantaggio che l'opera veniva immediatamente letta da tutte le altre persone colte, ma solo da queste, in tutti gli altri paesi europei.

Il metodo usato da Ramazzini nel trattare, nei singoli capitoli, le lavorazioni pericolose può essere schematizzato nella maniera seguente:

- a) descrizione della tecnologia;
- b) esame clinico del lavoratore, indirizzato a verificare gli effetti probabili derivanti dal lavoro svolto, ma anche indirizzato a verificare gli stessi effetti già prodottisi in altri lavoratori che hanno svolto la stessa professione, arte o mestiere e che, più in generale, appartengono allo stesso strato sociale;
- c) richiamo della letteratura, delle esperienze già esistenti su quell'argomento;
- d) discussione della terapia, dei rimedi che sono sempre individuali ma anche dell'ambiente di lavoro;
- e) proposta di norme di comportamento, di vita, di lavoro, di carattere sempre più generale e tali da dover sostituire altre norme pericolose ma imposte dalle abitudini, dall'ordinamento sociale e molto di frequente dalle ingiustizie, dalla bramosia di guadagno prodotte da questo ordinamento sociale.

La tecnologia o più semplicemente il modo di lavorare e i materiali impiegati dalle botteghe artigiane ed in agricoltura rappresentano degli interessi precisi di studio per Ramazzini. Oltre che dai singoli capitoli de «Le Malattie dei Lavoratori» lo si capisce dal fatto che, come avevano fatto tanti altri autori del suo secolo, in più occasioni Ramazzini esprime l'intenzione di scrivere un trattato di tecnica industriale essendone invece impedito dal tempo e dall'età avanzata. Ma un'altra situazione testimonia, indirettamente, della competenza e dell'impegno da lui adottati nella descrizione degli ambienti di lavoro: il capitolo sulla tecnica dalla fine del secolo XV agli inizi del XVIII della «Storia del Lavoro in Italia» di Amintore Fanfani, si regge quasi esclusivamente sulla base di citazioni, esplicite e non, de «Le Malattie dei Lavoratori». Si deve inoltre notare che se «il senso del nuovo era in ogni caso assai vivo nella coscienza degli uomini del Seicento», «i titoli dei libri sulle macchine avevano quasi invariabilmente la pretesa di apportare una innovazione che di rado effettivamente confortava» e che, come sostiene Cipolla, a parte le sostanziali innovazioni apportate all'attività agricola, «il progresso tecnologico... non fu tanto fatto di grandi novità clamorose quanto piuttosto di continui, umili miglioramenti e successivi perfezionamenti, frutto di una pratica artigianale che per quanto ammirabile non fu mai né dotta né sistematica». È ipotizzabile cioè che le condizioni di lavoro e, sostanzialmente, anche i materiali di lavoro osservati e descritti da Ramazzini fossero sovrapponibili a quelli esistenti anche nei secoli passati, per lo

meno nel Medio Evo; l'intenzione di descriverli e di studiarne gli effetti sull'uomo era più probabilmente motivata da una parte dalla speranza di superarli e così aumentare la produttività con un mezzo diverso dall'intensificazione del lavoro, e dall'altra dall'affermarsi, anche a livello sociale, oltre che di singoli, di valori umanitari e scientifici che portano poi al risultato della conservazione della forza-lavoro. È comunque merito innegabile di Ramazzini aver deciso che non è degradante (anche per i medici) visitare, frequentare abitualmente e discutere, per meglio comprendere e curare alcune malattie, gli ambienti di lavoro, le botteghe degli artigiani.

«Non gli furono risparmiati sarcasmi ed il ridicolo dei suoi colleghi che non compresero l'importanza delle sue osservazioni e si meravigliavano che egli si fosse esposto a pericoli per seguire la natura nelle sue più occulte officine». Visitare i luoghi di lavoro è per Ramazzini la logica e coerente continuazione di quel processo che inizia con la domanda sul lavoro svolto e della visita del luogo di lavoro, è proprio l'occasione intervenuta o ricercata di incontrare, per curare, un ammalato che sia anche un lavoratore. Ramazzini è sostanzialmente un fautore ed un testimone di tale incontro tra medico e lavoratore che ovviamente non è casuale né si è prodotto a causa (o semplicemente a causa) della sua intraprendenza.

L'aspetto clinico, sanitario de «Le Malattie dei Lavoratori» è di grande interesse. Si tratta del primo trattato sistematico di patologia del lavoro e sino a pochi decenni addietro non poteva essere definito né incompleto, né inattuale. Più che anticipare i tempi il trattato testimonia il momento in cui comincia a delinearsi un quadro di patologia che col passare dei decenni si è più che altro diffuso, è diventato di massa all'interno delle classi subalterne. La novità è semmai quella di averlo saputo descrivere decantato dalla quota di patologia più precisamente infettiva, dalle epidemie e sotto il suo precipuo aspetto evolutivo, cronico. In questo genere di osservazioni il clinico Ramazzini è effettivamente un innovatore.

È pur vero che molto spesso sistema e rende organici una messe di dati e di osservazioni che di già esistono, ma il buon risultato della sintesi è assicurato, oltre che dalle motivazioni che lo ispirano, dal metodo adottato che è sempre quello della verifica diretta e della critica alle interpretazioni dogmatiche ed irrazionali. Lo testimonia quella sua esigenza fondamentale di «controllare nei cadaveri l'esistenza di quelle alterazioni che il suo intuito clinico gli faceva ammettere negli organi interni dei pazienti, e risalire dai fatti

constatati alle leggi della patologia; ma, egli dice, né con la persuasione né col denaro sono riuscito mai ad ottenere l'autopsia dei cadaveri che più mi interessavano». Autopsie che alcuni anni dopo poteva eseguire Morgagni per confermare molte delle ipotesi formulate da Ramazzini.

Ma un'altra caratteristica fondamentale si rileva ne «Le Malattie dei Lavoratori»: la sintesi tra i problemi più precisamente sanitari e quelli di tipo tecnico, rispetto al fine che l'autore si era proposto, evitare o per lo meno ridurre di molto una serie di mali a chi lavora.

La sua competenza diretta in molti campi dello scibile da una parte e la relativa semplicità degli aspetti tecnici da approfondire dall'altra, hanno sicuramente facilitato il raggiungimento di una sintesi soddisfacente. Quello che è notevole nel suo ragionamento è la mancata subordinazione delle osservazioni tecniche rispetto a quelle clinico-sanitarie, e più in generale la non rigidità di queste ultime. Succede spesso a Ramazzini, trovandosi di fronte ad un lavoratore ammalato, di abbandonare lo schema diagnostico ed anche terapeutico da lui adottati nei confronti di altri ammalati. In un processo di questo genere c'è sostanzialmente la messa in discussione di tutta una logica e della cultura prevalente, senza con ciò cadere in un altro eccesso: voler trovare a tutti i costi le ragioni di una malattia nei materiali e nelle condizioni di lavoro.

Quello di Ramazzini appare un ragionamento affidato nel contempo alla massima libertà ma anche all'uso di tutti gli strumenti interpretativi di cui poteva disporre una ricerca senza remore, se non quelle proprie, intrinseche, dell'uomo che vive in quel determinato periodo storico.

