

Con il verso a fronte
Poeti-traduttori della letteratura italiana
contemporanea Mariano Bàino, Franco Buffoni,
Roberto Deidier, Roberto Piumini, Eduardo Zuccato
di *Vincenzo Salerno**

Abstract

Italian contemporary Poet-translators

According to Friedmar Apel «[...] Literary translation is a “form” that understands and gives substance to the experience of the original in another language». Of this “dialectical uniqueness”, in its form and content, the German scholar highlighted above all the relationship that, from time to time, was being established between the single work and a specific “horizon of reception”; and on whose perspective line the historical-cultural context, the language stage, the literary tradition and the dominant ‘poetics’ were placed. If compared to the experience of five poet-translators in contemporary Italian Literature (Mariano Bàino, Franco Buffoni, Roberto Deidier, Roberto Piumini, Eduardo Zuccato) the definition of Friedmar Apel’s “movement of language” seems to find a very authoritative model; forerunner in the idea of “poietic interlocking” formulated by Luciano Anceschi. Also a dual definition – in the twin normative function of the “poetics of the translated” and the “poetics of the translator” – recognized by Anceschi above all in the “reflection that artists and poets carry out on their own actions, indicating the technical systems, the operating rules, morality, ideals”.

Keywords: Literary translation, Poet translator, Italian contemporary poetry.

Cercando – per quanto possibile – di dare una definizione “normativa e ideale” della traduzione letteraria Friedmar Apel rilevava, in prima battuta, che «[...] è una forma che insieme comprende e dà corpo all’esperienza di opere in un’altra lingua»¹. Di tale “unicità dialettica”, nella forma e nel contenuto, lo studioso tedesco evidenziava soprattutto il rapporto che, di volta in volta, andava instaurandosi fra la singola opera e un determinato “orizzonte di ricezione”; e sulla cui linea prospettica si collocavano il contesto storico-culturale, lo stadio della lingua, la tradizione letteraria e la ‘poetica’ dominante.

In aggiunta, la proposta di sistemazione teorica formulata da Apel rilevava altri due aspetti ricorrenti nei tentativi di definizione normativa della *Literarische Übersetzung*: la prevalenza del carattere sostanzialmente ‘mimetico’ insito in ogni processo traduttivo; e, al contempo, la piena consapevolezza di non poter prescindere dal contributo

* Professore associato di Storia della Critica Letteraria, Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Salerno; vsalerno@unisa.it.

“originale e creativo” di chi traduceva. Tale ultima riflessione sembrava valere maggiormente per le versioni poetiche e per l’esercizio dei poeti-traduttori; che, considerando “la traduzione come arte” – in parte espressiva della propria personalissima personalità poetica, in parte di una riconoscibile tradizione culturale – pure si sentivano *naturaliter* portati a proporre definizioni “normative o ideali” a corredo (o a giustificazione) delle opere da loro rese.

Nello specifico della ‘linea’ tradizionale dei poeti-traduttori della letteratura italiana contemporanea – e dunque con uno spostamento dell’asse cronotopico rispetto allo *Sprachbewegung* dello studioso tedesco, localizzato nei tempi e nei modi del Classicismo, del Romanticismo e fino alla Modernità letteraria tedesca –, la definizione di “movimento del linguaggio” di Friedmar Apel sembra riscontrare un autorevolissimo modello antesignano nell’idea d’“incastro poetico” formulata da Luciano Anceschi. Definizione anch’essa duplice – nella gemellare funzione normativa della “poetica del tradotto” e della “poetica del traduttore” –, riconosciuta da Anceschi soprattutto nella “riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul proprio fare, indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali”.

Sulla traccia teorica anceschiana innesta la sua idea di traduzione poetica Emilio Mattioli – che di Anceschi fu allievo – allorché afferma che

[...] la complessità della poesia, la sua polisemia, la sua positiva ambiguità sollecitano questa ripresa di tensione teorica. Bisogna probabilmente ripartire da Novalis, dall’idea che la traduzione della poesia è poesia della poesia. Se Novalis ha ragione, la traduzione risulta essere una forma irrinunciabile della poesia, costitutivamente presente in essa. Risposta storica e risposta teorica vanno alla pari. Non si può rinunciare alle traduzioni che Catullo e Quasimodo hanno dato di Saffo, non solo perché sono testi poetici di altissima qualità, ma anche perché si riverberano sulla poesia originaria con l’efficacia euristica dell’interpretazione creativa. La traduzione di poesia è fra i modi dell’intertestualità uno dei più complessi e anche uno dei punti di tensione più alta fra le culture in contatto².

Ancora, nel novero delle ragioni teoriche dei poeti-traduttori italiani contemporanei – e, specularmente, nella pratica delle versioni letterarie – altrettanto importante e ricorrente sembra essere l’attenzione prestata alla poetica del ritmo: superando l’interpretazione della componente ritmica nella misura limitativa di ‘suono’ e intendendola, invece, come “soggetto”:

Esso è l’invenzione della propria storicità che ne fa la sua specificità. In tale sistema del testo, la doppia articolazione del linguaggio, pertinente sul piano della lingua, non esiste più. Bisogna piuttosto parlare di una semantica seriale, con una paradigmatica e una sintagmatica ritmiche e prosodiche – l’organizzazione dei significanti consonantici-vocalici in catene tematiche, da cui scaturisce una *significanza* – organizzazione di catene prosodiche che producono un’attività di parole, che non si confonde con il loro senso, ma che partecipa alla loro forza, indipendentemente dalla coscienza che si può averne³.

Di fatto, un'interpretazione del ritmo in traduzione che non si discosta parecchio dalla definizione traduttiva di George Steiner formulata in *After Babel*. Nell'assunto steineriano il processo di resa non si limitava ad un mero trasferimento di parole da una lingua a quelle equivalenti in un'altra; intendendo invece la traduzione nella misura di un atto creativo, a sua volta 'ri-creativo' della scrittura dell'originale. Appare evidente, in tale operazione, la posizione assolutamente privilegiata del poeta-lettore-traduttore. La lettura – così come l'ascolto – corrisponde per Steiner a una modalità di traduzione. Perciò, interpretare – decodificando anche per il tramite della scrittura – implica una naturale re-invenzione dell'originale, che prende forma definitiva nella 'ri-scrittura del testo' tradotto⁴. Come opportunamente rilevato da Bertazzoli, va sempre più manifestandosi il superamento – da parte dei poeti traduttori – della storica "obiezione pregiudiziale" (così l'aveva definita Emilio Mattioli) circa l'impossibilità di tradurre; e, simultaneamente, l'abbandono delle dittologie contrastive ricorrenti nel lessico della metodologia traduttologica: "fedele/infedele"; "lettera/senso"; traduzione dei poeti/traduzione dei professori; traduzioni *target oriented*/traduzioni *source oriented*). Superamento che si arricchisce anche attraverso il confronto con alcune significative opere di traduttori stranieri e con nuove "teorie testuali e pragmatiche". Oltre al già citato steineriano *Dopo Babele*, si ricordino almeno gli scritti di Georges Mounin *Les Problèmes théoriques de la traduction* (1963), *Traductions et traducteurs* (1965), *Linguistique et traduction* (1976); mentre, per le 'scuole' e gli indirizzi più originali, un certo seguito guadagnano le modalità d'indagine sostenute dai *descriptive and theoretical translation studies* (con il volume-manifesto *Translation Studies*, del 1980, di Susan Bassnett); la *Polysystem Theory* di Itamar Even-Zohar (a sostegno della funzione dialettico-strutturalista della traduzione nel 'sistema' letterario); e, negli anni più recenti, la legittimazione della traduttologia "in una filosofia della traduzione" che, soprattutto attraverso la ricerca di Jean-René Ladmiral, diventa un vero e proprio "dispositivo" d'indagine teorica che «dalla metafisica della traduzione alla traduzione filosofica, dall'estetica all'epistemologia, ci consente di ripensare il nostro rapporto ai testi sacri e alla religione, di comprendere il legame che unisce tradizione, modernità e multiculturalità, fino a trasformarsi in un paradigma filosofico per la comunicazione e per la filosofia in generale»⁵. In Italia, ai nomi dei teorici più rappresentativi di traduttologia, va aggiunto – insieme al già citato Emilio Mattioli – quello di Umberto Eco. Lo studioso piemontese ha dedicato al linguaggio della traduzione – inteso come atto di "mediazione" conseguente a un processo interpretativo – uno dei suoi ultimi libri. In *Dire quasi la stessa cosa* Eco aveva raccolto testi di lezioni seminariali e conferenze tenute – nei venti anni precedenti la pubblicazione del volume (l'edizione è del 2003) – tra gli atenei di Bologna, Oxford e Toronto. Ma il libro continua anche il discorso teorico sui problemi della traduzione che lo studioso aveva iniziato nel 1983 con le riflessioni sulla sua versione italiana degli *Esercizi di stile* di Queneau e, successivamente, nel saggio *Ricerca della lingua perfetta* (1993), ne *I limiti dell'interpretazione* (1995) e nelle osservazioni a commento della sua traduzione di *Sylvie* di Nerval (1999). Un posto di rilievo nella bibliografia 'traduttologica' di Eco occupa sicuramente il saggio *La traduzione da un punto di*

*vista semiotico*⁶, soprattutto per la teorizzazione di una possibile opzione di resa offerta dalla “semiotica della fedeltà”. Tale scelta metodologica può, forse, avvicinarsi all’*intento operis* esclusivamente in virtù della funzione mediatrice resa dal “traduttore-negoziatore” e dalla ricezione del testo da parte del “lettore-modello”. In aggiunta, in *Dire quasi la stessa cosa* Eco sostiene la “necessità” teorica di aver fatto almeno una di queste tre esperienze pratiche: il controllo di una traduzione altrui; essere traduttore o essere stato tradotto; avere interagito con il proprio traduttore.

Ritengo pertanto che, per fare osservazioni teoriche sul tradurre, non sia inutile aver avuto esperienza attiva o passiva della traduzione. D’altra parte, quando una teoria della traduzione non esisteva ancora, da san Gerolamo al nostro secolo, le uniche osservazioni interessanti in argomento erano state fatte proprio da chi traduceva, e sono noti gli imbarazzi ermeneutici di sant’Agostino, che di traduzioni corrette intendeva parlare, ma avendo limitatissime conoscenze di lingue straniere⁷.

Esperienza attiva della traduzione – mediata, a un livello successivo, dalla versione originale in dialetto, anzi della “dialettologia” di Napoli – è quella testimoniata dall’attività di poeta-traduttore di Mariano Bàino. La sperimentale lingua traduttiva di Bàino è lingua “polifonica” e “dialogica” – dichiaratamente impostata sul dettato teorico bachtiniano – che mira al superamento del genere “tradizionalmente monodico” della poesia. In virtù di una configurazione intertestuale del testo tradotto e nella piena consapevolezza dell’impossibilità di una “assoluta” riproduzione dell’originale. E, tuttavia, lo spazio traduttivo è ciò che garantisce e conferma l’incontro *poietico* prospettato da Paul Valéry.

In prima istanza, Franco Buffoni ha sempre ribadito la necessità di una sintesi felice tra scienza della traduzione – che, nella moderna definizione di ‘traduttologia’ riassume le due componenti pratico-teoriche della ‘disciplina’ – e la scienza del ritmo – anch’essa, adesso, modernamente identificata con il termine “ritmologia” – entrambe riconosciute come necessarie opzioni normative e strumenti di ‘ricerca’, applicabili anche alla traduzione di poesia. Nel felice incastro fra due poetiche – la poetica del tradotto e quella del traduttore – Franco Buffoni identifica la sua “connotazione sostanziale” di poeta-traduttore. Il punto di partenza è l’indirizzo, d’ambito filologico-linguistico che – da Beda il Venerabile arriva fino a Meschonnic e a Dessons – intendendo così configurare e definire gli ambiti, formali e contenutistici, delle espressioni ritmiche. L’intarsio ritmico-melodico (“meloepa”), il pensiero nitidamente formulato (“logoepa”) e il senso più intimo del testo, l’epifania (“fanopea”) – derivati dal modello referenziale di Ezra Pound – portano Buffoni a compiere una scelta ‘sacrificale’. La traduzione non si concretizza in un atto di fedeltà ma piuttosto in una prova di ‘lealtà’. Lealtà del poeta-traduttore all’originale, alla sua altezza poetica, consapevole di averlo ‘tradito’ all’occorrenza. È stato un tradimento necessario per restare, il più lealmente possibile, vicino al modello di partenza.

Come Franco Buffoni, così anche Roberto Deidier ribadisce la centralità della componente ritmica nell’esercizio del poeta che traduce. La traduzione è – anche e

soprattutto – un fatto di orecchio, come lo è, del resto, la scrittura poetica. La pratica traduttiva rappresenta, inoltre, un esercizio di libere scelte – condivisibili o meno – sempre però intendendo il tradurre come un atto di profonda democrazia. Ancora, insieme alla ricerca sul ritmo, per Deidier è necessario che si proceda per il tramite dell’ ‘interpretazione’. L’interpretazione ci consente di ricorrere a quegli espedienti che ciascun poeta-traduttore ha forgiato nella propria officina per assecondare o superare gli ostacoli della lingua, sia quella di partenza che quella di arrivo. Ci consente, in definitiva, di appropriarsi del testo originale per poterlo infine plasmare, con tutti i nostri strumenti, nella lingua d’arrivo, o piuttosto, nella nostra *parole*. La traduzione offre, dunque, ospitalità e accoglienza. Questi due termini si rivelano, però, in tutta la loro problematicità e si fanno territori flessibili, stupendamente ambigui, in cui tutto può accadere. “Ospite”, in italiano, è sia chi accoglie sia chi è accolto: le due entità si ritrovano su uno stesso piano, si sovrappongono. Quello che ne viene, per tornare al testo, è un meraviglioso ibrido che contiene caratteri dell’uno e dell’altro. Inevitabilmente, il rapporto tra originale e traduttore diventa un “processo alchemico”; una ‘lavorazione’ del testo a quattro mani, proprio come avviene tra un autore e il suo lettore. Di fatto, il ‘canale’ traduttivo torna nuovamente a chiudersi sull’autore, che è però personifica la trasformazione del lettore, anche grazie alla mediazione del poeta-traduttore.

Roberto Piumini associa la sua scrittura poetica – lettera “scritta”, seppure in formati editoriali ben differenziati – alla ‘parola-agita’; ‘parola-parlata’ che si associa a differenti forme espressive, tra le quali la traduzione. Di qui il poeta-traduttore riconosce una prima sostanziale differenziazione della resa di versi – maturata durante l’esperienza delle traduzioni dei sonetti di Shakespeare – riconducibili a due distinte tipologie. La prima modalità è quella delle versioni “professorali”, consistenti in piccoli saggi di interpretazione prosastica più che di poesie, indifferenti a ritmo, rima, partitura fonetica, sintesi metaforica. La seconda opzione è invece riconducibile a due distinte categorie: quelle che, per ottenere la rima, o la quantità d’accento, forzavano, diluivano o ‘straniavano’ il testo originale; oppure quelle che, con più efficacia metrica, traducevano l’inglese del Cinquecento in un italiano ottocentesco, come se fosse impossibile all’italiano contemporaneo reggere l’impresa. La “buona traduzione” si colloca in un punto intermedio del segmento. I due differenti modi traduttivi non si concretizzano, probabilmente, per il tramite una scelta operativa ma in virtù della diversa natura dei traduttori, anch’essa duplice. I traduttori “ermeneuti” che tendono, naturalmente, al primo ‘modo’; e i traduttori “del canto” – nei quali Piumini si riconosce – si esprimono grazie al secondo. Attraverso questa esperienza di ‘traduttore-completatore’ si riuniscono, contraddittoriamente, due figure di traduttore e di autore.

Infine, nel caso specifico della resa in dialetto ‘alto-milanese’ di Eduardo Zuccato la traduzione assume lo spazio ideale di una palestra per esercizi, di un laboratorio per esperimenti. Il *tertium comparationis* è offerto dalla versione italiana a piè di pagina delle traduzioni in dialetto. Testo di ‘servizio’ per i lettori che non conoscono il dialetto, ma anche funzione allusiva del gioco di specchi infinito, riflesso di traduzione e di letteratura. Il fine del poeta-traduttore Zuccato è quello di giungere a una ver-

sione a supporto della lettura del dialetto, senza rinunciare a una resa italiana dotata di un proprio ritmo e di una autonoma espressività, con la consapevolezza del rischio di un impoverimento o di una semplificazione. Il risultato finale potrebbe, infatti, comportare un calo della densità espressiva nella traduzione italiana; ricreazione forzata e forzata che – seppure completamente autonoma – si allontana dall'originale tradotto in dialetto.

