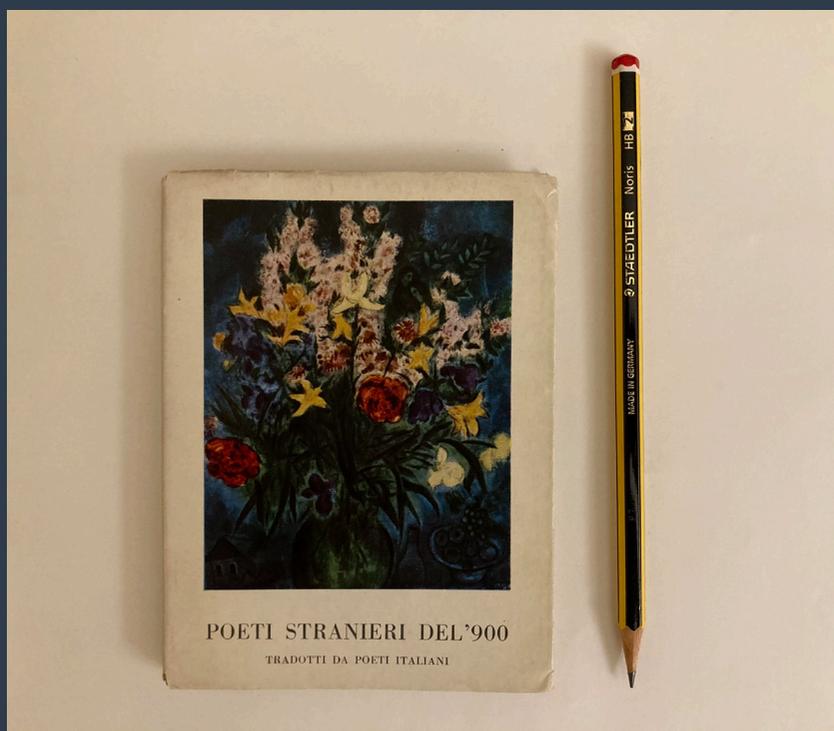




L'Arazzo  
Sezione Saggi

L'antologia illustrata  
in miniatura di Vanni Scheiwiller:  
*Poeti stranieri del '900*  
*tradotti da poeti italiani*

*A cura di Loretta Frattale e Simona Munari*





# L'Arazzo

collana diretta da Loretta Frattale

Sezione Saggi



L'antologia illustrata  
in miniatura  
di Vanni Scheiwiller:  
*Poeti stranieri del '900*  
*tradotti da poeti italiani*

A cura di Loretta Frattale e Simona Munari

Ledizioni

Il volume è frutto della ricerca svolta presso il Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Progetto PRIN 2022JML3N9\_004 CUP E53D23013930006.



Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>.



*L'antologia illustrata in miniatura di Vanni Scheiwiller: poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Loretta Frattale e Simona Munari

Prima edizione: luglio 2025

Print ISBN 9791256004928

eBook ISBN 9791256004935

PDF ISBN 9791256004942

Ledizioni Ledipublishing

Via Boselli 10, 20136 Milano (Italy)

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe: [www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com),  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

## Indice

- Una giornata all'insegna del pesciolino d'oro 9  
di Loretta Frattale

RITRATTO DI VANNI SCHEIWILLER

- Lavorando con Vanni Scheiwiller 27  
di Gabriele Morelli

LIBRI-SCATOLA, LIBRI FARFALLA,  
LIBRI ORGANETTO, LIBRI-SCRIGNO

- A Book is a Box is a Nox 47  
di Antonella Anedda

- «Sparpagliare al vento i miei piccoli libri colorati»:  
riflessioni sul dono nella *Balada de la bicicleta con alas*  
di Alberti ed altre strenne edite da Vanni Scheiwiller 59  
di Irene García Chacón

IL LIBRO-SCRIGNO. I GIOIELLI DELLA STRENNIA SCHEIWILLER  
1956

- Solmi e Dal Fabbro sull'intraducibile Valéry:  
un'idea di antologia 85  
di Simona Munari

Una traduzione «amorosamente tentata»: Diego Valeri e Apollinaire di Luca Bevilacqua	103
Las “almas” de Pedro Salinas: poesía y cartografía di Enric Bou	115
«Con un linguaggio affannato e gemente». Margherita Guidacci traduce Gabriela Mistral per i <i>Poeti stranieri del '900</i> (All'Insegna del Pesce d'Oro, 1956) di Matteo Lefèvre	137
Rilke, Giaime Pintor e i <i>Sonetti a Orfeo</i> (I,3) di Gabriella Catalano	161
Nell'Italia del secondo dopoguerra. Poeti nord-americani del '900 tradotti da poeti italiani di Elèna Mortara	175
Riflessioni sull'assenza: Thomas Hardy nei versi di Eugenio Montale di Elisabetta Marino	213

# Una giornata all'insegna del pesciolino d'oro

DI LORETTA FRATTALE (UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA)

## *Premessa*

I testi qui riuniti raccolgono e integrano gli interventi presentati durante la giornata di studi “L'antologia illustrata in miniatura di Vanni Scheiwiller: *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*”, svoltasi il 17 novembre 2023 presso la Macroarea di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma Tor Vergata.

L'incontro è stato ideato dal gruppo di ricerca dell'Università di Roma Tor Vergata coordinato dalla scrivente e composto dagli ispanisti Matteo Lefèvre, Francesca Mannino, Chiara Sinatra, dal 2022 impegnato sul tema della de-costruzione e trans-mutazione del libro di poesia in età contemporanea. In quanto unità operativa di un progetto più ampio e di rilevanza nazionale sul fenomeno della transmedialità nella poesia panispanica degli ultimi quarant'anni: *Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry, 1980-2022* (PRIN 2022, CUP E53D2301393000) – condiviso con altre quattro unità afferenti alle Università di Padova, Bergamo, Ca' Foscari di Venezia, Statale di Milano e diretto dalla *Principal Investigator* Antonella Cancellier –, il gruppo ha inteso promuovere una riflessione collettiva, allargata ad altre aree linguistico-culturali, su un modello di editoria *sui generis* – i libri di piccolo formato, sovente arricchiti di materiale extraverbale (disegni, acqueforti, foto e persino registrazioni), pubblicati dagli editori Giovanni e Vanni Scheiwiller con il leggendario marchio “All'Insegna del Pesce d'Oro” (1936-2000) – come spartiacque ideale tra le pubblicazioni bidimensionali,

monomediali, blindate, dell'Alta Modernità e quelle aperte e transmediali della Bassa e Post-Modernità.

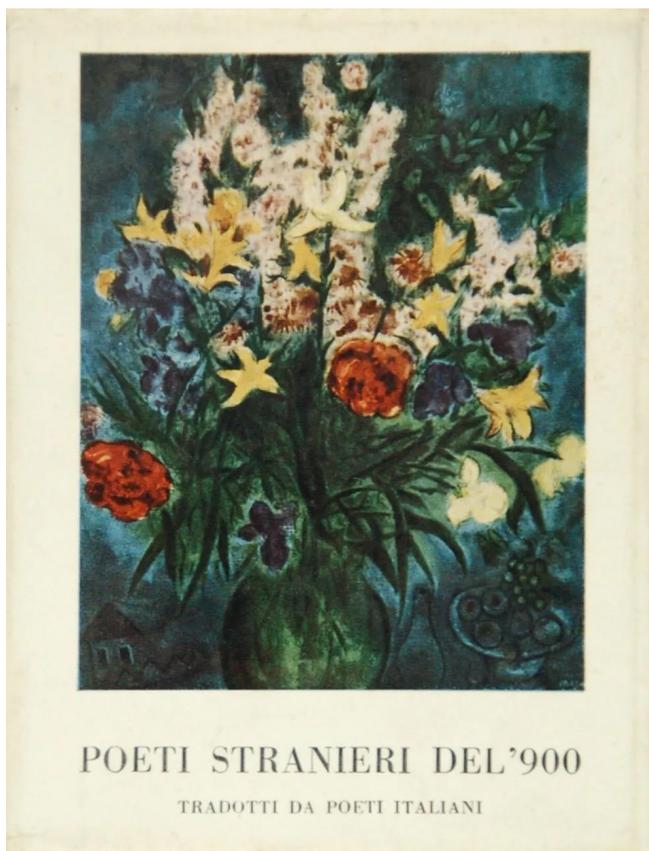
Il primo passo da compiere, in ogni esperienza conoscitiva, è storicizzare, contestualizzare l'oggetto di studio, definire il "pre-" prima di affrontare il "post-". Si è deciso, in questo caso, di partire dal cuore del Novecento, con un confronto pluridisciplinare su un testo (*Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Milano, 1955) e un *editor*/editore (Vanni Scheiwiller) fortemente rappresentativi di quel clima di rinascita culturale, sprovvincializzazione, internazionalizzazione, di scambi proficui e intensi tra poeti e pittori, tra case editrici e gallerie d'arte, in cui prosperò la società letteraria italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

### *La lunga traversata del pesciolino d'oro*

Benché micro (formato in-24°, 10x13 cm), l'antologia scheiwilleriana, inserita nella collana "Strenne del Pesce d'Oro" come strenna del 1956, riunisce novantotto poesie di circa ottantadue autori stranieri del Novecento, tradotte da quarantadue scrittori e poeti italiani. Intercalate all'interno delle diverse sezioni (francese, ispanica, tedesca, inglese, anglo-americana, ispano-americana, slava), sono distribuite undici tavole in bianco e nero che riproducono disegni di Matisse, Braque, Lurçat, Picasso, Derain, Klee, Lehmbrock, Utrillo, Léger, Norman Lewis, Gris. In un piccolo spazio, insomma, un incredibile florilegio di poesie, disegni, voci poetiche provenienti da diverse aree linguistico-culturali (fig. 1).

Si prefigura, dietro le ridotte pagine di quel libriccino e il raffinato assemblaggio di testualità verbo-letterarie e grafico-plastiche che lo connota, un obiettivo ambizioso: oltre alla già di per sé meritoria traduzione in Italia di un significativo corpus poetico internazionale, la "transduzione" – concetto inclusivo del contesto socio-artistico-culturale implicato nell'operazione (Ghignoli, 2014: 34-35) – di uno sfaccettato universo translinguistico e transmediale. Potenti energie in-

terlinguistiche e interartistiche attraversano il volumetto nei suoi diversi snodi verbo-ideativi e plastico-verbali (tra lingua d'origine e lingua d'arrivo, tra la poetica dell'autore e quella del traduttore, tra testi verbali e illustrazioni): fertile eccedenza di quelle a suo tempo immesse nel circuito editoriale dai laboratori sperimentali della cosiddetta avanguardia storica, poi nuovamente liberate dalla neoavanguardia e dalla transavanguardia dell'ultimo Novecento.



*Fig. 1*

Ben più di un migliaio di titoli sono stati pubblicati con il marchio “All’Insegna del Pesce D’Oro”, creato da Giovanni Scheiwiller nel 1936. Giovane impiegato della Hoepli, in seguito direttore della filiera dei libri d’arte, forte di una vasta esperienza internazionale come libraio maturata sotto la guida di Ulrico Hoepli in sedi d’oltralpe, da Ginevra a Parigi, Madrid e persino New York, una volta tornato a Milano, a metà degli anni Venti, frequenta un gruppo di artisti e scrittori con i quali si incontra periodicamente in una trattoria dal nome suggestivo: “All’insegna del pesce d’oro”. In quel clima di amichevole convivialità tra lettori forti e artisti del segno verbale e grafico-plastico elabora un proprio progetto editoriale, apparentemente minimalista, di tono “minore”, ma in realtà rivoluzionario: pubblicare testi di critica d’arte in formato tascabile, e persino «da taschino», affidandone la stesura ad artisti e scrittori dotati di quel dono di chiarezza e sinteticità, di quella capacità – un tempo denominata sprezzatura – di esprimere con naturalezza il “complesso”. Una sfida – così la ricorderà il figlio Vanni – alla «visione monumentale» difesa dall’editoria italiana dell’epoca (siamo in piena era fascista), orientata su tutt’altri formati, ovverosia su volumi enormi, faticosi, ingombranti, buoni solo – diceva Eugenio Montale – «a tenere in piega i pantaloni» (cit. da Ferretti, 2009:11). D’accordo con la lezione del pesciolino d’oro dei fratelli Grimm, Giovanni Scheiwiller è invece deciso a valorizzare, come editore, la moderazione, il minimale, la potenza dell’essenziale. “All’Insegna del Pesce d’Oro”, adottato come marchio della nuova linea editoriale, funge, perciò, per lui anche da motto che esplicita un principio di condotta, uno specifico interesse per libri piccoli, leggeri, eleganti, colorati.

