

La letteratura italiana oltre i confini



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestesie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE s.r.l.
presso Mediagraf Spa
Noventa Padovana (PD)

INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i> , a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)	721
GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i> , a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)	724
SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)	728
<i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)	731
EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)	767
PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)	771
FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)	773
LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i> , a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)	775
PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)	778
ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784
(Rosalba Galvagno)

Sommari / Abstract 791

Angelo Fàvaro

«VENDICAI L'OFFESA, / NON COMPII TRADIMENTO!»:
G. L. PASSERINI E UNA PROVA DI POESIA MODERNA
NELL'ADATTAMENTO-RIDUZIONE IN ITALIANO
DE LA CHANSON DE ROLAND

Mio caro Lando,
grazie pel bellissimo e inatteso dono! Le testimonianze della tua buona amicizia sono così tante che io pur vorrei avere occasione di dimostrarti la mia, non meno schietta.

Il libretto è pieno di succo sostanziale, composto con quella sobrietà elegante e ferma che è ormai diventata così rara tra gli eruditi italiani.

Grazie. Vorrei vederti, prima che tu riparta. Vorrei anche parlarti di Ciccuzza e della sua rientrata.

Vuoi venire a pranzo domani martedì, alle 8 e ½?

Ti abbraccio

Il tuo Gabriele¹

Gabriele d'Annunzio scriveva così non appena ricevuto in dono il volume dell'adattamento-riduzione che Giuseppe Lando Passerini aveva effettuato dalla *Chanson de Roland* nella *Canzone di Orlando*, in moderni endecasillabi sciolti. La reticenza non è abilità del vate, che non ha ben individuato il significato della traduzione e la questione concettuale sottesa, né evidentemente apprezzato la cornice e gli esiti del lavoro dell'amico, eppure non esprime né ironicamente né cinicamente il disagio provocato in lui dalla lettura rapidamente condotta della *Canzone*. La *captatio benevolentiae* iniziale si dispone a esaltare l'elemento emotivo e sentimentale, relazionale fra i due, preparando strategicamente e psicologicamente l'amico a due sole righe dense di moderato entusiasmo, vagamente espresso con due soli sintagmi: «succo sostanziale» e

¹ La lettera autografa di Gabriele d'Annunzio, indirizzata a G. L. Passerini, è conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, nel *Fondo Dannunziano*, con segnatura: ARC.21.10/39, risale presumibilmente all'ottobre del 1909, inviata dalla Marina di Pisa.

«sobrietà elegante e ferma» a connotare, volendo ignorare la fatica della traduzione, tutto il lavoro con il diminutivo «libretto», e ad annoverare il Passerini fra gli eruditi italiani, non senza una punta di fastidio, se non di biasimo. Si riserva, con un invito a desinare insieme, di conversare più diffusamente con l'utile Lando. All'opposto l'adattamento-riduzione operato dal conte bibliotecario costituiva una novità nel panorama letterario e culturale italiano.

Che, nel primo decennio del ventesimo secolo, in Italia, alcuni avvertiti intellettuali si interrogassero ancora *intorno all'utilità ed alla possibilità del tradurre*², non apparirà insensato ripercorrendo le discussioni e gli studi che avevano animato il dibattito critico europeo di fine Ottocento, al quale avevano contribuito in eguale misura sia i fautori della scuola storica e delle legazioni positiviste, che riconfiguravano gli statuti disciplinari delle cosiddette "scienze dell'uomo", sia gli impetranti il *decadentismo estetico*, per dirla con Vittorio Roda³. Di questo secondo stuolo, salgono alla mente i nomi dei maestri: Baudelaire, Pater, Nietzsche, Wagner, insieme ai numerosi epigoni *vagantes* per l'Europa.

Rispetto agli studi e alle traduzioni, doveroso rimembrare almeno Rajna, Chiarini, Comparetti, Carducci, Mazzoni, Trezza, Del Lungo, Fornaciari, D'Ancona, *ex multis*, tutti in diverso modo in relazione con Passerini. Se non pienamente appropriato riconoscere a quest'altezza già le sistematiche teorizzazioni dei *translation studies*, d'altro canto, coloro che, in qualche modo, si erano dedicati alle traduzioni, avevano disseminato, in lettere e foglietti, prefazioni o lacerti di valutazioni, analisi del tutto pragmatiche sul benjaminiano *compito del traduttore*: così Carducci traduceva dal latino e dal tedesco; celebre la *Nausicaa* dall'*Odissea* resa da Mazzoni in "esametri italiani"; Chiarini consentiva di leggere Baudelaire dalle Alpi alla Sicilia, mentre Comparetti studiava criticamente e invitava a tradurre il *Kalevala* e "la poesia dei finni"; noti infine i lavori dal greco e sulle letterature neolatine minuziosamente e probamente cesellati dal Rajna.

Le pretese della teoria è il titolo formulato da George Steiner per il celeberrimo capitolo quarto del suo *Dopo Babele*⁴. Accende il nostro interesse trovar annotato il nome di Benedetto Croce, fra Goethe, Schopenhauer, M.

² Mi servo della prima parte del titolo dato a un suo lavoro da P. FAMBRI, *Intorno all'utilità ed alla possibilità del tradurre, considerazioni e digressioni a proposito di una pubblicazione di E. Teza*, in «Atti dell'Istituto Veneto», LI, 1892-1893, pp. IV-VII; I-IX.

³ V. RODA, *Decadentismo morale e decadentismo estetico*, Patròn, Bologna 1966.

⁴ G. STEINER, *Dopo Babele, Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994², pp. 287-353.

Arnold, P. Valéry, Pound, I. A. Richards, W. Benjamin, e Ortega y Gasset, e le sue proposte comprese fra «le più significative sull'attività del traduttore e sui rapporti fra le lingue»⁵.

