

«Quel desiderio ardentissimo
di tradurre». Lo *Streben*
della traduzione
tra Leopardi e Bonnefoy

Novella Primo

Le cose desideratissime paiono impossibili
quando sono presenti.

(Leopardi, lettera a Pietro Giordani, 21/3/1817)

La tensione che anima il lavoro del traduttore è stata sovente espressa attraverso metafore riconducibili alla sfera erotica, sia nel sentire comune, quanto negli stessi scrittori e teorici della traduzione. Si sottolinea, infatti, nelle riflessioni sul tradurre, la necessità di un “corpo a corpo” con l’originale che porta a una vicinanza quasi fisica tra i due autori messi a confronto e da cui trapela la pulsione fusionale e osmotica del traduttore. La risultante di questo teso confronto appare comunque quale una formazione di compromesso tra l’aspirazione a una “traducibilità” perfetta e la resa effettiva di un nuovo testo, tra il desiderio di appropriazione dell’originale e l’altrettanto forte spinta agonistica di imitazione e superamento del modello. Questa tensione è però votata allo scacco in quanto, nell’atto del tradurre, l’originale tende a porsi come perfetto e compiuto, e il lavoro del traduttore, oltre

a essere scarsamente considerato e talvolta inteso come subalterno, genera sovente un senso di inadeguatezza, quasi di impotenza. A tal proposito, Lawrence Venuti (1999) ha efficacemente parlato di «invisibilità del traduttore» per esprimere sia l'illusione del testo tradotto di essere un perfetto equivalente dell'«originale» quanto per rimarcare la prevalente tendenza a negare al traduttore ogni identità autoriale.

Ecco allora spiegate le motivazioni di scritti, a confine tra saggistica e narrativa, come quello di Michel Orcel, dal titolo *Les larmes du traducteur* (2001), e quello di Franco Nasi, *La malinconia del traduttore* (2008), che fin dal titolo associano la melanconia a un desiderio non realizzabile, a una mancanza ineluttabilmente congiunta all'atto del tradurre a partire dalla storia di Babele e della moltiplicazione delle lingue e alimentata da una tensione di assoluto, da quello *Streben* evocato nel titolo di questo contributo, sempre presente nell'ambito della traduzione letteraria:

E forse ogni traduzione, se non vuole essere un freddo e sterile trasporto, deve avere una nota blu, farci sentire un poco almeno dell'altro, farci provare la nostalgia, e con la nostalgia il desiderio inappagato, la tensione verso qualcosa di lontano, di irraggiungibile. Essere senza essere (*Being without Being*) è blu, secondo William Gass. E forse la *Sehnsucht* dei poeti è blu. Come il fiore blu (*blaue Blume*) di Novalis che il protagonista del suo *Heinrich von Ofterdingen* «agogna di vedere» e che «sta di continuo nel cuore» e ad altro non può pensare. O come la melodia blu che l'emigrante Dino Campana vede-ascolta dal ponte della nave, guardando «i colli di Spagna sparire», in viaggio verso Montevideo, mentre «illanguidiva la sera celeste sul mare». (Nasi 2008: 17)

Di recente il comparatista, scrittore e traduttore Antonio Prete ha ripreso in suo scritto dal titolo *All'ombra dell'altra lingua*, continuamente orientato a un confronto con le teorie della traduzione di Giacomo Leopardi, lo stesso parallelismo tra *eros* e tradurre, orientando il discorso in termini di un amore-rispetto verso l'Altro che implica il

raggiungimento di un equilibrio difficile tanto nella sfera affettiva quanto nel lavoro di traduzione:

Tradurre è trasmutare una lingua in un'altra lingua. Un testo in un altro testo, Una voce in un'altra voce. C'è in questa alchimia, qualcosa che somiglia all'esperienza d'amore, o almeno alla sua tensione: come poter dire l'altro in modo che il mio accento non lo deformi, o mascheri, o controlli, e, d'altra parte, come lasciarmi dire dall'altro in modo che la sua voce non svuoti la mia, il suo timbro non alteri il mio, la sua singolarità non renda opaca la mia singolarità. [...] Certo, si traduce sempre all'ombra del primo testo, si traduce sempre *dopo*. Eppure il compito più proprio del traduttore sta nel fare di questo *dopo* la culla dove il primo testo è scosso dal vento di una rinascita, dove parole antiche tornano a risuonare come nuove senza attenuare il fascino della loro lontananza. (Prete 2011: 11-13)

Oltre ai teorici della traduzione¹ sono proprio gli stessi poeti-traduttori a fare spesso riferimento nei loro scritti alla dinamica amorosa insita nell'atto del tradurre, declinata in modo diverso in base alla specificità e quindi alla poetica dei singoli autori. Ad esempio nelle interviste rilasciate da alcuni traduttori (come Erri De Luca e Nadia Fusini) a Pier Paolo Giarolo (2008), autore di un documentario intitolato *Tradurre*, si ha l'impressione di ascoltare singolari "frammenti di un discorso amoroso", di assistere al racconto di incontri che hanno prodotta ora stupore, ora sgomento, sempre viva partecipazione.

¹ Le metafore di tipo corporeo e sessuale in riferimento all'atto del tradurre sono fittamente presenti sia negli scrittori-traduttori (ad esempio frequentemente in Gesualdo Bufalino) sia nella maggior parte degli studi di traduttologia da Georges Mounin ai *Gender studies*. Basti pensare al dibattito serrato tra la prospettiva "maschilista" dominante nei discorsi sulla traduzione (evidente nella celebre espressione "belle infedeli") e le successive rivendicazioni di stampo femminista. Per una sintesi sull'argomento, corredata da bibliografia essenziale cfr. almeno lo studio di Marina Guglielmi, *La traduzione letteraria* (Gnisci 2002: 155-184).