Con pochissimi mezzi Scheiwiller senior riesce a infondere ai suoi “libri-farfalla”, come anche verranno percepiti (cit. da Rigozzi, 2013: 10), un respiro internazionale e una qualità estetica al limite del libro d’artista. Un vero e proprio miracolo, un prodigio di sapienza e sensibilità estetica. Ma è soprattutto lo spirito antilocalista, inter- e trans-nazionale, inter- e

trans-artistico, a sostenerne il volo in tempi che si preannunciano sin da subito durissimi, con il secondo conflitto mondiale alle porte. Scorrendo i titoli pubblicati da Giovanni come editore in proprio fino al 1951, anno in cui il testimone passa al figlio Vanni, appena diciannovenne, Gian Carlo Ferretti ha potuto stilare un lungo elenco di testi di pittori-scrittori (Ardengo Soffici), di poeti-critici d'arte (Raffaele Carrieri), di artisti presentati da letterati (De Pisis-Solmi, Rosai-Franchi, Viviani-De Libero) e di poeti, scrittori o saggisti illustrati da artisti (Sinisgalli-Degas, Mallarmé-Matisse, Carrieri-Toulouse-Lautrec), di artisti che presentano altri artisti (De Pisis alle prese con Van Gogh, Messina con Marussig, Cantatore con

Rousseau) oppure solo se stessi (Campigli, Zavattini), anche come autori di poesie (Scipioni, Melotti) (Ferretti, 2009: 12). Se ne potrebbero aggiungere molti altri. Da ispanista mi limito a ricordare il pregevole volumetto *Pablo Picasso pittore*, pubblicato nella collana "Arte Moderna" nel 1932, con uno scritto di Christian Zervos tradotto da Giacomo Prampolini (fig. 2) e una *Nota Bibliografica* a firma dello stesso Giovanni Scheiwiller. Senza precedenti, per l'epoca, la "Serie

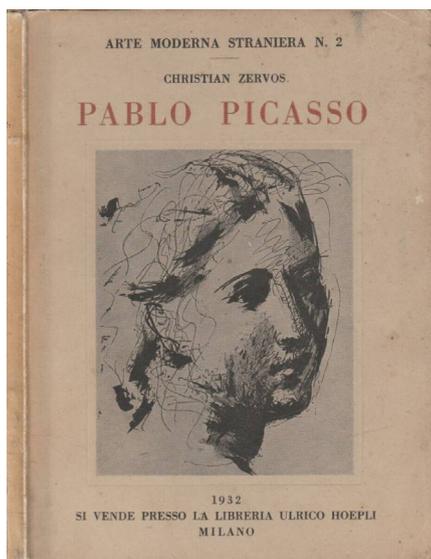


Fig. 2

illustrata”(1939-1964)”, con libriccini di piccolo formato (in-32°, 7,5x10 cm) (Novati, 2013: 409-418), corredati di foto e tavole in bianco e nero, ma anche biografie molto sintetiche, per esempio quella di Dino Campana – *Dino Campana (1885-1932)*, 1942 – scritta da Marco Valsecchi, anch’essa dotata di un inserto fotografico (Novati, 2013: 409). Di non

comune pregevolezza, all'interno di questa stessa serie, un altro volumetto, *Coplas. Grabados de Picasso* (1944), curato da Prampolini, con tredici disegni di Picasso, di cui uno a colori (Novati, 2013:410).

Il figlio Vanni avrebbe poi aggiornato e adeguato l'iniziativa paterna agli sviluppi estetici dell'ultimo Novecento, senza mai venir meno ai principi di base del sistema estetico-produttivo originario. Sarà a sua volta un editore libero e addirittura alternativo, un sostenitore della poesia sperimentale (segnatamente della poesia della neoavanguardia, cui dedica, negli anni di massimo fermento, dal 1961 al 1966, la collana "Poesia Novissima"), di testi scritti in lingue incomprensibili per il lettore italiano medio (la poesia dialettale), di autori ancora sconosciuti, di nicchia, esotici, periferici o esordienti (alcuni dei quali – Czesław Miłosz, Wisława Szymborska e Seamus Heaney – saranno in seguito insigniti del Nobel per la letteratura). Alle "Serie" create dal padre – "Serie illustrata" (1939-1964), "Serie letteraria" (1939-1985) e "Serie a colori" (1942-49) – ne aggiungerà di nuove.



Fig. 3

A titolo di potenziamento e amplificazione di quel respiro antilocalista e transnazionale che aveva vigorosamente sospinto l'ispirazione paterna verso contenuti e formati felicemente controcorrente, Vanni apre, ad esempio, la "Serie oltremare" (1951-1966), rifulgente vetrina di testi appartenenti alla più nobile tradizione lirico-drammatico-sapienziale transcontinentale, formalmente valorizzati da sovracoperte riccamente illustrate. Tra i titoli in catalogo: *Proverbi cinesi* (1951) (fig. 3), *Poesie T'ang* (1952), *Cinquanta pantum indonesiani* (1954), *Antiche liriche giapponesi* (1956), *Strofe del Vietnam* (1956), *Canti del Dalai-lama* (1956),

tutti a cura di Giacomo Prampolini, ma anche *Introduzione ai Nô* di Ernest Fenollosa e Ezra Pound (1954), *Massime degli antichi Egiziani* (1954) a cura di Boris de Rachewiltz, *Nel bosco* di Akutagawa Ryunosuke, tradotto e curato da Salvatore Mergè (1958) (Novati, 2013; 442-448).

In quanto alla sinergia con il mondo delle arti plastiche, il giovane Scheiwiller è ancor più deciso ad alimentarla e potenziarla. Oltre a incrementare la già menzionata “Serie illustrata”, crea la “Serie incisioni originali” (1953-1996), per la quale chiede la supervisione di un maestro dell’arte incisoria, poeta e scrittore, Luigi Bartolini, che la inaugura con un suo “libro-cartelletta” (sempre in-24°), *Addio ai sogni* (1953), contenente sei poesie e sei acqueforti. In questa “Serie” confluiscono, tanto per citarne alcuni, libri-cartellette dai titoli di per sé indicativi della forte convergenza tra parole e materia, suoni e formato, poesia e grafica che la connota: *Variazioni dinamiche spaziali*, con sei xilografie di Silvano Bozzolini e un testo di Aldo Palazzeschi (1972); *Plumelia*, con una poesia di Lucio Piccolo, sei acqueforti di Raffaello Piraino e una nota di Antonio Pizzuto (1975); *Sei rilievi* o incisioni a rilievo di Nino Ricci con una poesia di Wisława Szymborska (1993) (Novati, 2013: 418-421).

Altra collana ad alta tensione verbografica è “Occhio Magico” (1944-1986). Avviata da Giovanni in piena guerra mondiale (1944-1945), resterà a lungo silente. La riapre Vanni nel 1968, con una serie di microlibri fotografici (formato in-32°, 7,5 x 10 cm.) in gran parte curati dalla poetessa, scrittrice, artista Annalisa Cima (Novati, 2013: 356-358). Si tratta di ritratti sintetici e molto iconografici di celebrità del mondo artistico-letterario internazionale, tratteggiati unendo brevi scritti, spesso versi, con foto degli stessi, da Montale a Ungaretti, Palazzeschi, Murilo Mendes, Pound, Guillén. Sorprende per la pulitissima scelta del materiale visivo e del ricordo il volumetto *Jorge Guillén, da Gilli a Firenze* (1975), con dieci epigrammi del poeta spagnolo, seguiti da sedici primi piani fotografici del medesimo, realizzati da Sante Achilli nel 1973. Facendo scor-

rere questi ultimi, si ha l'impressione di una ripresa in video.

Un settore coltivato da Scheiwiller figlio con speciale cura e attenzione è proprio quello delle raccolte antologiche di autori stranieri. Ne è prova il libriccino strenna del 1956 di cui ci stiamo occupando. Vanni progetta, peraltro, una collana espressamente dedicata a "Poeti stranieri tradotti da poeti italiani" (1958-1980), speculare ad un'altra avviata pochi anni prima, "Poeti italiani tradotti da poeti stranieri" (1953-1993). Sono collane che comportano un notevole sforzo organizzativo-compositivo, oltre che ideativo, sia per il coinvolgimento di più poeti e artisti contemporaneamente, sia per il livello sempre alto di tensione interlinguistica e interartistica mantenuto dai singoli volumi, per i quali quasi mai si rinuncia al testo originale a fronte, né a pregevoli – quanto opportuni – innesti grafici, anche se ciò comporterà l'adozione



Fig. 4

di un formato più ampio (in-16°, 12,6x18 cm). Un esempio per tutti: *La fuente, variazioni su di un tema di Romano Bilenchi* (1961) di Jorge Guillén, nella versione italiana di Mario Luzi, con disegni di Gian Luigi Giovanola (fig. 4). In contiguità tematica con queste due collane, Vanni ne crea anche una terza: "Pagine di letterature straniere antiche e moderne" (1954-1978), stando a Laura Novati, autrice del catalogo che costituisce la principale fonte di

questa rapida ricognizione dell'offerta editoriale scheiwilleriana, «tra le più eleganti e preziose non solo per l'aspetto tipografico, ma per la scelta degli autori, dei traduttori, dei curatori» (Novati, 2013: 359). Tra i titoli: *Antichi poeti pro-*

*venzali* (1954) (fig. 5) e *Lirici tedeschi* (1955), entrambi con testi originali a fronte tradotti da Diego Valeri, e, in sovrapposizione, le riproduzioni, rispettivamente, della famosa *Dame à la licorne: Le Gout* (secolo XVI) e del dipinto *Luna piena* di Paul Klee (1919). Ci muoviamo, ora, di nuovo all'interno del formato in-24° (9x12 cm).



Fig. 5

I microlibri scheiwilleriani saranno, nel corso degli anni, attraversati da dinamismi transverbali, ibridismi, non solo ideativo-concettuali, culturali, ma propriamente materiali, sempre più marcati. Se ne apprezzeranno gli sviluppi sino alla fine del secolo, sino alla morte di Vanni nel 1999. Si pensi solo alla collana “Scrittori su nastro”, per la quale esce, nel 1961, un volumetto di versi e riflessioni di Quasimodo, Buzzati, Montale, Sereni, Elio Vittorini, con disco incorporato, in cui è registrata, tra le altre, la voce di Montale che legge poesie su mixage di musica elettronica (Novati, 2013: 221). In un altro volume convergono scritti di Quasimodo, Borlenghi, Tagliaferri, Gelmetti, Forti, T.S. Eliot. Nel disco qui accluso sono incise le voci di Jorge Guillén, Ungaretti e Pound, anche in questo caso con mixage di musica elettronica (Novati, 2013: 221). Non c'è, per la verità, pagina del corposo catalogo storico delle edizioni Scheiwiller con tanta accuratezza e rigore ricostruito da Novati, in cui non si apprezzino gli effetti di una virtuosa interazione tra i diversi domini dell'arte.

Vanni creerà, di suo, due nuovi marchi: *Libri d'artista* (1953-2000) e *Libri Scheiwiller* (1977-2005). Con il primo,

*Libri d'artista*, entra nel campo dei libri d'arte in senso stretto, di formato più grande, oscillante tra l'in-8° (16,7x23,8; 18x23,8) e l'in-4° (22x28; 25,3x38; 23,9x33,8), e variabile (da libri rilegati a cartelle con fascicoli sciolti). Sono opere a tiratura limitata, con testi, disegni, incisioni, originali, unici, creati appositamente per quella specifica edizione (fig. 6). Con il secondo, *Libri Scheiwiller*, vara di fatto, alla fine degli anni Settanta, un'altra casa editri-

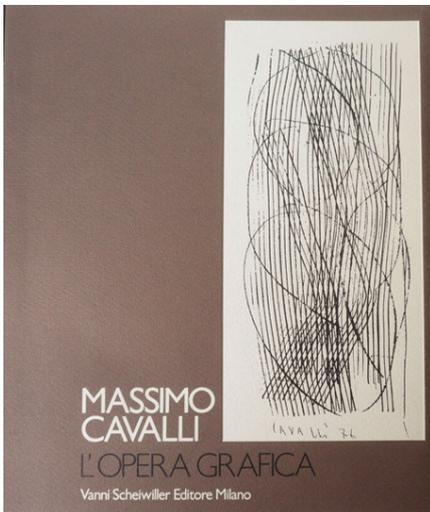


Fig. 6

ce, con tanto di struttura aziendale e nuova sede legale. La sua gestione non fa più capo solo agli Scheiwiller ma a un Consiglio di amministrazione. Tra alterne vicende, e destreggiandosi tra l'editoria creativa delle origini, con un bilancio in perdita "controllata", e una nuova editoria, sempre di alta qualità ma su commissione (da parte di banche ed enti pubblici) per coprire i vuoti di profitto dell'altra, gli editori Scheiwiller continuano a stampare fino al 2006, superando la soglia dei tremila titoli.

### *Il phylum della transmedialità*

È lecito, a questo punto, domandarsi come si leghi il *phylum* della transmedialità, fenomeno fondamentalmente postmoderno, al delizioso libretto-cofanetto contenente il fior fiore della poesia post-baudelairiana transdotta in Italia negli anni Cinquanta.

"Transmedialità" è un sostantivo astratto derivato dall'aggettivo qualificativo "transmediale" che a sua volta discende dal termine "transmedia", coniato da Jenkins nel 2003 per indicare una nuova forma di narrazione, lo *storytelling*, in cui la storia si sviluppa attraverso piattaforme, canali e media diversi (dal libro al podcast, alla televisione, al cinema, al fumetto), ricevendo ad ogni passaggio un contributo specifico, un impulso de-costruttivo e insieme ri-costruttivo. Centro dell'esperienza narrativa non è qui il singolo testo ma l'intero ecosistema mediale, il montaggio sequenziale delle azioni e dei punti di vista, compreso quello del lettore-ascoltatore-spettatore (Jenkins, 2003, 2006), attraverso cui prende forma l'universo narrativo complessivo. La derivazione aggettivale "transmediale" e la sua sostantivizzazione in "transmedialità" attestano, di fatto, la progressiva conversione del concetto originario di "transmedia" in una categoria d'ordine generale che designa non più solo lo specifico formato narrativo (quello dello *storytelling*) ma un sistema, un "processo" (de Toro, 2003), uno stile di creazione plurale, trasversale, cui

concorrono diversi linguaggi, generi, codici artistici, e in regime non di semplice compresenza ma di creativa interazione.

Il fenomeno della transmedialità – come, forse, qualunque altra manifestazione della creatività umana – ha alle sue spalle una genealogia complessa (Kozak, 2017: 222; Guerrero, 2020: 67). La vertiginosa evoluzione tecnologica dei mezzi e dei canali della comunicazione artistica degli ultimi decenni ha impresso un'indubbia accelerazione ai dinamismi classici su cui per secoli si è regolato il canone sia letterario che editoriale, ma non c'è propriamente rottura tra l'iniziale slancio tensivo verso ciò è fuori dal campo verbale, oltre la lettera, oltre la pagina scritta, delle prime avanguardie e l'attuale dilatazione dei confini testuali sperimentata dalla nuova letteratura "espansa" (Perniola, 2015; Kozak 2017).

L'ampio e variegato fronte dei *Cultural Studies* – dai *Visual Studies* ai *Media Studies*, a quelli sull'inter- e la trans-medialità – ha via via introdotto nuove modalità di approccio alle scritture poetico-artistiche contemporanee (digitali, ma non solo). Il focus è ora su una comunicazione plurimediale, multicanale e interattiva, e non più solo verbale. Sono i transiti e le connessioni tra i diversi mezzi di espressione in campo (dalla parola scritta alla parola incisa su nastro, alla performance, al disegno, alla fotografia, alla cinematografia, alla videoscrittura) ad avere immediata presa sul lettore, sia esso comune o ideale. Uno specifico "differenziale estetico" (Kozak, 2017) si sprigiona da tali snodi, intrecci, sovrapposizioni di segni e codici, e se ne deve dar conto in sede ermeneutica.