In due differenti momenti, facilmente rintracciabili nella cronologia delle valutazioni crociane, il 1902, con la prima edizione dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, e poi il 1906, fra le pagine della *Prefazione del traduttore all'Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* di Hegel, Croce argomenta sull'impossibilità di “trasmutare” da una lingua all'altra, perché inevitabilmente ogni testo tradotto o è diminuito e trasformato, o è talmente differente che confonde l'intenzione dell'autore con quella del traduttore:

Ogni traduzione [...] o sminuisce e guasta, ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con le impressioni personali di colui che si chiama traduttore. Nel primo caso l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione: nell'altro saranno sì due, ma di due contenuti diversi. Brutte fedeli o belle infedeli⁶.

Non vi è modo, né tecnica per riportare secondo un principio di perfetta equivalenza un'opera d'arte da una lingua a un'altra lingua: ogni adattamento, dunque, non potrà che essere un tradimento, che, nel tentativo dell'approssimazione non riuscirà, comunque, a riferire che parzialmente e brutalmente il valore originario dell'opera tradotta. Pertanto il filosofo si esprime, mantenendo un tono che inevitabilmente risente e palesa la formazione positivista, quando sostiene:

Compiuto l'intero processo estetico ed estrinsecativo, prodotta un'espressione bella, e fissata in un determinato materiale fisico, che cosa significa giudicarla? – riprodurla in sé –, rispondono quasi a una voce i critici d'arte; ed egregiamente. Procuriamo d'intendere bene questo fatto e, a tale intento, rappresentiamolo schematicamente. L'individuo A cerca l'espressione di un'impressione che sente o presente, ma che non ha ancora espresso. Eccolo a tentar varie parole e frasi, che gli diano l'espressione cercata, che dev'esserci, ma che egli non possiede. Prova la combinazione m e la rigetta come impropria,

⁵ Ivi, p. 288.

⁶ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, a cura di G. GALASSO, Adelphi, Milano 1990, p. 87.

inespressiva, manchevole, brutta: prova la combinazione n, e col medesimo risultato. L'espressione gli sfugge ancora⁷.

Ecco che, nonostante varie "vane prove", se qualcosa diviene pur probabile salvare, tuttavia ogni nuova resa d'un'opera, che sia una declamazione, una rappresentazione, una traduzione non produce che qualcosa d'altro, di differente, di nuovo, di cui è lecito dubitare rispetto a una fedele riproposizione dell'originale.

Nel secondo episodio, quello firmato 1906, Croce esponeva direttamente la sua azione e i criteri con i quali aveva condotto la traduzione hegeliana: *in primis* la letteralità, ottenuta cercando di mantenere in tutti i modi il significato "astratto" e "l'impronta dell'originale"; *in secundis*, non si era avvalso né di perifrasi esplicative né di una ricerca sinonimica, espedienti che avrebbero certamente reso più perspicuo il testo, ma meno fedele: «Più che un ritratto, questa mia traduzione è, dunque, ed ha voluto essere, un *calco*». E accerta il filosofo: «So bene che cosa si può addurre contro un tal metodo; ma ogni metodo di traduzione è difettoso»⁸. Ebbene, se non è propriamente "possibile" rendere tutte le peculiarità di un testo poetico, è comunque più verosimile tradurre la prosa, inoltre, non sembra esserci altro strumento per diffondere la conoscenza di un testo straniero senza l'azione del traduttore.

Per sostare, ancora, in Italia, nel primo decennio del xx secolo, nel 1903, Giovanni Pascoli, riflette, da professore di grammatica greca e latina all'università di Pisa, sulla traduzione:

Io non farò che tradurre. Ma che è tradurre? [...] Intendiamoci: dobbiamo dare allo scrittore antico una veste nuova, non dobbiamo travestirlo. [...] Noi non abbiamo sempre e non abbiamo spesso la veste da offrire allo scrittore antico di prosa o di poesia: almeno non l'abbiamo lì pronta [...]. E poi, quanto a metempsicosi, è giusta (almeno per questo proposito del tradurre) la distinzione di corpo e d'anima? Non è giusta. Mutando corpo, si muta anche anima. Si tratta, dunque, non di conservare all'antico la sua anima in un corpo nuovo, ma di deformargliela meno che sia possibile; si tratta di scegliere per l'antico la veste nuova, che meno lo faccia parere diverso e anche ridicolo e goffo. Dobbiamo, insomma, osservare, traducendo, la stessa proporzione che è nel testo, del pensiero con la forma, dell'anima col corpo, del di dentro

⁷ Ivi, p. 131.

⁸ B. CROCE, *Prefazione del traduttore*, in G.F.W. HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, tradotta da Benedetto Croce, Laterza, Bari 1907, p. xx.

col di fuori. A ciò bisogna studiare e ingegnarsi: svecchiare, sovente, ciò che nella nostra lingua pareva morto; trovare, non di rado, qualche cosa che nella nostra letteratura non è ancora.

Nella consapevolezza che non si possa rendere l'antico percepibile e comprensibile in modo completo e immutato, è altresì auspicabile almeno mantenere nel nuovo corpo della traduzione l'anima antica, in ciò l'effettiva e in molti casi insormontabile difficoltà; aggiunge per chiarire che:

C'è traduzione e c'è interpretazione: l'opera di chi vuol rendere e il pensiero e l'intenzione dello scrittore, e di chi si contenta di esprimere le proposizioni soltanto; di chi vuol far gustare e di chi cerca soltanto di far capire. Quest'ultimo, il *fidus interpres*, non importa che renda *verbum verbo*: adoperi quante parole vuole, una per molte, e molte per una; basta che faccia capire ciò che lo straniero dice. E così va bene, e questa è utile arte, necessaria per chi non sa la lingua che lo straniero parla e l'interprete sa. E di queste interpretazioni è buono se ne facciano in iscritto e a voce, specialmente a voce; e si usi pur la lingua più intelligibile [...]. Ma all'interpretazione, nella scuola, deve tener dietro la traduzione: ossia il morto scrittore di cui è morta la gente e la lingua, deve venire innanzi e dire nella nostra lingua nuova, dire esso, non io o voi, il suo pensiero che già espresse nella sua lingua antica. Dire esso a modo suo, bene o men bene che dicesse già: semplice, se era semplice, e pomposo se era pomposo⁹.