Tutto questo è particolarmente vero per l'aspetto terapeutico e per le misure preventive considerate da Ramazzini. Alcuni rimedi consigliati dall'autore fanno certamente sorridere oggi e vanno considerati un indice di aderenza e di partecipazione alle opinioni errate del tempo. Si tratta comunque di un indice con valore molto basso rispetto a quello medio degli altri clinici. È doveroso invece sottolineare come Ramazzini ridimensioni sistematicamente l'efficacia della terapia su svariate forme morbose e, in particolare, su alcune che colpiscono più spesso i lavoratori; come smascheri tanti suoi colleghi che, non sapendo cosa fare di altro e non volendo ammetterlo, si rendevano essi stessi nocivi agli ammalati somministrando certi preparati e praticando i salassi; come infine credesse veramente nella possibilità e nel vantaggio di evitare tante malattie.

È vero che le indicazioni di ordine preventivo, in specie quelle tecniche da adottare per evitare l'esposizione a polveri, fumi, vapori, ecc. occupano poche righe in alcuni capitoli in cui è molto estesa la parte terapeutica, spesso ripetitiva. Si tratta tuttavia di indicazioni molto precise che oltre tutto sono comprensive del giudizio di applicabilità e di efficacia. L'autore non insiste sulle indicazioni ovvie o radicali, ma riafferma il concetto secondo cui il benessere dei lavoratori discende dalla confluenza di diverse situazioni, alcune interne al posto di lavoro, molteplici ed ingranate tra di loro, ed altre, altrettanto determinanti, esterne al luogo di lavoro, di carattere sociale. Per quanto riguarda le prime, le inquadra complessivamente, specie quando verifica nelle varie occasioni la sua ipotesi di fondo, tra le cause delle malattie da lavoro. Esamina separatamente da una parte le sostanze lavorate, quasi mai indifferenti dal punto di vista degli effetti sulla salute di chi ne viene a contatto, e dall'altra i movimenti, l'ordine e perciò l'organizzazione di questi movimenti adottati per modificare e lavorare quella determinata sostanza. Si tratta di richiami precisi, nel senso causale e concausale, all'organizzazione del lavoro ed ai rapporti economici che sovrintendono a quel lavoro e che meccanicamente ne derivano.

È altrettanto interessante notare come Ramazzini tenti una sintesi ideologica di tali tematiche a cui annette tutta l'importanza che in realtà detengono anche a proposito della salute di chi lavora, lui medico, che dovrebbe soltanto tentare ammalati, non tutti, esclusivamente secondo i criteri delle scuole e con i farmaci compresi nella farmacopea del suo tempo. In questo senso l'autore pone dei quesiti e solleva delle contraddizioni che a noi sembrano per lo meno ingenui, ma che avevano il pregio, in quegli anni, di essere originali, giusti, ma che sono stati in parte disattesi e mistificati attivamente. Le contraddizioni sollevate da Ramazzini si estendono su di un ventaglio molto ampio per importanza e per urgenza. Vanno dal fatto che la religione cristiana è stata la causa, tra l'altro, della chiusura dei bagni pubblici e perciò di una minore igiene popolare, al fatto che la società dovrebbe proteggere i propri lavoratori ed attraverso di essi se stessa, sino alla necessità di interrompere il circolo vizioso secondo cui il lavoro, necessità materiale ed anche obbligo morale, si appropria, in determinate condizioni, della libertà per ricambiare con schiavitù e fatica, costruisce la civiltà, ma nel contempo distrugge vite umane. Molte di queste contraddi-

zioni enunciate da Ramazzini ed altre ancora nel corso dei secoli e sino ad oggi sono state dibattute e risolte, altre soltanto dibattute.

FRANCESCO CARNEVALE

ATTI DEL DODICESIMO CONVEGNO
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA

LA TRADUZIONE DEI TESTI PER MUSICA

Questi atti appaiono purtroppo dimezzati perché non ci sono giunti i testi delle relazioni tenute da Giulio Cattin sulla traduzione nella prassi vocale liturgica e di Pier Luigi Petrobelli sulla problematica generale della traduzione librettistica, con applicazioni alla versione montaliana di The Rake's Progress di W.H. Auden per Stravinskij.

ADDISON E LA TRADUZIONE PER LA MUSICA

Per uno storico della lingua italiana l'attrazione per i problemi linguistici dell'opera risiede principalmente nel fatto che l'opera è stata a lungo ed è per molti versi ancor oggi il veicolo principale (accanto alle esperienze della commedia dell'arte, della lingua delle maschere, ma con efficacia incomparabilmente maggiore) della nostra lingua e della nostra cultura in Europa e nel mondo. Nella sua prima diffusione europea, che si compie lungo tutto un secolo, dalla metà del Seicento, press'a poco dopo la fine della guerra dei Trent'anni, fino alla metà del Settecento, quando l'italiano come lingua per musica comincia a perdere il suo monopolio se non la sua egemonia europea, l'opera italiana crea in Europa per la prima volta un pubblico comune di spettatori e anche di ascoltatori della nostra lingua, un pubblico man mano più largo che comprende dapprima, attraverso compagnie itineranti o il reclutamento di cantanti italiani, soprattutto le *élites* delle corti, ma si estende sempre più nel Seicento ben al di là di queste, nei nuovi teatri a pagamento accessibili anche a un pubblico borghese, mentre la gestione dello spettacolo melodrammatico acquista caratteristiche locali.

Questi nuovi pubblici, cui evidentemente non è indispensabile intendere la lingua italiana, della quale sono per lo più ignari, ma solo importa vedere, ascoltare e apprezzare l'espressione musicale e vocale e l'azione drammatica, pongono tuttavia nuove esigenze e problemi di ricezione, di cui la traduzione del testo musicato è la prima manifestazione.

La traduzione del testo per musica in altre lingue si pone evidentemente a diversi livelli: c'è la traduzione puramente *didascalica*, in prosa o anche in poesia, che permette allo spettatore di farsi un'idea del testo prima dello spettacolo, oppure di seguirlo nella traduzione a fronte durante lo spettacolo stesso (un tipo di traduzione che oggi è prevalente, con l'affermarsi sempre più largo delle esecuzioni nel testo originale); e c'è la traduzione che chiamerò *performativa*, servendomi un po' a malincuore di un anglismo ormai divulgato in linguistica, nella quale parole di una lingua diversa vengono sostituite alle parole originarie, e le parole al servizio della musica coi loro accenti e timbri vocalici cambiano sotto la musica, che

rimane quella che era, senza che il musicista intervenga sul testo musicale per adattarlo, lasciandosi se mai all'esecutore la libertà di compiere gli aggiustamenti più o meno indispensabili, soprattutto nelle parti più legate alla prosodia e alle intonazioni del discorso e specie del dialogo, sempre diverse da una lingua all'altra. Mutando del tutto il significante linguistico, mentre il significato vorrebbe rimanere il più possibile analogo, in una traduzione del genere il nuovo significante dev'essere legato da una omologia accentuativa, ritmica e intonativa, in certi casi anche timbrica, col significante primario. Questo è un caso significativo della particolare e plurima arbitrarietà del segno linguistico sottoposto al canto, e insieme della sua rimotivazione interlinguistica.

C'è anche un altro livello della traduzione per musica, quando il musicista intervenga nell'adattare il testo musicale alla nuova veste linguistica, e si abbia quindi una nuova redazione complessiva, che va considerata alla stregua di un nuovo originale. In taluni casi è lo stesso autore del testo letterario a compiere la traduzione in armonia col musicista (è il caso famoso del binomio Verdi-Boito per il *Falstaff* francese).