Il confronto con questa dimensione testuale inter-media (interna alla scrittura, tra i suoi interstizi, le stratificazioni e le sovrapposizioni) e trans-media (oltre la scrittura, al di fuori del testo, della pagina e del libro) attraverso il recupero dell'antologia scheiwilleriana del secolo scorso si è rivelato illuminante. È tornato alla luce, non un'idea né un'eredità del passato, ma un oggetto funzionante, un artefatto parlante, in grado di dirci ancora molto sul passato e di dialogare attivamente con il presente e il futuro. Ripescarlo dallo scaffale

dei libri *d'antan* non ha fatto risorgere un mondo perduto. Ha aperto nuovi piani di percezione del passato, creato nuove connessioni, e quindi nuove prospettive di futuro.

Estremamente incoraggiante, in tal senso, la risposta dei principali destinatari dell'evento, gli studenti, che hanno affollato la pur ampia Aula Moscati della Macroarea di Lettere e Filosofia dell'Ateneo romano, manifestamente conquistati dall'intreccio di versi, oggetti, immagini, forme che si è andato costituendo e via via espandendo dinanzi ai loro occhi nel corso della giornata, dall'emozionante, profonda, dotta esegesi del poema-scatoia *Nox* di Anne Carson proposta dalla poetessa e traduttrice Antonella Anedda in apertura dei lavori agli interventi in programma sul copioso flusso di parole scritte altrove ma in movimento verso la nostra lingua e verso altri segni, altri materiali, altri codici, che Vanni Scheiwiller riuscì a riversare, nel dicembre del 1955, in uno dei suoi pregevoli scrigni annualmente confezionati come "strenna" per i lettori.

### *Contributi e ringraziamenti*

Tra i membri delle unità PRIN 2022 *Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry, 1980-2022*, oltre alla scrivente che ha illustrato premesse e finalità della giornata in rapporto con le linee fondamentali del progetto di ricerca condiviso, Enric Bou (responsabile scientifico dell'unità di ricerca dell'Università Ca' Foscari di Venezia) ha dato il via agli interventi sull'operato dei mediatori e transduttori antologizzati concentrandosi sui travasi "spaziali" tra la poesia "El alma tenías" di Pedro Salinas e la versione italiana ("Un'anima avevi") di Vittorio Bodini e Matteo Lefèvre (membro dell'unità di ricerca locale) ha messo a fuoco, attraverso l'intenso dialogo poetologico intercorso tra la poetessa cilena Gabriela Mistral e la sua traduttrice italiana, la poetessa Margherita Guidacci, negli anni in cui si procedeva al transito dei testi della premio Nobel in Italia, il sottile ma vitale tessuto con-

nettivo che ogni atto traduttivo genera tra due sensibilità e universi geo-culturalmente distanti.

Non è mancata la collaborazione di studiosi italiani e stranieri esterni agli organismi di ricerca già menzionati.

Hanno partecipato con un proprio originale contributo i colleghi del Laboratorio di Traduzione Umanistica (TradUm) del Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società dell'Università di Roma Tor Vergata: dal suo fondatore, il francesista Luca Bevilacqua, alla slavista Bianca Sulpasso, Delegata del Rettore all'Internazionalizzazione, alla germanista Gabriella Catalano, Direttrice della Scuola di Dottorato in Letterature, Lingue e Culture Straniere Moderne, all'anglista Elisabetta Marino, Delegata del Rettore con funzioni di Direttrice del Centro Linguistico d'Ateneo. La francesista, traduttologa e comparatista Simona Munari ha anche condiviso con chi scrive l'intero lavoro di raccordo tra il *philum* tematico (la transmedialità) e il caso di studio in esame, così come l'organizzazione della giornata e la cura del presente volume.

La giovane germanista Flavia Di Battista, già borsista dell'Istituto Italiano di Studi Germanici a Roma e ora assegnista di ricerca all'Università Roma Tre, è intervenuta con un'accurata ricostruzione della storia editoriale delle traduzioni di Leone Traverso incluse nell'antologia<sup>1</sup>.

Gabriele Morelli e Elèna Mortara, assenti – causa forza maggiore – al momento del confronto in Ateneo, sono presenti nel volume con un contributo dal valore raddoppiato. Toccati entrambi, anche a livello personale, dalla magia del

---

<sup>1</sup> Mancano all'appello, in questo volume, per ragioni puramente logistico-gestionali legate alla tempistica della pubblicazione, l'intervento della collega germanista cui rinvia questa nota e quello della slavista Bianca Sulpasso, dal titolo «*Stelle in cielo. Stanze senza fiori: Pasternak nelle antologie di Poggioli*. Un motivo in più per sottolineare l'importanza del loro apporto alle tematiche trattate nel corso dell'incontro e rivolgere un pensiero di particolare gratitudine a Bianca Sulpasso per il sostegno – anche istituzionale – ricevuto in questa e altre occasioni.

marchio scheiwilleriano o dall'interazione con il suo editore, hanno generosamente attinto alle rispettive memorie private, oltre che ai saperi di cui sono maestri nei rispettivi settori (ispanistico e angloamericanistico).

La storica dell'arte dell'Università di Valladolid, Irene García Chacón, che ha incentrato la propria relazione sul formato, ha ricordato come per gli Scheiwiller il libro non è mai solo il suo contenuto ma anche un dono, il *senhal* di un legame con l'altro da sé, «il nesso tra le parti» e insieme una «traccia» di sé.

Anche a nome dei colleghi dell'unità di ricerca promotrice della giornata scheiwilleriana qui rievocata, rivolgo un sentito ringraziamento a tutti i partecipanti – relatori e studenti – per aver reso oltremodo vivace, intenso, quel primo momento di condivisione di un progetto di ricerca allora appena avviato e ora quasi al suo traguardo grazie anche alle importanti sollecitazioni ricevute *ab origine*. Mi sia permesso, infine, esprimere, qualcosa di più che un ringraziamento, o di anche altro, ad Antonella Anedda per averci illuminato con la grazia del suo esempio, de-costruendo e ri-costruendo il poema-scatola di Anne Carson – tra le forme poeticamente più evolute del libro contemporaneo – con una concretezza fisico-emozionale e un'acutezza interpretativa che nessuna ermeneutica codificata avrebbe potuto eguagliare.

### *Bibliografia*

Ferretti, Gian Carlo (2009): *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, Milano: Libri Scheiwiller.

Ghignoli, Alessandro (2014): “Il ‘transautore’ nella comunicazione letteraria tradotta”, *Testo a Fronte*, 50, pp. 31-47.

Guerrero, Gustavo (2020): “Transmedialidad y campo poético. Un recorrido por América Latina”, in Martínez

- Cabrera, Erika (ed.), *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 47-71.
- Jenkins, Henry (2003): “Transmedia Storytelling”, *MIT Technology Review Magazine*: <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling> (ultima consultazione: 22/03/2025).
- (2006): *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University.
- Kozak, Claudia, (2017): “La literatura expandida en el dominio digital”, *El Taco en la Brea*, 4, 6, pp. 220-245.
- Novati, Laura (2013): *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, Milano: Edizioni Unicopli.
- Perniola, Mario (2015): *L'arte espansa*, Torino: Einaudi.
- Rigozzi, Gerardo (2013): “Arte veramente rara”, in Novati, Laura, *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori. Catalogo storico 1925-1999*, Milano: Edizioni Unicopli, pp. 9-10.
- Scheiwiller, Vanni (ed.) (1955): *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, introduzione di Sergio Solmi, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro.
- de Toro, Alfonso (2003): “Transmedialidad y transculturalidad. Un modelo”, in “Discursos sobre la hibridez en Latinoamérica: del Descubrimiento hasta el siglo XXI”, 14° Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas. Regensburg: Universität Regensburg: [https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/09/Transmedialidad\\_Transculturalidad\\_Un-modelo.pdf](https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/09/Transmedialidad_Transculturalidad_Un-modelo.pdf) (ultima consultazione: 22/03/2025).

RITRATTO DI VANNI SCHEIWILLER



## Lavorando con Vanni Scheiwiller

DI GABRIELE MORELLI (UNIVERSITÀ DI BERGAMO)

Risale alla metà degli anni Novanta la conoscenza e la mia collaborazione con Vanni Scheiwiller. Il motivo del contatto è dovuto alla preparazione del libro *Gli spagnoli e l'Italia* per conto del Banco Ambrosiano Veneto, che presenta numerosi contributi che riguardano la vita culturale della Spagna nelle diverse epoche e più importanti manifestazioni: la storia, la letteratura, la musica, il teatro, il balletto, il cinema, il costume e lo sport, ecc. (Puccini ed.: 1997). Il libro, arricchito di una ingente e sontuosa produzione iconografica, comprende, oltre agli interventi di vari studiosi e ispanisti, foto di militari della guerra civile spagnola, copertine di libri, frontespizi di opere letterarie del passato come del presente, e ancora ritratti di autori famosi, tra cui quelli assai noti di Góngora e Quevedo, dipinti da Velázquez, e di Unamuno, del pittore Daniel Vázquez Díaz, o di Juan Ramón Jiménez di Joaquín Sorolla; sono anche presenti l'*Autoritratto* e alcuni noti disegni di Juan Miró, come pure l'*Apparato e mano* di Salvador Dalí, oltre a varie stampe e affreschi del Don Chisciotte; soprattutto abbondano foto di autori della Generazione del '27, tra cui quella di García Lorca, presente anche con i suoi disegni, e di Alberti a Roma. Né potevano mancare alcuni quadri di Picasso e scene filmiche di Luis Buñuel e Pedro Almodovar. Il lettore dell'elegante libro progettato da Scheiwiller resta letteralmente affascinato dalla bellezza editoriale del volume, dove non sa se ammirare di più il suo contenuto critico o il fascino e la magnificenza del suo ricco apparato grafico, in gran parte a colori, che sovente occupa un'intera

pagina. Come è noto, Scheiwiller inizia presto a occuparsi di editoria. Aveva solo 17 anni quando comincia a pubblicare libri seguendo l'attività del padre, autore di raffinate edizioni ricche di innovazioni che fanno conoscere testi inediti e disegni originali in brevi tirature, tascabili, che vanno da 250 copie a un massimo di mille.

Questo preambolo mi è sembrato necessario poiché la mia frequentazione con Vanni inizia proprio con questo libro, a cui fin dall'inizio era destinato il grande ispanista romano, Dario Puccini, colpito poco dopo l'incarico da una grave malattia che presto doveva condurlo alla morte, avvenuta poi nel 1997, data della pubblicazione del libro. Come lo stesso Scheiwiller mi confessò, al nostro primo incontro: era stato Puccini a fare il mio nome per accompagnare l'editore nella ricerca delle collaborazioni letterarie spagnole e la preparazione del volume. Ho bene in mente il racconto fatto da Vanni delle sue visite nella casa romana di Puccini, e il sofferto dialogo con l'ispanista, da tempo relegato nel letto, al quale dava conto della preparazione del libro e illustrava le varie fasi preparatorie e le scelte delle collaborazioni, attribuendole ai consigli dell'amico ispanista quando invece erano a volte il frutto di valutazioni autonome. Ricordo il volto commosso di Scheiwiller, in genere compunto e serio, nel descrivere l'immagine impietosa dell'avanzare della malattia di Puccini. In ogni sua visita, l'editore milanese lo rassicurava sulla sua presenza, quale curatore dell'edizione, come in effetti possiamo vedere nella pagina di apertura del libro dove il suo nome precede quello di Sergio Romano, autore della prefazione. Ricordo ancora le numerose volte in cui il grande editore mi avvertiva, che qualora Puccini mi avesse chiamato al telefono per conoscere i vari capitoli dell'edizione in fieri del volume, avrei dovuto dire che tutto procedeva bene: «Mi raccomando – mi diceva sussurrando – Puccini deve credere che è lui il curatore del libro. Io gli ho già fatto vedere la prima pagina che porta il suo nome». Seguiva un lungo silenzio mentre il suo viso appariva distante e gli occhi guardavano lontano; alla

fine solo un lungo sospiro e la frase appena sussurrata: «Capita sempre ai migliori».

Il mio lavoro consisteva nell'indicare a Vanni alcuni temi letterari che consideravo importanti da inserire nel testo in preparazione. Avevo in particolare segnalato l'antologia di Gerardo Diego e la relazione Guillén-Montale con le traduzioni nelle rispettive lingue di appartenenza, temi che in seguito mi affidò e sono presenti nel libro. Nel caso del primo suggerimento sulla silloge poetica di Diego, Vanni volle anche riprodurre la copertina della prima edizione della *Poesía española. Antología 1925-1932*, accanto a quelle dei *Lirici spagnoli*, tradotti da Carlo Bo, *Poesia spagnola del Novecento* di Oreste Macrí e *Cosecha. Antología de la lírica castellana*, a cura di Giacomo Prampolini, stampata a Milano nel 1934 da Giovanni Schewiller, padre di Vanni, originario della Svizzera tedesca, direttore della libreria Hoepli e fondatore nel 1936 delle edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro. Di *Cosecha*, la silloge pubblicata a Milano in spagnolo, si stamparono con raffinata tipografia 200 copie numerate e fuori commercio, e presenta poesie di Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Rogelio Buendía, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, José María Luelmo e Rafael Laffón. Del libro esiste un facsimile, da me curato e pubblicato nel 2014 da Editorial Renacimiento di Siviglia.

Particolarmente importante è soprattutto l'*Antología* di Gerardo Diego, che fa conoscere la produzione della nascente Generazione del '27 e riunisce, insieme ai grandi maestri Unamuno, Machado, Ramón Jiménez, numerosi poeti in gran parte inediti in Italia o noti solo in ambiti letterari ristretti, e sono Lorca, Aleixandre, Guillén, Salinas, Cernuda, Altolaguirre, Prados e Moreno Villa. Un'antologia, dunque, che presenta e storicizza una nuova generazione di autori eccezionalmente dotati, destinati in breve tempo a diventare

le principali voci della moderna poesia spagnola. Una solerte campagna di diffusione internazionale fa giungere la raccolta poetica alle più importanti personalità dell'ispanismo internazionale, dove trova subito numerosi ammiratori, pronti a recepire e comprendere il significato del rinnovamento rappresentato dall'*Antología* di Diego.

