

PREMIO CITTÀ DI MONSELICE  
PER UNA  
TRADUZIONE LETTERARIA

---

RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO

★

ATTI DEL SESTO CONVEGNO SUI PROBLEMI  
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

*LA TRADUZIONE DEI MODERNI NEL VENETO:  
DIEGO VALERI E LEONE TRAVERSO*

---

7

A CURA DELL'AMMINISTRAZIONE COMUNALE  
MONSELICE 1978

## COMITATO D'ONORE

- FRANCO M. MALFATTI, *Ministro della Pubblica Istruzione*  
LUIGI GUI, *Senatore*  
EMILIO PEGORARO, *Senatore*  
VITTORIO CINI, *Senatore*  
GUSTAVO GIGLI, *Prefetto di Padova*  
ANGELO TOMELLERI, *Presidente della Giunta Regionale Veneta*  
GIORGIO DAL PIAN, *Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Padova*  
LUCIANO MERIGLIANO, *Rettore dell'Università di Padova*  
OTTAVIANO CORBI, *Provveditore agli Studi di Padova*  
ANTONIO ROSTAGNI, *Presidente dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*  
ENRICO OPOCHER, *Presidente dell'Accademia Patavina*  
ODDONE LONGO, *Presidente della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Padova*  
VITTORE BRANCA, *Vice-Presidente e Segretario Generale della Fondazione «G. Cini»*  
ERVINO POCAR, *Presidente onorario dell'A.I.T.I.*  
NELLO BEGHIN, *Assessore per l'Istruzione e le Attività Culturali della Regione Veneta*  
GIUSEPPE FAGGIONATO, *Assessore alla Pubblica Istruzione della Provincia di Padova*  
ERNESTO GRILLO, *Presidente dell'Ente Provinciale del Turismo*  
EZIO RIONDATO, *Presidente della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo*  
LUIGI CIBIN, *Presidente della Cassa Rurale ed Artigiana di S. Elena*  
D. MARTINO GOMIERO, *Arciprete di Monselice*  
GIUSEPPE TREVISAN, *Sindaco di Monselice*

## IL BANDO E LA GIURIA

*L'Amministrazione Comunale di Monselice bandisce per il 1977 il Premio «Città di Monselice» (VII edizione) indivisibile di L. 1.000.000 destinato a una traduzione letteraria in versi o in prosa, da lingue antiche o moderne, pubblicata nel biennio 1975-76.*

*Il Premio «Leone Traverso» di L. 500.000, istituito dalla Cassa Rurale ed Artigiana di S. Elena (Padova), in memoria di Leone Traverso, sarà destinato a un giovane traduttore italiano per la sua opera prima, apparsa nel biennio 1975-76.*

*L'Amministrazione Comunale istituisce inoltre un «Premio Internazionale» destinando la somma di L. 1.000.000, messa a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, a premiare una traduzione straniera, apparsa nell'ultimo decennio, di un'opera letteraria italiana del Novecento.*

*La Giuria è composta da CESARE CASES, ELIO CHINOL, CARLO DELLA CORTE, IGINIO DE LUCA, EMILIANA FABBRI (Segretaria), GIANFRANCO FOLENA (Presidente), MARIO LUZI, FILIPPO MARIA PONTANI.*

*Tutte le opere concorrenti dovranno essere inviate in almeno tre copie (possibilmente cinque, e con l'indicazione se si tratti di opera prima) alla Segreteria del Premio presso il Municipio di Monselice (Padova), entro il 30 aprile 1977.*

Monselice, marzo 1977.

*Elenco delle opere concorrenti al*  
PREMIO « CITTÀ DI MONSELICE »  
PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA

VII Edizione 1977

- UMBERTO ALBINI: *Poeti ungheresi del '900*  
Torino, Eri, 1976
- LIVIO BACCHI WILCOCK: Jorge Luis Borges, *Nuova antologia personale*  
Milano, Rizzoli, 1976
- MARIO BENATTI: Hans Gibulka, *Rondini lucenti*  
Forlì, Ed. Forum, 1976
- GIUSEPPE BERNETTI: Enea Silvio Piccolomini (Pio II), *Commentari*, vol. V.  
Siena, Cantagalli, 1976
- LAVINIA BORRIERO: Ljubomir Levcev, *Sentiero di stelle*  
Roma, Bulzoni, 1976
- SILVIA BORTOLI CAPPELLETTO, Alban Berg, *Lettere alla moglie*  
Milano, Feltrinelli, 1976
- RAFFAELLA CALLEGARI: Giovanni Crisostomo, *Dall'esilio. Lettere*  
Milano, Jaca Book, 1976
- GUIDO CERONETTI: *Il Cantico dei Cantici*  
Milano, Adelphi, 1975
- CARLO ALBERTO CORSI: Frank O'Hara, *Poesie*  
Milano, Guanda, 1976
- NICOLA CROCETTI: Ghiannis Ritsos, *La signora delle vigne*  
Milano, Guanda, 1976
- VERA DRISO: Sergej Tret'jakov, *Giovane in Cina*  
Torino, Einaudi, 1976
- GIORGIO DOLFINI: Snorri Sturluson, *Edda*  
Milano, Adelphi, 1975
- CURZIA FERRARI: *La poesia contadina russa (da Aleksèj Kol' còv a oggi)*  
Pollenza-Macerata, La nuova foglio editrice, 1975
- GIOVANNI GIUDICI: Sylvia Plath, *Lady Lazarus e altre poesie*  
Milano, Mondadori, 1976

- GIOVANNI GIUDICI: Aleksandr Sergeevič Puškin, *Evgenij Onegin*  
Milano, Garzanti, 1975
- MARIO GORINI: Emily Dickinson, *Poesie*  
Trieste, L'asterisco, 1976
- GIANNI GUADALUPI: Machado de Assis, *L'alienista*  
Parma-Milano, Franco Maria Ricci, 1976
- GIUSEPPE GUGLIELMI: Louis-Ferdinand Céline, *Nord*  
Torino, Einaudi, 1975
- CARLA MAINA BELO: Charles Harold Dodd, *Il fondatore del Cristianesimo*  
Torino, Elle Di Ci, 1975
- CARLA MUSCHIO: Edmund Victor Villasenor, *Macho!*  
Milano, Jaca Book, 1976
- GIACOMO OREGLIA: Harry Martinson, *Le erbe nella Thule*  
Torino, Einaudi, 1975
- ROBERTO PAOLI: César Vallejo, *Tutte le poesie*  
Milano, Accademia, 1973-1976
- PIER FRANCESCO PAOLINI: Charles Bukowski, *Storie di ordinaria follia*  
Milano, Feltrinelli, 1975
- PIER FRANCESCO PAOLINI: Saul Bellow, *Il dono di Humboldt*  
Milano, Rizzoli, 1976
- CAMILLO PENNATI: Patrick White, *I passeggeri del Carro*  
Torino, Einaudi, 1976
- MARIO RAMOUS: Catullo, *Le poesie*  
Milano, Garzanti, 1975
- ANITA RHO - EMILIO CASTELLANI: Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister*  
Milano, Adelphi, 1976
- GIUSEPPE SCARPAT, Lucio Anneo Seneca, *Lettere a Lucilio*  
Brescia, Paideia, 1975
- LIDIA STORONI MAZZOLANI: Sallustio, *La congiura di Catilina*  
Milano, Rizzoli, 1976
- LIDIA STORONI MAZZOLANI: Sallustio, *La guerra di Giugurta*  
Milano, Rizzoli, 1976
- FRANCESCO TENTORI MONTALTO: Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, *Cronache di Bustos Domecq*  
Torino, Einaudi, 1975

*Opere concorrenti al*

« PREMIO INTERNAZIONALE » 1977

- PATRICE DYERVAL ANGELINI: Eugenio Montale, *Os de seiche*  
Paris, Gallimard, 1966
- PATRICE DYERVAL ANGELINI: Eugenio Montale, *Les occasions*  
Paris, Gallimard, 1966
- PATRICE DYERVAL ANGELINI: Eugenio Montale, *La tourmente et  
autres poèmes*  
Paris, Gallimard, 1966
- PATRICE DYERVAL ANGELINI: Eugenio Montale, *Satura*  
Paris, Gallimard, 1976
- FRANS VAN DOOREN: Giacomo Leopardi, *Gedachten* (Pensieri)  
Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers, 1976
- JORMA KAPARI: Italo Calvino, *Nakymattomat Kaupungit* (Le città  
invisibili)  
Helsinki, Kustannusakeyhtiö Tammi, 1976
- JEANNE HENRIETTE KLINKERT POTTERS-VOS: Ceccherini Silvano,  
*Het meisje van de post* (La signorina della posta)  
Amsterdam, Bruna & Zoon, 1968
- JEANNE HENRIETTE KLINKERT POTTERS-VOS: Alberto Moravia,  
*De robot* (L'automa)  
Utrecht, Bruna & Zoon, 1970
- JEANNE HENRIETTE KLINKERT POTTERS-VOS: Carlo Collodi, *De  
avonturen van Pinokkio* (Le avventure di Pinocchio)  
Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers, 1976
- JEANNE HENRIETTE KLINKERT POTTERS-VOS: Gabriele D'Annun-  
zio, *Het knid van de lust* (Il piacere)  
Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers, 1977
- YVONNE SCHOLTEN: Pierpaolo Pasolini, *Teorema*  
Utrecht, Bruna & Zoon, 1976
- JENNY TUIN: Alberto Moravia, *De conformist*  
Utrecht, Bruna & Zoon, 1975
- JENNY TUIN: Italo Svevo, *Bekentenissen van Zeno* (La coscienza di  
Zeno)  
Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1974
- HANA BENESOVA: Italo Svevo, *Vedomi a svedomi Zena cosinibo*  
Praga, Odeon, 1975

## RELAZIONE

Il premio di quest'anno, il settimo della serie, ha per tutti noi un valore particolare, perché è dedicato a Diego Valeri, scomparso a Roma alla metà del novembre '76, sette mesi fa, quando ci si preparava a festeggiare due mesi dopo i suoi lucidissimi novant'anni. Cosa abbia rappresentato per noi e per tutta la cultura italiana e anche oltre i confini Diego Valeri non posso dire certo qui, e sarebbe poi superfluo. Valeri è stato certo un punto di riferimento per tutti, con la sua misura umana, la sua fermissima tolleranza, la sua quotidiana fatica. Una fatica che a lui, buon operaio delle lettere, faceva amare le feste, e quelle letterarie in particolare, perché aveva fortissimo il senso sociale della letteratura, della « repubblica delle lettere »: allargare il cerchio della partecipazione alla poesia era per lui essenziale, e soprattutto per questo, direi, s'era fatto traduttore. Anche qui lo ricordiamo una volta, nel '72, alla seconda tappa, presente e partecipe, a parlarci ancora del « tradurre poesia » con la sua parola semplice, calda, persuasiva, sempre confortante.

Stamani alla nostra tavola rotonda due amici hanno parlato della sua opera di traduttore, di mediatore italiano di poesia francese e tedesca; un terzo ha rievocato parallelamente l'opera di un altro grande traduttore, Leone Traverso. Erano usciti entrambi, a distanza d'una generazione — 23 anni, classe 1887 Diego, 1910 Leone —, da questo sud padovano, dalla stessa striscia di terra alluvionale rigata di canali e filari di pioppi fra Brenta e Adige, Piove di Sacco e Bagnoli di Sopra, ma avevano percorso itinerari differenti e si erano incontrati piuttosto tardi e riconosciuti subito amici, alla vigilia della guerra. E si erano incontrati proprio sotto il segno ecumenico della traduzione.

Voglio ricordare qui che senza il pensiero di queste presenze vicine l'idea di istituire qui a Monselice un premio consacrato alla traduzione non sarebbe nata sette anni fa.

E ora, anche perché accanto ai due premi nazionali « Città di Monselice » e « Leone Traverso » per un'opera prima, si sta ormai consolidando, grazie alla premura della locale Cassa di Risparmio, la istituzione sul versante opposto e complementare di un premio internazionale per traduttori stranieri di opere italiane, che quest'anno proprio in onore di Diego Valeri abbiamo destinato a opere lette-

rarie italiane del Novecento, vorrei proporre qui che questo premio internazionale venga legato stabilmente al nome di Diego Valeri, così che il nome di questo poeta-traduttore venga unito in questo contesto a quello del più giovane traduttore-poeta: due nomi che mi pare rappresentino il senso più vero di questo premio, quelli di due uomini di lettere che anche in tempi oscuri di boria nazionalistica e peggio, di follia razziale, hanno servito fedelmente lo spirito europeo: « giusto è che dov'è l'un, l'altro s'induca ».

La Giuria del Premio « Città di Monselice », composta da Cesare Cases, Elio Chinol, Carlo della Corte, Iginio De Luca, Mario Luzi, Filippo Pontani, da Emiliana Fabbri, segretaria, e da chi vi parla, si è riunita per un primo esame delle opere concorrenti ai diversi premi il giorno 21 maggio. Si è proceduto anzitutto a una rassegna delle opere concorrenti, che assommano quest'anno a 31 per le traduzioni italiane, delle quali 6 risultano « opere prime » concorrenti al premio « Leone Traverso », e a 15 per le traduzioni straniere di opere letterarie italiane del Novecento. Si è potuto rilevare subito l'eccellente livello di molte fra le opere presentate e l'esistenza di un equilibrio di valori tale da rendere più complesso e delicato il compito della giuria, considerata anche l'indivisibilità dei premi. Le opere concorrenti sono state quindi ripartite fra i diversi membri competenti per un esame approfondito, col ricorso ad esperti esterni per le traduzioni in lingue fuori della competenza dei membri della giuria, come il ceco, il finnico, il neerlandese.

Nella successiva seduta del 5 giugno, la giuria ha preso anzitutto in esame le opere concorrenti al Premio « Città di Monselice ». Dopo un esame comparativo si è svolta una prima votazione che ha determinato una prima rosa di finalisti comprendente i seguenti nomi:

UMBERTO ALBINI, *Poeti ungheresi del '900*, Eri 1976.

LIVIO BACCHI WILCOCK, trad. di Jorge Luis Borges, *Nuova antologia personale*, ed. Rizzoli 1976.

GUIDO CERONETTI, trad. del *Cantico dei Cantici* dall'originale ebraico, ed. Adelphi 1975.

VERA DRISO, trad. di Sergej Tret'jakov, *Giovane in Cina*, ed. Einaudi 1976.

GIORGIO DOLFINI, trad. dell'*Edda* di Snorri Sturluson, ed. Adelphi 1975.

GIOVANNI GIUDICI, trad. dell'*Evgenij Onegin* di Puškin, ed. Gar-

zanti 1975, e di Sylvia Plath, *Lady Lazarus e altre poesie*, ed. Mondadori 1976.

GIUSEPPE GUGLIELMI, trad. di *Nord* di Celine, ed. Einaudi 1975.

GIACOMO OREGLIA, trad. di Harry Martinson, *Le erbe nella Thule*, ed. Einaudi 1975.

ROBERTO PAOLI, trad. di *Tutte le poesie* di Cesar Vallejo, ed. Accademia 1975-1976.

PIER FRANCESCO PAOLINI, trad. di Charles Bukowski, *Storie di ordinaria follia*, ed. Feltrinelli 1975, e di Saul Bellow, *Il dono di Humboldt*, ed. Rizzoli 1976.

MARIO RAMOUS, trad. delle *Poesie* di Catullo, ed. Garzanti 1975.

ANITA RHO ed EMILIO CASTELLANI, trad. del *Wilhelm Meister* di Goethe, ed. Adelphi 1976.

FRANCESCO TENTORI MONTALTO, trad. delle *Cronache di Bustos Domech* di Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, ed. Einaudi 1975.

La giuria ha subito rilevato l'eccezionale significato della traduzione del *Cantico dei Cantici* direttamente dal testo ebraico di GUIDO CERONETTI, rallegrandosi di avergli attribuito il Premio Monselice nel '75 per le sue precedenti prove sui libri poetici della Bibbia.

Successivamente si è proceduto alla votazione finale, dalla quale è risultata la designazione del vincitore entro una rosa piú ristretta di sette nomi, ALBINI, GIUDICI, OREGLIA, RAMOUS, PAOLINI, TENTORI MONTALTO. Do lettura dei giudizi formulati per gli ultimi selezionati, rinviando per Giacomo Oreglia e Mario Ramous, già inclusi lo scorso anno con le stesse opere nell'ultima rosa, alle motivazioni già pubblicate nella relazione del '76, e lascio per ultima la relazione sul vincitore:

UMBERTO ALBINI col suo volume *Poeti ungheresi del '900* (Torino, Eri, 1976) ci dà il meglio della poesia magiara del nostro secolo, in una traduzione che sa aderire, oltre che ai valori strettamente semantici, ai vari registri di voce dei testi. Il suo discorso limpido si accende delle tensioni morali e civili (tipica marca nazionale) dei vari poeti. Sono qui presentati, in una coerente linea di sviluppo storico e critico: Dersó Kosztolányi, Attila József, Miklós Radnóti, Gyula Illyés, Sándor Weöres, István Vas. Di Attila József l'Albini ci ha dato a parte una eccellente raccolta di poesie, pubblicata da Lerici alcuni anni fa. Con questo volume egli conferma le sue alte qualità di traduttore e interprete di poesia ungherese, al primo

posto certamente tra quanti si sono affermati in Italia in questi ultimi tempi.

ROBERTO PAOLI per la traduzione dallo spagnolo di *Tutte le poesie* di César Vallejo, Milano, Accademia, 1975-76: alle versioni degli *Araldi neri* e di *Trilce* (1973), Roberto Paoli fa seguire un volume comprendente i *Poemi in prosa*, i *Poemi umani* e *Spagna allontana da me questo calice*: la parte « europea » dell'opera di César Vallejo, che è certo fra i maggiori poeti (non solo ispano-americani) di questo secolo. Alla suggestione sconvolgente d'una condizione umana che effonde la sua tragica impoeticità esistenziale in un canto fratto e denso, allucinato e concreto, eroico e visionario, la versione aderisce con un linguaggio carico d'espressività « materica » senza abbandoni edonistici, dando la misura della cosmica potenza dei testi. Monumento d'impegno diuturno sul piano della penetrazione critica, il lavoro di Paoli è insieme frutto d'una tensione poetica di singolare vigore.

PIER FRANCESCO PAOLINI per la traduzione dall'inglese delle *Storie di ordinaria follia* del tedesco-americano Charles Bukowski, Milano, Feltrinelli, 1975, e di Saul Bellow, *Il dono di Humboldt*, Milano, Rizzoli, 1976.

Il carattere sperimentale, l'impasto gergale, il linguaggio triviale e funambolico di Bukowski sono resi con grande efficacia ed estro inventivo. Una particolare nota di merito va al Paolini per la traduzione dell'ultimo romanzo di Bellow. Il compito del traduttore non è stato facile, sia per l'ampiezza del romanzo sia per lo stile complesso, reso ancor più difficile dal ritmo incalzante del monologo del protagonista. Questa caratteristica ha richiesto al traduttore un'attenzione costante e concentrata. Paolini ha saputo affrontare con grande competenza e intelligenza la nota abilità linguistica di Bellow, che è stato addirittura definito da un critico americano (N. Podhoretz) « il più grande virtuoso del linguaggio dopo Joyce », e ha reso con misura e con le giuste variazioni di tono i diversi registri stilistici del romanzo. Espressioni colloquiali e idiomatiche, sottintesi ironici, giochi di parole, termini e riferimenti alla cultura ebraica, tutti tratti tipici della prosa di Bellow, non vanno perduti nella traduzione italiana e sono perfettamente riconoscibili in uno stile duttile, ben articolato e sempre attentamente concentrato.

FRANCESCO TENTORI MONTALTO per la traduzione dallo spagnolo delle *Cronache di Bustos Domecq* di Borges e Bioy Casares, Torino, Einaudi, 1975: il Tentori Montalto, che si era presentato lo scorso

anno con traduzioni poetiche di grande impegno e sensibilità di poesia spagnola contemporanea, offre ora una limpida traduzione delle paradossali *Cronache critiche* composte a quattro mani dai due grandi scrittori argentini. Il tono grottesco e funambolico e la vertiginosa ironia di questo modernissimo *pamphlet* son resi con vigile precisione e calzante eleganza: il Tentori è uno dei pochissimi traduttori nostri dallo spagnolo per i quali questo non sia una « lingua facile », inducente a soluzioni d'inerzia.

Vista la designazione unanime risultante dalla votazione, la giuria ha quindi deciso di conferire il premio « Città di Monselice » di un milione per il 1977 a GIOVANNI GIUDICI, per la sua traduzione dall'inglese delle poesie di Sylvia Plath, *Lady Lazarus e altre poesie*, Milano, Mondadori 1976, con la seguente motivazione:

Con il volume *Lady Lazarus e altre poesie* di Sylvia Plath, pubblicato da Mondadori nella collezione « Lo Specchio », Giovanni Giudici presenta una scelta molto rappresentativa della poetessa americana, che morì suicida e giovanissima nel 1963, e che oggi è unanimamente considerata una delle personalità più interessanti della poesia contemporanea.

La selezione privilegia le poesie di *Ariel*, tutte scritte dalla Plath negli ultimi mesi della sua vita, con ritmo frenetico, e spesso anche nella misura di due o tre al giorno. Giustamente, secondo Giudici, queste poesie segnano la piena maturazione della poetessa, in quanto esse registrano, egli sostiene, una « sempre più definita conquista di un'espressione priva di quelle mediazioni letterarie... che risultano invece presenti nella stagione iniziale di *The Colossus* ».

Il compito del traduttore in questa occasione è stato estremamente arduo. Le difficoltà e l'oscurità dei contenuti, l'estensione semantica del lessico, l'uso intenso della rima, le allitterazioni in tutte le loro possibili combinazioni, il ricorso a forme metriche e strofiche solo apparentemente chiuse, e infine il ritmo giambico che non trova una resa perfetta nella prosodia italiana, sono alcuni dei problemi che Giudici ha affrontato e tentato di risolvere nella sua traduzione. Tra le difficoltà va menzionata, inoltre, l'immagine spettrale e ormai quasi mitica della poetessa, un'immagine sempre tragicamente presente nella qualità confessionale della poesia e nella visione allucinata ed esasperata che ella dà della realtà. In verità, una presenza autobiografica così viva e costante è quasi temuta da Giudici come una possibile limitazione alla sua opera di traduttore; è per questa ragione che, traducendo, egli ha tentato di compor-

tarsi, sono parole sue, « nel modo piú impersonale possibile, imponendomi col procedere del lavoro una crescente misura di passività e un crescente abbandono dell'immagine un po' mitica che di Sylvia Plath mi ero andato formando nell'osservarla (per così dire) da lontano, nell'aura un po' patetica, un po' giornalistica, del suo 'caso' e sotto la pressione, gentilmente e tragicamente ricattatoria, del personaggio ».

Quindi non solo il « personaggio », i contenuti e l'autobiografia si sono imposti all'attenzione di Giudici, ma anche, e soprattutto, l'espressione e la scrittura poetica della Plath. Egli ha messo in evidenza i valori schiettamente letterari dell'opera, ha sottolineato la singolarità delle scelte stilistiche e dei principi strutturanti, e di questi ha cercato, con gusto felice, di trovare gli equivalenti, rendendo i suoni, rispettando le rime e le ripetizioni allitterative anche a scapito talvolta di un'esatta corrispondenza sul piano del significato letterale.

Nel suo fermo proposito di mantenere un distacco obiettivo nei confronti di una poesia così privata, Giudici sostiene di non aver avuto alcuna pretesa di « reinterpretare », e di non aver ceduto alla facile tentazione di adattare, se così si può dire, la poesia della Plath al suo gusto personale o alla sua sensibilità di poeta. Ha tenuto, invece, pienamente fede all'originale, seguendo la direzione della ritmicità e della sonorità del verso. Non a caso, infatti, nell'Introduzione egli tiene a precisare di non credere alla leggenda del traduttore che « fa proprio » il testo tradotto; « credo piuttosto », egli scrive, « nella concreta possibilità del traduttore esperto dell'esercizio della poesia di mettere al servizio del testo la sua esperienza di facitore di versi, il suo essere in grado piú di altri di capire quel che succede nella lingua poetica e pertanto di proiettare nella traduzione alcuni caratteri fondamentali del testo originale ».

Si direbbe, tuttavia, che Giudici sia andato al di là di una pura conquista tecnica: nella sua traduzione lo spirito piú profondo e la complessità umana di Sylvia Plath rimangono intatti e pienamente accessibili anche al lettore italiano.

« La traduzione è una bellezza che noi conserviamo, e non una serie di catene che ci leghino », scriveva Pound. Con queste parole la giuria vuole esprimere il piacere di vedere il nome di un altro poeta e traduttore di poeti, Giovanni Giudici, collocarsi nella storia del nostro premio accanto a quelli di Fortini, di Caproni, di Sereni, rallegrandosi con lui, per tutta la sua opera, oltre che di poeta, di interprete di poesia moderna, che comprende anche l'*Onegin* di

Puškin, versione poetica di straordinario impegno che riguarda almeno altrettanto la personalissima esperienza poetica di Giudici quanto la storia della traduzione.

Subito dopo la giuria ha preso in esame le opere concorrenti al premio « Leone Traverso: opera prima ». Fra queste l'attenzione della giuria si è fermata sulle tre seguenti:

SILVIA BORTOLI CAPPELLETTI, trad. delle *Lettere alla moglie* di Alban Berg, ed. Feltrinelli 1976.