Nel perimetro temporale che dalla seconda metà Novecento si estende fino alla nostra contemporaneità, l'esercizio della traduzione d'autore – 'etichetta' che pure può essere estesa a indicare la pratica di resa dei poeti-traduttori – sembra, dunque, confermare la prevalenza di una componente fortemente 'imitativa'. Ricorrendo di nuovo, in conclusione, alla composita valenza semantica del termine "imitazione" – in equivalenza al concetto di traduzione – fin da subito riconosciuta e suggerita a chi traduce da Luciano Anceschi: «La parola imitazione, che indica con bell'agio il reciproco aiuto del testo originario e del testo tradotto: e qui gioverebbe rintracciare la storia di un frammento di Saffo espresso da Catullo, e poi da Foscolo, Pascoli, Quasimodo [...] lo sviluppo di una vita di forme, di un sentimento che riscatta la sua remota verità in una poesia infinita delle forme»⁸.

Mariano Bàino

o sembrano in cerca () sei parole () in cerca
 di traducete identità () sembrano attendere
 dalla tua fibra () o solo sembra () se sai aggirare
 l'inaggrabile () se
 sei () sei parole () e pulsione

a tradurre () sempre () una voce () lì sembra
 smarrita mentre traslano
 traslemi () se sarà () come guardare
 arazzi andalusi a rovescio () se un cero

a un deluso san girolamo è acceso () se accesa
 di vera () spontanea maestria la traducete
 identità se è cera () della più tecnica delle creazioni
 se avrà funzione () l'aleatorio
 se torna se () ritorna
 fedele l'originale alla traduzione

() per fallimenti migliori () riprovando
 minuzie
 da formica o il bandolo () è in scatti da cavallo () la sua mossa
 negli scacchi () quando
 ma quando () se non
 sa ancora () in nulla ancora lasciarsi
 la lingua violare da lingua ()

sparsi nonnulla e a mancare è quel po' () di calore di pelle () all'*antiguo*
autor si va a svellere () solo un cuore imballato

infinità degli agguati in incroci () di senso anche intrichi
 di suoni () il più esiguo ti annichila () quando
 non sei restato nell'ombra

() una parola sa d'ombra () della parola non detta ()

e sai () che quiddità l'incanto () vicario di un sinonimo () o il falsetto
 dei silenzi dell'altro () hai un cifrario che non
 va non è l'atlante () del testo () quel celeste *I Ching* che in inclemenze
 di gong
 a domande raminghe risponde () non c'è risposta?

Mariano Bàino (Napoli, 1953) è poeta, romanziere, traduttore. L'esordio letterario risale al 1983 con la pubblicazione di *Camera iperbarica* – raccolta di versi, poesie visive, poemi-oggetto – apparsa come supplemento al numero xxxv del periodico di poesia "Tam Tam". A partire dalla metà degli anni Ottanta inizia la sua collaborazione, in veste di redattore, alla rivista "Altri Termini", fattivamente partecipando, inoltre, ai convegni e alle iniziative editoriali promosse dal "Gruppo 93", del quale è uno dei fondatori¹⁰. Nel 1990, Bàino – con Biagio Cepollaro e Lello Voce – dà vita alla rivista "Balduis" che, come ricordò Remo Ceserani, si richiamava nel titolo al poema maccheronico cinquecentesco di Teofilo Folengo, «alludendo al proprio gusto per le mescolanze linguistiche e per i *pastiche* intertestuali»¹¹. In questo stesso periodo, pur conservando un certo interesse per l'esercizio della scrittura verbo-visiva – e continuando sia a pubblicare libri illustrati sia a collaborare con pittori che, spesso, creano tavole a corredo delle sue opere – Bàino si concentra prevalentemente sulla sperimentazione linguistica. «Già dalle prime prove – osserva Giovanna Monaco – alcune delle quali apparse in rivista e in diverse antologie, si osserva un uso particolarmente espressionistico e sperimentale della lingua, che proseguirà con i lavori successivi, com'è testimoniato dalla sua seconda raccolta, pubblicata nel 1993 in forma di libro illustrato, con il titolo *Fax giallo*, per le edizioni de Il Laboratorio di Nola, dove i componimenti poetici si accompagnano alle serigrafie di Gaetano Fusco»¹². La modalità espressivo-linguistica – forse più 'caratterizzante' della scrittura poetica di Bàino – si traduce e prende forma attraverso l'utilizzo del dialetto, concretizzandosi in testi neodialettali – prevalentemente composti sul finire degli anni Ottanta – quali quelli raccolti nel libro *Ônne 'è terra* (Pironti 1994; Zona 2003). Il volume presenta anche le prime traduzioni di Bàino – in dialetto napoletano – dallo spagnolo di Luis De Góngora y Argote, dal francese di André Frénaud e dall'italiano di Vittorio Sereni. Nel 2000 viene data alle stampe l'originale riscrittura in versi – o rifacimento – della favola di Collodi, riproposta con il titolo *Pinocchio (moviole)* (Piero Manni 2000). Nei due anni successivi, per i tipi delle edizioni d'arte de "Il Laboratorio", compaiono la cartella *Campo Stellato* (con il testo di Bàino le acqueforti e

acquetinte di Mario Ciaramella, Riccardo Dalisi, Peppe Ferraro, Livio Marino Atellano e Salvatore Mazza) e la raccolta poetica *Sparigli marsigliesi* (con le acquetinte di Vittorio Avella). La sperimentazione linguistica di Bàino continua con i *limerick* raccolti nel volume *Amarellimerick* (Oédipus 2003) e nello ‘zibaldino’ – di aforismi e di prose brevi – *Le anatre di ghiaccio* (l’ancora del mediterraneo 2004). Pur continuando a scrivere poesia – affiancando a testi di ricerca e d’innovazione la composizione in forme classiche derivate dalla tradizione metrica italiana, quali il sonetto e la sestina lirica – Bàino si distingue anche come autore di romanzi. Tre i titoli da ricordare: *L’uomo avanzato* (Le Lettere 2008); *Dal rumore bianco* (ad est dell’equatore 2012); *In (nessuna) Patagonia* (ad est dell’equatore 2014). Direttore della collana di poesia delle edizioni Bibliopolis¹³, il nome di Mariano Bàino compare frequentemente citato in antologie poetiche, italiane e straniere: tra i contributi più significativi, *Italie* (Doc(k)s n° 71, N.E.P., Marsiglia 1985); *Poesia italiana della contraddizione* (a cura di Franco Cavallo e Mario Lunetta, Newton Compton 1989); *Raccontare il postmoderno* (a cura di Remo Ceserani, Bollati Boringhieri 1997); *È arrivata la terza ondata* (a cura di Renato Barilli, Testo&Immagine 2000); *Verso l’inizio. Percorsi della ricerca poetica oltre il Novecento* (a cura di Andrea Cortellessa, Flavio Ermini, Gio Ferri, Edizioni Anterem 2000); *The Bread and the Rose. A Trilingual Anthology of Neapolitan Poetry from the 16th Century to the Present*, edited by Achille Serrao and Luigi Bonaffini, Legas, New York 2005); *Parola plurale, sessantaquattro poeti italiani fra due secoli* (AA.VV., Sossella 2005). Suoi testi di critica letteraria sono stati pubblicati su “Avanguardia”; “Diario della settimana”; “Diverse lingue”; “Linea d’ombra”; “Il Mattino”; “Lo straniero” e “Il Verri”.

V.S. Più volte ti è stato chiesto di indicare, anche sommariamente, un tuo canone poetico, di tracciare una linea tradizionale nella quale ti riconosci e che possa confermare l’incontro ‘poietico’ – attraverso la mediazione fondamentale della lettura – con altri autori lontani, nel tempo, nello spazio e nella lingua¹⁴. A tale quesito sei solito rispondere citando la *Lettre sur Mallarmé* di Paul Valéry, il quale sosteneva che: «sempre *ciò che si fa* ripete *ciò che fu fatto* o lo confuta, lo ripete su un altro livello, lo depura, l’amplifica, lo semplifica, lo carica o lo sovraccarica di significati, oppure lo distorce, lo sconfigge, lo sconvolge, lo nega: in ogni caso l’ha usato». E dunque – diacronicamente muovendoti dentro quei testi che possono trasformarsi in “un intrico entro cui ci perdiamo” – rimandi alla lettura di Giacomo Leopardi, Giovanni Pascoli, Guido Gozzano, Dino Campana, Aldo Palazzeschi, Eugenio Montale e Giorgio Caproni, tra gli italiani; Luis Góngora, de Quevedo e Antonio Machado per gli spagnoli; i francesi François Villon, Isidore Lucien Ducasse (Lautrémont), Artur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Henri Michaux; Paul Celan in lingua tedesca; John Donne, William Blake e T. S. Eliot tra gli inglesi. Attingendo dalla ‘sincronia’ della tua contemporaneità – anzi, provocatoriamente – dalla tua postmodernità letteraria, quali nomi di poeti affiancheresti al tuo?

M.B. Quel lungo elenco, e il ricorso alla *Lettre sur Mallarmé* di Valéry, nella conversazione con Patricia Peterle ed Elena Santi che riporti in nota alla tua domanda, volevano tener conto della questione che mi veniva posta circa il modo in cui i rapporti di lettura si costruiscono e come operano nella scrittura. Dicevo lì che mi sarebbe piaciuto, in tema di relazione con l'anteriorità, nominare quegli autori, ma li avrei nominati "da lettore". Le pagine, gli autori letti, il loro rimescolio, come dice Valéry, non possono non avere una funzione su chi scrive. Da qui l'immagine dell'intrico dentro il quale possiamo perderci, le trasformazioni nascoste, le fonti segrete d'ispirazione e così via. Un bisogno di tenere aperta la questione, di non circoscriverla restando chiusi e riparati nell'ambito delle scelte di poetica (e relativo canone) teoricamente e intenzionalmente derivate, e che restano ben attestate, direi. A voler attingere da lì, ovviamente i nomi sono quelli degli autori della neoavanguardia e della sperimentazione degli anni Sessanta; sono quelli dei miei sodali degli anni Novanta, fra Gruppo 93 e Terza ondata, con i quali si è operata una rilettura critica dei Novissimi e del Gruppo 63, e si è parlato di postmoderno critico, ossimorica espressione che voleva incominciare a distinguere tra postmodernità come condizione storica e postmodernismo come ideologia. Come ebbe modo di scrivere Ceserani a proposito dei nostri testi, «se di postmodernismo si tratta, si tratta anche di un postmodernismo critico, corrosivo, di sinistra». Fra i nomi della contemporaneità poetica che affiancherei al mio ci sono anche quelli dei poeti più giovani, che ho ospitato nella collana "i megamicri" (edizioni Oédipus), con la materialità della loro scrittura, la lontananza da mitizzazioni della figura del poeta, il bisogno di competenza tecnica.

Se fosse concessa anche all'intervistato una modica quantità di *provocatio*, la userei per non farmi cingere le spalle dalla cappamagna della postmodernità impreteferibile e indeclinabile, che finisce con l'assorbire altri temi, miei e non solo miei. Magari annunciando, per eventuali prossime interviste, il ricorso esclusivo a una frase di Hopper: «Sono la sola persona che mi ha influenzato».

V.S. Poesia verbo-visiva, poesia neo-dialettale, esercizio poetico nelle forme tradizionali della letteratura italiana e di generi derivati da quelle straniere, *pastiche*, riscritture per 'travestimenti' e/o adattamenti, montaggi narratologici poggianti su 'materie' differenti nelle architetture dei romanzi. Questa sperimentale *ars combinatoria* – restando nella 'traccia' del già citato Paul Valéry – si conserva anche nella teoria traduttologica – e di riflesso – nella pratica di resa del poeta-traduttore Mariano Bàino?

M.B. In termini di poetica della traduzione, e segnatamente della traduzione di poesia, viene in mente Valéry (anche nella riformulazione di Etkind), per il quale tradurre il testo poetico è possibile per il fatto stesso che è possibile la creazione verbale, ovvero il superamento della difficoltà di "tradurre" nella materia data dalla parola un "principe spirituel". La traduzione seconda, quella che va da una lingua all'altra, deve però trovare, per rendere la "realtà spirituale" contenuta nel testo originale, "une autre enveloppe de mots". E senza cadere nell'errore di considerare l'atto di scrittura come il fluire

di una cornucopiale, ininterrotta e romantica parola interiore. Si tratta quindi, per il traduttore-ricreatore, di vedere nel testo poetico, accanto alle realtà psicologiche ed esistenziali, la struttura verbale, la misura compositiva, il contesto epocale e quello relativo all'autore, le peculiarità dello stile. Per ottenere "une autre enveloppe de mots" può forse essere d'aiuto un'idea del linguaggio come macchina combinatoria, l'uso di una lingua come "uso infinito di mezzi finiti", per dirla con von Humboldt. In questo senso, mi pare utile tenere accostati il concetto di struttura verbale richiamato da Etkind (con Valéry) e quello di *ars combinatoria*. Sempre in riferimento a una poetica della traduzione di poesia, l'implicito richiamo alla pazienza delle combinazioni possibili è un buon antidoto, direi – magari fra gli altri, ma è quello che sento di più – all'obiezione pregiudiziale sulla traducibilità. Se l'intraducibile (ancora sulla scia di Etkind, con Meschonnic) non è metafisico, ma storico e sociale, l'approccio è quello laborioso dei grammatici di Port-Royal e della "meravigliosa invenzione" di quei venticinque o trenta suoni che è il linguaggio. Non penso, è appena il caso di dirlo, ad algoritmi, fenomeni digitali, forme apparentabili con l'*uncreative writing*. A una poetica della traduzione di poesia semmai servono gli "effetti imprevisi" del gioco combinatorio (allorché sviluppa le occasioni implicite nelle proprie materie, e che affascinavano Calvino), gli "austeri estri combinatori del linguaggio" (nei quali Manganelli voleva intenti gli scrittori) che si possono produrre restando al di qua della linea che divide l'autorialità dall'automazione, vicini al mondo ambiguo e paradossale della traduzione.

V.S. Nella nota in chiusura di *Ônne 'e terra*, Clelia Martignoni avverte il lettore che la terza e ultima sezione del libro – quella che raccoglie i testi tradotti – è l'unica a passare del tutto indenne attraverso la revisione dell'autore. «Il genere della traduzione (caro a Bàino) segnala un polo in più della sua attività: il massimo di avvicinamento al testo e alla parola d'altri, tra rispetto storico-filologico-culturale dell'originale (che non manca) e margini di ripensamento e appropriazione. Da questo estremo, che vede la più piena adesione all'oggetto in sé, il testo e la parola d'altri penetrano in mille rivoli nell'opera di Bàino, secondo la pluriprospectica tecnica del citazionismo, del *pastiche*, dell'inglobamento vorace di tessere, dell'allusione cifrata o diretta, della riscrittura, dell'omaggio»¹⁵. Riconosci alla tua pratica traduttiva questa prerogativa stilistica di mescolanza linguistica e una funzione intertestuale?

M.B. *Ônne 'e terra* è un testo di poesia in dialetto, articolato in tre sezioni. La prima si compone di frammenti, brevi lampi percettivi. La seconda ha un andamento poematistico, annovera citazioni, sperimenta il *pastiche*. La terza si compone di traduzioni, unite dal tema del lutto. La revisione che ho operato con la ristampa del 2003 (la prima edizione è del 1994, ma i testi risalgono al 1988-89) ha riguardato la parte centrale del libro, rispondendo a un bisogno di asciugatura, pur nel rispetto della struttura di partenza e del suo variforme montaggio. Pochi interventi nella prima sezione, nessuno nella terza. Approssimandomi alla tua domanda, vorrei fare riferimento, *in primis*, alla dialogicità di Bachtin, all'ascolto della parola dell'altro. La polifonia che Bachtin attribuiva al ro-

manzo, si è tentato di portarla, di “tradurla” – con le elaborazioni svolte negli anni Novanta con altri poeti, in particolare nella rivista “Baldus” – nel genere tradizionalmente monodico della poesia. Passando dalla poetica della poesia alla poetica della traduzione (due qualità della stessa sostanza, spinozianamente detto), condivido l’idea di quanti vedono nell’azione traduttiva lo svolgersi di un dialogo e il suo configurarsi come rapporto intertestuale, anche liberato dalla missione impossibile della riproducibilità assoluta. Rapporto sicuramente molto complesso, ma che conferma l’incontro *poietico* prospettato da Valéry. In ogni caso, vi è un equilibrio da conservare, una specificità da non smarrire, per cui il testo-traduzione e la lingua d’arrivo non devono deprimere quanto attiene al campo della lingua di partenza e alla dimensione linguistica propria della pratica traduttiva.