Soprattutto in Italia la silloge spagnola vede una pronta e straordinaria accoglienza, diffondendosi rapidamente agli inizi degli anni Trenta presso gli scrittori e i critici dell'ermetismo fiorentino che avevano il loro centro di ritrovo nel caffè letterario delle Giubbe Rosse. Si deve infatti a Eugenio Montale, attento lettore della poesia europea, il merito di far conoscere il libro agli amici del gruppo, i quali scoprono la giovane produzione del gruppo generazionale. Riguardo al merito e all'importanza dell'*Antología* di Diego è sufficiente leggere quanto scrive Vittorio Bodini, che non lesina elogi sull'importanza rappresentata dalla nuova silloge spagnola. Scrive a proposito il noto ispanista:

E infine nel 1932 esce la sua famosa antologia della poesia spagnola contemporanea, la silloge più perfetta, l'unica che un poeta abbia fatto di sé e dei suoi coetanei, ricavando da una situazione ancora *in fieri*, non ancora decantata dal tempo o dalla critica, gli esemplari più validi, in un panorama impeccabile, a cui non si può rimproverare una sola esclusione o ammissione ingiustificate. Esempio che crediamo unico nella storia della poesia, specialmente ove si consideri la giovinezza dell'antologista e degli antologizzati (Bodini, 1963: LV).

Anche successivamente, il libro di Diego continua a proporsi in Italia come exemplum di perfetta e moderna antologia, ispirando molte raccolte di poesia. Di ciò ho parlato a lungo con Vanni Scheiwiller, che mi aveva poi affidato un articolo sull'argomento. Insieme abbiamo ricordato i libri delle antologie italiane di poesia che prontamente avevano adottato i criteri del libro di Diego, a partire da quella nota di Luciano Anceschi, *Lirici nuovi: antologia di poesia contemporanea* (Hoepli, Milano, 1943); cui segue, la fortunata *Antologia della*

*poesia italiana*, curata da Giacinto Spagnoletti (Vallecchi, Firenze, 1946), che ha avuto numerose edizioni e dove, come nella raccolta spagnola, i testi degli autori sono preceduti da una poetica personale, seguita da un breve profilo bio-bibliografico, secondo il criterio adottato dal poeta santanderino. Del resto, anche Macri, nella sua fortunata antologia *Poesia spagnola del Novecento*, adotta il principio non anagrafico della disposizione degli autori proprio dell'*Antología* di Diego, criterio che sviluppa successivamente nella sua contrastata teoria letteraria generazionale.

La mia collaborazione richiedeva due incontri settimanali (oltre a varie telefonate per improvvisi dubbi da chiarire o collaborazioni da completare dei dati bibliografici) presso gli uffici dell'editore situato, se ben ricordo, nei pressi di Porta Romana, dove restavo l'intera mattinata. Vanni leggeva attentamente tutti gli articoli e, una volta approvati, li riponeva in una cartella azzurra, mentre in quella di color grigio collocava i testi che presentavano dati incerti o mancavano delle relative illustrazioni.

Nell'evocare il periodo di collaborazione con il grande editore mi torna in mente la ricca messe di ricordi dei poeti spagnoli conosciuti da Scheiwiller, tra i quali si distingueva la frequentazione avuta con Jorge Guillén, conosciuto durante la prima residenza dell'autore a Firenze e in occasione delle sue varie visite accademiche e culturali nel nostro paese. A questo proposito, sempre Scheiwiller, mi ha raccontato il suo primo incontro avvenuto, credo, nella città toscana con il poeta spagnolo, alto e possente, e lui invece piccolo ed emaciato. Nel tendere reciprocamente le mani per un abbraccio, Vanni restò mezzo soffocato dalla grande mole corporea di Guillén tanto da perdere momentaneamente l'equilibrio e aggrapparsi a un tavolo vicino per non cadere.

Scheiwiller era un lavoratore indefesso, preciso e attento a curare l'aspetto grafico e artistico come il contenuto dei materiali in preparazione o le diverse mostre dei suoi libri, che a volte lo costringevano a trascorrere ore notturne a leggere

e rispondere alla copiosa corrispondenza che riceveva o intratteneva con numerosi autori, pronto e disposto a risolvere subito i vari e complessi problemi di carattere amministrativo e editoriale, e a partecipare ai numerosi appuntamenti, incontri e viaggi fissati in precedenza. Quando io giungevo al suo ufficio alle 9 del mattino mi rendevo subito conto che Vanni aveva trascorso parte della notte a leggere la corrispondenza e ad esaminare i testi ricevuti. L'ho visto varie volte giungere con una cartella che apriva sul tavolo del suo studio, dove depositava fogli e riviste debitamente esaminate ed annotate durante la notte. Una lettera a Guillén, datata Milano, 6 agosto 1959, è assai significativa del lavoro notturno svolto dall'editore milanese. Scrive Scheiwiller:

Mio carissimo Don Jorge:

sono le 2.30 di mattina e devo lavorare ancora un paio d'ore almeno e i poi bagagli e sveglia alle 6.30 per Varese dove con gli amici Chiara e Viviani andrò a Merano (Mostra di Viviani, sabato). POI fino alla 10/9/59 [...].

Mi perdoni quindi se scrivo in fretta e male. MA ringrazio ancora di tutto cuore per la bellissima giornata passata con lei a Lido di Camaiore (Arribas Esteras ed., 2014: 103).

Dell'opera di Guillén, di cui Vanni è l'editore preferito («Evviva l'Italia – la eterna y la de Vanni Scheiwiller!», scrive il poeta) con cui pubblica bellissimi libri, eccelle l'edizione delle due opere fondamentali, *Homenaje* (1967) e *Aire nuestro*, un volume di 1697 pagine che comprende anche *Cántico*, *Clamor*, *Homenaje* (1968). Vanni fa conoscere un numero rilevante di opere di Guillén, come *Luzbel desconcertado*, 1956, *El argumento de la Obra*, 1961, ecc., e diversi testi antologici, apparsi in eleganti *plaquettes*, fra i quali occorre ricordare quello del poeta Mario Luzi sulle tre varianti de *La fuente ghillieniana* (1961), a sua volta versificazione e ricreazione di un frammento in prosa di Romano Bilenchi. Nei numerosi omaggi si distingue il libro-disco di Pier Annibale Danovi “Scrittori su nastro II” (1965), che presenta un “encuentro” con Guillén, e la voce del poeta su disco.

Ho davanti a me il volume *Spagna mia diletta*, con tre scritti di Carlo Bo, Juan David García Bacca, Eugenio D'Ors, e due incisioni a colori di José Ortega, uscito sempre nei Libri Scheiwiller (1980). Occorre anche citare, tra le tante pubblicazioni dedicate ai poeti spagnoli nella raffinata collana All'Insegna del Pesce d'Oro, l'omaggio a Jorge Guillén, *Sonreído va el sol, poesie e studi offerti a Jorge Guillén*, nel 1986, per il suo novantesimo anno, a cura di Pablo Luis Ávila, che riunisce testi inediti, manoscritti di liriche di Guillén tradotte da Montale, poesie di Vittorio Sereni e dello stesso poeta spagnolo, e ancora numerosi omaggi di poeti e scrittori spagnoli e noti ispanisti italiani (Ávila, 1986).

Dopo la scomparsa dell'editore nel 1999, occorre ricordare le numerose esposizioni, conferenze e letture poetiche in suo ricordo, come la mostra organizzata il 7 febbraio 2019 dall'Istituto Cervantes di Milano, riunita sotto il titolo *Sonreído va el sol. Jorge Guillén ed il suo editore Vanni Scheiwiller, 1956-1984*. Del resto, l'intenso rapporto di amicizia e collaborazione avvenuto tra Guillén e l'editore milanese, di cui sovente mi ha parlato lo stesso Vanni, è documentato dalla corrispondenza più che ventennale intercorsa fra il poeta e l'editore, riunita nel citato libro *Jorge Guillén, Vanni Scheiwiller. Un epistolario inedito* (Arriba Esteras ed., 2014). Un carteggio, più che ventennale, che inizia il 1955 e continua fino agli ultimi anni di vita del poeta spagnolo, e testimonia, oltre al grande amore del poeta per l'Italia, il rapporto di grande e reciproca stima che lega l'autore e l'editore italiano, e che va ben oltre la semplice ammirazione. Guillén – come bene illustra la presentazione del volume – si mostra e rivela nelle sue diverse anime: il cosmopolita, l'esiliato, il professore prossimo alla pensione e il poeta già maturo. Nel libro della corrispondenza, oltre a Scheiwiller e Guillén, si ritrovano altri protagonisti della grande letteratura del Novecento, come Eugenio Montale, Camillo Sbarbaro, Mario Luzi, Federico García Lorca, Dámaso Alonso e, fra gli altri, un importante mediatore culturale come Renato Poggioli. L'editore, dal

canto suo, invia continuamente al poeta spagnolo libri italiani e vari opuscoli di poesia, e gli mostra fin dall'inizio la sua grande stima e amicizia; soprattutto, accetta con entusiasmo di pubblicare le sue poesie e i suoi testi. Ecco l'inizio di una lettera di Scheiwiller a Guillén, dove informa l'amico poeta di aver trascorso parte della notte a leggere il suo testo dedicato al ricordo di Federico García Lorca, verso il quale Vanni mostra il suo distacco e freddezza avuti in passato nei confronti della poesia del granadino, che considera troppo sonora e colorita (come indicano le allusioni al suo rifiuto di «tutte le guitarre e i guitarristi»), mentre riafferma ancora una volta la sua grande ammirazione per l'opera limpida e contenuta di Guillén, qui limitata ai testi tradotti da Montale:

Milano 30 / 1 / 1959

Mio caro e straordinario Guillén, ho finito alle due e mezza (di notte) di leggere il suo "Federico in persona" e il vostro carteggio. Bellissimo. Il suo scritto è riuscito a farmi amare e rileggere Lorca: lo lessi male e prevenuto dall'Univ.[ersità] alcuni anni addietro. Tutti i miei compagni universitari (soprattutto le ragazze) ne andavano pazzi. Ed io, naturalmente, NO. Niente Lorca MA Guillén. Li scandalizzavo perché davo via *brutalmente* tutto Lorca (le poesie, non il teatro, naturalmente) per quelle sole poesie tradotte dal mio Montale. E al diavolo tutte le guitarre e i "guitarristi" (Ivi: 91).

Emerge e si riafferma qui, come in altre parti della corrispondenza di Scheiwiller, una certa incomprensione nei confronti della poesia (ma non del teatro) di Lorca a cui oppone l'opera di Guillén, più limpida e contenuta.

Ancora una lettera del poeta spagnolo a Vanni, datata Roma 19 gennaio 1961, informa che, invitato dall'associazione ARCSAL, Guillén leggerà le sue poesie in varie città del Nord Italia, a Venezia, Torino, Milano e Pavia. Cito questa notizia poiché nella penultima sede e precisamente nell'Università Bocconi di Milano, invitato dalla professoressa Juana Granados, il poeta annuncia che darà una conferenza sul

tema “Bécquer e ‘la poesía como sueño’”, e precisa: «el 18 a las cuatro y media de la tarde, Aula Manfredini, Università Bocconi». Io, giovane studente, da poco iscritto al magistero di spagnolo della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’università milanese, ero presente e quindi, con grande emozione, posso ora ricordare l’alta e maestosa figura di Guillén mentre legge e commenta, chino sul libro, i suoi versi. Un momento indimenticabile che ha indubbiamente influito sulla scelta della mia vocazione ispanistica, già avvenuta con la presenza di Pablo Neruda, conosciuto poco prima, sempre nell’Università Bocconi, che aveva segnato la mia carriera universitaria e incoraggiato la mia tesi verso lo studio della poesia di Miguel Hernández. Mentre scrivo ricordo con emozione la voce limpida e profonda di Guillén, nella perfetta pronuncia castigliana del poeta di Valladolid, quando ancora non comprendevo bene lo spagnolo.

L’epistolario Guillén-Scheiwiller regala altre informazioni: un giorno in cui il discorso era caduto sulla dittatura di Franco, Vanni mi disse che fino a quando visse il dittatore non poté far conoscere in Spagna l’opera completa di Guillén che egli aveva pubblicato in Italia. La lettera del 16 dicembre 1968, inviata a Scheiwiller dalla Dirección General de cultura y espectáculo, conferma il veto posto dalla censura franchista all’opera di Guillén:

Distinguidos amigos nuestros.

Lamentamos comunicarles que la Censura Española ha prohibido la importación de las *Obras Completas* de Jorge Guillén, cuya distribución para España y América nos habían ustedes propuesto.

Por lo tanto, para el primero de los países la cosa es completamente inviable. Queda por ver si podría estar dentro de nuestros mutuos planes interesarnos de la distribución en los países de América Española (Ivi: 224).

Nel rapporto di collaborazione con Scheiwiller entra anche il mio articolo “Jorge Guillén e l’Italia”, uscito nel citato libro *Gli spagnoli e l’Italia* (Morelli, 1997: 147-157) con tre foto: una che rappresenta un gruppo di scrittori e intellettuali

spagnoli, e una seconda e una terza che riproducono la copertina e il frontespizio di due opere di Guillén in Italia. Vanni aveva insistito perché mettesi bene in luce la stretta relazione letteraria dell'autore spagnolo con l'Italia e i poeti italiani, in particolare con Eugenio Montale e le reciproche versioni delle loro poesie: sei di Montale e cinque di Guillén, che poi aggiunge una nuova versione della poesia "Merigggiare pallido e assorto" in modo da raggiungere lo stesso numero di quelle realizzate da Montale. Per essere precisi, il poeta italiano traduce sei componimenti tratti da *Cántico* che sono "Advenimiento", "Presagio", "Los Jardines", "Árbol de otoño", "Rama del otoño", "El cisne", apparsi sulla rivista genovese "Circoli" (n. 1, gennaio-febbraio 1931, pp. 55-59). Quanto alle versioni di Guillén dell'opera di Montale esse provengono da frammenti di *Ossi di seppia* e da *La bufera* e sono "Merigggiare" in due versioni, "Portami il girasole" e "Languilla", uscite con il titolo *Hacia la poesía de Montale* su *Letteratura. Rivista di Lettere e Arte contemporanea* (n. 79-81, 1966, pp. 242-244), e poi nel volume *Omaggio a Montale* (Mondadori, Milano, 1966), a cui si aggiungono le liriche "Scirocco" e "Forse un mattino", pubblicate anche in "Variaciones" di *Homenaje* (1967). A María de las Nieves Muñiz Muñiz dobbiamo l'articolo *Montale e Guillén: le traduzioni scambiate (cronologia e retroscena)* (Muñiz Muñiz 2001: 509-523), che presenta un quadro preciso ed esauriente del tema e dove la studiosa ricostruisce con rigore e precisione anche i tempi delle rispettive traduzioni.