Manifesto il carattere occasionale e rapsodico della speculazione pascoliana, ben lungi dal pretendere di raggiungere una pur generica teorizzazione metodica, rimane nell'ambito del consiglio o della descrizione di una pratica traduttiva individuale e scolastica. Appare, comunque, di un lato interesse la distinzione fra l'interpretazione e la traduzione, intese l'una come attività esplicativa e di ampia comprensione di un testo, l'altra come attività maggiormente problematica e articolata, che contempla e prevede un'ermeneutica e una tecnica, ma soprattutto un lavoro di approssimazione stilistica al testo di partenza.

Quasi un quindicennio prima, per ragioni inerenti alla propria opera e alla traduzione dei suoi testi romanzeschi e in poesia, già d'Annunzio si era faticosamente dovuto misurare con il suo traduttore francese, George Herelle, al quale

⁹ G. PASCOLI, *La mia scuola di grammatica*, in *Pensieri e discorsi*. 1895-1906, Zanichelli, Bologna 1914 (ma prima edizione 1907), pp. 261-264.

confessava fin dal principio (era il 1891): «Esitavo sulla scelta del traduttore. Certe ricerche di stile e le molte sottilità analitiche rendono assai difficile la traduzione»¹⁰. Nel fitto scambio epistolare, il poeta italiano avrebbe voluto caparbiamente far intendere al traduttore francese come agire, per preservare su tutto lo stile e la varietà-corrispondenza lessicale nel trasferimento da una lingua all'altra: «Farò in margine alcune osservazioni riguardanti, più tosto che la fedeltà, l'eleganza dello stile»¹¹. Preciso, puntiglioso, supponente fino alle soglie dell'offesa, d'Annunzio non accoglie i suggerimenti di traduzione di Herelle, e, al contrario, certifica: «Bisogna rendere più musicali certe cadenze [...]. Bisogna a punto che [i motivi dominanti] sieno perfetti come ritmo e come efficacia di rappresentazione»¹². Siamo nel 1892, Herelle è alle prese con la traduzione de *L'innocente*, ma i medesimi problemi si presenteranno anche per gli altri testi, in prosa e in versi, fino alla decisione di d'Annunzio si avvalersi anche di un nuovo traduttore: Doderet¹³. Fra le raccomandazioni vivamente offerte a Herelle, il poeta alcionio, non senza attenuare la forma verbale con una elegante perifrasi condizionale, propone per *L'innocente* soluzioni che si ripeteranno anche per gli altri testi da tradurre: «Voi dovrete lavorare un poco su la traduzione per renderla più squisita, non aborrendo da qualche italianismo e da qualche neologismo se è necessario»¹⁴, inoltre esige che venga rispettata la sintassi della sua prosa italiana, non sacrificando periodi lunghi, con molti incisi, non frammentando eccessivamente il pensiero. Le ragioni di questa acribia e attenzione ossessiva al testo d'Annunzio le rivela in un'altra lettera al traduttore, del 1894, sulla resa in francese del *Trionfo della morte*:

Io sono (e voglio essere), sopra tutto, uno *stilista*. Io ho l'orrore della frase comune, della frase *fatta*. Pur nella rappresentazione delle cose non significanti, io proseguo una ricerca acutissima della parola. [...] Ora spesso nella vostra traduzione io appaio come uno scrittore comune, un po' timido, un po' amico

¹⁰ G. D'ANNUNZIO, G. HERELLE, *Carteggio (1891-1931)*, a cura di M. CIMINO, Rocco Carabba editrice, Lanciano 2004, p. 76, mentre arrischiava a far tradurre e pubblicare in Francia *L'innocente*.

¹¹ Ivi, p. 77.

¹² Ivi, p. 79.

¹³ Herelle (1848-1935), apparsi in rivista e in volume, aveva tradotto vari testi fra i quali: *L'innocente* – *L'intrus* (1893), *Il piacere* – *L'enfant de volupté* (1895), *Il trionfo della morte* – *Triomphe de la mort* (1896), *La città morta* – *La ville morte* (1898), *La figlia di Jorio* – *La fille de Jorio* (1905), una raccolta di poesie – *Poésies, 1878-1893* (1912); André Doderet (1879-1949) aveva tradotto *La Leda senza cigno* nel 1922 e il *Notturmo* nel 1923.

¹⁴ D'ANNUNZIO, HERELLE, *Carteggio (1891-1931)*, cit., p. 81.

delle “frasi fatte”. Voi v’ingegnate spesso, con molta fatica, a cancellare dalla mia prosa qualunque rilievo. [...] Vi prego di accettare e di conservare tutte le mie indicazioni. Esse rispondono in parte al mio modo personale di sentire la forma e non offendono in nulla la proprietà della vostra lingua più pura¹⁵.