I problemi della traduzione performativa di testi per musica, libretti, cantate, *Lieder* ecc. vanno visti in relazione, oltre che con l'atteggiamento del pubblico, con le capacità linguistiche dei cantanti e con la mentalità dei diversi ambienti, anche e direi principalmente con la coscienza critica presente nelle differenti tradizioni drammatico-musicali. Di questa coscienza critica vorrei illustrare qui una delle primissime manifestazioni e una delle espressioni più acute e incisive, che ha avuto poi un'influenza larga e profonda su tutto il corso del Settecento musicale, negli interventi di Joseph Addison nello *Spectator* e nel suo epistolario.

* * *

Il filosofo «giornaliero» e giornalista principe Addison, che come tutti i letterati inglesi del suo tempo era un fine intenditore di musica e anche librettista in proprio, pone il problema della traduzione per la musica in un contesto assai vasto, che riguarda il tema, particolarmente vivo e dibattuto nell'ambito dell'empirismo inglese (si pensi soprattutto a Locke), come poi dell'enciclopedismo, dello «spirito» o «genio» delle lingue e dei rapporti fra la prosodia delle singole lingue e la musica vocale: un tema che acquista concreta e urgente attualità col diffondersi del melodramma italiano attraverso l'Europa e con lo svilupparsi della

coscienza di tradizioni musicali particolari e nazionali, anch'esse, come quelle linguistiche, fondate sulla varietà dei climi, dei costumi, delle istituzioni.

In Francia un problema della traduzione dei testi melodrammatici non si poneva ormai più, e si ripresentò se mai più tardi nell'ambito della *Querelle des bouffons* e delle polemiche fra gluckisti e piccinnisti, nell'età degli Enciclopedisti e del pensiero sensistico. Il prestigio della lingua letteraria francese e del teatro francese nel secondo Seicento è tale che quando il fiorentino Lulli, chiamato in Francia come precettore d'italiano a corte oltre che per le sue doti d'improvvisazione mimica e musicale, vi si afferma come un astro nazionale, l'opera italiana già introdotta a Parigi da Mazzarino si francesizza subito linguisticamente e si adatta strutturalmente al clima del Re Sole. Si apre una via francese del melodramma, e da Quinault a Fontenelle si crea una tradizione drammaturgico-librettistica autonoma e concorrente rispetto a quella italiana. Ma come ad Amburgo e nel nord della Germania, così a Londra e in Inghilterra lo sviluppo di un ambiente teatrale-musicale non di corte, ma legato a un complesso culturale più aperto, vario e complesso, pone fra Sei e Settecento il problema linguistico del melodramma all'attenzione della cultura più avvertita e avanzata.

Alla base delle formulazioni critiche di Addison sul melodramma, presentate (soprattutto nel corso dei primi mesi di vita dello *Spectator*, nel 1711) in forma satirica e talora paradossale, straordinariamente vivace e penetrante, sta una congiuntura culturale particolarmente ricca e produttiva di nuove idee, della quale vorrei qui sottolineare tre elementi:

1) Fin dalla generazione precedente, quella di Dryden, l'esperienza poetica si poneva in rapporto intimo e profondo con la musica, specie con quella vocale. Basta pensare allo sviluppo del tema poetico dell'Armonia da Dryden a Pope, ai rapporti di Dryden coi maggiori musicisti del suo tempo e al suo legame privilegiato con Purcell. Niente di paragonabile nella cultura italiana, neppure col nuovo rapporto che i letterati arcadi instaurano col melodramma e nonostante Maggi, Lemene e i giovani Martello e Maffei e Zeno, prima che venisse Metastasio.

2) L'empirismo, particolarmente di Locke, poneva allora in una luce nuova i problemi della lingua, del rapporto fra lingua, cultura e pensiero e di quello fra senso e suono.

3) In quest'epoca il tema della traduzione, centrale nelle pagine dello *Spectator*, s'impone come quello di un agonistico confronto e concerto europeo, man mano anche come apertura a culture extraeuropee, come quelle orientali. Si pensi che lo *Spectator* ha divulgato in tutta Europa i temi moderni della traduzione poetica degli antichi, in specie dei lirici greci, a cominciare da Saffo e Anacreonte, e di Omero. E che questa è un'età di grandi traduzioni, di solito liberamente attualizzanti, che culminano nell'*Iliade* di Pope: uno dei protagonisti delle prime traduzioni inglesi di libretti d'opera, l'esule ugonotto francese Pierre Antoine Motteux (si sa quanto la revoca dell'editto di Nantes abbia arricchito la cultura inglese), è anche il primo traduttore del *Don Chisciotte* di Cervantes.

D'altro lato la drammatica interruzione di una viva tradizione indigena di teatro musicale, con la scomparsa repentina del geniale Purcell proprio nel momento più critico e decisivo per le sorti del melodramma (ed è un fatto ben presente alla coscienza critica del giovane Addison), e la comparsa sulla scena londinese, a cominciare dal 1705, dei primi spettacoli regolari d'opera italiana dentro la cornice di nuove e dinamiche istituzioni teatrali come Drury Lane e poi Hay Market, crea nel primo Settecento inglese una situazione di instabilità e di tensione, nella quale Addison, considerando lucidamente ormai impossibile uno sviluppo autonomo dell'esperienza recente del dramma musicale inglese, opera attivamente per una variante inglese del melodramma italiano, divenuto ormai linguaggio e patrimonio culturale europeo.

L'incontro del giovane Addison col mondo vivo e multicolore dell'Opera avviene nelle tappe del suo *tour* europeo, che per tutti i rampolli delle buone famiglie inglesi rappresentava il momento conclusivo e spesso decisivo dell'educazione. Da Parigi, dove arriva nell'estate del 1699, egli comunica all'amico William Congreve, il maggiore commediografo inglese della cosiddetta Restaurazione, le sue prime impressioni, che riguardano anzitutto lo spirito delle lingue, le caratteristiche del francese e l'Opera. Del francese ha nozioni elementari e dichiara di capire ancora ben poco. Per il momento ha avuto solo incontri con quadri e statue, che gli paiono particolarmente apprezzabili perché «they don't speak French and have a very good quality, rarely to be met with in this Country, of not being too talkative»; e poi, da Blois: «I am at present in a town where all the Languages of Europe are spoken except English,

which is not to be heard – I believe – within fifty miles of the place».

Ma a Parigi era corso subito all'Opera, che gli si era rivelata come un'espressione squisita, la quintessenza del gusto e del costume francese. Nel giudizio trasmesso seduta stante al Congreve c'è in germe tutto il famoso articolo o *essay* sull'opera francese pubblicato dodici anni dopo sullo *Spectator*, talora con le stesse parole: «Every man that comes upon the Stage is a Beau: the Shepherds are all Embroidered, Pluto has his *valet de chambre*, and a couple of Riders appears in Red Stockings...». Il contesto rivela che il suo contatto con gli ambienti musicali doveva essere già intenso: dato che si è messo a parlare di musica, dice, non può fare a meno di dar notizia della scarsa considerazione («a very mean opinion») in cui Corelli tiene le opere del grande Purcell, come gli ha raccontato un gentiluomo che gliel'aveva offerte con scarso successo. Acute osservazioni aggiungeva sulla gaiezza loquace e sulla libertà di costumi dei Francesi all'opposto di Spagnoli e Italiani: «This gay talkative temper seems to arise chiefly from the freedom and familiarity that is allowed 'em in their women's company».