Per soffermarci sui caratteri di questo fecondo legame fra traduzione e desiderio, si inizierà con l'esempio di Giacomo Leopardi.

Già il titolo di questo contributo fa riferimento a un suo pensiero tratto da una lunga lettera a Pietro Giordani del 30 aprile 1817:

Da che ho cominciato a conoscere un poco il bello, a me quel calore e quel desiderio ardentissimo di tradurre e far mio quello che leggo, non han dato altri che i poeti e quella smania violentissima di comporre non altri che la natura e le passioni.
(Leopardi 2006: 64)

Il passo è incardinato entro una tessitura del discorso epistolare in cui la semantica del desiderio è già nel nascente rapporto tra l'ancor sconosciuto Giacomo e uno dei suoi Padri letterari.

Nelle lettere Pietro Giordani è infatti chiamato «caro» e «desideratissimo», traspare chiaramente l'emozione del giovane poeta di Recanati che a questa amicizia sembra voler consacrare tutto se stesso, confidandosi con il suo corrispondente e mettendo a nudo tutte le sue paure e le sue speranze. A Giordani, Giacomo non tace il desiderio di possedere quei libri che la pur grande biblioteca di Monaldo non riusciva a contenere, l'ancor più forte brama di uscire fuori da Recanati e soprattutto il prepotente e crescente desiderio di gloria (e quindi di immortalità come ben spiegato nell'operetta *Il Parini ovvero della gloria*) che Leopardi pensava di poter soddisfare con le sue prime pubblicazioni che per l'appunto sono delle traduzioni. Ecco allora che il tradurre si pone al centro di confluenza di una stratificazione di desideri diversi, ma che tendono comunque sempre a valorizzare le *humanae litterae*, nella consueta convertibilità per il poeta di Recanati tra letteratura e vita.

Anche scrivendo a proposito del *divertissement* dell'*Inno a Nettuno*, Leopardi spiega la sua traduzione apocrifia con un rimando al Cupido michelangiolesco e soprattutto al «velo» che maschera ogni illusione, in primo luogo amorosa:

Innamorato della poesia greca, volli fare come Michel Angelo che sotterrò il suo Cupido, e a chi dissotterrato lo credea d'antico, portò il braccio mancante. E mi scordava che se egli era Michel Angelo io sono Calandrino; oltreché la stretta necessità d'imitare, o meglio di copiare e di rimuovere dal componimento l'aria di robusto e originale, perché come un velo rado rado, anzi una rete sovrapposta all'immaginario testo, ne lasciasse vedere tutti i muscoli e i lineamenti e in somma lo lasciasse pressoché nudo a fine d'ingannare, m'impastoiò e rallentò per modo la mente, che senza dubbio io ho fatto tutt'altro che poesia (*Lettera a Pietro Giordani*, Recanati 30 Maggio [1817], Leopardi 2006: 72)

Insieme a questi elementi che ruotano intorno alle traduzioni-imitazioni, tanti altri aspetti importanti e intimamente legati alla concezione leopardiana del tradurre emergono nello *Zibaldone* e nell'apparato paratestuale che correda molte versioni dai classici.

Anche se l'esercizio del tradurre non è assolutamente circoscrivibile a una fase giovanile e si affianca costantemente alla produzione creativa in senso stretto,² molto importanti sono già le prime prove di traduzioni poetiche che confluiranno in un opuscolo

² Su Leopardi traduttore sono stati pubblicati diversi contributi critici a partire dal fondamentale studio di Emilio Bigi (1957) e da numerosi altri studi su riviste come quello di Luigi Blasucci (1982) sulla traduzione leopardiana del II libro dell'*Eneide* di Virgilio o il volume di Pino Fasano (1985). La prima edizione autonoma riccamente annotata dei volgarizzamenti poetici (*Poeti greci e latini*) è stata curata da Franco D'Intino per Salerno Editrice solo nel 1999. Sono a più riprese intervenuti sull'argomento anche altri insigni leopardisti quali Gilberto Lonardi e Antonio Prete. Utile è la bibliografia ragionata dedicata alle traduzioni poetiche leopardiane proposta da Massimo Natale (2006). Nel settembre 2012 si è tenuto a Recanati il XIII Convegno internazionale di studi leopardiani dal titolo *Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi* i cui atti sono attualmente in corso di stampa.

dal titolo *Scherzi epigrammatici* e in cui sono raccolte brevi versioni da Saffo, Anacreonte, Teocrito e altri poeti greci.

Già in questo primo lavoro, Leopardi si trova a dover mediare tra la costrizione imposta dal lavoro minuto di adesione alla lettera del testo e la scoperta di un mondo poetico particolarmente affine al suo sentire (in cui prevalente è la tematica amorosa) di cui si appropria con il gusto del proibito perché ben diverso da quello suggerito nei testi eruditi consigliatigli dal padre Monaldo e dai suoi precettori. E ancora il giovane Leopardi cerca di trovare un punto di equilibrio tra la necessità di adesione al gusto del tempo, ancora prettamente arcadico nella Recanati di quegli anni, e il desiderio pressante di discostarsi dal testo-*source* per apportarvi delle variazioni autonome in senso creativo con esiti spesso sorprendenti che rivelano la forza della sua memoria poetica e di traduzione in grado di irradiarsi dai versi classici sino alla poesia dei *Canti* (Primo 2012). Inoltre l'attività di traduzione dei classici greco-latini rappresenta bene, ancora una volta, il desiderio di gloria di Leopardi da ottenere, come traduttore, «incatenando» il proprio nome a qualcuno dei più illustri autori antichi.

La trafila del desiderio è riscontrabile non solo in Leopardi traduttore, ma anche in Leopardi tradotto.

Tra i tanti esempi possibili, quello di Yves Bonnefoy è particolarmente significativo in quanto egli si accosta al poeta di Recanati come traduttore, critico letterario e poeta.