Poco dopo la prolusione pascoliana, in un saggio pirandelliano di grande valore e significato per la poetica dell’agrigeno, che si va svolgendo e chiarendo proprio in questi anni, per giungere ad assumere caratteri di estrema originalità nel panorama europeo, *Illustratori, attori e traduttori*, contenuto in *Arte e Scienza*, riprendendo e rispondendo sia a Pascoli sia Croce, leggiamo che i tre agenti, gli illustratori, attori e traduttori appunto, si trovano a dover affrontare una medesima condizione: misurarsi con la realtà e con il trasferimento di questa in quello che oggi definiremmo un codice linguistico o artistico differente, in altre parole in una condizione di transcodificazione, con problemi di natura non solo ermeneutica, ma propriamente estetica. Le tre tipologie prese in considerazione si confrontano, secondo Pirandello, con un’opera d’arte che è in qualche modo già espressa da qualcun altro, e tutti e tre dovrebbero, ciascuno con i materiali e le tecniche di cui è in possesso, tradurla in “un’altra arte” o in “un’altra lingua”. E chiedendosi come saranno possibili queste traduzioni ricorre a Croce, esponendone il pensiero, e ne ricava: «Questo che il Croce dice per le traduzioni vere e proprie, cioè per chi da una lingua traduce in un’altra, è vero – come abbiamo veduto – anche per l’illustratore e per l’attore; come veri altresì sono in tutti e tre i casi la diminuzione e il guasto»¹⁶. Osserva, poco oltre, che accade quanto si verifica quando si trapianta un albero da un terreno a un altro, in un altro clima, e la metafora si scioglie con una constatazione: «Le parole di una lingua hanno per il popolo che la parla un valore che va oltre il senso, per dir così, materiale di esse, e che è dato da tante cose che sfuggono all’esame più sottile, poiché veramente sono, come l’anima, impalpabili: ogni lingua ispira un particolare sentimento di sé e valore ha finanche la forma grafica delle parole»¹⁷. Siamo condannati a perdere il suono e lo stile, la grazia, i costrutti nel passaggio da una lingua all’altra: «Avremo dunque, sì, trapiantato l’albero, ma costringendolo a vestirsi d’altre foglie, a fiorir d’altri fiori; foglie e fiori che brilleranno e stormiranno altrimenti perché mossi da altra aura ideale: e l’albero nel

¹⁵ Ivi, pp. 175-177.

¹⁶ L. PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori* (1908), in *Saggi. Poesie. Scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO-MUSTI, Mondadori, Milano 1960, p. 217.

¹⁷ Ivi, p. 218.

miglior dei casi, non sarà più quello: nel peggiore [...] esso apparirà misero e stento»¹⁸. Non si possono per Pirandello, nondimeno, separare il significato dal significante, la forma dall'anima, l'una e l'altra sono strettamente avvinte; se come dice Pascoli possiamo rendere essenzialmente il significato, dovremmo ingegnarci di serbare anche l'anima. Pirandello smonta le ipotesi del poeta di Castelvecchio:

[la traduzione] tenta l'impossibile: come far rivivere un cadavere inalandogli un'altra anima. Quel che il Pascoli chiama *il di fuori* è proprio l'espressione: ma l'espressione appunto è l'anima; e viene a dirlo egli stesso poco dopo, senza accorgersene. [...] Il mondo non è limitato all'idea che possiamo farcene: fuori di noi il mondo esiste per sé e con noi; e nella nostra rappresentazione dunque dobbiamo proporci di realizzarlo quanto più ci sarà possibile, facendocene una coscienza in cui esso viva, in noi come in se stesso [...]. Ora quest'opera di realizzazione è estremamente difficile! Può avvenire, anzi avviene non di rado, che noi, man mano leggendo, ripensiamo meglio ciò che lo scrittore ha pensato, esprimiamo meglio in noi ciò che l'autore ha espresso male o non ha espresso affatto, che noi troviamo in un libro quel che in fondo non c'è: che realizziamo noi, insomma, ciò che l'autore non è riuscito a realizzare¹⁹.

È in questo contesto traduttivo e di resa testuale, nonché di studi medievali, in particolare danteschi, e sui primi documenti dell'epos carolingio, che Giuseppe Lando Passerini²⁰, non preoccupandosi tanto di fondamenti teorici o riflessioni traduttologiche, che comunque conosce, perché frequenta quegli

¹⁸ Ivi, p. 219.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Giuseppe L. Passerini, (1858-1932), insigne dantista, bibliotecario presso la Biblioteca Nazionale di Firenze e di Roma e presso la Casanatense, e infine alla Medicea Laurenziana. Accademico della Crusca, nonostante non avesse mai conseguito alcuna laurea, si dedicò agli studi letterari, in particolare fondò e fu direttore de «Il Giornale Dantesco», edito dall'amico Leo Olschki, come del resto la *Divina Commedia*, commentata dal P. e preziosamente illustrata, introdotta da Gabriele d'Annunzio, pubblicata per il cinquantenario dell'unità nazionale. Noti i quattro *Vocabolari* della poesia e della prosa dannunziana, carducciana e pascoliana. Dominanti gli interessi dantologici: pubblicò articoli in rivista e in volume sulla *Commedia* e sulle opere minori del poeta fiorentino, fra il 1897 e il 1927. Fino al celebre *La vita di Dante: 1265-1321*, Vallecchi, Firenze 1929. Da rimembrare ancora: *Un amico di Francesco Petrarca: le lettere del Nelli al Petrarca...*, Le Monnier, Firenze 1901; *I Fioretti del glorioso messere santo Francesco e de' suoi frati*, Sansoni, Firenze 1904; *Il giardinetto di divozione di frate Ricciardo da Cortona, prosa toscana del XIV secolo...*, Sansoni, Firenze 1912; *Di Pietro Pellegrini: Ricordi*, Fratelli Bocca, Torino 1913; *Il Romanzo di Tristano e Isotta Bionda*, Treves, Milano 1914.