V.S. “Per interposta persona” oppure “per allusione intertestuale”. Così Remo Ceserani, ha interpretato – ricorrendo a una motivazione ‘astutamente’ postmoderna – la tua scelta di resa del tema della morte nel sonetto di Góngora *A la memoria de la muerte y del infierno*.

Pe’ ricordo d’ ’a morte e d’ o ’nfierno

Povere nicchie, sebbùrco reale,
jate, scrizióne meje, senza cchiù scuórno,
addó jette ’o carnefice d’ ’e juórne
c’ ’o pèrè ’o stesso e mai c’ ’o passo uguale.

Revistate dint’ ’e segne d’ ’e muorte,
fredda cénnera e ossa spullecate,
pure si so’ ’nfasciate e ’nprufumate:
senz’ a’ pietà ’nguenta e ffasce so’ tuorte.

Scennìte po’ ll’abbisso, ’int’ o dolore
’e ll’aneme ca suspiranno forte
soffrono ’o chiuòvo d’ ’o turmiénto eterno,

si vulite, scrizióne meje ’nzudore,
d’ ’a morte ’e ve fa libbere c’ ’a morte
e vvécere ll’inferno cu ll’inferno¹⁶.

Un testo poetico che, ricorda sempre Ceserani, aveva già prima di te sollecitato e tormentato titolatissimi poeti-traduttori italiani: Leone Traverso, Giuseppe Ungaretti, Franco Fortini. Lo studioso sostiene che la tua scelta traduttiva fosse l’unica possibile, per forza di disperazione: la sola via di salvezza per “l’aspirante traduttore d’oggi” (l’oggi della contemporaneità degli anni Novanta del critico Ceserani e del poeta-traduttore Bàino) che correva il rischio di essere stritolato «da una parte dalla troppa superbia e artificiosità del grande stile e dall’altra dall’usura e stanchezza di un linguaggio consumato dalla chiacchiera vana dei media». Di qui deriva la scelta del “coltissimo poeta

postmoderno” di non «misurarsi corpo a corpo proprio con il grande stile, tradurlo non nel linguaggio quotidiano che tutti parliamo ma in quello carico di materialità e stratificazioni storiche e antropologiche del dialetto»¹⁷. A quasi venticinque anni da quella traduzione – e da quell’autorevolissimo giudizio – ritieni ancora attuale la tua versione ‘postmoderna’ del sonetto di Góngora?

M.B. La tua domanda, e quel sonetto di Góngora tradotto nel, dirò così, dialettolingua di Napoli, riportano la memoria a situazioni luttuose reali (il *tombó*, il *tombeau* che chiude il libro, quel piccolo fascio di traduzioni, indica anche il nome delle due destinatarie). Nel contempo, viene in mente la difficoltà riguardante la resa traduttiva. Ceserani mi ha attribuito correttamente la scelta “per interposta persona”, “per allusione intertestuale”. Nell’introdurre il lettore a questo passaggio, egli ha citato Eco allorché descrive l’innamorato che alla persona amata non può più dire, data l’epoca, un consunto “ti amo”, ma deve ricorrere all’ironia, all’intertestualità, all’astuzia postmoderna di una citazione: «Se io fossi un personaggio di Barbara Cartland, a questo punto ti direi che ti amo». Con la morte, dopo tanta morte in diretta, la situazione non poteva che farsi più difficile, addirittura impossibile. A questo scenario, antropologico e culturale, era da aggiungere, credo –ma questo il critico non poteva saperlo – un intoppo mio personale, che dura ancora oggi, di fronte all’idea di scrivere una poesia per chi ci lascia. Troppo poca la sensibilità. O troppo scorticata. Direi che il rapporto fra la postmodernità e quella traduzione è nel bisogno di aggirare l’incomunicabilità sopravvenuta del grande stile e l’inerzia del linguaggio veicolare. Il primo termine, la postmodernità, in tandem con la scelta dialettale, riguarda il processo di formazione, qualcosa di imparentabile con un avantesto. Il rimanente credo si snodi e sia rintracciabile fra le tipologie della traduzione-ricreazione e della traduzione-interpretazione. I tremori della scommessa, i tormenti già patiti da illustri poeti-traduttori a proposito di quel sonetto gongorino, della sua parola-chiave, autentico “gliommer”, che è *memorias*, la sua ripetizione in apertura e chiusura del componimento, pertengono tutti, drammaticamente, alla dimensione interpretativa. È stato sicuramente confortante, in questo ambito, l’avallo di Ceserani, così come quello di Giulia Poggi che collocava la mia resa di *memorias* con *scrizione* (iscrizioni) in un’ipotesi di scritte “ultime” e di “celebrazione concreta” della morte, e condivideva il non aver ridotto quella parola-chiave dal plurale al singolare, come nella generale scelta dei traduttori, che a parere della studiosa non rende ragione «dei controversi pensieri sulla morte che animano il testo»¹⁸. Traduzione-interpretazione, dicevo, e quindi obbligo di scegliere, di palesare l’immagine che ci si è fatta del testo. La mia immagine, circa quel tratto di un poeta della *dificultad* come Góngora, riguarda lo *scritto in memoria*, il protagonismo delle *iscriptiones*, delle sculture, delle epigrafi attraverso la storia umana. Iscrizioni sia come testo, parole scelte per l’epigrafe, sia come atto materiale dell’incisione. Il poeta come figura che, quando tratta della morte, elabora, nella sua “officina lapidaria”, sia i modelli formali che una società intende tramandare nel tempo come segni propri, sia le storie e il ricordo degli uomini. Il tempo è un gioco al massacro anche per i testi e le relative

traduzioni. Ogni generazione ha da ritradurre tutto, lo si sa, dal momento che le lingue, di partenza e di arrivo, non sono in uno stato di quiete, si trasformano. Per una legge che si dà *a priori* quella mia versione di *A la memoria de la muerte y del infierno* è del tutto inattuale.

Franco Buffoni

Invito a Napoli

E in questo golfo attraversato stamattina
 Da quattro jet sopra Posillipo e due cargo
 Verso molo Beverello,
 Io rivedo insieme a tre gabbiani
 Da un balcone del Royal
 La mia relazione
 Per il convegno sulla traduzione.
 In Cappella Pappacoda oggi all'Orientale
 Saremo in tanti figli di navigatori
 Santi e poeti, mi viene in mente ora
 Tutti già un tempo anche traduttori.
 Come i piloti quattro dei jet militari
 E dei cargo i dieci marinai.
 Lasciami Napoli
 Nelle loro scie
 E dolcemente strangolami in cielo
 O in mare
 Da questo ottavo piano.
 Non mi tradurre altrove¹⁹.

L'esordio poetico di Franco Buffoni (Gallarate 1948) risale al 1978, sulle pagine della rivista "Paragone" con una selezione di componimenti inediti presentati da Giovanni Raboni. Nel 1979 Buffoni pubblica il primo volume di versi *Nell'acqua degli occhi* (Guanda), a cui fanno seguito dodici raccolte poetiche: *I tre desideri* (San Marco dei Giustiniani 1984, Premio Biella, Premio Ceva); *Quaranta a quindici* (Crocetti 1987); *Scuola di Atene* (Arzanà 1991, Premio Sandro Penna); *Adidas. Poesie scelte 1975-1990* (Pieraldo editore 1993); *Nella casa riaperta* (Premio per l'inedito San Vito al Tagliamento 1994, Premio San Pellegrino, Premio Matacotta), *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (Guanda 1997, Premio Pisa, 2019 ristampa); *Il profilo del Rosa* (Mondadori 2000, Premio Betocchi); *Theios* (Interlinea 2001); *Del Maestro in bottega* (Empiria 2002, Premio Pascoli, Premio Pavese); *Guerra* (Mondadori 2005, Premio Dedalus della critica); *Noi e loro* (Donzelli 2008, Premio Maria Marino); *Roma* (Guanda 2009, Premio Città di Penne, Premio Giuseppe Giusti). Nel 2012 Massimo Gezzi raccoglie, nel volume *Oscar Poesie 1975-2012*, l'opera poetica di Buffoni (Mondadori, Premio Alda

Merini). Dal 2015 al 2019 escono altri tre libri di poesie: *O Germania* (Interlinea 2015); *La linea del cielo* (Garzanti 2018, Premio Carducci-Pietrasanta); *Da una tana di scoiattolo* (Fallone editore 2019).

Cospicua è anche la produzione di romanzi: *Più luce, padre* (Sossella 2006, Premio Matteotti); *Reperto 74* (Zona 2008); *Zamel* (Marcos y Marcos 2009); *Il servo di Byron* (Fazi 2012); *La casa di via Palestro* (Marcos y Marcos 2014); *Jucci* (Mondadori 2014, Premio Viareggio, Premio Castello di Villalta, Premio Fiumicino, Premio Luciana Notari, Premio Ponte di Legno); *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli 2015); *Il racconto dello sguardo acceso* (Marcos y Marcos 2016, Premio Tassoni, finalista Premio Joyce Lussu); e il libro autobiografico – scritto in forma d’intervista con Marco Corsi – *Come un politico che si apre* (Marcos y Marcos 2018). Del 2017 il testo teatrale *Personae*, edito da Manni (Premio Teatro Aurelio). Rispettivamente del 2019 e del 2020 i docu-fiction *Due pub tre poeti e un desiderio* e *Silvia è un anagramma*, entrambi editi da Marcos y Marcos.

Professore ordinario di Letteratura inglese e di Letterature comparate, Franco Buffoni ha insegnato nelle Università di Bergamo, di Cassino – dove ha fondato e diretto, dal 2001 al 2005, la rivista “Trame di Letteratura comparata” – di Milano (IULM), di Parma, di Trieste e di Torino. Tra i suoi saggi *Ramsay e Fergusson, precursori di Burns. Poesia pastorale e poesia vernacolare nel Settecento scozzese* (Guerini e Associati 1991); *I Racconti di Canterbury. Un’opera unitaria* (Guerini e Associati 1992); *Perché era nato Lord. Studi sul Romanticismo inglese* (Pieraldo editore 1993); *Carmide a Reading. Establishment, generi letterari e ipocrisia al tramonto dell’età vittoriana* (Empiria 2002, Premio Città di Adelfia); *Ritmologia* (Marcos y Marcos, 2002); *Mario Praz vent’anni dopo* (Marcos y Marcos, 2003); *L’ipotesi di Malin. Studio su Auden critico-poeta* (Marcos y Marcos 2007); *Mid Atlantic. Teatro e poesia nel Novecento angloamericano* (Effigie 2007); *Maestri e Amici. Da Dante a Seamus Heaney* (Vidya 2020); e *Gli strumenti della poesia. Manuale di poetica* (Interlinea 2020).

Nel 1989 ha fondato – e tuttora dirige – il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria “Testo a fronte”. Nello stesso anno ha curato il volume *La traduzione del testo poetico* (Guerini e Associati, in edizione ampliata per Marcos y Marcos nel 2004) e nel 2007 *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l’essere tradotti* (Interlinea, seconda edizione ampliata, 2016). Per Mondadori ha tradotto *Poeti romantici inglesi* (2005, Premio Marazza) e proposto sue versioni italiane di opere di Byron, Coleridge, Wilde, Kipling. Con Marcos y Marcos ha pubblicato i quaderni di traduzione *Songs of Spring* (1999, Premio Mondello) e *Una piccola tabaccheria* (2012, Premio Torre dell’orologio)²⁰.

V.S. La seconda edizione de *La traduzione del testo poetico*, curato da Franco Buffoni – il cui titolo è ‘tradotto’ dalle giornate convegnistiche svoltesi nel 1989 all’Università di Bergamo – si apre con un saggio introduttivo che replica il nome del libro e del convegno. Di fatto, nella nuova premessa al volume viene ribadito che quel convegno rappresentava la prima presa di coscienza – da parte dell’Accademia italiana, di critici militanti, di poeti-traduttori – della ormai “vera presenza” di una disciplina: la traduttologia.

Stobia Caldara Beltramelli
 È rimasto nella cartelletta
 Del convegno dell'88 sulla
 Traduzione del testo poetico
 Il foglietto coi turni dei bidelli.
 Ma non lo sapevo che era deperibile.
 Che ogni generazione lo rivuole
 Il suo Keats nuovo di zecca,
 Mentre lo traducevo?
 E allora perché quello stupore
 Al nuovo Endimione stamattina
 E all'Endimione che me lo porgeva?
 Stobia Buffoni Caldara Beltramelli²¹.

F.B. Anche grazie all'opportunità che, nel 1988, mi fu data dall'Università di Bergamo – di organizzare il convegno “La traduzione del testo poetico” – l'anno successivo nacque il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria *Testo a fronte*, giunto oggi al sessantesimo numero. Ricordo che, in quel momento storico, sentivo la mancanza di un denominatore che fosse comune, da un lato, al mio lavoro di ricercatore e, dall'altro, a quello di traduttore di poesia. Trovai una sintesi felice nella scienza della traduzione. Durante quel convegno molti autorevoli ospiti ancora irridevano il termine “traduttologia”. Non perché lo ritenessero ‘brutto’ o, almeno, non soltanto per questo (ci fu chi, per esempio, propose “transaltica” come termine sostitutivo). Il rifiuto era, invece, ancora più grave e radicale: a giudizio di alcuni, infatti, non poteva esistere una scienza della traduzione. A trentadue anni di distanza, sento di poter dire che questa ‘diatriba’ è ormai alle spalle ma è altrettanto palese – leggendo opere rese in italiano da giovani poeti-traduttori – che non esiste oggi un'applicazione pedissequa di teorie elaborate a freddo. La traduzione letteraria, e quella di poesia in particolare, risultano un'attività naturalmente empirica.

V.S. E, dunque, il 1989 rappresenta l'*annus mirabilis* nella vicenda biografica del poeta-traduttore Franco Buffoni; aggiungendo, con un contributo altrettanto significativo e ‘caratterizzante’, l'intuizione innovativa – e oggi confermata dalla longevità delle pubblicazioni – della rivista *Testo a fronte*. Un semestrale che, fin dai primi numeri, alla saggistica teorica affianca anche sezioni di esercizi di versioni poetiche e di prosa letteraria.

F.B. Mai avrei immaginato, nel lontano 1989, che avremmo raggiunto i trent'anni di *Testo a fronte*, con sessanta numeri pubblicati. Convegno e nascita della rivista sono inscindibilmente legati: le giornate di Bergamo mi diedero la possibilità di coinvolgere, nel comitato direttivo studiosi internazionali e poeti-traduttori, italiani e stranieri. Allen Mandelbaum ed Emilio Mattioli, allievo prediletto di Luciano Anceschi. Lo stesso Anceschi compariva tra i nomi del comitato scientifico, insieme con Maria Corti, Gianfran-

co Folena, Michael Hamburger, Cesare Segre e George Steiner. E tra i poeti-traduttori, come non ricordare Mario Luzi, Franco Fortini, Giovanni Giudici, Evgenij Solonovič e Valerio Magrelli. Iniziò, così, un articolato progetto editoriale di riflessione teorica che – coinvolgendo nel corso degli anni specialisti del calibro di Antoine Berman, di Jean-René Ladmiral, di Efim Etkind e di Friedmar Apel – ha ‘tradotto’ nella cultura italiana il concetto di “traduttologia”. Con molto lavoro teorico e, sempre, tenendo accanto la ‘mano’ dei poeti-traduttori. Parlare di “traduttologia” – nell’accademia italiana agli inizi degli anni Novanta – non fu, affatto, cosa facile. Esisteva una resistenza oggettiva che testimoniava il disagio ad accettare l’esistenza di una nuova disciplina; anzi di una ‘scienza’ della traduzione.