RAFFAELLA CALLEGARI, trad. delle *Lettere dall'esilio* di Giovanni Crisostomo, ed. Jaca Book 1976.

CARLO ALBERTO CORSI, trad. delle *Poesie* di Frank O'Hara, Guanda 1976.

Quest'ultimo è parso meritevole di particolare segnalazione, col giudizio seguente:

Con la traduzione delle *Poesie* di Frank O'Hara nei « Quaderni della Fenice » di Guanda, C. A. Corsi ha reso un ottimo servizio per la conoscenza in Italia di uno dei più notevoli poeti americani del dopoguerra.

Qualche poesia di O'Hara era stata presentata in Italia anche prima, ma si trattava di pochi esempi e non sempre ben scelti. Corsi, invece, ha attinto all'imponente edizione dei *Collected Poems of Frank O'Hara*, pubblicata a cura di Donald Allen, premettendo alla sua scelta anche un buon saggio introduttivo sulla poesia « gestuale », come egli la definisce, di questo poeta.

Corsi ha affrontato molto bene i problemi di resa di poesie che spesso presentano notevoli difficoltà per la loro liberissima struttura sintattica. L'ottimo risultato finale dimostra una competenza tecnica ed una felicità espressiva davvero convincenti.

La giuria ha quindi deciso di assegnare il premio « Leone Traverso » messo a disposizione dalla Cassa Rurale e Artigiana di Sant'Elena a SILVIA BORTOLI CAPPELLETTO con la seguente motivazione:

La giovane germanista Silvia Bortoli Cappelletto ha fatto la sua prima prova di traduttrice su un testo di ampia mole e di notevole impegno come i *Briefe an seine Frau*, di Alban Berg, edite a Monaco e Vienna '71 a cura di Bernard Grun. Queste lettere, come dice Luigi Rognoni nella prefazione all'edizione italiana, « toccano le dimensioni dei grandi epistolari romantici »: è certo che in questo rapporto sentimentale privato, frutto di un'unione coniugale

eccezionalmente intensa ed elettiva, si disegna una straordinaria parabola intellettuale, un viaggio dal vecchio al nuovo mondo attraverso la prima guerra mondiale, e una testimonianza di alto valore per la vita musicale e letteraria europea in uno dei suoi centri e momenti decisivi. La corrispondenza del grande musicista viennese ha inizio nel 1907, quando egli, rampollo di borghesia ricca e illuminata, incontrò a 22 anni Helene Nahowski, figlia di un alto ufficiale della corte asburgica, che poté sposare solo dopo quattro anni di attesa, sormontando difficoltà e contrasti familiari, e si continua ininterrotta fino alla morte di Alban nel '35, due anni dopo l'ascesa al potere di Hitler: un arco di quasi trent'anni fra la Vienna affascinante dei primi del secolo, dove la vita scorreva lenta e piacevole ma il corso della cultura era eccezionalmente rapido per l'incontro sperimentale di tutte le arti, la letteratura e le scienze umane, la Vienna capitale della musica nuova col grande « trio » Schönberg Webern Berg e il vicino Mahler, e poi l'esperienza della guerra e della catastrofe, la piccola Austria e i drammatici presentimenti dell'*Anschluss* vicina. La qualità letteraria di questo epistolario domestico è alta e delicata nel continuo volubile mutare di toni, dalla levità affettuosa allo slancio sentimentale alla malinconia. Non facili problemi poneva al traduttore la varietà stilistica, fra l'incantevole *Gemütlichkeit* viennese, che crea a getto continuo nomignoli affettivi e giochi infantili e fa spesso pensare alle lettere familiari di Mozart, e la *Stimmung* ironica; fra l'effusione sentimentale e l'impulso lirico, vicino alla musica spiegata, quasi canto emergente da un goethiano « spirito della terra », e invece il senso così concreto, narrativo, del reale quotidiano, tram, caffè, cinema, la passione per le automobili e l'incanto dei boschi viennesi.

Tutto questo la Cappelletto restituisce con rara precisione, efficacia e naturalezza, in una lingua quotidiana viva e mobile, dando al lettore italiano un senso di familiarità con quel mondo scomparso.

Sono state finalmente prese in esame le opere presentate per il premio internazionale destinato a traduzioni straniere di opere letterarie del Novecento italiano. Degne di particolare attenzione sono apparse subito la traduzione francese di tutta l'opera poetica di Montale fino a *Satura* dovuta a Patrice Angelini; quelle compiute da un folto e valoroso gruppo di traduttori olandesi, fra i quali spiccano la signora Nanny Klinkert Potters-Vos con numerose traduzioni che vanno da *Pinocchio* e dal *Piacere* di D'Annunzio a Moravia e Ceccherini, e la signorina Jenny Tuin per le traduzioni della Co-

*scienza di Zeno* di Svevo e del *Conformista* di Moravia, la traduzione finnica, dovuta a Jorma Kapari, delle *Città invisibili* di Calvino, Helsinki 1976, e quella ceca della *Coscienza di Zeno*, dovuta ad Hana Benesova, Praga 1975. Mentre ai competenti quest'ultima è apparsa degna di particolare menzione per penetrazione e perizia stilistica, meritevoli della massima considerazione sono apparse le traduzioni poetiche da Montale di Patrice Angelini e quelle narrative di Nanny Klinkert.

Con voto unanime la giuria ha quindi destinato il premio internazionale di un milione di lire messo a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo e associato da quest'anno al nome di Diego Valeri, a PATRICE ANGELINI per i quattro volumi delle *Poésies* di Montale editi a Parigi da Gallimard dal '64 al '76, con la seguente motivazione:

Fra tutti i poeti italiani contemporanei Montale è forse il più difficile da tradurre in francese, lingua che per tanti versi è letterariamente la più « consanguinea » alla nostra. Il dettato poetico di Montale sembra a prima vista restio ad essere inquadrato e assunto nei paradigmi di quella tradizione poetica, passata attraverso il filtro essenzialista di Mallarmé. Questo non solo perché Montale è certo più vicino alla moderna linea anglosassone, anche a quella iberica o alla neogreca, da Kavafis a Seferis: nel suo memorabile *Quaderno di traduzioni* l'unico testo poetico tradotto dal francese appartiene al polacco Milosz. Anche il suo ritmo poetico pare difficilmente trasponibile, per analogia o proporzione, in prosodia e metrica francese. Questo può contribuire a spiegare perché la ricezione francese di Montale sia stata più lenta e tardiva di quella di altre lingue e culture poetiche, compresa la greca. Ma bisogna dire che grazie all'iniziativa assunta per l'editore Gallimard all'inizio degli anni Sessanta da un giovane italianista francese, il « normalien » Patrice Angelini, la cultura francese ha oggi a disposizione la più precisa e sistematica traduzione poetica del grande poeta ligure. La difficile impresa è stata continuata con rara fedeltà e scrupoloso impegno ripercorrendo puntualmente i quattro tempi della poesia di Montale (manca solo l'ultimo, finora, il *Diario*, nel *motus velocior* del poeta ottantenne, ma verrà presto anch'esso): dagli *Os de seiche* (Ossi di seppia) apparsi nel '64 a *Les Occasions* del '66 fino a *La tourmente et autres poèmes* (La bufera e altro) del '75, l'anno del Nobel a Montale, tutti e tre col concorso di valenti collaboratori, fra i quali spicca per intensità poetica Louise Herlin; e recente-

mente *Satura*, tradotto interamente dal solo Angelini, uscito alla fine dell'anno scorso, dopo alcune anticipazioni offerte nella bella antologia complessiva *E. Montale, cinquante ans de poésie, 1972-73*.

Angelini ha scelto la via della traduzione alinear, che rinvia all'originale a fronte e rinuncia a una ricomposizione sintattica e metrico-ritmica. Egli traduce con perseverante umiltà, al servizio del poeta, il suo primo intento è quello ermeneutico, avvicinarne la parola originale. Ma tradurre comporta sempre una scelta e molte rinunce, che qui sono ben consapevoli e coordinate all'insieme. Rifugge dagli esiti brillanti per mirare soprattutto alla compattezza e coerenza del tessuto. In questo senso, di una traduzione globale e organica, antiframmentaria, raggiunge risultati persuasivi: nel suo *esprit de système* gioca d'altronde spesso la finezza dell'interprete. Nel suo lungo cammino con Montale Angelini sembra infatti essersi affinata la mano, trovando una vena più congeniale man mano che il poeta restringe i registri del canto avvicinandosi a quelli della prosa, al tono quotidiano della *causerie* sul basso continuo dell'esistenza, e la prova più felice del traduttore sembra proprio l'ultima, quella di *Satura*.

Ad Angelini le più vive felicitazioni e la gratitudine per il prezioso contributo da lui dato per la conoscenza in Francia e nel mondo — ché il mondo francofono è ancora molto più esteso della Francia — di un grande poeta italiano.

La giuria, riconoscendo poi il particolare valore delle traduzioni neerlandesi della Signora Nanny Klinkert, gentile mediatrice di cultura italiana moderna presso il pubblico olandese attraverso una benemerita operosità di traduttrice e una intensa attività pubblicistica, ha deciso di assegnarle come riconoscimento straordinario, oltre alla targa del premio, una medaglia-ricordo messa a disposizione dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, insieme con un prezioso volume d'arte.

## CRONACA DELLA PREMIAZIONE

La VII edizione del premio « Città di Monselice » si è conclusa domenica 12 giugno 1977.

La mattinata è stata dedicata alla tavola rotonda sui problemi della traduzione che da anni accompagna il Premio, che ha avuto in quest'occasione lo scopo di ricordare l'opera di due grandi traduttori veneti: Diego Valeri, scomparso recentemente, e Leone Traverso, cui è intitolato il premio che si assegna a una traduzione opera prima.

Il convegno si è svolto nella sede del Centro Culturale e Sociale di Monselice, nel Palazzo della Loggetta, alla presenza di un pubblico qualificato e attento. Fra gli intervenuti, Carlo Bo.

Gianfranco Folena ha aperto la tavola rotonda presentando un'interessante serie di lettere scambiate fra Valeri e Traverso a proposito del tradurre e di traduzioni. Hanno successivamente parlato di Diego Valeri Enea Balmas, a proposito delle traduzioni francesi, e Cesare Cases sulle traduzioni dal tedesco; Giuseppe Bevilacqua ha parlato del lavoro di traduttore di Leone Traverso.

Quest'anno il premio « Città di Monselice » e gli altri premi non sono stati consegnati nel Duomo Vecchio, in cui si stavano compiendo lavori di restauro, ma nella bella sala della Biblioteca del Castello Cini. Il sindaco di Monselice, Giuseppe Trevisan, ha aperto la cerimonia, nel pomeriggio, ringraziando il pubblico che affollava la sala, composto di autorità, studiosi e cittadini.

Il presidente della giuria, professor Gianfranco Folena, ha dato lettura della relazione con cui si proclamava vincitore del premio « Città di Monselice » il poeta Giovanni Giudici per la sua traduzione di Sylvia Plath, e si assegnava il premio « Leone Traverso » a Silvia Bortoli Cappelletto, traduttrice delle lettere di Alban Berg. Il Premio Internazionale della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, destinato a una traduzione straniera di un'opera letteraria italiana del Novecento, veniva assegnato a Patrice Dyerval Angelini, traduttore dell'opera poetica di Eugenio Montale in francese. Un premio speciale della Fondazione Cini di Venezia andava a riconoscere i meriti di Nanny Klinkert, traduttrice olandese di molte opere della letteratura italiana contemporanea.

I vincitori, dopo aver ritirato il riconoscimento dalle mani del sindaco di Monselice, hanno parlato del loro lavoro e dell'autore tradotto.

Ha seguito la premiazione un concerto di musiche del Settecento, organizzato dal Centro di Studi Musicali e dall'Accademia dei Concordi di Rovigo in collaborazione con il Centro Culturale di Monselice. Un gruppo di musicisti elvetici (Laerte Malaguti, baritono; Elisabeth Nyffeler, flauto; Jean-Bernard Hoffmann, cembalo) ha eseguito musiche di Bach, Haendel, Telemann e Vivaldi.



*Il Sindaco di Monselice consegna il premio a Giovanni Giudici.*



Tavolo della Giuria: da sinistra, il sindaco Giuseppe Trevisan, Gianfranco Folena, Luigi Gui, Cesare Cases, Ignio De Luca, Filippo Maria Pontani, Emiliana Fabbri.

## IL MIO LAVORO SU SYLVIA PLATH

Nel ringraziare il presidente e i membri della Giuria per avere attribuito questo Premio Monselice 1977 alla mia traduzione delle poesie di Sylvia Plath, vorrei subito fare due precisazioni.

La prima è che mi sento, come poeta, molto onorato del fatto che il mio nome si aggiunga (nella storia di questo premio) a quelli di altri illustri colleghi premiati nelle precedenti edizioni: in ciò ritenendo di verificare come insita nello spirito e nei criteri funzionali del « Monselice » la tendenza a privilegiare un particolare genere di traduzione (quella da poeta a poeta) che costituisce da sempre un fecondo punto d'incontro fra culture linguistiche e letterarie diverse e che può dar luogo in alcuni casi a risultati, per così dire, attivi ossia a loro volta operanti in assoluto nell'ambito della lingua poetica *in cui* si traduce.

La seconda precisazione (in qualche modo contrastante con la precedente) è che la preferenza accordata dalla Giuria proprio a questa mia traduzione da Sylvia Plath anziché all'altra, ben più laboriosa e ambiziosa e impegnata e appassionata, dell'*Evgenij Onegin* di Puškin non viene da me recepita come un giudizio limitativo sulla qualità di quest'ultimo lavoro, bensì come implicita riaffermazione di un altro importante criterio ispirativo del Premio: quello, cioè, di puntare, oltre che sul momento poetico, anche e forse soprattutto sul momento professionale o, più modestamente, artigianale della traduzione.

Mi spiegherò meglio, rifacendomi un poco alla storia di questi miei due lavori. La traduzione dell'*Onegin* è stata una mia avventura personale; l'ho fatta essenzialmente *per me*: non solo per leggere io stesso in versi italiani un'opera che tanto esaltata e ammirata avevo sentito nella nazione della sua lingua; ma specialmente per imporre alla mia esperienza prosodico-metrica di poeta moderno italiano quasi la provocazione, la gioiosa sfida, di una misura totalmente straniera (straniera cioè sia nella lingua che nel tempo) come quella che è costituita dal verso e dalla strofe del « romanzo in versi » di Puškin. Aggiungerò, se ve ne fosse bisogno, che la mia conoscenza della lingua russa era, al momento di affrontare il testo, estremamente limitata e che, se qualche passo avanti ho potuto compiere, ciò è avvenuto unicamente nell'ambito del lavoro di traduzione, condotto a forza di vocabolario e confronti con precedenti traduzioni in prosa e richieste

di consulenza a pazienti amici. Ma, per farla breve, il fatto fondamentale è che, nel caso dell'*Onegin*, non lavoravo su commissione, né avevo in vista (almeno fino a due terzi del lavoro) una qualche concreta sede di pubblicazione e dunque non avevo minimamente la veste del traduttore professionale, bensì quella (se vogliamo) dello scrittore di versi sperimentante in un suo privato laboratorio: non per nulla (benché questo *Onegin* italiano venga oggi usato, pare utilmente, anche dagli studenti di letteratura russa) io mantengo l'umile presunzione di considerare tale traduzione come parte della mia opera poetica, nel merito e nel demerito.

La traduzione delle poesie di Sylvia Plath è invece da considerarsi agli antipodi di tutto questo: è stato un *lavoro*, nel senso piú disarmato e piú quotidiano della parola; un lavoro eseguito su commissione, portato avanti talvolta con fastidio se non addirittura con svogliatezza, tirato in lungo fino al limite dell'insopportabilità, affrontato e subito con estremo distacco. Sia ben chiaro che la qualità, altissima, delle poesie dell'Autrice non ha nulla a che vedere con lo stato d'animo col quale le ho tradotte; e a togliere ogni dubbio basterà sapere che fui a suo tempo io stesso a consigliare con insistenza all'Editore l'acquisto dei relativi diritti, nella certezza che non sarebbe toccato a me il compito della traduzione (forse anche perché m'infastidiva un certo clamore editoriale che intorno al caso Plath si andava manifestando: con l'evidente pretestuosa strumentalizzazione della tragica vicenda di questa donna suicida a trent'anni e della sua successiva elezione a simbolica precorritrice del movimento femminista).

C'erano comunque, nel mio descritto stato d'animo, tutte le apparenti premesse per una cattiva riuscita della traduzione; a esse dovrà poi essere aggiunta quella di una scarsa incentivazione economica: infatti dal momento del contratto, firmato nel 1972, a quello della pubblicazione, avvenuta nel 1976, sono passati anche quattro anni di inflazione vertiginosa, tanto che il già modesto compenso fissatomi all'inizio si riduceva, alla fine, a poco piú di niente. Per fortuna, il verdetto della Giuria del « Monselice » è giunto per me anche come una specie di risarcimento « sindacale » e, a parte questo, come opportuna dimostrazione che, nel campo della letteratura e della traduzione letteraria in particolare, un lavoro eseguito su commissione piuttosto che su ispirazione può risultare, se fatto con diligenza e umiltà, un lavoro *ben fatto* e dunque utile.

Il merito di ciò non è mio che in minima parte: esso è infatti da riportarsi essenzialmente alla poesia di Sylvia Plath, la cui vitale

durata continua a rivelarsi, *nonostante e malgrado* gli accennati fattori estranei che ne hanno aiutato la diffusione e la notorietà, compresa fra essi l'evidente immediatezza autobiografica, la violenza di sfogo, che distingue i versi della sua estrema stagione.

A destinare questi componimenti al novero delle poesie che resteranno e a riscattarne l'impetuosa passionalità su quel piano di forma artistica dove anche il poeta che dice « io » parla in definitiva di un'altra persona, di una fra le molte o poche maschere di se stesso, fu in Sylvia Plath una ferrea disciplina della parola, perseguita in anni di severo esercizio e decisiva poi nel consentirle di governare con una impassibilità da chirurgo, e insieme al di là di ogni inibizione belletteristica, la sconvolgente esperienza del suo finale conoscersi e riconoscersi. Certo ogni poeta paga la sua poesia, anche quando sia voce di una sua maschera; è possibile che anche una maschera abbia la sua sorte e trascini in essa, nel suo buio, il volto umano che le sta dietro.

Resta la scrittura che per il traduttore è il primo riferimento attendibile e obbligato; un secondo riferimento, ma da assumere con massima cautela, sarà il risultato del suo incontro con questa scrittura, una certa immagine dell'Autore che ne nasce e che tuttavia dovrà continuamente verificarsi e correggersi eventualmente sul testo; vengono poi i riferimenti critici, il cui valore orientativo può essere notevole, ma non certo assoluto.

Nei confronti di tutti questi riferimenti credo di essermi comportato nel modo più impersonale possibile, forse proprio per quella svogliatezza di cui dicevo e anche per un crescente abbandono della immagine un po' mitica che (essendone ancora al di fuori) di Sylvia Plath mi ero andato formando nell'osservarla da lontano, nell'aura un po' patetica, un po' giornalistica, del suo caso e sotto la pressione, gentilmente e tragicamente ricattatoria, del suo personaggio, arrivando in tal modo a un salutare atteggiamento di passività.

Perché non credo molto alla leggenda del traduttore (e specialmente del traduttore-poeta) che « fa proprio » il testo tradotto, benché ciò possa darsi, per ragioni difficilmente precisabili, in alcuni rari casi; credo piuttosto nella concreta possibilità per il traduttore esperto dell'esercizio della poesia di mettere al servizio del testo da tradurre la sua esperienza di facitore di versi, il suo essere in grado più di altri di capire quel che succede nella lingua poetica e pertanto di proiettare nella traduzione alcuni caratteri fondamentali del testo originale. La passività cui accennavo diventa a tal fine una condizione, a mio parere, quasi inderogabile e tanto più potrà essere indotta nel

traduttore quanto piú incisivo, spoglio da fronzoli culturalistici, è il testo che gli si presenta. Ed è un atteggiamento, come ho detto, salutare; o almeno lo è stato per me in questo caso, se mi ha guidato a uno scrupoloso rispetto dell'originale e soprattutto a una maggiore attenzione per le caratteristiche preminenti che segnarono la maturazione della poesia della Plath: prima fra esse la progressiva e, nelle poesie degli ultimi anni, sempre piú definita conquista di un'espressione priva di certe convenzionalità (un po' da *genteel tradition*, ovviamente aggiornata) che risultano invece presenti nella stagione iniziale di *The Colossus*. Ma superare in poesia un certo tipo di convenzionalità o semplicemente mediazione letteraria non significa (come per certi ingenui e muscolosi guastatori) un banale e rozzo abolirla e avvicendargli un'anticonvenzione altrettanto convenzionale, bensí (come nel caso della Plath e di ogni altro autentico poeta) sottometerla all'espressione, renderla innocua, *ironizzarla*, rovesciando il rapporto alienante fra modello istituzionale e invenzione, in modo che non la seconda nel primo, ma questo in quella ne risulti (positivamente) alienato.

In questo senso dovremo considerare nella Plath (sempre con riferimento maggiore alla sua fase ultima) il frequente ricorso a forme metriche (strofiche) apparentemente chiuse e, piú ancora, un certo uso esasperato della rima in tutte le sue possibili manifestazioni (rime imperfette, rime povere, rime allitterative) a cui la lingua inglese invita spesso e volentieri; la rima plathiana, come quella di parecchi bravi poeti contemporanei, è insomma una rima *ironica* e, come tale, si sottrae all'inerzia del suo ruolo istituzionale per evolvere piuttosto in principio di struttura, in scelta deliberata all'interno della lingua poetica propria dell'autore. Per questo, quando ciò è stato possibile senza forzare, ho cercato di rispettarla o, in qualche modo, di proiettarne nella traduzione un equivalente. Senza la rima, sia detto a titolo di esempio, una bellissima poesia come *Daddy* (Papà) risulterebbe infatti estremamente impoverita anche al livello semantico-lessicale ossia, in parole piú povere, del cosiddetto contenuto; e altrettanto valga per il suo ritmo giambico, che la prosodia italiana consente di rendere solo in modo imperfetto.

Ma non è solo nel rapporto con gli istituti che la Plath affranca la sua lingua poetica dall'alienazione letteraria; perché, se su questo piano la trasgressione si manifesta come finto ossequio, sul piano lessicale essa avviene assai piú direttamente, non tanto con l'assunzione gratuita di parole considerate poco « poetiche », ma col tenace perseguimento dell'espressione precisa che, nel poeta con « qualcosa

da dire», è piú il risultato di una interiore necessità che non una astratta normativa di poetica (o, detto diversamente, il poeta con « qualcosa da dire » non può altro che perseguire l'espressione precisa). Ciò sembrerebbe a prima vista complicare il compito del traduttore; invece non è così, perché, diventando un fattore costitutivo fondamentale della lingua poetica propria dell'autore, l'esattezza dell'originale convoglia l'esattezza della traduzione, il traduttore si rende conto che non deve e non può sottrarsi a certi passaggi obbligati.

Non so fino a qual punto questi miei buoni propositi *a posteriori* risultino rispettati nel lavoro che codesta Giuria ha voluto premiare: vorrei dire, senza minimamente sentirmi nel patetico, che ho lavorato al servizio delle poesie della Plath, senza nessuna pretesa o tentazione di « reinterpretarle » secondo un mio gusto personale di autore. I poeti come Sylvia Plath non solo non hanno bisogno di queste sovrapposizioni, ma le rifiutano decisamente, anzi ne fanno piazza pulita con la forza stessa del testo al quale (perché lontani o sconosciuti o morti) in definitiva si riducono, sicché rimangono per il traduttore come dei classici remoti, pagine di libro.

GIOVANNI GIUDICI

## TRADUCENDO BERG

Qual è il problema di un traduttore di fronte a un testo che non si pone come un'opera d'arte, ma come lo scorrere di un'attenzione intellettuale e spirituale verso un punto che è al tempo stesso una persona fisica e l'altro polo di sé, il punto di riferimento del proprio sviluppo intellettuale e umano? È rivolta ai lettori una traduzione di lettere che presupponevano un pubblico solo scherzosamente, nei « posteri »? Che non ricercano espressamente una « forma » linguistica, ma vogliono essere prima di tutto colloquio? Perché la ricerca di una « forma » è tutta, per Alban Berg, nel fatto musicale. Alle lettere alla moglie egli affida il suo rapporto con il mondo, intellettuale e sociale e affettivo che lo circonda. Questa dimensione così decisamente privata può dare l'illusione di avere di fronte al testo una maggiore libertà. E non è esatto. Perché se anche può parere arbitrario, qui, parlare di « forma », la « forma » della sensibilità è consegnata, anche in questi scritti « privati », alla parola e quindi alla lingua. E la forma di questa sensibilità non è dissociata dalla forma artistica nella quale opera il Berg musicista.

Traducendo un epistolario può accadere di sentirsi in parte il destinatario di quelle lettere e di provare l'impazienza e la presenza di quel destinatario. Di fronte al compito di tradurle non mi sono posto il problema di comunicare ad altri le informazioni e le notizie di un episodio privato, ma di esserne in un certo senso il destinatario in un'altra lingua, per salvare così, nei limiti del possibile, proprio quella « forma » della sensibilità che è delegata qui al fatto privato.