Bonnefoy, oltre a essere unanimemente considerato come uno dei più grandi poeti francesi contemporanei, può, a buon diritto annoverarsi parimenti tra i più importanti poeti-traduttori, avendo interpretato magistralmente la parola di Shakespeare, Yeats, Donne, Keats, Petrarca e appunto Leopardi. Celebre è la sua definizione di traduzione come «*lecture écrivante*»; col tradurre ci si rivolge «a poesie di altre lingue, di altre culture con il sovrappiù di fascinazione che nasce da un moto di speranza» (Scotto 2005: 27).

Da eccellente “saggista metatraduttivo”, come lo ha definito Fabio Scotto (ma su quest'argomento si vedano anche i contributi di Giovanni Dotoli 2008), in dialogo costante con la sua stessa opera di

traduzione, Bonnefoy riflette, anche a proposito di altri autori tradotti come Shakespeare (Bonnefoy 2006: 14), sui «fantasmes» del testo che il poeta-traduttore, animato da un forte «*désir conceptuel*», deve sapere individuare affinché possa leggere l'opera da tradurre in rapporto al senso enigmatico della poesia e della lettura poetica, al senso cioè del suo Desiderio. Precisamente Bonnefoy propone un modo di procedere nel tradurre che chiama «*interprétation figurale*» in cui si tiene conto del *background* storico-culturale entro cui le opere sono state composte. Questo pensiero figurale agisce come «*dans nos rêves*» e spetta al poeta-traduttore di decifrarlo e farne l'asse della sua traduzione e quindi della nuova poesia che da esso si genera.

L'autore distingue tra due livelli del desiderio, tra quello cioè "concettuale" e un secondo che, sfuggendo appunto a ogni concettualizzazione, genera i «fantasmes» del testo. Fondamentale diventa allora il momento di svelamento del pensiero dello scrittore a chi legge:

Perché l'opera esistette per iniziare un ascolto del suono, un'adesione a un ritmo, un'implicazione della voce nella parola. E anch'egli, il lettore, ha un corpo, una voce. È a mezza voce più che con i suoi occhi che legge. [...] Possiamo pensare che il pensiero del poeta gli si sveli tanto più che è nel testo stesso, e non al di qua di questo che esso vive le sue speranze, e constata e medita i suoi fallimenti. L'opera è il giornale di un rapporto con se stessi, persino quando tenta di non esserlo. Il poeta vi confessa ciò che nella sua vita al di fuori dell'opera nasconderebbe agli altri o in ogni caso non giungerebbe a dire loro. (Bonnefoy 2005: 140)

Ecco perché secondo Bonnefoy si possono tradurre solo i poeti che si amano davvero molto, ovvero che capiamo, di cui possiamo rivivere affetti, sentimenti ed esperienze, almeno in modo immaginativo. Ed allora nel poeta francese, così come in Leopardi, il contatto con la parola "straniera" si propone spesso in termini fisici, di appropriazione corporea. Si ritrovano infatti molte metafore nutritive ed erotiche nelle sue teorizzazioni intorno al tradurre: nel desiderio di possesso

immediato della poesia antica («Perciocché letta la *Eneide* [...] io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie [...] quelle divine bellezze», Leopardi 1997: 344), così come Bonnefoy ama associare «corpo» e «parola», in un processo dialettico di appropriazione –interpretazione dell'Altro alla luce della propria poetica. In continuità con le sue dichiarazioni di poetica, anche alla traduzione è assegnata una prospettiva ontologica e l'atto di tradurre permette in qualche modo di essere partecipi dell'esperienza della Presenza che s'incarna nei testi o che affiora attraverso essi.

Nel tradurre Leopardi, molti sono gli esiti di profonda poeticità raggiunti dal traduttore francese. Negli scritti saggistici Bonnefoy si sofferma sovente sulla traduzione del suo prediletto *Canto Notturmo* che definisce «un des plus beaux poèmes de l'Occident» perché in esso vi si esprime la miseria metafisica della condizione umana e l'emozione che pervade l'individuo quando ne prende coscienza. Nuova, secondo il critico francese, è anche la forma del componimento,³ ricca di caratteristiche tali da spingere il lettore Yves a divenire traduttore di questi bei versi e difatti per un impulso simile a quello che muoveva lo stesso Leopardi di fronte alle bellezze dei poemi classici, Bonnefoy espone così le sue motivazioni che assumono la forma del desiderio: «Et j'ai désiré traduire ce poème, parce qu'il est si véridique qu'il faut absolument en interioriser l'intuition dans la langue que l'on parle, et dont il faut dissiper les rêves». (Bonnefoy 2001: 45). In Bonnefoy, come in Leopardi, l'importanza dell'elaborazione di un apparato paratestuale ruotante intorno al poetare *stricto sensu* diventa quindi centrale nel lavoro di traduzione.

Un'altra importante riflessione critica intorno al poeta italiano è presente nell'*incipit* del volume *Keats et Leopardi. Quelques traductions nouvelles* poiché due celebri poeti sono accostati in un discorso in cui il

³ Così infatti scrive Bonnefoy (2001: 33): «Je citais il y a un instant le *Pasteur errant*, et à l'appui de mon interprétation de Leopardi je pourrais citer tout entier ce poème extraordinaire, dont la forme, si neuve, si hardie, bouscule les formes fixes qui étaient en son temps les gardiennes des idées et des sentiments orthodoxes».

piano della scrittura poetica, quello della critica letteraria e artistica si intersecano.

Secondo quanto indicato nella premessa, che ha già in sé tutti i caratteri di una prosa poetica, traducendo si giunge a un miglior ascolto del testo e sia l'*Ode to a nightingale* di Keats che il leopardiano *Canto notturno*, essendo per il traduttore francese tra le più belle poesie mai scritte, suscitano il desiderio di «les rencontrer au plus immédiat de soi-même» (Bonnefoy 2000: 7).