intellettuali che le hanno formulate e ne legge le opere, si dedica alla riduzione della *Chanson de Roland* nella *Canzone di Orlando*²¹. Non sorprende, né impressiona che il conte-bibliotecario decida di affrontare questa impresa: in primo luogo il testo della *Chanson de Roland* costituiva consueta lettura per eruditi e filologi, dantisti e per tutti coloro interessati al Medioevo: Passerini è noto esperto dell'Alighieri e studioso di letterature romanze; inoltre se non per primo, certamente fra i primi a occuparsene, Giosuè Carducci, in stretti rapporti con Passerini (come del resto il Pascoli, sempre per questioni dantologiche), nel suo corso di *Storia comparata delle letterature neolatine*, a partire dall'anno accademico 1874-1875, aveva commentato, fra le varie *Chansons de geste*, la *Chanson de Roland*. Poco dopo, grazie ai rilievi del filologo Ugo Angelo Canello, che l'aveva esaminata e ne aveva pubblicato stralci nel 1881, si poneva una delle pietre miliari della filologia romanza o neolatina nella penisola. Se dal XII secolo circolava ed era nota, copiata in un gran numero di manoscritti, benché non si sia trovato quello originale²², tuttavia in questi anni fervono gli studi: già nel 1896, a Torino, Cesare De Lollis pubblicava *I principali episodi della Canzone d'Orlando, tradotti in versi italiani da Andrea Moschetti, con un proemio storico di Vincenzo Crescini*. Tre le traduzioni italiane, fra gli studiosi

²¹ G. L. PASSERINI, *La Canzone di Orlando tradotta da G. L. Passerini*, Società editrice tipografica "Leonardo da Vinci", Città di Castello 1909. Da notare che il volume è in 8° grande, pp. VIII; pp.198; ha illustrazioni su xilografie originali di Attilio Razzolini a colori e in bianco e nero, frontespizio inciso in cornice rossa, testatine, fregi ed eleganti capilettera incisi anche in rosso con belle illustrazioni di gusto medievaleggiante, impresso su carta pesante, con ampi margini, fogli a barbe. Nello stesso anno, viene stampata anche una nuova edizione più accessibile, in 8°, pp.XII-160, contiene 22 tavole xilografiche a piena pagina, testatine, frontespizio con xilografie rosse e egualmente inciso in cornice rossa; con eleganti capilettera in rosso, carta meno pregiata. Già il 26 novembre 1907 dallo Stabilimento Tipografico Aldino, di Firenze, Passerini aveva fatto dare alle stampe la traduzione dei brani: il tradimento di Gano e la morte di Alda "ridotti in versi italiani", per le nozze della figlia di Leo Olschki, Elvira. Si cita dalla "nuova edizione".

²² Del più antico codice conservato, la prima edizione rimonta al 1837: Francisque Michel dava alle stampe la *Chanson de Roland ou de Roncevaux du XII siècle*, rivelando anche a un pubblico di non specialisti un esemplare ritrovato nella Biblioteca Bodleiana di Oxford. Il testo da quel momento collezionò numerose edizioni, fra le più note quelle di filologi quali Theodor Müller (1878) e di Léon Gautier (1872). Necessario, comunque rimembrare, in questa sede, almeno i validi studi di G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne*, Franck, Paris 1865, con una celeberrima e molto letta seconda edizione del 1905; P. RAJNA, *Le origini dell'epopea francese*, Sansoni, Firenze 1884; J. BÉDIER, *Les Légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, IV voll, Champion, Paris 1908-1913. Ancora essenziale per la ricostruzione degli studi e del testo: C. SEGRE, *La tradizione della «Chanson de Roland»*, Ricciardi, Milano-Napoli 1974.

più noti, che precedono il lavoro del conte-bibliotecario: nel 1900, Pascoli offre un finissimo saggio del frammento della *Chanson de Roland*, nell'antologia scolastica *Sul limitare*²³, e solo sei anni dopo svolgerà un intero corso universitario sulle lasse "assonanzate" attribuite a Turoldo; è del 1901, nella Biblioteca Universale Sonzogno di Milano, con il numero 284, la *Canzone d'Orlando di Turoldo. Traduzione dall'antico francese del prof. Virgilio Panella*; circa due anni prima dell'impresa di Passerini, vede la luce anche *La canzone di Orlando. Testo antico francese, tradotto per la prima volta integralmente in versi italiani da Luigi Foscolo Benedetto, con introduzione di Rodolfo Renier*, per l'editore Lattes di Torino.

Se non siamo confortati, al momento, da documenti inoppugnabili sulle ragioni che indussero il Passerini alla riduzione della *Chanson*, né da dichiarazioni d'autore che ne possano elucidare metodi, intenzioni e finalità, tuttavia il testo configura un notevole e ardito esperimento, che ascrive il suo autore al novero dei coraggiosi, forse impetuosi e un po' imprevidenti, intellettuali e letterati di quel primo decennio del Novecento, che intesero arrischiarsi, sovente privi degli strumenti ecdotici e traduttologici necessari, a imprese originali: la *Canzone di Orlando* di Passerini appare, dunque, come un'operazione non superficialmente virtuosistica, che pone al centro dell'interesse, in controtendenza comunque con quel che accade nel resto d'Europa, un'esperienza latamente letteraria e di poesia moderna, ispirata a un'idea non tradizionale, ma di diffusione in un più vasto pubblico di lettori di un testo pressoché sconosciuto, antico, i cui valori etici, estetici e poetici risalgono all'epos medievale carolingio, dove il sacrificio dei cavalieri, di Orlando in particolare, sembra profetizzare il sacrificio che pochi anni dopo sarà richiesto a molti altri giovani "Orlando", nelle trincee del primo conflitto mondiale. L'adattamento di Passerini appare animato insieme da una passione inestinguibile per le letterature romanze e dalla volontà di far conoscere a quanti più possibile la *Chanson*, e sebbene mostri talvolta un ingenuo velleitarismo, tuttavia si cimenta con un testo ambiguo, complesso sia per quanto attiene alla lingua sia a livello poetico e strutturale.