Non mi sono posto il problema della riproduzione di un testo, ma di riprodurre, per quanto mi è stato possibile, la « forma » di un rapporto. Nel momento in cui la traduzione non può essere che l'eco dell'originale, ho cercato di fare intendere l'eco, per quanto incerta, di un colloquio tra un artista e il suo interlocutore più vicino, al di là della sua intraducibilità e nelle lettere e in un'altra lingua.

SILVIA BORTOLI CAPPELLETTO

## COME UN PARIGINO VENNE A TRADURRE MONTALE <sup>1</sup>

Dopo i debiti ringraziamenti alla Giuria e alle Autorità di Monselice, debbo confessare che la causa prima di questo lavoro fu la mia infinita ingenuità. Ecco brevemente i fatti. Conseguita presso la Sorbona, con un programma obbligatorio, la laurea in lingua e letteratura italiana, mi restava da ottenere un diploma con programma a scelta. Per l'orale di letteratura moderna, il prof. Paul Renucci mi aveva suggerito gli *Ossi di seppia*. Accettai, senza saper nulla di Montale. Poi nel novembre del 1960, allorché studiavo a Roma, distaccatovi dalla École Normale Supérieure, mi misi a preparare l'esame, iniziando la lettura del testo. Allora i nostri programmi non oltrepassavano, per l'Italia, la triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio, e per la Francia, Paul Valéry. Inoltre, prima del 1957, non conoscevo l'italiano e non avevo soggiornato in Italia, avendo studiato lettere classiche. Perciò nel giro di tre anni dovetti venire a conoscenza, con la lingua, dei maggiori classici italiani. Stranamente, mi giovò questa assenza di preparazione moderna. Leggendo gli *Ossi*, fui subito rapito in un mondo d'immagini, di parole, di evocazioni e di allusioni per me completamente nuovo: in un sentire fin allora mai incontrato e mai provato. Ero avvinto e incantato dall'atmosfera scarna, scabra e disincantata del libro (con « *dépouillée, rocailleuse et amère* » si potrebbero tradurre questi aggettivi); e *paradossalmente* vi trovavo, e vi trovo ancora (come mi è capitato di dichiarare durante una recente tavola rotonda all'Istituto italiano di cultura di Marsiglia) un potente fermento di evasione, direi quasi romanzesca, dalle preoccupazioni, dalla città e dall'epoca in cui vivevo. La Liguria degli anni Venti mi appariva come una terra favolosa, eppure simbolicamente essenziale, in cui inoltre si compiva ciò che per me costituiva la maggiore metamorfosi e il maggior dramma della vita umana: la fine dell'infanzia e il sorgere dell'adolescenza. A una atmosfera così intensa, densa di motivi e di risonanze, mi si aggiungeva il piacere della scoperta filologica condotta in quell'intrico di parole enunciate allo stato puro e pertinenti ai più svariati registri della lingua. Allora mi compiacevo

I. EUGENIO MONTALE, *Poésies*, Paris, éd. Gallimard, collection bilingue « Du monde entier »: I, *Ossi di seppia / Os de seiche*; II, *Le occasioni / Les occasions*; III, *La bufera e altro / La tourmente et autres poèmes*: 1966 (1°), 1975 (2°); IV, *Satura / Satura*, 1976.

di risalire, in sede di grammatica storica, persino agli etimi latini e greci, credendo di ravvisarli in tanti vocaboli pregni di significati primordiali. Tale studio trovò il suo sbocco naturale nell'esercizio della traduzione.

Intanto, superato l'esame e tornato a Parigi, mi era venuta l'idea che forse Montale fosse poco noto e poco tradotto in Francia. All'epoca ignoravo lo stato della questione ed ero del tutto sprovvisto di preparazione critica. Ma volevo nientemeno che appropriarmi di un terreno inesplorato: quindi, nel settembre del 1961, mi rivolsi a un amico, il poeta Robert Mallet, che trasmise la mia proposta all'editore Gallimard. Le mie prime traduzioni vennero sottoposte al poeta André Frénaud, il quale le giudicò, mi consigliò, e mi indicò nomi e testi di vari traduttori. Il compito affidatomi in partenza era quello di mettere assieme una silloge di traduzioni, comprese le mie, rintracciando e scegliendo fra i dattiloscritti e fra le poche versioni sparse, fin dal 1928, in alcune antologie e riviste che mi procurai alla Bibliothèque Nationale. Montale desiderava che le traduzioni producessero l'impressione di essere state scritte direttamente in francese. Dal canto mio, volevo conservare il respiro, il ritmo e le risonanze del testo originale, pur nel diverso ritmo e respiro del verso francese. Perciò scartai molte versioni che non mi sembravano rispondere ai due criteri. Procedevo in un terreno irto di difficoltà, e spesso incontravo tutt'altro che il consenso dei miei occasionali collaboratori, ma avevo l'ingenuità dei miei ventitré anni.

Altro segno d'ingenuità: volevo approntare una edizione « principe » di tutta la poesia montaliana, e dare di questa un testo francese definitivo e irrefutabile, una specie di volgata *ne varietur*. In effetti, due erano le qualità cui miravo: l'eleganza e originalità letteraria, e il rigore filologico di una versione perfettamente aderente all'originale. Questa ingenua pretesa veniva integrata da un'altra, parimenti utopistica: corredare cioè il testo di note altrettanto utili all'amatore di poesia — un immaginario ceto medio di lettori aperti ma sprovveduti, presso cui m'illudevo di trovar larga udienza — e agli studenti e studiosi delle facoltà universitarie. Per gli uni e per gli altri — due pubblici in realtà estranei ed eterogenei, soprattutto negli anni anteriori al 1968, in cui una carriera letteraria e una carriera universitaria, che allora si svolgeva in forme ancora tradizionali, erano in Francia due cose del tutto divergenti — avevo l'ambizione di *far testo*. E m'illudevo che fosse possibile, poiché tanto le scelte linguistiche quanto le interpretazioni in nota erano state convalidate da Montale. Allora non sospettavo che la polisemia della poesia contem-

poranea potesse rovinare ogni principio di autorità, fosse pure quella dello stesso autore.

Ad accrescere il peso della mia traduzione, ci voleva una prefazione che recasse una firma prestigiosa. Si era pensato al noto e acuto critico Gaëtan Picon, che poi ricusò: allora Frénaud mi suggerì di tradurre la celebre autointervista immaginaria di Montale, poiché solo Montale era in grado di presentare Montale. Ottima idea, che permise ai francesi di leggere quel testo perfino riveduto dall'autore e corredato di spiegazioni e annotazioni che non si trovavano nelle edizioni italiane, come del resto per tutte le poesie dei tre volumi. Ma primeggiava anzitutto, quale preoccupazione mia, dell'autore e dell'editore, la qualità delle versioni.

Per raggiungere il mio doppio scopo di letterarietà e fedeltà, mi servivo molto — e mi servo tuttora — del metodo che chiamerei delle equivalenze linguistiche, oppure degli automatismi culturali, al fine di conciliare l'esigenza filologica con quella delle risonanze e rispondenze che oggi vanno sotto il nome di connotazioni. Tentavo varie soluzioni. Ad esempio, nell'ultimo Mottetto delle *Occasioni*, « *Ma così sia* », « la vita che sembrava vasta è più breve del tuo fazzoletto » veniva da me tradotto: « la vie qui semblait vaste / est plus brève que ton mouchoir » perché, se in realtà si dice più correntemente « la vie est courte », il titolo dato in Francia a una musica di Manuel de Falla, « *La vie brève* » (che poi seppi essere uno spagnolismo!), mi sembrava costituisse un automatismo culturale. Così, « *Ballata scritta in una clinica* » (*La bufera*) era per me « *Ballade de la clinique* », in memoria delle *Ballade des dames du temps jadis*, *Ballade des seigneurs du temps jadis*, di François Villon. Così ancora, alla brava traduttrice Louise Herlin avevo suggerito il titolo « *Coq de bruyère* » per tradurre senza l'articolo « *Il gallo cedrone* » (*ibidem*), al fine di suggerire l'apparizione di un moderno arazzo di Jean Lurçat.

Bisognava altresì risolvere alcuni più delicati problemi posti dalle dissimiglianze tra le due lingue, come quando, per la serie *Mediterraneo* degli *Ossi*, dovetti sostituire il normale femminile « *Mer Méditerranée* » col maschile « *Flot méditerrané* », psicologicamente più adeguato, e incontrandovi, nella poesia « *Giunge a volte, repente* », l'edipiana « *rancura / che ogni figliuolo, mare, ha per il padre* », mi fu necessario ricorrere a una perifrasi: « la rancoeur (...) / que tout enfant, ô *flot marin*, a pour son père ». Ma nel caso della farfalla dell'« *Omaggio a Rimbaud* » (*La bufera*) o di quella di Dinard, nessuna scappatoia: il maschile « *papillon* » è l'unica traduzione possibile... Occorre quindi, possibilmente, aver pronta una fitta rete di tra-

spozizioni, che ora non pretenderei piú di possedere totalmente né di padroneggiare... Ma allora, non dubitavo delle mie possibilità. Così, *last but non least*, fui l'inventore del titolo francese per il terzo volume, *La tourmente*, poiché mi pareva che in questa parola confluisse il doppio significato di tempesta/burrasca e di tormento psicologico e anche infernale (« tourmenter » significa torturare fino al Seicento inoltrato) racchiuso nella dantesca *Buferà* (« je refuse, pour *La bufera*, les traductions gauches et superficielles « L'orage », « La tempête », proposées par les précédents traducteurs », aveva annotato). Montale assentí, a tal segno che in successivo incontro mi parlò, in italiano, della sua *Tormenta*. Dal canto suo il poeta Pierre Jean Jouve, per una sua antologia dalla *Buferà* — che ancora non avevo letto — aveva scelto il titolo *La bourrasque*. Con l'editore speravo di accogliere le sue versioni nel volume, ma egli preferí ritirarle, in una lettera a Gallimard del gennaio 1964, e le affidò a Vanni Scheiwiller, che le stampò a Milano, ma successivamente quel poeta di non facile carattere chiese all'editore, non si sa perché, di non distribuire il suo volumetto!

Nel frattempo, avevo conosciuto Montale. Il mio primo incontro col poeta e con l'indimenticabile Mosca avvenne a Milano nel luglio del 1962, e, all'opposto di quanto temevo, fu subito molto cordiale. Fin dalla primavera del 1962 Montale, cui Frénaud aveva trasmesso le mie traduzioni e le mie scelte, si era dichiarato soddisfatto. Ma occorre aggiungere che, ormai non tanto sicuro di me e assalito da parecchi scrupoli, per ogni versione gli proponevo varie soluzioni accompagnate da non poche domande, poiché m'impediva di capire tutto la mia scarsa preparazione critica, cui non potevo abbastanza rimediare, dato che il rigoglioso fiorire della critica montaliana, quale oggi conosciamo, non risale oltre gli anni 1965-66 e d'altronde continuavo a prepararmi per la *agrégation* d'italiano, che superai nel 1963. Il secondo incontro si svolse a Parigi nel novembre del 1962, e da allora ci siamo regolarmente incontrati anche se non sovente, poiché la mia ultima visita a Montale è del 9 novembre 1976, quando con mia moglie accompagnai il Preside della Facoltà di lettere di Nizza, in cui insegno, per il conferimento al poeta della laurea *ad honorem* dell'Università di Nizza. Intanto, grazie all'inesauribile gentilezza dell'autore, la nostra collaborazione epistolare proseguí fino al 1974 in cui si trovò pronto il dattiloscritto francese di *Satura* e del *Diario 1971-72*. Conservo in casa molti dattiloscritti recanti annotazioni con « si » e « no », consensi, dissensi, approvazioni e chiarimenti del poeta. Un esempio, a proposito del « fanciulletto Anacleto » di Pico Farnese (*Le occa-*

sioni), mi era venuta in mente una etimologia greca del nome che significava « richiamato alle armi », ed allora mi pareva perfettamente consona alla situazione politica del 1939. Montale annotò: « *Very clever: by chance*, Anacleto era il nome di un garzone di casa Landolfi in cui ero ospite a Pico Farnese ». Quindi tutti e due avevamo ragione: e oggi si sa che il dibattito in questione è stato brillantemente riaperto da studiosi come Luciano Rebay e soprattutto Angelo Jacomuzzi.

Così, se alcune delle mie intuizioni si rivelarono giuste e vennero approvate dal poeta, invece le mie ingenue pretese apparvero infondate e ben presto sparirono con le mie illusioni. In primo luogo, si sa che l'*iter* editoriale fu tutt'altro che agevole, e il dattiloscritto dei tre volumi, terminato all'inizio del 1964, non venne pubblicato che dopo un lungo *suspense*, nell'ottobre del 1966. Anzitutto, la poesia non è redditizia per un editore, e men che meno quella straniera, in un Paese in cui il libro di un poeta ignoto al grande pubblico si pubblica in duecento-trecento copie, e di regola a spese d'autore, mentre in Italia — cosa che mi stupisce e mi rallegra — in duemila-tremila copie; e sarebbe da noi inconcepibile un premio « Presidenza del consiglio dei ministri ». All'infuori di una ristretta cerchia di poeti e « *italianisants* », il nome di Montale era così poco noto che, durante un soggiorno parigino del poeta, il quotidiano « Le Figaro » poté annunciare in un breve trafiletto la permanenza del « grand poète *sicilien* Eugenio Montale ». Quindi, mancanza di vero interesse da parte dei lettori, dei librai e degli editori, in un Paese in cui il romanzo, anche mediocre, che ha vinto il Prix Goncourt dell'anno, importa assai più di qualsiasi Premio Nobel. Eppure fu merito dell'editore Gallimard riprendere e condurre a termine un progetto che, dopo l'antologia montaliana di S.D. Avalle e S. Hotelier, pubblicata nel 1946 a Ginevra, oggi introvabile, era stato successivamente adottato e abbandonato dagli editori Seghers e Mercure de France. Più recentemente lo stesso intervallo di tempo è stato necessario per la pubblicazione di *Satura*, pronto nell'aprile del 1974 ma edito soltanto nello ottobre del 1976.

Alle cause editoriali di tali ritardi debbo aggiungere altri motivi. Il traduttore, ignoto agli ambienti letterari, quella « potente consorzeria » di cui Montale parla in *Fuori di casa*, non poteva certo affiancare al nome dell'autore quello di un interprete noto al pubblico colto come erano per Ungaretti, da noi assai più conosciuto grazie ai suoi legami personali con la Francia, i poeti Jean Lescuré e Francis Ponge. Inoltre non oserei affermare che l'esercizio poetico, cui mi

ero dedicato — del tutto privatamente — fin dall'adolescenza, ma in forme piuttosto tradizionali, mi aiutasse a conferire alle mie traduzioni la forma richiesta dall'assoluta originalità di Montale. Per giunta, è ovvio che l'allegorismo del poeta, giustamente rilevato ed evidenziato da studiosi quali Franco Croce e Angelo Jacomuzzi, rimane largamente estraneo sia al simbolismo che al surrealismo di tutta la poesia francese contemporanea e quindi ai suoi lettori. Infine, se oscure apparvero a questi le prime raccolte, non meno *déroutante* si presenta loro l'ultima maniera di Montale, quel diarismo sviluppatosi a partire da *Satura*, per la sua sconcertante mescolanza di toni, di modi e di vocaboli, di cui l'autorevole Alain Bosquet, insistendo sulla differenza con Quasimodo e Ungaretti, maggiormente noti e apprezzati in Francia, scrisse sul « Figaro » del 26 febbraio 1977: « Eugenio Montale nous demeure toujours comme une énigme »; il suo variegato linguaggio, che il critico paragona al *bric-à-brac* di Ezra Pound, finisce per generare l'effetto di « une immense dérision ». In complesso, il mio lavoro non ha suscitato l'eco o incontrato il favore che mi ero prefigurato, anche se lo stesso Bosquet conclude su Montale: « Il mérite que nous fassions, même si c'est péniblement, sa conquête ».

Alla perdita delle mie illusioni contribuì, col faticoso *iter* editoriale, la fortuna critica della mia traduzione. Devo ringraziare sia i numerosi critici e studiosi che, dal 1966, hanno recato tanti validi contributi all'interpretazione di Montale, sia coloro che mi hanno aiutato a cogliere le dimensioni del problema, assai più complesso di quanto m'immaginavo in partenza. Fra i (re)censori della mia fatica, alcuni giustamente rilevarono il mio eccessivo preziosismo « Vous aurez souvent l'impression d'avoir affaire à un symboliste attardé. L'emploi réitéré de "azur", par exemple, fait rue de Rome — il celebre luogo dei martedì poetici di Mallarmé — au lieu de faire ciel de Gênes — la città natale di Montale », scrisse Dominique Fernandez nel settimanale « Le Nouvel Observateur » del 9 novembre 1966. Altri invece, come Michel David, ritennero le traduzioni di Pierre van Bever, apparse nel 1968 nella piccola collana di poesia dell'Istituto italiano di cultura di Parigi, assai più vicine delle mie, per fluidità e armonia di lingua, alla traduzione simbolista e post-simbolista in cui pareva loro che s'inserisse il primo Montale, ragion per cui il prof. David le scelse in maggioranza per il suo lungo articolo *Eugenio Montale, poète de l'angoisse*, pubblicato nel supplemento letterario del quotidiano « Le Monde », il 9 dicembre 1969. Quanto alle note, di cui ero andato fiero, altri, come René Lacôte, recensendo la mia

traduzione su « Les Lettres françaises » del 1° dicembre 1966, scrisse che esse « en sont la partie faible », precisando: « elles sont le plus souvent d'un niveau scolaire humiliant pour le lecteur », mentre invece Fernandez parlava di mè « auteur, de surcroît, de notes fort ingénieuses ». Infine, nel suo lungo e utile resoconto (*Traduire Montale*) apparso sulla « Revue des Études italiennes » (Parigi, ottobre-dicembre 1967), Antoine Fongaro rilevò puntualmente le insufficienze e le oscurità del mio testo. Tutto ciò mi giovò alla preparazione di *Satura*, che piacque forse piú delle mie precedenti traduzioni, come testimonia l'ampio resoconto dedicatovi da Mario Fusco su « Le Monde » nel novembre del 1976.

Intanto nel 1975 Montale aveva finalmente conseguito il Nobel, cui purtroppo vennero dedicati pochi articoli in Francia, tra i quali segnalò l'equilibrato e documentato servizio di Jacques Nobécourt, *Un poète de la vie nue*, « Le Monde », 25 ottobre 1975. Già da molti anni, subito dopo la pubblicazione del 1966, avevo sentito e proclamato la necessità di rivedere le mie traduzioni. L'editore esitava in continuazione: colto di sorpresa, fu costretto a ristamparle tali e quali, mentre avrei voluto apportarvi correzioni, ritocchi e aggiunte. Un esempio: aveva osservato Dominique Fernandez (« Le Nouvel Observateur », 9 novembre 1966) che nel poema della serie *Mediterraneo (Ossi)*, « *Ho sostato talvolta...* », l'espressione « flèches décochant leur lumière », col suo brutto possessivo tipicamente prosastico e francese, « n'est en rien l'équivalent de "guglie scoccanti luci" », e consigliando: « Il fallait serrer les écrous. Proscrire absolument les alexandrins... Ces os de seiche, un rien les transforme en éponges ». Insomma, lo scarno e parco lirismo di Montale, simile al respiro rattenuto del nuotatore sott'acqua che Scott Fitzgerald proponeva come norma di stile, avrei dovuto rispettarlo meglio nella mia versione francese. Di conseguenza, per il verso incriminato volevo suggerire la rettifica: « flèches décoche - lumière ». Ma nel 1975, ciò non mi fu possibile.

In conclusione, debbo augurarmi che questo Premio appunto induca l'editore, se non proprio a concedermi la revisione dei primi tre volumi, almeno a pubblicare il dattiloscritto del *Diario 1971-72*, pronto fin dal 1974 insieme a quello di *Satura*, nonché ad affidarmi la traduzione della *Farfalla di Dinard*, che mi ha finora promessa senza ancora dar forma concreta al progetto: due testi tuttora ignoti in Francia, come pure *Fuori di casa* e tutte le prose. Ma per gli editori urgono tanti compiti piú redditizi... Dovrei forse adirarmi, e scagliare l'epigramma che scrissi anni fa nel mio secondo volumetto di poesie

in prosa (Patrice Dyerval, *Lèpre Verte* II), dedicandolo a Montale: « L'arbre à étables qu'est ce royaume d'Augias où chaque jour et chaque nuit on se vautre sur terre, faudra-t-il que Zeus le foudroie pour qu'il cesse d'empuantir le jardin de l'univers? Hélas, s'il s'embrase du faite à la racine, avec les corbeaux noirs et les éperviers fourbes tomberont en cendres rossignols et fauvettes »? (Traduzione italiana: « L'albero delle stalle, questo regno d'Augia in cui giorno e notte ci si voltola sulla terra, occorrerà forse che Giove lo fulmini perché smetta di appestare il giardino dell'universo? Ohimè, se si incendierà dal fastigio alla radice, con i corvi neri o gli sparvieri traditori verranno inceneriti anche gli usignoli e le capinere ».) Oggi invece preferisco rallegrarmi con l'uditorio per questo Premio Montalice, e poi non vorrei apparire un monopolista, uno che abbia deciso di essere in Francia l'unico a tradurre da solo tutto Montale, « a tappeto » per così dire, premesso che l'impresa sia possibile. Infine, devo forse rimpiangere di averla affrontata con tutte le illusioni di quel lontano 1961? E sono proprio sicuro che, oggi come oggi, con quel poco che ho imparato e col passar degli anni, dovendola affrontare *ex novo* mi ci arrischierei? Non saprei rispondere. Grande conforto mi è, comunque, il conferimento di questo Premio che viene a confermare il vecchio proverbio francese « Nul n'est prophète en son pays », e per cui, alla Giuria e ai pazienti ascoltatori, rinnovo il mio caldo ringraziamento cordiale.

PATRICE DYERVAL ANGELINI



La Tavola Rotonda: da sinistra, Giuseppe Becvilacqua, Gianfranco Folena, Enea Bahmas, Cesare Cases.



Premio « Monselice » 1972: da sinistra, Diego Valeri, Fernando De Marzi, Gianfranco Folena.

ATTI DEL SESTO CONVEGNO  
SUI PROBLEMI  
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

*LA TRADUZIONE DEI MODERNI NEL VENETO:  
DIEGO VALERI E LEONE TRAVERSO*

## PER DIEGO VALERI E LEONE TRAVERSO

Il premio Monselice è dedicato quest'anno alla memoria di Diego Valeri, che ci ha lasciati nello scorso novembre alla vigilia dei novant'anni che ci preparavamo a festeggiare; novant'anni dei quali almeno settanta dedicati fedelmente alla poesia, al lavoro letterario, all'insegnamento e all'attività morale e civile, che divenne anche politica quando vi fu spinto dalla necessità delle cose, nella resistenza al fascismo, nella direzione del *Gazzettino* dopo la caduta del fascismo, nel fortunoso rifugio in Svizzera e nei suoi anni di militanza socialista.

Era scomparso da poco dal nostro orizzonte quotidiano, lasciando per Roma nella primavera dell'anno scorso la casa veneziana che era diventata così simile a lui, nella spoglia semplicità dei cari oggetti, dei libri delle carte e dei quadri, la casa con la lapide delle veneziane tauromachie e col giardinetto d'inverno che gli annunciava in anticipo la primavera. Fino all'ultimo ce lo ricordiamo sempre così presente e aperto agli altri; gli acciacchi dell'età veneranda non avevano diminuito il calore dei rapporti umani, né offuscato il lume della sua sollecita, trepida intelligenza della vita, con la consolazione della poesia. Ora non si può passare davanti a quella casa senza sentire un grande silenzio, quale forse soltanto una città come Venezia può custodire. Ma per lui, veneto della bassa terraferma padovana, Venezia era stato un punto d'arrivo e una conquista, e nel suo carattere la natura terragna di un'antica e difficile civiltà contadina tutta cose si assommava a quella lagunare e marina, tutta sensazioni e colori: una sintesi veneta così originale e irripetibile.

È impossibile parlando di Diego, che viveva e donava l'amicizia allo stato più puro, senza mai nulla di esclusivo e di egoistico, non parlare anche di noi stessi, del nostro rapporto con lui. Io l'avevo conosciuto tardi, giungendo a Padova quando era già sulla soglia dei settanta e stava lasciando il suo insegnamento universitario. Incontrare un amico vero di quell'età e averlo poi vicino per quasi vent'anni è una fortuna rara. Ricordo

che la prima volta si parlò dell'amico suo piú caro scomparso qualche anno prima, Pietro Pancrazi: e mi disse che andando a Roma gli capitava spesso di passare col treno all'ora del ristorante davanti alla costa che scende da Cortona a Camucia e al Sodo, la piccola patria di Pietro, e gli avveniva d'istinto di sollevare un poco il bicchiere di vino incontro all'amico. La serenità nel dolore, l'intelligenza della vita com'è, furono le prime cose che mi colpirono in Valeri: sentii subito che l'uomo e il poeta erano veramente una persona, un uomo che sapeva il poeta in ogni suo gesto, un poeta che sapeva l'uomo in così forte e delicata misura.