Nei miei dialoghi con Scheiwiller, l'editore mi aveva parlato più volte dei primi contatti con Guillén avvenuti a metà degli anni Cinquanta, quando aveva invitato il poeta spagnolo a far conoscere il suo *Luzbel desconcertado* a Montale; in seguito, tuttavia, mi parve di capire che il poeta italiano aveva mostrato una certa riserva nei confronti dell'opera di Guillén, opera che conosceva anche attraverso l'*Antología* di Gerardo Diego (1932), ma che – come ha ricordato Oreste Macrí – è Montale a portare e diffondere in Italia attraverso gli amici scrittori dell'ermetismo fiorentino. Una riserva che il

futuro Premio Nobel manifesta soprattutto in occasione della pubblicazione di *Aire nuestro* dove, di fronte alla massiccia presenza dei versi, egli coglie un mancato e coerente sviluppo della poetica; soprattutto non vede una vera evoluzione della poesia, come segnala in una breve recensione del libro sul “Corriere della Sera”, che in seguito Guillén commenta amaramente in una lettera a Macrí (26 marzo 1972): «Montale, en aquel articulejo – mezquino – sobre *Aire Nuestro* en el *Corriere*, habló de la “torrenzialità della musa iberica” (Macrí, 1995: 310). Lo stesso Montale, quando riceve il Premio Nobel, ricorda così la sua scoperta dell’opera di Guillén:

Yo leí una recensión de *Cántico*, una pequeña recensión, pero me hice enviar ese libro, que luego ha crecido desmesuradamente. Pero de la primera edición de *Cántico* he traducido cinco poesías. Después de unos años, Guillén que conocía mi traducción, tradujo cinco poesías más, que figuran en sus *Obras completas*, que se han publicado en Italia, en un volumen, en un grueso volumen (Montale, 1975: 92).

Anche in un’altra occasione, precisamente nell’articolo “Al poeta Juan Ramón Jiménez il premio Nobel della letteratura”, apparso sul *Corriere della Sera* il 26 ottobre 1956, Montale, osserva María de las Nieves Muñiz Muñiz, sembra muovere delle riserve nei confronti di Guillén, quando allude e critica la «febbre di crescita collettiva» della poesia spagnola in un confronto con le poetiche affermatesi in Europa:

Il corso della nuova poesia spagnola, dalla scoperta di Darío fino ai recenti versi espressionistico-surreali di un Hernández, non consente un vero confronto con quanto parallelamente andava svolgendosi in Francia, in Inghilterra, in Germania e persino in Italia. [...] pare spesso a noi giudici lontani l’espressione di una febbre di crescita collettiva che altrove trovò argini più sicuri, espressioni più meditate (Muñiz Muñiz, 2001: 522).

Di certo Scheiwiller si adoperò in tutti i modi per attenuare le evidenti distanze che esistevano tra i due poeti. A

Guillén soprattutto andavano i favori e la simpatia umana del grande editore; nelle nostre conversazioni, in riferimento alla poesia moderna spagnola, il nome di Guillén era continuo e insistente, e finiva sempre per condizionare le scelte dell'editore. Sovente ricordava, a me che sono nato vicino a Recanati, l'omaggio del poeta spagnolo a Leopardi. Naturalmente fra i due poeti esisteva una diversità nei confronti del loro sguardo contemplativo, che in Leopardi va verso l'alta immensità del firmamento e da dentro verso l'alto: cioè dall'io doloroso e pessimista verso la vaghezza misteriosa della notte e, dal punto limitato del «natio borgo selvaggio», descrive il dolce naufragio nel mare infinito. Al contrario, nel caso del poeta di Valladolid, egli inverte totalmente la direzione, riducendo la misura della ricerca, la distanza dal concreto e cerca un punto reale di riferimento, come accade nei versi dedicati a «La ciudad conmovedora. Recanati»:

Desde aquí se contempla la hermosura  
 De un espacio tan vasto que es ya el mar,  
 Mar de colinas hacia el horizonte  
 Marino. Se concibe el infinito.  
 Infinito que aquí se apoya y pesa.

Anche nei confronti del motivo leopardiano del mare e dell'infinito, che Guillén canta in vari componimenti, tra cui «Margen vario. La inmensidad, el mar» – offrendo un testo che si ispira alle epigrafi di due noti versi, il primo di Ungaretti («M'illumino d'immenso») e il secondo di Leopardi («E il naufragar m'è dolce in questo mare») – possiamo vedere, attraverso la citazione antifrastica dell'immagine leopardiana, l'idea timorosa dell'immersione verso un mondo lontano e misterioso, come nella citata poesia:

Me ilumina la inmensidad  
 Desde vacíos de silencio  
 Con todo radiante candor.

Su creatura soy: me ampara,  
 Me fortalece, me dirige

Bajo aquellos cielos que rozan  
La cima nuestra de ese monte.

Y me es duce no naufragar  
En este mar de inmenso espacio  
Perpetuamente juvenil.

L'ammirazione di Scheiwiller per Guillén supera dunque quella, altrettanto intensa e sincera, che egli ha nei confronti di Montale, dovuta alla maggiore vicinanza e frequentazione milanese. Ho ancora in mente l'insistenza con cui Vanni un giorno, forse per ribadire lo stretto vincolo di stima e ammirazione che univa i due poeti, mi parlò delle reciproche traduzioni, regalandomi una copia del manoscritto della versione di Guillén della lirica "I giardini" di Montale, che riproduco, e metto a confronto con il testo italiano originale:

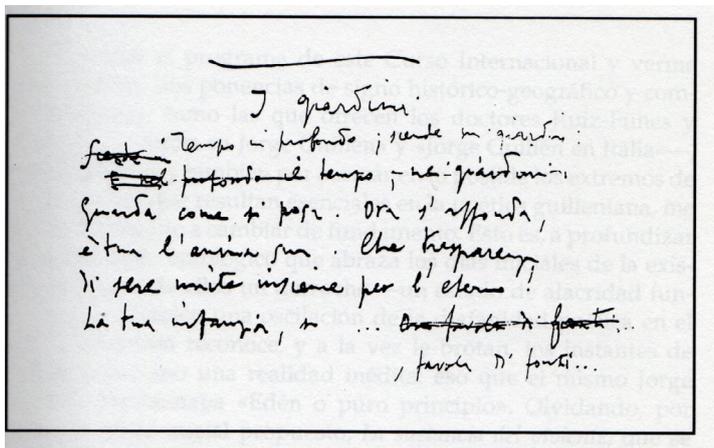


Fig. 1. Copia del manoscritto della traduzione ghilleniana di una lirica di Montale, regalata da Scheiwiller a Gabriele Morelli

Los jardines

Tiempo en profundidad: está en jardines.  
Mira cómo se posa. Ya se ahonda.  
Ya es tuyo su interior; Qué transparencia

de muchas tardes, para siempre juntas!  
Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

I giardini

Tempo in profondo; scende sui giardini.  
Guarda come si posa. Ora s'affonda,  
è tua l'anima sua. Che trasparenza  
di sere unite insieme per l'eterno!  
La tua infanzia, sì, favola di fonti.

Voglio anche ricordare un aneddoto particolare: nel congresso, organizzato a Murcia nel 1994 sul tema *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, nel mio intervento dedicato alla relazione del poeta con l'Italia, e in particolare alle traduzioni ghilleniane di Montale, Claudio, il figlio di Guillén, alla fine mi si avvicinò per dirmi che le poesie in italiano del padre gli erano sembrate più belle dell'originale. Era presente anche Jaime Salinas, il figlio del grande poeta, e mi pare ancora di udire le sue risate mentre Claudio restava silenzioso e, avvicinandosi, alla mia persona, ripeteva: «Gabriel, es así, la poesía de mi padre suena mejor en boca de Montale». E lo diceva in modo così serio che ho finito per crederci, anche se il dubbio continua a esistere e mi fa considerare le parole di Claudio Guillén come una delicata gentilezza nei confronti della mia persona e soprattutto verso Montale, traduttore di suo padre.

Altro momento di incontro e dialogo con Scheiwiller è stato quello della sua partecipazione al congresso *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*, che ho organizzato nell'Università di Bergamo il 5 e 6 maggio 1997, in cui tra i vari studiosi italiani e spagnoli dell'opera del poeta nonché editore di importanti riviste letterarie, come *Litoral*, "1616" e *Caballo verde para la Poesía*, affidata a Pablo Neruda, era presente anche la figlia Paloma Altolaguirre. La quale, per la sua amabilità e gentilezza, ha ricordato le note qualità umane del padre che, come aveva scritto Vicente Aleixandre, sembrava «un ángel que de un traspiés hubiera caído en la Tierra, y que

se levantaba aturdido, sonriente... y pidiendo perdón» (cit. da Altolaguirre, 2005: 59).

Il congresso richiamò numerosi studenti, e vide anche la presenza di molti ammiratori dell'opera di Altolaguirre, di cui abbiamo presentato anche l'attività filmica, proiettando sullo schermo dell'antico teatro bergamasco la sua pellicola *El cantar de los cantares*, girata in Messico nel 1958 e l'anno dopo presentata al Festival di San Sebastián, poco prima della sua morte, avvenuta a causa di un incidente stradale nel villaggio di Cubo de Bureba (Burgos) il 22 di giugno 1959. Alle due giornate del congresso assistettero anche la signora Meredith Savage, lettrice di inglese presso l'Università di Pavia, che aveva interpretato la parte di un angelo nel film di Altolaguirre, e María del Pilar Sanz, presente all'incidente che aveva causato la morte del poeta. Entrambe furono invitate a dare la loro testimonianza che possiamo leggere negli Atti del congresso (Morelli ed., 1999).

Al congresso parteciparono numerosi studiosi ed attenti conoscitori dell'opera di Altolaguirre e in genere della poesia spagnola moderna, tra i quali non poteva certo mancare Vanni Scheiwiller che accettò volentieri il mio invito a parlare dei suoi libri dedicati ai poeti della Generazione del '27, in particolare della grande amicizia e relazione letteraria avute con Jorge Guillén. Nel suo intervento, Vanni ricordò la prima scoperta dei poeti spagnoli avvenuta attraverso la nota antologia *Cosecha*, pubblicata dal padre, e quindi parlò delle sue letture e pubblicazioni, in particolare si intrattenne a illustrare uno dei suoi primi libri dedicati alla poesia spagnola del Novecento, il già citato *Spagna mia diletta*, che apre le sue pagine con la nota lirica omonima di Miguel de Unamuno; libro pubblicato nel 1980 e di cui conservo le bozze regalatemi dallo stesso Scheiwiller. L'editore milanese, dopo aver ricostruito e illustrato la sua proficua relazione vissuta con Jorge Guillén e i rappresentanti del gruppo fiorentino, in particolare con Montale, lesse alcune lettere di Guillén, di cui ricordo quella in cui il poeta spagnolo ringrazia l'editore per la

pubblicazione del suo libro *Luzbel desconcertado*. Lettera, che ora ritrovo nel citato libro della corrispondenza pubblicata da María Nieves Arribas, inviata da Guillén, il 29 agosto 1957, di cui trascrivo le prime righe:

Mi querido amigo:  
 Hoy me ha llegado *Luzbel*. ¡Precioso! Le agradezco mucho todo: libro y dedicatoria. [...]  
 Y ahora, mis mejores votos por el éxito de esa colección. La tipografía, los blancos, el papel, el color de las cubiertas componen un conjunto bellissimo. ¡Augurios! –digamos en español-italico (Arribas Esteras, 2014: 72).

Dopo il congresso, nel viaggio di ritorno da Bergamo a Milano, una pioggia battente mista a grandine mi costrinse a riparare sotto un ponte della ferrovia con la mia piccola macchina con cui viaggiavamo io e Vanni, in attesa che il temporale passasse. Le continue ondate d'acqua stavano già formando in terra un piccolo fiume e in alto si udiva solo il rumore assordante dei treni di passaggio. Intimoriti da tanto frastuono, infreddoliti e preoccupati per la difficoltà del viaggio, rinunciammo ad ogni tentativo di dialogo e restammo a lungo in silenzio. Solo dopo, quando già la burrasca era passata e cadevano le prime ombre della sera, chiesi a Vanni se volesse fermarsi per un breve ristoro. Rifiutò e per il resto del viaggio rimase in silenzio, mentre io gli ricordavo di inviarmi il suo intervento scritto per la pubblicazione degli Atti del convegno. Prima di lasciarci, rinnovai la mia richiesta, cui seguirono rassicurazioni da parte di Scheiwiller.

La pubblicazione degli Atti, come sovente accade, tardò molto e richiese molto tempo per la consegna dei testi e le continue sollecitazioni ai colleghi italiani e spagnoli intervenuti al congresso, e pertanto vide la luce solo nel 1999. In precedenza, poco prima di Natale avevo chiamato Scheiwiller per augurarli buone feste, ma ascoltando la sua voce lontana e distante, non ebbi il coraggio di ricordargli la promessa fatta. Non ho però dimenticato i suoi saluti affettuosi e la richiesta di un prossimo incontro per parlare dei nuovi poeti spagno-

li. Poco dopo, improvvisamente, giunse la notizia della sua morte. Di sicuro, nel cielo dei poeti dove ora riposa, Vanni è accanto a Guillén e continuerà a parlare e pubblicare i suoi libri di poesia.