V.S. Nella collana “I Saggi di Testo a fronte” – aperta da *I luoghi del tradurre. Capitoli sulla versione poetica*, di Giuseppe E. Sansone – compagno, in versione italiana, due fondamentali testi teorici di Friedmar Apel, entrambi curati da Emilio Mattioli: *Il manuale del traduttore letterario* e *Il movimento del linguaggio*²². Nel primo dei due volumi la “proposta di definizione” dello studioso tedesco rappresenta, per Emilio Mattioli, un’innovativa ipotesi di lavoro che «mette da parte tutta una serie di luoghi comuni e questioni male impostate che hanno afflitto e affliggono il campo della traduzione»; proponendo di contro la ricerca sulla traduzione in tutta la sua complessità, “evitando ogni riduttivismo”.

F.B. Se dovessi ridurre a un principio fondamentale il senso delle argomentazioni teoriche formulate da Apel ne *Il manuale del traduttore letterario*, direi che lo si può identificare nel categorico rifiuto di qualsiasi posizione normativa. Non è possibile ‘costringere’ in regole ferree la traduzione letteraria così come non lo si può fare per l’atto creativo dell’opera d’arte. Se però il ‘tramonto’ delle poetiche normative è ormai un dato acclarato nel campo dell’attività creativa artistica, lo stesso non può dirsi per la traduzione che, ancora, corre il rischio delle costrizioni in regole. Concordo pienamente con Mattioli quando sostiene che «il genio e la soggettività assoluta sono elementi dell’estetica romantica oggi improponibili come tali. E un fatto rilevato da molti studiosi è che a queste categorie tardo-romantiche ricorrono anche i linguisti che formalizzano il discorso sulla traduzione, e poi – di fronte alla traduzione letteraria – non sanno far altro che riprendere queste vecchie idee». Un problema che si palesa in tutta la sua contraddittorietà soprattutto quando si pone il problema della resa di poesia. La traduzione poetica – come del resto qualsiasi altra forma di traduzione letteraria – deve essere colta attraverso il suo ‘movimento’ nel tempo; deve rappresentare l’insita capacità di ‘fiorire’ e ‘rifiore’, nei fatti abolendo la dicotomia – o la distanza – tra originale e copia con l’ambizione di giungere, infine, a due testi forniti di pari dignità artistica. E, in tal senso, può essere citato il secondo dei libri di Apel, *Il movimento del linguaggio* (il cui sottotitolo significativamente recita, nell’originale tedesco, *Un’indagine storico-poetologica sul problema del tradurre*). Il concetto di “movimento” del linguaggio diventa una necessaria pregiudiziale allorché si indagano le profondità della lingua di parten-

za mentre si dà per scontato in riferimento alla lingua del testo d'arrivo. I classici, ad esempio, necessitano di essere ritradotti perché soggetti alle inevitabili trasformazioni – del tempo, della letteratura, della cultura – espressa dalla lingua d'arrivo. L'originale (l'opera da cui si parte) è interpretato come un 'monumento': immobile nella sua fissità temporale, marmoreo e inossidabile. Purtuttavia, anche quel testo ha un suo movimento nel tempo poiché nel tempo si muovono le parole che lo 'costruiscono'; in movimento – e in mutamento – sono le sue strutture sintattiche e le regole grammaticali. Perciò, la dignità estetica di un'opera tradotta – e nel caso specifico di una traduzione poetica – risulta, infine, essere un incontro *inter pares*. Più di ogni altra forma traduttiva, la versione poetica testimonia il superamento delle storiche coppie dicotomiche – *ut interpretes/ ut orator; sensus/verbum*; fedeltà/infedeltà; *sourciers/ciblistes; source-oriented/target-oriented*; visibilità/invisibilità – liberando l'atto (e il senso) traduttivo dalle costrizioni di anguste categorizzazioni terminologiche e attribuendo all'opera tradotta un'intrinseca dignità autonoma di testo.

V.S. La resistenza – anzi, per meglio dire, la reticenza – ad accettare il termine “traduttologia” sembra ripetersi quando – a quattordici anni di distanza dal convegno di Bergamo – all'Università di Cassino studiosi italiani e stranieri si incontrano per discutere di “ritmologia”; che è definita – nell'introduzione al volume ancora una volta ‘tradotto’ dalle sessioni convegnistiche – «scienza con tre anime»²³. Di queste *tria corda*, una in particolare s'incarna nella poesia e, specularmente, nella traduzione poetica.

F.B. Confesso di percepire ancora oggi – seppure in misura leggermente attenuata – simili reazioni di diletteggio e di opposizione, parlando di “ritmologia” come scienza autonoma. Continuo invece a pensare – e il mio pensiero è, d'altronde, ribadito dall'uso sempre più frequente del termine nel linguaggio corrente – che una scienza del ritmo sia ormai riconosciuta come opzione teorica e strumento di ‘ricerca’, applicabile anche alla traduzione di poesia. In tal senso, riconosco tre indirizzi caratterizzanti la ritmologia: una prima tendenza filosofica, riconducibile alla ritmicità dei testi letterari *lato sensu* e ricercandola nella funzione che il ritmo ha nel mondo. Un secondo indirizzo, d'ambito filologico-linguistico che – da Beda il Venerabile a Meschonnic e Dessons – intende configurare e definire gli ambiti, formali e contenutistici, delle espressioni ritmiche. Infine, l'approccio poetico che identifica il ritmo con il suo ‘farsi’ parola. Diventare linguaggio e realizzarsi per il tramite di una particolare intonazione. Il ritmo è, infatti, soggetto e solo quando il poeta trova il ritmo riconosce, veramente, il soggetto. Non trovandolo, i versi non creano – o rappresentano – un'opera d'arte. Pertanto, in un'ottica poetico-traduttiva, penso che la riflessione ritmologica debba essere indirizzata al tentativo di definizione di “armonia del verso”. L'armonia del verso implica, a sua volta, il concetto di “melodia” che – inscindibilmente – poggia sulla natura della lingua e sulla sintassi del linguaggio propria di un autore. Evitando, allo stesso tempo, di cadere in un equivoco storico: la consapevolezza di non dover distinguere tra ritmo prosastico e ritmo poetico (appartendendo il ritmo a entrambi le misure di linguaggio e ricordando, invece, che la distinzione

è storica: non esiste, ad esempio, nella Bibbia). Una simile presa di coscienza permette di ribadire che – anche grazie al contributo teorico della ritmologia – poesia e traduzione poetica possono rivendicare la loro modernità senza però dover necessariamente essere sperimentali o “d’avanguardia”. Un’*ars combinatoria* di parole che, per quanto intelligente e raffinata, non necessita, dunque, di essere intesa come frontiera, ultima e inevitabile, della poesia – e, di riflesso, della traduzione di versi – moderna e contemporanea. In definitiva, penso che sia banale e concettualmente insulso il tentativo di replicare il ritmo poetico dell’originale. Bisogna, di converso, cercare di far venire fuori – dall’incontro poetico fra testo di partenza e traduzione – un respiro nuovo, confacente alla lingua d’arrivo ed espressivo di quel dato momento della sua evoluzione.

V.S. La realizzazione dell’incontro poetico – il raggiungimento del punto di sintesi ‘ideale’ tra originale e opera tradotta – è quello che testimonia la tua attività di poeta-traduttore; ed è quanto, in sede teorica, hai sempre ribadito, promovendo, difendendo a spada tratta, e contribuendo alla diffusione – in ambito accademico oppure tra critici e traduttori militanti – della traduttologia, come scienza e come disciplina. *Last, but not least*, il *tertium comparationis* della riflessione del poeta-traduttore-tradotto.

F.B. Conosco un unico modo che mi consente di incontrare un altro poeta: è l’incontro-incastro fra due poetiche, la poetica del tradotto e quella del traduttore, che si riassumono nella connotazione sostanziale del ‘poietico’. Non è casuale che io tenga ben in mente l’etimologia del *poiein* greco, il ‘fare’ artigianale e ‘spirituale’, che portò gli antichi bardi scozzesi a chiamarsi *Makar*, ‘fattore’, ma anche ‘creatori’. Un poeta è – simultaneamente – costruttore e divoratore di linguaggi. Entrambe le operazioni sono portate avanti con un metodo consapevole quando il poeta agisce da poeta-traduttore. Nel mio caso specifico, la traduzione del testo poetico non può prescindere dalle tre opzioni – o distinzioni – che Ezra Pound aveva indicato come prevalenti nel processo di composizione di poesia. Di fronte a un originale da ‘rendere’ in italiano, cerco di riconoscere – e dunque di ‘trasportare’ – il tratto peculiare e irrinunciabile. L’intarsio ritmico-melodico (“melopea”); il pensiero nitidamente formulato (“logopea”); il senso più intimo del testo, l’epifania (“fanopea”). Consapevole di dover, necessariamente, compiere una scelta ‘sacrificale’, ritengo che, in traduzione, mai si debba parlare di fedeltà ma piuttosto di ‘lealtà’. Il termine ‘fedeltà’ connota guanciali, lenzuola, sotterfugi; il termine lealtà due occhi che, fissando altri occhi dichiarano amore ammettendo un momentaneo ‘tradimento’. Sono stato, traducendoti, leale alla tua altezza poetica e ti ho ‘tradito’ qui e qui e qui. È stato un tradimento necessario per restare, il più lealmente possibile, vicino alla tua altezza. Racconto questo ai poeti vivi e morti quando, di sera intreccio con loro il mio dialogo ‘poietico’. Un dialogo che essi proseguono anche tra di loro e non senza polemiche o insofferenze verso le mie scelte: la mia idea di macrotesto, gli accostamenti che impongo, le sequenze argomentative che ricostruisco. Lo stesso, però, vale per me poeta-traduttore-tradotto. Mi accadde, per esempio, di essere tradotto in tedesco e in inglese con il poemetto *Suora Carmelitana*²⁴. I due traduttori, anche

poeti in proprio, l'austriaco Hans Raimund e lo statunitense Dave Smith, manifestarono due atteggiamenti traduttivi contrastanti – però utilissimi didatticamente – se volti alla esemplificazione della dicotomia di resa *target-oriented* e *source-oriented*. L'ultima lassa del poemetto (che vede agire tre personaggi, un io narrante protagonista adulto, un nipote di tre anni, una vecchia zia suora) recita in questo modo:

Stefano parlando della zia
Dice che è stato da una suora americana.

A un lettore italiano risulta scontato e fin troppo comprensibile il *pun* “carmelitana-americana”. Per i due traduttori, invece, si pone il problema di un'inevitabile scelta di campo perché né in inglese né tantomeno in tedesco le due parole possono essere affiancate in rima baciata rendendo così il “passaggio” – sonoro e dell'equivoco semantico – espresso dal *pun*. E, dunque, da un lato l'americano Smith traduce “fedelmente” (ma chiedo: quanto “lealmente”?):

Whenever he talks about our aunt
He's been to see the nun from America.

La versione inglese è chiaramente ‘orientata’ verso la “fonte” originale – malgrado qualche omissione (il nome proprio) e qualche ‘adattamento’ – concedendosi soltanto un'evocazione, in forma di rimando, all'espressione “lo zio d'America”.

In tedesco, Raimund riesce a ricreare un *pun* che sortisce un ‘effetto’ – di nuovo omettendo e adattando – uguale; però lealmente orientando la sua traduzione verso il *target* (con un *modus vertendi* che non può, di certo, dirsi, “fedele”).

Wenn er von der Tante redet, sagt er,
er war bei enier Karamellen-Nonne.

Nessun giudizio di merito sull'indiscutibile – e qualitativamente alto – livello di resa raggiunto in entrambe le traduzioni. Ma va rilevato che, per tutte due le versioni, l'esito conseguito è testimonianza speculare della diversa mentalità d'approccio – in ogni caso autonoma e consapevole – da parte dei poeti-traduttori. Giudico assolutamente fecondo l'incontro ‘poietico’ con i ‘miei’ poeti-traduttori; riconoscendo nel loro lavoro la medesima funzione ‘didattica’ che posso aver ricavato, ad esempio, dal già citato Ezra Pound, a mio giudizio il massimo poeta epico del Novecento. Da lui ho appreso, direttamente, l'uso del grottesco con riferimenti epici. E potrei, in tal senso, citare il bruciante attacco di *The Lake Isle*:

O God, O Venus, O Mercury, patron of thieves.
Give me in due time, I beseech you a little tobacco-shop.

Pound aveva saputo trasformare quei versi d'attacco in stilema, con una dichiarata finalità didattica ("Datemi un letto, una scodella di zuppa e un microfono"). Ho ripensato a quella piccola tabaccheria – e a un altro celebre negozio di tabacchi, cantato da Pessoa – quando ho dato un titolo poetico al mio ultimo quaderno di traduzioni²⁵. Intendendo, in questo modo, dare un'ulteriore conferma della nostra affinità 'poietica' (in materia di versioni poetiche); che però trova pure riscontro, andando indietro nel tempo, se si legge l'invocazione incipitaria a Mercurio – dio patrono dei traduttori nel mondo classico – di *Quaranta a quindici*, la mia seconda raccolta di poesia, nel 1987:

Oh Mercurio dio della truffa
 Dammi un tavolo e un'antologia
 E venti ragazzi davanti²⁶.

Roberto Deidier

Partire

C'è una sera che avanza
 Tra i campi, una sera mai vista prima,
 Che non accende luci.
 Di seta sembra a distanza, ma
 Come s'accosta alle ginocchia e al petto
 Non porta conforto.
 Dov'è più l'albero che stringeva
 La terra al cielo? Cosa c'è sotto le mie mani,
 Che non riesco a sentire?
 Cosa fa pesanti le mie mani?
 (Philip Larkin)²⁷

Roberto Deidier (Roma, 31 agosto 1965) è professore ordinario di Letteratura italiana presso l'Università di Palermo. L'esordio poetico avviene nel 1989, sulle pagine della rivista "Tempo presente", contenente una selezione di sue poesie presentate da Elio Pecora. Nell'autunno dello stesso anno, con gli amici Marina Guglielmi e Fabrizio Bollaffio, inizia a pubblicare un quaderno di poesia, *Trame*. Il titolo è un prezioso dono di Amelia Rosselli, prima lettrice delle poesie di Deidier e, fin da subito, collaboratrice della nuova rivista, edita fino al 1996. Agli inizi degli anni Novanta, frequentando ambienti letterari tra Roma e Milano, Deidier stringe amicizia con scrittori e poeti italiani: tra questi, Elsa de' Giorgi, Francesca Sanvitale, Dario Bellezza, Biancamaria Frabotta, Valerio Magrelli, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Giovanna Sicari, Valentino Zeichen, Antonio Riccardi. Nel 1992, a Macerata, in un convegno sulla poesia italiana contemporanea, incontra Gianni D'Elia e Maurizio Marotta. Nel 1994 – su

invito di Giorgio Manacorda – inizia a collaborare al progetto dell’annuario di poesia, sponsorizzato dall’editore Castelvevchi. Alla fine del 1994, Deidier consegna il suo primo libro alle edizioni Sestante, per la collana “Il mare in tasca”, diretta da Fernando Marchiori e Silvia Raccampo. *Il passo del giorno* (Premio Mondello per l’opera prima) appare nei primi mesi del 1995, con una prefazione di Antonio Prete e la copertina di Piero Guccione. Dopo aver insegnato presso le Università di Roma Tre e di Cassino – e dopo un periodo di collaborazione con l’Enciclopedia Italiana – nel 1999 Deidier passa stabilmente all’Università di Palermo. Con l’amico editore e stampatore Gaetano Bevilacqua pubblica la sua seconda raccolta di poesie, *Libro naturale*, arricchita da un’incisione di Giulia Napoleone (con cui realizza altre *plaquettes* di versi ed edizioni d’arte). Dal 2002 al 2015 Deidier si trasferisce a Palermo e, anche in Sicilia, incontra scrittori e poeti, come Domenico Conoscenti, Roberto Alajmo, Evelina Santangelo, Nino De Vita, Maria Attanasio. In seguito all’improvvisa chiusura delle edizioni Sestante, Deidier propone a Marco Monina (delle edizioni peQuod di Ancona) di raccogliere in un unico volume le poesie dei primi due libri. Appare così *Una stagione continua* e nell’autunno dello stesso anno un nuovo libro, *Il primo orizzonte* (Edizioni San Marco dei Giustiniani di Genova, di nuovo con un’incisione di Piero Guccione). Pur continuando a pubblicare componimenti poetici in riviste, antologie, periodici, solo nel 2011 Deidier consegna a Marisa Di Iorio, per le edizioni Empiria, un quaderno di traduzioni, *Gabbie per nuvole*, senza i testi originali a fronte. Infine, nel 2014, il suo lungo silenzio poetico è interrotto con la pubblicazione del volume *Solstizio*, che appare nella collana “Lo Specchio” di Mondadori²⁸, a cui fanno seguito *Dietro la sera* (Il Bulino 2017) e *All’altro capo* (Mondadori 2021).