Pietro Pancrazi aveva scritto nel lontano '30, a proposito delle *Poesie vecchie e nuove* che chiudevano la prima stagione della poesia di Valeri (1910-30): « L'uscita di un libro di Valeri non provoca oggi fuochi d'artificio e luminarie in un quartiere distinto della città letteraria: ma è tutta la città che, onestamente e senza troppi chiassi, se ne rallegra ». Mi piace nelle parole di Pancrazi quel termine di *città* (nel '700 sarebbe stata la « Repubblica delle lettere ») che unisce in un segno così civile e autentico un poeta e un critico urbanissimi. E ancora sette anni dopo Pancrazi iniziava così la sua recensione di *Scherzo e finale* (1937), che apriva un nuovo e piú alto tempo nella poesia di Valeri: « Diego Valeri è uno dei tre o quattro poeti nostri che ancora riescono a gradire ai comuni lettori colti e a non dispiacere ai piú raffinati ed esperti. C'è nella sua poesia una qualità umana prima, una commozione e chiarezza che parlano a tutti, e, soggette a quelle, una sensibilità propriamente estetica, un'intelligente industria di espressione, e anche quel tanto di laboratorio ancora scoperto che ai letterati non dispiace ». Quel tanto di laboratorio...: sono parole che si adattano anche a quel bel libro di riflessioni sulla poesia che Pancrazi non poté conoscere, la raccolta di saggi intitolata *Tempo e poesia*, del '62. Molte di queste pagine ci portano, con la misura e la discrezione che furono sempre di Valeri critico e lettore di poesia, nel suo *obrador*, vicino al lavoro del poeta, anche al lavoro suo del quale non amava parlare direttamente. Ricordo, soprattutto nelle vacanze a Bressanone (il *Brixen Idyll* così amabilmente e suggestivamente evocato da Giacomo Debenedetti) le sue conversazioni, pubbliche e private, sul lin-

guaggio della poesia, sul ritmo poetico, sulle ragioni e i tormenti del tradurre poesia. Ché della passione letteraria di Valeri il tradurre fu sempre un momento e un cimento importante, come mostrano anche i saggi in proposito che tengon dietro alle sue traduzioni dal francese antico e moderno e dal provenzale come dal tedesco. La sua attività piú congeniale di critico si svolge sempre su quella sottile striscia di terreno fra poesia e critica e moralità letteraria, che oggi è così poco coltivata.

Così l'attività del tradurre costituisce un aspetto non secondario della sua personalità, in primo luogo per il suo fortissimo senso sociale della letteratura, tradurre per allargare a nuove esperienze, per sé e per gli altri, la fruizione della poesia; e poi nell'opera di Valeri il tradurre occupa un posto focale, nell'incontro del lavoro del poeta con quello del critico letterario. Una poesia tradotta è sempre in certo modo una meta-poesia, porta implicito un giudizio sulla poesia che si traduce e sulla sua collocazione storica.

Di *Diego Valeri traduttore-poeta* ha già discusso con modestia e finezza in un saggio apparso in uno dei primi Quaderni del premio Monselice (3, 1974, pp. 63-81, con esempi di traduzioni), un compianto amico suo e nostro, Vittorio Zambon. E oggi di lui traduttore, nei due settori da lui esperiti, quello francese medievale (compreso il provenzale) e moderno, e quello tedesco, parlano due studiosi che gli sono stati entrambi colleghi quando aveva cessato l'insegnamento ma era ancora spesso presente nel suo istituto padovano, Enea Balmas che egli ha voluto suo successore sulla cattedra di letteratura francese, e Cesare Cases che fu in quegli anni ormai lontani incaricato fra noi di letteratura tedesca continuando l'insegnamento di Ladislao Mittner.

A Valeri abbiamo voluto unire qui un grande traduttore della generazione a lui successiva, Leone Traverso, scomparso prematuramente a Urbino nel '68. Traverso ha rappresentato un modo nuovo, a partire dagli anni '30, di sentire e di tradurre poesia, tedesca e anche inglese, francese e spagnola e greca classica: egli è stato un vero caposcuola, e ha formato intorno a sé uno straordinario sodalizio d'amici. Dell'opera sua di traduttore di poesia tedesca parla qui Giuseppe Bevilacqua, scolaro di Mittner e ora professore a Firenze.

Quando pensai di unire i nomi di Valeri e di Traverso come rappresentanti di due momenti fra i piú significativi del tradurre dai moderni, oltre che come ispiratori ideali e numi indigeti del nostro premio, confesso che fui attirato soprattutto dalla coincidenza topografica della loro nascita a pochi chilometri di distanza nella bassa padovana, a Piove di Sacco Valeri nel 1887, a Bagnoli di Sopra Traverso nel 1910, con l'intervallo di una generazione.

Sapevo che erano stati amici: una bella lettera di Valeri del '42, che comunica all'amico la gioia per la scoperta nelle sue traduzioni di poeti allora nuovi come Benn e Jiménez, fu pubblicata nel volume urbinato in onore di Traverso (qui sotto n. 19). Ora l'ing. Desiderio Traverso, nipote di Leone sensibile e sollecito per tutto quello che riguarda la memoria dello zio, ha avuto la gentilezza di farmi conoscere un fascicolo di lettere di Diego Valeri che illuminano questa amicizia nata e fiorita proprio intorno al comune interesse per la traduzione e all'amore per la poesia. Alcune lettere di Leone Traverso a Valeri, purtroppo in numero minore, sono poi emerse da un primo sondaggio fra le carte di Diego Valeri donate dalle figlie alla Fondazione Cini. Per concessione degli eredi queste lettere vengono ora qui pubblicate.

La corrispondenza ha inizio nel '38, quando i due si conobbero (Diego aveva cinquant'anni e Leone ventisette), continua intensa e vivace negli anni della guerra fino al '43, e dopo una lunga interruzione e ombre generosamente dissipate, riprende nel '57 (ma molte lettere sono andate perdute) e si spinge fino al '63. La prima cartolina veneziana di Diego è del 2 giugno '38. Traverso gli aveva chiesto una scelta di poesie sue da tradurre in francese per una rivista svizzera, e Valeri lo pregava di scegliere lui, indicando solo qualche predilezione, e aggiungeva: «Cosí pure devo declinare il Suo invito a proporre qualche mia traduzione: un po' perché tornare sulle mie cose mi disgusta, un po' perché il francese è pur sempre per me una lingua straniera. Lei, che ha vero talento di traduttore, potrà fare ottimamente, con l'aiuto di un francese autentico come Schwab». Cosí poi fu fatto con soddisfazione di Valeri.

Ancora l'11 luglio scriveva: «Caro Traverso, grazie del saluto conselvano (lei sa, vero, che io sono di Piove di Sacco:

piú compatriotti di cosí...)...». Ma subito, dopo aver letto e ammirato la traduzione di Traverso del *Kleiner Welttheater* di Hofmannsthal, Valeri passa al tu confidenziale; piú dell'affinità conterranea per lui evidentemente contava quella elettiva: « ho letto e riletto (due volte riletto) il *Teatrino universale*, e ne ho avuto una profonda impressione... » (n. 3). Comincia allora uno scambio di acute osservazioni tecniche sulle reciproche traduzioni. Valeri insinua un preciso richiamo all'endecasillabo pascoliano dei *Conviviali*, e Traverso coglie subito l'occasione per condensare nella sua scrittura piú nervosa e acuminata (da Conselve, ma sul retro di immagini di Notre-Dame) la storia dei suoi legami profondi con quel Pascoli (n. 4). E si stabilisce subito una sorta di collaborazione per le traduzioni di Valeri dal tedesco. Negli anni della guerra e della censura per « difesa della razza », nel colloquio fra i due traduttori poeti, emerge l'immagine e la scelta di una Germania diversa.

Un'amicizia fervida e intera, che può conoscere un'eclissi, ma rinasce piena e calda. Nel '58 Traverso invia a Valeri la ristampa di un suo volume dedicandogli quei « vecchi versi ». E Valeri risponde subito per le rime con un epigramma estemporaneo: « Vecchi versi / bene emersi! / Vecchio o nuovo, bello il verso / di Leon Traverso ».

Testimonianze di un'amicizia fiorita intorno all'amore per la traduzione. A entrambi i corrispondenti si potrebbe attribuire la motivazione del *doctorat ès lettres* ginevrino concesso a Valeri nel '65, che lo definiva *fidèle serviteur de la littérature européenne*. Questo servizio è il vero compito del traduttore.

GIANFRANCO FOLENA

LETTERE DI DIEGO VALERI E LEONE TRAVERSO

I.\*

M. Leone Traverso / 43, rue des Écoles / Hôtel Cl. Bernard /  
Paris V<sup>e</sup> / Francia

Venezia, 2 giugno '38

Caro Traverso, è spiaciuto molto anche a me che il nostro incontro veneziano sia sfumato. Un'altra volta, Lei abbia la bontà di preavvisarmi; così non ci sbaglieremo . . . Le faccio spedir subito dalla Libreria del Campanile il mio *Scherzo e finale*, pubblicato l'anno scorso di questi tempi; e La ringrazio molto, moltissimo, d'aver incluso anche me nella brigata piccola dei poeti da tradurre per *Ydrasil*. Quanto alla scelta delle liriche, io non saprei davvero come consigliarLa. La prego di leggere il libro (si fa presto), e di scegliere liberamente, secondo il suo gusto e secondo il grado di traducibilità. (Qualche predilezione ce l'ho anch'io, si capisce: *Albero, Scirocco, Autunnale, Pellegrina celeste, Rosetta* . . .).

Così pure devo declinare il Suo invito a proporre qualche mia traduzione: un po' perché tornare sulle mie cose mi disgusta, un po' perché il francese è pur sempre per me una lingua straniera. Lei, che ha vero talento di traduttore, potrà fare ottimamente, con l'aiuto di un francese autentico come Schwab. Grazie di cuore, caro Traverso. Mi saluti Parigi (ci son passato dieci giorni fa, tornando dall'Olanda); buon lavoro e tante altre buone cose! Suo DIEGO VALERI.

2.

Al prof. Leone Traverso / Conselve (Padova)

Venezia, 11 luglio 1938

Caro Traverso, grazie del saluto conselvano (lei sa, vero, che io sono di Piove di Sacco: piú compatriotti di così . . .), e delle notizie parigine, che mi fanno moltissimo piacere. Spero di vederLa prestissimo. Questa settimana io sarò qui; poi, dal 17 alla fine del mese, sarò a Siena per un corso all'Università degli Stranieri; poi, agosto e

\* La numerazione è continua: in corsivo quella della lettera di Traverso.

settembre, sarò qui di nuovo. Tante cose cordiali dal Suo DIEGO VALERI.

3.

Venezia, 12 agosto '38

Caro Traverso, ho letto e riletto (due volte riletto) il *Teatrino universale*, e ne ho avuto una profonda impressione. Di Hofmannsthal non conoscevo quasi nulla, perché le mie letture tedesche sono saltuarie e un po' casuali; spesso sono anche faticose, avendo io imparato quel po' di tedesco che so, da solo, leggendo racconti polizieschi e poesie di Goethe e di Hölderlin . . .

Dunque ti posso dire che nella tua versione la poesia c'è; tant'è vero ch'io l'ho percepita senza conoscere il testo, e son certo di non essermi sbagliato sulla sua qualità, sul suo tono. Mi han colpito specialmente *Il giardiniere*, *Il giovin signore* (con quel ricordo trasfigurato del *Saint Julien* di Flaubert), *Lo straniero*, *La fanciulla* e il *Cantastorie* (con quella ripresa modernissima del vecchio motivo romantico); e, insomma, ora che ripercorro le tue cartelle, *tutto*. Anche quelle ultime delicatissime cose, che devono esser fuori del *Piccolo Teatro*.

Una sola osservazione vorrei fare, per debito di franchezza: al mio orecchio suona dura l'elisione, che tu adoperi due volte di *Ma\_ora*, (p. 1 e p. 6) — è questione d'abitudine, forse; certo è che faccio fatica a stringere in due sillabe *ma ora*. Si parla di versi: che bellezza di versi italiani hai saputo cavare dal testo! Basta rileggere la prima cartella: « D'enormi frotte di giganti pesci — cerca in ansia la dubbia ombra nel mare ». (Quest'ultimo verso mi richiama, chissà perché, ai *Conviviali*).

Caro Traverso, ti ringrazio molto di avermi fatto conoscere questo bel poeta. Senza esagerare, tu mi hai regalato alcune ore d'incanto.

Un affettuoso saluto dal tuo DIEGO VALERI.

4.

Conselve, 13 ag. 38

Caro Valeri,

grazie di cuore. Ma perché quell'*unico* appunto? (Ho corretto, nei due luoghi, levando il « ma »). Io cerco non tanto lodi quanto osservazioni tecniche, « emendamenti ». E per quanto atten-

tamente io rilegga, non mi so purtroppo creare altri occhi, altro orecchio da' miei. Neanch'io credo all'opera d'arte in collaborazione — ma in lavori simili la lettura e l'appunto di uno spirito sensibile mi sembrano preziosi, necessari. (Perché la critica si perde di solito in fumi, senza riguardo all'esecuzione, che in arte è tutto?).

Ho spedito a suo tempo quei soldi a Bargellini. — Speriamo di rivederci presto. Intanto ancora grazie e saluti cordiali.

LEONE TRAVERSO

Saluti anche agli altri e a Dazzi, che non ho potuto vedere.

II. Riapro la busta, per poterci mettere anche questa immagine da Notre Dame e rispondere all'accenno al Pascoli. Ho letto i « Conviviali » la prima volta a tredici anni, in collegio; e rimasi come stordito da quella musica. Li ho ripresi piú tardi e riletti con attenzione tecnica verso i venti. E credo che ancora piú d'una volta in certi endecasillabi delle mie versioni risuoni come un'eco inconsapevole di quelli che io amo e credo tra i versi piú perfetti non solo del Pascoli ma della nostra poesia. (Anche qui non capisco le ire di certa critica, che vuole vedere in quei poemi solo un freddo rifacimento di un mondo sepolto. Quasi che pel Pascoli la Grecia e Roma non fossero attuali come le cince d'ogni anno e l'ora di Barga. A quelli lasciamo allora « Odi e inni ». Ma un bel giorno mi voglio divertire a tradurre qualcuno dei poemetti latini — povero Gandiglio! Allora grida di scoperta, riabilitazioni, pellegrinaggi in autopullman « sul posto », etc.

Peccato che probabilmente Hofmannsthal non si potrà pubblicare, per « difesa della razza ». Lui, il difensore piú intelligente della civiltà mezzo latina dell'Austria e della sua tradizione cattolica . . .

5.

Venezia, 27 ottobre '38

Caro Traverso, tu dici benissimo; ma, al pensiero di scrivere le dieci righe desiderate da Schwab, io mi sento malissimo. Facciamo una cosa, ti prego: tu hai qui le due schede Mondadori, con la bibliografia e la nota informativa, e puoi farmi il piacere di cavarne fuori le dieci righe. Le *note informative* sono state scritte dal Lanza dell'ufficio stampa Mondadori e rivedute da me: sono quasi mie . . .



Università di Urbino, 1964. A sinistra del rappresentante degli studenti, seduto: *Leone Traverso, Giuseppe Ungaretti, Carlo Bo, Mario Luzi.*

Alla bibliografia della scheda 1937 (in cui sottolineo i libri piú, diciamo cosí, importanti) c'è da aggiungere: *Scrittori francesi*, sommario storico e antologia, Mondadori 1937. Di questo libro sto preparando un'edizione *major*, per il pubblico, con aggiunte, variazioni e molte illustrazioni. Ti dirò anche che la seconda edizione delle *Poesie vecchie e nuove* è esaurita: che è un bel caso per un libro di poesie. Forse è da ricordare anche la mia collaborazione a *Pegaso*, a *Pan* e alla *Nuova Antologia*, dove ho fatto molti articoli di letteratura francese, che presto raccoglierò in volume.

Scusa se ti do un fastidio. Sopportalo in nome dell'amicizia. Grazie

tuo VALERI

C'è anche, come sai, qualche tentativo di traduzione poetica da Goethe e da Hölderlin. Il *Campanellino* e le varie *leggende* sono libri per i ragazzi.

6.

Al prof. Leone Traverso / Conselve (Padova)

Venezia, 17 dicembre '38

Caro Traverso, la persona di cui mi parli non s'è piú fatta vedere. E, del resto, che cosa avrei potuto fare io, povero can? Purtroppo le cose vanno come dici tu. Non sapevo di Montale; e sono addoloratissimo. Ma perché? Non ho mai saputo né pensato che sia Jude. Dammi qualche notizia, se puoi... Vedremo dunque presto il fascicolo di *Ydragsil*: càpita proprio al momento buono! Giorni fa ho visto qui Duhamel e Vaudoyer, reduci dalla Romania; molto giú di corda anche loro. Invece ho avuto una gaia e simpaticissima lettera da Podbieski (si scrive cosí?), che mi annunciava, dalla Svizzera, il suo prossimo ritorno a Berlino.

Addio, caro Traverso. Fatti vedere presto. D. VALERI.

7.

Al prof. Leone Traverso / Conselve (Padova)

13 gennaio 39

Caro Traverso, ho ricevuto *Ydragsil*, e vi ho letto le bellissime traduzioni di quelle quattro mie poesiole. Scrivo a Schwab per rin-

graziarlo. A te non ho bisogno di dir nulla: tu sai che gran piacere mi hai procurato. Ho visto piú volte Felix Br., e sto leggendo i suoi racconti *Heilung der Kinder*. Speriamo bene per lui — e per noi. Addio. Fatti vedere. Tuo VALERI.

8.

Prof. Leone Traverso / Conselve (Padova) \*

Cividale, 6 gennaio ['39]

Ricordo d'amicizia DIEGO V.

9.

Prof. Leone Traverso / Conselve (Padova)

V., 30 gennaio '39

Caro Traverso, — torno dalla Svizzera — (con conferenze) e trovo la tua cartolina. Non c'è la data, e non si può indovinarla dal timbro postale; ma mi par di capire che sei stato qui durante la mia assenza, il martedì o mercoledì scorso. (Io ero a Zurigo). Spero dunque di vederti un'altra volta, presto. Sarebbe possibile avere da Schawb qualche altra copia di quel numero di *Y*? Tuo VALERI.

10.

Prof. Leone Traverso / Conselve (Padova)

V., 17 luglio '39

Caro Traverso, sabato ti ho cercato alla Libreria del Campanile, un po' prima di mezzogiorno, e ho pregato Ugo \*\* di dirti che non potevo aspettarti. Ugo poi mi ha detto, nel pomeriggio, che non ti si è visto. Dove sei ora? Scrivo a Conselve, per mandarti un saluto. Avrei tanto piacere di rivederti. Affettuosamente tuo VALERI.

\* È una cartolina postale con varie firme d'amici: indirizzo, data e testo di D. Valeri.

\*\* Ugo Valeri, pittore, fratello di Diego.

II.

Prof. Leone Traverso / Conselve (Padova)

[Venezia], 15 nov. ['39]

Salute, Traverso! Tuo VALERI.

II.

Prof. Leone Traverso / Conselve (Padova)

Ven., 4 gennaio 1940

Caro T., un di questi giorni vado dal direttore del G., e gli porto il tuo ms. Ci andrei oggi stesso, se non ci fosse di mezzo un articolo mio, che deve uscire e non esce; parrebbe ch'io volessi sforzar l'amico. Meglio aspettare. Puoi ben credere che metterò in opera tutto il mio potere di seduzione... Non ho ancora letto il tuo ms., ma son già sicuro del fatto mio, cioè tuo. (Ho visto delle bellissime traduzioni tue da Eluard, in *Prospettive*). Caro Traverso, grazie degli auguri, e tanti auguri a te, per l'anno nuovo et ultra. Spero di rivederti presto. Nei giorni tra Natale e Capodanno ero fuori di Venezia, a Roma, presso la mia figliola sposa; sicché, se mi cercavi, non mi trovavi. Ora son qui quasi stabile, una corsa in Friuli il 6, una conferenza a Cesena il 10, e le lezioni a Padova (si ricomincerà il 9?) — ma base, sempre, Venezia.

Bondí. Tante cose affettuose dal tuo VALERI.

I3.

Ven., 12 gennaio '40

Caro Traverso, ti ringrazio del cenno, in questo bell'articolo. Vorrei averne una copia anch'io (non solo per il cenno, ma per l'articolo); puoi procurarmela?

Sono stato, lunedì scorso, dal direttore del *Gazzettino*, e gli ho consegnato il tuo articolo. Non è stato facile persuaderlo che non si tratta di « esumazione » (cosa che lo spaventa), ma di ricordi sempre vivi intorno a personaggi sempre vivi. Spero che pubblicherà, ma non ne son certo. Non ho parlato del compenso: questa è una cosa di cui tu dovrai occuparti direttamente. Quando ti vedo? Per il fasc. di *Letteratura* ho tradotto (non male, mi pare) due poesie di Hesse e due di Carossa. Vorrei fartele vedere.

Ciao, caro Traverso. Fatti vivo. Tuo VALERI.

14.

Venezia, 29 gennaio '40

Caro Traverso, non tu devi scusarti; devo scusarmi io, che non potevo fermarmi a discutere amichevolmente con te quelle frasi, quelle parole . . . Dunque:

— per *Settembre* di Hesse, vedi se va bene questa variante:

« Silenziosa trema // l'estate, declinando alla sua fine ».

(È inteso che, poi, invece di « solleva », metti « socchiude »)

— per quei quattro versi di Carossa (i due distici), correggerei così l'ultimo verso:

« dona un cuor che sia fatto al sentire infinito »

— per il *bimbo* di Carossa, lascerei tutto com'è, benché quella brutta rima « saresti — guarderesti » sia veramente brutta. Mi pare che, nel complesso, la piccola lirica abbia un certo respiro poetico.

Facciamo così, caro Traverso. Tuo DIEGO VALERI.

— magister ignorantissimus.

15.

Prof. Leone Traverso / Conselve (Padova)

V., 1 febbraio '40

Caro Traverso, hai ragione anche sul « fatto ». Il « pari » che mi proponi non mi persuade; ma mi suggerisce questa soluzione: « Dona un cuor che si adegui al sentire infinito ». Forse « adegui » è meglio di « eguagli ». Che ne dici?

Di Necco non ho saputo più niente. Domenica di giorno, se c'è Strawinski, vengo anch'io alla Fenice (1<sup>a</sup> galleria). Se no, resto a casa, dove puoi telefonarmi a qualunque ora (24-906).

Ciao, spero di rivederti domenica. Tuo VALERI.

16.

Venezia, 9 febbraio '42

Caro Leone,

la Helma, venuta qui a salutarmi dopo una lunga assenza, mi ha appreso la tua grande sventura. Non tento di dirti parole di conforto, ma ti abbraccio affettuosamente, augurandomi di rivederti presto qui.

Tuo DIEGO V.

17.

Dott. Leone Traverso / presso la Ditta Olivetti / Ivrea (Aosta)

Venezia, 21 aprile '42

Caro Traverso, non ho dimenticato la tua affettuosa domanda, e ti invio oggi stesso le bozze del mio libretto poetico. Ormai esso è quel che è (e io sono, irrimediabilmente, quel che sono); spero che tu ci trovi qualcosa di buono, di non volgare. Addio, caro Traverso. Ti ringrazio di aver pensato questa cosa così gentile. Sono il tuo  
DIEGO VALERI.

18.

Venezia, 3 maggio '42

Caro Leone, ti ringrazio molto delle parole dolci e di quelle amare. Purtroppo ora è tardi per rimettere sul telaio il lavoro; come hai visto, le bozze sono già impaginate, e l'editore mi concede soltanto di rivederle, una terza volta, per controllo. Potrò togliere quelle parole ragionieristiche che ti son tanto dispiaciute — un tre — due quattro —, potrò ristabilire il « *che ha dormito* »; e forse fare qualche altra piccola correzione secondo le tue indicazioni. Ma il resto dovrò lasciarlo stare... Del resto, caro Leone, io so bene quel che mi manca per essere, non un « solenne maestro » come tu dici, ma un perfetto operaio. Difetti che sono, non sulla punta della mia penna; ma dentro la mia vita. Mi rassegno, e lascio andare, consolandomi qualche volta (se debbo essere interamente sincero) coi confronti; perché mi pare che anche gli altri solenni maestri *lascino andare*, assumendo magari una *posa* di assoluta intransigenza verso se stessi. Tutto questo è poco bello, lo so; ma, insomma, si fa quel che si può, e amen... Non ragionerei così, s'intende, se avessi ora la possibilità di lavorare a fondo sulle bozze. Tu sai che le tue osservazioni hanno gran peso per me, e che cercherei, almeno cercherei, di seguirle. Pazienza; un'altra volta ricorrerò a te tempestivamente. (È così grande la mia paura di seccare il prossimo, e soprattutto gli amici, che, senza tuo esplicito invito, certo non ti avrei mandato queste bozze).

Grazie, caro Leone. E abbi la bontà di ringraziare Doriguzzi. Non sapevo più nulla di suo fratello; ora sono, relativamente, contento: se può fargli pervenire un mio saluto, mi farà un vero piacere.

Curiose queste paginette del ragazzino. Dio mio, che letteratura faranno codesti quattordicenni quando avranno trenta o quarant'anni? C'è anche una figlia di Giani Stuparich che scrive delle cose così; ma quella ha diciotto o diciannove anni. Io non ci vedo molto chiaro, eppure sono sedotto da questi graziosissimi mostri. Ciao, Leone. Grazie.

Ti abbraccia il tuo DIEGO.

19.

