

PREMIO CITTÀ DI MONSELICE
PER LA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA

RELAZIONE DELLA GIURIA E INTERVENTI DEI VINCITORI

*

ATTI DEL TREDICESIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA E SCIENTIFICA

F. M. PONTANI TRADUTTORE DEI GRECI ANTICHI E MODERNI

14

MONSELICE 1985

COMITATO D'ONORE

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

ADOLFO BATTAGLIA, *Deputato*

GIORGIO FERRARI, *Deputato*

CARLO BERNINI, *Presidente della Giunta Regionale del Veneto*

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

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

PAOLO SAMBIN, *Presidente del Comitato di Gestione di Ca' Marcello*

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*

VITO SIGNORETTI, *Direttore della sede della Cassa Rurale e Artigiana di S. Elena*

GIANCARLO CONTE, *Direttore della Banca Antoniana di Padova e Trieste*

PAOLO PANNOCCHIA, *Consigliere Provinciale*

EZIO ANDREOTTI, *Arciprete di Monselice*

CARLO VITALE, *Sindaco di Monselice*

VITTORIO BERTAZZO, *Assessore alla Cultura del Comune di Monselice*

IL BANDO E LA GIURIA

L'Amministrazione Comunale di Monselice informa che sono banditi per il 1984 i seguenti Premi nazionali e internazionali relativi alla traduzione letteraria e scientifica:

«Premio Città di Monselice» XIV edizione, di L. 2.000.000 (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 1982-83.

«Premio Internazionale Diego Valeri», di L. 1.500.000, messo a disposizione dalla Cassa Rurale ed Artigiana di S. Elena, destinato quest'anno a una traduzione in lingua straniera della «Divina Commedia» edita nell'ultimo decennio.

«Premio Leone Traverso, Opera Prima», di L. 1.000.000, 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 1982-83.

«Premio per una traduzione scientifica», di L. 1.000.000, messo a disposizione dalla Cassa Rurale ed Artigiana di S. Elena, e destinato per il corrente anno alla traduzione di un libro di alta divulgazione sulla struttura dell'universo.

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

Tutte le opere concorrenti dovranno essere inviate 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 1 aprile 1984.

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 27 maggio 1984.

Nella stessa occasione si terrà una tavola rotonda dedicata a F. M. Pontani traduttore dal greco antico e moderno.

Monselice, 1 gennaio 1984.

Opere concorrenti al

PREMIO «CITTÀ DI MONSELICE»

1984

1. ACUTIS CESARE: *Romancero*
Torino, Einaudi, 1983
2. AMICI DANIA e CORDUAS SERGIO: Ladislav Klima, *I dolori del principe Sternenhoch*
Roma, Edizioni e/o, 1983
3. BARTOLINI ELIO: Pier Candido Decembrio, *Vita di Filippo Maria Visconti*
Milano, Adelphi, 1983
4. BASALISCO LUCIO: Miguel Delibes, *La strada*
Brescia, Edas, 1983
5. BEVILACQUA GIUSEPPE: Paul Celan, *Luce coatta*
Milano, Mondadori, 1983
6. BONDIOLI CELLI PAOLA: *Il piccolo apicoltore*
Bologna, Edagricole, 1982
7. BONETTI IDA: Miroslav Valek, *L'inquietudine*
Napoli, Fiorentino, 1983
8. CAMPANA NADIA: Emily Dickinson, *Le stanze d'alabastro*
Milano, Feltrinelli, 1983
9. CASSIERI GIUSEPPE: *Fiabe pugliesi*
Milano, Mondadori, 1983
10. CAVAGLIÀ GIANPIERO: Gyula Krudy, *La carrozza cremisi*
Torino, Marietti, 1983
11. CAVAGLIÀ GIANPIERO: Gyula Krudy, *Via della mano d'oro*
Torino, La Rosa, 1982
12. CELLI GIORGIO e CRISTIANI ASSUNTA: Boris Komarov, *Il rosso e il verde. La distruzione della natura in URSS.*
13. CORDUAS SERGIO: Bohumil Hrabal, *Treni strettamente sorvegliati*
Roma, Edizioni e/o, 1982
14. DEBENEDETTI RENATA: Gerard de Nerval, *Le figlie del fuoco. La Pandora. Aurelia.*
Milano, Garzanti, 1982
15. FATICA OTTAVIO: Thomas De Quincey, *Storia vera di un visionario*
Roma, Ed. Riuniti, 1982
16. GIANNELLI MARIA TERESA: Hermann Hesse, *Lettere da un minuto*
Milano, Rizzoli, 1983
17. GIOVANNELLI FRANCO: Shelley, *Poesie*
Roma, Newton Compton, 1983

18. FAGGI VICO: Sidonio Apollinare, *Carmina*
Genova, S. Marco del Giustiniani, 1982
19. MANGANELLI GIORGIO: Edgard Allan Poe, *I racconti*
Torino, Einaudi, 1983
20. MONTAGNANI LUCIANA: Vladimir Odoevskij, *Notti russe*
Torino, UTET, 1983
21. PICCHI MARIO: Victor Hugo, *I miserabili*
Torino, Einaudi, 1983
22. PIGNATA PIERO: Henry James, *La lezione del maestro*
Vercelli, Le Masche, 1983
23. RAVEGGI PATRIZIA: Franz Levstik, *Martin Krpan*
Trieste, Editoriale Libreria, 1983
24. REA DOMENICO: *Fiabe campane*
Milano, Mondadori, 1984
25. SPAZIANI MARIA LUISA: Marguerite Yourcenar, *Novelle orientali*
Milano, Rizzoli, 1983
26. TENTORI FRANCESCO: Eliseo Diego e Roberto Friol, *L'abisso e le sillabe*
Firenze, Vallecchi, 1983
27. VALENTINETTI CLAUDIO: Herberto Padilla, *Nel mio giardino pascolano gli eroi*
Milano, Mondadori, 1982
28. VERALDI ATTILIO: Coetzee J.M., *Aspettando i barbari*
Milano, Rizzoli, 1983
29. VERGARA GIUSEPPE: Publio Virgilio Marone, *Eneide*
Napoli, Conte, 1982

Opere concorrenti al

PREMIO «LEONE TRAVERSO. OPERA PRIMA»

1. CALIMANI DARIO: William Butler Yeats, *John Sherman. Dhoya*
Torino, Einaudi, 1982
2. DIANO FRANCESCA: Alois Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*
Bologna, Cappelli, 1983
3. MANERA DANILO: Jordan Radičkov, *I racconti di Čerkazki*
Casale Monferrato, Marietti, 1983
4. MOLESINI ANDREA: Ezra Pound, *Cathay*
Milano, Unicopli, 1983
5. ZANETTELO ANNA: Prosper Mérimée, *Lokis*
Palermo, Sellerio, 1983
6. ZORZI ROLANDO: Peter Handke, *Storia con bambina*
Milano, Garzanti, 1982

Opere concorrenti al

PREMIO PER UNA TRADUZIONE SCIENTIFICA

1. CANOBBIO-CODELLI FEDERICO: Harold Fritsch, *Quark. I mattoni del mondo*
Torino, Boringhieri, 1983
2. SBROGI CARLA: Y. Davies, *Universi possibili*
Milano, Mondadori, 1983

Opere concorrenti al

PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»

1. BJÖRKESON INGVAR: Dante Alighieri, *Den gudomliga Komedin*
Stoccolma, Natur och Kultur, 1983
2. MARAS MATE: Dante Alighieri, *Djela*
Zagabria, Svencilisna, 1976
3. MIKEŠ VLADIMIR: Dante Alighieri, *Peklo*
Praga, 1978
4. SOKOP HANS WERNER: Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*
Vienna, Arena 2000, 1983

RELAZIONE DELLA GIURIA

IN MEMORIA DI FILIPPO MARIA PONTANI

Mi trovo qui a presentare la relazione della Giuria del Premio Monselice per il 14° anno consecutivo, ma se ho dovuto talora cominciare con note di malinconia e di rimpianto per la scomparsa di colleghi e amici a noi vicini (anche lo scorso anno: Vittorio Sereni), provo quest'anno un sentimento di dolore e di assenza più cocente, che è personale e collettivo, di tutta la nostra giuria e di tanti altri: perché non è più con noi Filippo Maria Pontani, la sua vita è stata spezzata tragicamente nel cuore della scorsa estate mentre rientrava da una breve e laboriosa vacanza marina, sull'autostrada fra Bologna e Padova, non molto lontano di qui, nella pianura di là dal Po, dove egli ora riposa nel piccolo cimitero campestre di una frazione di Malalbergo, a Pegola.

Egli era doppiamente legato a questo nostro sodalizio: aveva vinto nel '72 il Premio Monselice (II ed.) per la sua traduzione delle poesie di Seferis, e molti ricorderanno il suo bellissimo discorso di accoglimento, nel quale egli faceva la storia della sua vocazione di traduttore dal greco antico e moderno, con la passione e insieme con la severa capacità di autoanalisi che lo distinguevano; era entrato nel '74 a far parte della nostra Giuria, ed è stato per noi per un decennio un compagno indimenticabile di lavoro, sempre presente e sollecito, e così puntuale e preciso, spesso reciso, da uomo del mestiere, nei giudizi che esprimeva. Grecista di grande valore, con uno straordinario possesso, vivo, della lingua in tutte le sue sfumature, da umanista di antico stampo e moderna sensibilità, uomo di cultura varia e di curiosità molteplici, egli portava fra noi l'esperienza irripetibile di un filologo-poeta che della traduzione aveva fatto sempre più un cimento e direi un colloquio quotidiano. Nessuno, credo, come lui in questo esercizio di traduttore-interprete della grecità ha potuto abbracciare con uguale intensità un arco di oltre due millenni e mezzo, dai lirici eolici fino all'ultima poesia della Grecia moderna. A lui è dedicata questa giornata: nella tavola rotonda del pomeriggio questa sua attività sarà ricordata da studiosi e amici vicini. Saranno lette anche sue traduzioni poetiche. Non sarà una commemorazione ufficiale, che egli non desiderava; sarà una riflessione sul suo lavoro, sull'eredità viva che egli ci lascia nei suoi libri di traduzioni e nelle sue carte, riempite di quella sua scrittura minutissima, asciutta e chiara, singolare come la sua fisionomia. La sua figura e la sua opera restano fra noi come un'ispirazione primaria, non solo come il ricordo di un amico impareggiabile, ma come segno e simbolo di quello che la figura del traduttore, dell'*hermèneús*, può rappresentare nella storia dell'umanità, dico umanità nel duplice senso, intensivo,

personale, ed estensivo, di servizio sociale. Questo vogliamo dire ai familiari, alla signora Anna col piccolo Filippo e ai fedeli discepoli che ne continuano il lavoro.

* * *

Con questa dolorosa assenza e questa sollecitante memoria la Giuria del premio Monselice ha continuato quest'anno il suo lavoro. Essa vuole anzitutto esprimere per mio tramite la sua gratitudine all'Amministrazione comunale di Monselice e insieme alla Cassa Rurale e Artigiana di Sant'Elena, che ha voluto assicurare anche quest'anno il suo cospicuo contributo per il Premio Internazionale «Diego Valeri», per il premio «Leone Traverso» e per quello per la traduzione scientifica. Un grazie anche agli enti che ci hanno dato il loro appoggio.

La Giuria si è riunita due volte a Monselice in Aprile e in questo Maggio per la riunione conclusiva, prendendo in esame le opere presentate da editori e autori-traduttori per i vari premi. Si è constatato con piacere che, per quanto la partecipazione editoriale non sia stata molto numerosa, forse anche per le difficoltà economiche che affliggono la nostra editoria, essa è stata selettiva, con un livello complessivamente buono e punte di rilievo in ogni settore.

PREMIO MONSELICE PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA

Per il premio «Città di Monselice» sono state presentate 29 opere tradotte, in prosa o in poesia, da varie lingue: 6 dall'inglese e altrettante dallo spagnolo di qua e di là dell'Atlantico, 3 dal francese e altrettante dal ceco e dal latino classico e umanistico, 2 dal tedesco e altrettante dall'ungherese e anche due da dialetti italiani alla lingua, fiabe napoletane e pugliesi: un bel quadro dell'Europa linguistica con propaggini anglo- e ispano americane.

Dopo un vaglio complessivo e sentito il parere di competenti anche esterni (su noi non è purtroppo scesa la Pentecoste della pantolalia), in una prima selezione sono emerse 10 personalità spiccate di traduttori:

1. CESARE ACUTIS ha dato del *Romancero* spagnolo una puntuale traduzione alienare, molto pregevole anche per il prezioso corredo filologico che introduce il lettore alla comprensione di questa affascinante poesia narrativa.

2. GIUSEPPE BEVILACQUA ha tradotto poeticamente con grande precisione e intensità la raccolta di liriche *Luce coatta* del poeta ebreo-tedesco Paul Celan: una versione esemplare per l'impegno ermeneutico con cui sa rendere l'incandescente linguaggio mistico e la scheggiata densità di queste esplosioni liriche, sempre rimanendo al servizio dell'originale.

3. GIAMPIERO CAVAGLIA ci ha dato la traduzione di due romanzi dell'ungherese Gyula Krudy, *Via della mano d'oro* e *La carrozza cremisi*: traduzioni molto notevoli, soprattutto la seconda, per felicità colloquiale e grazia ironica.

4. SERGIO CORDUAS ha tradotto dal ceco il romanzo «nero» di Ladislav Klíma, *I dolori del principe Sternenhob*, in collaborazione con DANIA AMICI, e da solo il romanzo di Bohumil Hrabal, *Treni strettamente sorvegliati*, noto anche attraverso una memorabile trasposizione cinematografica: mostrando, particolarmente nel secondo, la capacità di aderire ai toni e al ritmo narrativo dell'originale.

5. RENATA DEBENEDETTI ha reso con fine sensibilità la purezza formale e l'abbandono poetico delle prose narrative e memoriali di Gérard de Nerval, *Le figlie del fuoco* (con la squisita *Sylvie*), *La Pandora*, *Aurelia*.

6. OTTAVIO FATICA ha il merito di aver riproposto in una versione suggestiva e precisa gli straordinari saggi narrativi di Thomas De Quincey, alcuni dei quali sono fra gli assoluti, e poco noti, capolavori della prosa inglese dell'800, raccolti qui sotto il titolo *Storie vere di un visionario*.

7. GIORGIO MANGANELLI ci ha offerto, da scrittore e critico acerrimo qual è, una versione totale, multitonale e insieme omogenea, davvero congeniale, dei *Tales* di E. A. Poe, *I racconti*: versione che per la lucidità analitica della sintassi, il rilievo dei toni grotteschi, le puntuali soluzioni lessicali appare a prima vista un risultato decisivo per una rilettura globale, anche critica, di questi testi così frequentati ma spesso in traduzioni parziali e talora deformanti.

8. MARIO PICCHI ha compiuto l'immensa, quasi eroica fatica di ripresentare *I Miserabili* di Victor Hugo in una traduzione viva, aderente, moderna, accompagnata da una limpida coscienza critica che si manifesta anche nella eccellente introduzione a questa *summa* ottocentesca, che tanto ha detto alle generazioni passate e che si ripropone a un tempo così mutato in questa veste nuova.

9. MARIA LUISA SPAZIANI, già più volte presente nelle citazioni *ad honorem* del nostro premio, conferma la sua fine sensibilità poetica nel tradurre dal francese le squisite *Novelle orientali* di Marguerite Yourcenar.

10. Infine FRANCESCO TENTORI, il cui nome pure ricorre più volte come segnalato e anche come finalista negli annali monselicensi, presenta la traduzione di liriche scelte di due notevoli poeti cubani, Eliseo Diego e Roberto Friol, *L'abisso e le sillabe*, con esiti poetici spesso non inferiori a quelli degli originali.

Attraverso una successiva votazione la rosa si è ristretta a tre nomi, Ernesto Bevilacqua, per la traduzione di Cerdan pubblicata da Mondadori, Giorgio Manganelli per la traduzione di Poe e Mario Picchi per la traduzione de *I Miserabili* di Hugo, entrambe procurate da Einaudi. E sembra doveroso sottolineare l'apporto di alto valore culturale che la casa editrice Einaudi ha continuato a offrirci in un momento di dolorosa crisi finanziaria: un bene cinquantennale e insostituibile della cultura italiana che vogliamo augurarci ci sia pienamente conservato.