Più tardi, dopo che nel 1705 il melodramma italiano aveva fatto la sua comparsa a Drury Lane come sulle scene del nuovo teatro reale di Haymarket, e dopo che il 4 marzo 1707 l'opera *Rosamond* su libretto inglese dello stesso Addison aveva incontrato un fiasco clamoroso per la fiacca musica di Thomas Clayton (in proposito va ricordata la notevole *Rosimonda*, tragedia per musica rappresentata nel 1696 nel teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo, dovuta a uno dei librettisti più notevoli dell'ultimo Seicento, non inferiore allo Zeno, Girolamo Frigimelica Roberti), più tardi, dicevo, compaiono nell'epistolario addisoniano notizie e commenti sempre più frequenti intorno all'opera italiana a Londra. Così, all'inizio del 1708, scrivendo a Venezia all'amico diplomatico Charles Montagu, dopo varie notizie sul bel mondo, per esempio intorno al vaiolo che aveva segnato indelebilmente il volto della bellissima Lady Roxborough, annunciava: «The Gay part of the town is in high expectation of a New Opera that is to make appearance on thursday next. It is originally Italian, composed by three different masters, Bononcini having done one act of it... and is translated into English after the manner of *Camilla*». E ancora sul famosissimo cantante Nicolino Grimani, al suo esordio londinese: «The new Eunuch has been hisst so severely that he does not intend to Act any more».

Quest'opera nuova, composta a sei mani (che risultano poi dieci perché era stata rimusicata da Giovanni del Violone e da Francesco Gasparini), andò in scena col titolo di *Trionfo d'Amore*, o *Love's Triumph* nella traduzione del ricordato Motteux. Da questo contesto si ricava soprattutto che la *Camilla*, la fortunatissima «Camilla Regina dei Volsci» su libretto di Silvio Stampiglia (Napoli 1696) musicato da Giovanni Bononcini, uno dei più strepitosi successi europei del teatro musicale fra i due secoli, presentata a Drury Lane il 30 aprile 1706 per iniziativa di Niccolò Francesco Haym nella traduzione di Owen Mac Swiney, «altered from the Italian of Silvio Stampiglia», valeva a Londra come paradigma di anglicizzazione (*englished* è il termine usuale che ricorre sui libretti). Annotiamo intanto questi tre nomi, Motteux, Mac Swiney e Haym, che a diversi livelli ma sempre notevoli rappresentano la prima fase dell'attività traduttrice di libretti d'opera dall'italiano in inglese.

I fogli dello *Spectator* registrano nel 1711 le vivacissime reazioni di Addison e anche, più raramente, di Steele, legatissimo anch'egli al mondo musicale, all'ingresso e all'affermarsi dell'opera italiana sulle scene londinesi. Le critiche si appuntano sullo stile dei libretti italiani, sulla moda delle arie italiane fra le dame e sul mito dell'italiano come «the only language for Musick»; poi sull'assurdità delle scenografie, fra illusionismo barocco e iperrealismo, con passerotti vivi, cavalleria e cascate d'acqua vere in scena. Ci sono pagine di Addison di grande eleganza satirica e di mordente caricatura sulla prima londinese di Händel ad Haymarket il 24 febbraio 1711, col *Rinaldo*. Del libretto di Giacomo Rossi, che recava a fronte la traduzione inglese di Aaron Hili, rileva l'insopportabile gonfiezza e le insulsaggini dello stile fin dalla prefazione: «I shall give you a taste of the Italian, from the first lines of his Preface:

Eccoti, benigno Lettore, un parto di poche Sere, che se ben nato di Notte, non è però aborto di Tenebre, ma si farà conoscere Figlio d'Apollo con qualche raggio di Parnaso».

Le lingue dell'opera in rapporto alla varietà delle musiche nazionali, e i nessi specifici e sempre variabili fra parola e musica, fra «genio» linguistico e «genio» musicale, sono i temi di pagine straordinariamente godibili, e insieme, sotto la brillante vernice dell'ironia, profondamente serie e cariche di futuro, fra cosmopolitismo e nazionalismo musicali. Questi temi si intrecciano nel saggio che qui ci interessa specificamente, quello sulla traduzione dei libretti d'opera. Esso si apre in forma ironica: la regola consolidata,

per un libretto, è che «nothing is capable of being well set to musick, that is not Nonsense» (va ricordato che già Boileau nelle *Reflexions sur Longin III*, aveva detto a proposito dei versi di Quinault che «c'était leur faiblesse même qui les rendait d'autant plus propres pour le musicien»; e che Beaumarchais nel *Mariage* farà eco: «Aujourd'hui ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante»). Appena questo genere fu accolto, dice Addison, ci siamo messi subito a tradurre le opere italiane; e poiché non c'era poi gran pericolo di sciupare il significato di queste straordinarie composizioni, i nostri autori pretendevano spesso d'inserire parole proprie, del tutto estranee al senso dei passi che intendevano tradurre, la loro prima preoccupazione essendo quella di far corrispondere il «numero» del verso inglese a quello del verso italiano, in maniera che entrambi potessero servire la stessa melodia. Così la famosa aria della *Camilla* «Barbara si t'intendo...», che esprimeva le rimostre d'un amante frustrato e adirato, fu resa in inglese con un patetico lamento: «Frail are a lovers's Hopes...». Ed era abbastanza divertente, osserva Addison, «vedere le persone più distinte della nazione britannica languire e venir meno a note che erano ripiene d'uno spirito di rabbia e d'indignazione».

Accadeva d'altronde assai spesso, anche là dove il senso era conservato correttamente nella traduzione, che l'ordine delle parole necessariamente diverso nella trasposizione delle frasi di una lingua in quelle di un'altra, facesse apparire del tutto assurda nella lingua seconda la notazione sovrapposta che era del tutto naturale nella lingua della partitura musicale originaria. In proposito Addison fa l'esempio di un verso italiano che tradotto in inglese letteralmente, secondo l'ordine primitivo delle parole, avrebbe suonato: «And turn'd my Rage into Pity» (voisi l'ira in pietà); ma per motivi di rima il traduttore inglese mutò la sequenza così: «And into Pity turn'd my Rage». In tal modo, commenta Addison, le note soavi, che erano consone a *pietà* in italiano, vennero a cadere sulla parola *Rage* in inglese; e gli accenti irosi, intonati all'*ira* nell'originale, dovettero esprimere *Pity* nella traduzione.

Se in questo alquanto ingenuo o capzioso naturalismo o espressivismo musicale si manifesta la debolezza dell'argomentazione, o piuttosto l'amore del paradosso, così spesso congiunto allo stile giornalistico e saggistico addisoniano, centratissimi appaiono gli strali lanciati sul bersaglio di traduzioni di arie in cui le note più espressive ed elaborate vengano a cadere su parole vuote o insignifi-

canti, come puri *ouils* grammaticali:

I have known the word *and* pursued through the whole Gamaut, have been entertained with many a melodious *the*, and have heard the most beautiful Graces, Quavers and Divisions bestowed upon *then*, *for* and *from*, to the eternal honour of our english Particles.

Frequenti sono gli spunti satirici sulla prassi melodrammatica, usuale sia a Drury Lane che ad Haymarket, di alternare due lingue nello stesso spettacolo: le arie spesso non venivano tradotte, come nei libretti per l'opera di Amburgo, e nel caso di compagnie composte i cantanti italiani si servivano della lingua originale. Sicché, mentre il protagonista, che era per lo più un cantante italiano, cantava in italiano, i servi gli rispondevano in inglese:

The King or Hero of the Play generally spoke in Italian, and his Slaves answered him in English.