Nervesa, 31 maggio '42

Caro Leone, sono venuto a passar la domenica sul Montello, e ho portato con me il tuo libro, ricevuto l'altro giorno. È stata una pensata bellissima (di portarlo), perché, dopo una mattina di mezzo sole, ho un pomeriggio di pioggia - con lunghi brontolii di tuono. Così ho letto i tuoi poeti, col bello e col cattivo tempo; li ho letti e riletti; e la domenica è passata felicemente; e adesso ti scrivo, ascoltando il tuono lontano e il brusio della « pioggia sui giardini ». Nella tua prefazione, che mi fa capire molte cose (stupende quelle parole di Hölderlin, a premessa del frammento di *Talia*), c'è una frase che viene incontro a certe mie meditazioni attuali: « La poesia è il più profondo sforzo di liberarsi, in lievi parole, dalla storia ». Quanto mi piace questo tuo dire, caro Leone! Nell'antologia (che non è, so bene, un'antologia, ma una serie d'incontri) ci son dei poeti di cui fino a oggi non avevo mai letto un verso: il Benn, le due donne, lo Jiménez, il Roberts. Tu me li fai sentire *come poeti*; questo vuol dire che le tue traduzioni *valgono*. Ma il più gran piacere l'ho avuto rileggendo il tuo Yeats, e leggendo quelle quattro lirichette di Binding (le più vicine alla mia sensibilità) e la *Bagnante* di Weinheber (la più vicina alla mia fantasia). Bellissima, mi pare, la canzone di Rilke per Alma Johanna König: proprio le « lievi parole » della tua prefazione... Insomma, come vedi, una lettura sostanziosa; una lettura che mi ha risvegliato dentro... la « volontà di dire parole per rima ». Io so che questo mi succede soltanto quando m'imbatto in qualche pagina di poesia vera (oppure mi succede senza leggere alcun libro, si capisce); dunque la tua traduzione ha conservato l'essenza dei testi; l'amore per i tuoi « idoli » ti ha perpetuato in essi; ma li ha anche perpetuati in te. Ti ringrazio molto, caro Leone, di questo piacere che mi hai dato, veramente domenicale: un piacere che resterà in me, credo, per sempre. Il tuo Yeats dice,

per bocca tua: « Ogni cosa ove l'uomo ha posto il cuore - non dura piú d'un attimo o d'un giorno. - L'amore scaccia il brivido d'amore, - l'immagine dipinta uccide il sogno ». Bellissimo; ma non vero, né per l'amore, né per il sogno dipinto in imagine. - Addio, caro Leone! Grazie

dal tuo aff. DIEGO.

20.

Prof. Leone Traverso / Conselve (Padova)

Venezia, 10 nov.

Caro Traverso,

ti ringrazio dell'affettuosa accoglienza fatta ai miei *Saggi*. Rileggendoli in bozze ho avuto l'impressione che qualcosa di buono ci sia, e che, almeno, il libro sia decoroso come prosa italiana. Ora sono anch'io in un mare di traduzioni; ma tra pochi giorni prenderò la via della Svizzera, dove resterò un mese. Se verrai qui per Natale, ci rivedremo. Vorrei leggerti, meglio farti leggere qualche poesia. Mondadori mi ha promesso di pubblicare il libro — delle poesie — in primavera. Ho dunque il tempo di pensarci su; e tu potresti aiutarmi molto... Buon lavoro, caro Traverso!

Tuo aff. DIEGO VALERI

21.

Venezia, 24 gennaio '43

Carissimo Leone, ho avuto da Sansoni il tuo Hofmannsthal, l'ho letto con moltissimo piacere — come cosa di bellezza —, e vi ho imparato a conoscere un poeta che credevo, anch'io, un decadente, un esteta, un immaginifico, e ch'è, invece, un vero e genuino poeta. La tua traduzione mi pare bellissima; certo, essa dà la commozione della poesia. Tu sai quanto di rado avvenga questo miracolo... Ignoravo del tutto « L'avventuriero e la cantante »; ne ignoravo anche l'esistenza. Ma sai ch'è una cosa molto molto bella? Ti son proprio grato di avermela fatta conoscere; ed è proprio come se avessi letto l'originale. Ciao, Leone! Ho visto nelle vetrine la tua antologia della narrativa tedesca: un librone tanto fatto. Mi rallegro, ti saluto, e ti faccio tanti buoni auguri. Tuo DIEGO.

22.

Dott. Leone Traverso / Villa Stratta / Ivrea (Aosta)

Venezia, 4 maggio '43

Grazie, caro Leone. Dietro al premio dell'Accademia è venuto il premio dell'Amicizia: gente lontana, antichissimi scolari, sconosciuti che non conoscerò mai, mi hanno scritto, mi pare, con molta sincerità di affetto . . . Tu sai quanto mi è caro il tuo saluto. Il goto \* al nostro prossimo incontro.

Aff. tuo DIEGO V.

23.

Padova, 2 ott. '57

Caro Leone, su quella specie d'incidente è davvero inutile che torniamo, per chiarimenti o altro. Io ti ho sempre stimato molto, e sempre ti ho voluto bene. Dunque, non parliamo piú di quella cosa; anzi non pensiamoci piú. Io, ti assicuro, non ci penso. Ciò non toglie che il tuo biglietto m'abbia fatto un gran piacere. Così non c'è piú tra noi neppur l'ombra di un'ombra. Spero di rivederti presto a Firenze. Ora, a Firenze, c'è una mia figliola, sposa del colonnello-aviatore Garretto, comandante della scuola di guerra aerea (alle Cascine). Avrò perciò occasione di venire abbastanza spesso dalle tue parti; e ti cercherò col telefono. Ciao, caro Leone. Un affettuoso abbraccio dal tuo vecchio

DIEGO.

24.

[1957]

Caro Diego,

t'avrei subito voluto ringraziare del « volume » \*\* — ma dovetti partire, e non ho ripreso, dopo il ritorno, se non l'altra sera. Curioso però come già in così breve tempo siano mutate certe mie impressioni: p. e., mi vo « riconciliando » sempre meglio col poemetto della « rosa Ofelia » forse appunto per quello sforzo di

\* Cioè venezianamente il bicchiere, la libagione.

\*\* *Metamorfosi dell'angelo*, Milano 1957.

conclusione formale (e un po' concettosa), che t'obbliga a tendere un po' i muscoli — altrove, pel mio gusto, un po' troppo rilassati.

E la delizia di quelle due tre cose, ultime, credo, in tempo — almeno, non ricordo d'averle lette a Venezia —: Mandorlo, Magnolia, sopra tutto « Bambina ». Lì veramente di certa tua tenuità sai fare la tua forza e il tuo « charme ». (Così — ma già mossa di chiaro-scuro agitato, ma giusto — « Alba » . . .). Una solenne cosa rischiava di diventare — se tenevi le promesse dell'inizio — « O mia vita », dovè invece pare t'affretti poi a una conclusione troppo rapida<sup>1</sup> e un tantino astratta. Peccato che — per me almeno — ci si debba arrestare, e un po' in tronco, ahimè — a « cielo di luce e d'ombra ». Ma lì avevi impiantato un pezzo « climaterico » (clima misto e fuso, di stagione e d'anima) glorioso.

E belli i tuoi vari « angeli » delle ore diurne e notturne (se anche qualche verso è di troppo, commento, non situazione).

*Grande* sempre, d'un'altra statura da tutto il resto, la famosa « Delo ». Ma grazie ancora e un abbraccio

dal tuo Leone.

Forse ti giungerà un invito a tradurre per questa casa editrice un bel libro di cultura e sensibilità: « L'âme romantique et le rêve » di A. Béguin. Se il compenso ti bastasse, credo ti divertiresti a dettarlo direttamente alla dattilografa.

1. Ricordi le parole eterne di Poe sulla necessità di un certo svolgimento *anche temporale* per ottenere certi effetti...

25.

[sulla busta: « illustre / Diego Valeri / Dorsoduro 2448/6 / Fondazione Cereri / Venezia ». Retro: « Sp. L. Traverso / 24 Via G. Guinicelli / Firenze ». Timbro postale del 3/vi/1956].

Firenze, 2 giugno 1958

Carissimo Diego,

di cuore grazie per l'inaspettato quanto bel dono.\*

Ci ritrovo — com'è naturale, se « je » non sia veramente « un autre » — intonazioni ben note e care, ma ancora più scavate e insieme (che sembra contraddirsi) più discrete: ch'è il carattere del segno ormai infallibile. E quella tendenza all'epigrafe (non ancora alla

\* *Il flauto a due canne*, Milano, Mondadori, 1958.

gnome) di chi ormai sa, come diceva Goethe, « di che si tratta al mondo » (solo in tre quattro liriche mi sembra che l'interpretazione pigli la mano alla figurazione, e lí consento con minor fervore). Ma certi inizi, a volte un endecasillabo nel mezzo, mi danno quel colpo al plesso solare, quello sgomento che solo la vastità rende tollerabile, quali appunto noi climaterici, legati all'incanto delle stagioni, proviamo al trascolorare improvviso di certe ore. (« Va la vita per onde di stagioni », « Le buie strade, e il sole nelle piazze », « Una tristezza grande come il sole »). E non mi pare frequente (oggi poi!) che la poesia produca effetti simili alla natura. E chi avrebbe oggi il coraggio di delineare come te, ma leggerissimo, l'intero cerchio, come in « Se il tuo corpo abbandoni » (ch'è il tuo « Amore e morte »)?

Nella canna francese del doppio flauto i toni si fanno a volte piú acuti e brevi, secondo la natura della lingua, e piú trasparenti (fino al virtuoso) le abilità del « solista ». Ti stupisce che io metta fra le cose piú felici « O rosier »?

Grazie ancora, Diego nostro, e un abbraccio pieno d'auguri del tuo

LEONE TRAVERSO.

26.

Venezia, 4 giugno '58

Caro Leone, ti ringrazio e ti abbraccio. Sarà proprio vero che *qui* quasi tutto va bene? Vedi questo articolo di Camerino: come vorrei credergli!

Tuo DIEGO.

27.

a Leone Traverso / via Guinicelli 24 / Firenze.

Venezia, 11 novembre '58

Vecchi versi  
bene emersi!  
Vecchio o nuovo, bello il verso  
di Leon Traverso.

Tuo D. V.

[Firenze, febr. '63] \*

Carissimo Diego,

scusami se — per cento impicci — non ti ho potuto ringraziar prima per l'amichevole omaggio. Superfluo dirti come ammiri la vivace nitidezza della scrittura, l'agio signorile e quella penetrazione nei segreti tecnici a cui ti riconosce subito chi « a passé par là ». E anzi mi sembra che certi « scatenati » novissimi dovrebbero trarne partito e gratitudine singolare; ch  le cose ormai son ridotte al punto che le stesse prime norme del comporre rischiano d'apparire non solo novit , ma paradossi. E tu, senza la minima burbanza pedantesca, ma con levit  di cenni, richiami appunto quelle « finezze » di cui si sostanzia la grande arte.

E non ti dico nulla del bell'accoramento delle tue recentissime liriche apparse su « L'approdo letterario » dove, se s'attenua la ricchezza musicale d'altri tempi, si delinea pi  pura e profonda una nuova verit .

Caro Diego, ho voglia di vederti — ma quando ti moverai? (Bada che qui la stagione   finalmente molto mitigata e non ti ci ritroveresti cos  male!) Io sar  qui fino al 12; poi in Urbino fino alla fine del mese.

Salutami Mittner, se lo vedi, e gli altri amici. Ancora grazie e l'augurio pi  affettuoso dal tuo

LEONE

Venezia, 10 febbraio '63

Caro Leone, ti ringrazio molto, e ti rinnovo gli auguri di capodanno. Quel che mi dici del mio libro e delle mie ultime liriche . . . mi va al cuore. Se guardo (dalla finestra) la vita letteraria, come si svolge sulle piazze d'Italia, mi sento trapassato come un cadavere quattriduano. Ma, per fortuna, ogni tanto, una voce vien dal cielo; e allora sento che (come diceva Petrolini) non son tutto morto. Grazie, caro Leone. Mittner ti saluta. Io saluto Bo e te — con un abbraccio collettivo. Tuo DIEGO

\* Da un appunto marginale di Valeri.

LE BALCON DI BAUDELAIRE \*

O madre dei ricordi, sopra ogni altra signora,  
Tu mio piacer supremo! mio supremo dovere!  
Ti ricorderai certo le carezze di allora,  
La dolcezza del fuoco, l'incanto delle sere,  
O madre dei ricordi, sopra ogni altra signora!

Le sere illuminate dall'ardor del carbone,  
E le sere al balcone, vaporanti di rose.  
Come dolce il tuo seno, come buono il tuo cuore!  
Noi ci siam detti spesso delle immortali cose,  
Le sere illuminate dall'ardor del carbone.

Come son belli i soli nelle calde serate!  
Com'è fondo lo spazio! e il cuore forte e grande!  
Curvo sopra il tuo petto, regina delle amate,  
Ho creduto aspirare l'odore del tuo sangue.  
Come son belli i soli nelle calde serate!

La notte s'ispessiva, muro alto fino al cielo;  
Le tue pupille accese dentro il nero sentivo;  
Respiravo il tuo fiato, o dolcezza! o veleno!  
Nelle mie man fraterne i tuoi piedi addormivo.  
La notte s'ispessiva, muro alto fino al cielo.

Io so come evocare i felici momenti,  
E il passato rivivo, se ai tuoi ginocchi poso.  
Perché, dove cercare le tue grazie languenti  
Se non nel caro corpo e nel cuore amoroso?  
Io so come evocare i felici momenti!

Giuramenti, profumi, o baciare infinito!  
Risorgeran da un pozzo chiuso alle nostre sonde,  
Come rimonta in cielo il sol ringiovanito  
Dopo essersi lavato dentro l'acque profonde?  
Giuramenti, profumi, o baciare infinito!

Versione inedita di DIEGO VALERI

\* Ringrazio la signora Niny Oreffice che mi ha donato l'autografo di questa traduzione, qui riprodotto nella pagina seguente.

O madre dei ricordi, sopra ogni altra signora,  
 tu mio piacer supremo. ' mio supremo dolore!  
 Ti ricorderai certi le carezze di allora,  
 La dolcezza del fuoco, l'incanto delle sere,  
 O madre dei ricordi, sopra ogni altra signora!

Le sere illuminate dall'ardor del carbone,  
 E le sere al balcone, vaporanti di rose.  
 Come dolce il tuo seno, come buono il tuo cuore!  
 Noi ci siamo detti spesso delle immortali cose,  
 le sere illuminate dall'ardor del carbone.

Come son belli i soli nelle calde serate!  
 Com'è fonda la spago! e il cuore forte e grande!  
 Curvo sopra il tuo petto, regina delle amate,  
 Ho creduto aspirare l'odore del tuo sangue.  
 Come son belli i soli nelle calde serate!

La notte s'inspettiva, muro alto fino al cielo,  
 Le tue pupille accese dentro il nero sentiro,  
 Respiravo il tuo fiato, o dolcezza. 'o veleno!  
 Nelle mie man fraterne i tuoi piedi addormento.  
 La notte s'inspettiva, muro alto fino al cielo.

Io so come evocare i felici momenti,  
 E il peccato rivivo, se ai tuoi ginocchi posto.  
 Perché, dove cercare le tue grazie languenti  
 se non nel caro corpo e nel cuore amoroso?  
 Io so come evocare i felici momenti!

Giuramenti, profumi, o baciare infinito!  
 Risorgeran da un pozzo chiuso alle nostre sponde,  
 Come rimonta in cielo il sol rigiovanito  
 Dopo esser lavato dentro l'acque profonde?  
 Giuramenti, profumi, o baciare infinito!

DA MÉMOIRE DI RIMBAUD  
IN MEMORIA DI DIEGO VALERI

V.

*Jouet de cet oeil d'eau morne, je n'y puis prendre,  
ô canot immobile! oh! bras trop courts! ni l'une  
ni l'autre fleur: ni la jaune qui m'importune,  
là; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.*

*Ah! la poudre des saules qu'une aile secoue!  
Les roses des roseaux dès longtemps dévorées!  
Mon canot, toujours fixe; et sa chaîne tirée  
au fond de cet oeil d'eau sans bords, — à quelle boue?*

Illuso da quest'orbita di acqua torva, non so  
levarne — oh barca immobile e oh voi troppo brevi  
braccia! — quella né questa ninfèa. Non la gialla che là  
insiste; non la celeste, cenere come l'acqua.

Ah, il polline che un'ala agita ai salici!  
Di canneti remoti le rose divorate...  
Qui la mia barca, ferma; e la cima, tesa  
giú, a quest'orbita d'acqua senza fine. — A che melma?

FRANCO FORTINI

## LE TRADUZIONI FRANCESI DI DIEGO VALERI

L'attività di tradurre di Diego Valeri ha già formato oggetto di svariati approcci critici, in genere ispirati però dalla simpatia e dall'ammirazione più che da un consapevole proposito di valutazione unitaria, in una prospettiva generale di giudizio che voglia tener d'occhio tutta la personalità dello scrittore. Il Valeri traduttore viene spesso sentito, se non come un Valeri minore, un Valeri diverso: staccato, in qualche misura, dal poeta o dal critico, entro certi limiti « in vacanza » rispetto alle sue occupazioni più caratteristiche di letterato o di studioso.

Che il gesto del tradurre, invece, non possa essere considerato come qualcosa di neutro, che non coinvolga cioè tutta la personalità di chi lo compie, è considerazione che è appena il caso di formulare in questa sede. Essa viene sommariamente richiamata qui, in sede preliminare alle brevi riflessioni che la circostanza suggerisce sulle traduzioni di Valeri dal francese, poiché ci fornisce uno dei fili conduttori per la nostra indagine, la nostra convinzione essendo che il traduttore ci offre, con la sua sola scelta, una chiave interpretativa di tutta la sua personalità. Ce lo ricorda lo stesso Valeri quando scrive che un poeta non può tradurre un altro quando non posseda « una sensibilità che si accordi con quella del poeta primo, o per naturale simpatia, o anche, se ben vedo, per attrazione del diverso »<sup>1</sup>: noi andremmo volentieri più in là, fino a riconoscere al gesto del tradurre, e alla scelta di campo che necessariamente esso comporta, una portata ideologica.

Può essere interessante osservare, per cominciare, contraddicendo forse una di quelle tipiche « idées reçues » che condizionano così spesso la nostra visione delle cose, che la carriera di traduttore di Valeri per quanto concerne il mondo francese non è né precoce né molto lunga: nel senso che essa comincia veramente solo nel 1936 (quando lo scrittore, nato nel 1887, si avvicinava ormai alla cinquantina), ed investe un numero relativa-

1. *Del tradurre i poeti*, in « Annuario dell'Università di Padova 1956-57 », 528.

a latere e ben conclusa per lo scrittore della piena maturità.

Come dicevamo, bisogna aspettare gli anni '30 per vedere veramente avviarsi una carriera di traduttore francese del poeta Diego Valeri (che proprio nel 1930 pubblica uno dei suoi libri piú importanti, *Poesie vecchie e nuove*<sup>6</sup>, una sorta di bilancio poetico di vent'anni di attività, che resterà per altri vent'anni la *summa* della poesia valeriana, fino al nuovo e importante traguardo di *Terzo tempo*, del 1950): fatto meritevole di attenzione, Valeri si cimenterà nell'arco di una diecina d'anni, non con i poeti francesi, ma con tre dei piú grandi prosatori dell'Ottocento, Flaubert, Maupassant e Stendhal, traducendo nel 1936 *Madame Bovary*<sup>7</sup>, nel 1942 una scelta di novelle di Maupassant<sup>8</sup> e infine nel 1946 *Le Rouge et le Noir*<sup>9</sup>. Quella scelta di campo alla quale si accennava all'inizio si intravede, ci sembra, in maniera abbastanza precisa, poiché non riesce difficile individuare una progressione, un moto ascendente, in quel procedere all'indietro nel tempo, bensí, ma percorrendo un itinerario coerente, una ricerca di progressiva appropriazione di tecniche di indagine dei meccanismi del cuore, dei segreti del vivere, da Flaubert a Stendhal. Occasione ovvia di profondo arricchimento culturale: come dal prolungato commercio con i grandi maestri del realismo ottocentesco Valeri trarrà una sua lezione critica, di sostanziale desolidarizzazione, nel saggio *Tristezza del realismo ottocentesco*, che è del 1942 ed appare nella «Nuova Antologia»<sup>10</sup>, cosí sarà proprio Stendhal ad obbligare Valeri, solitamente alieno dall'indagine erudita, a ricercare un impegno di questo tipo. La sua traduzione, infatti, che avrà una certa fortuna, appare impreziosita di appendici inedite, che ci fanno conoscere un Valeri inatteso, stendhaliano non solo di gusto ma per meriti acquisiti sul terreno, certo meno agevole da percorrere, degli studi, dei documenti sconosciuti o rari, che rinnovano le prospettive acquisite e preparano le sintesi di domani<sup>11</sup>.

6. B. C. n. 52.

7. B. C. n. 99.

8. B. C. n. 146.

9. B. C. n. 164.

10. B. C. n. 147.

11. In appendice alla sua traduzione Valeri pubblica un *Progetto di articolo*

Gli anni della guerra — anni severi, che incoraggiano il ripiegamento su se stessi, la scelta di campi di studio il piú possibile remoti rispetto ad un'attualità detestabile — vedono anche il maturare — o il rifiorire — degli interessi medievistici di Valeri: nel 1944 appare la bella silloge *Romanzi e racconti d'amore del Medio Evo francese* (ove è ripreso anche l'*Aucassin et Nicolette* del 1921<sup>12</sup>, cui farà seguito, nel 1949, la traduzione del *Courtois d'Arras* e della *Moralité de l'aveugle* di André de La Vigne<sup>13</sup>. Testi « preziosi », soprattutto quelli della prima raccolta, in massima parte legati alla piú grande e tragica storia d'amore dell'occidente, la leggenda di Tristano, e che anch'essi solleciterebbero un'indagine separata: se non si può totalmente eliminare, tra le motivazioni piú o meno remote che presiedono alla genesi del libro, un proposito di evasione, va rilevato come il poeta abbia saputo dare a quel materiale, abbastanza eterogeneo, un principio di convergenza suggerito già dal titolo. La tematica amorosa, richiamata come uno dei momenti centrali della storia della letteratura medievale, si integra con il motivo gnomico — un moralismo, tutto sommato, facile — che si ricava dall'altro grande momento della cultura dell'età di mezzo, l'esperienza scenica, nel suo significato ultimo, di tentativo di esorcizzare, mediante la raffigurazione su di un palcoscenico, la componente tragica dell'esistenza. Andrà quanto meno osservato, per concludere con le traduzioni dal francese medievale, che Valeri, il quale prenderà fermamente posizione, in seguito, contro la possibilità stessa di tradurre in prosa un poeta (« un poeta, un lirico, non può essere tradotto in prosa. Bisognerà... tradurlo in versi, costi quel che costi, vuoi al poeta vuoi al traduttore »: sono parole sue<sup>14</sup>), traduce tranquillamente in prosa tutti questi testi che nella loro quasi totalità, com'è noto, sono in versi.

Valeri si cimenterà per un'ultima volta, all'incirca in questi anni, in una grande impresa di traduzione, il tentativo di rendere in italiano un nutrito manipolo (40) di favole di La Fontaine:

su « *Il Rosso e il Nero* » predisposto dallo stesso Stendhal in vista di una recensione del romanzo che avrebbe dovuto essere preparata da Vincenzo Salvagnoli. Cfr. B. C. LXIV.

12. B. C. n. 158.

13. B. C. n. 205.

14. *Del tradurre*, loc. cit., 528.

il suo libro, su cui vorremo poterci soffermare in maniera un po' meno fugace, è del 1952<sup>15</sup>. Quanto va aggiunto qui è che, dopo quella data, la sua carriera di traduttore dal francese può considerarsi conclusa. Certo, egli tornerà a coltivare questa forma di espressione, cimentandosi con vari grandi poeti: tradurrà il *Cimetière marin* di Valéry<sup>16</sup> nel 1958, qualche lirica di Claudel<sup>17</sup> e di Verhaeren<sup>18</sup>, tornerà anche al Medio Evo che amava con brevi estratti di Villon<sup>19</sup> e di Rutebeuf<sup>20</sup>, ma si tratta, manifestamente, di avvenimenti occasionali.

Non spiaccia che sotto questa etichetta, che alcuni potranno considerare severa o ingiustificata, si collochi anche il volume *Lirici francesi* del 1960<sup>21</sup>. Malgrado la sua mole (oltre 300 p.), esso si presenta con ambizioni molto modeste, in primo luogo nel dichiarato proposito di sfruttare il successo di una raccolta, vagamente omologa, *Lirici tedeschi*, di poco anteriore, poiché risale al 1959, di cui non tocca a noi di parlare; ed in secondo luogo con una messa in guardia che ribadisce il carattere diletantistico della raccota: « non tutto il meglio della lirica di Francia è entrato nella mia scelta, ma solo quel tanto (del meglio) che mi è riuscito di tradurre in modo soddisfacente (o quasi) »<sup>22</sup>. Il volume risulta infatti costituito dalla riunione di tutte le traduzioni precedentemente pubblicate su riviste (Rutebeuf, Villon, La Fontaine, Verhaeren, Valéry, Claudel) integrate da nuovi testi, scelti con accentuato eclettismo: Marot, Scève, Ronsard, Du Bellay, Chassignet, Sponde, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé...