Essendo risultato che la traduzione di Bevilacqua è già stata premiata, la votazione finale si è quindi ristretta agli ultimi due nomi e ha designato come vincitore del premio «Città di Monselice» per il 1984 Giorgio Manganelli, con la seguente motivazione formulata dall'amico anglista Elio Chinol:

Poe narratore ha avuto in Italia numerose traduzioni, anche per mano di scrittori ben noti come Elio Vittorini e Delfino Cinelli, che curarono per la «Romantica» di Mondadori quella scelta di racconti che ebbe per molti anni vastissima popolarità. E quando nel 1971 essi furono ripubblicati nei «Meridiani» dello stesso Mondadori, assieme a una nutrita scelta dalle poesie e dai saggi critici ad opera di altri qualificati traduttori, si poteva ritenere che il lettore italiano disponesse di una raccolta antologica sufficientemente ricca e accurata del meglio di Poe. Ma a distanza di

poco più di dieci anni, lo stesso curatore di quel volume, Giorgio Manganelli, ha voluto impegnarsi in una nuova traduzione di tutti i racconti, pubblicata in tre preziosi tomi da Einaudi nel 1983, quella appunto che oggi qui si premia.

Il risultato della fatica di Manganelli – che ha comportato, come egli stesso dichiara in una breve «Nota del traduttore», oltre un anno di «convivenza» con Poe, di convivenza proprio «quotidiana, coniugale» – è certamente dei più felici. La traduzione abbina infatti le sue qualità di scrittore originale e personalissimo, ben note a tutti, con lo scrupolo filologico di un ottimo conoscitore della lingua e delle letterature anglosassoni, che per parecchi anni egli ha anche insegnato a livello universitario. Una combinazione delle più rare, che gli ha consentito di mimare nella nostra lingua, con straordinaria sicurezza, i vari registri della prosa di Poe. Egli ha saputo operare con grande libertà, ma senza far violenza agli originali, cercando di darne i possibili equivalenti italiani, badando sempre allo spirito non alla lettera, che è poi l'unica forma possibile di fedeltà. Anche dove si possono notare peculiarità e persino idiosincrasie stilistiche molto personali, non si sconfigna tuttavia mai nell'arbitrio o nel *pastiche*.

Ne è risultato un Poe che porta certamente l'impronta di Manganelli, ma che non è tuttavia un suo semplice affare privato. Un Poe che appare molto più ricco e vario e vero di quello che eravamo abituati a leggere in traduzione. Un Poe perfettamente calato e ambientato nella nostra lingua, così che, come ha scritto Italo Calvino in una sua recensione, «da questo momento in poi la lingua italiana conta un classico in più». E non si potrebbe fare elogio migliore.

PREMIO «LEONE TRAVERSO»

Per il premio «Leone Traverso. Opera prima» sono state presentate 6 «prime esperienze» di traduzione (2 dall'inglese, 2 dal tedesco, 1 dal francese e 1 dal bulgaro). Nella seduta conclusiva una prima votazione ha fatto emergere i seguenti tre nomi:

1. FRANCESCA DIANO, che si è cimentata con l'ardua e intricata prosa tedesca del grande storico e teorico dell'arte viennese Alois Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, che raccoglie testi di lezioni rimasti in parte allo stato di appunti, sicché la traduttrice ha dovuto affrontare problemi esegetici molto complessi.
2. DANILO MANERA, che ha tradotto dal bulgaro *I racconti di Čerkazki* di Jordan Radičkov, rendendone felicemente l'originale linguaggio narrativo mitico e fiabesco, in una prosa nitida, talora come incantata e insieme ricca di fermenti popolari.
3. ROLANDO ZORZI, che ha reso con finezza e unità di tono il delicato intimismo della *Storia con bambina* dell'austriaco Peter Handke.

Infine la Giuria ha designato come vincitore del premio Danilo Manera, un giovane piemontese (come abbiamo poi appreso) che si è fatto le ossa alla Scuola Normale di Pisa come slavista e romanista insieme, ha compiuto in Bulgaria vari soggiorni di studio, ed è tornato studente per una seconda laurea.

Ecco la motivazione stesa dall'amico Iginò De Luca:

Jordan Radičkov (nato nel 1929) è uno degli scrittori più interessanti e forse il più importante della letteratura bulgara contemporanea. La prosa di questi racconti si stacca decisamente dai consueti moduli narrativi, sollecitata da un impulso fanta-

stico che, riverberandosi dal mitico villaggio di Čerkazki, fa lievitare gli oggetti del reale sulla soglia del simbolo o del surreale. Radičkov attinge alla tradizione narrativa popolare, a certe tinte del folklore balcanico, ma in una visione del mondo più universale, sensibile negli scarti ironici o bizzarri. Di qui i procedimenti stilistici, oscillanti tra l'epica e la lirica, tra il *naïfe* e la geometria dell'assurdo, le iterazioni, le metafore, i salti verbali che danno rilievo a situazioni e umori sorprendenti. Si potrebbe pensare a Gogol, o ad altri russi, ma Radičkov si muove anche in un'area di «esperimenti» occidentali. La traduzione di Danilo Manera riesce a conservare il «midollo» della fantasia creatrice di Radičkov, con lucida aderenza ai registri espressivi dell'originale.

PREMIO PER LA TRADUZIONE SCIENTIFICA

I colleghi Massimiliano Aloisi e Giampietro Dalla Barba hanno formulato la seguente relazione:

Il premio è destinato quest'anno a un'opera di «alta divulgazione scientifica sulla struttura dell'universo».

Non sono molti i libri che gli editori ci hanno presentato, ma il fatto è che Libero Sosio – già da noi premiato – e del quale lo scorso anno avevamo letto con vivo interesse la traduzione del *Freud biologo della psiche* di Sulloway, si sta facendo la parte del leone nel campo della traduzione scientifica, spaziando dalla psicanalisi alla struttura dell'universo per Feltrinelli, Mondadori, Zanichelli e forse altri editori, ancora premiando col suo successo in qualche modo questa giuria e restringendo di fatto il campo dei partenti qualificati.

I traduttori di due delle opere presentate sono però certamente all'altezza di quelli che nel passato hanno meritato il nostro premio:

CARLA SBROGI ha tradotto *Universi possibili* del fisico inglese Y. Davies.

È un libro di buona divulgazione sui problemi centrali della fisica e della cosmogonia attuali, allargantesi anche a sfiorare questioni fondamentali della conoscenza umana in generale e il concetto di realtà del mondo.

Partendo dall'analisi degli enti microfisici (le varie particelle e il loro vicendevole comportamento) la trattazione passa alla considerazione delle strutture possibili dell'universo e del rapporto con l'uomo che le descrive e le pensa, dentro una cornice categoriale dello spazio-tempo sottoposta alla critica epistemologica che proviene dai dati sperimentali in nostro possesso.

La traduzione appare molto felice anche in rapporto alla difficoltà della materia trattata.

FEDERICO CANOBBIO-CODELLI ha tradotto "QUARK: Urstoff unserer Welt" (fellicemente reso con *QUARK: i mattoni del mondo*) del fisico tedesco Harald Fritzsch, che può ben definirsi un «rapporto» per i non iniziati e la cultura in generale, sullo stato odierno delle ricerche relative alla struttura della materia. L'autore ce lo dice chiaramente quando nell'introduzione accenna al diritto del contribuente, che attraverso le imposte paga le spese enormi necessarie alla sperimentazione in questo campo, a conoscere i risultati delle ricerche da lui finanziate.

È una vera e propria relazione quindi, un rendiconto che come tale è legato strettamente alla professionalità del tecnico che lo scrive, ove non è spazio per divaga-

zioni parascientifiche o addirittura fantascientifiche di certe opere di pretesa divulgazione. Questo merito raro risponde puntualmente alla richiesta del bando del premio di quest'anno.

Il Fritzsich ci spiega la necessità, per una scienza della materia, di non abbandonare la metodologia della fisica atomica della fine dell'800, che era arrivata a dimostrare che l'atomo non poteva essere il mattone del mondo, ma appariva come una struttura complessa fatta di tanto vuoto solcato dalle orbite degli elettroni e da un nucleo diecimila volte più piccolo.

Una lunga serie di ipotesi viene sottoposta alla prova sperimentale dagli anni Cinquanta in poi al fine ultimo di condurre ad unità la teoria delle interazioni deboli e forti proprie dell'infinitamente piccolo, con l'interazione gravitazionale da Newton sistemata, sembrava una volta per tutte, per l'infinitamente grande: una teoria unitaria capace di giustificare l'esistenza stessa della materia, di evitarne il collasso logico, visto che quello fisico, pur nell'indeterminazione quantistica non ci appare possibile qui ed ora.

Una ininterrotta serie di esperimenti, con la tecnica degli acceleratori per le alte energie, fanno emergere dal nucleo dell'atomo, come dal cappello di un prestigiatore imprevedibile, sempre nuove particelle, che a loro volta ne presuppongono altre, costringendo a nuove esperienze, fino ai QUARK, alla cromodinamica.

Il QUARK, questa presenza elementare che prova in esperienze ripetute, galileianamente, la propria esistenza, non è isolabile, non si affaccia, neppure per i miliardi di secondo in cui «sono» molte particelle, fuori dalla sua casa: sembra proprio essere l'*Urstoff*, la materia originaria.

O forse non è così? Oggi - non ancora provata sperimentalmente - la teoria del confinamento ne fa un recluso impossibilitato ad essere «fuori» in uno spazio libero: una presenza sconcertante, ma è certo la chiave per capire di più domani.

FEDERICO CANOBBIO-CODELLI, con le basi di una laurea in filosofia e di un biennio di fisica teorica, con l'esperienza di traduttore di opere scientifiche di grande impegno, è riuscito a farci leggere con piacere, e rileggere per capire, questo libro non certo facile. La sua alta professionalità ha lasciato all'originale la qualità di rapporto scientifico, il suo gusto gli ha permesso di rendere credibili le poesie scherzose (ma perfino bella quella sul neutrino) dei fisici, di mantenere al libro un impalpabile, sottile *humor* che ci sembra la nota giusta anche per garantire una diffusione ampia dell'opera nel mondo della cultura.

Per questo la giuria all'unanimità assegna a Federico Canobbio-Codelli il «Premio Monselice 1984 per la traduzione scientifica».

PREMIO INTERNAZIONALE «DIEGO VALERI»

E veniamo da queste parabole traslatorie che hanno l'italiano come lingua d'arrivo, a quella esterna e internazionale del premio «Diego Valeri», che ha l'italiano come lingua, e letteratura, di partenza, nella sua traslazione mondiale. Quest'anno il veicolo prescelto era, nientemeno, la *Divina Commedia*. Sul tavolo della Giuria sono giunte quattro traduzioni nuove tutte variamente pregevoli, due da lingue slave, croato e ceco, e due da lingue germaniche, tedesco e svedese, entrambe recentissime, apparse l'anno scorso. Nelle sue valutazioni la giuria si è giovata in parte della collaborazione di specialisti esterni, ai quali va il nostro vivo ringraziamento.

Fra le traduzioni slave quella croata di MIHOVIL KOMBOL, maestro dell'università di Zagabria scomparso nel 1955 lasciando la sua versione

poetica interrotta al canto XVII del *Paradiso* (e completata ora da MATE MARAS), è opera insigne per puntuale impegno esegetico, senso dell'armonia e della dinamica del verso e della terzina, ma esorbita dai limiti cronologici imposti dal bando, né l'opera del continuatore si può dire altrettanto ispirata.

La traduzione ceca di VLADIMIR MIKEŠ comprende finora il solo *Inferno*, edito a Praga nel '78, e rivela la stoffa di un vero traduttore-poeta (e poeta in proprio e benemerito interprete di poesia italiana moderna e contemporanea è il Mikeš), per la immedesimazione ideale nel mondo dantesco in una profonda aderenza alla forma, al ritmo e alle immagini; e fa desiderare che egli dia presto tradotte le altre due cantiche.

La nuova traduzione tedesca di HANS WERNER SOKOP, con un corredo illustrativo di estraniante attualità espressionistica, contrasta con tale decoro grafico per la sua impostazione tradizionale legata con notevole abilità discorsiva al giogo della terzina e delle rime perfette; con una ricerca di comunicatività spesso livellante e prosaica.

Pur considerando queste tre versioni poetiche della *Commedia* degne di considerazione, come episodi significativi della ricezione interlinguistica di Dante nel mondo d'oggi, la giuria ha ritenuto degna del premio internazionale «Diego Valeri» per il 1984 la traduzione svedese di INGVAR BJÖRKESON, *Den gudomliga Komedin*, Stoccolma, Natur och Kultur, 1983, edita col patrocinio dell'Istituto italiano di cultura, in una bella e maneggevole edizione corredata da un sobrio commento storico e preceduta da una introduzione del poeta Olof Lagerkrantz, che ha dedicato alla *Commedia* un fortunato libro «da poeta a poeta». Nel formulare il giudizio che segue abbiamo tenuto conto dei pareri espressi da esperti italiani, fra cui in primo luogo la signora Iselin Maria Gabrieli, e del coro concorde di ammirazione con cui la critica svedese ha salutato questa traduzione:

INGVAR BJÖRKESON, già benemerito per la cultura italiana come finissimo interprete svedese di Leopardi e della nostra poesia contemporanea, autore anche di una penetrante scelta e versione delle poesie lucane di Albino Pierro, si è cimentato nell'ardua impresa di fornire una versione poetica moderna e aderente della *Commedia* in svedese, diversamente impostata da tutte quelle che l'hanno preceduta, almeno 6 complete, dalla metà dell'800 a oggi. Egli ha scelto una corrispondenza puntuale e ha perseguito una fedeltà interpretativa sostanziale: rinunciando alla rima nella sua lingua musicale e carica di risonanze interne ha tuttavia fornito un efficace corrispettivo del verso dantesco, modellando un endecasillabo svedese di ritmo giambico, e ricostruendo pur senza rima il nucleo e l'andamento dinamico della terzina dantesca. Egli ha operato con eccezionale maestria linguistica e intuito poetico, con la piena consapevolezza dei problemi posti da una tradizione linguistica e letteraria così diversa, che gli ha imposto molte rinunce, ma lo ha anche stimolato a felici soluzioni analogiche, senza artifici né forzature. Questa traduzione, ha scritto la Gabrieli, «fa subito nascere nel lettore l'eco, il tono, il segno della possente pregnanza dantesca», e aggiunge che «veramente stupisce che un lavoro, diciamo così, di sovrapposizione come questo, sia riuscito a rendere, almeno per echi e vibrazioni, un universo poetico così complesso» e immenso.

Con ciò vogliamo esprimere a Ingvar Björkeson le felicitazioni e la gratitudine del nostro paese per aver così efficacemente allargato ancora una volta l'amore e la comprensione della parola di Dante *in finibus Europae*, nel suo civilissimo paese boreale, remoto da noi ma così sensibile al richiamo della cultura italiana, come la nostra è aperta alla moderna cultura svedese: lo dimostra anche, nel versante nostrano di questa forte reciproca simpatia culturale, il premio che qui fu conferito anni fa a Giacomo Oreglia per le sue traduzioni italiane di poeti svedesi, e principalmente per quella delle sceneggiature o racconti cinematografici di Ingmar Bergman.

PREMIO DIDATTICO «VITTORIO ZAMBON»

Infine, *dulcis in fundo*, il premio per i ragazzi-traduttori in erba di Monselice, intitolato al compianto Vittorio Zambon. È un premio al quale teniamo molto perché ci fa ogni anno riflettere sull'importanza sempre crescente della traduzione come esperienza didattica, e sul fatto che ogni vocazione ha umili inizi e va incoraggiata sul nascere, anche semplicemente come avvio a nuovi contatti diretti culturali e umani, coi libri e con gli uomini di paesi diversi, coi quali soltanto si può costruire insieme la pace. Speriamo che in futuro questa esperienza si potrà allargare con l'aiuto del Provveditorato agli Studi; e che si potranno offrire ai giovani, piuttosto o oltre che modesti doni in denaro, delle borse che permettano soggiorni nei paesi delle lingue coltivate.

Intanto anche quest'anno la partecipazione è stata numerosa: 72 studenti di Monselice sono rimasti a lungo sui banchi alle prese con brani di prosa e poesia inglese e francese scelti per i due livelli, medio e superiore (per il tedesco quest'anno non ci sono stati concorrenti, peccato!).

Ci sono state alla fine parecchie conferme: alcuni dei premiati degli scorsi anni sono risultati fra i più meritevoli. Si dovranno contentare di una segnalazione perché il premio maggiore si dà una volta sola.

Per la scuola media il premio è stato assegnato a Colombara Marisal, di III media, che ha tradotto dal francese con garbo e finezza una poesia di Jacques Prévert, *Le chat et l'oiseau*.

Per le secondarie superiori è stata premiata Silvia Bonato, III classe di Liceo scientifico, che ha tradotto, con buona comprensione del non facile testo, un passo del *Dedalus* di Joyce.

Ed ecco i nomi dei segnalati, che riceveranno un dono di libri: Scuola media, per il francese: Fabio Curtarello, Davide Dall'Angelo, Simone Goldin, Chiara Zerbetto; per l'inglese: Maria Grazia Borin, Silvia Canazza.

Secondarie superiori, per il francese: Nadia Cavaliere; per l'inglese: Marco Spinello, Alessandro Casadei della Chiesa; Michele Bernardini, Michele Gallo, Luisa Rettore, Andrea Tiozzo.