Nobilissima, a mio avviso, si deve distinguere dunque un'*intentio auctoris* di matrice divulgativa e probabilmente non lontana dalla destinazione pur anche

²³ Nota la vicenda che pose Pascoli in urto con d'Annunzio per la sperimentazione metrica: nella *Notte di Caprera* il vate aveva "imitato" i "versicoli" che il traduttore di Castelvecchio della *Chanson* aveva ideato, insoddisfatto dagli endecasillabi, per rendere la *Morte di Orlando*, coniugando un emistichio di quattro versi con uno di sei sillabe, accentati tutti e due sull'ultima, per realizzare le performanti lasse assonanzate.

scolastica, oltre che segnatamente rivolta a un pubblico moderno: la *Canzone di Orlando* appare a una prima lettura accessibile²⁴; gradevole la caratteristica leggerezza quasi preraffaellita che ne pervade le lasse, e parvamente ricercato il dispositivo retorico che blandisce il lettore con la purezza formale di un epos, reso agilissimo da scelte lessicali e costruzioni sintattiche, capaci di mescolare a una modernissima concezione della lingua reperti medievaleggianti, nella peculiare complessità concettuale e distanza storica, che Passerini riesce gradatamente a superare, attraverso un tono e un ritmo d'endecasillabi incalzanti, trascorrendo ove occorra dalla malinconia all'eroismo, dalla tragedia all'antico *mystère*. Uno *specimen*:

Les douze pairs sont restés en Espagne:
Vingt mille Francs ont en leur compagnie,
Ils n'ont pas peur, ni de mourir doulance.
L'empereur Charles s'en retourne vers France:
Pleure des yeux, et trait sa barbe blanche:
Sous son manteau en fuit la contenance.
Auprès de lui chevauche le duc Naimess,
El dit au roi: « De quoi avez pesance? »
Charles répond: « Tort fait qui l' me demande.
Si grand deuil ai, ne puis muer ne l'plaigne:
Par Ganelon sera détruite France !
La nuit m'advint une avision d'un ange,
Qu'entre mes poings me dépeçait ma hauste,
Qui a jugé Roland à rière-garde.
Je lai laissé en une marche étrange.

Dieu! si je l' perds, jà n'en aurai échange». Aoi²⁵

Sono i dodici Pari insiem coi vènti
mila Francesi a le gole di Spagna
pronti al periglio, e spregiano la morte.
Verso la Francia il loro Re cavalca,
ne le pieghe del suo mantel celando
il dolor suo. Damo gli è presso e chiede:
«Di che avete pesanza?» E Carlo:

[«A torto

mel dimandate. È grande il mio dolore
né so frenar il pianto. Il conte Gano
procaccerà di Francia la ruina.
Stanotte, in sogno, l'angelo m'è apparso
mostrandomi colui pel quale s'ebbe
la retroguardia Orlando, arditamente
fra le mie mani infranger l'asta. — In terra
straniera ora ho lasciato il mio piú fido.

Chi mai in cambio ne avrò s'egli

[sen muore?» AOI²⁶

²⁴ Non questa la sede, e per ragioni di estensione della ricerca e per rispetto dei limiti disposti dalla rivista, per presentare e argomentare in sinossi i saggi di traduzione e la resa completa del testo della *Chanson de Roland* nel primo decennio del xx secolo, ci si riserva, pertanto, di presentare gli esiti dello studio in una pubblicazione di prossima uscita.

²⁵ *La chanson de Roland. Traduction archaïque et rythmée accompagnée de notes explicatives*, par L. Clèdat, Ernest Leroux éditeur, Paris 1887, p. 74.

²⁶ PASSERINI, *La Canzone di Orlando*, cit., p. 30.

A un non ben identificabile “editore” è consegnato il compito di approntare una *Introduzione*, che viene articolata in tre sezioni: *Origine e sviluppo della Canzone di gesta*, *La «Canzone di Orlando» – Storia e leggenda*; *Analisi della Canzone*; segue una *nota*. Il tono dell’introduzione è conversevole, privo di tecnicismi, ma vi si coglie una avvertita competenza rispetto all’argomento; nondimeno, quando scorgiamo con quale perizia e precisione si citi il Bédier²⁷, si ricostruisca il contesto di nascita e diffusione dell’epos medievale, si elenchino le canzoni di gesta, allora si dirada ogni dubbio sul nome di colui che ha composto quello che, con terminologia odierna, definiremmo il saggio introduttivo. Passerini redige questi tutt’altro che disdicevoli o devianti appunti, orditi con cura ed efficacia:

Secondo critici più recenti invece, come M.I. Bédier, la Canzone di gesta non sarebbe un rifacimento di più antiche cantilene epiche, ma avrebbe uno stretto rapporto con tradizioni locali, e l’origine delle varie epopee si ricollegerebbe a leggende varie sorte intorno a chiese, tombe, feste, pellegrinaggi. Così la *Gesta di Guglielmo* si riannoda ai santuari collocati sulla via battuta dai pellegrini da Nimes a S. Giacomo di Compostella, e la *Canzone d’Orlando* su quella che porta da Roncisvalle a Pamplona. Presso questi santuari, dove i cantastorie, d’accordo con il clero e i monaci, cercavano di attirare i pellegrini, nacquero nel secolo XI queste Canzoni di gesta, contemporaneamente alle Crociate. Fino al secolo XII le Canzoni di gesta sono scritte in versi endecasillabi, con assonanze finali; essi erano raggruppati in lasse, in media di una quindicina di versi, ed erano cantati dai *jougleurs* (iaculatori), da castello in castello [...]²⁸.

Dopo aver elencato tutte le *Chansons* su Carlo Magno, viene esposta la vicenda storica e la rielaborazione in chiave leggendaria di quella oggetto della traduzione: colui che ha indossato le vesti dell’anonimo editore, conclude:

Se la *Canzone d’Orlando* è francese, non per questo cessa di avere importanza anche per noi, non solo perché il bello supera i confini delle nazioni, ma perché in Italia più che altrove, la materia delle Canzoni di gesta ha avuto grande successo. Da prima questi racconti furono diffusi in volgare italico, nella Lombardia e nel Veneto, poi nel secolo XIV se ne compilò un lavoro

²⁷ Fondamentale lo studio di Joseph Bédier: *Les Légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, pubblicato a Parigi dall’editore Champion, a partire dal 1908, dunque un anno prima dell’uscita del volume di Passerini.