Piace pensare che sul Valeri degli anni '60, che di fatto rinuncia a confrontarsi con il testo di un altro poeta e che perciò abbandona questa possibilità di comunicare, abbia pesato una circostanza nuova, per la storia della sua carriera, l'inizio, che si situa appunto in quegli anni, della sua produzione originale

15. B. C. n. 235.

16. B. C. n. 324.

17. B. C. n. 292.

18. B. C. n. 289.

19. B. C. n. 322 e 344.

20. B. C. n. 252.

21. Milano, Mondadori, 327 p.

22. *Op. cit.*, 315.

in francese (i primi versi francesi di Valeri, probabilmente legati per la loro genesi al periodo dell'internamento in Svizzera negli ultimi tempi della guerra, appaiono nella « Fiera Letteraria » dell'11 novembre 1951<sup>23</sup>, la prima edizione italiana di *Jeux de mots* è del 1953<sup>24</sup>, la seconda, parigina, e considerevolmente arricchita, è del 1956<sup>25</sup>), che doveva valergli un eccezionale riconoscimento da parte dell'Accademia di Francia. Non indebito pensare, forse, che, in questa mutata prospettiva, il problema di tradurre i poeti francesi abbia subito, nella considerazione di Valeri, un certo ridimensionamento.

★

Diego Valeri traduttore di La Fontaine ripropone invece, in tutta la sua gravidanza, il problema che oggi ci occupa, del perché Valeri abbia scelto di tradurre certi poeti e, subordinatamente, del come lo abbia fatto. Perché La Fontaine, infatti: dopo le critiche di Rousseau, dopo i giudizi caustici di Voltaire — e di tanti altri che lo hanno ripetuto senza citarlo — La Fontaine « ne va pas tout seul ». Su questo punto, Valeri, solitamente così guardingo e sfumato, è categorico. In primo luogo, La Fontaine è grande: è uno dei « grandi scrittori del Secolo di Luigi XIV », uno dei « dieci Grandi » che « compaiono uno dietro l'altro, sulla scena storica, come personaggi introdotti via via da un sapiente regista »<sup>26</sup>. Questi dieci scrittori giungono al loro appuntamento con la storia e la celebrità « ciascuno al momento giusto » e subito, senza sforzo apparente, « si accordano tra loro... a creare la letteratura classica di Francia »<sup>27</sup>.

L'altra indifferenza, tipica dell'uomo e della sua formazione, verso i problemi di storia letteraria, di periodizzazione, di documentazione erudita, si coglie agevolmente fin da questa « entrée en jeu ». Nessuno oserebbe più, negli anni '50, parlare di classicismo, e segnatamente di classicismo francese, nei termini in cui se ne poteva parlare, poniamo, intorno agli anni '20, un con-

23. B. C. n. 233.

24. B. C. n. 251.

25. B. C. n. 287.

26. *Quaranta favole* (Firenze, Sansoni, 1952), 5 (le maiuscole sono nel testo).

27. *Ibid.*

cetto di classicismo di matrice sostanzialmente italiana e « ciceroniana » — nel senso che la parola ha assunto nel contesto della cultura europea fin dai tempi della polemica di Erasmo contro il Longolio — risultando ormai improponibile al di fuori di aree culturali periferiche: ma tant'è, per Valeri la bella ordinanza della « scuola classica » francese, costruita dai Nisard e dai Gidel nel XIX secolo — e per l'ultima volta ridefinita e codificata, alle soglie del presente secolo, dai Brunetière, i Lemaître e i Lanson — resta ancora in piedi.

In questa « situazione » letteraria, la prima giustificazione della scelta di La Fontaine: la classicità, concetto ovvio, universalmente ricevuto, che non abbisogna certo di ridefinizione o di riproporzionamento... Ne seguono però altre: La Fontaine, ad esempio, è il solo tra gli scrittori classici che non sia triste, è « cosa leggera », è « farfalla del Parnaso », vivente paradigma di una visione anti-tragica della vita. Possiede infatti « un'apertura è una libertà di spirito che gli consentono di amare *tutto* », e in questo fatto sta la radice di una sua « non forte » ma peculiare eticità. « Quel suo tranquillo amore di tutto », infatti, se comporta il rischio di una collocazione, ad un certo punto, al di là del bene e del male, è connotato in senso positivo, da una « generica disposizione di fiducia verso la natura »<sup>28</sup>.

In realtà, non ci si può avvicinare a La Fontaine senza imbattersi nel problema etico (perché La Fontaine ha scritto le sue favole? Perché si fa della letteratura?), ma Valeri lo respinge con fastidio, pronto a polemizzare, a questo punto, anche con Eluard. Il poeta francese aveva pubblicato, proprio in quegli anni, la sua *Anthologie vivante de la poésie du passé*<sup>29</sup>, dalla quale, com'è noto, La Fontaine è escluso (come pure Corneille e Racine, del resto, questi ultimi due però per altri motivi). L'esclusione di La Fontaine è motivata da Eluard in modo piuttosto severo: premesso qual'è il criterio che, secondo lui, presiede alla storia generale della poesia francese e perciò non può non presiedere alla costituzione di una sua cretomazia: « Ils défendent [i poeti francesi veri] une langue universelle, celle de l'innocence, de la raison démesurée qui est la nôtre, celle de l'homme qui

28. *Quaranta favole*, op. cit., 8.

29. Parigi, Seghers, 1951, 2 voll.

répugne à la laideur, au prosaïsme »<sup>30</sup>, ne discende inevitabile la condanna di La Fontaine:

La Fontaine plaide, dans ses fables, pour le droit du plus fort; il en fait une morale et, pour prouver, il joue très habilement de son ignorance, de son faux bon sens. Il se refuse cyniquement à voir plus loin que la perfection de l'ombre animale. Eloignons-le des rives de l'espérance humaine<sup>31</sup>.

Valeri reagisce con durezza (con esplicito riferimento a Eluard): « Tentar di giustificare, nel senso e nel nome di una moralità superiore il suo sorridente indifferentismo sarebbe impresa non so se piú difficile o piú sciocca », non vi è proprio nulla da chiedere a La Fontaine — al poeta in generale? — sul piano etico, non comunque di insegnarci « a scoprire nuovi veri intorno e dentro di noi », né di alimentare « quei 'sogni della speranza umana' che stanno tanto a cuore all'Eluard »<sup>32</sup>. Si noti che è il Valeri *socialista* che parla qui. Il poeta La Fontaine — ma, ancora una volta, anche il poeta « tout court » — non alimenta con la sua opera un patrimonio di buone intenzioni, non collabora al risanamento del mondo, non persegue la ricerca di piú alta sapienza: è grande, La Fontaine, proprio perché la sua opera si regge su « di un discreto disinteresse morale e... un impegno artistico assoluto ». La formula provocatoria è ribadita e esplicitata con un calore che invita ad una lettura attenta:

La Fontaine è il solo scrittore francese del gran secolo, e di tutti i secoli, che abbia realizzato in sé, pur restando francese fino alle midolla, il tipo di scrittore del Rinascimento italiano: libero e alieno da ogni altra legge che non sia quella dell'arte, devoto soltanto alla diva armonia, inteso e tenuto soltanto a creare bellezza<sup>33</sup>.

La Fontaine, in somma, è grande perché è, in una qualche misura, « italiano »? Il concetto non è soltanto insinuato, ma esplicitamente formulato, mediante il paragone, subito istituito, con l'Ariosto:

Torna anche qui il ricordo dell'Ariosto. Il quale nelle descrizioni naturali era, certo, piú disteso ed effuso, ma non diversamente mosso e commosso... mentre nei momenti lirici dava voce e canto a un vago sentimento

30. Eluard, *op. cit.*, I, 9.

31. *Ibid.*, *Id.*, I, 12.

32. *Quaranta favole*, *op. cit.*, II.

33. *Quaranta favole*, *op. cit.*, 8.

di malinconia, identico affatto a quello che sarà proprio e particolare del La Fontaine . . .<sup>34</sup>

Per questo possiamo tranquillamente ammirare La Fontaine: in una qualche misura è cosa nostra, non si esce, con la sua opera, da un mondo di riferimenti che ci sono cari, e che ci appaiono perciò riposanti e sicuri.

Un doppio condizionamento, dunque, presiede alla scelta di La Fontaine (che, ricordiamolo, secondo le parole stesse di Valeri, è scelta sentimentale, elezione: « la traduzione poetica è un atto d'amore »<sup>35</sup>): il mito del classicismo, e il preconetto di ascendenza crociana (e non solo crociana) dell'autonomia della moralità rispetto all'arte. È quella scelta di campo, cui accennavamo all'inizio: Valeri, che sceglie di tradurre La Fontaine, ci consegna una chiave preziosa, valida per la lettura di tutta la sua opera:

In questo, a parer nostro, il grande interesse di un'indagine su Valeri traduttore. Contro l'impegno ideologico del poeta, il cui merito sarà sempre — *dovrà essere* — di « aver subordinato la moralità all'arte »; ma non senza impliciti contenuti, in questa scelta, che sono anch'essi ideologici: quel che lo attira in La Fontaine — e, possiamo aggiungere a questo punto, non soltanto in La Fontaine — è la perfezione formale, nella convinzione che la forma possa e debba aspirare a tener luogo di contenuto. Una serenità che si sarebbe tentati di definire goethiana, e che parrebbe minacciata dal rischio supremo dell'immobilismo, della staticità e dell'indifferenza (« innamorato della vita, ma da esso distaccato », il La Fontaine): se non intervenisse, a movimentarla un poco, questa ideologia di La Fontaine — del poeta vero, quale Valeri lo concepisce — una vena di malinconia: « accessibile, tutt'al più, a una vaga malinconia contemplativa, che gli è poi cagione di delizia »<sup>36</sup>.

E non vi è dubbio che, a questo punto, Valeri, com'è giusto, parla « pro domo sua ». Del poeta, quale egli lo intende, — il solo che conosca veramente, se stesso — paragonato ad un albero:

34. *Id.*, 11-12.

35. *Del tradurre*, 526.

36. *Quaranta favole*, 6.

L'albero, chiuso nel puro contorno,  
 Oscuro come uno che sta sulla soglia,  
 Muto guarda, senza battere foglia,  
 Gli spazi agitati dal trapasso del giorno<sup>37</sup>

del poeta che conosce per scienza antichissima (di cui non è tenuto a rendere conto, nel cui segreto ardore si consumano come irrilevanti scorie sapienza e prudenza, notizie e memorie del tempo), il significato arcano di questa malinconia, che è assunzione di umanità — e perciò assunzione di morte — e pure riscatto di essa, in una superiore misura di poesia:

Hai nella chioma qualche filo bianco,  
 Filo di morte . . .  
 E sei così piú bella, e così t'amo  
 Come non mai, con tutta la mia vita . . .<sup>38</sup>

È atteggiamento veramente « lirico », questo di La Fontaine? A tanta compostezza, che si incorpora anche una sottile misura di distacco e di ironia, compete l'attribuzione di questa categoria, eminente romantica, che sembra comportare anche slanci, passioni e furori? Su questo punto Valeri non si fa illusioni, e perciò giustificherà l'inserimento di La Fontaine nella sua raccolta di *Lirici francesi* con curiose parole, « La Fontaine non sarà, *stricto sensu*, un lirico, ma è pur sempre un incantevole poeta, e modernissimo »<sup>39</sup>. Ancora una volta, un'opzione di carattere generale, per l'orgogliosa perfezione formale, per il consapevole dominio delle regole dell'arte, per le raffinatezze del mestiere, con parallela cosciente accettazione, non del rischio, ma della sfida che una simile scelta comporta, il raggelamento in compostezza del tumulto del cuore.

Lodando La Fontaine di risultare « discorsivo anche nei momenti piú alti », Valeri suggerisce con il suo consueto distacco una formula che certo non sdegnerebbe di applicare a se stesso: in questa difficile conquista di una semplicità sdrammatizzante e solo sui margini sentenziosa e ironica, che gli sembra essere il segreto di La Fontaine, egli ha certo impegnato la parte essenziale della sua vita.

ENEAS BALMAS

37. *Terzo tempo* (Milano, Mondadori, 1950), 14.

38. *Poesie vecchie e nuove* (Milano, Mondadori, 1930), 96-97.

39. *Lirici*, 316.

## DIEGO VALERI TRADUTTORE DI POESIA TEDESCA

Valeri si accinse a tradurre poesie tedesche abbastanza tardi, verso i cinquant'anni. È tuttavia da osservare che, come risulta dalla relazione di Enea Balmas, è in quel torno di tempo che inizia anche la sua più consistente attività di traduttore dal francese, se si prescinde da qualche traduzione giovanile. Secondo la bibliografia dei suoi scritti redatta da Carlo Cordiè e collaboratori<sup>1</sup>, è nel 1937 che apparvero le prime versioni da Hölderlin (*Canto del destino di Iperione, Domanda di perdono, Un tempo e adesso, Ricordo*) nel « Meridiano di Roma » del 31 gennaio, nonché le prime da Goethe (*Prometeo, Canto notturno del viandante I e II*) nel numero del 15 agosto dello stesso giornale; l'anno dopo l'*Arcipelago* di Hölderlin nel « Convegno ». L'interesse per Hölderlin sembra essersi esaurito in quel tempo: la raccolta definitiva *Lirici tedeschi* del 1959<sup>2</sup> comprende queste liriche (salvo *Un tempo e adesso*) con l'aggiunta di altre quattro (*L'immortalità dell'anima, Alle parche, Quand'ero fanciullo, Alla speranza*). Invece Valeri continuò a tradurre Goethe: nel 1949, in occasione del duecentesimo anniversario della nascita, apparve un altro manipolo di poesie nella « Nuova antologia » e nel 1954 il volume *Cinquanta poesie* e la traduzione dell'*Ifigenia in Tauride*<sup>3</sup>. Nel 1956, sempre stimolato da un'occasione (il centenario della morte di Heine e di Schumann), Valeri tradusse alcune liriche del *Lyrisches Intermezzo*, musicate da Schumann, per un concerto organizzato dal « Centro d'arte degli studenti dell'Università di Padova ». Nella silloge del 1959 si trovano altre sei poesie heineiane, sempre dal *Buch der Lieder*. Essa contiene anche versioni da Mörike, da Morgenstern, da Hofmannsthal, da Ril-

1. In *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia 1961, I, pp. LI-LXXVIII.

2. DIEGO VALERI, *Lirici tedeschi*, Milano, Mondadori 1959 (« Lo specchio »).

3. J. W. GOETHE, *Cinquanta poesie* tradotte da D. V., Firenze, Sansoni, 1954 (nuova edizione a cura di Alessandro Pellegrini, Milano, Verba, 1976); J. W. GOETHE, *Ifigenia in Tauride*, versione e introduzione di D. V., Venezia, Neri Pozza, 1954.

ke, da Hesse (queste ultime già apparse nel 1946), da Carossa e da Leifhelm, oltre naturalmente a una scelta delle versioni goethiane e alle già citate da Hölderlin.

Se parlerò successivamente delle versioni da Goethe, da Hölderlin, da Heine e da Mörike, non è dunque solo per rispetto dell'ordine cronologico della letteratura tedesca ma grosso modo anche dell'ordine cronologico in cui furono composte le versioni stesse. Se poi quest'ordine sembrerà coincidere nella mia esposizione anche con un progressivo affinamento dell'arte di Valeri, in quanto considero le traduzioni da Mörike come le sue piú perfette, per attenuare l'impressione di provvidenzialismo storicistico dirò che nel volume definitivo appaiono per la prima volta anche traduzioni meno felici, per esempio le poche da Morgenstern, da Hofmannsthal e da Rilke. La versione di *Herbsttag* non regge il confronto con quella di Pintor e anche la *Ballade des äußeren Lebens*, benché la versione sia tecnicamente ineccepibile, perde in essa proprio quel senso della precarietà e della vanità degli accadimenti che ne costituisce la sostanza. La soppressione di molti *und* e il compiacimento per la sensuosità della parola frenano il deperimento delle cose, che la poesia viene cosí piú ad affermare che ad esprimere:

Und süße Früchte werden aus den herben  
und fallen nachts wie tote Vögel nieder  
und liegen wenig Tage und verderben.

E i frutti acerbi via via s'addolciscono;  
cascano a notte come uccelli morti,  
giacciono a terra, subito marciscono.

Dove il processo di addolcimento del primo struggente verso diventa poeticamente cosí determinante da investire di una luce conciliante quanto segue, visto piuttosto come naturale parabola del vivente che come legge misteriosa e annientatrice. Può darsi che qui, come per Rilke e Morgenstern, ci sia una certa estraneità al mondo poetico dei modelli, tuttavia, come scrive Valeri nella nota *Sul tradurre poesia*<sup>4</sup>, per tradurre occorre una sensibilità « che si accordi con quella del poeta primo, o per naturale simpatia o anche, se ben vedo, per attrazione del

4. Pubblicata in appendice ai *Lirici tedeschi* (pp. 271-78) e poi ripresa nel volume *Tempo e poesia* (Mondadori, Milano 1962) che contiene anche gli altri saggi sulla poesia cui si fa riferimento in seguito.

diverso ». Credo piuttosto che si tratti del fatto, sempre rilevato da Valeri, che il traduttore italiano « ha da piegare ai suoi fini... una lingua elaborata e definitivamente fissata nella sua morfologia e nelle sue articolazioni sintattiche da sette secoli d'ininterrotto travaglio letterario ». Nel caso specifico è la tradizione della terzina dantesca a rendere concreto, logico, convincente un processo che in Hofmannsthal è fantomatico e incomprendibile: quella terzina che egli riprende solo per negarne il carattere di *adaequatio* all'ordine del mondo e per rendere la vanità di un tutto che si redime appunto solo attraverso la parola (l'*Abend* della fine). Il *tour de force* di Valeri viene ad assomigliare almeno nello spirito a quello deliberatamente archeologico di Rudolf Borchardt, che inviò a Hofmannsthal una traduzione di questa poesia in italiano antico:

E 'l pomo asprigno dolce che si è fatto  
cade tra il buio come augel ch'è spento  
e giace e père e 'nfra l'ora è disfatto.

In questi casi è meglio sottrarsi alla tentazione di rimpatriare la forma e tradurre in versi liberi come hanno fatto altri traduttori (Traverso, Paoli, Elena Croce).

La maggiore o minore possibilità di ricreare una poesia all'interno di una tradizione poetica cui Valeri era profondamente legato può in generale servire da criterio per la validità delle sue versioni. Anzitutto per quelle da Goethe. Che cosa ha tradotto Valeri da questo poeta? Le *Cinquanta poesie* sono suddivise secondo le sezioni dell'*Ausgabe letzter Hand*, che notoriamente raggruppano le liriche per generi indipendentemente dalla data di composizione. Valeri ha tradotto un manipolo di poesie della prima sezione, *Lieder*, che egli rende con *Canzonette*, un termine che mal si applica ai due *Wanderers Nachtlied*, mentre si applica bene, ad esempio, a *Erster Verlust*, un *triolet* di otto versi trocaici rimati più liberamente che nel *triolet* classico (v. appendice). Nei quinari doppi di Valeri la forma romanza sembra perfettamente rimpatriata, e ciò vale anche per altre liriche di questa sezione del periodo tra il 1785 e il 1795: *Nähe der Geliebten* (*Presenza dell'amata*), *Meeres Stille* (*Bonaccia*), *Trost in Tränen* (*Consolazione nel pianto*), *Wonne der Wehmut* (*Delizia del dolore*). Le perle di questa sezione

sono però i *Wanderers Nachtlied* I e II, due poesie di quelle giudicate intraducibili (o ancora piú intraducibili di altre) e cui pure Valeri ha saputo dare adeguata veste italiana (v. appendice).

Cominciamo con il primo dei due famosi canti. Certo, anche qui l'inserimento nella tradizione non va senza qualche perdita. Del tutto riuscito esso mi sembra nei primi quattro versi — dove Valeri ha rinunciato, credo giustamente, a rendere l'anafora *doppelt - doppelt* che avrebbe richiesto un pesante avverbio e sarebbe comunque suonata piú pesante che nell'originale, come nella versione di Giorgio Orelli (« e chi due volte è misero / doppiamente ristori ») o in quella di Gilberto Forti (« e riempi di doppio conforto / chi è doppiamente infelice ») — e nei due ultimi, specie nella felice soluzione « pace amica », mentre nel quinto e sesto verso esso indubbiamente attenua il travaglio *sturmunddranghiano*: « vinto io son dalla fatica », per quanto ritmicamente simile a « Ach, ich bin des Treibens müde! », sostituisce un'immagine e un tono letterario a un gemito autentico del viandante, e « a che val pena o diletto? » diventa proprio un'interrogazione retorica che suona un po' metastasiana di fronte alla potente contrazione dell'originale data dall'*und* e dall'irregolarità grammaticale per cui l'articolo maschile si riferisce anche a *Lust*, trasformando in un'endiadi quella che sarebbe, e in italiano resta, un'alternativa. È vero che riprendendo la poesia nei *Lirici tedeschi* Valeri ha corretto quest'ultimo verso in « A che val pena e diletto? », ma francamente non mi pare che ciò costituisca un guadagno: senza l'intraducibile violenza dello zeugma che rende plausibile in tedesco l'endiadi, questa resta un accostamento gratuito, tutta la fatica va perduta e piú che mai si sorvola sulla pena e sul diletto, mentre la disgiunzione conferiva loro almeno una certa vitalità letteraria. Anche qui era forse meglio accettare consapevolmente i rischi della tradizione che ricadervi nel perseguire la letteralità, come mostrano l'« A che vale ogni pena e diletto? » di Orelli o l'« A che tanto dolore e tanta gioia? » di Bonaventura Tecchi (che peraltro non perseguiva primariamente scopi di resa poetica): anch'essi un decasillabo e un endecasillabo, il primo squillante e provocatorio, quindi fuori luogo, il secondo piú raccolto e interiorizzato, ma

anche piú disteso e preciso del novenario di Valeri e quindi ancora piú lontano dall'originale. Del resto Valeri non esita a forzare quando lo ritiene possibile. Il « tu del cielo » del primo verso evita il letterale ma poco italiano « tu che del cielo sei » di altri traduttori e insieme costituisce un'apertura non banale e non tradizionale, necessaria per controbilanciare la troppa cantabilità del resto. Basta pensare a quel che succederebbe se per esempio Valeri avesse scritto: « Tu, o celeste, che racqueti... ».

Non meno riuscita è la versione dell'altro canto notturno, se si pensa alle insormontabili difficoltà che presenta. Nel primo Valeri era riuscito a rispettare tutte le rime, sia pure rendendole piú cantabili. È da notare che nell'originale quasi nessuna era perfetta: *stillest / füllest, müde / Friede*, ma anche *bist* (accentato) e *ist* (atono). Perfetta è solo la rima che deve chiudere la poesia: *Lust / Brust*. Nonostante questo ed altri particolari impossibili da rendere, il testo originale aveva purtuttavia una sua compagine metrica, con i suoi versi a quattro battute salvo il penultimo e con la serie di rime alternate, sí da giustificare la rubricazione sotto i *Lieder*. Il secondo canto notturno è invece una struttura talmente umbratile, ai limiti tra la parola e il silenzio, che ogni scivolata verso la « canzonetta » sarebbe disastrosa. Perciò Valeri si è avvicinato al verso libero e ha rinunciato a rimare tutti i versi e a mettere le rime là dove stanno nel testo. Si è dunque accontentato della rima « pace » / « tace », dell'assonanza « bosco » / « tosto » e ha introdotto la rima « fronda » / « onda », l'unica un po' sgradevole perché questa « onda » nasce in grazia della rima e dà al « respiro » proprio quella risonanza che non deve avere. Peraltro Valeri è riuscito egregiamente a creare una forma in cui rime ed echi della tradizione, specie alla fine (« L'uccello al bosco », « tosto », il « poserai » leopardiano) riscattano dalla banalità letterale senza stonare. La poesia trasmette la sensazione del calare della saracinesca della notte dal cosmo alla natura inanimata all'animata fino a investire il soggetto e a riassumerlo nella quiete universale. Piazzando le rime tra un primo e un ultimo verso non rimati, Valeri stacca i due atti centrali del processo dagli altri due, avvicinandoli tra loro e attenuando la ripresa data dal verso piú lungo (« Die Vögelein schweigen

im Walde »), e accentua questo distacco attraverso il « tosto » che viene ad essere simmetrico a « è pace ». Il ritmo interno della poesia riesce così alquanto diverso dall'originale: anziché vedere la sera scendere gradualmente attraverso una serie di pause e di riprese abbiamo piuttosto una contrapposizione dell'uomo al cosmo entro la quale la natura si situa quasi tra parentesi in quattro versi della stessa lunghezza che tendono al quadretto. Tuttavia questa tentazione — appena segnata dalla rima « fronda » / « onda » — è respinta attraverso i forti iati (« dentro ogni », « senti appena »). Il confronto con altre soluzioni mostrerebbe la superiorità di quella valeriana, specie nella redazione dei *Lirici tedeschi*, in cui Valeri ha eliminato l'« è » del secondo verso (scrivendo quindi: « Sopra ogni vetta / pace ») e ridotto il « poserai » a « posi pur tu ». Ellissi del verbo e rinuncia all'eco leopardiana mi sembrano questa volta due felici tentativi di modernizzazione, che peraltro sottolineano ulteriormente lo stacco suindicato con il corpo centrale, ritraendolo ancor più all'interno della tradizione.