Ritorna quindi il motivo del desiderare associato alla traduzione e, tra le «découvertes» che le poesie dei due autori permettono di fare,⁴ vi sono molti termini chiaramente connotati in senso leopardiano, dal «chant de l'oiseau» alla «lune», dalla «lampe» evocata nella *Sera del dì di festa* alla finestra che costituisce il punto di osservazione privilegiato del giovane Giacomo per poter poi cantare il mondo circostante, sino allo scenario notturno «avec se propres rumeurs, ses propres chants qui s'éloignent» (*ibid.*).

L'io lirico romantico si autoidentifica simbolicamente con elementi naturali (come la ginestra o la luna), e questo è un motivo anche di Keats o di Wordsworth, offrendo quasi, al tempo stesso, al critico-traduttore le categorie interpretative, e lessicali, con cui esprimere il proprio discorso. Tale premessa sembra essere, infatti, uno degli esempi più chiari di assimilazione del dettato lirico degli autori tradotti entro la propria scrittura.

La traduzione, in qualche modo, permette anche l'avveramento di un sogno che, nella nota accezione freudiana, non è altro che l'appagamento allucinatorio di un desiderio: «Nous traduisons par rêve qu'il y ait sous la diversité des idiomes un chemin qui s'ouvre, le seul parce qu'il serait déjà tout près de son arrivée, dans l'invisible». (Bonnefoy 2000: 8). Inoltre col tradurre si esplica la complementarità

⁴ Nel presente contributo, pur nella consapevolezza dell'importanza degli altri livelli di comprensione di un testo, si è scelto di analizzare le traduzioni prese in esame secondo il livello lessicale-semantico, tenendo tra l'altro presente alcune note critiche dello stesso Bonnefoy che rilegge e traduce la poesia *A Silvia* attraverso l'«intelligenza delle parole» (*infra*, p. 18).

esistente tra critica e poesia, si vengono talvolta a colmare delle lacune presenti nella propria lingua poetica e si compie un'agnizione della propria voce ritrovata in quella di un altro. Ma anche Leopardi aveva espresso dei concetti simili quando rievocava le sue prime esperienze di traduttore come rimedio a situazioni che si potrebbero definire, secondo la terminologia freudiana, "perturbanti" (cfr. D'Intino in Leopardi 1999).

Ciò che si trova allo stato confuso, magmatico, disarticolato nel nostro pensiero, può passare dalla potenza all'atto nel momento in cui una voce straniera esprime qualcosa che corrisponde a un nostro stato d'animo, a una nostra emozione, per cui si ha la conferma, ancora una volta, di come il tradurre sia una forma di scrittura che si produce all'ombra di un'altra lingua, per riprendere il titolo del recente saggio di Antonio Prete (2011) sulla poetica del tradurre, in cui la varietà delle lingue garantisce una *chance* in più per chi è in cerca di una parola in grado di esprimere compiutamente il nostro pensiero.

Già scorrendo i titoli delle sette poesie inglesi tradotte si notano molte contiguità tematiche con *I Canti*: dal riferimento astrale della prima poesia, al compiacimento per la gioia dell'usignolo nell'*Ode to a nightingale* («'Tis not through envy of thy happy lot, / but being too happy in thine happiness, -», vv. 6-7) affine al motivo dell'invidia degli uccelli presente in Leopardi nell'operetta *L'elogio degli uccelli* e nella fantasia metamorfica del *Canto notturno* («Forse s'io avessi l'ale»), sino alla traduzione dell'*Ode on melancholy*, a quella dedicata a un'urna greca (e sia le note melanconiche che il riferimento alla classicità è anche del Recanatese) per concludere poi con *The day is gone*, assimilabile nel pensare alle sensazioni alla fine della giornata a *La sera del dì di festa*.

Le affinità non sono comunque solo tematiche, e anche secondo Scotto (2004: 69-80), nell'interpretazione critica di Bonnefoy si rivela la possibilità per la poesia moderna, inaugurata da Leopardi, di una sostanziale identità di verità e bellezza, celeberrimo tema keatsiano: «"Beauty is truth, truth beauty"», *Ode on a grecian urn* tradotta dal poeta francese con «Beauté, c'est Vérité, Vérité Beauté» e poi riproposta

nella sua produzione creativa in più luoghi, ad esempio nell'undicesima parte de *La maison natale* tratta da *Les planches courbes*: «La beauté même en son lieu de naissance / quand elle n'est encore que vérité» (Bonneyoy 2010: 786).

Significative saranno quindi le variazioni apportate da Bonneyoy traducendo il *Canto Notturmo*, in una torsione verso il narrativo affabulante dei toni lirici del testo leopardiano che manifestano la volontà di dialogo con il lettore cui il traduttore si rivolge («Vois») per facilitarne l'immedesimazione, ad esempio nella seconda strofa, con il destino ineluttabile di morte cui va incontro il «vecchierel» leopardiano. E ancora, nella quarta strofa, vi è un ampliamento⁵ del passaggio relativo all'amore nella stagione primaverile secondo i principi di poetica traduttoria espressi da Bonneyoy nel suo *Tradurre Leopardi* (compreso ne *La communauté des traducteurs*) dove afferma che «tradurre non può essere che interpretare», accettando l'idea di assumere dei rischi necessari al momento dell'incontro tra il «desiderio personale del traduttore» e il «desiderio» della scrittura di un autore:

Le désir personnel du traducteur va, dans ces intrications de l'écrit, suggérer de choisir parmi des voies, parfois aidant ainsi à comprendre mieux le poème par l'apport de son expérience propre, parfois se refusant au contraire à reconnaître la vérité de l'œuvre. (Bonneyoy 2000: 133)

Per poi così concludere alla fine del suo discorso «que celui qui décide que peu importe, l'être parlante étant la réalité comme tel et son désir la seule vraie clef de la connaissance» (Ivi: 138).