Addison, pur nella sua apertura alle culture straniere, detestava l'esotismo come moda, e concludeva in proposito: «Non posso fare a meno di pensare che uno storico che scriva fra due o trecento anni e non conosca il gusto dei suoi saggi progenitori, farà la riflessione seguente: all'inizio del secolo decimottavo la lingua italiana era intesa in Inghilterra così perfettamente che le Opere venivano recitate in quella lingua sulla pubblica scena».

Non posso indugiare qui su altri particolari della mordente analisi di Addison, ma vorrei almeno accennare alle sue considerazioni sul recitativo musicale in rapporto con le caratteristiche melodiche delle diverse lingue. Qui egli tocca il tema della intraducibilità dei testi per musica, perché la musica fa corpo con la parola parlata, e *cuius sermo eius accentus* (o *eius melos*). Si batte contro l'abitudine corrente di far uso del recitativo italiano, nel quale parole e musica sono indissolubilmente congiunte, sostituendo semplicemente parole inglesi a quelle italiane, senza adattare la musica. «Per andare al cuore del problema», egli dice, «devo osservare che il tono o accento [*the Tone, or – as the French call it – the Accent*] di ciascuna nazione nel discorso usuale [*their ordinary Speech*], è totalmente diverso da quello di ogni altro popolo, come possiamo constatare anche nei Gallesi e negli Scozzesi, che hanno confini così vicini a noi... Per tale ragione, il recitativo musicale dovrebbe essere diverso in ogni lingua proprio come il tono o accento di ognuna; perché, detto con altre parole, ciò che può propriamente esprimere una passione in una lingua non potrà far lo stesso in un'altra». Infatti, chiunque è stato a lungo in Italia, precisa Addison, sa benissimo

che le cadenze del recitativo comportano una affinità remota ma inequivocabile col tono che hanno le voci nella conversazione ordinaria. E invece, alle intonazioni interrogative del recitativo italiano, somiglianti agli accenti del discorso comune nel caso di una domanda, corrispondono in inglese i toni usuali della voce di chi sia posseduto dall'ira (e qui Addison aggiunge l'aculeo del suo *wit* caricaturale):

insomuch that I have often seen our Audiences extremely mistaken as to what has been doing upon the Stage, and expecting to see the Hero knock down his Messenger, when he has been asking him a question...

In forma spesso paradossale, caricaturale e aforistica queste considerazioni relativistiche di Addison sul rapporto fra parola e musica, e sui limiti della traduzione della parola per musica, hanno un significato e un'importanza che non possono essere sottovalutati (troppo riduttivo, anche se giusto nella sostanza, mi pare il giudizio formulato in proposito da Enrico Fubini). Ancora una volta nella storia ancora recente del melodramma veniva posto l'accento sul sinolo parola-musica, e, credo per la prima volta e in maniera originale, sugli elementi specificamente musicali intrinseci alla parola parlata, considerati come condizione per la musica (Diderot parlerà di *pépinière* traducendo in francese il suo motto *musices seminarium accentus*): è un campo nel quale si sta cominciando a indagare con frutto soltanto oggi, attraverso lo studio sperimentale più preciso e approfondito dell'intonazione, dei suoi tipi diversi e della sua capitale importanza nella prammatica linguistica, e della scoperta nel canto di relazioni con la melodia naturale del parlato e anche, talora, di «inflexioni dialettali». Qui il richiamo alla natura portava intanto acqua ai mulini del Tamigi e alla rivendicazione di una tradizione nazionale inglese. Ma il messaggio venne più tardi recepito diversamente sulle rive della Senna, quando vi giunse la *Serva padrona* con le suggestioni delle intonazioni naturali del parlato, diventando con gli Enciclopedisti e con Gluck la bandiera del cosmopolitismo musicale.

* * *

Riepilogando, mi pare che possa dirsi che nel corso del Settecento il problema dei rapporti fra le diverse tradizioni musicali europee, e quello strettamente connesso dei legami dei «genii» diversi delle lingue e dei loro caratteri prosodici, accentuativi, timbrici e intonativi col canto e l'accompagnamento musicale, si pre-

sentano in una forte evoluzione, che rispecchia lo sviluppo ideologico: all'inizio del secolo con le posizioni razionalistiche francesi e la *querelle* franco-italiana accesa anche nel campo drammatico-musicale. Intanto Addison dà voce a un relativismo di tradizione schiettamente empiristica, il cui emblema potrebbe essere, come ho detto, *cuius sermo eius cantus*: vanno tenute presenti le incisive proposizioni formulate sullo *Spectator*, nel n. 29 del 3 aprile 1711:

A Composer should fit his Musick to the Genius of the People, and consider that the Delicacy of Hearing, and Taste of Harmony, has been formed upon those Sounds which every Country abounds with; in short, that Musick is of Relative Nature, and what is Harmony to one Ear, may be Dissonance to Another.

Su questa tradizione gli Enciclopedisti (e anche il nostro Algarotti, e, per molti versi, il Calzabigi) innestano una forte componente illuministico-naturalistica, con la loro ricerca di universali linguistici validi in certo modo anche per la musica. Queste sono le basi del cosmopolitismo linguistico-musicale di Gluck, nato su una sperimentazione poetica bilingue italo-francese, e formulato perentoriamente nella lettera del febbraio 1773 al *Mercur de France*:

Je cherche, avec une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, à fixer le moyen de produire une musique propre à toutes les nations, et à faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales.

Di fronte a questa posizione, quella di Mozart, anch'egli intimamente ma così diversamente cittadino del mondo, può apparire un ritorno al passato, ma è invece carica di impulsi preromantici, con nuovi accenti sul vecchio tema addisoniano delle «vie nazionali» della musica. La parola *Nation* ha in Mozart una risonanza etnico-popolare ben diversa da quella che poteva avere in Molière o in Muratori o in Addison. Così nella famosa lettera al padre scritta giusto dieci anni dopo quella di Gluck, il 5 febbraio 1783: «Jede Nation hat ihre Oper - pfui Teufel! warum sollen wir Teutsche sie nicht haben?», cioè «Ogni nazione ha la sua Opera: perché diavolo noi Tedeschi non dovremmo averla? Il tedesco non è forse cantabile quanto il francese e l'inglese? E non è forse più cantabile del russo? (Ebbene, io scrivo ora per me un'opera tedesca: per questa ho scelto la commedia di Goldoni *Il servitore di due padroni*...)».

Che era poi una via nazionale solo per la lingua, ma cosmopolitica nella fonte, e sotto la specie dilettezzissima della commedia

dell'arte italiana nella sua sublimazione goldoniana. Arlecchino era cittadino del mondo. Si potrà notare che fra le lingue considerate e anche strapazzate da Mozart manca l'italiano, paradigma europeo della cantabilità e lingua internazionale dell'Opera.