Valeri ha poi tradotto due ballate, *Der Rattenfänger* (Il prenditopi) e *Der Zauberlehrling* (Lo scolaro di magia): particolarmente la seconda (l'unica accolta nei *Lirici tedeschi*) è un riuscito pezzo di bravura tutto nel solco della tradizione ma ben diverso dal goffo tentativo di Benedetto Croce, sulle cui versioni goethiane Valeri non è stato certo il solo ad esprimersi con ironia, ma il solo a usare l'ironia lieve e affettuosa che era nel suo carattere. Seguono sette elegie romane e una ventina di epigrammi veneziani. Nel distico Valeri si trova particolarmente a suo agio e sarebbe interessante determinare il suo posto nella lunga storia delle traduzioni delle *Elegie romane* a partire dal Maffei attraverso Pirandello e Caprino fino ai tentativi più recenti, poiché si tratta di una delle opere goethiane più tradotte in Italia; ed è certo che difficilmente si troverebbero esempi di rese più naturali e riposante, anche perché Valeri sceglie le elegie più intime e meno solenni. Si può tutt'al più rilevare una certa monotonia, in quanto Valeri rende costantemente l'esametro con un settenario seguito da un decasillabo e il pentametro con un doppio settenario, ciò che determina cesure fisse, laddove i versi tedeschi hanno maggiore flessibilità, diverso numero di sillabe e cesura mobile.

Nella sezione *Poesie varie* (*Vermischte Gedichte*) Valeri si è cimentato con alcuni dei grandi inni sorti tra il 1772 e i primi anni di Weimar: il *Canto di Maometto*, il *Canto degli spiriti sulle acque*, *Prometeo*, *Ganimede*, *Confini dell'umano*. Qui il senso della tradizione deve affrontare decisamente il verso libero e domarne l'impeto soprattutto con inversioni dell'aggettivo nutrite di sapienza e di echi letterari (nel *Canto di Maometto* per esempio « il giovinetto fonte », « i dipinti sassi », « ombrosa vallata », « arido deserto », « assetata sabbia », « morto stagno ») o al contrario posponendo l'aggettivo al sostantivo con esito pure letterario (« con passo di re giovane », « il sangue nostro succhia », « e nel trionfo rapido », « le sue ricchezze tutte ») oppure ponendolo in posizione forte (« al tuo padre conducili »). La sostenutezza poetica che ne risulta non ha pari in altre versioni. Lo scotto da pagare è naturalmente una discreta classicizzazione del Goethe sturmunddranghiano, evidente soprattutto negli inni piú antichi (*Canto di Maometto*, *Prometeo*, *Ganimede*).

Del resto non è detto che la maggiore prossimità di certa poesia goethiana allo spirito di Valeri significhi necessariamente una migliore resa poetica, proprio perché suggerisce la tentazione di adagiarsi in moduli che hanno fatto il loro tempo. Ai grandi inni seguono alcune liriche del tardo Goethe scelte tra le *Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten* (*Tempi dell'anno e del giorno*), soprattutto la grandissima, *Dämmerung senkte sich von oben* (*L'ombra cade*). Questo Goethe « cinese », fatto di delicatissime pennellate paesaggistiche, doveva riuscire congeniale a Valeri, ma la versione pretende di conservare la alternanza tra rime tronche e piane, imponendo rime come « ciel » / « vel », « montar » / « giocare », « chiaror » / « cuor », che suonano assai poco « cinesi » e rovinano esiti peraltro spesso bellissimi.

La raccolta goethiana si chiude con qualche saggio di traduzione dal *Divano*, tra cui lo splendido *Libro di lettura*.

Passiamo alle traduzioni da Hölderlin. Le poesie scelte da Valeri sono tutte anteriori al 1800 salvo *Der Archipelagus* e *Andenken* (tradotto solo nella prima parte). *Andenken* permetterebbe un interessante confronto con Leone Traverso e la sua ben diversa concezione della versione poetica, ma questo ci

portrebbe troppo lontano. Quanto all'*Arcipelago*, una delle prime prove di Valeri, molto apprezzata da un competente come Alessandro Pellegrini, si tratta di una traduzione eccellente in cui l'esametro è reso, a differenza che nelle *Elegie romane*, con settenari seguiti da novenari o, piú raramente, da ottonari: un metro piú agile mediante il quale Valeri riesce benissimo a calare il classicismo hölderliniano nella tradizione italiana.

Sofferamiamoci un po' sul *Canto del destino d'Iperione* (v. appendice). Sarà un caso tipografico ad aver privato la poesia della sua caratteristica disposizione a scala, che dà già graficamente l'idea della discesa? Può darsi, però i primi versi di *Da ich ein Knabe war...* (*Quand'ero un fanciullo...*), che presentano la stessa disposizione, la conservano. Sia caso, sia volontà del traduttore, è certo che questa rinuncia appare legittima. La traduzione in sé è splendida. Nella prima strofa Valeri fa apparire gli dèi « nell'alta luce », rinunciando a specificare il « lassú » e assorbendolo nell'aggettivo, mentre sente il bisogno di due verbi (« trascorrete... calcando ») per esprimere il *wandeln* che Vigolo traduce semplicemente con « andate ». L'epifania degli dèi assume cosí una forte plasticità. Le brezze o aure divine si trasformano in un astratto, « il divino splendore dell'aria ». Quanto alle dita della *Künstlerin*, una *crux* di questa poesia, tanto che Vigolo vi rinuncia parlando di « dita ispirate », Valeri risolve la difficoltà semplicemente mutando la *Künstlerin* in « musico ». Se la literalità ci perde, la poesia guadagna molto. Non meno belle le altre due strofe, ma la terza nella sua pienezza poetica appare piú asseverativa che drammatica. La parola sospende l'andamento catabasico, se non altro eliminando tutti gli enjambements, che la piú grezza versione di Vigolo conserva (« Dileguano, cadono / soffrendo gli uomini / alla cieca, da una / ora nell'altra, / come acqua da scoglio / a scoglio gettata / per anni nell'incerto giù. »). Accade qualche cosa di simile a quanto accadeva nella versione della lirica di Hoffmannsthal, con la differenza che qui il paesaggio classico rende piú verosimile il cambiamento di segno. Gli dèi, che hanno abbandonato gli uomini « sciolti dal fato » (come Valeri traduce *schicksallos*), prestano ancora la loro assistenza ai versi mantenendoli in una statuaria integrità. Basterebbe però un confronto con la traduzione di Errante per vedere come anche

qui Valeri arrivi ai limiti estremi della tradizione, mentre Er-rante non può uscire dalla sua vulgata.

Le traduzioni da Heine sono probabilmente — se si prescind-de da qualche eccezionale *réussite* di Ferruccio Amoroso, che per troppo rigore per lo piú mancava il suo fine — le migliori che abbiamo. Sono tutte dal *Buch der Lieder*, il piú amato e tradotto in Italia. Limitiamoci alla *Loreley*. Amoroso traduce in settenari che rendono bene, secondo i suoi intenti, l'ac-cen-tuazione tedesca, cioè le tre battute del metro del *Volkslied*. Ne risultano dei versi tripartiti, un po' freddi e illustrativi, che sanno di tradotto:

Fresca è la brezza, è sera  
e calmo scorre il Reno,  
il monte in vetta sfolgora  
nel sole che vien meno.

Valeri usa l'ottonario, che certamente implica la quadriparti-zione, la cesura mediana e un certo trasalimento che non è proprio del testo, per non parlare dell'ombra del « Corriere dei piccoli » che disgraziatamente grava su questo verso.

Fresca è l'aria e l'ombra cala,  
scorre il Reno quietamente;  
sopra il monte raggia il sole  
declinando all'occidente.

Nonostante i rischi, si sente subito che questa è poesia italiana che può essere goduta a prescindere dal testo: al posto di una aggregazione di elementi talora pedanteschi (il sole che « vien meno ») che aspirano a formare un quadretto, c'è una tem-perie unitaria da cui i singoli elementi emergono senza sforzo. La differenza si vede ancora meglio in questa strofa:

(Amoroso) E tiene un aureo pettine,  
e va cantando un canto  
d'una malia melodica  
d'ultrapossente incanto.

(Valeri) Mentre il pettine maneggia  
canta, e il canto ha una malia  
strana e forte che si effonde  
con la dolce melodia.

Qui il « legato » è rafforzato dalla sintassi (due secondarie) e dalla ripetizione « canta »-« canto ». Piú nettamente di prima,

lo « staccato » dei settenari di Amoruso è sostituito da un fluido trapassare di un elemento nell'altro. Si può dire che lo « staccato » è nel testo tedesco, tuttavia l'alone che la parola tedesca porta intorno a sé crea un'atmosfera che in italiano va resa diversamente, con mezzi sintattici che si esplicano meglio nell'ottinario. Allo stesso effetto serve la ripetizione. All'inizio Valeri aveva tradotto i primi due versi: « Io non so che voglia dire / che son triste, così triste. » Solo questa ripetizione poteva rendere adeguatamente la posizione centrale del *traurig* nel verso tedesco, rafforzata dalla debolezza dell'ultima arsi (*bin*). D'altra parte Valeri rifugge dai superlativi, perché, come ha spiegato in un bell'articolo, la poesia è di per sé superlativa. Non parlerebbe mai di « ultrapossente incanto », gli basta un « forte ». Non solo il superlativo, anche il comparativo è spesso scomodo, specie in versi brevi. Nella poesia *Die alten bösen Lieder*, che conclude il *Lyrisches Intermezzo*, Heine parla di una bara in cui vuol seppellire le « vecchie maligne canzoni » nonché, come si apprende alla fine, anche il suo amore e il suo dolore, e per questo la bara deve essere « ancora più grande della botte di Heidelberg », « ancora più lunga del ponte di Magonza » e portata da dodici giganti « ancora più forti del San Cristoforo del duomo di Colonia ». Tutti i traduttori, spaventati da questa insistenza sul *noch* (*größer, länger, stärker*) cercano di rendere i comparativi con risultati talora comici (« ma la bara più grande / sia che la botte d'Heidelberg, più ancora », Amalia Vago). Solo Valeri capisce che l'iperbole non perde nulla se si perde il comparativo e traduce tranquillamente: « grande e capace come / la botte di Aidelberga »; « e ben connesso, e lungo / qual di Magonza il ponte ».

Torniamo alla *Lorelei* e più precisamente all'ultima strofa, che Valeri traduce:

Alla fine l'onda inghiotte  
barcaiolo e barca . . . Ed ahi!  
Questo ha fatto col suo canto  
la fanciulla Lorelei.

Ci si può chiedere perché un poeta come Valeri abbia usato una zeppa così vistosa e superflua come l'« Ahi! », dato che poteva rimare la Lorelei con un plausibile « ormai » come Amoruso oppure collocarla nel terzo verso, non rimato, come fece

Tomaso Gnoli, sia pure a fatica e pronunciando *Lòrelei* (« e questo della Lorelei / fece il funesto poter »), se non riusciva a piazzare la maliarda all'interno del verso. Credo che egli abbia qui intuito la funzione che ha la zeppa in Heine. Si comincia ora a comprendere (penso per esempio agli studi di Ursula Jespersen e di Mechtild Börries) che la rima grezza, schiacciata, sbattuta *lí*, priva di vibrazioni non deriva in Heine da impotenza poetica (tant'è vero che quando vuole può benissimo farne a meno) come riteneva tutta la tradizione tedesca antiheineiana. Si tratta di antipoesia cosciente. Heine fu fin dall'inizio un « romantique défroqué », un erede ribelle di quello che egli stesso chiamò il « periodo artistico » della Germania, pieno di riserve su quella che oggi si chiamerebbe con Marcuse la « funzione affermativa » dell'arte e disposto, come egli dice in un passo famoso, a vedere una rivoluzione dopo la quale le sue poesie servirebbero a incartocciare il caffè o il tabacco da fiuto per le vecchiette dell'avvenire. La sfacciata convenzionalità della rima ha dunque questo scopo di combattere la poesia al suo interno, di parodiare il romanticismo di cui Heine è profondamente imbevuto. Così è da interpretare anche la quartina con il terzo verso non rimato — il metro in cui Heine ha scritto una buona metà della sua produzione poetica — che disattende il lettore, il quale secondo il maligno paragone di Karl Kraus si trova nella situazione di chi scendendo una scala al buio incespica perché crede che il penultimo gradino sia l'ultimo.

Ora la *Lorelei*, già per il solo fatto che ha tutte e quattro le rime — anche se i nostri traduttori, Valeri compreso, rinunciano a quella del terzo verso, forse sentendosi autorizzati da tante altre liriche heineiane —, rispetta anche formalmente il modello della ballata popolare cara ai romantici, tant'è vero che si è inserita in questa tradizione e che perfino i nazisti furono costretti ad accoglierla nelle loro antologie come di « autore ignoto ». Ma naturalmente si è inserita soprattutto perché tratta un mito che, seppure inventato da Clemens Brentano, suona molto verosimilmente mitico, contiene echi di poesia tedesca dai Nibelunghi al *Re di Thule* e fa insomma della poesia, come scrive Ladislao Mittner, la poesia piú tedesca di Heine. Tuttavia anche qui l'elemento moderno, soggettivo, che relativizza il mito, non manca, soprattutto nella prima strofa, che fa

uscire la leggenda dallo sprofondarsi del soggetto lirico nella propria tristezza, ma anche nell'ultima strofa con quell'« ich glaube, die Wellen verschlingen » che fa a pugni con l'oggettività del mito e lo riimmerge in un'atmosfera di trasognata incertezza, di memoria collettiva che ha perso la sua nettezza di contorni nell'epigono poetante. Ora Valeri ha soppresso proprio questo elemento di soggettività antimitica, l'« ich glaube », e ha sentito il bisogno istintivo di sostituirlo con un altro elemento antiromantico: la rima provocatoria, la zeppa. Che Valeri fosse conscio di questo valore della rima in Heine è testimoniato da altri passi da lui tradotti, per esempio dalla poesia 7 del *Lyrishes Intermezzo* (*Ich will meine Seele tauchen...*), dove c'è questa quartina:

Vibri e tremi la canzone  
 come il bacio che una volta  
 la sua bocca mi ha donato  
 pieno di dolcezza molta.

D'altra parte la sprezzatura heineiana può portare, anziché alla rima-schiaffo, alla rima provocatoria per imprecisione, come quella tra *preußisch* e *Beichaise* pesantemente ridicolizzata da Kraus, e anche Valeri si permette traducendo Heine trascuratezze che non si permetterebbe altrove, per esempio scrivendo nella *Bergidylle* (dalla *Harzreise*):

Padre e madre lievemente  
 rusan nella stanza accanto  
 ma noi due ci teniam desti  
 fitto fitto chiacchierando.

Da Heine Valeri ha tradotto una dozzina di poesie, tra cui appunto la lunga *Bergidylle* in tre parti; tutte, come si diceva, dal *Buch der Lieder*, la raccolta piú frequentemente tradotta in italiano, ciò che rende agevoli confronti che vanno tutti a favore di Valeri.

Ma le migliori sue versioni sono con ogni probabilità quelle da Eduard Mörike. Sono solo sette, ma alcune sono veri gioielli, in cui, a differenza che in Heine, Valeri può esercitare la sua sensibilità polimetrica. Prendiamo *In der Frühe* (v. appendice). La poesia di Mörike è nettamente divisa in due, corrispondentemente al trapasso dal senso di oppressione alla liberazione:

sei versi giambici cui succede uno squillo di due trochei (« *Ängste, quäle* ») seguito da tre tetrapodie trocaiche. I versi trocaici sono a rima baciata. A loro volta i giambi sono disposti in due terzine del tipo aab, ccb, in cui i primi due versi sono tetrapodie e il terzo è una tripodia. Le tetrapodie sono sostenute, solenni, classicheggianti, con qualche tratto arcaico (*gebet, wühlet, herfür* invece di *hervor*): è il poeta che oggettiva e prende sul serio la propria nevrosi. Invece le tripodie, piú rapide e vicine al *Volkslied*, portano un elemento familiare, *Biedermeier*, impressionistico, per usare il termine cui Croce voleva ridurre Mörike: la finestra, i fantasmi notturni. L'italiano poteva difficilmente servirsi di simili alternanze nell'accentuazione, specie della differenza tra ritmo giambico e trocaico. Valeri stesso, nel suo saggio *Il verso*, parte dalla contrapposizione tra due endecasillabi (« Zefiro torna e 'l bel tempo rimena » e « Cerbero fiera crudele e diversa ») che hanno esattamente gli stessi accenti (1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>), osservando che « dentro un medesimo schema metrico il Petrarca e Dante han versato, non pure due diverse idee o visioni, ma due diversi impasti sonori, i quali rispondono a diverse tonalità di sentimento e suscitano musiche verbali e immagini diversissime ».

Perciò Valeri rende le alternanze con diversi tipi di verso, e ci riesce egregiamente. Le tetrapodie giambiche diventano novenari, le tripodie settenari (« è il giorno al mio balcone ») con le stesse rime dell'originale. Poi per rendere l'inversione data dalla dipodia trocaica introduce un quinario che, non avendo esso la stessa energia del tedesco, fa seguire da altri due quinari che corrispondono alla prima tetrapodia, mentre alla seconda, che segna l'avvenuta distensione, corrisponde un endecasillabo (« ti rasserena, vicine, lontane ») e alla terza ed ultima un novenario che si congiunge con l'inizio e si prolunga in un quinario (« d'Avemaria ») che rima con « anima mia », in modo che i due versi esorbitanti rimano tra loro. Il risultato è così persuasivo che solo a una rilettura ci si accorge di una notevole incongruenza introdotta dall'ultimo verso, poiché le campane dell'Avemaria evocano da noi automaticamente la sera e non la mattina, indipendentemente da una certa tendenza a impiegarle anche in altre ore del giorno. Tuttavia sarebbe da pedanti farne un rimprovero: è diritto del poeta cambiare l'ordine, se

non del tempo, almeno dell'ufficio cattolico romano, specie se questo già vi tende per conto suo. Casomai si può osservare che l'incongruenza è stata evidentemente suggerita da una massiccia tradizione poetica italiana che rima in Avemarie, dunque rientra nei limiti di tale tradizione, visibili anche nella successione di quinari, che dà alla liberazione dell'anima qualcosa di madrigalesco o addirittura di melodrammatico, comunque di convenzionale, che non rende l'intensità del testo. Di meglio all'interno di questa tradizione non si poteva fare.

Ciò vale anche per la poesia seguente, *Er ist's* (v. appendice). Questa volta il tema della liberazione, che nell'altra poesia sovrappungeva alla fine come effetto del suono delle campane, appare fin da principio: è la primavera che fa irruzione sulla terra. Perciò ci sono solo trochei: quattro tetrapodie, due tripodie, poi la parte descrittiva è interrotta da una pentapodia che introduce la voce umana e quella musicale, che c'è anche qui e questa volta è un suono d'arpa — chissà, forse l'arpa eolia della poesia forse piú famosa di Mörike —; infine di nuovo due esultanti tripodie. Valeri mantiene tutte le rime, rende le tetrapodie con degli endecasillabi, le tripodie con dei settenari, la pentapodia di nuovo con un endecasillabo, e infine riunisce le due ultime tripodie in un altro endecasillabo. Il risultato è una bellissima poesia italiana in cui però la primavera è stata essa stessa italianizzata: non è piú maschile, trocaica, irruente, eversiva, attesa con impazienza; bensí femminile, endecasillabica, soave, polizianesca. In particolare l'evocazione acustica dà luogo a un perfetto verso di tono leopardiano (« Odi da lungi un suon d'arpa venire ») che però rinuncia al grido dell'imperativo (*Horch!*), che qui, come nella poesia precedente, rappresenta uno stacco *fundamentae*: la musica della primavera rientra nel paesaggio degli elementi descrittivi anziché uscirne bruscamente. Poiché nell'originale la primavera non è propriamente « riconosciuta » bensí *vernommen*, percepita acusticamente: il riconoscimento in realtà c'era già fin dall'inizio, solo che avveniva attraverso percezioni visive (l'azzurra sciarpa) e olfattive (i profumi) e poi attraverso percezioni interne (le viole che sognano di venire). Invece il suono dell'arpa introduce la conferma della musica, è l'annuncio ufficiale, lo squillo di presentazione della primavera, la quale fa il suo ingresso *mit Schall und Klange*,

come dice una notissima canzone popolare. Valeri, che rende stupendamente l'animazione del paesaggio (il *flattern* e lo *streifen*), esplicita l'aspetto visivo nel primo verso con un « si vede » che non c'è nel testo e termina con un « ti riconosco » che ha perso il carattere sensibile del *vernommen*. Nel testo c'è certamente già uno spostamento dal mero dato naturalistico, che anzi ne costituisce il fascino; tuttavia esso va verso il surreale (la sciarpa azzurra, l'annuncio sonoro dato dall'arpa anziché dagli uccelli, secondo la tradizione della poesia primaverile) mantenendosi nell'ambito del sensibile e delle forti emozioni che esso suscita. Nella versione di Valeri, nonostante il movimento della natura, c'è invece un predominio e una vittoria finale della contemplazione, della *θεωρία*, che assorbe il movimento stesso e soprattutto esorcizza l'elemento demonico e dirompente della musica, anche se è soltanto un suono d'arpa; il che potrebbe indurre a molte di quelle lunghe meditazioni sulla differenza tra spirito tedesco e italiano che hanno sempre un fondo di verità e lasciano sempre il tempo che trovano. Basti una considerazione puramente grafica: nel testo ci sono quattro punti esclamativi, nella traduzione non ne è rimasto nemmeno uno.

Valeri ha tradotto un'altra poesia di Mörike, *Auf einer Wanderung*, posta da Adorno al centro di uno suo celebre saggio, il *Discorso sulla lirica e la società*, come modello di questo rapporto, che per Adorno è un rapporto negativo, è l'anticipazione di un mondo diverso dal nostro, non repressivo né represso, tale da consentire la felicità del singolo entro l'ambito sociale. Il poeta attraversa a piedi una cittadina sveva verso il tramonto ed essa gli appare in tutta la sua nitida bellezza, tanto più integra quanto più fugace è il passaggio, che essa gli si presenta in parte già avvolta nel ricordo. Questa pienezza evocata dalla lirica può infatti durare solo attimi (v. appendice).

Qui il risultato ottenuto mi sembra talmente valido che questa volta non mi sento indotto a entrare nella dialettica del più o meno riuscito, della resistenza dello spirito della lingua o dell'anima tedesca. Tutt'al più si può riscontrare qualche lieve perdita nella prima parte: i *Goldglockentöne* hanno insieme quella precisione e quell'astrattezza che abbiamo già visto in Mörike, mentre nel « tintinnare d'oro » è rimasta solo la se-

conda, e i « notturni usignuoli » sembrano una traduzione superfluamente etimologica delle *Nachtigallen*. Ma la seconda parte è veramente perfetta. Adorno scrive<sup>5</sup>: « Decisiva è la parola Musa alla fine. È come se questa parola, una delle più trite del classicismo tedesco, per il fatto di essere attribuita al *genius loci* dell'amena cittadina risplendesse ancora una volta davvero come nella luce del sole al tramonto e fosse capace proprio nel momento della sua scomparsa di dare tutta la forza d'ispirazione da cui altrimenti l'invocazione alla Musa con le parole del moderno linguaggio slitta via con comica goffaggine ». Dunque Mörike non come epigono di una stagione poetica trascorsa, così come l'aveva visto Emil Staiger in un saggio che diede origine a una famosa polemica cui parteciparono Heidegger e Spitzer, bensì come colui che riesce ad accendere con gesto trepido e discreto quella promessa ellenica che i classici tedeschi crederono talvolta di poter trionfalisticamente avverare (Adorno cita *Arminio e Dorotea*). Ebbene, credo che la bellezza di questa versione sia dovuta al non diverso stato d'animo di Valeri. Anch'egli aveva dovuto arrovellarsi a lungo con una tradizione letteraria di cui sentiva il peso ma che non poteva abbandonare risolutamente; anch'egli era profondamente legato a un mondo di vita e di cultura che minacciava di diventare un'isola inverosimile e che riusciva a sussistere solo come il sogno reale di un attimo al pari della cittadina sveva. Da questa comune luce di tramonto in cui la fine è anche pienezza e promessa egli trae la forza di evocare, sulle orme di Mörike, una Musa italiana più vecchia e consunta di parecchi secoli di quella tedesca e di concludere una poesia rimando forse per l'ultima volta in modo convinto, e non ironico o scanzonato, il cuore con l'amore: una rima ancora plausibile perché l'amore è ridotto, con quella profonda modestia che Valeri condivideva con Mörike, alla sua misura autentica, non mistificata, eppure più alta di uno squillo: è ridotta a un « soffio d'amore ».

CESARE CASES

5. Th. W. ADORNO, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1958, pp. 93-94 (traduzione italiana *Discorso su lirica e società*, in *Letteratura e marxismo*, a cura di G. Borghetto, Bologna 1974).

## APPENDICE

### ERSTER VERLUST

Ach, wer bringt die schönen Tage,  
Jene Tage der ersten Liebe,  
Ach, wer bringt nur eine Stunde  
Jener holden Zeit zurück!

Einsam nähr ich meine Wunde,  
Und mit stets erneuter Klage  
Traur ich ums verlorne Glück.

Ach, wer bringt die schönen Tage,  
Jene holde Zeit zurück!