### *Bibliografia*

- Altolaguirre, Manuel.(2005): *Poesías completas (y otros poemas)*, Valender, James (ed.), Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Arribas Esteras, María Nieves ed. (2014): *Jorge Guillén, Vanni Scheiwiller. Un epistolario inedito*, prefazione di Cesare Segre, Roma: Aracne editrice.
- Ávila, Pablo Luis (1986), *Sonreído va el sol, poesie e studi offerti a Jorge Guillén*, Milano: Schewiller.
- Bodini, Vittorio (1963): *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino: Einaudi.
- Macrí, Oreste (1995): *Studi ispanici. Poeti e narratori*, Dolfi, Laura (ed.), Napoli: Liguori.
- Montale, Eugenio (1975):“Una conversación con Montale”, *Revista de Occidente*, III epoca, 2, pp. 91-96.
- Morelli, Gabriele (1997): “Jorge Guillén e l’Italia”, in *Gli spagnoli e l’Italia*, Puccini, Dario (ed.), Milano: Banco Ambrosiano Veneto-Libri Scheiwiller, 1997, pp. 147-157.
- Morelli, Gabriele (ed.) (1999): *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época, Atti del Convegno Internazionale, Bergamo, 1997*, Viareggio-Lucca: Mauro Baroni.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves (2001): “Montale e Guillén: le traduzioni scambiate (cronologia e retroscena)”, Roma: Vecchiarelli Editore, pp. 509-523.
- Puccini, Dario (ed.) (1997): *Gli spagnoli e l’Italia*, Milano: Banco Ambrosiano Veneto-Libri Scheiwiller.



LIBRI-SCATOLA, LIBRI FARFALLA,  
LIBRI ORGANETTO, LIBRI-SCRIGNO



# A Book is a Box is a Nox

DI ANTONELLA ANEDDA

La scatola di cui parlerò in queste pagine è un libro. Il suo titolo è *Nox*, la sua autrice: Anne Carson. La data della sua pubblicazione – anzi composizione – per New Direction è il 2010. Il libro è una scatola. Le sue pagine non sono numerate. Si apre a soffietto, si può rovesciare, chiudere con un laccio. Sulla copertina c'è l'immagine allungata di un bambino in costume da bagno e grandi occhiali tondi, un'immagine in bianco e nero con una striscia di giallo nel lato sinistro di chi guarda. Il retro ha un epitaffio:

When my brother died I made an epitaph for him  
in the form of the book  
This is a replica of it as close as we could get.  
Anne Carson

La scatola grigia è anche una tomba, un'urna rettangolare. Le pagine (appunto senza numero) sono fitte non solo di parole ma di ritagli di giornale, foto sbiadite, stinte o strappate, frammenti di frasi. Salvo pochissime note di rosso (i francobolli) il tono è livido, i colori predominanti oltre il giallo e il nero sono i grigi della pietra e del sasso. C'è forse la memoria di un'altra scatola composta/conservata dalla moglie e da Charles Darwin alla morte della figlia Annie e protagonista del libro di Randal Keynes: *Annie's box* (2001) con gli oggetti sbigottiti, i pennini e i calamai di una bambina di nove anni. In *Nox*, entrano mondi ulteriori, altri nomi, riflessioni, digressioni. Di cosa parla questo oggetto che è l'esatto contrario di un tascabile? Parla di tempo e registra uno spazio, una storia privata: la morte di un fratello attraverso le scarse notizie che lo riguardano: (fuga, niente passaporto, droga, va-

gabondaggio) e attraverso la rilettura, la scomposizione e la ritraduzione del carme 101 di Catullo in morte del fratello. Il titolo del libro, *Nox*, viene dal carme 5: «nox est perpetua una dormienda». Basta però uno slittamento e una sostituzione di consonante: *Nox* diventa *Box*. Il libro che vediamo è una scatola, una scatola che si riempie di notte. La notte perpetua, la morte viene deposta in una forma rettangolare grigio-ardesia o lavagna, lunga 24 cm, larga 16 cm, e profonda 8 cm. Sulla copertina allungata e bordata di giallo (che per Lorca è il colore della morte) la foto di un ragazzino la cui storia scopriremo fra poco.

Chi ci permette di esporci agli spifferi del carme di Catullo a distanza di secoli intrecciandolo al ricordo recente di un fratello morto è sua sorella Anne Carson (Canada, 1950) autrice giustamente inclassificabile e inafferrabile, beffarda e pietosa, una delle poche capaci di sfidare le convenzioni dei generi in testi slittanti tra poesia, saggio, racconto, spesso in dialogo con altre arti, come la danza e il collage. Traduttrice di Saffo e di Sofocle, capace di intervistare Mimnermo e interrogare Simonide in parallelo con Paul Celan, studiosa di Husserl e di Epitteto, Carson è la prova vivente che la poesia può convivere con il saggio, intrecciarsi alla traduzione, convivere con il pensiero, assumersi la responsabilità della critica letteraria.

La traduzione in questo percorso ha un ruolo cruciale: per Carson è una prova ininterrotta e sempre mancata e per questo costantemente inseguita ma è anche gesto politico. È una possibile riflessione sul tema della povertà<sup>1</sup>, sull'economia dell'imperduto<sup>2</sup>, sulla transazione e sul trattenere (parole, morti, soldi). È la povertà di chi non padroneggia la lingua del luogo come Ovidio a Tomi, la povertà del nostro io – smarrimento nei pronomi – davanti al mondo che proviamo a tradurre. L'epitaffio è l'elemento dormiente di ogni traduzione. In una lapide si incide l'essenziale ma *Nox* è anche un oggetto che si riempie di traduzioni. Vediamo che è possibile

<sup>1</sup> Cfr. la figura di Ipponatte in Carson, 2018.

<sup>2</sup> Cfr. Carson, 2020.

aprirlo ma non sfogliarlo, che dobbiamo maneggiarlo, piegarlo e poi ripiegarlo, che la sua stessa struttura è fragile e ci obbliga a usare cautela e a essere attenti. Scopriamo allora – esplorando – che prima di arrivare alla traduzione dal latino all'inglese, prima di darci una traduzione tradizionale, Carson smembra il testo latino, lo seziona parola per parola, lo sviscera e lo espone come una lastra contro-luce a altri nomi: Erodoto, ma anche a fotografie, a ritagli di giornale, a brani di diario, *collages* di lettere scritte a mano. Ogni parola si trasforma in un luogo dove si può ragionare sul linguaggio e sulla memoria personale, sulla consistenza di un aggettivo e sulla realtà dell'assenza e della perdita. Da ogni parola si diramano possibilità, interrogativi, riflessioni. Come si racconta una storia, che cosa è, come si traduce la notte del morire altrui? In *Nox* il dolore per la morte di un fratello ritrova una forma che lo contiene, il rettangolo dei versi di Catullo in memoria del fratello lontano. Ogni parola (il carme è tradotto parola per parola compresi gli avverbi) è una porta aperta sulla imprevedibilità dei destini, la stessa traduzione viene ogni volta scardinata da se stessa, lo smembramento del testo diventa ricomposizione, come si compone un corpo. La parola “nox” cuce sotto-pelle le pagine, facendo un'autopsia del testo latino Carson ci fa riflettere sulle fessure, sullo spazio che ogni traduzione lascia a chi legge la possibilità di una risposta ulteriore, proprio come succede a un dettaglio da un quadro, ci fa cenno. Spesso proprio la traduzione diventa l'*ekfrasis* di una foto, a volte la traduzione si ritraduce in un disegno o in una foto.

Il carme 101 come nota Andrew Motion (2010) è la spina dorsale del libro, «gives it backbone» e questa spina dorsale è una storia. Nel 57 AC Catullo al seguito del console Gaio Memnio va nella Troade a visitare la tomba del fratello morto:

Multas per gentes et multa per aequora vectus  
 advenio has miseras, frater, ad inferias,  
 ut te postremo donarem munere mortis  
 et mutam nequiquam alloquerer cinerem.  
 quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum.

heu miser indigne frater adempte mihi!  
 Nunc tamen interea haec, prisco quae more  
 parentum  
 tradita sunt tristi munere ad inferias,  
 accipe fraterno multum manantia fletu,  
 atque in perpetuum, frater, ave atque vale.

(Per molte genti e molte acque, vengo fratello a questo pietoso rito, per renderti l'estremo dono di morte e dire vane parole alla muta cenere, poiché la sorte proprio te mi ha tolto, ahì misero fratello, crudelmente. Ora le offerte funebri che reco, mesto dono, seguendo l'antico uso dei padri, ricevi, colme di pianto fraterno, e a te sempre fratello e addio)<sup>3</sup>.

Il carme è sempre stato fonte di ispirazione, in *Nox* la traduzione si presenta (anche) come qualcosa di concreto: una lettera sbiadita dal tempo, il testo fotografato e riportato ingiallito – davvero come se l'inchiostro fosse stinto dall'acqua (dalle lacrime?) dalla memoria del lago in cui questo fratello nuotava (Binetti, 2022).

Lacrime delle cose, acqua. La riflessione sull'acqua e sulla natura liquida del linguaggio a partire dalla poesia di Elizabeth Bishop (1979: 125) *At the Fishhouses*: «It is like we imagine knowledge to be: dark, salt, clear, moving, utterly free»<sup>4</sup>.

È uno dei nuclei fondamentali dell'opera di Carson e del suo dialogo con artiste come Roni Horn e Tacita Dean. In *Swimming (Nuotare)*, una delle sezioni del volume *Plainwater* (1995) dedicata al fratello, allora ancora vivo, l'acqua è un solvente d'identità, inafferrabile e impossibile da tenere e trattenere: «Water is something you cannot hold»<sup>5</sup> (Carson, 1995: 117). Nelle opere successive l'acqua si identificherà sempre di più come un elemento di conoscenza, un galleggiante (*Float*, 2016). Le immagini stinte di *Nox*, il loro fluttuare, non sono

<sup>3</sup> Dove non specificato altrimenti, le traduzioni sono dell'autrice.

<sup>4</sup> «È così che immaginiamo la conoscenza: scura, salata, nitida, mobile, completamente libera».

<sup>5</sup> «L'acqua è qualcosa che non puoi tenere».

solo diluizione ma autopsia, un vedere con i nostri occhi l'azione del tempo, i pezzi smembrati:

Autopsia è un termine usato come testimonianza oculare di date o episodi da parte degli storici per rendere il loro parere più autorevole. Anche negare questa autorizzazione è una forma di potere. Erodoto evita con cura di avere visto la fenice che compare ogni 500 anni... Piuttosto fa precedere ogni affermazione da un "Si dice" simile al francese "on dit" e al latino "dicitur" (Carson, 2010).

L'autopsia eseguita da Carson sotto i nostri occhi vira dalla storia greca alla storia familiare:

Quando morì mio fratello – scrive – il suo cane diventò sempre più rabbioso e restò in questo stato, giorno e notte, abbaiano, mugolando, dibattendosi torvamente. Si dice, dicono che la sua vedova abbia portato il cane in chiesa il giorno del funerale, Buster andò dritto di fronte alla cappella di San Johannes e si fermò, ritto sulle zampe ai piedi della bara. Annusò l'aria e di colpo la sua rabbia svanì. Essere nulla, non è forse questa la cosa migliore del mondo? chiede un cane in un romanzo che ho letto? Mi chiedo quale sia l'odore del nulla. Odore di autopsia (Carson, 2010).

L'autopsia in *Nox* viene eseguita con cura su ogni parola latina (*Multas/per/gentes per/aequora/vectus/ advenio etc*) ogni termine compresi avverbi, congiunzioni, aggettivi, è isolato, analizzato e deposto sulla pagina e dalla pagina si spalancano trame, digressioni, informazioni, altra poesia, storie, storia. Ogni suono di quella lingua morta così smembrata genera vita, suscita domande. Chi scrive, ha visto, è in qualche modo uno storico. Lo spazio della Bitinia raggiunge Copenaghen dove è morto Michael (il nome compare ingigantito in corsivo nelle prime pagine del libro), il fratello di Carson, ma lascia inalterata l'insoddisfazione nei confronti della resa del carne: «Nel corso degli anni», scrive Carson «sono arrivata a considerare la traduzione come una stanza non esattamente sconosciuta dove si cerca a tastoni l'interruttore. Non si finisce mai. Un fratello non finisce. Lo cerco» (Carson, 2010).

Una traduzione non finisce mai. Bisogna infatti arrivare al termine “prisco” (*Nox* non ha numeri di pagina) perché – quasi incidentalmente – Carson ci consegni la sua dubbiosa (dopo “talk” troviamo un punto interrogativo) traduzione:

Many the peoples many the oceans I crossed-  
 I arrive at these poor, brother, burials  
 so I could give you the last gift owed to death  
 and talk (why?) with mute ash.  
 Now that Fortune tore you from me, you  
 ah poor (wrongly) brother (wrongly) taken from me,  
 now still away this – what a distant mood of parents  
 handed down as the sad gift for burials-  
 accept! soaked with tears of a brother  
 and into forever, brother, farewell and farewell.

(Molte genti molti oceani ho attraversato –  
 arrivo, fratello, a questa povera sepoltura  
 per darti l'ultimo dono alla morte dovuto  
 e parlare (ma perché?) alle ceneri mute.  
 Ora che a me la fortuna ti ha strappato, tu  
 Oh povero fratello a me tolto,  
 ora ancora comunque questo – che distante abito d'avi  
 trasmesso come triste dono per la sepoltura –  
 accetta imbevuto di lacrime di un fratello  
 e per sempre, fratello, addio e addio.)<sup>6</sup>

Il dolore è venato di protesta per l'ingiustizia della perdita: il termine “wrongly” è ribadito due volte, a torto questo fratello viene strappato ai suoi cari, l'addio sembra fermarsi sul bordo dell'arrivederci e invece “a torto” è addio per sempre.

Poi la storia/non storia ricomincia, ricominciano la scomposizione, le foto, i *frottages*, i riferimenti, le rivelazioni (Anna è anche il nome della ragazza morta amata dal fratello di Carson), le cuciture e i rammendi, le imbastiture nere sul bianco, fino al funerale, e all'ultimo termine: *Vale* che Carson commenta così: «i Greci non avevano una parola precisa per

---

<sup>6</sup> Traduzione di Patrizio Ceccagnoli, *Rivista Poesia*, 307, settembre 2015.

questo (noi però la chiamiamo “notte”)).».