GIANFRANCO FOLENA

RITMO FRANCESE E RITMO ITALIANO
Osservazioni sulla versione francese del «Falstaff»

Un'analisi attenta delle traduzioni musicali di libretti d'opera sarebbe molto utile per determinare il profilo ritmico e melodico di una lingua, ossia per accertare le possibilità e gli ostacoli che un musicista incontra nel sottomettere testi di lingue diverse ad una stessa musica. Può anche darsi che uno studio simile, se condotto sistematicamente, consenta di verificare almeno parzialmente le ipotesi ampiamente dibattute durante il Settecento sul rapporto fra la lingua e la musica di un paese, e formulate con estrema chiarezza da Rousseau nella sua *Lettre sur la musique française*: «J'ai dit que toute musique nationale tire son principal caractère de la langue qui lui est propre, et je dois ajouter que c'est principalement la prosodie de la langue qui constitue ce caractère».¹

Mi limiterò oggi ad alcune osservazioni sul primo punto valendomi di un documento estremamente interessante per il nostro problema, cioè la versione francese del *Falstaff* di Verdi.² Questo documento è prezioso per varie ragioni: è noto come per quest'opera più che per altre, Verdi desiderasse che il testo italiano fosse perfettamente recitato e chiaramente percepito dal pubblico («Io non era molto propenso per la rappresentazione del Falstaff alla Scala, teatro troppo vasto per sentir bene le parole»);³ noto anche come durante le prove il compositore fosse attento alla dizione dei cantanti e non ammettesse quel fenomeno ben noto di una parziale eclissi del testo dovuta all'intensità del canto. D'altra parte, per Falstaff come per Otello, abbiamo il caso raro di un librettista che si autotraduce: la versione francese del *Falstaff* fu infatti elaborata da Boito stesso in collaborazione col librettista francese Paul Solanges e con l'intervento per alcuni punti di Camille Bellaigue, amico di Verdi e autore di un libro noto sul musicista. Questa traduzione di Boito – precisiamolo subito –, fu effettiva e non si limitò ad una semplice revisione di una traduzione effettuata dallo scrittore francese; ora, Boito era non solo l'autore del libretto originale ma anche un compositore attento al problema di una giusta scansione musicale del testo. Per giunta, la versione francese fu sottoposta a Verdi che effettuò o approvò le

correzioni musicali necessarie al passaggio da una lingua all'altra e sembra che il risultato fosse ritenuto molto soddisfacente se crediamo quanto scrisse Boito all'amico Bellaigue nel 1894: «Vous ignorez encore, car vous n'avez pas la partition traduite sous les yeux, par quelle admirable adresse Verdi a su *transsubstantier* la note italienne dans la parole française». ⁴

La versione francese di *Falstaff* è scritta in versi abbastanza regolari contrariamente a quanto accadde per la versione di *Otello*; ⁵ in generale il verso scelto dai traduttori è numericamente più breve di quello italiano: un settenario è tradotto con un verso di sei sillabe, un quinario con uno di quattro sillabe ecc... La ragione è semplice: data l'alternanza quasi obbligatoria nella poesia francese delle rime maschili e femminili, un verso di sei sillabe ne comporta sette (come un settenario piano) una volta su due. Capita anche che i traduttori eccedano la misura del verso originale: è il caso frequente dell'endecasillabo tradotto sia con l'alessandrino sia con il decasillabo francese.

Le modifiche della linea di canto effettuate dal compositore o sotto il suo controllo (e qui si parla di modifiche dovute alla traduzione e non già di quelle poche correzioni approntate per la rappresentazione parigina e poi riportate nell'edizione italiana) sono quelle solite ed entrano nelle tre categorie seguenti:

1) sdoppiamento o contrazione di note con eventuali modifiche ritmiche (una semiminima sostituita da due crome o viceversa).

2) Aggiunta di una nota (anacrusi) all'inizio di una frase o segmento di frase o soppressione di una nota d'accordo o di un'appoggiatura in fin di frase.

3) Le rare modifiche più rilevanti corrispondono ad una diversa distribuzione delle battute in un dialogo rapido e concitato.

È logico che queste modifiche siano poche e leggerissime nei passi ritmicamente o melodicamente importanti in cui l'espressività della linea di canto richiede un rispetto assoluto della sua integrità (come per esempio nelle scene tra Nannetta e Fenton, o nelle varie «arie» affidate al protagonista), mentre nei dialoghi in cui la vivacità e la scorrevolezza del discorso diventano fondamentali, queste modifiche sono numerosissime anche se di scarsa entità sul piano strettamente musicale.

Prima di vedere in concreto quali difficoltà abbiano incontrato Boito e Solanges nella traduzione del *Falstaff*, vorrei fare alcune osservazioni sulle differenze del francese e dell'italiano nel profilo ritmico ed accentuale:

1) Se si considerano le singole parole, prescindendo dal loro posto nell'ordine della frase, il francese rivela una grande povertà ritmica: infatti, mentre l'italiano ha quattro accenti tonici possibili (tronco, piano, sdrucciolo, bisdrucchiolo) e tre comunemente sfruttati, il francese ne ha uno solo, tronco. È vero che l'accento piano non è assente dal francese, nel caso delle parole che terminano con una sillaba muta, ma bisogna subito dire che per un musicista questo ritmo piano non è sfruttabile come lo è in italiano: mentre un italiano può dare un forte rilievo sonoro alla sillaba finale di una parola piana e scandire *bel-lo* o *bra-vo*, accentando in modo troppo vistoso l'ultima sillaba (*bel-le*, *bra-ve*), il francese va contro il genio della sua lingua che non a caso chiama queste sillabe mute. Quindi, pur essendo costretto a tener conto delle finali piane nel computo delle sillabe, il musicista francese non le può far risaltare senza correre il rischio di parere innaturale ed artificioso e deve quindi sottemmersi all'ossitonia imperante nella sua lingua.

2) Se invece immergiamo le singole parole nel flusso della frase, il problema cambia completamente: pur avendo a sua disposizione accenti d'attacco e secondari, l'italiano serba immutato il suo sistema accentuale mentre la labilità dell'accento francese, il quale è una pausa della voce più che un vero e proprio accento tonico (certi grammatici parlano del resto di accento d'intensità e non di accento tonico), consente una grande fluidità nella disposizione degli accenti interni che può essere di giovamento al musicista. Per prendere un esempio semplice, posso dire con altrettanta naturalezza *c'est parfait* o *c'est un parfait gentilhomme* e quindi fare di *parfait* una parola piana o tronca a seconda del suo posto nella frase.

Questa grande duttilità, sfruttata dai musicisti soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento, non era sfuggita a Richard Strauss, quando aveva in mente di scrivere *Salomè* in francese: nel suo carteggio con Romain Rolland, egli osservava come Debussy accentasse la parola *cheveux* in tre modi diversi (*chèveūx*, *chèveūx*, *chèveūx*) e parlava indispettito di *Nonchalance der Deklamation*. Del resto, ad ogni sua richiesta sugli accenti di singole parole, Romain Rolland rispondeva: datemi la frase e vi darò l'accento!

Va però subito notato che questa fluidità del francese è un vantaggio per un compositore solo se vi corrisponda un'analogia fluidità della musica che abbandoni le parole al ritmo della frase (e qui, naturalmente, si pensa subito a Debussy); nel caso di una musica fortemente scandita, ogni singola parola emerge per così dire a nudo e torniamo al caso di prima in cui prevale l'ossitonia.

È certo che se si vuol completare il profilo ritmico delle due lingue, occorre prendere in considerazione altri parametri: la sintassi italiana che ammette una libertà maggiore di quella francese nella disposizione delle parole, la frequenza di dopponi tronchi di parole piane (*ostel* per *ostello*, *van* per *vano*), la tolleranza dell'italiano per l'accentazione delle parole strumentali (pronomi personali, dimostrativi, articoli ecc...) laddove il francese le considera sistematicamente come atone, sono altrettanti fenomeni che hanno un'incidenza ritmica e permettono all'italiano di adattarsi alle formule più varie. Tuttavia, per quanto sintassi, lessico e pronunzia respingano le frontiere che limitano la libertà del musicista, il problema si mantiene nei termini che abbiamo descritti più sopra.