### PRIMA PERDITA

*Ah, chi mi rende quei giorni belli,  
quei giorni belli del primo amore,  
un'ora sola di quell'incanto  
della beata lontana età!*

*Le mie ferite nutro di pianto,  
sempre soffrendo nuovo dolore  
per la perduta felicità.*

*Ah, chi mi rende quei giorni belli  
della beata lontana età!*

## WANDERERS NACHTLIED

Der du von dem Himmel bist,  
Alles Leid und Schmerzen stillest,  
Den, der doppelt elend ist,  
Doppelt mit Erquickung füllest,  
Ach, ich bin des Treibens müde!  
Was soll all der Schmerz und Lust!  
Süßer Friede,  
Komm, ach, komm in meine Brust!

## CANTO NOTTURNO DEL VIANDANTE

*Tu del cielo che racqueti  
ogni affanno, ogni dolore,  
che di doppia gioia allieti  
chi piú misero è nel cuore,  
vinto io son dalla fatica.  
A che val pena o diletto?  
Pace amica,  
vieni, ah vieni nel mio petto!*

EIN GLEICHES

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde.  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch.

ALTRO CANTO NOTTURNO  
DEL VIANDANTE

*Sopra ogni vetta  
è pace.  
Dentro ogni fronda  
senti appena l'onda  
d'un respiro. Tace  
l'uccello al bosco.  
Tosto  
poserai pur tu.*

## SCHICKSALSIED

Ihr wandelt droben im Licht  
Auf weichem Boden, selige Genien!  
Glänzende Götterlüfte  
Rühren euch leicht,  
Wie die Finger der Künstlerin  
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende  
Säugling, atmen die Himmlischen;  
Keusch bewahrt  
In bescheidener Knospe,  
Blühet ewig  
Ihnen der Geist,  
Und die seligen Augen  
Blicken in stiller  
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,  
Auf keiner Stätte zu ruhn,  
Es schwinden, es fallen  
Die leidenden Menschen  
Blindlings von einer  
Stunde zur andern,  
Wie Wasser von Klippe  
Zu Klippe geworfen,  
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

## IL CANTO DEL DESTINO

*Voi trascorrete nell'alta luce,  
un molle suolo calcando,  
geni beati!  
Il divino splendore dell'aria  
leggero vi sfiora,  
come le dita del musico  
le sacre corde.*

*Sciolti dal fato, simili al bimbo  
che dorme, i Celesti respirano.  
Casto, concluso in umile boccio,  
il loro spirito fiorisce eterno;  
s'aprono i loro occhi beati  
in una calma eterna chiarezza.*

*Ma a noi non è dato posare  
in nessun luogo. Svaniscono  
cadono a un tratto i miseri umani,  
ciecamente travolti,  
d'una in altr'ora,  
come l'acqua precipite  
di roccia in roccia,  
nell'ignoto, per sempre.*

## IN DER FRÜHE

Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir,  
 Dort gehet schon der Tag herfür,  
 An meinem Kammerfenster.  
 Es wühlet mein verstörter Sinn  
 Noch zwischen Zweifeln her und hin  
 Und schaffet Nachtgespenster.  
 — Ängste, quäle  
 Dich nicht länger, meine Seele!  
 Freu' dich! Schon sind da und dorten  
 Morgenglocken wach geworden.

## ALL'ALBA

*Il sonno ancor non ha bagnato  
 gli occhi miei stanchi, e già spuntato  
 è il giorno al mio balcone.  
 Erra il mio spirito fra tetri  
 dubbi sfuggenti, e strani spetri  
 notturni si compone.  
 Non piú tormenti,  
 non piú lamenti,  
 anima mia!  
 Ti rasserena. Vicine, lontane,  
 già si son deste le campane  
 d'Avemaria.*

## ER IST'S

Frühling läßt sein blaues Band  
 Wieder flattern durch die Lüfte;  
 Süße, wohlbekannte Düfte  
 Streifen ahnungsvoll das Land.  
 Veilchen träumen schon,  
 Wollen balde kommen.  
 — Horch! von fern ein leiser Harfenton!  
 Frühling, ja du bist's!  
 Dich hab' ich vernommen!

## È LEI

*Volitare si vede ai miti vènti  
 l'azzurra sciarpa della primavera;  
 profumi pieni di presentimenti  
 errano lievi sopra la brughiera.*

*Già le viole al bosco  
 sognano di fiorire.  
 Odi da lungi un suon d'arpa venire.  
 Primavera, sei tu, ti riconosco.*

## AUF EINER WANDERUNG

In ein freundliches Städtchen tret ich ein,  
In den Straßen liegt roter Abendschein.  
Aus dem offenen Fenster eben,  
Über den reichsten Blumenflor  
Hinweg, hört man Goldglockentöne schweben,  
Und eine Stimme scheint ein Nachtigallenchor,  
Daß die Blüten beben,  
Daß die Lüfte leben,  
Daß in höherem Rot die Rosen leuchten vor.

Lang hielt ich staunend, lustbeklommen.  
Wie ich hinaus vors Tor gekommen,  
Ich weiß es wahrlich selber nicht.  
Ach hier, wie liegt die Welt so licht!  
Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,  
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;  
Wie rauscht der Erlenbach, wie rauscht im Grund die Mühle!  
Ich bin wie trunken, irreführt.  
O Muse, du hast mein Herz berührt  
Mit einem Liebeshauch!

## IN VIAGGIO

*M'aggiro per le vie  
d'una piccola amabile città  
che nel rosso tramonto tutta splende.  
Una finestra schiudesi,  
traboccante di fiori; ne discende  
un tintinnare d'oro,  
ed una voce che somiglia un coro  
di notturni usignuoli; i fiori tremano,  
s'avviva l'aria, le vermiglie rose  
più luminose brillano.*

*A lungo resto attonito,  
di meraviglia oppresso e di piacere.  
Com'io sia fuori della porta uscito  
non lo so neppur io. Così lucente  
è il mondo in questa parte! Il cielo ondeggia  
in purpureo tumulto; alle mie spalle  
si avvolge la città d'aurei vapori.  
Come soave mormora il ruscello  
sotto gli ontani, come romoreggia  
il mulino laggiù!  
Son com'ebro e smarrito. O Musa, tu  
hai toccato il mio cuore  
con un soffio d'amore.*

## LEONE TRAVERSO TRADUTTORE DI POETI TEDESCHI

Ringrazio i promotori del Monselice per avermi inviato a parlare di Leone Traverso, il cui nome è certamente tra i piú degni di essere posto come insegna di un premio che vuole segnalare e distinguere le migliori versioni letterarie che di anno in anno compaiono in Italia.

Traverso — qualunque possano essere state le sue piú segrete aspirazioni e forse i suoi risultati vissuti — a noi risulta principalmente come traduttore; e, nell'ambito della traduzione, il settore da lui prediletto è stato incontestabilmente quello della letteratura, anzi, della poesia tedesca.

Ritrovare il senso unitario e l'ispirazione di fondo di questa attività di traduttore di poesia tedesca significa, nel caso di Traverso, ricostruire una carriera intellettuale a cavallo della seconda guerra mondiale, rivivere un momento della nostra cultura, un momento che, con il passare degli anni, diventa per noi sempre piú distaccato e storicamente oggettivabile, mentre ormai si fa avanti una generazione per cui quegli anni si fanno, per certi aspetti, oggetto di nostalgia; oggetto anche di riviviscenze manipolate da persuasori occulti e manifesti.

I pochi appunti che posso mettere a disposizione oggi non pretendono certo di risolvere il caso Traverso, ma intanto, e non ostante la ristrettezza del tempo disponibile, vorrei prendere un giro molto largo e quindi cercar di costituire quasi un preliminare a quella trattazione analitica che l'argomento merita e che io spero possa essere assunta da altri piú pazienti commentatori.

Esiste naturalmente — anche se non è mai stata messa a verbale — una storia delle traduzioni italiane dal tedesco. Ed è vicenda interessante, anche se — in una complessità non episodica, ossia come vera storia — risulta essere vicenda piuttosto recente. Il Bertola, che operava meno di duecento anni fa, è guardato come un remoto pioniere. E ancora il Metastasio poteva permettersi in buona coscienza di vivere per quasi mezzo secolo a Vienna senza imparare il tedesco. Ma giusto

vent'anni dopo la sua morte usciva l'*Ortis*. Con la grande stagione weimariana e con la subitanea rivoluzione romantica non era piú possibile avere una cultura che fosse nello stesso tempo moderna e ignara della dimensione tedesca. La conoscenza linguistica tuttavia costituí allora come in seguito — anche per il vecchio pregiudizio del tedesco lingua difficile, lingua dura, etc. — una notevole remora; da qui deriva, in proporzione inversa, l'importanza delle traduzioni, maggiore forse di quanto non sia stata per i rapporti con l'area romanza ed anglosassone. Ma, se non era piú possibile ignorare la dimensione tedesca, si poteva pur sempre filtrarla. Posso solo accennare al senso globale di questa operazione, che in un'esposizione piú ampia andrebbe dimostrata con dati abbondanti e precisi. Riassumendo si può dire che dell'età classico-romantica si assunse da noi piú il *coté*, classico che non quello romantico. Gli italiani, che erano stati grandi esportatori di classicismo verso i paesi di lingua tedesca, recuperavano una parte della loro tradizione, naturalmente arricchita e variata; e anche magari resa funzionale rispetto a problemi contingenti; basta ricordare la collusione, se cosí si può definire, tra lo Schiller stürmeriano e il nostro Risorgimento. Il secondo rilievo di carattere generale riguarda la ricezione del Romanticismo, di cui fu ammessa da noi quasi esclusivamente la minore componente sentimentale, ballatesca e popolare (o pseudo-popolare), a scapito di quella che era invece la componente di gran lunga piú rilevante e originale: ossia quella onirico-fantastica, mistico-esoterica, in certi casi utopistica (Novalis), in certi altri (Brentano o Kleist) proto-nichilistica.

A differenza di quanto accadde in Francia, a rappresentare il Romanticismo tedesco furono chiamati da noi molto piú spesso Bürger, il primo Heine, Uhland e Körner che non Novalis o E.T.A. Hoffmann. Ma in Francia i mediatori (e ricettori), oltre all'iniziatrice di Coppet, si chiamavano Charles Nodier e soprattutto Gérard de Nerval, da noi invece si chiamavano Berchet e Di Breme, e magari poi Guerrazzi, Prati e Dall'Ongaro. Del presimbolismo fantastico e magico dei grandi romantici tedeschi qualcosa emerse, almeno mi pare, in alcuni autori della Scapigliatura, ma fu per mediazione francese.

A filtrare perentoriamente e autorevolmente quanto del Ro-

manticismo tedesco era poco consono alla nostra tradizione e al pathos morale del Risorgimento provvide poi nella seconda metà dell'Ottocento Giosuè Carducci. Dalla sua antologia ideale della letteratura oltremontana degli ultimi cent'anni era espunto quanto fosse malato, malato non di febbri eroiche — che anzi quelle gli andavano benissimo, con Theodor Körner in testa —, Carducci piuttosto rifiutava quanto era o gli sembrava malato di consunzione indicibile e mortale, la malattia quasi metafisica della Gùnderode, di Sophie von Kühn o del Lenz büchneriano; e in questo modo Carducci riprendeva il vulgatissimo giudizio dato da Goethe. Il quale giudizio, in fondo, fu poi alla base anche dell'atteggiamento del Croce. Croce creò il vuoto attorno al monumento di Goethe, dimostrando nei confronti di Hölderlin e di Kleist un rigore che non esibiva nei confronti di Pier Paolo Parzanese. Ancora nel 1943, nelle sue *Confessioni di un italiano* 'germanofilo' (germanofilo tra virgolette) Croce scriveva: « In realtà io non riconoscevo alla lingua tedesca se non un solo e grandissimo poeta, Volfango Goethe... ».

L'azione di Leone Traverso, considerata macroscopicamente, s'inserisce qui: essa è uno dei fattori di quella vasta operazione che ha portato alla rottura del filtro classicistico, all'assunzione nell'orizzonte culturale italiano di certe zone della letteratura tedesca (dico: letteratura, perché per la filosofia ci vorrebbe tutt'altro discorso), che prima restavano decisamente fuori o venivano assunte previa alterazione del loro carattere specifico.

Ora questa operazione ha un carattere per così dire abrupto e immediato solo in certi triestini, per l'evidente ragione che la loro *Kinderstube* letteraria era stata diversa. Negli altri invece l'operazione avviene per gradi, per passaggi più sfumati, come del resto deve essere. E questa gradualità è ciò che caratterizza il lavoro di Traverso, se lo consideriamo, ora, in maniera più ravvicinata.

Come sappiamo, Traverso va a Firenze nel '28 per studiare filologia classica. E c'è dietro anche il fascino quasi indiscreto che la capitale linguistica, la patria dei grandi classici nazionali esercita sul giovane che, provenendo dalla più profonda campagna patavina, ha scoperto nel Liceo Tito Livio la maestà delle Belle Lettere e il seducente compiacimento del parlare in lingua.

A Firenze Traverso è confermato nelle sue aspirazioni dall'incontro con alcuni grandi maestri, il Casella, il Bignone, ma sopra tutti Giorgio Pasquali. Senonché nello stesso tempo incappa nei cattivi compagni — nel senso della letteratura, beninteso — i quali gli prospettano, accanto a quelle iniziali, altre mete di studio e di applicazione.

Inutile ricordare ora in dettaglio cos'è stato l'intervento di quel piccolo gruppo, con in testa Renato Poggioli, che nei primissimi anni Trenta cominciò ad aprire tante stanze proibite nel castello incantato della letteratura moderna, contribuendo in misura notevole alla sprovincializzazione delle nostre lettere.

Di questa impresa vorrei ricordare soltanto un aspetto banalmente praticistico, perché forse è quello che ci dà una percezione più vivida di come si svolsero le cose: tutto era, molto semplicemente, basato sul principio della divisione del lavoro. Il capo, Poggioli, seguito poi dal suo secondo, Landolfi, si era assegnato *motu proprio* l'area russa; Bo, ligure, era già quasi l'esclusivista della Nouvelle Revue Française e delle sue *holdings*; a Traverso, veneto, e che non raramente faceva una puntatina a Vienna, toccò l'area tedesca. Si trattava di fare, per assegnazione di compiti differenziati, quello che uno da solo e in così breve tempo non avrebbe potuto fare; l'urgenza, l'autenticità di questo bisogno di esperienze nuove e diverse si manifesta in questo aspetto praticistico del lavoro svolto da quel gruppo, che, non dobbiamo dimenticare, era formato da studenti ventenni.

Ora vorrei tornare al precedente accenno alla gradualità. Poco dopo l'arrivo di Traverso a Firenze, Vincenzo Errante pubblicava la sua prima edizione di Rilke. Questo è un tipico esempio della gradualità. Rilke, che sarà un apporto fondamentale per molti nostri poeti nuovi degli anni Trenta e Quaranta si presentava sulla scena italiana nel 1929 nella veste dannunziana che gli aveva provvisoriamente confezionato Errante. Un poeta chiave del Novecento letterario europeo penetrava da noi con il cavallo di Troia dannunziano: ossia giovandosi di una poetica che è già, nella sua ispirazione più profonda, perfettamente integrata nel decadentismo internazionale del tempo, ma sul piano dell'aulicità linguistica e della fedeltà a una certo repertorio (mitologie, luoghi e scenari) è ancora lar-

gamente tributaria della tradizione classicistica nazionale. La prima impresa di Traverso germanista consiste nell'aver fatto avanzare di un passo la ricezione di Rilke, un lungo passo nella direzione giusta. Errante aveva avuto parecchie difficoltà a far rientrare nel suo compromesso il testo forse piú tipicamente rilkiano, quello in cui il simbolismo non era piú sensuoso, come lo era stato nei *Neue Gedichte*, o addirittura *Jugendstil*, come in altre minori raccolte, ma decisamente orfico e quasi neo-novalisiano. Negando si può dire ogni valore alle *Duinesi*, Errante era proceduto nel modo sommario già collaudato dal Croce germanista, del negare quello che non si afferra.

Traverso si laureò nel 1932 con Manacorda discutendo una tesi appunto su Rilke, nella quale già capovolgeva il giudizio di Errante sulle *Elegie*; e per inverare il proprio giudizio cominciava quella versione, memorabile per i giovani poeti e letterati di allora, che stamperanno poi i fratelli Parenti nel 1937.

Contemporaneamente, o addirittura un po' prima, Traverso prendeva di mira George, approdo anche questo predestinato, per lui, e forse ancora piú di Rilke oggetto d'elezione per un recupero di sostanze romantiche attraverso 'avatars' parnasiani e sublimazioni estetistiche del decadentismo tardo-antico (*Algabal*, etc.). Verso la metà degli anni Trenta Traverso comincia a pubblicare le versioni da George che già da vario tempo faceva circolare per uso privato del 'clan': pubblica qualche testo nel casalingo 'Ferruccio' pistoiese, poi un'altra ventina di liriche nel 'Convegno' di Ferrieri e in 'Letteratura' e infine nel '39 compare il volume di Guanda: con testo a fronte, secondo un uso, giustissimo, che Traverso ha decisamente contribuito ad imporre e che è anche una delle tante prove della sua onestà intellettuale.

A margine si potrà annotare che George è sí una scelta perfettamente coerente con il compito oggettivamente svolto da Traverso traduttore, ma è anche una scelta coerente con dati della sua personalità, anzi, piú concretamente, della sua persona, dati che noi tutti ricordiamo con affettuosa e nostalgica indulgenza: mi riferisco naturalmente al suo tratto da 'gran seigneur', al suo aristocraticismo qualche volta sdegnoso, dal quale poi traspariva la straordinaria bontà, da non degradare a

bonomia. E in questo dato di fondo io non posso non sentire una connotazione veneta, come nell'*allure* sdegnosa mi par di sentire un adeguamento difensivo alla mordacità toscana.

Un qualche rapporto con il determinante substrato veneto ebbe certamente per Traverso la sua terza scelta, nell'ambito del primo periodo della sua attività: voglio dire Hofmannsthal. Non è un caso che di Hofmannsthal Traverso abbia amato ed esaltato soprattutto l'*Andreas*, che è il piú toccante omaggio che uno scrittore straniero moderno abbia reso alla nostra regione.

Ma Hofmannsthal occupa anche per un altro motivo un posto importante nella vicenda di Traverso traduttore dal tedesco. Si è visto spesso in Traverso un esteta, sostanzialmente apolitico: e certo questo giudizio, se è parziale o troppo facile, non può essere del tutto capovolto. Tuttavia sarebbe un grave sbaglio credere che Traverso a suo modo non fosse profondamente partecipe del suo tempo e questo lo si verifica proprio nel suo rapporto con Hofmannsthal. Dopo aver tradotto lo Hofmannsthal della preesistenza (poiché risale ai primi anni la sua versione delle liriche giovanili), Traverso, alla vigilia della guerra, ferma la sua attenzione sulla *Lettera a Lord Chandos*, che pubblica in 'Letteratura' nel 1939. Cioè ferma la sua attenzione su uno dei principali documenti della crisi dell'arte per l'arte *fin de siècle*, discrimine tra il simbolismo e l'espressionismo prebellico: espressionismo che poi Hofmannsthal non farà, avendo tentato altre strade, ma che contribuì a preparare, perché l'Austria non piú *felix* di Trakl viene certamente preparata anche da quell'importantissimo manifesto hofmannsthaliano del 1901. Riprendendo nel '39 questa dolorante ma ferma e consapevole lettera di congedo dalla *belle époque* Traverso dimostrava di sentire in modo analogo il tramonto dei felici anni Venti e Trenta e l'appressarsi di anni catastrofici. E questo lo introduce alla seconda fase della sua vicenda di traduttore, che è dominata, mi pare, e ormai è chiaro perché, dagli espressionisti: Trakl, di cui pubblica, anche questo poco prima dello scoppio della guerra, quell'agghiacciante documento che è *Groddek*; Kleist, letto, non certo a torto, come un espressionista avanti lettera; e piú tardi Gottfried Benn, di cui peraltro già nel 1940 Traverso pubblica su 'Corrente' un testo parecchio significativo. Dai simbolisti delle sue prime prove di traduttore, poeti ancora in qualche mo-

do innestabili nella nostra tradizione, Traverso risale così ad autori che erano invece da sempre nel novero dei censurati e degli impossibili, autori ardui al nostro congenito *os rotundum* e al nostro orrore degli eccessi, anche quando siano sublimi. Egli contribuisce in questo modo al processo di appropriazione integrale della grande tradizione romantica tedesca, processo di cui è stato dunque uno dei protagonisti. Mi manca il tempo per completare in dettaglio l'illustrazione di questo *iter*. Ma il resto viene quasi da sé. Logico era infatti, dopo Trakl, tornare all'ispiratore primo di Trakl, ossia a Hölderlin, già frequentato negli anni Trenta; ma adesso non era più lo Hölderlin dell'abusato frammento di *Hälfte des Lebens*, con i suoi cigni narcisistici, presi a emblema dal poeta d'anteguerra. La raccolta integrale dei grandi inni pubblicata nel 1955 ci porta nel cuore stesso di un altissimo momento con cui la civiltà letteraria italiana aveva sempre mancato un appuntamento a viso aperto. E a questo punto si poteva anche andare al difficile incontro con la *deutsche Klassik*, anzi col re dei re, essendo ormai liberi dai riflessi condizionati del classicismo accademico. L'approdo a Goethe, meditato, e non riferibile solo a occasioni editoriali, nasce dalla convinzione di Traverso di essersi aperto una via diretta fino a lui attraverso il proprio lavoro degli anni passati.

Tutto questo s'inserisce in quel rinnovato accesso, su nuova base, ai classici tedeschi, fuori da ogni ipoteca anche solo lontanamente ottocentesca, che ha avuto esiti interessanti in anni recenti; e basterà pensare alle varie traduzioni del *Faust* che si sono avute, a certe interpretazioni teatrali di Schiller. Le circostanze, la sorte (se si vuol dire così), non hanno permesso a Traverso di allargare la sua testa di ponte sul continente goethiano. Ma capita di pensare cosa avrebbe potuto essere, ad esempio, un *West-Östlicher Diwan* tradotto da lui.

Comunque abbiamo il *Tasso*. Sembrano differenze minime e non lo sono: se si scorre in certe sue parti il volume antologico sansoniano dove nel '54 comparve il *Tasso* tradotto da Traverso, e se si fanno opportuni confronti, si vedrà che cosa significa tradurre Goethe dopo aver tradotto Benn e Trakl e Hölderlin: significa che l'endecasillabo italiano, nel ripercorrere il fiume della sua lunga tradizione, non si arresta nel laghetto ameno di Vincenzo Monti, ma trova forza di risalire ben oltre,

a ben altre fonti ed esempi, e, se perde in amenità, acquista in sostanza, in serietà drammatica.

Concludo prevenendo un'obiezione. Mi si potrebbe rimproverare di aver voluto razionalizzare una geniale casualità, un estroso disordine. Uno scetticismo abbastanza plausibile potrebbe suggerire una maggiore cautela nel ricostruire *a posteriori* certi disegni culturali; si potrà dire che Traverso fu nulla di piú e nulla di meno che un uomo struggentemente innamorato della poesia, che inseguí 'in tutte le sue vie', come scrisse Montale: Traverso 'rodeado de lexicos, muy docto', Traverso ossessionato dall'*amor limae*: a confermare questa immagine eccelsa, patetica e riduttiva concorrono moltissimi dati difficilmente contestabili. Ma se non vi fu nel lavoro di questo 'mestre de gay saber' un *disegno* culturale consapevolmente programmato, vi fu tuttavia una *funzione* culturale innegabile. Ed è questo che una considerazione oggettiva, oggi, deve cominciare a mettere in luce, mentre gli anni che ci separano dalla sua scomparsa si accumulano.

GIUSEPPE BEVILACQUA

## INDICE

RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO

Comitato d'onore	V
Il bando e la giuria	VII
Elenco delle opere concorrenti al Premio « Citta di Mon- selice » per una traduzione letteraria (VII edizione 1977)	IX
Relazione	XIII
Cronaca della premiazione	XXIII
GIOVANNI GIUDICI, <i>Il mio lavoro su Sylvia Plath</i>	XXV
SILVIA BORTOLI CAPPELLETTO, <i>Traducendo Berg</i>	XXXI
PATRICE DYERVAL ANGELINI, <i>Come un parigino venne a tradurre Montale</i>	XXXIII

★

ATTI DEL SESTO CONVEGNO SUI PROBLEMI DELLA TRA-  
DUZIONE LETTERARIA

« LA TRADUZIONE DEI MODERNI NEL VENETO: DIEGO VA-  
LERI E LEONE TRAVERSO »

GIANFRANCO FOLENA, <i>Per Diego Valeri e Leone Traverso</i>	I
Lettere di Diego Valeri e Leone Traverso	6
<i>Le balcon</i> di Baudelaire (versione inedita di Diego Valeri)	20
FRANCO FORTINI, <i>Da Mémoire</i> di Rimbaud in memoria di Diego Valeri	22
ENEAS BALMAS, <i>Le traduzioni francesi di Diego Valeri</i>	23
CESARE CASES, <i>Diego Valeri traduttore di poesia tedesca</i>	33
GIUSEPPE BEVICILQUA, <i>Leone Traverso traduttore di poeti tedeschi</i>	59

STAMPATO  
PRESSO BERTONCELLO ARTIGRAFICHE,  
CITTADELLA (PADOVA)  
NEL MAGGIO 1979