Felicitazioni a tutti, vincitori, segnalati e non. L'importante è perseverare e fare sempre meglio.

SUL TRADURRE POE

Una convivenza di oltre un anno – convivenza quotidiana, coniugale – con Edgar Allan Poe è una esperienza stupenda e stremante; una perfetta luna di miele conclusa con un uxoricidio. Poe è un partner esigente, stravagante, esibizionista, un monologante instancabile, un invadente, un bizzoso. Ma forse è opportuno dimettere la coatta metafora, e dire qualcosa sul tradurre Poe. Poe non ha avuto in Italia traduzioni francamente passionali né schiettamente filologiche. La presente si confessa passionale, con qualche scrupolo filologico: diciamo, una passione legalitaria.

In primo luogo, c'è il problema del tono; Poe ha due registri di fondo: orrido-grottesco, argomentato; potremmo aggiungere il visionario, illustrato dai tre dialoghi e soprattutto da *Eureka*, saggio profetico e non racconto. Poe è noto come scrittore dell'orrore; ma leggendo e traducendo ci si avvede che orrore e grottesco sono nitidamente contigui; e non credo si sia lontani dal vero supponendo che i suoi racconti del terrore fossero anche dei divertimenti: in qualche caso, si veda ad esempio *La sepoltura prematura*, lo dice anche esplicitamente. Uno dei primi esempi di «terrore» si trova inserito nella prima redazione di un racconto grottesco, *Senzafiato* (*Loss of breath*). Il tono orrido-grottesco è iterativo, cantilenante, linguisticamente prezioso o stravagante, allusivo, fluttuante; dove prevale il grottesco diventa più secco e minuzioso – si vedano *Il Diavolo sul campanile*, *Gli occhiali*. In ogni caso, questo registro pone sempre lancinanti crucci lessicali (*wild! wild! wild!*), e sollecita qualche astuzia per manovrare frasi essenzialmente suggestive, eccitanti, oniriche o ludiche; pertanto, talora l'iterata gravezza dell'aggettivazione suggerisce uno stemperamento compensato da una maggiore pregnanza del sostantivo. L'inglese tollera ripetizioni meno accette all'italiano, lingua naturalmente non laconica, e dunque amorosa se non di sobrietà almeno di velocità, di nitide ambagi: si veda il primo capoverso del *Manoscritto trovato in una bottiglia*. Il registro argomentativo si illustra nei racconti di Dupin – *Gli omicidi della Rue Morgue*, *Il mistero di Marie Rogêt*, *La lettera trafugata* – e nello *Scarabeo d'oro*. Qui Poe si lascia sedurre dalla conse-

quenzialità del linguaggio astratto, che maneggia talora con temerarietà, e forse con eccessiva fiducia nelle proprie qualità didascaliche, che non oppongono resistenza alla predilezione per il labirinto. Forse il testo più schietto è *Lo scarabeo d'oro*; mentre la splendida *Lettura trafugata*, sapientemente dialettica, si conclude con una decina di righe fitte di stremanti ellissi e vertiginosi anacoluti. Tuttavia, credo che i testi più ostici siano quelli che ho detto visionari: i tre dialoghi, di Eiros e Charmion, di Monos e Una, e *Il potere delle parole*; cui si può aggiungere *Rivelazione mesmerica*. Qui la vaghezza del discorso è sollecitata dalla perversa predilezione per l'uso verbale sovraccarico di suggestioni, e insieme teso all'astrazione; così ci troviamo davanti una serie di «nulla» reso da *nothing*, *nothingness*, *nibility*, e questo ultimo è inteso in due sensi diversi. L'uso della stessa parola in due diversi significati non è raro in Poe; così *apparent* vale quasi sempre «evidente» (lo conferma una variante, sempre utile nella lettura di Poe), ma talora vale «apparente», e può accadere che i due significati si presentino a breve distanza (si veda la nota verso la fine della *Beffa del pallone*, ultime tre righe).

Ho accennato all'uso delle varianti. In *Bon-Bon*, verso la fine, il Diavolo risponde alle proposte di Bon-Bon «*Have no funds on hand*». Si sarebbe tentati di intendere *funds* come «capitali», che è il senso più ovvio, ma *on hand* insospettisce; ma una variante viene in soccorso: in una precedente redazione non c'è *funds* ma *cash* «denaro contante»; che è anche significato non principale di *funds*; ma *funds* è più dignitoso di *cash*. Incidentalmente, nello stesso racconto c'è un particolare che esige una spiegazione. Il Diavolo tocca il suo «Registre des Condamnés» e *starnuta*. Ora, in una precedente stesura piuttosto diversa, il Diavolo non ha il suo «Registre», ma Bon-Bon mette sul tavolo un volume con rilegatura scura; e lo fa per essere *up to snuff*, cioè per non essere da meno dell'interlocutore; ma *snuff* è anche tabacco da fiuto, e dunque il Diavolo, irretito dal gioco di parole, starnuta. Nella redazione definitiva, *up to snuff* non c'è più, e tuttavia lo starnuto è rimasto.

Vorrei segnalare alcuni punti specialmente equivoci, che hanno tratto in inganno alcuni, o anche tutti i traduttori che ho tenuto presenti. Nel racconto *The Assignment* – qui tradotto *Rendez-vous* – il giovane protagonista byroniano mostra al narratore la sua raccolta messa assieme *with little deference to the opinions of Virtu*. Tutti intendono per «scarso rispetto per le sentenze della virtù». Ma il

testo ha *Virtu*, non *Virtue*, e significa «con scarso rispetto per i canoni di ciò che si giudica “vera arte”» – interpretazione che è in accordo con le righe che seguono. Credo che sia un errore culturale ritenere che l'eroe da byroniano sia diventato dannunziano, e dunque spregiudicato e licenziosetto; non è così.

Sono piuttosto vanitoso per via d'un altro evitato e ormai consacrato errore. Nel racconto *Re Peste*, si parla ad un certo punto di una sentenza che non è emendabile perché «*Median*»; è parola che in Poe torna anche in prose non narrative, e in *Eureka*. Si traduce in genere come «equa», o cose del genere. Ma la maiuscola insospetisce, e poi non si ha l'impressione che la sentenza non sia modificabile perché «equa». *L'Oxford Classical Dictionary* alla voce *Media* rimanda ad Erodoto, I.96.100, dove appare la figura di un monarca dei Medi, legislatore inflessibile. L'ammirevole edizione del Mabbott mi ha poi fornito un'ulteriore conferma, giacché la severa coerenza della legislazione dei Medi e dei Babilonesi era luogo comune di origine biblica: ma Poe potrebbe averla ricavata da una traduzione a lui contemporanea di Erodoto. Questo accenno mi riporta a *Bon-Bon*: ad un certo punto si parla della parola greca αυλος trasformata in αυλος; quest'ultima parola è intesa come «luce»; ma il Liddell-Scott la conosce solo come «aurora», e pare che abbia sopravvivenza meramente lessicale (Esichio); dunque, il fatto che il Diavolo non spieghi la parola, limitandosi a definirla essenza della filosofia platonica, pare un puro e semplice gioco. *Moral* quasi mai val «morale» ma ha un senso non lontano dal nostro «scienze morali»: ho tradotto variamente, quasi sempre intendendo «psicologico» e simili; e non si deve dimenticare che molti concetti hanno parole di estrazione frenologica – ad esempio, *ideality* (*L'uomo d'affari* è un racconto grottesco-frenologico). Qualche volta mi sono consentito una certa sollecitazione verbale: così *mystic* sarà piuttosto «misterico», tra occulto e magico. Due violenti arbitrî mi sono permesso, e qui li denuncio: in *Le terre di Arnheim*, ho reso *materialism* con «sensismo»; e questo passi; ma nel *Villino di Landor*, trovandomi di fronte a *an expression of romance*, ho reso *romance* con «anima», supponendola non incoerente; innovazione blasfema, ma che oso difendere. Nella citazione iniziale di *Ligeia* ho reso *intentness* con «intensione», parola desueta ma leopardiana, opposto speculare di «estensione» (vedi Tommaseo).

* * *

L'ordine dei racconti è quello che presenta l'edizione ormai classica di Mabbott (Harvard University Press, 1978) secondo la data della prima redazione; l'ho osservato, perché è l'ordine più disordinato possibile. Poe ha bisogno di una lettura non per generi, ma quanto più si può irregolare, che, ad esempio, giustapponga *Mistificazione*, *Ligeia* e *Come scrivere un articolo alla Blackwood*. Poe è scrittore assai più mobile e articolato di quanto siamo abituati a giudicare, talora sottile, talora plasticamente invadente, lentissimo o mercuriale. La sua dinamica è il «cattivo gusto» che mescolato d'astrazione e stravaganza produce risultati «impossibili» assolutamente insuperabili.

Un lungo lavoro su Poe produce due effetti: insegna un certo inglese, ne fa dimenticare un altro. L'inglese di Poe è tutto mentale – non astratto, ma piuttosto collocato in uno spazio inventato, innaturale, snaturato. In parallelo a Poe si può leggere Jane Austen, il cui vitreo linguaggio si finge e mente naturale; ma quando mi è venuto in mano un libro di Dickens, polimaterico, fonico e coacervato dondechesia, ho gustato le vertigini; quello che, suppongo, debbono provare i jinn che si incarnano o, se meglio vi s'acconcia, gli angeli che un celeste errore obbliga a calarsi in un corpo infimo e splendido di trecca o di cicciao, che vale venditor di trippe per gatti.

GIORGIO MANGANELLI

[dalla *Nota del traduttore ai Racconti di Poe*]

JORDAN RADIČKOV: LA FANTASIA E LE MONTAGNE

Per ringraziare la giuria del Premio «Leone Traverso», così generosa verso il mio modesto lavoro, e l'ospitale città di Monselice, proverò a raccontare in seguito a quali avvenimenti mi sono dedicato a quest'avventurosa esperienza di dragomanno.

Incontrai per la prima volta un racconto dello scrittore bulgaro Jordan Radičkov durante un seminario di grammatica storica dell'Istituto di Filologia Slava dell'Università di Pisa, grazie all'assenso costume del mio maestro e amico prof. Giuseppe Dell'Agata di spaziare nelle letture di testi dal medioevo ad oggi. Più tardi, un'innata simpatia per i luoghi dimenticati e le culture meno note mi portò, con una borsa di studio, in quel paese ai confini dell'Europa. Vi preparavo una tesi di laurea sulla narrativa contemporanea d'ispirazione contadina. La scelta era dettata dall'importanza che ha tale filone, erede della più prestigiosa tradizione letteraria nazionale (I. Vazov, J. Jovkov, E. Pelin) e comprensibilmente ben radicato in un paese come la Bulgaria, a economia fondamentalmente agricola, dove secoli di dominio ottomano hanno cancellato ogni traccia d'aristocrazia e dove la classe colta, anima-trice del Risorgimento ottocentesco, s'è sviluppata prevalentemente in centri rurali, alimentando il mito del villaggio balcanico come culla e insieme fortezza dei valori tradizionali, della cultura e dell'identità nazionale. Col procedere dell'indagine, all'interno di questa linea, che conta ancor oggi rappresentanti di grande levatura (basta citare I. Petrov e N. Chajtov), prendeva sempre maggior risalto proprio l'atipica figura di J. Radičkov, sul quale si concentrò alla fine il mio interesse.

Nato nel 1929 a Kalimanica, sperduto paesino di montagna poi evacuato e sommerso dal bacino d'una diga e diventato così ancor più remoto, Radičkov è notissimo in patria per l'inconfondibile originalità della sua corposa scrittura. Dopo inizi lirico-realistici, cominciò infatti con estro cosciente a parodiare e stravolgere i generi letterari ed il linguaggio che ereditava, immettendovi i lieviti del grottesco, del comico, del paradossale. La sua opera (cronologicamente parallela alla scomparsa di un millenario sistema di

vita con gli sconvolgimenti sociali della seconda metà di questo secolo, quali l'urbanesimo e l'industrializzazione) abbonda di ibridi, anti-forme, strampalati rovesciamenti di canoni narrativi consunti, dei quali rappresenta una sorta di carnevalesca sepoltura. L'ironica penna radičkoviana si esercita sulle movenze delle fiabe di magia, delle leggende apocrife bogomile, della chiacchiere d'osteria, dell'apologo astuto, delle cantafavole e dell'aneddotica da veglia nella stalla, elaborando una lingua fondata sulle potenzialità espressive del parlato, distante dalla polverizzazione dialettale dei rifacimenti folclorici come dal piatto standard «cittadino», reso spesso ancor più anonimo dal frettoloso assorbimento di modelli stranieri e da un falso tecnicismo. L'ambiente delle storie più iperboliche, giocose e apparentemente sconclusionate è il fantastico paese di Čerkazki, popolato da contadini imprevedibili e burloni, ignari dei guai della vita e costantemente alle prese con le loro zuffe e grullerie, le loro mirabolanti e del tutto immaginarie imprese, la loro mitologia casereccia e irriverente, la loro sorniona e candida saggezza. Attorno a loro si muovono spiritelli eccentrici, creature enigmatiche, demoni sdentati, maiali giganteschi e goffi vampiri. Per di più, l'autore lascia alla deriva, in questo mondo primitivo e animista, relitti degli eventi e degli oggetti del mondo contemporaneo che, catapultati fuori dal loro contesto, si rivelano aggeggi indecifrabili e vengono sommersi dall'instancabile e spiritosa facoltà mitologizzante dei čerkazkiani. È mirabile come Radičkov riesca paradossalmente (in una letteratura spesso etnocentrica per programma e legata a filo doppio ai ben noti pregiudizi sul realismo) ad arrivare più lontano proprio perché marginalissimo. Tale forza gli viene dalla fiducia nella ricchezza del destino umano, sfuggente alle inferriate dei dogmi, delle costrizioni, delle convezioni e nelle virtù trasgressive e liberanti dell'immaginazione, che permettono anche al più povero e ignorante degli uomini di «vincere la legge di gravità» almeno per un istante.

In un successivo viaggio in Bulgaria, mi presentai da Jordan Radičkov con la mia tesi sottobraccio e imparai a conoscere a poco a poco quel personaggio mobile e ossuto, con due pozzi perennemente luccicanti al posto degli occhi, che compariva all'improvviso nel vano delle porte col sorriso di chi viene da qualche altro mondo e si appoggiava ad ogni appiglio che il discorso gli fornisse per scavalcare d'un balzo la staccionata dentro la quale ci tenevamo e incamminarsi in storie brade ed interminabili.

Nacque così l'idea di tradurre alcune di quelle storie, di tradurmi. Credo che ogni sincero traduttore abbia provato cosa significa veder impallidire le ragioni della filologia per far posto a quelle dell'affezione: la cura che si mette nel percorrere il testo è allora quella di chi confeziona un dono. Ed è questo «valore aggiunto» che anima l'opera del messaggero quando, pur sapendo che non potrà mai conservare tutta l'abbondanza del messaggio, riesce nell'arduo compito di annullare le distanze, di portare in salvo oltreconfine – appassionato contrabbando – un po' di poesia. È così che anche questi libri, come dice il *fool* manganelliano, ci aiutano a vivere.

* * *

Ci sono due frammenti di storie radičkoviane, inedite in Italia, che mi hanno talora fatto pensare a curiose analogie con la condizione del tradurre.

Nella quasi-autobiografia *Ricordi di cavalli*, Radičkov racconta che da bambino, spaventato da un cane, aveva perso la parola e riusciva a malapena ad articolare qualche suono sconnesso. Respinto dagli altri bambini di Kalimanica, che per ammetterlo nella loro compagnia gli imponevano l'impossibile pedaggio di pronunciare uno scioglilingua, aveva come unica compagna di giochi una ragazzina sordomuta, con la quale andava in cerca di rane. Avevano infatti saputo dell'esistenza di rane fatate e perciò ne riempivano una cesta e poi le baciavano una ad una, nella speranza di trasformarle così in re e regine, o almeno principi e principesse. Una volta furono condotti dalle loro madri al monastero dove viveva un vecchio monaco ritenuto santo, che li segnò, li asperse con acqua benedetta e si mise a leggere loro da uno spesso libro. Finì che i due bambini s'addormentarono e quando si svegliarono, videro che anche il vecchio s'era assopito. Il tentativo di guarigione mediante passi delle scritture era fallito, ma sulla via del ritorno, attraversando un ponte, per poco non furono investiti da alcuni cavalli imbizzariti, sfuggiti allo stalliere. Il bimbo gridò, per lo spavento, «cavalli!» e ritrovò poi piano piano tutti i nomi delle altre cose che vedeva, prima incesplicando ancora nelle sillabe, poi urlandoli con gioia a squarciagola. La piccola sordomuta scoppiò a piangere e corse verso il fiume, seguita dalle donne preoccupate. Ma lei, scagliando sassi, impedì a tutti d'avvicinarsi; poi si stancò e si sedette sulla riva, coi piedi nell'acqua. Quando la madre le si fece accanto

per calmarla, tirò fuori dal fiume una rana enorme che aveva afferrato per una zampa e la sventolò davanti agli occhi inorriditi di lei. Prese quindi saldamente per mano il piccolo Jordan e, sempre tenendo con l'altra mano la rana che spenzolava zitta e impotente, s'incamminò lungo la strada polverosa con un pensoso sorriso.