²⁸ PASSERINI, *La Canzone di Orlando*, cit., pp. IV-V.

originale, i *Reali di Francia*. Alla fine del secolo xv Pulci e il Boiardo e poi l'Ariosto, e in parte anche il Tasso, continuarono a trarre dalle Canzoni di gesta argomento per le loro opere immortali [...]. Non è perciò inutile pubblicare di questa epopea una versione, che pur rispondendo ai fini scolastici, cerchi anche di essere non lontana dall'originale bellezza. [...] Essa è certamente fra le migliori versioni italiane, per la fedeltà con cui ha saputo rendere la nativa bellezza di questa lontana poesia, riuscendo a mantenere negli endecasillabi sciolti, il suono e il colorito dell'originale, e facendo rivivere senza alterarla, tutta la ingenua freschezza di questa massima epopea francese²⁹.

Se a una odierna lettura la traduzione di Passerini oltre che apprezzabile appare un non disdicevole esperimento letterario e di poesia moderna, rivestendo inoltre un valore storico in quanto fenomeno culturale; è altresì documento tutt'altro che sibillino di una latitudine intellettuale e di una sfida originale, e consiste in un *vertere* capace di coniugare a un alto tasso comunicativo e pedagogico – edizione a uso scolastico – “il piacere del testo”; al contrario, testimonianza di una reazione inviperita e provocatoria risultano le recensioni, che palesano in modi differenti una medesima ancorché esplicita e tutt'altro che dissimulata critica negativa, incapace di valutare la novità estetica ed espressiva della traduzione italiana della *Chanson de Roland*.

Fra le varie³⁰, tre si ravvisano paradigmatiche a palesare l'incomprensiva reazione dei recensori eruditi, ancorati a un'idea elitaria ed esclusiva della letteratura, e improvvidi nel valutare l'adattamento-riduzione di Passerini. Con il titolo *La Canzone d'Orlando in Italiano* («Il Giornale d'Italia», 10 giugno 1909), Goffredo Bellonci stronca senza appello la fatica del conte, che riconosce essere illustre dantista, nonostante ne sbaglia il nome, mentre sostiene che l'impresa non è “indegna di lui”. La traduzione, a suo avviso, necessita di un metro italiano che si avvicini quanto più possibile all'originale francese, «perché la bellezza e la piacenza dell'antico poema della gente latina nato, secondo il Brunetière sui campi di Poitiers e composto tra la conquista normanna dell'Inghilterra e la prima crociata, son fatte proprio e solamente di questa ingenuità di espressione e di queste “lasse” monorime tra eroiche e malinconiche». E appunta:

L'impresa è dunque difficile ardua asperissima e tale da sedurre ogni studioso non dilettante dell'antica poesia francese, e studioso sul serio è il Passerini.

²⁹ Ivi, p. XI.

³⁰ La lista completa delle recensioni è riportata nel «Giornale Dantesco», XVII, 1909, p. 278.

Il quale ha voluto trasmutare “le lasse di decasillabi legati da assonanze” in istrofe di endecasillabi sciolti. [...] Buone intenzioni.

Ma non sufficienti. Rileva poi che nei versi tradotti c'è una sproporzione rispetto all'originale, e ne dà prove documentate citando dal testo originale; indugia pedantesca, ad esempio, sul fatto che: «Orlando procede verso la Spagna, ma non “quanto può balestra trarre un quadrello”, ma “più” che balestra non possa; e vi procede “en un guairait”, che il Passerini non ha tradotto e che corrisponde al moderno “guéret”, un campo cioè lavorato e non ancora seminato». Inoltre, osserva che la struttura dei versi non manifesta alcuna somiglianza “metrica o fonetica con quella della *Chanson*”, così come le lasse non rispettano la monorima assonanzata del poema. Si impone il confronto con la resa del frammento antologico pascoliano che risulta migliore, perché il poeta ha studiato “due versicoli minori”, uno di quattro e uno di sei sillabe. Stigmatizza duramente, infine, Bellonci il fatto che Passerini non abbia considerato le traduzioni precedenti, né quella del Pascoli, né del Canello o del Benedetto, né le edizioni francesi commentate, e conclude, avendo diffuso tutto il *venenum* precedentemente, con una *laus in cauda*: «Le lodi al Passerini supereranno i biasimi, e giustamente».

La seconda stroncatura spunta ne «Il Marzocco» (27 giugno 1909), a firma di Giuseppe S. Gargàno, con un neutralissimo: *La canzone di Rolando in versi italiani*.

Il critico osserva che la nuova traduzione giunge due anni dopo la prima completa in italiano di Luigi Foscolo Benedetto: «Era tempo che il nostro paese, che ha pure così grandemente contribuito, per la magistrale industria di Pio Rajna, allo studio della epopea francese, avesse d'altra parte una traduzione almeno da contrapporre alle molteplici che vantano tutte le nazioni civili». Si domanda Gargàno a cosa si debba quest'amore per l'epos carolingio, dopo quanto ne hanno tratto con amabile e leggero scetticismo Pulci, Boiardo, Ariosto. In quel primo decennio del Novecento, rileva che finalmente «da molti segni apparisce un qualche risveglio della nostra coscienza nazionale; il canto dei nostri maggiori poeti che celebra le più vitali energie dell'anima (e possano essi non venir meno all'ufficio loro di *profeti*) è come il segno più certo che noi stiamo a poco a poco riacquistando una più sana e più seria concezione della vita». Con ciò distingue l'urgenza che torni a essere letto il poema nella sua sorgiva potenza edificatrice: «Poiché è veramente un poema religioso la *Chanson de Roland* nelle sue parti più belle e più eminenti; e come tale è bene che si diffonda anche in più d'una traduzione». Ciò dovrebbe far accorgerci che: «Sono uomini e non vanità quelle che si muovono dinanzi a

noi, pur nella ingenuità dei loro sentimenti». Il poema è foriero, attraverso la parenesi eroica, dell'invito a un drammatico sacrificio. Giuseppe Gargano spiega