* * *

Dalle nostre osservazioni dovrebbe apparire chiaramente che il compito dei traduttori dall'italiano in francese è relativamente facile per le frasi, più difficile per le parole singole o poste all'inizio o alla fine di una frase; in altri termini, facile quando il fluire della frase consenta una certa indeterminatezza accentuale, difficile quando la nettezza della scansione non permette di sfuggire alla povertà accentuale del francese.

I. Il carattere sistematico dell'accentazione tronca e la scarsezza delle sillabe accentate sulla prima sillaba (praticamente solo dei monosillabi) spiega la predominanza in francese del ritmo giambico o anapestico e la difficoltà a tradurre parole piane o sdruciole in cui l'accento tonico corrisponda ad un tempo forte, come *t'amo*, *basta*, *bacio*, *alzati* ecc... Naturalmente, il traduttore può far violenza all'accento e scandire *Fálstaff* invece di *Falstáff*, *vóleur* per *voléur* o *parfait* per *parfáit*.⁶ Vi sono degli esempi illustri di questi contro-accenti, e Rameau, nel «trio des songs» di *Dardanus*, non esita a scandire *dórméz* invece di *dorméz*, ma corrispondono in genere ad un'intenzione enfatica o espressiva, e quindi questo procedimento non può essere che raro.

La tecnica più corrente è un'altra: logicamente, in francese il tempo forte deve coincidere con la sillaba finale di una parola e questa necessità costringe all'aggiunta di un'anacrusi, soluzione la più comoda perché porta ad un'inversione del ritmo che da trocaico o dattilico diventa giambico o anapestico, come in questi esempi in cui la lineetta verticale indica la sbarra di misura: | *Védi questa meteora* diventa *Vois-ltú ce météore* oppure *Vò' ch'egli miagoli* ci dà *Je véux qu'il miaule* (p. 7 e 114). Questa regola quasi obbligatoria sommata all'abitudine di anteporre un pronome al verbo o a quella di considerare come atoni gli articoli o pronomi, porta ad un abuso dell'anacrusi e ad una monotona ripetizione di formule ritmiche come *ta tá, ta ta tá, ta ta ta tá*, così comuni nel recitativo francese classico. Basti pensare che Iago canta | *Crédo in un Dio crudel* ma potrebbe altresì cantare | *Ío credo in un Dio crudel* oppure *Io | crédo in un Dio crudel*, mentre in francese non può che cantare *Je | cróis en un Dieu cruel*.

La tirannia dell'anacrusi e delle formule ritmiche dello stesso stampo ha provocato, come nota M. Beaufrils, una reazione di rigetto presso certi musicisti francesi: «Bizet manifeste une véritable phobie de l'anacrouse, aussi bien d'ailleurs dans son phrasé orchestral que dans la prosodie musicale de son air d'opéra». ⁷ Mi sembra del resto che consci di questo pericolo, Boito e Solanges, praticando una legge di equilibrio ben nota ai traduttori, abbiano soppresso le anacrusi del canto italiano ogni qualvolta lo potevano in modo da compensare i casi in cui erano costretti ad aggiungerne una.

II. L'altro *punctum dolens* è costituito dalla traduzione delle finali delle parole, problema ancora più arduo: la riduzione delle tre cadenze italiane comuni (tronca, piana, sdrucchiola) alla sola cadenza tronca è un evidente impoverimento e il traduttore deve quindi tentare di adeguarsi alla varietà dell'italiano. A volte, in caso di cadenza piana, può sfruttare le sillabe mute del francese: *quest'è il consiglio mí-o* tradotto con *mieux vaut te tái-re*; oppure *come fa la lúna* tradotto *comme rose arrosé-e* (p. 5 e 82). Tuttavia, come abbiamo avuto occasione di notare, questa cadenza non si addice ad una declamazione enfatica o solenne per l'eccessivo rilievo che assume la vocale muta: quando Falstaff enumera ampollosamente i propri pregi fisici (*sul fianco baldo, sul gran torace, sul maschio piè*), traducendo *sul fianco bál-do* con *sur ma structú-re*, Boito e Solanges si spingono al limite della sonorità consentita a questa cadenza.

Un'altra tecnica ricorre alla cadenza maschile con due note sulla sillaba finale: *e il viso túo > et ta beauté-é; t'aspetto al várco > je me tiens prê-ét* oppure *rispondi > répon-onds* (p. 56, 90, 353). Quantunque sia comunemente usata nella tradizione francese – e appunto forse per questo –, questa tecnica crea spesso un'impressione d'artificio: esempio clamoroso di questo carattere artificioso potrebbe essere la traduzione, in *Otello*, della famosa esclamazione del protagonista *Un | bácio, un bacio ancora* che diventa *un bai-|sér-er!*

La terza possibilità consiste nel tradurre una cadenza piana con una tronca sopprimendo una nota: *sul gran toráce* diventa *et sur mon flánc; la mira è in álto > le but est háut* (p. 28 e 89). Questa soluzione comporta in genere la soppressione di una nota dell'accordo sul quale si adagia la cadenza, nella linea del canto, ma può anche condurre alla soppressione di un'appoggiatura con la perdita di espressività che ne consegue, come in quest'esempio tratto dal duettino fra Nannetta e Fenton: *eccoti avvínto* (appoggiatura del do su accordo di tonica di si bemolle) tradotto con *pris, te rends-tú?* (p. 90) dove sussiste solo il si bemolle. È chiaro che un tale procedimento può nuocere alla morbidezza, alla soavità del dettato melodico.

Il problema delle finali è certo il più gravoso: la cadenza piana è sfruttabile entro angusti limiti; la maschile con due note suona spesso artificiosa; quanto a quella tronca, la più consona al francese, è secca ed a lungo andare riesce monotona.

È probabile che una delle ragioni per le quali il recitativo francese tradizionale riuscì tedioso a molti ascoltatori del Settecento mentre quello italiano suscitava, com'è noto, vivissima ammirazione in occasione della *Querelle des Bouffons*, sia questa varietà nelle clausole ritmiche che conferisce naturalezza e *nonchalance* all'andamento della frase. Si pensi infatti alle conseguenze dell'ossitonia francese sul rapporto fra frase in lingua e frase musicale: la necessaria coincidenza del tempo forte e della sillaba finale di una parola porta ad una isocronia delle frasi o segmenti di frase che in certo modo spezzetta il discorso, il quale si ferma ad ogni momento per poi dover ripartire; in italiano invece, l'abbondanza delle clausole piane o sdrucchiole determina una sfasatura fra segmentazione musicale, segnata dai tempi forti, e segmentazione delle parole, che permette una continuità del discorso: invece di fermarsi di botto, il recitativo rimbalza per così dire e riparte con estrema facilità; questa differenza si può illustrare con un esempio che faccia apparire l'isocronia francese e l'eterocronia italiana:

1 2

[Un baiser] [et je mourrai]
[dammi un ba] [cio e poi morirò.]