Qualcosa di simile accade per chi traduce: all'inizio le parole sono per lui recinti e muri invalicabili e gli par d'essere sordomuto in tutte le lingue finché una difficoltosa lettura e ancor più uno spavento, un'emozione provvidenziale non gli portano quella che cercava, e allora può passo passo riaddomesticare il mondo facendo riecheggiare i suoi mille nomi. L'attesa e il viaggio sono lunghi perché la parola è un bene prezioso, come sa chi si è incamminato, trascinato dalla propria passione sordomuta, in compagnia d'una voce tutta nuova e armato dell'improbabile speranza in una rana incantata.

Nella novella *L'erba folle* si narra una leggenda secondo la quale in una radura nascosta tra le foreste che circondano il paese di Staropatica ondeggiavano epicamente le screziate criniere dell'erba folle, sorvegliata da gazze cilestrine. Per giungervi bisogna percorrere un intero labirinto di sentieri, ma chiunque entra in quest'erba resta poi per sempre lì a vagare, perché è piena di essenze magiche e il senno e il cuore dell'uomo si coprono a poco a poco d'erba, facendogli scordare tutto della sua vita. Laggiù, tra funghi grandi come cornamuse, il tempo cessa d'esistere, perché si perde la memoria. Se un animale o una persona si smarriscono e non tornano più indietro, in paese dicono che è caduto nell'erba folle. Anno dopo anno, chi di propria volontà, chi per caso, ci sono finiti un derviscio venuto apposta dall'oriente ruotando su se stesso come un fuso, un plotone di fanti durante le manovre autunnali, una pastorella col suo gregge di capre, un carro dipinto, carico di brocche e tintinnante di sonagli... e nelle notti di tempesta il vento porta fino al paese un suono di campanelli, spari e canti di soldati, belati di capre e il riso soffocato della ragazza. Il protagonista, che porterà con sé per tutta la vita il desiderio di trovare l'erba folle, ha un suo piano per conoscerla senza rimanerne prigioniero: ci metterà soltanto un piede, perdendo così solo metà memoria.

Anche questo mi ricorda la vicissitudine del traduttore, eternamente in bilico tra due lingue, tra la propria e l'altrui scrittura, cultura, memoria, perso in un prato sconosciuto i cui profumi lo affa-

scinano, ma dal quale deve poter uscire con l'ardua e umile miscela erboristica della sua fatica d'interprete: un segreto da tradire subito.

Inutile infine parlare delle difficoltà che s'incontrano ad avvicinare una letteratura assai poco conosciuta in Italia (le traduzioni sono da noi scarse e raramente pregevoli) e sulla quale pesano quei luoghi comuni che sempre abbondano su ciò che si ignora. Mi auguro che questo mio primo lavoro, che spero sarà presto seguito da altri, possa dare un contributo e costituire una piacevole lettura.

A me ha portato innanzitutto un inestimabile amico. E quando ho comunicato a Jordan Radičkov la lieta notizia di questo premio prestigioso, tanto più gradito perché condivido e ammiro l'intelligente impegno a valutare degnamente la misconosciuta arte di tradurre, gli ho indicato dove poteva trovare sulla carte geografica d'Italia Monselice e gli ho descritto il singolare paesaggio di questa vostra montagna che si eleva nel bel mezzo d'una pianura. Lui mi ha chiesto di portare il suo saluto e di dirvi che siete fortunati, perché nella mappa della fantasia non esistono pianure.

DANILO MANERA

PER UNA TRADUZIONE SVEDESE DELLA
«DIVINA COMMEDIA»

Mi è difficile esprimere che cosa io abbia provato allorché mi è giunta la notizia che il Premio «Diego Valeri» di quest'anno è andato alla mia traduzione della *Divina Commedia*. Gioia, commozione ed anche un po' di orgoglio hanno dominato il mio animo, perché il prestigio dei premi di Monselice è alto in Svezia, come del resto nel mondo intero. Per me, poi, è molto importante il fatto che un tale riconoscimento mi venga da una giuria di così insigni letterati del paese di Dante.

Non ho certamente l'intenzione di fare un discorso, anche perché il debole stato di salute che sto attraversando non mi ha permesso di prepararlo; ma sono lieto di manifestare subito la mia profonda gratitudine al signor Sindaco, alla Cassa Rurale e Artigiana di Sant'Elena, per il suo mecenatismo, nonché al Presidente ed ai membri della Giuria. Ma qui il mio pensiero va anche agli amici letterati svedesi che mi sono stati di aiuto con preziosi consigli in questo lungo lavoro e, in particolare, all'Istituto italiano di cultura di Stoccolma che ha promosso e sostenuto, anche finanziariamente, l'iniziativa di questa traduzione. Ho la grande soddisfazione di vedere qui oggi la professoressa Lucia Pallavicini che era direttrice dell'Istituto di Stoccolma quando è nata l'idea di una nuova traduzione della *Commedia*.

Tutti coloro che si sono provati a tradurre Dante devono umilmente confessare la paurosa gravità del compito e riconoscere che la straordinaria forza espressiva e la bellezza del testo dantesco rimangono del tutto irraggiungibili. E tuttavia penso che i tentativi di trasferire i capolavori letterari in altre lingue si dovranno ripetere in ogni epoca, perché sempre e dovunque la gente vorrà accostarsi alle opere del genio umano, soprattutto quando si tratti di un'opera così universale come la *Divina Commedia*.

Nella mia traduzione ho scelto l'endecasillabo sciolto, perché l'uso della rima, come è capitato a quanti si sono cimentati nel passato in questo lavoro, avrebbe costretto il traduttore a contorcimenti linguistici poco felici o addirittura a sacrificare la fedeltà all'originale.

Ho avuto la gioia di constatare che l'interesse per la *Divina Commedia* nel mio paese sta aumentando, anche tra i giovani, ed è mia viva speranza che il riconoscimento che qui a Monselice viene ora al mio lavoro dall'autorevole giudizio di illustri studiosi e letterati, possa favorire ancora di più l'approccio all'opera di Dante e alla cultura italiana in generale nei paesi nordici.

Forse non sarà male che il pubblico qui presente ascolti, attraverso un breve esempio, come suona il verso di Dante nella lingua svedese. Ma dico subito che io non sono un dicitore di versi, e vorrei che al mio posto, in questo momento, ci fossero gli attori svedesi Jan Olof Strandberg e Margareta Krook, che l'anno scorso entusiasmarono il pubblico dell'Istituto italiano di cultura di Stoccolma quando lessero alcuni brani della mia traduzione in una serata dedicata alla presentazione del libro. Mi scuso pertanto coi presenti della noia che potrò loro recare con la mia recitazione.

Scelgo la prima parte del canto trentesimo del Purgatorio, ossia l'incontro di Dante con Beatrice (v. 1-54):

SKÄRSELDEN

SÅNG XXX

När högsta himlens Karlavagn där framme
 – som aldrig kände nedgång eller uppgång
 3 och blott av syndens dimma kan fördunklas,
 och som häruppe gav åt alla ledning
 liksom den lägre Karlavagnen leder
 6 envar som vid sitt roder söker hamnen –
 nu gjorde halt, såg jag de sanningsvittnen
 som gått emellan den och gripen blicka
 9 mot vagnen, som om där sin frid de funnit;
 och en av dem, likt sändebud från himlen,
 sjöng med hög röst tre gånger: "Veni, sponsa
 12 de Libano", och alla efter honom.
 Som saliga när dombasunen kallar
 skall uppstå skyndsamt ur sin grav och sjunga

15 med återvunnen röst sitt halleluja,
så, över denna himmelska triumfvagn
uppstod efter den gamles rop väl hundra
18 budbärare om evigt liv och frälsning.
"Benedictus qui venis!" sade alla,
och över, runtom utströende blommor,
21 "Manibus, oh, date lilia plenis!"
Jag sett ibland, när dagen just begynner,
himlen i öster stå helt rosenfärgad
24 och genomskinligt klar på andra sidan,
och solens ansikte gå upp beslöjat
och mildras av ett töcken, så att ögat
27 en lång stund förmår uthärda dess strålar;
på samma sätt, inom ett moln av blommor
som änglahänderna lät stiga uppåt
30 och falla ned i vagnen och omkring den,
fick jag i bländvit slöja se en kvinna,
krönt med olivblad, under djupgrön mantel
33 och i en klänning röd som eldens låga.
Med ens förnam min själ, fastän så lång tid
förflutit sedan jag i hennes närhet
36 stod darrande av bävan och bestörtning,
ej genom ögats kunskap, men av kraften
som hemlighetsfullt utgick ifrån henne,
39 den stora makt som bor i gammal kärlek.
Och när jag nu i ögonen blev träffad
av denna höga kraft som genomborrat
42 min själ medan jag ännu var en gosse,
vände jag mig åt vänster med den iver
med vilken barnet rusar till sin moder
45 var gång det blivit skrämt eller bedrövat
för att säga Vergilius: "Ej en droppe
blod har jag kvar som inte darrar i mig:
48 jag känner tecknen på den gamla lågan."
Men ensamma Vergilius oss lämnat,
Vergilius, min hulde vän och fader,
51 Vergilius, som jag följde för min frälsning;
och all den skönhet släktets mor förverkat
kunde ej hindra att min kind, som daggen
54 förut gjort ren, blev mörk igen av tårar.

ATTI DEL TREDICESIMO CONVEGNO
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA

F.M. PONTANI
TRADUTTORE DEI GRECI ANTICHI E MODERNI



Filippo Maria Pontani nel giardino del Castello di Monselice con Gianfranco Folena ed Elio Chinol.

PER FILIPPO MARIA PONTANI

Le mie prime parole siano per dirvi a che punto ho saputo apprezzare la vostra fiducia e quanto profonda sia la mia riconoscenza. Confesso che quando Gianfranco Folena mi chiese di partecipare a questa riunione tracciando un breve profilo di Pontani ebbi un moto di ritrosia, come se d'improvviso mi si rivelasse la mia insignificanza personale. Non mi ritenevo degno di assolvere il compito che mi si voleva affidare. E tuttavia, dopo le prime esitazioni, risposi di sì ricorrendo all'alibi che in fondo si sarebbe trattato soltanto di un ricordo di amici.

Aderii all'invito anche perché accettando avrei avuto l'occasione di ripercorrere momenti essenziali della mia vita di lavoro, momenti preziosi che avevo diviso con un amico la cui vivacità mentale aveva rappresentato per me uno stimolo e un piacere continui.

Come lo conobbi, e quando?

L'estate del 1967 «ardeva nell'Attica come il pino acceso», quando invitai Giorgio Seferis a scrivere sugli *Inni Omerici* per la mia collezione del Tridente. Dopo varie settimane ebbi una risposta genericamente positiva, ma... avrebbe voluto parlarne a voce. Al primo incontro, nella casa di Via Agras, fece subito il nome di Pontani ed io ebbi la chiara percezione che si trattava di una *conditio sine qua non* per la sua collaborazione al progetto. Naturalmente sapevo del talento pontaniano, già lungamente sperimentato, per l'arte del tradurre, mi fu perciò facile accettare e, una volta a Roma, incontrai Pontani e gli proposi l'impresa di tradurre e gli *Inni*, e il saggio introduttivo che Seferis avrebbe scritto.

Così cominciò la frequentazione, così a poco a poco scoprii la sua dottrina, la sua padronanza di pensiero, ed insieme una intima umiltà.

A certificazione di quest'ultima, mi sia permesso di ricordare che traducendo *l'Inno IV* ad Hermes, gli avvenne di descrivere l'invenzione della cetra. «Mi dispiace, professore – gli osservò Giusto

Vaglieri, revisore delle bozze e criptomusicologo – ma così come lei ha tradotto, la cetra non potrà mai levare fragori» e, rivelando insospettate conoscenze di tecnica strumentistica, glielo dimostrò irrefutabilmente. Un altro sarebbe rimasto turbato o irritato. Pontani per giunta in gioventù si era dilettrato a suonare il violino. Ebbene, come credete che reagì? Si rimise con umile pazienza all'opera insieme col suo contestatore fino a che la cetra di quel mariuolo di Ermete non funzionò.

Non ricordo con precisione l'intervento ma so che il pezzo, comprensibile ora anche a un profano come me, suona così:

– Su misura steli di canna recide e, forando alla testuggine il guscio, traverso il dorso li figge.

Stende intorno una pelle di bove, con grande saggezza, poi v'adatta due bracci, congiunti fra loro da un giogo, e sette corde – minugia di pecore – tende in accordo. Costruito che fu quel giocondo trastullo, col plettro l'una o l'altra andava tentando a turno le corde: sotto le dita la cetra levò spaventoso fragore.

Insieme alle doti di modestia ammiravo in lui l'umorismo tagliente, l'acuminata e romana ironia. Molti di voi saranno stati presenti quando Pontani all'XI edizione del premio Città di Monselece ha letto il suo studio sulla traduzione delle *Bucoliche*, uno studio traboccante di severa erudizione. Io ne sono venuto a conoscenza solo da poco. Ho cominciato a leggerlo seriamente, ma all'improvviso sono scoppiato a ridere quando nel bel mezzo della rassegna parla di un Mario Pizzolo. Mi sembrava di sentire la voce di Filippo (mi domando se non è questo forse il vero senso dell'espressione *verba volant*). Lo sentivo:

– In piena guerra, con quattro figli sposati, Mario Pizzolo scrive ancora strofe alcaiche intitolate «All'alcaica» («Brindar vogl'io con vino cecubo / oh come il nome coi colpi associasi / Ben alto il bicchiere spumeggi / Poi si spezzi sul suolo fra il riso») o intona versi di questo garbo: «E lavoro lavoro lavoro / certo proteggemi un dio».

Tra un inno e l'altro traduce (in tutto o in parte) ecloghe di Virgilio, in un ritmo arieggiante l'esametro ma con libertà ed errori.

Non mi pare il caso di rubare tempo a chi meglio di me parlerà con vera competenza di Pontani dominatore del greco da Omero a Elitis, mi piace tuttavia accennare alla sua attività (più rara) di traduttore dal latino, citando il giudizio di Natalino Sapegno nel suo discorso in Campidoglio per la presentazione dell'*Eneide* nella versione pontaniana: «E a fronte del testo di Virgilio c'è la traduzione

di Pontani, che a me pare assai bella, quale poteva attendersi da chi a questa fatica di rendere in lingua moderna, senza tradirla, la poesia di popoli antichi o diversi ha dedicato, si può dire, quasi tutta la sua vita. Di Pontani ricordavamo con ammirazione e con riconoscenza, per essercene più volte serviti con sicuro vantaggio, le tante traduzioni dai greci – gli *Inni* omerici, i lirici, i tragici, l'immane fatica ancora in corso dell'*Antologia Palatina* – e le altre versioni, che son forse le sue cose più nuove e congeniali, dei poeti greci moderni, di Kavafis, di Seferis. Diremo dunque che egli non è stato, anche questa volta, inferiore a se stesso. In quell'impossibile scommessa, che è sempre l'esercizio del tradurre, esiste pur tuttavia un margine di più o meno felice approssimazione. Anche qui, senza istituire confronti con altre versioni antiche e recenti (che non sarebbe il caso in questa sede), pare a me che a Pontani sia riuscito quasi sempre di toccare un grado assai alto di approssimazione. Egli non è di quei traduttori, oggi così frequenti, che rinunziano, che si rassegnano alla sciattezza della prosa. Sa benissimo che alla fine non gli sarà dato di comunicare al lettore altro che «una pallida immagine della disperante suggestione di una poesia ineguagliabile», e tuttavia non s'arrende; vuole di quella poesia restituire per quanto è possibile non solo l'umanità ma anche la musica, e sviscerarne tutte le sfumature di un linguaggio estremamente duttile e variabile; soprattutto sa che la poesia ha un suo grado diverso e più alto d'intonazione, e in questo caso un tono eroico, una sostenutezza formale, a cui l'autore non vien meno in nessun punto e che il traduttore ha l'obbligo di preservare. Almeno per noi, che ancora crediamo alla qualità specifica del linguaggio poetico, anche questo è non piccolo merito».