Nel medesimo contributo Bonneyoy commenta alcune sue scelte traduttive a proposito del *Canto notturno* spesso motivate dal suo

⁵ Il primo dato che si rivela immediatamente a chi compulsa il volume *Keats et Leopardi* è il consistente fenomeno di amplificazione testuale compiuto sistematicamente dal traduttore. Sull'importanza dell'*allongement* nel processo traduttivo cfr. Berman 1999: 56.

considerare la luna di questo componimento non un astro indifferente come ha fatto larga parte della critica leopardiana quanto invece «un'immagine della fanciulla della quale il giovane poeta ha sognato che potesse apparire all'orizzonte della sua vita per condividere il suo destino. La luna significa la donna che può dare un senso a un'esistenza, guidare un uomo: "viaggiando" allora con lui nell'immensità deserta della materia, cancellando questa sotto lo sfavillio dell'amore» (Bonnefoy 2005: 91). Singolare è quindi l'interpretazione offerta dal traduttore francese secondo cui la luna, vicina al pastore, accetta di «boir de son désir, de son éspérance», accompagnandolo «riante».

Una straordinaria variazione del modello si ha poi nella scelta di tradurre «seguirmi viaggiando a mano a mano» con «ou me suivre, main dans ma main près du troupeau» (*corsivi nostri*). Quella che è un'espressione corrente, «a mano a mano», viene intesa da Bonnefoy come la Presenza della luna che riesce a tendere la mano al pastore in un'intimità del tutto umana.

Ecco allora che si motivano meglio certe opzioni del traduttore: l'uso di differenti tradimenti per rendere le parole "dell'infinito": «aria infinita», «profondo infinito seren», «solitudine immensa» che diventano «air infini», «le ciel profond, le ciel sans borne», «cette solitude», con uno sdoppiamento delle qualificazioni relative al cielo.

Da notare che tali riflessioni vengono preposte, in questo saggio, a quelle sull'*Infinito*, ovvero il poeta di Tours mostra di aver colto come il vagare immaginativo nello spazio e nel tempo della celebre lirica sia in tutto e per tutto simile all'erranza del pastore attraverso il «deserto piano» dell'esistenza, protendendosi verso un oltre che significa anche un aprirsi, malgrado tutto, alla speranza, alimentata dal desiderio inteso, nella sua valenza gnoseologica, come unica chiave conoscitiva per l'uomo. La luna è una «immortelle adolescente» che ha compreso «tout ce qu'il faut comprendre» (in Leopardi più sinteticamente «conosci il tutto»).

Con la quinta strofa entra in scena la «greggia» (v. 105) con cui il pastore stabilisce un confronto in senso oppositivo tra la sua

consapevolezza del mal di vivere e la pacata tranquillità del gregge. A questo riguardo Leopardi introduce il motivo della «noia» che porta Bonnefoy a disambiguare il «tedio» leopardiano con «la tristesse d'être» per poi tradurre «noia» con «ennui». Il paragone introdotto al v. 119, «uno spron quasi mi punge», viene reso in forma di similitudine vera e propria nel testo francese «c'est comme si un dard me taraudait / au point que cette halte...».

Dei versi finali risalta, nel testo leopardiano, il triplice «forse»: il primo (v. 132) propone l'ipotesi fantastica e irrealistica di poter essere felice sotto altre spoglie (uccello, tuono...); il secondo (v. 139) smentisce l'affermazione precedente; il terzo (v. 141), infine, sancisce, sia pur in forma di dubbio, l'inevitabilità dello stato di «souffrance» di cui Leopardi parla in un passo dello *Zibaldone* (22 aprile 1826) che giunge ineluttabile «dentro covile o cuna» il giorno della nascita. Gli ultimi versi della traduzione sono sostanzialmente rispettosi del testo di partenza, ma eliminano il «forse» rendendolo con altre espressioni dubitative, come «peut-être».

In riferimento alla sua bella riscrittura della celebre canzone *A Silvia*, il letterato francese, interseca ancora una volta traduzione ed esperienza critica.

Anche a distanza di anni, dunque, Leopardi continua a essere un interlocutore privilegiato di Bonnefoy che, sino a oggi, è in costante dialogo con *I Canti*.

La traduzione di *A Silvia* appare particolarmente preziosa in quanto è corredata da un commento dello stesso traduttore francese, fatto non nuovo, ma che qui assume un maggiore rilievo, trattandosi di un volume, tirato in 188 esemplari, incentrato unicamente sulla celebre poesia leopardiana (Leopardi 2011).

Confrontando i due testi, si confermano le caratteristiche proprie del tradurre di Bonnefoy. Ci troviamo di fronte a una traduzione raffinata ed elegante che mantiene intatta la polisemia dell'originale, pur apportandovi numerose variazioni.

I versi vengono ulteriormente franti e l'interrogativa iniziale, di sei versi nel testo-*source*, è abbreviata in soli due versi in cui emerge

l'allitterazione della /t/, modificando quindi l'andamento sintattico, anche successivo, della poesia.

«Quel tempo della tua vita mortale» è reso con «ton temps sur la terre» e, soprattutto, il traduttore mostra di non tenere in conto le celebri dittologie aggettivali caratterizzanti *A Silvia* («lieta e pensosa», «ridenti e fuggitivi») proponendo altre soluzioni. Per la prima coppia di aggettivi si assiste a una vera e propria riscrittura del testo originale, che vela di ombra il momento del riso («La beauté / illuminait tes yeux qui n'auront eu, / rieurs, qu'une journée»), laddove la seconda sequenza aggettivale è espressa in forma asindetica («joyeuse, pensive»). Un'espansione si ha nel tradurre i versi 13-14: anche in questo caso l'aggettivo «odoroso» è ampliato con la perifrasi «tout en odeurs» e il giorno diviene «tes heures / e tes jours».