La metrica tradizionale francese in cui predomina l'alessandrino con la sua regolarità accentuale acuisce questo problema e difficilmente permette di sfuggire alla monotonia come già notava Romain Rolland a proposito del recitativo di Lulli «où le premier temps de chaque mesure tombe avec une raideur implacable sur la rime ou la césure de l'hexamètre. C'est d'une monotonie accablante».⁸

Si deve anche tener conto della regola invalsa fin dal Cinquecento dell'alternanza di rime maschili e femminili, la quale crea problemi di traduzione che non sfuggirono all'orecchio attento di Verdi: «Sono poi ancora maggiormente sorpreso che un letterato del valore di Blaze de Bury, il critico, come Ella dice benissimo, più autorevole di Francia, voglia condannarsi ad una vera galera, traducendo un'opera dall'italiano in francese; cosa ancora più ardua che dal francese all'italiano. Noi abbiamo il verso sciolto, ed essi essendo obbligati alla rima, ed al distico mascolino e femminile l'un dopo l'altro, riesce loro quasi impossibile conservare il senso letterale, colla frase e l'accento musicale».⁹

Per non parlare della rima che ha spesso suscitato l'ostilità dei musicisti (si pensi a Mozart), la regola dell'alternanza crea dei problemi che appariranno chiaramente da due esempi: nel duetto di Nannetta e Fenton, Boito adopera quinari piani musicalmente trattati da Verdi con un 3/4 e così tradotti (p. 79):

| *Lábbra di* | *fó-oco* | *Lábbra di* | *fió-re* | *Ché il vago* | *gió-oco* | *Sánno*
d'a | *mó-re* |

| *Lévres de* | *féu-eu-eu* | *Lévres de* | *ró-ses* | *Aú joli* | *jéu-eu-eu* | *D'áamour*
é | *cló-ses*.

L'alternanza di quaternari tronchi e piani costringe ad un abbozzo di vocalizzo su *jeu* et *feu* che intralcia la morbidezza della dizione dato lo scarso gusto del francese per il vocalizzo. Similmente, la regolarità dei settenari piani *cornuto come bue* / *Rotondo come un pómo* / *Grosso come una náve* è rotta dalla traduzione che rispetta la solita alternanza (p. 362): *Cornu comme un béliér* / *Joufflu comme une póme* / *Epais comme un piliér*.

III. I problemi sono meno spinosi quando si tratta di parole inserite nella frase o di parole iniziali o finali che non si distaccano dalla catena sintagmatica, e questo non dovrebbe stupire dopo quanto abbiamo detto sulla struttura accentuale della frase francese. In molti casi basterà infatti modificare la disposizione delle parole rispetto agli accenti musicali per invertire il ritmo e da trocaico o dattilico renderlo giambico o anapestico come negli esempi seguenti (p. 65 e 200):

L'altro di' mandò a soq\quádro la mia cása e fu uno | scándalo

> *Sa conduite est un scan\dále, il a toút dévali\sé chez moi.*

Tant'era | smílzo, flessibile e | snéllo ché sarei guiz-\zátó attraverso...

> *J'étais un | frêle et fluét damoi-\séau; j'aurais pu me glis\sér à travers.*

Più interessanti le litanie che gli allegri burloni di Windsor recitano nell'ultimo atto di Falstaff quando gabbano il povero pancione: a priori la difficoltà è insormontabile trattandosi di un ritmo chiaramente sdrucchiolo (trattato musicalmente con terzine di crome in 6/8); valendosi degli accenti d'attacco, i traduttori aggirano la difficoltà (p. 334 e 339):

Pízzica, pízzica, pízzica, stúzzica

> *Píque-le pórc-épic, píque-le básilic*

Cózzalo a-ízzalo\dái piè al cocúzzolo

> *Qu'on rosse cét escroc, qu'on plume cé vieux coq.*

Un musicista classico avrebbe scandito *qu'on rósse cet escroc* e non già *qu'on rosse cét escroc*, ma è anche chiaro che questi accenti «erronei» non urtano a causa della parità delle note e della leggerezza del ritmo. Un simile accorgimento non sarebbe stato possibile se invece di terzine di crome avessimo avuto crome puntate o ritmi di questo tipo.

* * *

Come abbiamo visto e come già notava Verdi, la traduzione dall'italiano in francese di testi per musica, anche per bravi traduttori come si dimostrano Boito e Solanges, è cosa ardua: con ciò non si è voluto dire che la ragione di queste difficoltà sta nel fatto che l'italiano è sommamente musicabile mentre il francese non lo è; si è solo voluto suggerire che le due lingue tendono verso un rapporto diverso con la musica: mentre l'italiano tollera di essere agganciato fermamente ad un ritmo musicale, il francese ha bisogno d'aria e di non essere troppo costretto dal ritmo. Del resto Rousseau, con-

siderato di solito come un denigratore della musica francese ed un feroce sostenitore di quella italiana, non poteva, da quel sommo prosatore che è, disinteressarsi di questo problema; e infatti, non si accontenta di esaltare la musica italiana ma addita anche ai suoi contemporanei, con molto acume, la strada da seguire: « Il est de toute évidence que le meilleur récitatif qui peut convenir à la langue française doit être opposé presque en tout à celui qui y est en usage; qu'il doit rouler entre de fort petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup la voix; peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris; rien surtout qui ressemble au chant; peu d'inégalité dans la durée ou la valeur des notes, ainsi que dans leurs degrés ».¹⁰

Preannunciando chiaramente Debussy e la sua geniale disinvoltura per le secolari pastoie ritmiche e metriche della sua lingua, lo scrittore indica chiaramente che il francese cantato rifugge da ritmi troppo netti ed ha bisogno di una relativa autonomia della linea di canto, magari di una certa vaporosità che gli permetta di sfruttare la sua indeterminatezza accentuale, per sviluppare pienamente la sua musicalità.

GILLES DE VAN

1. J. J. ROUSSEAU, *Ecrits sur la musique*, Edition Musset-Pathay, Paris 1824, tome XI, p. 151.

2. *Falstaff, comédie lyrique en trois actes*, Paris, Ricordi, 1894 (partition chant et piano). Ho curato di recente la ristampa del solo libretto in edizione bilingue: Editions Billaudot, Paris, 1982.

3. F. ABBIATI, *G. Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, tomo IV, p. 421.

4. *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di M. Medici e M. Conati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978; p. 435.

5. Anche la versione francese di *Otello* è opera di Arrigo Boito in collaborazione con Camille Du Locle; ne ho curato recentemente la ristampa presso l'editore Billaudot, Paris, 1983.

6. Ci riferiamo all'edizione francese succitata, spartito canto e pianoforte, p. 2, 35, 358.

7. M. BEAUFILS, *Musique du son, musique du verbe*, Presses Universitaires de France, Paris 1954, p. 129.

8. *Ibid.*, p. 118.

9. *Carteggio Verdi-Boito*, p. 65.

10. Rousseau, *op. cit.*, p. 191.

RELAZIONE DELLA GIURIA E INTERVENTI DEI VINCITORI

Comitato d'onore	v
Il bando e la giuria	vii
Opere concorrenti al Premio «Città di Monselice» 1983	ix
Relazione della giuria	xv
LUIGI SCHENONI, <i>Il Finnegans Wake di Joyce: opera chiusa od opera aperta?</i>	xxix
LUCIANA BIANCIARDI, <i>Far tacere se stessi</i>	xxxv
ALICE VOLLENWEIDER, <i>Le Operette morali in tedesco</i>	xxxvii
HALINA KRALOWA, <i>Gadda in polacco</i>	xli
FRANCESCO CARNEVALE, <i>Ramazzini e «Le malattie dei Lavoratori»</i>	xlili

*

ATTI DEL DODICESIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA

«LA TRADUZIONE DEI TESTI PER MUSICA»

GIANFRANCO FOLENA, <i>Addison e la traduzione per la musica</i>	3
GILLES DE VAN, <i>Ritmo francese e ritmo italiano. Osservazioni sulla versione francese del «Falstaff»</i>	15