Non vorrei aggiungere altro; lasciatemi tuttavia dire semplicemente che considero una benedizione aver conosciuto e praticato un uomo come Filippo Maria Pontani e che continuerò fino all'ultimo, come ognuno di voi, ad essergli grato per quanto ci ha lasciato. Proseguirà così una collaborazione e un'amicizia, cioè un dialogo che ci ha tutti arricchiti. E saremo ancora tutti insieme e nel discorso e nel viaggio: *nous ne pouvons plus rien pour lui et il pourra encore beaucoup pour nous.*

ENZO CREA

PONTANI TRADUTTORE DEI LIRICI GRECI
E DELL' «ANTOLOGIA PALATINA»

Ritrovarci qui ad un nuovo incontro dopo quello, per me, di due anni fa, in cui discutevamo le traduzioni italiane di Virgilio, e proprio per commemorare chi era allora in prima fila, è cosa ben mesta. Ma è anche un segno della validità della sua lezione di allora e di sempre e della presenza continua della sua persona nei nostri animi.

Ciò che allora ci aveva sbalordito era l'enorme erudizione anche fuori dal suo campo specifico di grecista principe, in Filippo Maria Pontani: una carrellata puntuale attraverso tutta la letteratura italiana, non generica e vaga ma al suo solito diretta e precisa, puntigliosa, coi nomi sonanti del Rolli o del Soave accanto ai più recenti, fino a Zanzotto; e l'analisi agevole dei traduttori delle *Bucoliche* preceduta da un'ardua campionatura di echi che ci aveva gettati in quell'universo memoriale e culturale da cui Pontani attingeva per il suo lavoro di filologo e di traduttore.

Perché, accanto alle esigenze della filologia, premevano sempre in lui quelle altre della poesia. Ciò lo distingueva, non sempre con adeguato riconoscimento, in un panorama assai arido; derivava da un'umanità autentica, da una personalità completa, e gli permetteva d'inoltrarsi senza smarrimenti nell'universo scoraggiante della letteratura bizantina come di accostare felicemente le spiagge alessandrine di Kavafis, la classicità solare di Seferis, l'espressionismo violento di Ritsos.

Quest'insieme di rigore e di gusto, di erudizione e di sensibilità ha fatto, soprattutto, di Pontani un impareggiabile interprete della lirica greca per noi.

Dovremo muovere per questo dalla prima delle sue più imponenti e felici fatiche: *I lirici greci*, maturati come le successive nella straordinaria officina della vecchia casa editrice Einaudi. Nell'archivio di Torino si rintraccia già per il 1959 un piano di versioni delle tragedie di Euripide a firma Pontani: traduzione, vien detto, «recitabile» per le parti dialogate, in versi per le liriche, e presentazione analoga al *Sofocle* della Lombardo Radice; piano che sarà pienamente realizzato vent'anni dopo, per l'editrice Newton Compton

di Roma. Allo stesso modo appariranno presso un altro editore (Mondadori) le versioni di Kavafis, di cui pure una traccia è nella medesima lettera di Bruno Fonzi a Pontani del 2 ottobre 1959.

Il contratto per la versione di lirici greci è del giugno 1963; solo alla fine del seguente 1964 cominciarono però ad affluire alla casa editrice le prime versioni, di Saffo-Alceo-Anacreonte, pubblicate nel '65 in un volumetto della Collezione di Poesia. A metà '66 è la volta di Alcmane-Stesicoro-Ibico, uscito due anni dopo, mentre nel frattempo, a fine '67, il volume dei lirici greci si viene delineando nel suo complesso con maggior precisione.

L'opera completa occuperà Pontani per altri due anni, intercalata ad altre meno impegnative e da proposte collaterali quali un'antologia di Nonno, di cui nello stesso archivio si conservano tre brevi saggi inediti o con varianti rispetto al brano entrato nell'antologia scolastica Pontani-Costantini, *Lo specchio delle Muse* (Barjes, Roma 1969); e mi par di sentirvi ancora qualcosa di troppo molle, d'immaturo:

...Già nereggiava tacito il cono d'una tenebra
 senza nubi, balzando col suo palpito d'ombra:
 e livellò le cose in un silenzio lungo, allibito.
 Né viandante dell'India accelerava
 per la città l'orma del passo;
 né donna operosa toccava il suo travaglio usato.
 Presso la lampa amica della rocca, sbandava
 dal noto girotondo fra le mani il fuso,
 né dondolava al suo perpetuo moto
 il tratto ballerino dello stame. [...]
 E un altero elefante, presso un muro,
 ritto, poggiato a un albero dormiva.
 Solo, insonne, smaniato, strisciando col suo passo
 felpato, si struggeva Mòrreo; e sempre
 all'abbrivo tornava la sua ronda.

Accanto alla proposta di Nonno e di poetesse greche minori va citata quella poco posteriore (ottobre '68) di un volumetto antologico – e «urgente» – di Ritsos,

«ancora presso che sconosciuto fra noi» – scriveva Pontani,
 «rendendo omaggio alla sua dignità artistica, alla sua incrollabile fede politica e alle sue attuali sofferenze. [...]
 È l'unico modo che ho di assumere una posizione morale e politica contro il fascismo greco».

Il volumetto uscirà da Scheiwiller, e sarà una delle non poche né dimenticabili testimonianze «moralì e politiche» di uno studioso

che ha vissuto con rara vivezza e penetrazione l'antichità, e con altrettanta lucidità e rigore il proprio tempo.

Pontani salutava la compiuta fatica e l'ultimo invio degli addobbi dei lirici greci in una lettera del 22 ottobre '69 con una di quelle sue felicissime citazioni: «Cras nato Caesare festus / dat veniam somnumque dies». Ma già prima che, nel novembre, uscisse il volume nella collana dei Millenni, si era affacciata l'idea del ciclo completo della lirica greca nel giro di tre anni in tre volumi, col testo originale a fronte (quel primo tomo, com'è noto, non lo porta).

Il progetto si riavvia immediatamente col volume dei lirici corali, e viene condotto insieme alla cura dei volumetti separati, col testo greco, degli *Elegiaci* (1972) e, nel '77, all'introduzione delle *Guerre* di Procopio, autore caro al Pontani bizantinista; Pindaro avrà una gestazione canonica di nove mesi, dal luglio del '74 al marzo del '75; Simonide e Bacchilide arrivano in casa editrice nel giugno del '76; il volume complessivo dei *Lirici corali greci* esce poco dopo e chiude il corpo della lirica greca arcaica e classica.

Fondatee sull'edizione di Diehl e Snell, le versioni di Pontani si presentavano con caratteristiche molto precise, che venivano suggerite dal consenso più ampio e attraverso i più dei lettori, ma lasciavano qualcuno perplesso, se non sull'impianto generale, sulla singolarità di certe soluzioni. È il traduttore stesso a chiarire per tutti nella prefazione al primo volume, p. X (vedi anche l'avvertenza al secondo, p. XLI):

la fedeltà ai valori genuini degli esemplari vorrebbe conciliarsi con le esigenze d'una plausibile edizione attuale. [...] Di qualche licenza nella resa dei nomi propri, di qualche evidente «anacronismo», come dei riverberi d'una tradizione letteraria, o anche popolaresca, che assumono l'aspetto di citazioni, il traduttore è ben consapevole. I ghiribizzi di questo genere [...] potranno forse essere giustificati dalla ricerca d'una comunicativa, anche talora allusiva, vitalità del linguaggio.

La tentazione, il confronto ineludibile coi precedenti e soprattutto di poeti novecenteschi; ma, crediamo, anche e più la formazione di Pontani nella Roma degli anni Trenta, lo portavano a una sorta di colta eleganza, ad una negata (vedi ancora il luogo appena citato del volume dei lirici corali) ma non assente inclinazione verso la poesia dell'ermetismo; un classicismo a tratti leopardiano, a tratti dannunziano, reso vibrante e contemporaneo dall'estasi della parola, dall'astrazione lessicale, dalla suggestione del suono,

dalla ricercata efficacia dell'innesto e dell'eco letterari, su cui torneremo ancora più avanti, ma a cui occorre accennare sin d'ora: e del resto se ne rilevavano orme (leopardiano-carducciane) già nella filatrice e nell'elefante del citato frammento di Nonno.

Così leggiamo in sole tre pagine consecutive delle versioni da Solone:

Breve volgere d'ora ai cittadini mostrerà
 se son pazzo: all'apparir del vero.
 È oscuro e non s'intende l'Uno che tutto assomma,
 termine fisso d'eterno consiglio.
 E non manchino lacrime alla mia morte; ai cari
 vorrei lasciare eredità di pianto.

Entrando in Saffo, siamo, inevitabilmente, raggiunti da quell'altra essenzialità vaga e intensa, dalla vibrante suggestione del lume di parola, dalle sorvegliate scelte del traduttore:

L'acqua fredda risuona fra le rame
 del melo e la radura è un'ombra
 di rose. In un palpito di foglie
 cola sopore.
 Nei pascoli prativi, fioriture
 di primavera (p. 183).
 Morte, inerzia di sonno
 per te, silenzio di memoria, sempre:
 tu non attingi rose
 poetiche.
 Dispitta e scura, vagherai nell'Ade,
 svolacchierai tra larve
 nere (p. 193).
 ... Così la luna,
 caduto il sole, rosea
 sbianca le stelle, inonda, alta di lume
 la marina salmastra,
 la fiorita campagna (p. 199).

In questa attenzione non solo al dettato originale ma ad una pregnanza di lingua nuova, con spettro lessicale vastissimo, che non esclude un «cangia» (p. 31), che ama il vocabolo riposto, evocativo, diafano («Ecco, a flessile ramo io ti somiglio», p. 205), Pontani impostava il suo lavoro d'interprete; ed essa gli sembrava necessaria anche per il suo impegno di versificazione, non di traduzione prosastica. La problematica della metrica è esposta, per i lirici monodici, a pagina X della prefazione, con un puntiglio che lascia intravedere la laboriosità e ragionevolezza delle soluzioni; né meno traspare nella pagina già citata dell'Avvertenza ai lirici corali. Sempre,

comunque, con l'impiego aperto e isolato, o dissimulato e collegato di metri volgari, dunque anche con la sostenutezza di linguaggio e sonorità che qualsiasi versificazione comporta, Pontani esprime il verso greco, non dissolvendo con facilità ma, se non «ormeggiando», com'egli dice, le troppo complesse e remote strutture corali, rispettando almeno le risposdenze interne alla coppia strofe-antistrofe.

La fatica dev'essere stata notevole soprattutto per Pindaro, anche se lì proprio la sostenutezza dell'originale, l'arditezza e luminosità dell'immaginazione fornivano un supporto e stimolo vigorosissimi alla bravura e inclinazione del traduttore. È con l'originale che dovremmo misurare risultati come quelli presenti qui, e accettare, o meno, soluzioni come nella celebre prima *Olimpica*, che citiamo anche per il comodo della notorietà:

Ottima è l'acqua. E l'oro,
vampa di fuoco, spicca,
la notte, oltre fierezze di tesori.
Mio cuore, aneli a dire
di gare? Oh, non t'incanti, il giorno,
più rovente del sole astro lucente
nell'aria solinga! Così
lizza non canterò
valida più d'Olimpia.
Di là movendo, l'inno che s'immilla gira
menti di vati:
vennero, per cantare
il figlio di Crono, e questo sfarzo,
alla casa beata di Ierone.

È chiaro che una soluzione come quella adottata in

... Oh non t'incanti, il giorno,
più rovente del sole astro lucente
nell'aria solinga

dove è spezzata la complessità del periodo e del pensiero (come il sole è solitario nel cielo diurno per il suo splendore, così ogni altra gara svanisce al confronto di Olimpia), li scardina, ma dà fiato al lettore su questa soglia dell'intera catena pindarica, e pur gareggia in concentrazione e rapidità di corso con la vena originaria. Né Pindaro può offrirsi oggi diversamente, con l'appianamento dei suoi nessi e delle sue sconessioni.

La forza evocativa della parola e del costrutto rimane anche qui l'elemento ispiratore del traduttore. Colpisce ancora la preziosità dell'inno che «s'immilla», *polyphatos hýmnos*, verbo dantesco (Paradiso 28. 93, in un contesto altrettanto luminoso; è usato anche a p.

XXIX dell'Introduzione per la tematica fantastica «che s'immilla nelle venature dell'epinicio») accanto al comune «gira» (*amphibál-letai*), immediatamente riscattato col semplice complemento oggetto «mente» di vati.

Nell'insieme è ravvisabile nella versione pindarica del Pontani una determinazione alla densità emula dell'enigma e dell'ellissi pindarici. Più avanti leggiamo passaggi come:

Eri sparito: affanno di ricerche;
alla madre nessuno ti portò.

E:

Ceppo di pena, sciagurata vita,

e:

...A me!

Io sosterrò la prova,

evitando abilmente i legami e concentrando ulteriormente le celebri sintesi, intensificando le metafore, moltiplicando le astrazioni («se ti fa dolce l'anima di canto», «un sogno di sponsali», «e fu l'epifania», «sull'abbrivo del carro», «un miele di benessere», «è per gli umani un vertice»).

Ciò costituisce, come si vede, anche una lettura del poeta luminoso e sentenzioso, lirico e filosofo, procedente per figure e concetti. Pontani diffidava, come traspare dall'Introduzione, di letture contenutistiche o simbolistiche, cerebrali o «pigre» di queste liriche; simpatizzava invece per un'«auscultazione» dell'espressività fonica e ritmica, invocando anche l'applicazione di metodi strutturali alle odi del suo poeta.

Era, tutto questo, un segno della sua profonda devozione alla poesia, che nulla aveva di classicistico ma affondava nelle forme dell'arte del proprio tempo; faceva tutt'uno con la sua sensibilità sempre vigile, con la sua curiosità e informazione pronta, col suo entusiasmo giovanile per la vita, pur durata per lui in prove non comuni. Ecco la sua incontentabilità e l'incontenibilità, per lui, del grande tesoro greco antico; il bisogno di verificarlo e stimolarlo con le esperienze moderne; una delle vie che lo spinse in avanti verso le culture contemporanee non solo per la sua professione di neogrecista ma per l'insaziabilità di letture e di riferimenti, di cui è traccia in ogni suo scritto.

Nello stesso anno 1975 in cui si chiudeva la traduzione di Pindaro, in un incontro a Padova maturava definitivamente il progetto della versione dell'*Antologia Palatina*, il più impegnativo come mole e il più eccezionale fra quanti un traduttore di poesia antica possa affrontare: né mai era stato fino ad allora realizzato fra noi. Pontani stendeva il piano di lavoro nel novembre del '76, mentre appariva il volume dei *Lirici corali greci*. Ancora riluttante il traduttore all'idea del testo greco a fronte, per l'impossibilità di dare un'edizione in qualche modo critica, si fissavano due volumi per l'ipotesi del solo italiano e in subordine i quattro poi maturati per l'ipotesi bilingue; e si fissavano le consegne entro due anni, a fine '78. A gennaio '77 Pontani scrive:

Ho già cominciato a lavorare: il lavoro mi piace molto; nell'aprile (sono tappe e notazioni operative interessanti):

Dopo le splendide gemme del l. V (già tradotto e battuto a macchina) ho affrontato le secche e la noia dei ll. I-IV (sono quasi alla fine, almeno d'una prima stesura). Per via sorgono alcuni problemi relativi alle note: non è facile trovare una misura soddisfacente, per l'indeterminatezza del pubblico dei lettori. [...] Quello che è valutazione e anche rievocazione o risentimento dei valori poetici, penso che sia opportuno sistemarlo nelle introduzioni ai singoli libri, come una guida alla lettura e un bilancio.

La versione definitiva dei libri I-IV è ultimata in sei mesi. A settembre:

Anche il l. VI è compiuto. [...] Il lavoro è grosso, ma non mi scoraggio.

A mezzo del '78, avvicinandosi ormai la pubblicazione del I volume, Pontani offre alla casa editrice qualche suggerimento anche per l'apparato illustrativo. Non era solo un editore, traduttore, presentatore di testi. Aveva un gusto raffinato ed esigente anche per l'oggetto stampato; sentiva la bellezza della pagina bianca e nera, il piacere tattile e visivo del libro. Il senso dell'ordine e della chiarezza che traspariva dalla sua grafica minuta e dalle sue pagine vergate si trasferiva in un'esigenza anche per la stampata; era come uno dei suoi amanuensi e miniatori bizantini. Discuteva i corpi, i titoletti; correggeva abilmente e attentamente le bozze, fino alle ultime e ormai quasi insignificanti. Cito per tutti questo passo di una sua lettera del settembre '79, relativa al terzo volume della *Palatina*:

Ancora qualche ritocco d'interpunzione, qualche sostituzione di parole o di versi - il minimo indispensabile. Ti prego di far controllare scrupolosamente...

Anche il suo suggerimento per le illustrazioni si rivelò centrato, e le tempere canoviane di Possagno, con amorini, divinità, scrittori, danzatrici fregiano oggi l'edizione einaudiana.