Si riportano adesso, vista la ridotta reperibilità di questa recente traduzione, alcune parti della riscrittura di Bonnefoy:

Moi, mes chères études
Je les lassais quelque fois, ces feuillets
Jaunis, où ma jeunesse

Et la meilleur de ma vie se perdaient,
Et des balcons du logis paternel
Je tendais mon oreille vers ta voix
Et le bruit que faisaient, diligentes, tes mains
S'évertuant sur la toile grossière.
Je contemplais le ciel, tout à sa paix,
Les rues ensoleillées et les jardins.
Par là, c'était la mer, là bas les collines,
Quelle langue mortelle aurait su dire
Ce que je ressentais au fond de mon cœur?

Que de douces pensées, que d'espérances,
Que d'élangs de ce cœur, ô ma Silvia!
Et qu'elles nous semblaient
Belles, nos existences, nos destinées!
Au souvenir de tant d'espoir je sens

Une émotion m'étreindre,
J'ai mal, je me désole, c'est à nouveau
La détresse qui reste des grands malheurs.
Ô nature, nature,
Pourquoi ne tiens-tu pas
Tes promesses, pourquoi
Abuses-tu ainsi tes filles, tes fils?

Toi, l'hiver n'avait pas flétri l'herbe encore,
Que te frappait un mal mystérieux
Et tu étais vaincue, tu es morte. Ô ma douce,
Tu n'as pas vu ta jeunesse fleurir,
Ni senti ton cœur battre
À quelque éloge ou de tes mèches brunes
Ou de tes yeux ardents bien que timides.
Au soir des jours de fête tes compagnes
N'auront pas avec toi devisé d'amour.

Et bientôt était morte
Aussi mon espérance. Le destin
À moi aussi refusa la jeunesse.
Ah, comme tu es loin
De moi, si tendre amie
De mes jeunes années, toi, mon attente
Maintenant tout en pleurs! Est-ce cela,
Le monde? Est-ce cela,
L'amour, les joies, les travaux, l'existence
Dont si souvent nous parlions entre nous?
Est-ce cela, la condition humaine?
La vérité, d'un coup; et toi, l'infortunée,
Qui es tombée et qui de loin me montres
D'un geste de ta main
La mort, ce froid, et la tombe déserte.

Nella terza strofa della poesia leopardiana l'io lirico riflette su se stesso in relazione alle sensazioni suscitategli dalla voce e dalla vista di Silvia.

Il traduttore non cerca di riprodurre il chiasmo prodotto da «studi leggiadri... sudate carte», trascurandone le peculiarità semantiche in cui sembrano contrapporsi gli studi letterari più graditi ai lavori inevitabilmente più gravosi, probabilmente nelle fasi della scrittura e quindi del travaglio compositivo.

Il primo aggettivo è di uso comune «*chères*», mentre «*ces feuillets / jaunis*» (con *enjambement* a separare i due termini) costituisce un esempio di traduzione-interpretazione con l'uso di un aggettivo cromatico riferito ai fogli di carta.

Altre scelte traduttive sono in funzione di una chiarificazione o semplificazione del testo originario, come avviene nella resa de «il tempo mio primo» con «*ma jeunesse*» o «al suon della tua voce» espresso con «*vers ta voix*», laddove una vera e propria riscrittura si ha nel rendere i versi 21-22 in cui Bonnefoy esplicita la sensazione uditiva che nel testo leopardiano era riferita manifestamente solo alla voce di Silvia, con un'amplificazione dei versi, l'aggiunta di «*le bruit*» e «*diligentes*».

Modificato è anche il senso de «la faticosa tela» che fa da *pendant* alle «*sudate carte*» leopardiane, in cui il traduttore si serve di un aggettivo riferito non tanto alle sensazioni di Silvia o del poeta quanto invece alle caratteristiche dell'oggetto stesso, in questo caso alla tela che diventa «*grossière*», laddove l'idea dello sforzo è resa con l'aggiunta del verbo «*s'évertuant*».

Infine per i versi 26-27 di *A Silvia*, il traduttore preferisce la forma interrogativa, rendendo «in seno» con «*au fond de mon cœur?*».

La quarta strofa, centrale, segna la svolta, attraverso tre sezioni di quattro versi ciascuna: dapprima (vv. 28-31) condensa con due esclamative la felicità di un tempo favoloso, in cui il poeta e Silvia sembrano identificarsi («*ci*», v. 30), nei versi successivi (vv. 32-35) si registra la caduta dell'illusione; infine (vv. 36-39) viene additato il disinganno della natura attraverso due proposizioni interrogative.

Bonnefoy mantiene le due esclamative iniziali, esplicitando «che cori» con «que d'élans de ce cœur» e «quale allor ci apparia...» con «qu'elles nous semblaient / belles nos existence, nos destinées!» che porta a una ripetizione nell'uso della prima persona plurale resa nel testo italiano solo con «ci», in qualche modo rendendo le riflessioni più circoscritte alle vicende di questa coppia immaginaria che non riferite all'intera umanità.

Tale impressione è del resto confermata dai versi successivi in cui Bonnefoy inserisce moltissimi riferimenti all'io lirico assenti nel testo di partenza. Laddove cioè in Leopardi ritroviamo tra i versi 32 e 35 la presenza del poeta marcata soltanto da tre *-mi* enclitici, nella traduzione corrispondente vi sono due «me» e soprattutto 3 «je», assenti questi ultimi nel componimento dei *Canti*.