V.S. Durante il tuo intervento alle giornate di studio salernitane, dedicate alla traduzione letteraria, hai proposto una tua interessante idea di traduzione come “cerimonia di accoglienza”. Contestualmente, hai presentato il traduttore nelle vesti di chi, mettendosi ad aspettare sulla “soglia”, riesce infine ad accogliere l’altro; di certo aiutato dalla sua naturale sensibilità di “ospite” e, allo stesso tempo, conscio del suo *status* di “esule”. «Sono condizioni opposte», scrivi nella premessa a *Gabbie per nuvole*, «ma entrambe stimolanti per chiunque abbia fatto della parola una ragione di vita. Quando questo territorio coincide con la poesia, infatti, siamo sempre invitati: invitati a uscire da noi stessi, anzitutto. Forse ci si ritrova come degli ospiti spaesati, o esuli che si sentono a loro agio in modo imprevedibile»²⁹. Si realizza, così, l’equivalenza chiasmatica traduttore/esule/ospite = traduzione/esilio/ospitalità. Per le versioni poetiche, il lavoro del poeta-traduttore costituisce, a tuo giudizio, un “esercizio ri-poietico”: un ritorno dall’esilio con il quale chi traduce – di fatto, ricreando la lingua di partenza – ritorna e si connota come “re-inventore” della lingua d’arrivo. L’*alter ego* del traduttore – il poeta – interviene e contribuisce sul piano semantico; consapevole di dover compiere delle scelte – nella garanzia di ‘tradizione’ del senso originale – e non rinunciando nemmeno a una certa dose di “cinismo e di furbizia”, se necessarie per la realizzazione del processo traduttivo.

R.D. Hai toccato alcuni punti essenziali di una rete tematica vasta, che abbraccia metaforicamente vita, scrittura, traduzione. L'esilio, l'ospitalità, la migrazione sono concetti chiave di tutti questi ambiti e si riconducono a una stessa matrice che non è soltanto immaginativa, ovvero quella del viaggio. Vengo nello specifico alla traduzione: ogni testo rappresenta indubbiamente una sfida, una vera e propria avventura del senso. Per un poeta che traduce, a questo livello si accompagna sempre, come è giusto che sia, quello del ritmo. Quando mi è accaduto di incontrare di persona poeti stranieri, dei quali magari non conoscevo la lingua, ho sempre chiesto loro di leggere a voce alta, di farmi ascoltare "come suona" la loro lingua. Quindi la traduzione è per me anche e soprattutto un fatto di orecchio, come lo è, del resto, la mia scrittura: uno strano ronzio musicale prende pian piano forma nella mia testa. Ecco, comincia così una poesia, per me. Naturalmente mi rendo conto che quell'orecchio non potrà riprodurre esattamente quel ritmo, quelle cadenze, quei suoni. Aggiungo di più: non dovrà. Non solo perché quella riproduzione è impossibile, ma anche perché ci sono delle ragioni di intervento poetico alle quali il poeta che traduce un altro poeta non sa sottrarsi. Per questo ritengo che l'esercizio traduttivo sia sempre un esercizio di libere scelte, sulle quali si può o non si può concordare, ma quello del tradurre resta comunque un atto di profonda democrazia. Possiamo discutere se una traduzione sia più bella, più riuscita rispetto a un'altra, ma anche qui, in verità, mi sfuggono le categorie di riferimento. Insomma, a ciascuno il "suo" poeta: perché è chiaro che insieme alla ricerca sul ritmo procede l'interpretazione. Senza interpretazione il ritmo resta qualcosa di sterile; resta, insomma, un problema. L'interpretazione ci consente di ricorrere a quegli espedienti che ciascuno di noi ha ben forgiato nella propria officina per assecondare o superare gli ostacoli della lingua, sia quella di partenza che quella di arrivo. Ci consente, in definitiva, di appropriarci del testo originale per poterlo plasmare, con tutti i nostri strumenti, in che cosa? Nella nostra lingua, o piuttosto nella nostra *parole*? E quanto può essere densa e stratificata, quella *parole*, per un poeta? Quanto, quella *parole*, incarna una visione del mondo che deve di forza incontrarsi con un'altra visione? Ecco che qui i termini dell'accoglienza e dell'ospitalità si rivelano in tutta la loro problematicità e si fanno territori flessibili, stupendamente ambigui, in cui tutto può accadere. "Ospite", in italiano, è sia chi accoglie sia chi è accolto: le due entità si ritrovano su uno stesso piano, si sovrappongono. Quello che ne viene, per tornare al testo, è un meraviglioso ibrido che contiene caratteri dell'uno e dell'altro, caratteri che ancora possiamo riconoscere, ma in un sistema diverso: quello in cui qualcosa si perde e qualcosa si acquista. In ogni caso, sempre una dinamica di metamorfosi: il rapporto tra i due poeti è come un processo alchemico, che porta a creare un fatto nuovo. Si lavora a quattro mani, esattamente come avviene tra autore e lettore: perché è di questo che si tratta, di un canale che torna nuovamente a chiudersi sull'autore, che è però una trasformazione del lettore, questa volta. Ogni lettura, ma di fatto ogni ascolto, come sostiene Steiner, risponde a una traduzione e quindi a un'interpretazione; ogni decodifica è, di fatto, una re-invenzione, una ri-scrittura. Prendiamo il primo verso da *Les fiançailles* di Apollinaire: «Le printemps laisse errer les fiancés parjures». Quell'"errer" è tradotto alla

lettera da Zoppi, Paris e Raboni, «errare» (non ho a portata di mano, mentre scrivo, la traduzione di Caproni). Il verbo italiano è ambiguo, e ha qualcosa di arcaico. Qualcosa di medievale, tra Dante e Petrarca. Nell'accezione in cui l'intende Apollinaire, è inoltre un po' antiquato. La perifrasi «in giro», che avevo utilizzato per una prima prova di traduzione apparsa in un lontano numero di "Riga" mi lasciava perplesso e scontento, aveva qualcosa di gergale, di trito. Ci voleva un'invenzione. In *Gabbie per nuvole* "laisse errer" è divenuto così «apre l'aria», un'immagine coerente con la primavera. Mi soddisfa di più ma so bene che non è ancora la soluzione che possa convincermi del tutto. Del resto, come sosteneva Valéry...

V.S. La "responsabilità" del traduttore letterario rappresenta una questione ineludibile sia nella riflessione teorica sia nell'esercizio pratico delle versioni poetiche. In merito a tale problema, riconosci una duplice opzione – terminologica e già storicamente 'attestata' – che è *in nuce* già contenuta nei due verbi latini *trans-ferre* ('tradurre', 'trasferire quasi inconsapevolmente') e *trans-ducere* ('tradurre', 'trasferire con responsabilità'). Facendo riferimento alla modernità e alla contemporaneità letteraria – e alla traduttologia, come disciplina d'indirizzo nell'esercizio della traduzione – individui il responsabile atteggiamento del traduttore in ciò che Lawrence Venuti definisce la "consapevole invisibilità" di chi traduce. Invisibilità del traduttore che, per lo studioso statunitense si realizza, comunque, scegliendo tra le due categorie – già largamente 'elaborate' in età romantica – di *domestication* (addomesticamento) e *foreignization* (estranziamento)³⁰. Ritieni che una scelta simile possa essere 'consapevolmente' compiuta anche dal poeta-traduttore?

R.D. Certo, ma a condizione di riconoscere che quella della responsabilità è anche una questione a monte, nel senso che tocca ancora una volta la cerimonia dell'accoglienza e come intendiamo predisporla. La traduzione letteraria non è un fatto meccanico, "di servizio"; coinvolge problemi che affondano nell'identità stessa che il testo porta e veicola dentro di sé, identità autoriale e collettiva; entra nel vivo di un processo espressivo, lo interpreta e lo plasma, giocando sulla stessa duttilità dell'originale. Quindi, come ogni atto poetico comporta una responsabilità verso il pubblico a cui è rivolto, anche la traduzione non può mancare ad alcuni principi. Non sto contraddicendo ciò che ho detto sopra a proposito di libertà e democrazia; devo aggiungere, però, che quella libertà e quella democrazia rispondono qui a un fine, che è quello di una responsabilità estetica e civile (per me queste due categorie coincidono). In particolare la poesia, che non tollera aggettivi né diktat, e dunque non può essere incasellata in un'estetica aprioristica, è chiamata a conservare i suoi tratti distintivi. Questo vuol dire, per il traduttore, impegnarsi sul ritmo e sulle forme. Non amo, per esempio, le traduzioni di un sonetto che in italiano finiscono per avere venti o più versi; ancora meno amo le traduzioni di grandi opere di poesia in prosa. Ci sono eccezioni felici, come le splendide versioni omeriche di Maria Grazia Ciani, ma lì c'è un chiaro intento di fruibilità narrativa, che può piacere o meno, ma che resta una scelta legittima. Mi rendo conto anche della enorme difficoltà nell'al-

lestire il cantiere traduttivo di grandi poemi classici o moderni, eppure resta vivo per me il senso della sfida. Per Venuti, che riprende categorie già note a Schleiermacher, il poeta che traduce un altro poeta sa misurarsi bene con l'altrui officina, perché è ben consapevole del funzionamento di entrambe, dunque si muove in un'ottica di estraniamento. Io non ne sono così certo; credo, piuttosto, che una buona dose di addomesticamento entri in quel rapporto, proprio per quello che ho accennato: non è solo il movimento da una lingua all'altra, ma da *parole a parole*. E sappiamo bene quanto quelle *parole* siano stratificate. Ed è nel dominio, nel controllo, nel dosaggio della propria *parole* che il poeta si accosta al suo omologo straniero. Così esercita, nel vivo della testualità, la propria responsabilità. Ciò comporta, per fare un altro esempio relativo a poeti del passato e non contemporanei, anche la ricerca di determinati modelli di riferimento. C'è chi ha visto e non a torto, nel "mio" Keats, reminiscenze di Foscolo, Leopardi, persino D'Annunzio. È vero, ma il tutto si è reso omogeneo nella mia *parole*.

V.S. Scrivendo sul ritmo nella poesia moderna, osservi che: «alla sostanziale duplicità di atteggiamento della poesia moderna, che si divide tra antivirtuistica descrizione in negativo della condizione umana e rapporto ideologizzato con la realtà, com'è nel caso delle avanguardie, corrisponde un'altrettanta duplicità di soluzioni ritmiche. L'alternanza risulta sempre più evidente nel corso del Novecento, dove – accanto al persistere delle forme tradizionali – la nuova percettività ha potuto esprimersi attraverso una innegabile libertà sperimentale, anche all'interno di una singola officina»³¹. Ritieni che tale duplicità di fondo – soprattutto la libertà sperimentale – si ritrovi negli 'strumenti' di resa adoperati nell'officina del moderno poeta-traduttore? E, nel caso specifico del poeta-traduttore Roberto Deidier, un simile atteggiamento può essere 'tradotto' nella scelta di offrire – nel quaderno di traduzioni letterarie *Gabbie per nuvole* – testi tradotti senza l'originale a fronte?

R.D. Credo, in parte, di averti già risposto. Il metro e la forma sono necessariamente condizionati dal testo originale; non si deve trattare mai, però, di un processo puramente mimetico, per il semplice, banalissimo accidente che si tratterebbe di un'operazione impossibile. Ci si può avvicinare, si deve sentire per l'appunto "come suona". Poi si ricrea l'analogo. Ecco, direi che più che l'idea di mimesi sia quella di analogo a calzare per definire la traduzione di poesia. Questo vuol dire che dobbiamo aprire uno sguardo binario su due tradizioni, verificare la plasticità della forma e del metro su entrambe per poter capire come possiamo operare, fin dove ci è lecito spingerci. Insomma, per tornare al sonetto, mi aspetto che da un sonetto inglese il lettore possa ritrovarsi davanti a un sonetto o pseudo-sonetto italiano. Dove è possibile si può intervenire anche sull'impianto rimico, ma spesso questa diventa una forzatura che rischia di interrompere la fluidità musicale della forma, perché ci costringe a soluzioni discutibili, nel senso che ci allontanano irrimediabilmente dall'originale. Parlerei piuttosto di imitazione, allora, che è comunque una specie della traduzione, ma non è ciò che più propriamente intendo per traduzione poetica. Bisogna prestare molta, anche troppa

attenzione, a ciò che si perde, forse in più rispetto a ciò che si guadagna. Può accadere, per esempio, che qualcosa si perda senza eccessivi sacrifici o amputazioni del testo di partenza; altre volte l'intervento può risultare, come dire, più invasivo: qui si esprime una maggiore dose di responsabilità. Prendo un verso di Keats, da *I stood tip-toe upon a little hill*, il 211, che recita così: «Where distant ships do seem to show their keels», alla lettera «Quando le navi lontane paiono mostrare la chiglia». Il verso italiano rischia di risultare eccessivamente descrittivo e non conserva nulla del ritmo. Interpretiamo: in verità la lontananza delle navi che mostrano la chiglia può figurare come un pleonaso, ma a patto di rimodulare il verbo «do seem to show» in un'azione che emuli quella distanza, che la contenga, e che faccia riferimento alla linea dell'orizzonte («Where»). E se l'orizzonte è sempre metafora dell'annuncio (o dell'addio, ma qui siamo nel primo caso) una soluzione come «Dove le chiglie annunciano le navi» resta aderente all'immagine e ne conserva in parte il ritmo. Mi pare una buona e accettabile soluzione. Quanto a *Gabbie per nuvole* penso che non possa essere completamente ascritto alla tipologia della traduzione, per questo ho potuto fare a meno del testo a fronte.

V.S. Hai più volte ribadito la tua “difficoltà” a occuparti di autori – italiani e stranieri – che senti a te più affini. Questo vale sia per il tuo lavoro di critico e di saggista, sia per la tua scrittura poetica. È come se il critico-saggista Deidier volesse, intenzionalmente, mantenere la distanza necessaria per poter mettere meglio a fuoco gli autori e i testi letterari – in prosa e in versi – oggetto del suo studio. Alla stessa maniera, il poeta Deidier è un poeta che cerca di capire gli altri poeti – oppure tenta di capirsi – attraverso la lettura delle loro opere. Infine, nel caso specifico della tua attività di poeta-traduttore, sostieni che chi traduce è, ancora, un poeta che non sa resistere alla curiosità di riscrivere – a suo modo – le poesie di altri poeti che a lui piacciono o che stimolano – anche inconsapevolmente – la sua creatività. Questo sembra essere confermato scorrendo i nomi del tuo personalissimo ‘canone’ di autori tradotti, principalmente dalla lingua inglese: tra i moderni, Philip Larkin, Wystan Hugh Auden, Robert Frost e, a ritroso, il romantico John Keats.

R.D. Si tratta di una posizione personale, se vuoi di un'idiosincrasia. Il rapporto con i modelli, perché è di questo che stiamo parlando, non è semplice né scontato. C'è chi si confronta in completa naturalezza, con una buona e sana dose di spregiudicatezza; per me è stato diverso. Ho avvertito fin da subito, leggendo Auden ad esempio, quanto mi riguardasse, quanto avesse a che fare con la mia ricerca espressiva più profonda, più intima. Modello e insieme polo di tensione, insomma. Non ho amato tutto Auden, ma dove mi ha preso non mi ha più mollato per un lungo periodo. Penso ai sonetti cinesi, a *Città senza mura*, a *Grazie, nebbia!*, penso a certi momenti di tenerezza descrittiva e amorosa e alle altezze davvero vertiginose da cui riusciva a esprimersi. Non potevo sottrarmi dall'affrontarlo sul vivo del suo terreno, con tutta l'umiltà possibile, ma mi veniva impossibile scriverne. Era come se fossi catturato dalle sue stesse parole, dalla sua tecnica, dal suo immenso artigianato (in questo senso

credo che Auden stia alla poesia come Bach alla musica). La sua maestria è assoluta. Quindi, se vuoi, proprio per il contrario, ovvero per un eccesso di vicinanza, finché sono stato immerso in lui non ho potuto scrivere una sola riga. Solo in tempi recenti, tornando a leggerlo con più distacco e soprattutto con riferimento a una linea che da lui parte (o forse sarebbe meglio dire che parte da Hardy) e che abbraccia i nomi di Brodskij e di Walcott, ho cominciato a tirare fuori qualche pensiero critico. Questa tensione con i modelli è evidente in *Gabbie per nuvole*: l'assenza del testo originale a fronte fa capire che non siamo tra le pagine di un semplice quaderno di traduzioni, ma di un libro che si è composto sulle parole altrui. Qualcuno, felicemente, lo ha definito come un "viaggio sentimentale". Lo è, senza dubbio. E procede, con Auden al centro, intorno ad alcuni assi tematici che sono espressi nei titoli delle sezioni. Quello che potevo dire di quei poeti, in quegli anni, era tutto nel tradurli. E traducendoli credo di aver appreso tanto. Se questo tanto, poi, lo abbia più o meno restituito nei miei versi, è discorso che non compete a me.