Il I volume della *Palatina* coi libri I-VI esce dunque nei Millenni a luglio del '78, fregiandosi anche di un'ampia e dotta «Storia del testo» di Anna Meschini. Il ritmo procede sempre sostenuto. Nello stesso ottobre del '79 in cui esce il II volume – libri VII-VIII – è già ultimata la versione del libro XI, e nel maggio successivo già esce il volume III – libri IX-XI –, a novembre sono compiute anche le versioni dei libri XII-XVI e le relative note critiche; il tutto è definitivamente sistemato nei primi mesi dell' '81, e il quarto e ultimo volume vede la luce nell'ottobre.

Si chiudeva così un'impresa durata quattro anni ininterrotti, e i risultati interpretativi e poetici erano sotto gli occhi di tutti, da godere o da verificare. Risultati anche filologici si trovano nell'apparato delle varianti, ove vengono registrate le scelte diverse dal testo base del Beckby, con proposte anche originali. Non è questa la sede per entrare in tale aspetto dell'edizione del Pontani; ma non potremmo non indicare almeno la sostituzione di *bythō i* con *pótou* in 5. 235. 3, per cui il forzato «il mio cuore nel suo profondo è sconvolto dall'assillo», diventa «sconvolgono il cuore gli assilli di brama»; e *Tróies* per il ripetitivo e goffo *gáies* (chthamalōtē rē) a 9. 284. 3.

Così non ci è possibile soffermarci sulle pagine e pagine di note, dove le puramente esplicative sono ancora in minor numero di quelle in cui si affrontano problemi testuali ed esegetici, con ampia discussione della letteratura in materia.

Torniamo dunque alla traduzione. Come soluzione metrica Pontani aveva scelto, nella versione dei prevalenti distici elegiaci dell'epigramma greco, per l'esametro, più ampio e solenne, un esametro italiano «barbaro» di tipo pascoliano, rispettoso delle cesure, e per il pentametro, più rapido e martellante, un endecasillabo; si era riservato via via un'eco plausibile della scansione metrica per gli altri versi, analogamente ai due volumi dei lirici. Nella dichiarazione del suo lavoro, a pagina XXVIII del saggio introduttivo, affiorano esplicitamente alcune caratteristiche della metodologia pontaniana, che già abbiamo avuto modo di accennare in precedenza:

La traduzione si sforza di aderire alla lettera e allo spirito dei testi, avventurandosi nella ricerca d'effetti analoghi a quelli suggeriti dal greco, anche, talora, in presenza di giochi onoma-

stici, di bisensi, di arguzie o persino di partiti tecnici difficilmente emulabili. [...] La dizione reca a tratti i segni d'un vezzo del traduttore, che è quello dell'allusività letteraria o persino dell'innesto di citazioni da poeti ben noti.

Rimane, quest'ultimo, uno degli accorgimenti più misteriosi e vistosi, per la loro evidenza squillante, del Pontani traduttore. L'innesto, efficace in taluni casi per l'arguzia, talora, in talune punte, certamente si rivela un corpo dissona tanto sono remoti i contesti e le epoche. Credo ci si debba riportare a quanto già detto, a un'estetica e ad una temperie letteraria vissuta e sposata dal Pontani, oltreché alla disposizione faceta e a quell'ironia certo alessandrina, ch'era presente nella sua stessa conversazione; il tutto necessariamente sorretto da vastità di cultura e saldezza di memoria; e anche se qui mi par di avvertire una presenza meno intensa di questi inserti che non nelle versioni precedenti, certo anche per la natura dei brevi componimenti della *Palatina*.

Fa tutt'uno con questa memoria poetica un'altra qualità e strumento del tradurre pontaniano: l'ampiezza, orizzontale e verticale, dello spettro lessicale, attinto com'egli aggiunge nel passo sopra citato, da vari strati dell'esperienza linguistica italiana. I due partiti si collocano nella letterarietà dell'ambito in cui il traduttore si muove, conscio della complessità del suo lavoro, dei caratteri della poesia greca, e teso, nell'altra direzione, ad un assunto di « fare opera di poesia », com'egli ancora scrive, secondo una precisa nozione, sostanzialmente preziosa, dello stile poetico. Preziosità però, si badi, non chiusa nella scuola o nella tradizione, ma con forte senso innovativo e con grande libertà creativa.

I risultati, a questo punto, andrebbero verificati con l'originale a fronte, e confrontandoli con quelli di altri che si siano cimentati all'impresa con respiro, se non pari, almeno paragonabile con quello di Pontani. E alle sue spalle Pontani aveva, in tal senso, essenzialmente le prove di Quasimodo e Annunziato Presta (non è il caso di risalire più addietro, all'ampio Romagnoli o al breve Bignone o all'ancor più breve Valgimigli).

Il *Fiore dell'Antologia Palatina* di Salvatore Quasimodo uscì, com'è noto, nella collezione Fenice di Guanda, nel 1958. Quasimodo aveva rinunciato all'esametro, per muoversi liberamente fra la metrica italiana (endecasillabi, settenari, quinari) con cui aveva più familiarità e che gli permetteva maggior agilità nella sua tipica aggressione, rifacimento e trasposizione del testo nel proprio gusto

poetico. Su quest'ultimo aveva anche orientato la scelta, una scelta bucolica e paesaggistica, intima, lirica, immaginosa, ritagliata sull'ispirazione – «equilirica» diceva lui – dell'autore di *Ed è subito sera* o *Èrato e Apollion*, un poeta comunque più greco-siculo che alessandrino: in fondo, un esperimento tanto più riuscito quanto più evasivo, e certo estraneo ad ogni esigenza minimamente filologica, nel senso almeno dell'esattezza e totalità dei contenuti.

Proprio alcuni dei guai che Quasimodo rimproverava alla persistente tradizione accademica, classicheggiante e arcaizzante nelle versioni degli antichi, si ritrovavano chiaramente nelle versioni di Annunziato Presta, anche questa una scelta, benché assai più ampia (circa 1500 componimenti su tremilasettecento circa del totale), pubblicata da Casini l'anno prima, 1957. Gennaro Perrotta stesso non li nascondeva nella sua introduzione. Il Presta ricorreva anch'egli all'esametro, ma pure al pentametro pascoliano, né rifugiava da quei modi che appunto per noi oggi aduggiano, grazie anche all'opposto ardire di Quasimodo, la sua e le simili versioni: con risultati apprezzabili per la probità ma limitati per la freddezza «senza mordente», come giudica Pontani nelle Notizie bibliografiche della propria edizione, non solo cogliendo nel segno, ma indicando uno dei caratteri essenziali e delle esigenze poste dalla *Palatina*, soprattutto per gli epigrammi.

E qui preferisco offrire all'ascolto i paralleli, istruttivi più di qualsiasi altro discorso per intendere i metodi, cogliere gli esiti e stabilire, se si vorrà, la graduatoria in questa tenzone a distanza, in questo diverso e tormentato corpo a corpo con testi che paiono così semplici e dolci, e sono invece avversari esperti e ostinati, chiusi nelle loro armature impenetrabili per la singolarità dell'artificio o respingenti per gli usi di una tecnica smodata.

Prendiamo solo un paio di poesie amorose di Filodemo presenti anche negli altri due traduttori, e seguiamo l'ordine cronologico Presta-Quasimodo-Pontani.

5. 112. Presta:

Amoreggiar: chi non ama? All'orge mi offerì: chi sdegnar
l'orge? Fui pazzo: colpa di chi, se non di un dio?

Basta di ciò! Sul mio capo già bruno ora s'affollano bianche
le chiome, ad annunciare l'età della saggezza.

Quando fu tempo di fare follie, folleggiammo; ed ancora
non volgeremo l'animo a più miti consigli.

Quasimodo:

Amai. E chi non amò? Mi diedi alle orge.
 Chi non fu in mezzo alle orge? Delirai.
 Per colpa di chi? Non forse di un dio?
 Ma ora! I capelli bianchi già corrono
 sui neri: ecco l'età della saggezza.
 E se giocai nel tempo di giocare,
 anche ora mi consiglio con l'età.

«Mi offersi, follie folleggiamo, volgemma l'animo a più miti consigli» spiccano nella prima versione; un tono più diluito, discorsivo nella seconda, con immagini nuove come i capelli che «corrono» per *epéigomai* ('affrettarsi, premere') e «mi consiglio con l'età» per *loitérés* (aggettivo di poeti) *frontídos hapsómetha* che Presta fa scendere ai «più miti consigli».

Pontani batte ancor più di Quasimodo sulla scansione di domande e risposte nella prima parte, trasformando anche dopo il verbo in sostantivo, con effetto martellante, e accogliendo vocaboli del colloquiale contemporaneo:

Cotto: ma chi non lo fu? Le ribotte: chi c'è che le ignori?
 Impazzito: e la colpa? non l'ha un dio?
 Alla malora! I capelli s'affrettano a farmisi bianchi
 da neri - età della saggezza in vista.

(in greco *synetē's ánghelos hēlikētēs*, banale in Presta «ad annunciare l'età della saggezza», inventivo Quasimodo con «ecco l'età della saggezza»).

Quando fu tempo di giochi giocammo: passato quel tempo,
 a più nobili cure attenderemo.

5. 120 Presta:

Pure nel cuore della notte, eludendo furtiva il mio uomo,
 da te son corsa, molle tutta di assidua pioggia.
 E ce ne stiamo oziosi a dir frottole, quando dovremmo
 dormire già quel sonno che dormono gli amanti?

Quasimodo:

Furtivamente, nel cuor della notte,
 ho abbandonato il compagno di letto.
 E sono qui bagnata dalla fitta
 pioggia. E questo, per nulla?
 E per sentire altro che parole
 e non già per andare a letto, come
 si fa tra amanti?

Pontani:

Eccomi qui... Sono zuppa di quest'acquerugiola fitta.
 Ho beffato lo sposo a notte fonda.

Tutto per starcene senza costrutto, senza flirtare
né fare ciò che in camera si può?

Di fronte a «il mio uomo» per *syneunos*, a «molle tutta di assidua pioggia» e al toscaneggiante «dir frottole» di Annunziato Presta, Quasimodo adotta forme come «bagnata», «per andare a letto», «come si fa tra amanti». Pontani ha la soluzione bellissima «zuppa di quest'acquerugiola fitta», perfetta per *psakás*, assai legato a 'stilla', 'stillare', definito da Aristotele (*Meteorologica* 347a. II) «quando la pioggia cade a piccole gocce»; echeggiava all'inizio *kai nyktós* nell'offerta impertinente di «eccomi», così poi echeggia *tounek'en* in «tutto per»; continua nell'infastidito «senza costrutto» per *en apráктоisi* e ardisce un «flirtare» per *laléuntes*; fino a salire nella trovata davvero geniale dell'innesto qui perfetto per brio e malizia, oltreché per la lettera, del dantesco «ciò che in camera si puote», detto da Cacciaguida di Sardanapalo, entrato con la sua lussuria nella nuova Firenze (*Paradiso* 15. 108).

Come si vede, Pontani si calò con assoluta naturalezza e padronanza – e, ci pare, in ancor maggiore sintonia – dall'adesione ben consapevole ai grandi lirici arcaici, dalla loro serietà nella facezia, dalla solennità nella grazia, dall'eterno nel quotidiano letterario; un contrasto che solo si sostiene sul filo appunto dell'ironia, questa grande vena della letteratura greca tarda. Proprio gli elementi del quotidiano e del letterario gli consentivano e giustificavano da un lato l'intermittente squisitezza lessicale e dall'altro l'opposta irruzione del colloquiale dei nostri anni: in una sola pagina a caso (III, 621) troviamo «cocolla» e «alzare i tacchi»; nella successiva «che me ne frega» e «cangiano»; e due dopo «fifa» e «minugia».

Di qui il dissenso di alcuni, e il consenso divertito dei più ad una versione così consona all'originale e attuale proprio per questa così attuale interpretazione dell'arte quale elaborazione intellettuale, ricca di stratificazioni, forte di allusioni, troppo mediata e condizionata perché l'artista vi si esprima e riconosca del tutto.

Umberto Albini coglieva bene questa dinamica quando scriveva, nel censurare il secondo volume su «Tuttolibri» del 15 dicembre 1979:

L'insieme ovviamente può prestare il fianco all'obiezione di snobismo, di volontà eccentrica [nel linguaggio pontaniano], ma il punto è un altro. L'*Antologia Palatina* possiede, come una tremenda forza d'inerzia, anche una carica propulsiva. [...] Pontani ha tentato la sfida di rimettere in moto il meccanismo.

Adesione rinnovata, con le riserve sulle punte estreme, nella successiva recensione per il terzo volume, nello stesso periodico (9. 8. 1980). E ancora più positivo era già il giudizio di Giovanni Ferrarra («La voce repubblicana», 30. 12. 1978), che lodava il raro «dominio dell'italiano» nel traduttore, così necessario per la natura variabilissima degli autori e delle epoche a fronte, e un verseggiare italiano «duttile».

Le ripulse su quello del lessico, che rimane comunque il punto cruciale del metodo pontaniano, il più originale, anche se con qualche precedente nella versione plautina di Ettore Paratore, il più ardito e delicato e dunque di più facile controversia, vennero, per tacere di un Cesare Maffi sul «Borghese» del 9 marzo '80, dai settori rappresentati da Mario Praz: e c'era da aspettarselo. Riconosciuta l'abilità e la scorrevolezza della versione di Pontani, Praz rimproverava sul «Giornale nuovo» del 27 ottobre '78 le «tipiche voci d'oggi», il «vocabolario composito», e accostava queste «licenze» all'odierna tendenza di rappresentare Shakespeare in costumi moderni.

L'analogia ci sembra esatta solo in parte, sconvolgendosi nell'un caso, se mai, una tradizione o un purismo linguistico, nel secondo piuttosto la storia che la parola. Ma come non trovare al loro giusto posto (sono i rimproveri di Praz), non forse «stakanovista», certo «pic-nic» così leggero, in questi carmi ninnoleschi, saltellanti, legati all'effimero e giocati su una lingua fonica peregrina, contrastata, interdialettale se non internazionale, allusiva lungo la sequela della tradizione? Non merita davvero paragoni, allora, l'epigramma 570 del libro nono, ancora di Filodemo, reso con:

Bella Biondina di cera, fragrante, visetto di Musa,
garrula, gioia degli Amori alati,
suona per me con le mani bagnate d'unguenti! In un letto
solingo, un letto di pietre e di sasso,
eternamente dormire dovrò. Tu cantami ancora,
Biondina, sì, quell'aria così dolce.

Ma fermiamoci: almeno in alcune sue parti la *Palatina* è un cesto di ciliegie che non si cesserebbe mai di gustare. (Tralascio quelle altre parti in cui o la sordità dei temi e dei poeti o viceversa i giochi verbali, come nella seconda sezione del libro XI, costrinsero il traduttore ad acrobazie spesso non meno geniali e a fatiche poco eccitanti).

Solo ancora un ultimo appunto, a mostrare come davvero l'*Anto-*

logia Palatina fu non pure il termine cronologico dell'attività di Pontani, ma ci lascia verificare l'affinamento del suo 'mestiere' fino a quel colmo. Il paragone, questa volta interno, con alcune versioni stese dieci anni prima per la citata antologia *Lo specchio delle Muse* ci mostra una progressiva concentrazione del dettato, l'abbandono di formule esteriormente eleganti ma diluite ed estranee all'essenzialità necessaria alla brevità del giro che è dote suprema dell'epigramma. Ora la gara con l'originale è spesso spasmodica, consapevole e recisa. Questo bisogna intendere per non sognare da capo l'alessandrino sfatto dei decadenti novecenteschi.

Citiamo per tutti l'epigramma 173 del settimo libro, di Leonida, dapprima tradotto con:

Sono tornate di sera le mucche allo stazzo: dai monti
sono calate da sé, bianche di neve. Lassù
presso una quercia Terimaco dorme. Una folgore: e un sonno
lungo l'addormentò, né si risveglia più.

Nella versione successiva lo stesso testo suona:

Sono tornate da sé le mucche allo stazzo, di sera,
dalla montagna, tutte neviccate.
Ahi, là presso una quercia Terimaco dorme quel sonno
lungo. Un fuoco di cielo l'assopi.

Attenuato fino quasi a tacere, con la semplice sostituzione di «montagna» a «monti», il ricordo del ritorno dei pastori in *Alcyone*, anche il «bianco di neve» si trasforma nel più aderente ed essenziale «tutte neviccate», creazione di forte evidenza visiva per il greco *polléi niphóménoui chíoni*. È accolto «ahi» per *aiái*, che prima non appariva ed era sostituito dalla zeppa «lassù»; è tradotto, ora, al suo luogo *tòn makròn* [...] *hýpnon*, senza anticipazione di «una folgore», che induceva poi a sovrabbondare, sostituita dal letterale «fuoco di cielo». Questa qui è davvero l'*Antologia* dell'epigrammatica greca.