L'ultima immagine è talmente sbiadita da essere illeggibile. «He disappears» scrive Carson.

Chi sparisce chiede di essere cercato ma nel caso della morte questa ricerca è impossibile. Forse per questo ci accaniamo sulla scelta di un aggettivo e la funzione di un avverbio, uno spazio che può essere scoperto e chiuso sull'emozione e sulla regola, sulla perdita, l'assenza e la forma.

Ogni parola ribadisce la questione: come raccontare la notte del morire altrui? Come raccontare la storia di chi perde chi muore? Una madre, una vedova, una sorella. I loro silenzi, le loro memorie stanno in una scatola che prova a contenere il dolore a fronte di un'elegia scritta a distanza di secoli da un poeta che piange un fratello, morto, sepolto lontano. Il movimento è da laggiù a qui a distanza e indietro. Da ogni parola e frase si diramano possibilità, mondi paralleli, la storia interroga Erodoto e la testimonianza muta del cane che dopo aver pianto il padrone, si calma davanti alla sua bara perché fiuta il nulla. Ogni parola è una porta socchiusa che lascia intravedere la precarietà, l'imprevedibilità dei destini.

Quello che fa uscire questo libro dai cardini della classificazione è proprio lo svisceramento quasi midrashico di ogni storia che viene poi riforgiata e almeno temporaneamente composta in una restituzione.

Le traduzioni, le variazioni, le decostruzioni di *Nox* non sono a fronte ma a lato, oblique, tra-punte, tessute (Bardazzi, 2023), scucite e ricucite. La sfida è restituire un mondo lasciandosi attraversare dall'opera-vita altrui, Carson ci fa riflettere sulle fessure che chi scrive lascia a chi legge per provare a trovare le risposte ulteriori. Esattamente come un dettaglio ci fa cenno da un quadro, noi che leggiamo potremmo raccogliere cenni da *Nox*, ritagliarli, incollarli nella nostra mente e comporre di volta in volta il nostro collage.

Osserviamo da vicino cosa succede nel procedimento di Carson: nel foglio a sinistra di chi legge la parola *Multas* viene ritrascritta e definita:

«*Multas, multus, multum* (aggettivo) cfr. il greco *mala melio*, numerosi, molti, molti di molti, molta gente, molte donne, molta gente comune etc etc» (Carson, 2010). Il testo sembra iniziare con una voce anonima da dizionario, ma a un tratto questa voce si spacca e lascia trapelare l'amarezza, il rimpianto, attraverso la ripetizione:

«*Multa per nox*, tardi nella notte. Forse troppo tardi» (Carson, 2010).

La notizia della morte del fratello arriva per Catullo e per Carson troppo tardi, fuori tempo, quando il tempo del dolore sembra scaduto. Dal Ponto alla Danimarca lo spazio si azzera e la realtà della perdita non è solo spostata ma scardina la realtà di chi scrive, il suo buio:

Volevo riempire la mia elegia di ogni tipo di luce: Ma la morte ci rende avari. Non c'è nulla da spendere sul pensiero: è morto. L'amore non altera il fatto. Non ci sono parole da spreca. Non importa come provo a evocare il ragazzo stellare che era. Resta solo una semplice, strana storia. Inizio a pensare alla storia (Carson, 2010).

Dalla storia alla storia, che rapporto c'è tra storia e elegia?

Elegia e storia sono simili. Storia viene dal greco *ISTOR* che significa chiedere. Lo storico è uno che chiede cose: dimensioni, peso, luogo, modi, nomi, santità, odore. Non è un chiedere inutile. Chiedere significa essere sopravvissuti e portare questo fardello e modellarlo in qualcosa che a sua volta lo porta (Carson, 2010).

Un essere sopravvive a un essere amato. Un fardello. Il fardello di Carson era iniziato con un dato di fatto: «Piuttosto che finire in galera, nel 1978, mio fratello fuggì di casa» e era proseguito ricevendo solo notizie frammentarie, assenze, mutismi, incomprensioni, impossibilità di convivenza: una pentola su cui viene buttata una sigaretta accesa e prende fuoco, e assenza di empatia anche davanti alla notizia della morte della madre.

*Nox* esce nel 2010. A monte ci sono altri testi senza recinti, traduzioni: da Saffo, Mimnermo, dello stesso Catullo nel

libro *Men in the Off Hours* (2000). Soprattutto c'è un testo uscito nel 1995 ma tradotto solo nel 2023 da Patrizio Cecagnoli intitolato *Glass, Irony and God*. La prima sezione di *Glass, Irony and God* si intitola "The Glass Essay" e ha come interlocutrice, come assenza-presenza specchiante l'opera di Emily Brontë. Il termine *Glass* non è casuale. Verdopolis era il nome della città nella saga inventata dal fratello (un fratello problematico, un fratello morto prima) delle sorelle Brontë. Come succederà in *Nox* anche qui il dialogo è tra chi scrive e un testo del passato, in questo caso tra un'autrice viva e un'autrice morta. Già nelle prime pagine del poema Carson ci dice che viaggia con i suoi libri:

Viaggio tutto il giorno in treno con un mucchio di libri,  
 incluse tutte le opere di Emily Brontë  
 è il mio autore prediletto  
 e la mia grande paura  
 Ogni volta che vado da mia madre  
 sento che mi trasformo in Emily Brontë (Carson, 2023).

Se in *Nox* la storia personale è la morte del fratello in *Glass* la storia personale è la morte di un amore, il referto delle ferite riportate alla luce da un incalzare del desiderio. Quello che interessa è la possibilità di guardare le proprie emozioni decomporsi, de-crearsi come accadrà in *Decreation* (2005) dedicato a Saffo, Margherita Porete e Simone Weil dove chi parla si sfilta, si sfalda e si specchia spesso smarrendosi. In *Glass* Carson travasa la sua paura in chi legge attraverso la rilettura non solo delle poesie di Emily Brontë ma anche del suo unico romanzo: *Wuthering Heights* il cui nucleo essenziale è il nodo (stretto) di ubbidienza e trasgressione, rivolta e legge attraverso la figura di Heathcliff. Nel vetro e nello specchio ci si può riflettere. Il vetro fa trasparire le cose, il vetro è tagliente e il vetro difende, se si rompe si spezza in mille schegge, da un vetro si vede l'esterno. In *The Glass Essay* Carson mette in moto il meccanismo critico e struggente che realizzerà poi in *Nox* e recentemente (2024) in quel saggio lirico sull'errore che è *Wrong Norma* ("wrong" associato a una possibile

lettura del latino: norma). Una tecnica affilata: dislocazione dell'io, scardinamento, depistaggio che lo fa affiorare e affondare dall'opera e dalla vita di un'altra persona non importa se lontana nel tempo e nello spazio. *Glass* è lo specchio che lascia ancora intravedere biografia, traduzione, poesia. In *Nox* queste si sbiadiranno e offuscheranno come succede quando si accosta la bocca a un vetro e il fiato cancella quello che pensiamo visibile fino a renderlo illeggibile.

*He disappears. Scompare.*  
Scompare?  
Notte.  
Box

### *Bibliografia*

- Bardazzi, Adele (2023): "Pratiche del collage, poetica tessile e lavoro del lutto in *Nox* e *H of H* di Anne Carson", *Trasparenze*, 8, pp. 58-97.
- Binetti, Roberto (2022): "The Art of Floating. Sistema estetico, desiderio e temporalità lirica nell'opera di Anne Carson", *Trasparenze*, 8, pp. 98-119.
- Bishop, Elizabeth (1979): *The Complete Poems*, New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Carson, Anne (1986): *Eros the bittersweet*, Princeton N.J.: Princeton University Press.
- (1995a): *Glass, Irony and God*, New York: New Directions.
- (1995b): *Plainwater*, New York: Alfred A. Knopf.
- (1999): *Economy of the Unlost*, Princeton N.J.: Princeton University Press.
- (2000): *Men in the Off Hours*, New York: Alfred A. Knopf.
- (2002): *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, New York: Alfred A. Knopf.

- (2005): *Decreation*, New York: Alfred A. Knopf.
  - (2010): *Nox*, New York: New Directions.
  - (2010): *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, edizione italiana a cura di Antonella Anedda, Elisa Biagini, Emmanuela Tandello, Roma: Donzelli editore.
  - (2018): *Poverty Remix, Sestina*, in Büttner, Andrea: *Beggars*, London: Koenig Books, pp. 45-60.
  - (2016): *Float*, New York: Alfred A. Knopf.
  - (2020): *Economia dell'imperduto*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, con uno scritto di Antonella Anedda, Milano: Utopia.
  - (2023): *Vetro, Ironia e Dio*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano: Crocetti Editore.
  - (2024): *Wrong Norma*, New York: New Direction.
- Ceccagnoli, Patrizio (2015): "Anne Carson", *Poesia*, CCCVII, Milano: Crocetti Editore.
- Keynes, Randal (2001): *Annie's Box: Charles Darwin, his Daughter and Human Evolution*, London: Fourth Estate.
- Motion, Andrew (2010): "Nox by Anne Carson", *The Guardian*, 3 luglio 2010.



**«Sparpagliare al vento i miei piccoli libri colorati»: riflessioni sul dono nella *Balada de la bicicleta con alas* di Alberti ed altre strenne edite da Vanni Scheiwiller<sup>1</sup>**

DI IRENE GARCÍA CHACÓN (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

*1. Libri regalati: libri segnati, libri destinati*

Tra le tante incombenze del lavoro di un editore prolifico (alcune più banali, altre più poetiche), Vanni Scheiwiller (Milano, 1934-1999), in occasione della redazione del catalogo dei volumi da lui pubblicati dal 1952 al 1983, includeva anche quella di fare «tanti regali perché amo sparpagliare al vento i miei piccoli libri colorati» (Scheiwiller, 2013: 7). Questa immagine suggestiva, in cui i caratteristici piccoli e colorati libri di Scheiwiller volano come uccelli liberi nell'aria sotto gli occhi dei passanti, racchiude metaforicamente l'abitudine dell'editore di regalare libri. Gli piaceva dividerli, diffonderli, offrirli agli altri. Di tale usanza non abbiamo solo la testimonianza di Scheiwiller, cioè del donatore, ma anche delle persone a cui li regalava. Ad esempio, nel volume omaggio che amici, familiari e colleghi hanno dedicato alla memoria

---

1 Questo articolo è stato realizzato con il sostegno dei fondi dell'Unione Europea NextGenerationEU (UVa-CONVREC-2021-185) e nell'ambito dei progetti I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación español: Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1945 (PID2020-117133GB-I00) e Cartografías vitales (PID2020-117997GB-I00).

di Vanni Scheiwiller dopo la sua morte, Delfina Provenzali spiega che all'editore «nulla lo rendeva più felice che regalare i “nuovi nati” agli amici: i libri li regalava, non li vendeva» (Provenzali, 2000: 241) mentre la nipote, la giornalista Chiara Somajni, ha ricordato quando in periodo natalizio si presentava a casa con borse piene di libri incartati, ognuno con il caratteristico logo del pesce – simbolo della sua casa editrice con cui Vanni stesso si identificava – e la relativa dedica (Somajni, 2000: 279).

Il dono è una pratica comune – conosciuta ed esercitata da tutti – eppure nel contempo trascendente, perché, come ha osservato l'antropologo Marcel Mauss nel suo famoso *Essai sur le don* (1923-1924), ha usi, scopi e connotazioni importanti<sup>2</sup>. Studi più recenti nell'ambito della cultura materiale hanno evidenziato i significati di alcune espressioni legate all'atto del donare ed hanno applicato i concetti maussiani alle società industriali occidentali. In questo senso, James G. Carrier ha sottolineato la differenza tra il «commodities exchange» (scambio di merci) ed il «gifts exchange» (scambio di doni), evidenziando che nello scambio di merci le transazioni sono caratterizzate dall'importanza del valore economico dei prodotti, da un minore impatto in termini sociali, nonché da una maggiore impersonalità tra soggetti che normalmente non si conoscono e quindi non sentono l'obbligo di ricambiare, mentre nello scambio di doni si instaura un tipo di relazione basata sulla reciprocità, poiché lo scopo è quello di compiere un gesto verso un'altra persona. Per questo motivo, seguendo le riflessioni di Carrier basate su Mauss, l'oggetto regalato è «inalienabile», cioè è inevitabilmente legato a chi lo regala (Carrier, 1995).

I libri che Vanni Scheiwiller aveva l'abitudine di regalare avevano una loro specifica connotazione: parlavano dell'editore stesso. Non stupisce che un bibliofilo incallito pensasse al libro come al dono per eccellenza e che volesse condividere

---

2 Sulle teorie maussiane del dono, *cf.* Mauss (2007).

quel suo mondo con una serie di persone che, a loro volta, ne facevano parte. Da un lato, la scelta di un titolo particolare aveva la capacità di mostrare al destinatario i suoi interessi e, soprattutto quando era Scheiwiller stesso a curarne l'edizione, di condensare l'essenza del donatore, poiché una parte di Vanni era legata all'oggetto ed evocata ogni volta che il destinatario lo leggeva, lo vedeva sullo scaffale o ne ricordava il contenuto. Dall'altro lato, il suo gesto testimoniava la relazione che aveva (o voleva instaurare) con la persona a cui faceva il regalo. Se, come sottolinea Christopher Tilley, il dono è uno dei modi più efficaci con cui si crea l'identità degli esseri umani in relazione agli altri (Tilley, 2006: 63)<sup>3</sup>, regalare libri può essere stato per Vanni un mezzo per comunicare la propria attenzione per l'altro, un mezzo con cui esprimere ed esprimersi.