A Omero

Sopraffatto da un'enorme ignoranza,
 Di te sento parlare e delle Cicladi,
 Mentre sogno seduto sulla riva
 Delfini tra i coralli negli abissi.
 Eri cieco! – ma il velo ora è squarciato,
 Per darti vita Giove ha schiuso i cieli,
 Nettuno ti ripara con la schiuma,
 E tutto il bosco fa cantare Pan;
 Sui lidi dell'oscuro c'è la luce,
 E in fondo ai precipizi l'erba è intatta;
 Sboccia il giorno nel cuore della notte;
 Tre volte puoi vedere tu da cieco;
 Vedeva come te solo Diana,
 Di terra, cielo e inferno la regina³².

Le tue rese italiane del visionario e 'immaginario' Keats sembrano, però, confermare quanto da te già precedentemente sostenuto con la metafora del traduttore letterario (che vale, in special modo, per il poeta che traduce un altro poeta): il poeta-traduttore Deidier torna a vestire i panni del "costruttore" di gabbie per le nuvole. Le tue versioni, di nuovo, cercano di chiudere, in una forma plausibile, quello che la materia poetica spesso nega: che, in traduzione, possa continuare a esistere una forma perfettamente analoga a quella del testo originale. Il fine ultimo del tuo pensiero traduttologico tende a questo: cogliendo il movimento dinamico tra le due 'sponde' della lingua, riuscire, per quanto possibile, a trasferire all'originale la musica della poesia italiana. Garantire, infine, la creazione di una nuova poesia e non un fac-simile che sa di 'traduttese'.

R.D. Sì, è proprio così. Ho sempre bisogno di ritrovarmi sotto gli occhi una poesia e non una semplice traduzione. È chiaro che nella ricerca sul ritmo, sul senso, su ciò che con me hai definito “analogo” resta inclusa tutta la parte delle componenti extraverbali del testo, di cui la semplice traduzione non è chiamata a rendere conto, proprio perché rispecchia quello che Apel ha chiamato «il movimento» della lingua. Ma sappiamo bene che in poesia c’è un’altra lingua dietro quella che leggiamo: ecco perché, inevitabilmente, il “traduttese” ci appare subito tale, senza possibilità di appello. Gli mancano aspetti fondamentali e ugualmente primari del testo poetico. Sono, così, spesso, le versioni degli studiosi, che mirano a restituire un’immagine larvale, per quanto necessaria, al lettore che non conosce la lingua di partenza. Oggi però non sarei così certo di questa divisione netta rispetto alla traduzione d’autore, nel senso che gli studiosi si sono fatti più avvertiti, e anche gli editori che commissionano le nuove traduzioni. C’è, insomma, da parte di tutti gli attori del processo letterario, una consapevolezza maggiore rispetto al passato e questo mi pare un ottimo indirizzo. Ciò non significa, però, aver sviluppato una teoria, un pensiero traduttologico, come tu lo chiami; credo che risponda, piuttosto, a una messa alla prova della propria sensibilità di lettore. È ovvio che, in questa prospettiva, chi abbia una propria officina di poesia parta avvantaggiato, ma nessun poeta ti darà la ricetta di ciò che va fatto e di quanto va evitato, né ti verrà a raccontare i suoi presupposti epistemologici; ti dirà invece, più semplicemente, come ha operato. So bene quanto quel “perfettamente analogo” sia la nostra illusione, la nostra araba fenice. Non è un traguardo: è in realtà il motore del nostro lavoro di poeti che si mettono al servizio dei “collegli” stranieri, qualche volta donando, più spesso imparando.

Roberto Piumini

Un lenzuolo si stende bianco e grande,
 non come mare deserto e glaciale
 sul cui crudo orizzonte l’orso arranca,
 non come pampa inutilmente piatta
 su cui si sfoga isterico lo struzzo:
 un lenzuolo si stende bianco e vasto,
 misurato e ospitale, ampio e uguale,
 tendenzialmente puro, ha rapporti
 col corpo e l’aria e l’acqua,
 perde e acquista fragranza e pulizia,
 ha una unita eleganza, un’esattezza:
 un lenzuolo ha una mite armonia.
 Tendenzialmente puro, gran quadrato
 o meglio che quadrato,
 fatto a sezione aurea, però
 imperfetta, in modo che rimanga
 un dubbio quieto nella perfezione:

un lenzuolo sia seta silenziosa
 o sia limpido lino, liscio, orlato,
 è il fagotto slegato per la merenda dei sogni³³.

Roberto Piumini (Brescia, 1947) è poeta, narratore in prosa e traduttore. Dopo la laurea in Pedagogia all'Università Cattolica di Milano (con tesi su *La persona del poeta in Emmanuel Mounier*), ha frequentato la Scuola Superiore di Comunicazioni Sociali di Milano. Dal 1967 al 1973, è stato insegnante di Lettere in scuole medie e superiori della provincia di Varese e ha diretto corsi di scrittura poetica e teatrale. Negli stessi anni ha lavorato come attore (per le compagnie Teatro Uomo di Milano e La Loggetta di Brescia) e burattinaio. L'esordio letterario di Piumini risale al 1978, con la pubblicazione del libro *Il giovane che entrava nel palazzo* che vince, l'anno successivo, il premio Cento (la cui giuria è presieduta da Gianni Rodari). Da quel momento in poi l'attività di scrittura di Piumini – in prosa e in versi – si 'traduce' in una costante e copiosa produzione di libri: prevalentemente volumi di fiabe, racconti brevi e lunghi, romanzi, filastrocche, poesie, poemi, testi teatrali, testi di canzoni, libretti per il teatro musicale e per cori, traduzioni, adattamenti, volumi parascolastici. Di particolare interesse tra i testi poetici – poesie, ballate, poemi narrativi, canzoni – quelli composti su materiali di ricerca e di memoria recuperati da gruppi di bambini, ragazzi e adulti, in varie località del Nord Italia e in Svizzera (fra cui Omegna, Alessandria, Scandiano, Milano, Imola, Reggio Emilia, Roma, Modena, Castel del Rio, Torino, Mestre e Lugano). Sperimentale e innovativa risulta anche essere la scrittura 'contaminata' di Roberto Piumini: ha, infatti, registrato – in collaborazione con musicisti e compositori – diversi audiolibri, contenenti poemi e racconti propri o di altri scrittori, italiani e stranieri. È stato fra gli autori e ideatori della trasmissione televisiva RAI *L'Albero Azzurro*. Ha scritto e condotto le trasmissioni radiofoniche *Radichchio* e *Il Mattino di Zucchero*. È 'librettista' di testi per opere musicali e sceneggiatore per cartoni animati e cortometraggi di fiction. Dal suo racconto *Il cuoco prigioniero* (Nuove Edizione Romane 2003), illustrato da Cecco Mariniello, è stata liberamente tratta la versione cinematografica del film d'animazione *Totò Sapore e la magica storia della pizza*. Dal 1990 ha pubblicato cinque romanzi, sette raccolte di racconti e testi di parodia letteraria, continuando con la scrittura di poesia: in particolare canzonieri e poemi narrativi. Ha, inoltre, composto, in prosa e in versi, testi per volumi illustrati e cataloghi d'arte. L'attività di traduttore si è concentrata, prevalentemente, su versioni dall'inglese, proponendo, in traduzione italiana, i poemi di Browning (Interlinea 2001), i *Sonetti* (Bompiani 2000) e il *Macbeth* (Aragno 2019) di Shakespeare, il *Paradiso Perduto* (Bompiani 2009) di John Milton. Dal latino ha reso l'*Aulularia* di Plauto (Einaudi 2017), con l'aggiunta di un finale apocrifo³⁴.

V.S. Nella tua copiosissima bibliografia *Il piegatore di lenzuoli* è forse il testo che, meglio di altri, riesce a sintetizzare la tua versatilità poetica e – al tempo stesso – la complessità, semantica e formale, della tua scrittura. E questo si può evincere da una 'ri-

costruzione' genetica del testo che pone subito in evidenza un altro aspetto, altrettanto significativo, del tuo stile: la costante sperimentazione esercitata attraverso la pratica delle contaminazioni di genere.

R.P. Il testo de *Il piegatore di lenzuoli* nacque come storia per bambini di una sola pagina, rimasta inedita per lunghi anni. Poi decisi di riprenderlo e di dargli forma di poema narrativo. La trama è molto semplice: Un narratore defunto (che ho sempre immaginato come un remoto lascito de *L'antologia di Spoon River*) racconta la sua vita e la sua morte. Fin dall'infanzia affascinato dai lenzuoli, raggiunta l'età della ragione decide – con una scelta esistenziale ed elegiaca – di guadagnarsi il pane (ma anche di riscuotere abbracci e baci) aiutando le donne a piegare lenzuoli; operazione che di solito sono costrette a fare da sole, e non senza difficoltà. Succede però che una volta venga chiamato, in un solaio bretone, da una misteriosa fanciulla a piegare un lenzuolo sterminato, accecante, definitivo. E qui incontrerò la sua 'gotica' morte. Nella sua prima edizione, il poemetto fu pubblicato da un editore musicale (Rugginenti), in forma di foglietto stampato a 'cassetta', che conteneva la mia lettura del testo con intervalli musicali eseguiti da Andrea Bassevi. Successivamente e per molti anni, accompagnato al pianoforte dallo stesso musicista, ho recitato il poema durante spettacoli in teatri o biblioteche. Di tutti i miei testi poetici 'lunghi', *Il piegatore di lenzuoli* è l'unico che conosca a memoria. Anche la performance recitativa ha un suo significato specifico. Lo recito sempre seduto, alla fine dello spettacolo con l'illuminazione centrata su di me e indossando un paio di occhialetti da cieco; che significano una figurazione metaforica dei significati "morte-cecità-sapienzialità". Si tratta, per me, di un testo molto intimo – una sorta di 'mantra' poetico-narrativo – che mi segue da più di due terzi della mia vita e che, sicuramente, testimonia gli 'attraversamenti' di modi, spazi, livelli linguistici, espressivi e comunicativi della mia scrittura poetica. Cercando – per quanto possibile – di riassumerne il senso: nato come racconto breve per bambini; diventato poema "per adulti" (il virgolettato conferma l'ambiguità dell'espressione che meriterebbe un commento più approfondito); accompagnato da musiche; pubblicato, una prima volta, in forma scritto/sonora e, successivamente, in una raccolta poetica che da quel testo prende il titolo³⁵; letto e recitato a memoria in grandi teatri o in piccoli spazi di biblioteche e librerie, *Il piegatore di lenzuoli* è il testo in versi che, probabilmente, più di altri mostra i passaggi e le variazioni della mia parola. È la testimonianza più veritiera della sua tendenza a non rimanere lettera "scritta", seppure in formati editoriali ben differenziati, ma a diventare 'parola-agita', 'parola-parlata' che si associa a differenti forme espressive, in diverse situazioni d'ascolto e d'interazione. E credo che questo abbia influenzato, parecchio, la mia scrittura poetica e di riflesso – oppure vicendevolmente – anche quella traduttiva. L'italiano era la lingua imparata a scuola (lontanissima allora dal favorire la conservazione dei dialetti); nelle prediche in chiesa, al cinema e, soprattutto, alla radio. In epoca ancora 'pre-televisiva', era proprio la radio a rappresentare una delle fonti principali d'apprendimento – rispetto ai pochi libri a disposizione – di esperienza e di "ascolto" linguistico. La liturgia in chiesa, poi,

conservava la ritualità in latino. Quattro idiomi, dunque, hanno contribuito alla mia *Bildung*: il latino, letto e ascoltato, ma non capito né parlato; i due dialetti della mia infanzia e adolescenza (il camuno, scabro e cupo dialetto di ceppo celtico, parlato in alta Valcamonica e l'emiliano "di montagna" dell'Appennino bolognese, terra d'origine dei miei genitori) molto diversi fra loro, capiti ma non parlati; l'italiano, invece, capito e parlato. In aggiunta, il cinema di quegli anni che replicava i dialetti romaneschi e meridionali del neorealismo, con i rumori di lingue straniere, feroci abbaamenti nazisti e altere giaculatorie *Cheyennes*. Riconduco a questa varietà e abbondanza di suoni significanti – che allora giocosamente comparavo nella mente, insieme alla mia curiosità linguistica diventata presto pratica in precoci poesie – anche i primi giochi di trasposizione, di traduzione mentale da un dialetto all'altro; oppure dall'italiano a uno dei vari dialetti, che tra di loro s'incrociavano in maniera sempre più definitiva.

V.S. Nelle tue traduzioni poetiche ti sei confrontato con nomi autorevoli della tradizione letteraria inglese: William Shakespeare, John Milton e Robert Browning. Il tuo inizio di traduttore è legato, però, a versioni occasionali e, poeticamente, meno impegnate: brevi testi inglesi di orsetti o folletti, le *Filastrocche di Mamma Oca*; brani estratti dai *Versi perversi* di Roald Dahl; traduzioni di 'ballatelle' floreali di Cicely Mary Barker, illustratrice e narratrice britannica famosa soprattutto per il libro, in versi e con disegni, *Le fate dei fiori*. Quanto ha pesato – questa differente pratica della traduzione letteraria – sulla tua scrittura poetica?

R.P. La mia esperienza di traduttore è iniziata con le versioni dall'inglese di testi per l'infanzia, lingua che avevo studiato male da ragazzo; che ho continuato a studiare per molti anni; che leggo oggi correntemente senza però aver guadagnato scioltezza e sicurezza nella lingua parlata. Il risultato di quelle prime traduzioni fu una versione metrica in italiano non impacciata e letterariamente efficace. Dopo quelle 'prove', il gusto di tradurre, che mi interessava principalmente sul piano linguistico – dunque escludendo fatiche e responsabilità di tema e di narrazione –, crebbe notevolmente e decisi di dedicarmi a testi poetici inglesi più 'impegnati'. Tradussi i *Sonetti* di Shakespeare e, successivamente, una selezione di poemetti di Browning³⁶; forse anche 'ispirato' dalla pubblicazione di un 'mio' canzoniere – *L'amore in forma chiusa*³⁷ – di cento sonetti amorosi d'imitazione duecentesca. Nello specifico delle rese shakespeariane, prima e durante le traduzioni consultai un discreto numero di versioni edite, integrali e parziali, con la curatela di studiosi o nelle forme d'arte di poeti. Le prove di resa erano molteplici e differenti: traduzioni erudite, filologiche, piccoli saggi di ermeneutica, dove però la necessità di mostrare le scelte e le sottigliezze critiche annullava qualsiasi grazia complessiva, fornendo alla lettura dei pacchetti teoretico-letterari in prosa invece che delle poesie. C'erano delle traduzioni in versi del tutto sprovvedute metricamente, o goffamente alterate nel metro, nella rima o addirittura nel contenuto, per arrivare alla quantità prosodica. C'erano traduzioni metricamente ben fatte, ma scritte in italiano dell'Ottocento, come se non fosse possibile tradurre i *Sonnets*, salva la struttura eli-

sabettiana, gli endecasillabi e lo schema delle rime, in un linguaggio contemporaneo. Arrivai così a una mia personale divisione delle traduzioni dei *Sonetti*, riconducibili a due distinte tipologie: quelle “professorali” (e l’esempio più emblematico è quello di Alessandro Serpieri³⁸) consistenti in piccoli saggi di interpretazione prosastica più che poesie; indifferenti a ritmo, rima, partitura fonetica, sintesi metaforica. Seppure molto utili per comprendere i sottili ed elusivi risvolti tematici e semantici, risultavano però inerti come testi poetici. Il secondo tipo di traduzioni – che tentavano la forma chiusa praticando rime ed endecasillabi – si potevano dividere, a loro volta, in due categorie: quelle che, per ottenere la rima, o la quantità d’accento, forzavano, diluivano o ‘straniavano’ il testo originale; oppure quelle che, con più efficacia metrica, traducevano l’inglese del Cinquecento in un italiano ottocentesco, come se fosse impossibile all’italiano contemporaneo reggere l’impresa. L’esperienza traduttiva di quei sonetti – così differenti da quelli italiani, per “drammaturgia” e per progressione – nella fase ‘compositiva’ non presupponeva nessuna finalità editoriale ma, una volta stampato, fu apprezzato sia da studiosi che da lettori; giudicata non meno fedele – nei limiti aporetici della traduzione di poesia – all’originale shakespeariano. Inoltre, tale esercizio pesò considerevolmente sul mio secondo canzoniere: *L’amore morale – Sonetti erotici*³⁹, composto per metà da sonetti italiani e nell’altra parte da sonetti elisabettiani. Sempre negli stessi anni, continuò l’esperienza shakespeariana con la traduzione italiana, in versi, di *Macbeth*⁴⁰. Questa è la conferma di tradurre solo (tranne un’eccezione) componimenti inglesi in versi. Inglese, perché rispetto a testi francesi o spagnoli, prosimi all’italiano, m’impegnano a una ricerca/ricostruzione linguistica più radicale e responsabile. In versi, perché scrivendo molta della mia poesia, sia per bambini che per adulti (distinzione ‘impropria’, ma non da discutere in questa sede) in forma chiusa, mi sento in grado di creare equivalenze metriche e rimiche non forzate, o sgraziate; e di trovare, traducendo, una sintesi di forma e senso, una forma di “canto equivalente”. La traduzione poetica è per me, prima di tutto, ragione di divertimento e rilassamento: ne è testimonianza la versione in endecasillabi del *Paradise Lost* di Milton⁴¹.