* * *

Terminato il *tour de force* con questi risultati, Pontani resistette alle insistenze con cui gli venne sollecitato il completamento del corpo lirico della Grecia antica, con Callimaco, Teocrito e i pochi altri fin qui esclusi. Tradusse nell'autunno dell' '81 tre inni di Callimaco, poi si fermò; rilanciò un'altra sua proposta di un'antologia di dieci poeti neogreci; si concluse l'accordo per una riedizione rivista e annotata della versione del teatro euripideo, sempre per Einaudi; e ancora per Einaudi il Pontani accolse l'invito a tradurre il

romanzo di Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, nella collana Centopagine di Italo Calvino, e l'esegui nei primi mesi dell' '83. I ritocchi successivi a questo testo, che giace inedito presso gli archivi Einaudi, sono, credo, gli ultimi colpi di penna di Filippo Maria Pontani traduttore dal greco antico. La copia definitiva giunse in casa editrice il 3 giugno del 1983. Mi sembra solo ieri, e che domani dovrò telefonargli per rassicurarlo, e che ci rivedremo dopo la pausa estiva, a settembre.

CARLO CARENA

UN'OPERA INTERROTTA

Nel suo penultimo intervento seferiano, a proposito del libro 'Ο ἀδελφός μου Γιώργος Σεφέρης, pubblicato ad Atene nel 1973 da Ioanna Tsatsu, sorella del poeta, Filippo scrisse: «Non sono di quelli che lodano Varrio e Tuca per avere salvato il poema che Virgilio morente voleva distrutto (e si trattava dell'Eneide!). Tanto meno posso entusiasarmi per la rivelazione di certe carte segrete a soli due anni dalla morte d'un poeta che le avrebbe forse contese ad ogni pubblicità».

Queste parole garantiscono e spiegano una sua consapevole e saldissima volontà: nessuno mettesse mano fra le carte che fossero rimaste nei suoi cassetti. Se la pietas, unica forma residua della mia addolorata tenerezza, m'impedisce d'adempiere promesse fatte in allegria (grandi falò di manoscritti, radicali *repulisti post eventum*), la ponderata serietà delle decisioni di Filippo mi vieta di parlare di tutto quanto egli ha preferito restasse chiuso in ordinate cartelline o in caotici zibaldoni, sparsi in cassetti e scaffali nella nostra casa. Per questo mi limito qui a censire solo ciò che egli ha lasciato praticamente 'in corso di stampa', e quanto, pur scritto senza scopi editoriali, nacque tuttavia nel contesto 'pubblico' dei corsi universitari.

Completata la traduzione, talora integrale, dei poeti classici e moderni più affini al suo gusto, Filippo cominciò a vagheggiare piani di più estese, addirittura sistematiche versioni di poesia greca, che *en principe* non avrebbero dovuto escludere neppure i testi a lui più estranei (nicchiava, p.es., dinanzi a Teocrito, che non amava; non era persuaso della leggibilità dei poeti ellenistici, stilisticamente sublimi nell'originale, freddi, non di rado insulsi in ogni lingua moderna; sognava, invece di cimentarsi, primo in Italia, con le *Dionisiache* di Nonno). In questa prospettiva non rifiutava il confronto con nessun autore; anzi, quanto più il testo era lontano dai suoi studi e dal suo gusto, tanto più si sentiva stimolato, per così dire, sul piano del puro professionismo. Diceva che a questo stesso stimolo era dovuta l'opera sterminata dei più attivi traduttori, da Anton Maria Salvini al Romagnoli, che traducevano tutto non per

superficialità o indifferenza, ma perché, tecnicamente, tutto sapevano tradurre.

Per questi non casuali motivi è accaduto che le sue ultime versioni dai classici siano state gli *Αἴτια* e gli *Inni* di Callimaco, il romanzo *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, i quattro libri dei *Cynegetica* di Oppiano. Longo apparirà presso Einaudi, cui risale anche la proposta, peraltro mai formalizzata, di tradurre Callimaco. Oppiano sarà pubblicato in calce alle miniature del codice Marc. Gr. 479, di cui Italo Furlan curerà la riproduzione nella V e VI serie della sua opera *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana*.

La traduzione di questo testo, che nella sua letteratura greca Filippo definì «mediocrissimo poema», non cessa di stupirmi. Mai lo avrei creduto così paziente da rendere nel suo prezioso linguaggio i più di 2000 esametri d'un noioso poema didascalico, rozza-mente ecfastico e catalogico. Completò la versione proprio a ridosso della fine, a Maratea, con una fretta che ora è fin troppo facile definire presaga. Il risultato, a mio avviso, è sorprendente: invano si cercherebbe nell'originale il tono alto e poetico conferito dal suo italiano alle descrizioni degli impoetici euriceroti, òrigi e altri misteriosi animali.

Si sono arenate nelle secche delle crisi e dei dissesti annosi delle nostre maggiori case editrici le impegnative traduzioni d'una parte dei *Diarii* di G. Seferis (1945-1951): li volle Alberto Mondadori, verso il 1972; poi lui morì, il Saggiatore si dissolse e nessuno si curò più di essi. Analoga sorte toccò al romanzo di Tzirkas *Città alla deriva*, commissionato da Mondadori, che però, per tardive considerazioni pratiche, non considerò remunerativa la sua pubblicazione. Attende d'apparire nella collana dello Specchio mondadoriano un'antologia di O. Elitis, Nobel 1980, cui spetta la sorte curiosa di non essere stato ancora inserito in Italia, a tanta distanza dal premio, nel catalogo d'un editore di rilevanza nazionale. Sarà infine edita a Verona la versione del poemetto *Eleni* di Iannis Ritsos, ultima testimonianza del suo contrastato amore per questo poeta, per tanti versi lontano dal gusto cui rimase fedele per tutta la vita.¹

La difficoltà di trovare un'adeguata collocazione editoriale indusse Filippo ad abbandonare la compilazione d'un poetico *Reiseführer* della Grecia. Del progetto originario, suggerito dal casuale reperimento d'un volumetto con quel titolo in una libreria di Heidelberg, resta solo un quaderno, con una scelta di brani, pre-

ceduti da un'introduzione qua e là parafrastica, ma privi di traduzioni. La scelta si riferisce nell'ordine a Olimpo, Dodona, Delfi, Beozia, Attica, Corinto, Micene, Sparta, Messene, Olimpia, Lesbo, Delo, Rodi, Creta, Cipro, Itaca, Leucade. Nonostante la formula accattivante, che sembra pensata per i turisti 'intelligenti' descritti da quotidiani e settimanali, non è pensabile che tale *Reiseführer* possa essere stampato con i testi greci sprovvisti di versione italiana.

Riguardo agli studi più strettamente scientifici, oltre due brevi articoli ancora in corso di stampa, credo non resti nulla di realmente concluso. Per il progetto secondo me più interessante, lo studio di Nonno come fonte del Marino, egli stava ancora raccogliendo materiale d'indagine e bibliografia (ricordo che se ne occupava nel caldo torrido del luglio '83, le ultime volte che andammo insieme in Vaticana).

Un assetto sufficientemente ordinato, che faciliterebbe il lavoro d'uno specialista, ha solo il commento perpetuo alle *Odi* di A. Kalvòs, una sorta di tela di Penelope a cui attendeva da tempi remoti, e da cui attingeva argomenti di conferenze, articoli per volumi miscelanei e sim. Filippo si riprometteva di riprendere in mano i fascioletti numerati quando i 'raggiunti limiti d'età' lo avessero liberato almeno dagli impegni didattici.

Questi erano assolti con una disciplina rigorosissima. Di ogni lezione preparava il testo scritto, traduceva ogni rigo di greco o di latino che gli capitasse di citare col massimo scrupolo, come avesse dovuto stamparlo. È per questo che dei suoi corsi di letteratura neogreca e di filologia bizantina è restata non solo la traccia, ma la lettera di ciò che giorno per giorno diceva, con puntuali riferimenti, citazioni e persino calcolate digressioni.

In questo contesto va ricordata un'antica passione di Filippo, il Poliziano greco. Cominciò a studiarlo nel 1935, come prova un quadernetto, ingiallito e datato, pieno d'appunti tratti da codici, incunaboli e cinquecentine della Vaticana (sarà forse un caso che allo stesso anno risalgano le prime *Lesefrüchte* kavafiane?). Gli epigrammi greci del Poliziano furono oggetto di due corsi (1970-1972). In quell'occasione egli compì un'accuratissima revisione della non irreprensibile edizione di Ardizzoni, apportando sicuri miglioramenti al testo e proponendo non di rado suggestive esegesi. Le traduzioni che ho rintracciato sono molte, ma certo non tutte quelle che eseguì.

Il Poliziano era caro ad entrambi: a me, che come studiosa del greco degli umanisti posso fare esperienza di poesia solo leggendo i suoi epigrammi; a Filippo, che riconosceva in lui il connubio delle qualità più amate, la *curiosa felicitas* d'uno spirito anticonformista e il rigore d'un ingegno *naturaliter* filologico.

Ora che nulla rimane di lui al di qua della linea d'ombra, mi sia consentito citare, come memento delle sue cure diuturne, almeno la versione dell'epigr. XXVI Ardizzoni, che Filippo definì «un' elegia piuttosto che un epigramma, con abbandoni esclamativi, contrastanti, stupiti, desiderosi, che vietano di pensare a mera elaborazione letteraria di motivi dei παιδικά». La versione, di cui esiste solo l'autografo, senz'altro una prima stesura sorprendentemente priva di correzioni e rifacimenti, è nata in questa forma:

Mira dal cielo me che tra le braccia tengo il mio ragazzo,
 non invidiarmi, Zeus, com'io nessuno invidio.
 E sta' contento, sta' contento, a Ganimede, Zeus, e lascia a me
 lo splendido biondino, dolce più del miele.
 Oh quale gioia immensa! è proprio vero che ho baciato,
 vero che bacio la tua bocca, amabile ragazzo.
 Bocca, chiome, sorriso, luce di quegli occhi!
 Dèi, tu sei mio, ragazzo caro, tu sei mio.
 Sei mio, mia proprietà, mio dolce amore. Quanti affanni,
 cose patite e fatte... e adesso questo premio.
 Cuore perché ti turbi come prima? adesso non c'è più
 pericolo, non devi più tremare, cuore.
 Lui che ci rovinò, una volta, e ci atterri
 ecco, è preso e legato in queste braccia.
 Prenditi la colomba, dea, su quest'altare,
 e a me da' questa gioia calda, Cipride.
 E tu teneramente spira quanto puoi l'amore
 e lingua a lingua, mio ragazzo, intrica.

ANNA PONTANI

1. L'opera è, intanto, apparsa: GHIANNIS RITSOS, *Elena*, trad. di F. M. PONTANI, illustr. di D. ANTOLINI, Verona, Fiorini 1985. Essa è stata curata da Cristina Stevanoni, che al suo maestro Pontani ha dedicato, nel volume, una commossa postfazione.

LE TRADUZIONI DAI GRECI MODERNI

Parlare di 'neogreco' può essere fuorviante, nella misura in cui si dà per scontata una demarcazione fra greco moderno e greco antico che certo esiste ma che, come si sa, è tutt'altro che semplice e lineare. Tanto più problematica è questa delimitazione dell'oggetto se si parla delle traduzioni di Pontani, visto che tutta l'opera, metafrastica e filologica, di Pontani è un'ostinata esplorazione e documentazione dell'unità linguistica della greicità, da Omero a oggi. Per descrivere schematicamente questo fatto si può dire che in Pontani convivono due direttrici, tradizionalmente distinte, della filologia neogreca: quella sincronica, che considera i rapporti con l'Occidente (soprattutto italiano: *Italo-graeca* s'intitola una delle collane da lui fondate e dirette); quella diacronica, che muove lungo l'asse antico-moderno (studio delle 'fortune', delle 'persistenze', delle 'sopravvivenze', delle 'fonti'). Il suo incontro con l'alessandrino Kavafis, per esempio, avviene nel nome dell'alessandrino Ungaretti, ma avviene anche sul terreno della filologia classica e della ricerca delle fonti. Ma il discorso vale un po' per tutta l'opera di Pontani: si pensi, ancora, al suo interesse per i poemetti mitologici di Ritsos o, per converso, al precoce riconoscimento del parallelismo fra i poeti greci degli anni '30 e gli ermetici italiani (e, quindi, alla tempestiva importazione di Seferis). In tal modo il neogreco diventa per Pontani il luogo deputato degli incontri, dei passaggi, degli scorci, il quadro di mira – tanto utile quanto inconsueto – per ripensare dal suo stesso interno la tradizione classica e, quindi, quella europea. S'intende così come mai l'interesse di Pontani, mentre trascura esperienze culturali che considera limitate a un ambito regionale e folkloristico (per esempio il teatro di Karagöz e persino i canti popolari di cui si occuperà soltanto di riflesso, studiando Tommaseo) si diriga invece precocemente su scrittori di prima grandezza che prosperano paradossalmente ai margini dell'ellenismo nativo: su Solomòs, Kalvos e Kavafis innanzi tutto – tre poeti che, come diceva Seferis, «non sapevano il greco» – ma anche, per esempio, sui ritagli neogreci del Foscolo o sulle prove italiane di Sarandaris. Tutto ciò può forse aiutare a capire il feno-

meno – che a volte appare incredibile vista la tendenza degli studi a moltiplicare le specializzazioni e a delimitare le competenze anche all'interno di una stessa disciplina – il fenomeno, dicevo, di un filologo classico che si occupa di letteratura contemporanea senza eclettismi, senza facili scorciatoie: voglio dire incapace di rammodernare Eschilo traducendolo dal francese di Mazon (come fece Pasolini), ma capace di tradurre i lirici arcaici e di ricordarsi di Sandro Penna, e capace di tradurre la *Fedra* di D'Annunzio in greco classico. Tutto ciò aiuta anche a capire come le ragioni del tradurre – del mediare, del confrontare il diverso nel simile – siano le ragioni stesse che lo spingono verso la greicità *media* e *infima*.

Questa velocissima e forse ovvia premessa voleva solo richiamare alcuni punti di riferimento, diciamo genericamente culturali, con cui bisogna fare i conti parlando di Pontani traduttore. Più difficile è descrivere – sia pure provvisoriamente – gli esiti concreti della sua opera metafrastica. Ci si trova nella necessità di scegliere alcuni campioni rischiando di perdere di vista il sistema di equivalenze che rende la coerenza complessiva d'un determinato autore. Ci si trova nella necessità di proporre una tipologia e quindi di appiattare una folla di soluzioni particolari che reclamano giustificazioni specifiche. Correrò questi rischi partendo, molto scolasticamente, dalle idee di Pontani sulla traduzione quali risultano sia da numerose analisi da lui dedicate a traduzioni altrui (p. es. Tommaseo, Romagnoli, Quasimodo), sia da due saggi autoanalitici: il primo letto qui a Monselice nel 1972 s'intitola *Esperienze d'un traduttore dal greco* (si noti: *dal greco*: eppure il discorso riguardava soprattutto Seferis); il secondo (*Esperienze d'un traduttore dei tragici greci*) pubblicato su «Dioniso» nel 1979.

Si tratta di idee, o meglio d'un'idea molto semplice, che potrà apparire a prima vista persino un'ovvietà: «la mia ambizione, in tutte le mie traduzioni dal greco antico, medievale e moderno, è stata la conciliazione e la compresenza di filologia e poesia». Lungi dal proporre una teoria – ma da questi testi risulta anche una vivace attenzione per il dibattito teorico sulla traduzione – Pontani propone un ideale, quello dell'artigiano, che una volta scontata fino in fondo l'antinomia irreducibile del tradurre («la traduzione è impossibile ma si fa») si dichiara «incapace di rinunciare all'impegno, anche arduo, di perseguire, come ogni serio traduttore vuol fare, la 'bella fedele'».

Sappiamo che questa scelta significa innanzi tutto misurarsi coi significanti poetici – fonetici, timbrici, ritmici – mediante una serie di approssimazioni affinate via via nel corso degli anni. La resa dei metri classici presentava evidentemente le difficoltà maggiori, trattandosi di metri quantitativi. Per il greco moderno la soluzione era relativamente più facile, anche perché, soprattutto a partire da Solomòs e dalla Scuola Eptanesia, si verifica in Grecia l'adozione di molte forme metriche italiane. In due casi tuttavia – il decapentasilabo e il decatrisillabo – si poneva il problema di trovare un'equivalenza in italiano.

Il decapentasilabo, che è il verso nazionale greco, è una sorta di doppio settenario: ma il primo emistichio è obbligatoriamente o un settenario sdrucciolo o un novenario tronco (quello che conta, insomma, è il semplice numero delle sillabe, che sono otto sia nel settenario sdrucciolo che nel novenario tronco). Inizialmente Pontani lo rende col doppio settenario: il risultato più indovinato è certo il *Canto d'amore*, con esiti come questi:

Spire della scissione, entro l'arborea notte
due bei serpi remoti strisciano, si ricercano
per un amore ascoso in segrete ridotte,
non bevono, non mangiano, vigili si ricercano.
Tra giri e avvolgimenti una brama insaziata
fila, rigonfia, attorce, svolge anelli: li guida
muta l'eccelsa legge della volta stellata
attizzando l'ardente slancio che dentro grida.