Questa porzione di testo, in posizione perfettamente centrale (in quanto costituisce la sezione mediana della quarta strofe) è la chiave di volta dell'intero meccanismo compositivo, perché separa i due momenti fondamentali della lirica: da un lato l'età favolosa della giovinezza, dall'altro l'«apparir del vero» (v. 60).

Nella traduzione viene meno la significativa rima «sventura / natura», ma appare chiaro che il poeta-traduttore abbia appieno compreso lo spessore semantico di questi versi, in quanto ne suggerisce delle significative variazioni, anche nel tradurre i versi 33-34 in cui appunto vi è una vera e propria imitazione del testo originario.

Il componimento si chiude con la quinta e la sesta strofa in cui il crollo delle speranze si manifesta, prima con la morte di Silvia, poi con la disillusione e l'immagine finale della «tomba ignuda». In questi versi centrale è il motivo del freddo, chiara metafora per indicare la morte reso da Bonnefoy prima con «l'hiver n'avait pas flétri l'herbe encore» e poi, nel verso finale, con la resa della «fredda morte...» con «la mort, ce froid, et la tombe déserte».

Particolarmente bello è il modo con cui Bonnefoy esprime la parte riferita a Silvia, privata dei piaceri della giovinezza.

Il celebre appellativo «tenerella» è reso con «ô ma douce» (laddove il traduttore sopprime il «dolce» del v. 50 riferito alla

speranza), alludendo a Leopardi con «*au soirs des jours de fête*» per rendere «i dì festivi» che rimanda chiaramente al titolo de *La sera del dì di festa* e all'ambientazione di altri componimenti come *Il sabato del villaggio* in cui si fa riferimento ai preparativi della gioventù recanatese durante occasioni festive, ma soprattutto merita attenzione la scelta di rendere l'ultimo binomio aggettivale «sguardi innamorati e schivi» con «*de tes yeux ardents bien que timides*».

Forse il poeta francese ha inteso conferire maggiore carnalità a Silvia i cui occhi diventano «ardenti», suggerendo quindi non una disincarnazione della sua figura da rendere con tratti eterei ed evanescenti, ma muovendosi in linea con quel processo di erotizzazione dei lirici italiani che Scotto (2008) ha evidenziato a proposito delle traduzioni effettuate da Bonnefoy sul *Canzoniere* di Petrarca.

Secondo Dotoli (2008: 122), per tradurre questo celebre canto leopardiano, Yves Bonnefoy ha creato un Leopardi-Bonnefoy, è questo uno dei casi in cui più chiaramente si verifica il passaggio dalla traduzione all'atto creativo, in quanto l'autore francese ritrova una «*résonance*» del suo mondo interiore, delle «*ondes rythmiques*» della parola nei versi con cui si confronta.

Nel suo commento, Bonnefoy sente il bisogno di premettere alle osservazioni più direttamente riguardanti *A Silvia*, delle considerazioni più generali su Leopardi che, in parte, richiamano i saggi precedenti composti sul Recanatese, ma che ancor più centralizzano il valore della parola poetica quale chiave di accesso privilegiata all'universo dello scrittore e soprattutto, attraverso l'«*intelligenza delle parole*» permettono di attingere a un livello interpretativo più profondo.

Sono le parole, infatti, secondo il commento di Bonnefoy, ad aver affascinato Giacomo bambino, in mezzo a esse si era formato e cresciuto, prima come lettore e ben presto anche come autore.

Erano quelle che poteva ritrovare nella vasta biblioteca paterna, ma anche quelle provenienti dall'esterno, ascoltate mentre era chino al suo tavolo di lavoro. Bonnefoy distingue tra parole della scienza e parole della poesia, «cariche di sogni [...] ma portate dal desiderio di

essere, per lo spirito umano, quell'orizzonte della *Sera del dì di festa* ove "dolce e chiara è la notte e senza vento"».

Leopardi, tra i poeti italiani, è colui che ha meglio compreso che la poesia si trova a questo bivio, tra le due vie che si aprono nel cuore della parola.

Leopardi mostra di saper ascoltare le «grandi parole della terra» e le accoglie nella sua poesia, concede loro diritto di cittadinanza, pur essendo a sua volta privato di ogni reale condivisione, il poeta di Silvia è comunque un «essere che ama», «capace di amare senza provare il bisogno di possedere», un poeta che «sa attingere a ciò che non ha posseduto». *A Silvia* è proprio un canto che dimostra sino a qual punto di condivisione potesse giungere il poeta nei confronti di qualcuno che è rimasto distante, ma ha fatto esperienza acuta e precoce della precarietà della vita.

Dal commento alle note del traduttore: Bonnefoy ritorna sulle difficoltà di tradurre Leopardi, iniziando proprio dalla «luce» che emana dalle parole «ridenti e fuggitivi». Nel passaggio da un vocabolario a un altro diventa difficile per il traduttore restituire in un'altra lingua non solo i significati «chiari e latenti» del testo, ma anche la «vita delle parole» in quanto «le parole del francese non hanno lo stesso modo di vivere che quelle dell'italiano nei *Canti*».