E di chi è la colpa?
 Di chi se non di lui che da me ebbe,
 ingrato, tutto quello che poteva:
 lo feci giusto e retto, ed abbastanza
 forte per non cadere, benché libero⁴².

Il *Paradiso Perduto* – che, a parte le classiche traduzioni di Papi e Maffei⁴³, presenta versioni moderne insoddisfacenti, per resa poetica o linguistica – ha rappresentato, per i miei esercizi traduttivi, un lavoro assai impegnativo: quasi sedicimila versi, diventati in italiano, come accade nel tradurre l’inglese, parecchie centinaia in più. Nonostante l’impegno profuso, ho quasi rimpianto che Milton non avesse messo i suoi versi in rima: avrei affrontato con soddisfazione il compito. Agli occhi dei traduttori di mestiere una simile operazione di resa compiuta da un traduttore non professionista – e nel

mio caso ‘dilettante’ nel senso più intimo del termine – sarà, di certo, apparsa dissenata o stravagante.

V.S. Un discorso a parte merita la traduzione dell’ *Aulularia* di Plauto. La tua scelta di rendere un’opera antica da una lingua – il latino – che ha storicamente già guadagnato la sua indiscutibile ‘autorevolezza’ nella traccia tradizionale dei poeti-traduttori italiani contemporanei, pare confermare due aspetti centrali nel dibattito pratico-teorico sulla traduzione. Innanzitutto, la persistenza di una duplicità di fondo nelle opzioni di resa, che tu individui nelle categorie di traduttori “ermeneuti” e di traduttori “del canto” (riconoscendoti in questo secondo *modus operandi*). E, infine, la funzione di “traduttore-completatore”, ‘sagoma’ intellettuale nella quale tu individui riunite le tue identità di traduttore e autore.

R.P. Ritengo che la traduzione di un testo scritto in forma chiusa ‘viva’ tra due rischiose estremità: da una parte, la resa semanticamente accurata – rimeditata, senza problemi di costruzione metrica – in cerca delle più sensibili e raffinate (ma, a volte, solo erudite) corrispondenze di senso tra ‘atomi’ e ‘molecole’ di lingue diverse. Dall’altra parte, l’opzione di una ricostruzione prosodica corrispondente che si concede, nel compito musicale e ritmico, allontanamenti e licenze più o meno ampie rispetto al testo originale. È probabile che la “buona traduzione” si collochi in un punto intermedio del segmento: non necessariamente all’esatta metà, e in modo stabile per tutto il componimento. Ritengo possibile che l’indice di adeguamento al testo – nella durata del processo traduttivo – si sposti da una modalità all’altra; creando a sua volta, con queste oscillazioni, un segmento discreto che è, per così dire, lo “stile” della traduzione, il suo riconoscibile territorio di senso. I due differenti modi traduttivi non si concretizzano, probabilmente, per il tramite una scelta operativa ma in virtù della diversa natura dei traduttori. I traduttori “ermeneuti” tendono, naturalmente, al primo ‘modo’; i traduttori “del canto” – *ego quorum* – si esprimono grazie al secondo. In tal senso va letta la mia traduzione dell’ *Aulularia* di Plauto. Tra i testi sopravvissuti dell’autore latino è, forse, quella più famoso, soprattutto per gli spunti che ha ‘suggerito’ ad altre celebri commedie della letteratura europea moderna (si pensi, almeno, a *L’Avare ou l’École du mensonge*, di Molière). Un musicista argentino, Jorge Bosso, voleva comporre un’opera sul modello plautino ma non aveva trovato testi, a suo giudizio, soddisfacenti. Senza affrontare il latino arcaico – e naturalmente accettando di essere traduttore di traduttori – mi sono impegnato a ‘vertere’ Plauto: naturalmente in endecasillabi. Il testo classico, è noto, manca del finale, benché si sappia cosa debba accadere alla fine, perché i due *Argumenta* iniziali descrivono la storia nella sua completezza. Nell’edizione teatrale – come in quella a stampa – è dunque presente, e dichiarato come tale, un “Finale apocrifo” scritto da me, in coerenza linguistica e drammaturgica col resto della commedia. Attraverso questa esperienza di ‘traduttore-completatore’, ho tentato di riunire – e credo di averlo fatto in maniera non contraddittoria – le mie due figure di traduttore e di autore.

Edoardo Zuccato

Portando al di qua

Per ogni parola che ho portato al di là, ne ho portato dieci al di qua
Più che tradurre, il mio lavoro è stato cisdurre.
Dall’estraneo al familiare, dallo straniero al noto.

La norma è questa. Pochissimi i traduttori, milioni i cisduttori.
Compresi bilingui e trilingui, che viaggiano meglio verso casa
pur ignorando dove sia di preciso.

O le migliaia che vedono il mondo in traduzione
di lingua ignota che per intuire consumano la vita. Cisduttori supremi
della perfezione, compilano dizionari umano-angelese
la cui parte seconda resta sempre incompiuta.

Il medio patrono dei traduttori, non Girolamo ma Caronte,
porta i vivi nel regno dei morti e ogni tanto, per bilanciare la barca,
si fa cisduttore e ricarica un morto per il regno dei vivi.
Perciò pure lui è un traduttore incompleto.

Traduttrice perfetta ne esiste una sola,
patrona vera di quel mestiere,
che viaggia sempre in un senso, senza ritorno
e ti trasporta in silenzio nella lingua dell’acqua e terra e aria⁴⁴.

Edoardo Zuccato (Cassano Magnago, 1963), è professore associato di Lingua e letteratura inglese presso la Libera università di lingue e comunicazione di Milano (IULM). Fin dall’esordio – *Tropicu da Vissévar* (Crocetti 1996) – Zuccato sceglie il dialetto altomilanese o il “bosino”: per la precisione, una combinazione dei dialetti di Cassano Magnano e Fagnano Olona, in provincia di Varese (il *lumbard* oppure il *milanes arius*). Tale opzione di resa ‘traduce’ l’inequivocabile dichiarazione di affiliazione alla tradizione poetica lombarda del primo Novecento, confermata dai titoli pubblicati nel primo decennio del XXI secolo: *La vita in tram* (Marcos y Marcos 2001); *I bosch di Celti. Il bosco celtico* (Sartorio 2008); il testo lirico-teatrale – o commedia surreale – *Ulona* (Il Ponte del Sale 2010). Dopo la raccolta in italiano *Gli incubi di Menippo* (Elliot 2016), è tornato alla poesia in dialetto con *Tèrman e ricord (Pietre di confine e ricordi)* (2021). Il dialetto si conserva anche nelle traduzioni dal francese delle *Ballate* di François Villon, a quattro mani con il poeta-traduttore Claudio Recalcati, nel volume *Biss, lüsèrt e alter galantomm* (Effigie 2005); e, successivamente, nella resa delle Bucoliche di Virgilio, *I Bùcòligh* (Medusa 2007). Dall’inglese ha curato il volume *Sotto la pioggia e il gin. Antologia della poesia inglese contemporanea* (Marcos y Marcos 1997); ha tradotto opere in prosa (1991) e in versi (l’antologia *Tutto il mondo di ombre*, Elliot 2018) di S. T. Coleridge e nel 2008 è uscito, in lingua inglese, un suo libro dedicato alla ricezione di Petrarca

nell'Ottocento britannico: *Petrarch in Romantic England* (Palgrave Macmillan 2008). Studioso di teoria e di pratica della traduzione letteraria nei paesi anglofoni e di poesia contemporanea, è caporedattore del semestrale "Testo a fronte", membro del comitato scientifico di *Comparative Critical Studies* – periodico della "British Comparative Literature Association" – del comitato scientifico della Nuova serie della Collana "Strumenti (Teoria, storia e pratiche della traduzione)" dell'editore Mucchi di Modena, e del consiglio direttivo e del comitato scientifico della Società italiana di traduttologia (SIT). Nel 2012 è stato pubblicato il suo quaderno di poesie e traduzioni – in italiano e in dialetto altomilanese – *Il dragomanno errante*⁴⁵.

V.S. Un'introduzione in versi – a mo' di esergo, due terzine e tre quartine in verso libero compongono il testo del componimento *Portando al di qua* – per l'ultimo libro di versioni poetiche compiute da Edoardo Zuccato, *Il dragomanno errante*. Il sottotitolo recita: *quaderno di traduzioni*: le pagine raccolgono la selezione del suo venticinquennale esercizio traduttivo; con testi editi e inediti, resi dal latino, dal francese e dall'inglese. In chiusura di volume, di nuovo una poesia – di 'congedo' – con la quale il poeta-traduttore Zuccato riassume in versi di quanto ha 'cisdotto' per il lettore; e quanto la sua versificazione, specularmente, ha saputo porre "a fronte".

A fronte

Burano o Murano, c'è poco da fare
 Sarà il silicio diverso l'impasto
 La temperatura di fusione
 Il soffio nel cannello
 Non c'è uno specchio ch'è uno
 Che non esca incrinato
 O almeno privo d'impurità
 Gli utenti reclamano
 Abbruttiti invecchiati di trent'anni
 E più di un colpo
 Ma cosa credono?
 Di essere tutti Veneri e Adoni?⁴⁶

In chiave traduttologica, due sono gli elementi da mettere subito in evidenza. Innanzitutto, risalta la scelta di presentare le versioni italiane senza il testo originale a 'fronte'. La 'paternità' dell'opera viene, comunque, sempre garantita dal traduttore: dichiarando il nome dell'autore, il titolo del componimento, corredando le poesie con un breve apparato di note in chiusura. Il poeta-traduttore sembra, però, voler intenzionalmente riproporre il componimento tradotto in una nuova veste, autonoma – soprattutto per ciò che concerne l'aspetto linguistico – rispetto al modello di partenza. Inoltre, ai testi stranieri resi in dialetto milanese si aggiungono spesso – graficamente collocate a piè di pagina – le 'versioni' in lingua italiana. Anche questo *tertium comparationis* può es-

sere interpretato come ‘indicatore’ di una guadagnata indipendenza poetica delle opere tradotte in lingua dialettale per il tramite della preziosa mediazione di resa offerta dal poeta-traduttore ‘bilingue’. Infine, l’antologia di testi resi ne *Il dragomanno errante* testimonia – su di un piano teorico – la natura ‘speculare’ del processo di traduzione letteraria ribadendo, nella pratica, l’irrealizzabile pretesa di ‘fedeltà’ assoluta riflessa nell’opera tradotta.

E.Z. La pagina stampata è il risultato di varie scelte, di natura molto diversa. C’è sempre un elemento pratico che ha il suo peso. Data la facilità con cui oggi si possono recuperare in rete i testi originali, e dato che gli autori inclusi nel *Dragomanno* sono in larga parte classici, era un aggravio inutile dei costi raddoppiare la dimensione del libro, che immaginavo come una cosa agile. Volevo inserire pochi testi, quelli che a mio giudizio “funzionavano” meglio in italiano. Perciò ho escluso le traduzioni di poesie, anche quelle a cui sono molto affezionato, quando la resa italiana non mi soddisfaceva. Al di là delle ragioni editoriali in senso stretto, l’assenza degli originali a fronte è adatta a questo particolare progetto, in cui l’obiettivo era presentare le mie versioni che avevano una vita propria e non solo una funzione di ausilio alla lettura dell’originale. Il libro contiene varie lingue e vari modi di tradurre. La traduzione per me è anche una palestra per esercizi, un laboratorio per esperimenti. La traduzione italiana a piè di pagina delle traduzioni in dialetto serve ai lettori che non sanno il dialetto, ma oltre a questa ovvia funzione allude anche al gioco di specchi infinito che sono la traduzione e la letteratura. Una metamorfosi nel tempo e nello spazio che è la vita e la sopravvivenza della parola poetica. Quanto alla fedeltà, capisco sempre meno che cosa sia, e che cosa intendano le persone che la menzionano come fosse un’ovvio parametro di giudizio.

V.S. In un tuo saggio dedicato alla traduzione romantica inglese – pur riconoscendo il carattere “fondativo” del movimento nella sua doppia anima anglo-tedesca – individui una delle differenze più marcate tra le due tradizioni letterarie nell’atteggiamento che ebbero verso la traduzione. «A cavallo fra Sette e Ottocento in Inghilterra ne vennero realizzate moltissime, ma non si produsse nulla di paragonabile all’ondata di originali teorie della Germania coeva»⁴⁷. È innegabile, a tuo giudizio, l’“ambiguità” dei romantici inglesi che, a margine di una consistente pratica traduttiva – di classici e di opere di autori moderni, tra i quali la Bibbia, Platone, Virgilio, Dante, Petrarca, Calderón, Goethe –, mostrarono una invece un interesse, scarso e riduttivo, per le motivazioni teoriche dell’*Art of Translating*. La traduzione significava, in concreto, un’attività di ripiego del tutto funzionale alle esigenze della scrittura poetica, alla sua natura «in parte mistificante, come creazione di carattere quasi divino». L’impressione è, dunque, che i *poet-translators* romantici non avessero ancora preso piena consapevolezza dell’importanza della pratica della traduzione traduzione – e, soprattutto, della necessità di una teoria capace di sintetizzare la natura di tale processo – così come pure del ruolo determinate che essa avrebbe svolto nella definizione della ‘loro’ idea di scrittura poetica.

E.Z. Come ho mostrato in quel saggio, c'è un'ambiguità di fondo nell'atteggiamento dei romantici inglesi verso la traduzione poetica. Da un lato la sminuiscono per mettere enfasi sull'originalità come principio generatore primario della poesia, dall'altro diversi di loro, come Coleridge, Byron e Shelley, sono stati straordinari traduttori. Penso che il differente atteggiamento dei romantici tedeschi sia dovuto alla condizione storica della Germania e della letteratura tedesca, entrata in quei decenni in una fase nuova, di piena autonomia "moderna". Nelle fasi formative di una letteratura la traduzione ha quasi sempre un ruolo rilevante. In Inghilterra lo ebbe nel Rinascimento; nel Settecento gli inglesi erano politicamente e culturalmente troppo sicuri sé per averne troppo bisogno. La grande diffusione della traduzione nell'Otto-Novecento inglese avviene poi sotto un segno diverso, quello dell'appropriazione imperialista. Fra i tanti beni di cui l'impero si fa tramite per l'Occidente c'è anche la letteratura, che viene "scoperta" (cioè tradotta) come si "scopre" un certo territorio extraeuropeo. Un atteggiamento completamente diverso da chi traduce per diventare autonomo adattando tramite la traduzione un modello di riferimento, come il latino o il provenzale per gli italiani del Duecento.