Pontani è cosciente di ciò che è riuscito a fare («il risultato più persuasivo credo d'averlo ottenuto traducendo il *Canto d'amore*» – dice egli stesso). Eppure è capace di rimettere in discussione questa soluzione in nome d'un più rigoroso rispetto dell'originale. Il doppio settenario non basta, bisogna fare un decapentasilabo 'italiano' se si vuole essere davvero fedeli; bisogna intercalare i novenari tronchi ai settenari sdruccioli. Esempi di questo tentativo si trovano qua e là abbastanza precocemente (p. es. nella traduzione di Kavafis del 1961). Più tardi, nel corso di alcune lezioni tenute alla Scuola di Teatro di Siracusa (1978: il testo è pubblicato in *Lezioni sul teatro cretese*, Padova 1980) tradurrà un migliaio di decapentasilabi cretesi con questo sistema. Un esempio dalla tragedia *Erofile*. È Caronte che parla:

L'aspetto mio selvatico e tenebroso e crudo
e questa falce che ho con me, il mio scheletro ignudo
e tutti i tuoni e fulmini insieme, ch'hanno aperto

la terra, su dagl'inferi uscendo allo scoperto,
sono cose che possono rivelare da sole
a chi mi guarda l'essere mio, senz'altre parole.

Analogo comportamento col decatrisillabo, un verso intensivamente sfruttato dallo sperimentalismo metrico dei simbolisti greci che presenta una grande varietà di schemi accentuativi e una grande mobilità della cesura. Pontani in genere lo rende con l'endecasillabo, ma talvolta s'impegna anche a inventare un decatrisillabo 'italiano'. Basti qui citare come esempio il primo verso della lirica kavafiana *Le anime dei vecchi* (dove tra l'altro è da notare la puntuale resa dello schema accentuativo):

mes sta paliá ta somatá ton ta ftharména
in vieti corpi logorati hanno dimora.

Quando si tratta di rendere forme metriche di tipo canonico come l'ottava di Solomòs, le *Odi* di Kalvos o anche quell'ultima, stupefacente prova di vitalità del decapentasillabo che sono le quartine di *Canto d'amore*, il problema della resa – per spinoso che sia – è facilitato dalla presenza d'unò schema chiuso e memorizzabile che in qualche modo facilita la ricerca d'un equivalente. Le cose cambiano quando gl'istituti metrici tradizionali cominciano ad andare in crisi, il che, come si sa, avviene in Grecia soprattutto con Kavafis. In Kavafis, specie nelle poesie più tarde, lo schema metrico c'è, ma quasi non si sente perché continuamente variato, o franto dalle pause interne e dagli *enjambements*: siamo insomma davanti a un caso tipico in cui s'affrontano continuamente la tendenza distruttiva e quella ricostruttiva del verso. I traduttori di Kavafis seguono in genere due procedure: c'è chi privilegia il cantabile (p. es. la versione inglese di Mavrogordato o quella francese di Papoutsakis) e chi (si veda p. es. la versione inglese della Dalven o quella italiana di Margherita Dalmati e Nelo Risi) procede a una sistematica rottura prosastica dei versi. Pontani è l'unico che s'impegni a rendere il 'quasi cantato' o il 'quasi parlato' di Kavafis. Un esempio tratto a caso da *Miris*:

Certe vecchie, vicino a me, parlavano sommessò
dell'ultimo suo giorno:
sulle sue labbra sempre il nome di Gesù,
nella mani una croce.
Nella camera entrarono, più tardi,
quattro preti cristiani: dicevano preghiere
con gran fervore, e suppliche, a Gesù,
o Maria (non conosco bene le loro pratiche).

Quasi non ci si accorge che si tratta di endecasillabi e di settenari.

Ma il procedimento di nascondere il verso nella prosa, giocando a contropiede sulle *morae* metriche e sintattiche, è uno dei principali segreti di molte traduzioni di Pontani. La cosa è stata sperimentata da lui anche nei tragici, dove intere *rheseis* stampate in prosa sono in effetti versi mascherati: un espediente per evitare troppo sedentarie cadenze che forse non è senza relazione con certe piccole scoperte filologiche: per esempio la piccola scoperta che la stesura della tragedia *Ippia* di Kalvos non è in prosa, ma in endecasillabi mascherati (si veda l'articolo *Questioni kalviane* del 1966). L'espedito, dicevo, funziona con Kavafis; funziona anche, con opportune modifiche, con Seferis e, soprattutto, con Ritsos dove i versi sono scomparsi in una prosa numerosa, fugata. Qui Pontani si serve talora di versi ombra, di versi a cavalcioni di due righe, e generalmente fa avvertire una misura ritmica solo alla fine del brano. Un esempio dall'*Ultimo secolo prima dell'Uomo*:

Quattro anni d'assenza. Si sedé
sulla soglia, si tolse l'elmo, se lo mise sulle ginocchia come
un pupo morto.

Non pianse. Una pallottola colpì il fanale. Si spense. La
mitraglia

s'udiva tutta notte, quasi il bersaglio fosse quella targa.

Analogo è il comportamento nella resa della rima. Anche qui la 'regola' è molto semplice, vale a dire difficilissima: «Le rime potranno essere diverse, ottenute con suoni diversi, ma dovranno apparire a ogni costo» – egli scrive. Le prove di acrobatismo più clamorose sono forse in Seferis (p. es. il *Pantùm*, le rime *shok* di *Dintorni di Cerinia*). Ma è istruttivo anche considerare Kavafis, dove accanto a un potenziamento della rima (ricca, equivoca, a eco) c'è anche l'indebolimento e la parziale rimozione (rima assonanzata, rima distanziata, rima *anàkati*: che non segue, cioè, nessuno schema strofico, ecc.). Per rendere la polimorfia della rima kavafiana Pontani impiega diversi espedienti: assonanze, sdrucchioli, episinalefe che gli consente di recuperare l'ipermetro al verso seguente (es. *vive/scrivere*./E in questo quadro un bel ragazzo miro). Molto ci sarebbe da dire sul cratilismo di Pontani, sulla sua preoccupazione di rendere in italiano gli stessi suoni del greco, quasi che la relazione fra suono e significato non fosse arbitraria ma motivata. L'idea è implicita nella stessa dichiarazione programmatica sopra citata («Le rime *potranno* essere diverse, ottenute con suoni diversi...») e meriterebbe un apposito esame perché rappresenta il caso estremo di tensione verso l'assolutezza, verso l'identità – mito

ricorrente d'ogni mimesi. Basti qui ricordare qualche esempio minimo. Da casi forse ovvi come *stala*: che viene reso quasi sempre con *stilla*, o *spangorammeni* = *sparagnina*, a casi un po' più impressionanti come per esempio questo che trovo in Kavafis:

Versi della squisita sensualità, che *piega*
verso gli amori sterili che la gente rinnega.

Piega traduce *pieni* (= va): *Stichi tis idonís, tis eklektís, pu pieni...*

Un fenomeno curioso è che la fedeltà alla lettera dell'originale viene facilitata, anziché ostacolata, dalla sottomissione a tutti questi vincoli ritmici e fonici. Per rendersene conto basta per esempio confrontare le versioni kavafiane comprese nell'antologia di Scheiwiller (1956) nelle quali la rima non è mantenuta, con quelle dell'ed. Mondadori (1961): si osserverà che proprio laddove è mantenuta la rima, la traduzione riesce a rispettare anche l'*ordo verborum*, gli *enjambements*, la punteggiatura dell'originale. Ma non vorrei accreditare con queste osservazioni l'idea d'una fedeltà scolastica, d'una traduzione filologico-esegetica. Niente di più lontano dagl'intendimenti di Pontani, dalla sua libertà, dalla sua fantasia. Un'inversione, un chiasmo, si devono rendere sempre – specie quando, come in Kavafis, sono indici di sostenutezza stilistica: ma si possono liberamente recuperare nel fraseggio, si possono liberamente capovolgere (per fare ancora un esempio minimo, se il greco dice: «con rose sul capo e ai piedi gelsomini», basterà invertire per trovare la rima e l'endecasillabo senza eliminare il chiasmo: «con gelsomini ai piedi e in capo rose»). Così fedeltà vuole anche dire inventare un *hapax* italiano per rendere un *hapax* greco (il caso forse più riuscito è quello di «governaglio di folgore» per rendere lo «*iakismòs keravnù*» delle *Poesie segrete* di Seferis). Più in generale fedeltà vuol dire, per citare ancora una volta la citatissima frase di Benjamin, «lasciare la propria lingua potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera». Questo sommovimento è per esempio sensibile nel lessico che rinverdisce termini disusati più o meno connotati letterariamente (freschile, brivire, sornuotare, affisare, menomante, frutice, cangiare, lastrici, murmure ecc.). A volte, certo, si potrà avvertire qualche compiacimento: ma sono rischi che ogni traduttore degno del nome deve saper correre: anche nei «muri decidui», negli «occhi protrusi», nelle «imprese falotiche» d'un traduttore estroso come Manganelli s'avverte talvolta qualche stanchezza.

Una risorsa lessicale cui Pontani attinge spesso è il romanesco. Qualche esempio dalle sue traduzioni di Ritsos: «in pizzo di sedia»; «fiori ciancicati»; «fruttarolo»; «senza manco intendere»; «Che peccato tanti fiori alla malora... faremmo un funerale ricordatore». C'è poi l'intensivo sfruttamento della lingua letteraria con effetti di arte allusiva che sono troppo noti perché qui occorra indugiare a descriverli. Basti un solo esempio tratto dall'*Erofile*, dove i ricordi danteschi sono scoperti:

O bel raggio di cielo, che diffondi
il brillio d'un gran fuoco in ogni dove
e tutto il mondo del tuo lume inondi,
né in questa parte più e meno altrove
il tuo cammino adorna e cielo e terra,
né mai dalla sua rotta si rimuove...

Quello che fa impressione è la capacità di aderire a testi storicamente e culturalmente molto lontani tra loro. Ecco gli endecasillabi alfieriani della *Merope* di Vernardakis:

– Una visione di sinistro sogno
forse, immortali, dei, l'occhio m'illude?
– No, per gli dèi perenni, non t'inganna
gli occhi visione di sogno, regina.
Epito è questo, è questo il figlio tuo.

Ed ecco quelli della *Pastorella*, un idillio del Seicento cretese:

Una valle, una landa peregrina
percorro col gregge una mattina,
tra piante e fiumi, tra distese erbose,
tra flessibili canne rugiadosa.

Ecco le problematiche *Voci* di Kavafis:

Voci ideali e care
di quelli che morirono, di quelli
che per noi sono persi come i morti.

Ed ecco lo scherzo del *Canto popolare* di Seferis:

Le monocotiledoni
e le dicotiledoni
erano tutte in fior.
Te l'avvertì, l'oracolo,
Dorina, ed è un miracolo
questo bacin d'amor.

Coniugando rigido rispetto del dato filologico con la libertà più ludica, Pontani non farà mai l'errore banale di cambiare un nome proprio *metri causa* (come fa p. es. Papoutsakis che, traducendo Kavafis, rende Menedoro con Menandro per farlo entrare nel settenario: Kémos fils de Menandre). Ma quando si tratta di tradurre *Il*

pozzo, un racconto lungo di Vasilikòs il cui protagonista, Thanos, ama giocare col proprio nome, etimologicamente apparentato con *thànatos*, *thanateròs*, *thanàsimos*, Pontani non esita a inventare una soluzione audace come Spiro (Spiro, spirante, spirato).

Fedeltà vuol dire anche interpretare giri sintattici ambigui in modo da fornire un senso, ma senza obliterare sensi supplementari. Per esempio nella lirica kavafiana *Giura* si legge (traduco io): «ma quando viene la notte con la sua forza / del corpo che brama e cerca, alla stessa / gioia fatale, perduto, egli ritorna». Si può intendere: «la notte, con la sua forza, col suo dominio del corpo che brama e cerca»; ovvero si può riferire il genitivo «del corpo» (*tu sòmatos*) alla «gioia fatale», e intendere come fanno alcuni traduttori: «egli torna perduto alla stessa fatale gioia del corpo che brama e cerca». Pontani ha rotto la subordinazione con una frase tra parentesi: che rende il testo leggibile senza forzarlo in un senso o nell'altro:

ma quando viene, con la sua forza, la notte
(il corpo anela e cerca), a quell'eguale
fatale gioia, ancora perso, va.

Fedeltà vuol dire, infine, sottrarre all'automatismo versi celeberrimi che rischiano di morire per cataresi. Un esempio, deliberatamente estemporaneo visto che non riguarda il greco ma il francese, sarà per noi:

Hypocrite lecteur, mon semblable – mon frère.

De Nardis, per solito così attento e sensibile interprete di Baudelaire, lo traduce 'alla lettera' con questo endecasillabo:

...ipocrita
lettore, – o mio simile, – o fratello.

Non è solo la forzatura dello iato in 3^a-4^a sede (lettore-o), è che la traduzione letterale dà poco senso: «o mio simile» è un calco piuttosto meccanico, ed è un vocativo piuttosto improbabile in italiano. Ma per fortuna questo verso era stato citato da Eliot nella *Terra desolata*, e la citazione di Eliot è riutilizzata da Seferis in una pagina dei suoi *Saggi*. Così possiamo leggerlo anche nelle *Parole e i marmi*:

...lettore ipocrita! simile a me... fratello!

pozzo, un racconto lungo di Vasilikòs il cui protagonista, Thanos, ama giocare col proprio nome, etimologicamente apparentato con *thànatos*, *thanateròs*, *thanàsimos*, Pontani non esita a inventare una soluzione audace come Spiro (Spiro, spirante, spirato).

Fedeltà vuol dire anche interpretare giri sintattici ambigui in modo da fornire un senso, ma senza obliterare sensi supplementari. Per esempio nella lirica kavafiana *Giura* si legge (traduco io): «ma quando viene la notte con la sua forza / del corpo che brama e cerca, alla stessa / gioia fatale, perduto, egli ritorna». Si può intendere: «la notte, con la sua forza, col suo dominio del corpo che brama e cerca»; ovvero si può riferire il genitivo «del corpo» (*tu sòmatos*) alla «gioia fatale», e intendere come fanno alcuni traduttori: «egli torna perduto alla stessa fatale gioia del corpo che brama e cerca». Pontani ha rotto la subordinazione con una frase tra parentesi: che rende il testo leggibile senza forzarlo in un senso o nell'altro:

ma quando viene, con la sua forza, la notte
(il corpo anela e cerca), a quell'eguale
fatale gioia, ancora perso, va.

Fedeltà vuol dire, infine, sottrarre all'automatismo versi celeberrimi che rischiano di morire per catacresi. Un esempio, deliberatamente estemporaneo visto che non riguarda il greco ma il francese, sarà per noi:

Hypocrite lecteur, mon semblable – mon frère.

De Nardis, per solito così attento e sensibile interprete di Baudelaire, lo traduce 'alla lettera' con questo endecasillabo:

...ipocrita
lettore, – o mio simile, – o fratello.

Non è solo la forzatura dello iato in 3^a-4^a sede (lettore-o), è che la traduzione letterale dà poco senso: «o mio simile» è un calco piuttosto meccanico, ed è un vocativo piuttosto improbabile in italiano. Ma per fortuna questo verso era stato citato da Eliot nella *Terra desolata*, e la citazione di Eliot è riutilizzata da Seferis in una pagina dei suoi *Saggi*. Così possiamo leggerlo anche nelle *Parole e i marmi*:

...lettore ipocrita! simile a me... fratello!

INDICE

RELAZIONE DELLA GIURIA E INTERVENTI DEI VINCITORI

Comitato d'onore	v
Il bando e la giuria	vii
Opere concorrenti al Premio «Città di Monselice» 1984	ix
Relazione della giuria	xiii
GIORGIO MANGANELLI, <i>Sul tradurre Poe</i>	xxi
DANILO MANERA, <i>Jordan Radičkov: la fantasia e le montagne</i>	xxv
INGVAR BJÖRKESON, <i>Per una traduzione svedese della «Divina Commedia»</i>	xxxI

*

ATTI DEL TREDICESIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA

«F.M. PONTANI TRADUTTORE DEI GRECI ANTICHI E MODERNI»

ENZO CREA, <i>Per Filippo Maria Pontani</i>	5
CARLO CARENA, <i>Pontani traduttore dei lirici greci e dell'Antologia Palatina»</i>	9
ANNA PONTANI, <i>Un'opera interrotta</i>	25
MASSIMO PERI, <i>Le traduzioni dai greci moderni</i>	29

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI GIUGNO 1987
DAL CENTROSTAMPA DI PALAZZO MALDURA
PADOVA