Tradurre, si sa, significa sempre alterare, anche se il traduttore sia fedelissimo; tradurre poi in una lingua moderna già esperta di raffinamenti, di sottigliezze letterarie, con un verso la cui tecnica ha già acquistato pieghevolzze e atteggiamenti ignoti ai primitivi, il monumento di un'arte tanto semplice nei suoi mezzi e tanto efficace perciò nei suoi effetti, pare impresa anche più disperata. S'aggiunga a tutto ciò anche il fatto che noi manchiamo del testo (e ne mancheremo per sempre forse) che ci dia la genuina redazione della più perfetta tra le *Chansons de geste*.

Con moderna consapevolezza si pronuncia il recensore, presentando i *codici* che contengono la *Chanson*, e rileva che il Passerini ha seguito traducendo sia il testo edito da Clédat sia il codice di Oxford, edito da Stengel nel 1900, ed ha effettuato, comunque, un'operazione di riduzione, perché è impossibile (crocianamente) tradurre da un'altra lingua. «Noi ci abbandoniamo con diletto alla lettura del racconto e risentiamo, in qualche modo, un po' della bellezza primitiva; un'eco soltanto. La rude semplicità del testo si è troppo affinata: il verso così caratteristico dell'epopea primitiva privo di *enjambements* si è troppo snodato» e, ulteriormente, anch'egli sul metro appunta negativamente:

le *laissez* son mantenute apparentemente soltanto, perché è scomparso l'elemento essenziale della loro vita che è l'assonanza finale. Son tutti questi medesimi caratteri che distinguono la traduzione del Benedetto, e forse era da augurarsi che il Passerini non seguisse l'esempio, e non accentuasse, come ha fatto qualche volta troppo segnatamente le spezzature del verso. Poiché se tradurre è impossibile, dare in qualche modo un'impressione totale che più s'accosti a quella che fa in noi l'originale è uno sforzo da tentare. Questa *laisse* è felicemente se non fedelissimamente tradotta; ma dove è qui la tranquilla schiettezza, la semplice ed ingenua freschezza del testo?

Conclude, dopo aver messo a confronto differenti rese linguistiche e metriche di vari tentativi di traduzione, che non si può pretendere che un poema epico si legga come un romanzo d'appendice, e perciò non si può chiedere né l'uniformità né l'omogeneità, e in fondo quello di Passerini è soltanto il «nobile e felice sforzo ... di far entrare nella nostra tradizione letteraria un'opera che ne era finora vissuta fuori: e a questa fatica applaudo soddisfatto e lieto».

L'articolo di Angelo De Gubernatis dalle colonne del «Il Popolo Romano» (16-17 agosto 1909), nelle *Conversazioni letterarie*, prende le mosse dal Pascoli eroico, che rievoca l'azione poetica carducciana, e nel frattempo accoglie la traduzione della *Canzone d'Orlando*. Ammette che proprio grazie ai poemi rinascimentali, Orlando è più noto in Italia che in Francia, ma non nel rispetto del suo nativo ruolo. De Gubernatis – l'unico fra i recensori che ne valuta alquanto positivamente la traduzione – puntualizza ai lettori che Passerini propone al pubblico meno erudito “in una forma attraente” una riduzione o parafrasi, «più tosto che traduzione letterale di questa meravigliosa elegia epica tramandata dal medio-evo».

Sottilmente si rimarca che gli eruditi non gusteranno «la infedeltà del metro e delle stanze antiche che non si conservano più nella parafrasi, una certa imprecisione nella interpretazione di vocaboli antichi», annoverandosi Passerini stesso fra i dilettanti che si affannano a tradurre la *Canzone di Orlando*; e rimembra opportunamente gli attacchi di Vincenzo Crescini dalle malinconiche colonne del «Fanfulla della Domenica» (21 marzo 1908). Riferisce proseguendo che, nonostante il conte si giustifichi dichiarandosi un dilettante dell'antico francese, tuttavia è un innamorato della poesia del medio evo. «Gli eruditi potranno dunque fare il viso arcigno e scoprir molti difetti d'imprecisione in alcuni particolari della sua confessata riduzione»; conclude: «ma il Passerini può consolarsi d'aver fornito un grande diletto intellettuale, un cibo sano e nutriente a molti lettori dal palato guasto e dallo stomaco debole». De Gubernatis attesta di aver compreso l'intento di Passerini e, sebbene non entusiasticamente, sembra concordare sulla traduzione e non disapprovarne gli esiti.

Emblematicamente i due emistichi «Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!», riprendendo le parole del suo paladino, avrebbe potuto recitarli anche Passerini ai suoi detrattori, i quali non avevano rintracciato, nel suo adattamento-riduzione in endecasillabi sciolti, né l'intenzione del traduttore, né la strategia discorsiva di diffusione di un testo, confinato alla conoscenza, fino a quel momento, di pochi esperti ed eruditi. Il fine dell'adattamento è lontano da un allettamento di esibizionistica erudizione, benché non del tutto scevro da lusinghe economiche; provocato, invece, lo si deve intendere, dalla volontà di consentire, a una più vasta platea di lettori, una ricezione finalmente originale, completa e viva, della *Canzone di Orlando*; e di rendere meno rigida e più flessibile la fruizione, attraverso una strategia polisistemica, estetica e poetica, in una considerazione veramente moderna del godimento di un'opera letteraria.