V.S. Franco Brevini definisce il poeta dialettale novecentesco un "personaggio culturalmente bifronte" con due anime, quella in lingua italiana e quella in dialetto. E, interpretando l'evoluzione della poesia dialettale tra la prima e la seconda novecentesca, prende le mosse da una celebre distinzione formulata da Eugenio Montale: «In due modi, quando si è uomini di qualche cultura, si può essere dialettali: o traducendo dalla lingua, giocando sull'effetto di novità che il trasporto può imprimere anche a un luogo comune, o ricorrendo al dialetto come ad una lingua vera e propria, quando la lingua sia considerata insufficiente, o impropria a una ispirazione. Il secondo caso è il più valido e il più interessante; ma i due modi possono essere presenti nell'interno dello stesso poeta, anzi lo sono quasi sempre. E non è detto che il primo caso non possa dare risultati poetici perché tradurre poesia è uno dei possibili modi di far poesia originale»⁴⁸. Il poeta-traduttore (e il traduttore in dialetto) Edoardo Zuccato – che rientra sicuramente nella 'categoria' del "personaggio culturalmente bifronte" ipotizzata da Brevini – in quale dei due indirizzi montaliani si riconosce?

E.Z. La descrizione di Montale è appropriata, e riconosce giustamente alla traduzione il ruolo possibile di forma di poesia. Per quanto mi riguarda, scrivo in dialetto per il secondo dei due motivi indicati. La traduzione entra sempre in gioco in un secondo momento, quando c'è da fare la versione in italiano della poesia che ho appena scritto. Dopo alcuni giorni o alcune settimane correggo il testo, a volte in modo sostanziale, ma in genere con qualche limatura di dettagli. Queste correzioni riguardano sia il testo in dialetto sia la traduzione italiana. A volte (pur se di rado) correggendo la traduzione italiana mi rendo conto che una correzione analoga è una miglioria possibile anche nel dialetto. Ma nella stragrande maggioranza dei casi il lavoro avviene nella direzione opposta, dal dialetto all'italiano. Altrimenti scriverei le poesie direttamente in italiano,

come ho fatto, perché mi è venuto il pallino in quel periodo, nella raccolta *Gli incubi di Menippo*. Comunque, mi dà molto meno piacere scrivere poesia in italiano che in dialetto. Ho cercato di farci i conti in versi in vari luoghi, ad esempio questa poesia inclusa nella raccolta appena citata:

Mahut

Su, elefantiaco idioma,
con tutte le risorse che da una vita mi consumi,
con i quintali di escrementi che mi lasci da spalare
almeno muoviti con eleganza.

Tradotta nei tuoi termini, non c'è cosa
che non aumenti di quattro misure,
spenzolando dalle mani come una floscia proboscide
inabile ad afferrare alcunché.
Raffinati ornamenti, fronzoli sonori,
come risuonano bene nel tempo
i tuoi barriti di docile servitore.

Su, vetusto pachiderma che tutti onorano
il martedì dopo le diciannove
e durante il weekend ai giardini
zoologici, rimarcando la tua beltà fossile
mentre tu sguazzi felice nel tuo pantano vocalico.

Dal tuo baldacchino quanto piace ai curiosi guardare
le specie a rischio, linci accademiche, tigri padane
colli fatali e altre rovine nella verzura degli anni.

Su, cortigiano soprammobile, liofante di cartapesta,
tira il carro su cui sei tirato,
non sempre sarà martedì magro⁴⁹.

V.S. Giungendo, infine, a parlare delle “occasioni” pratiche che producono le tue versioni poetiche – e ricordando la sincronica presenza, nel tuo lavoro di poeta-traduttore, di tre lingue, l'altomilanese, l'italiano, l'inglese – appare evidente che il processo traduttivo, “trasbordo incessante fra varie sponde”, si riveli, a tuo giudizio, come vera e propria condizione di vita piuttosto che un'attività occasionale. Nel caso specifico delle traduzioni di poesia poni, come assunto implicito di quest'idea, il principio della libera scelta personale. Tuttavia, anche per la libera decisione, ipotizzi una scala di “valori” che è poi riflessa in delle modalità teoriche, ben definite, di traduzione letteraria⁵⁰.

E.Z. La libera scelta è il privilegio di chi non si guadagna da vivere facendo il traduttore. Dal dopoguerra in poi la traduzione ha subito una professionalizzazione

senza precedenti. Chi lavora su commissione deve stare entro vincoli stabiliti dalle case editrici, sia nella scelta dei testi, sia nelle modalità di traduzione. Il che non impedisce di trarre piacere dal lavoro né di realizzare ottime traduzioni quando tutto gira per il verso giusto. Ma questo vale soprattutto per il romanzo. Nessuno si guadagna da vivere solo con la traduzione di poesia, che è pagata raramente e, in ogni caso, ancora meno di quella del romanzo. Il vantaggio di tradurre senza essere pagati è che si può mettere mano a quello che piace per il gusto di farlo. Mi è capitato negli ultimi anni con un'antologia di poesie di Coleridge, in cui ho potuto sfruttare una vita di lettura e studio sul poeta inglese, e un'antologia di poesie di Thomas Hardy a cui sto lavorando adesso, con fatica e grande piacere. Beninteso, non tutte le traduzioni di questo genere vengono bene, anzi. La traduzione-testo, per dirla con Meschonnic, cioè la traduzione che sta in piedi da sola pur restando una versione attendibile dell'originale, è sempre un piccolo miracolo. L'autotraduzione, poi, è un'esperienza ancora diversa. In genere miro a una versione che aiuti la lettura del dialetto, senza rinunciare a una resa italiana dotata di un suo ritmo e una sua espressività, anche se i problemi sono quelli di qualsiasi traduzione. Ovvero, in tanti punti cruciali c'è un impoverimento o una semplificazione. La densità espressiva cala e non mi va di ricrearne a qualunque costo una completamente autonoma dall'originale in dialetto.

Note

1. F. Apel, *Il movimento del linguaggio*, Marcos y Marcos, Milano 1997, p. 28.
2. E. Mattioli, *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di A. Lavieri, postfazione di F. Buffoni, Mucchi, Bologna 2017, p. 128.
3. G. Dessons, H. Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998, p. 207; *Trattato del ritmo. Del verso e delle prose*, trad. it. di F. Scotto in "Testo a fronte. Semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria", xxvi, p. 24.
4. Cfr. G. Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1975 (trad. it. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Sansoni, Firenze 1984).
5. J.-R. Ladmiral, *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, a cura di A. Lavieri, Mucchi, Modena 2009, p. 10.
6. Il saggio è posto ad introduzione del volume curato da S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995.
7. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, p. 29.
8. Cfr. www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Traduzione/Salerno.html.
9. La poesia, inedita, è stata pensata e composta da Mariano Bàino a corredo di questo testo.
10. Su questo aspetto, cfr. A. Petrella, *Gruppo 93. L'antologia poetica*, Editrice Zona, Genova 2010.
11. R. Ceserani, L. De Federicis, *Letture esemplari. Il materiale e l'immaginario (Novecento. Dal 1960 a oggi)*, Loescher, Milano 1996, p. 88.
12. Cfr. Giovanna Monaco, <http://www.verbapicta.it/dati/autori/mariano-baino-1>.
13. Per la collana di poesie di Bibliopolis ha tradotto versi di Gilbert Lely (*Poesie scelte*, traduzione italiana di M. Bàino, V. Barba, E. D'Ambrosio, 2002); e, sempre dal francese, componimenti di Jacques Fersen.
14. Su tale questione cfr. <https://www.alfabet2.it/2017/12/03/cinque-voci-dal-contemporaneo-mariano-baino/> "Lingua...accordo all'interno di ciascuna comunità. Conversazione con Mariano Bàino", a cura di Patricia Peterle ed Elena Santi.
15. M. Bàino, *Ônne e terra (1988-2002)*, con una nota di C. Martignoni, Editrice Zona, Arezzo 2003, p. 79.
16. Il testo segue la versione contenuta nella prima edizione di *Ônne e terra (Terra con onde)*. *Poesie 1988-89*, con una prefazione di C. Martignoni, Pironti Editore, Napoli 1994, p. 79.

17. Ceserani, De Federicis, *Letture esemplari*, cit., pp. 89-90.
18. G. Poggi, *La forza del pensiero e i 'remotos ruiseñores': in margine a una recente traduzione dei sonetti di Góngora*, in G. Calabrò (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Liguori, Napoli 2001.
19. F. Buffoni, *La linea del cielo*, Garzanti, Milano 2018, p. 27.
20. Ulteriori informazioni bio-bibliografiche su Franco Buffoni e la sua opera possono essere ricavate all'indirizzo Web www.francobuffoni.it.
21. F. Buffoni, *Del Maestro in bottega*, Empiria, Roma 2002.
22. F. Apel, *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di E. Mattioli e G. Rovagnati, Guerini e Associati, Milano 1993; F. Apel, *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, a cura di E. Mattioli e R. Novello, Marcos y Marcos, Milano 1997.
23. Cfr. il volume F. Buffoni (a cura di), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, Milano 2002. Nel libro si raccolgono gli Atti del Convegno "Il ritmo del linguaggio, poesia e traduzione", svoltosi presso l'Università degli Studi di Cassino, dal 22 al 24 marzo 2001.
24. Il testo apparve per la prima volta nell'"Almanacco" dello Specchio Mondadori (n. 14) nel 1993 e, successivamente, stampato da Guanda con il titolo *Suora Carmelitana e altri racconti in versi*, nel 1997.
25. «L'uomo esce dalla tabaccheria / Infilandosi il resto nella tasca dei calzoni / Ah, so chi è: è Esteves senza metafisica. / Il padrone della tabaccheria si affaccia all'ingresso. / Per istinto divino Esteves si volta e mi vede. / Mi saluta con un cenno, gli grido: arriverderci Esteves, e l'universo / Mi si ricostruisce senza ideali né speranza. / Sorride il padrone della tabaccheria». Cit. in F. Buffoni, *Una piccola tabaccheria. Quaderno di traduzioni*, Marcos y Marcos, Milano 2012, p. 15.
26. F. Buffoni, *Quaranta a quindici*, Crocetti, Milano 1987, p. 7.
27. R. Deidier, *Gabbie per nuvole*, Empiria, Roma 2011, p. 87.
28. Un'aggiornata notizia bio-biografica di Roberto Deidier può essere consultata all'indirizzo Web <http://www.robertodeidier.it/>.
29. Deidier, *Gabbie per nuvole*, cit., p. 5.
30. Cfr. L. Venuti *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* (trad. it. di M. Guglielmi), Armando, Roma 1999.
31. R. Deidier, *Ritmi della modernità*, in Buffoni (a cura di), *Ritmologia*, cit.; quindi in Id., *Il lampo e la notte. Per una poetica del moderno*, Sellerio, Palermo 2012, p. 216.
32. J. Keats, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di N. Fusini, trad. di R. Deidier, N. Fusini e V. Papetti, Mondadori, Milano 2019, p. 487.
33. Il testo è tratto da *Il piegatore di lenzuoli*, pubblicato per i tipi dell'editore Rugginenti nel 2001, con brani musicali di Andrea Bassevi.
34. Un'aggiornata bio-bibliografia di Roberto Piumini può essere consultata all'indirizzo Web <http://www.robertopiumini.it/>.
35. R. Piumini, *Il piegatore di lenzuoli*, Aragno, Torino 2008. Di prossima ripubblicazione, insieme ad altri 9 poemi narrativi, per Marietti820.
36. W. Shakespeare, *Sonetti*, Bompiani, Milano 2000 (nel 2014 è stata edita la versione in audiolibro con letture dei testi di Stefano Accorsi: *I sonetti di William Shakespeare*, Emons Audiolibri, Roma 2014); R. Browning, *Accanto al camino e altre poesie*, Interlinea, Novara 2001.
37. R. Piumini, *L'amore in forma chiusa*, Il Melangolo, Genova 1997. Riedito da Interlinea, Novara, col titolo *I silenziosi strumenti d'amore*.
38. Cfr. W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 1995.
39. R. Piumini, *L'amore morale – Sonetti erotici*, Il Melangolo, Genova 2001. In corso di riedizione da Interlinea, Novara, col titolo *Le differenze d'amore*.
40. W. Shakespeare, *Macbeth*, tavole di Salvador Dalí, traduzione di R. Piumini, Interlinea, Novara 2019.
41. J. Milton, *Paradise Lost*, a cura di F. Cicero, Bompiani, Milano 2009.
42. *Ibid.*, Libro III, vv. 97-100.
43. Il riferimento è alle traduzioni ottocentesche del *Paradise Lost* di John Milton, compiute da Lazzaro Papi – *Il paradiso perduto* di Giovanni Milton tradotto da Lazzaro Papi. – Milano: per Gaetano Shieppati [sic.], 1830; e quella di Andrea Mazzei – Giovanni Milton, *Il paradiso perduto. Poema*, traduzione del cav. A. Maffei, Unione Tipografica Editrice, Torino 1857 – entrambe poi ripubblicate con il corredo delle tavole di Gustave Doré.

44. E. Zuccato, *Il dragomanno errante. Quaderno di traduzioni*, ATi editore, Milano, 2012, p. 9.
45. Una nota bio-bibliografica di Edoardo Zuccato può essere consultata all'indirizzo Web [www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-zuccato_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-zuccato_(Lessico-del-XXI-Secolo)/).
46. Zuccato, *Il dragomanno errante*, cit., p. 101.
47. E. Zuccato, *Originalità e traduzione nella poesia romantica inglese*, in *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Armando, Roma 2001, p. 61.
48. F. Brevini, *Lingue e culture in contatto nella poesia dialettale del Novecento*, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano 1989, p. 64.
49. E. Zuccato, *Gli incubi di Menippo*, Elliot, Roma 2016, p. 32.
50. Su questo argomento, cfr. il saggio di E. Zuccato, *Le occasioni della traduzione poetica. Una tipologia personale*, contenuto nell'edizione aggiornata de *La traduzione del testo poetico* a cura di F. Buffoni, Marcos Y Marcos, Milano 2004, pp. 469-90.

Bibliografia

Bibliografia primaria

- Bàino M. (2003), *Ônne é terra (1988-2002)*, con una nota di C. Martignoni, Editrice Zona, Arezzo.
- Buffoni F. (1987), *Quaranta a quindici*, Crocetti, Milano.
- Buffoni F. (1997), *Suora Carmelitana e altri racconti in versi*, Guanda, Parma.
- Buffoni F. (2002), *Del Maestro in bottega*, Empiria, Roma.
- Buffoni F. (2018), *La linea del cielo*, Garzanti, Milano.
- Deidier R. (2011), *Gabbie per nuvole*, Empiria, Roma.
- Keats J. (2019), *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di N. Fusini, trad. di R. Deidier, N. Fusini e V. Papetti, Mondadori, Milano.
- Piumini R. (2008), *Il piegatore di lenzuoli*, Aragno, Torino.
- Zuccato E. (2012), *Il dragomanno errante. Quaderno di traduzioni*, ATi editore, Milano.
- Zuccato E. (2016), *Gli incubi di Menippo*, Elliot, Roma.

Bibliografia secondaria

- Apel F. (1997), *Il movimento del linguaggio*, Marcos y Marcos, Milano.
- Bertazzoli R. (2018), *La traduzione: teorie e metodi*, Carocci, Roma.
- Buffoni F. (a cura di) (1989), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano.
- Buffoni F. (a cura di) (2002), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, Milano.
- Buffoni F. (a cura di) (2004), *La traduzione del testo poetico*, edizione ampliata e aggiornata, Marcos y Marcos, Milano.
- Catalano G., Scotto F. (a cura di) (2001), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Armando, Roma.
- Dolfi A. (a cura di) (2004), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Ladmiral J.-R. (2009), *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, a cura di A. Lavieri, Mucchi, Modena.

- Mattioli E. (2017), *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di A. Lavieri, postfazione di F. Buffoni, Mucchi, Bologna.
- Petrella A. (2010), *Gruppo 93. L'antologia poetica*, Editrice Zona, Genova.
- Steiner G. (2004), *Dopo Babele*, Garzanti, Milano.
- Venuti L. (1999), *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* (trad. it. di M. Guglielmi), Armando, Roma.

Sitografia

- www.francobuffoni.it.
- www.robertodeidier.it.
- www.robertopiumini.it.
- [www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-zuccato\(Lessico-del-XXI-Secolo\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-zuccato(Lessico-del-XXI-Secolo)).
- www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Traduzione/Salerno.html.
- www.verbapicta.it/dati/autori/mariano-baino-I.