Della traduzione di *A Silvia* Bonnefoy mostra di aver avuto difficoltà a tentare di far rivivere nella lingua francese la «bellezza infinita, e infinitamente italiana, di versi come: «Sonavan le quiete / stanze, e le vie dintorno, / al tuo perpetuo canto», ammettendo il fascino delle dittologie aggettivali iniziali, intese come ossimoriche. Molto importante è la conclusione del discorso, che iscrive la traduzione da Leopardi entro quella precisa dinamica del desiderio su cui Bonnefoy torna anche in altri luoghi:

Per quanto insufficiente sia la traduzione, è attraverso questa stessa insufficienza che la rivela cosa mortale, *essa ha dato forma a un desiderio*, rivelato un affetto, designato il poeta che meritava questa profonda fedeltà. Non è poco. Se solo avessi fatto intendere

Novella Primo, «*Quel desiderio ardentissimo di tradurre*». *Lo Streben della traduzione tra Leopardi e Bonnefoy*

che amo Leopardi, che la sua opera più che da ammirare è da amare, questo potrebbe bastarmi. (Bonnefoy 2011, corsivi nostri)

Bibliografia

- Berman, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- Bigi, Emilio, "Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817) ", *La genesi del Canto Notturmo e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1957.
- Blasucci, Luigi, "Una fonte linguistica (e un modello psicologico) per i *Canti*: la traduzione del secondo libro dell'*Eneide*", *Leopardi e il mondo antico (Recanati, 22-25 settembre 1980)*, Firenze, Olschki, 1982: 283-299.
- Bonnefoy, Yves, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, trad. it. di Fabio Scotto *La comunità dei traduttori*, Palermo, Sellerio, 2005.
- Id., *Keats et Leopardi. Quelques traductions nouvelles*, Mayenne, Mercure de France, 2000.
- Id., *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, Périgueux, William Blake & C., 2001.
- Id., "Quelques propositions quant aux sonnets de Shakespeare", *Shakespeare poète*, Actes du Congrès organisé par la Société Française Shakespeare, 16-18 mars 2006, textes réunis par Pierre Kapitaniak, sous la direction d'Yves Peyré, Paris, Société Française Shakespeare, 2007.
- Id., *L'opera poetica*, Ed. Fabio Scotto, trad. it. di Diana Grange Fiori – Fabio Scotto, Milano, Mondadori, 2010.
- Id., "Silvia, te souviens-tu?", *La domenica. Il sole 24 ore*, n. 193, 17/7/2011, estratto da Leopardi, Giacomo, *A Silvia*, edizione bilingue, traduzione e commento di Yves Bonnefoy, nota al testo di Carlo Ossola, Torino, Alberto Tallone, 2011.
- D'Intino, Franco, *Poeti greci e latini*, Roma, Salerno, 1999.
- Dotoli, Giovanni, *Yves Bonnefoy dans la fabrique de la traduction*, Paris, Hermann, 2008.
- Fasano, Pino, *L'entusiasmo della ragione. Il romantico e l'antico nell'esperienza leopardiana*, Roma, Bulzoni, 1985.

Novella Primo, «*Quel desiderio ardentissimo di tradurre*». *Lo Streben della traduzione tra Leopardi e Bonnefoy*

- Gnisci, Armando (ed.), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Leopardi, Giacomo, *Tutte le poesie e tutte le prose*, Eds. Lucio Felici – Emanuele Trevi eds., Roma, Newton & Compton, 1997.
- Id., *Poesie e prose*, Eds. Rolando Damiani – Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, vol. I 1987, vol. II 1998.
- Id., *Poeti greci e latini*, Ed. Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1999.
- Id., *Lettere*, Ed. Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 2006.
- Lonardi, Gilberto, *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Firenze, Olschki, 1969.
- Nasi, Franco, *La malinconia del traduttore*, Milano, Medusa, 2008.
- Natale, Massimo, "Dagli Scherzi a Imitazione: Leopardi traduttore dei poeti", *Lettere Italiane*, 58.2 (2006): 304-335.
- Orcel, Michel, *Les larmes du traducteur. Journal du Maroc*, Paris, Grasset, 2001.
- Prete, Antonio, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Id., "Bonnefoy in dialogo con Leopardi", *Rivista internazionale di studi leopardiani*, 8 (2012): 1-6.
- Primo, Novella, "«Stretto tra lacci rosei». Leopardi tra vincoli della traduzione e desiderio di poesia negli *Scherzi epigrammatici*", *Atti del XIII Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi* (Recanati, 26-28 Settembre 2012), in corso di stampa.
- Id., "Al chiaror delle nevi". *Poeti-traduttori francesi di Giacomo Leopardi a confronto*, Lecce, Milella, 2012.
- Scotto, Fabio, "Yves Bonnefoy e Leopardi: tra critica e traduzione", *Trasparenze*, 21 (2004): 69-80.
- Id., "Yves Bonnefoy traducteur de Leopardi et de Pétrarque", *Littérature*, 150 (giugno 2008): 70-82.
- Vegliante, Jean Charles, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London, Routledge, 1995, trad. it. di Marina Guglielmi *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando, 1999.

Filmografia

Tradurre, Dir. Pier Paolo Giarolo, Italia, 2008.

L'autrice

Novella Primo

Novella Primo, dottore di ricerca in Italianistica (2002) e Francesistica (2012), è attualmente cultore di Teoria della Letteratura e Letterature Comparete presso l'Università di Catania. Si è occupata in sede critica soprattutto di Ariosto, Leopardi, L. Romano, Quasimodo, comparando, in chiave intertestuale, questi autori e il mondo classico. Fra le sue pubblicazioni: Giuseppe Savoca – N. Primo, *Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi* (Olschki 2003); *Leopardi lettore e traduttore* (Insula 2008), «*Al chiaror delle nevi*». *Poeti-traduttori francesi di Leopardi a confronto* (Milella 2012) e numerosi contributi apparsi su riviste specialistiche e atti di Convegni tra cui: "Flaubert c'est moi: il "cuore semplice" della narrativa di Lalla Romano" (Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento, Atti Convegno MOD 2008; ETS: 2010) e "Beyond the bounds: twentieth-century variations on the myth of Alcestis" («*Between*», vol. I, n. 1, 2011; <http://www.Between-journal.it/>).

E-mail: novellaprimo@alice.it

Novella Primo, «*Quel desiderio ardentissimo di tradurre*». *Lo Streben della traduzione tra Leopardi e Bonnefoy*

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Primo, Novella, "Quel desiderio ardentissimo di tradurre. Lo *Streben* della traduzione tra Leopardi e Bonnefoy", *Between*, III. 5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>