Uno dei momenti per eccellenza in cui il rito del dono si intensifica nelle società industriali occidentali è, senza dubbio, il Natale<sup>4</sup>. Si è precedentemente ricordato, attraverso le parole di Chiara Somajni (2000: 279), come Vanni Scheiwiller fosse solito regalare libri a Natale. Inoltre, in qualità di editore, realizzò dei libri specificamente ideati affinché fossero regalati, da lui stesso o da altri, proprio per questa festività, le cosiddette «strenne», termine di origine latina che, secondo la definizione del Vocabolario Treccani, si riferisce a «regalo di buon augurio»:

Dono che si fa a parenti, amici, conoscenti, o che una ditta fa a clienti o a dipendenti, in occasione di festività annuali: *s. natalizie, pasquali, di Capodanno; articoli, oggetti per strenna*; in funzione appositiva, invar., nella locuz. *libro*

<sup>3</sup> «Gift giving in ritual contexts is one of the most powerful ways in which the identity of people in relation to others is created».

<sup>4</sup> In relazione a quanto sopra, Carrier osserva che: «In these societies, Christmas is the most intense collective time of shopping and converting commodities into a form suitable for use in gift relations» (Carrier, 2006: 380). Per un'analisi approfondita dell'importanza del rito del dono natalizio, *cf.*: Carrier, 1993.

*strenna*, edizione in veste pregevole e di contenuto ricercato, che gli editori stampano prima delle festività di fine d'anno per permetterne l'acquisto a scopo di dono o anche, talvolta, per farne omaggio ai propri autori e ai propri clienti più fedeli o più in vista (Treccani, s.d.).

Laura Novati, che ha lavorato estesamente sulla produzione di Vanni Scheiwiller ed in particolare sulle strenne da lui curate, sottolinea in un libro dedicato a queste pubblicazioni che: «gli almanacchi e le strenne si moltiplicano a partire dalla prima industria editoriale ottocentesca e restano in auge sino al secolo XX avanzato» (Novati, 2009: 10)<sup>5</sup>.

Nel solco di questa tradizione, Vanni Scheiwiller ha concepito diverse strenne sia all'interno del marchio All'Insegna del Pesce d'Oro (1936-2000) che di quello dei Libri Scheiwiller (1977-2005)<sup>6</sup>. Nelle pagine che seguono ci si soffermerà – sottolineando l'importanza del dono – su quelle da lui progettate nell'ambito delle collane Strenne del Pesce d'Oro (1951-1998) e Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci (1957-1999), perché, oltre ad essere le prime ad essere state realizzate e a coprire un arco temporale più ampio, si ritiene che siano quelle in cui si manifesti in modo più esplicito l'estetica o il tratto distintivo di Scheiwiller.

---

5 Anche se in misura molto minore, alcuni editori continuano questa tradizione nel XXI secolo. Per esempio, Jesús García Sánchez pubblica ogni anno un libro (300 copie fuori commercio) per gli amici della Collezione Visor de Poesía in occasione delle festività natalizie. L'ultimo titolo di questa collezione: Pound, 2023.

6 Secondo il catalogo storico di Giovanni e Vanni Scheiwiller di Laura Novati sono state create le seguenti: Strenne del Pesce d'Oro (1951-1998); Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci (1957-1999); Strenne per gli Amici della Libri Scheiwiller (1984-1995); Strenne per gli Amici del Credito Italiano (1985-1990); Strenne Montedison (1985-1987); Strenne per gli Amici della Falck (1990-2000). In alcuni anni degli intervalli indicati le strenne non sono state pubblicate per vari motivi (Novati, 2013: 449-464; 558-560; 589-590; 598-601).

2. *Le Strenne del Pesce d'Oro e le Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci: libri da condividere*

Le Strenne del Pesce d'Oro e le Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci sono due collezioni pensate per essere regalate. Tuttavia, si differenziano in modo significativo.

Le Strenne del Pesce d'Oro nacquero con l'idea di mettere in commercio un oggetto dalla fattura ricercata affinché i lettori del marchio All'insegna del Pesce d'Oro potessero regalarlo (o regalarselo) per le festività natalizie. Il primo, *Diciotto poesie ticinesi* di Giovanni Bianconi, fu preparato per dare il benvenuto al 1951. Così, periodicamente, a novembre o dicembre, vedeva la luce un libro per salutare l'anno che stava finendo e dare il benvenuto a quello nuovo. Con tre assenze (strenna per il 1970, per il 1976 e per il 1977), la collana proseguì fino alla strenna per il 1980 con la quale si interruppe la serie che fu ripresa solo altre due volte: la strenna per il 1989 e la strenna per il 1998. In totale sono state pubblicate ventinove strenne, di cui molte curate dallo stesso Vanni Scheiwiller<sup>7</sup>.

Le Strenne del Pesce d'Oro affrontavano tematiche di ampio respiro e diversificate. Alcuni numeri raccolsero versi di scrittori italiani (ad esempio, la strenna per il 1974 era dedicata ai *Poeti del secondo futurismo italiano*) ed altri di tradizioni straniere (la strenna del 1952, *Amore di Haikai*, era invece una selezione commentata di poesia giapponese). Alcuni numeri si concentrarono sulla letteratura del passato (quello per il 1954 si intitolava *Antiche poetesse italiane dal XIII al XVI secolo*) mentre altri sulla letteratura contemporanea (*Il Natale. Antologia di poeti del '900* uscì per il 1962).

Vanni Scheiwiller progettava libri che non solo avrebbe regalato ad una selezionata schiera di familiari, amici, colleghi

---

<sup>7</sup> Dati ricavati dal catalogo storico di Giovanni e Vanni Scheiwiller realizzato da Laura Novati, a cui si rimanda qui e nelle pagine successive per conoscere le pubblicazioni edite e le loro caratteristiche (Novati, 2013: 449-453).

e conoscenti, ma che si proponeva di far acquistare ai suoi lettori perché li regalassero a loro volta ad altre persone come dono natalizio. In questo modo, le copie delle Strenne del Pesce d'Oro, nate sempre in un determinato periodo dell'anno, passavano attraverso diverse mani, corpi e case. Il carattere speciale del dono era assicurato sia dall'accurata selezione delle opere, che dalla tiratura limitata. La tiratura delle Strenne del Pesce d'Oro – di natura commerciale – oscillava tra i 700 e i 2000 esemplari numerati, e il colophon di ognuno ne specificava il numero<sup>8</sup> [fig. 1].

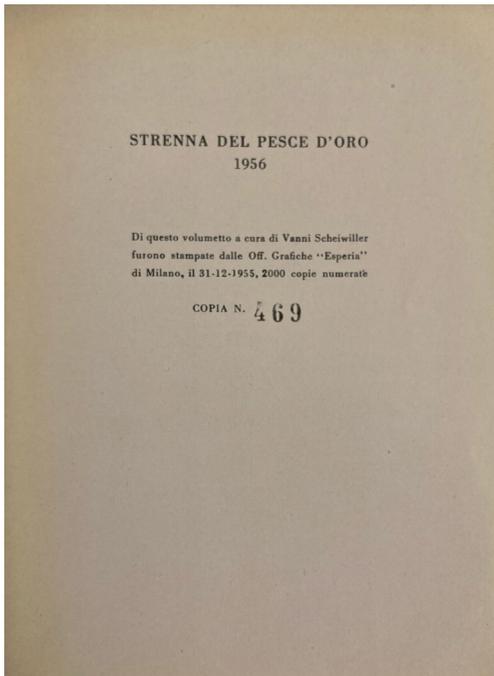


Fig. 1. Colophon del libro Vanni Scheiwiller, *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Milano: *All'Insegna del Pesce d'Oro*, 1955.

8 Le strenne iniziarono con 1000 copie e dalla strenna per il 1956 in poi furono frequenti le tirature di 2000 copie. La strenna per il 1980 ne ebbe 1500 e 700 quella del 1989 (Novati, 2013: 449-453).

Le Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci, invece, erano più esclusive, in quanto si trattava di edizioni fuori commercio, ovvero sia non venivano vendute né rese disponibili a un qualsiasi lettore come quelle del Pesce d'Oro. La loro tiratura era di soli 300 esemplari – ognuno dei quali, ovviamente, numerato <sup>9</sup>. Il primo titolo delle Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci fu pubblicato nel 1957, pochi anni dopo l'inaugurazione delle Strenne del Pesce d'Oro. Novati ha sottolineato che «forse anche la coincidenza [...] può avere avuto un suo peso nel non sovrapporre le iniziative» (Novati, 2013: 449). Ad ogni modo, la collana finì per essere composta da quarantaquattro titoli, pubblicati fino al 1999, anno della scomparsa di Vanni. È un progetto strettamente legato all'editore, seppure sull'impulso di un nuovo intermediario: Paolo Franci, un imprenditore milanese (direttore del gruppo Montecatini Edison), un «mecenate discreto», per dirla con Scheiwiller (Scheiwiller, 2000: 8).

Infatti, le Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci nacquero per iniziativa e su commissione dei Franci. Come riportato dalla storiografia ormai classica sviluppatasi intorno all'attività della casa editrice, il 16 giugno 1957 l'imprenditore scrisse una lettera a Vanni in cui si presentava come un «vecchio appassionato delle edizioni di Suo padre e Sue» e chiedeva consiglio su come soddisfare un suo desiderio, quello «di pubblicare per i miei amici – a mo' di strenna – una piccola antologia di brani poetici raccolti nel corso dei non pochi viaggi che mi hanno portato più volte intorno al mondo per affari in questi ultimi anni (brani e versi non miei, naturalmente...)». Con i libri che proponeva di far pubblicare a Vanni intendeva «sostituire, insomma, le impersonali Xmas Cards che, fra l'altro, richiedono un impegno finanziario non

---

9 La proposta iniziale di Paolo Franci a Scheiwiller, nel giugno 1957, prevedeva una tiratura di 500 copie, ma alla fine il numero di copie di ogni strenna fu di 300. Tuttavia, in alcuni casi, come per *Crossing / Attraversamenti* di Seamus Heaney (strenna 1990), fu realizzata una «doppia tiratura (300 + 200), araba e romana» (Novati, 2009: 23).

piccolo per chi ha relazioni personali e d'affari un po' dappertutto» (Novati, 2009: 8 e Arribas, 2011: 103). Sebbene la risposta di Vanni si sia fatta attendere, il progetto alla fine è andato avanti ed è diventato un evento librario annuale di grande rilevanza per le parti coinvolte<sup>10</sup>. Nelle parole dell'editore:

Ogni anno, la vigilia di Natale – una specie di «rito ambrosiano» – unite, tu e Paola, una marea di amici, nella vostra bella casa di via Marchiondi e nessuno vuole mancare (in 37 anni io stesso, assente giustificato, soltanto tre volte) e aspetta ciascuno una sorpresa. Un libretto che risponda puntuale alla curiosità dell'ambiente culturale di una Milano ancora, ripeto, «civilissima» (Scheiwiller, 2000: 8).

Le Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci divennero una collana destinata ad essere condivisa con una specifica comunità di lettori, tessuta dalle sapienti mani di un editore esperto che aveva ben presente di doverla adattare all'animo ed alla mente di chi ne avrebbe fatto dono. Anche per i coniugi Franci la pubblicazione di questi volumi è stata importante. Come scrive lo stesso Paolo, nutrivano entrambi nei loro confronti una «passione predominante» (Franci, 2000: 135), tanto da lasciarvi il segno, trasferendo qualcosa di sé in ognuno di essi.

Per questo motivo, i testi selezionati furono eterogenei come pure gli ambiti considerati, dai viaggi dei committenti agli interessi dell'editore, le amicizie comuni o gli eventi culturali dell'epoca. Ad esempio, il volume del 1958 fu *Dueña de ti misma* di Pedro Salinas, in ricordo della Spagna, paese che i coniugi Franci avevano attraversato con una piccola auto a noleggio; *Il re e il poeta* di Giacomo Novata fu un omaggio allo scrittore nel 1960, anno della sua morte; le *Quattro poesie* di Mao Zedong furono pubblicate nel 1971, anno in cui Paolo si recò in Cina con la delegazione del Ministero del Com-

---

<sup>10</sup> Su questi e altri dati e pareri relativi alle Strenne per gli Amici di Paolo e Paola Franci, cfr. Novati, 2009 e Novati, 2013: 455.

mercio Estero italiano, ed *Otto poesie* di Eugenio Montale nel 1975, quando il poeta ligure ricevette il Premio Nobel per la letteratura (Novati, 2013: 16, 21, 33, 37, 59 e 67).

L'atto del donare fa parte di un insieme di fasi che iniziano con la scelta di un oggetto specifico per una persona in particolare. Con la sua successiva consegna, il rito assume un ulteriore significato, favorendo un'interazione tra i soggetti che, di norma, porta a un ciclo di doni e contro-doni giacché da entrambe le parti ci si attende che i regali vengano ricambiati (Carrier, 2006: 379). Nella scelta dei titoli delle Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci vediamo come interessi ed esperienze pregresse sia dell'editore che dei committenti s'intersechino, in quanto vengono pubblicati nuovi autori, ma anche altri già presenti nelle Strenne del Pesce d'Oro, oltre a documenti prodotti appositamente per Vanni o per suo padre Giovanni. Si può dire che, condividendo con i Franci alcuni autori del suo catalogo o manoscritti di famiglia, Vanni Scheiwiller abbia regalato alla coppia un testo affinché la notte della vigilia di Natale lo donassero, a loro volta, ad altre persone. È il caso della strenna del 1967, quando decisero di pubblicare la *Balada de la bicicleta con alas* di Rafael Alberti, che, dopo un lungo esilio in Argentina, si trovava dal 1963 in Italia, ed era entrato presto in contatto, tra tanti altri scrittori, artisti e editori, con Vanni Scheiwiller [fig. 2]. La poesia, che nella prima edizione delle *Poesías Completas* di Alberti (Losada, 1961) era stata inserita in *Baladas y canciones del Paraná*, fu riprodotta in modo molto particolare, sotto forma di trascrizione calligrafica e policroma, in onore di Giovanni Scheiwiller, grande amante della bicicletta o «ciclista illustre», come affermato dall'autore stesso che si dichiarava a sua volta «ciclista modesto» (Alberti, 1967: s.p.). In questo caso, il dono di Alberti (che aveva l'abitudine di regalare testi in cui intrecciava parole e disegni<sup>11</sup>) diventa un regalo da condividere con i coniugi Franci in modo che questi

---

11 Sulle dediche di Alberti a Scheiwiller, cfr. Novati, 2007: 100.

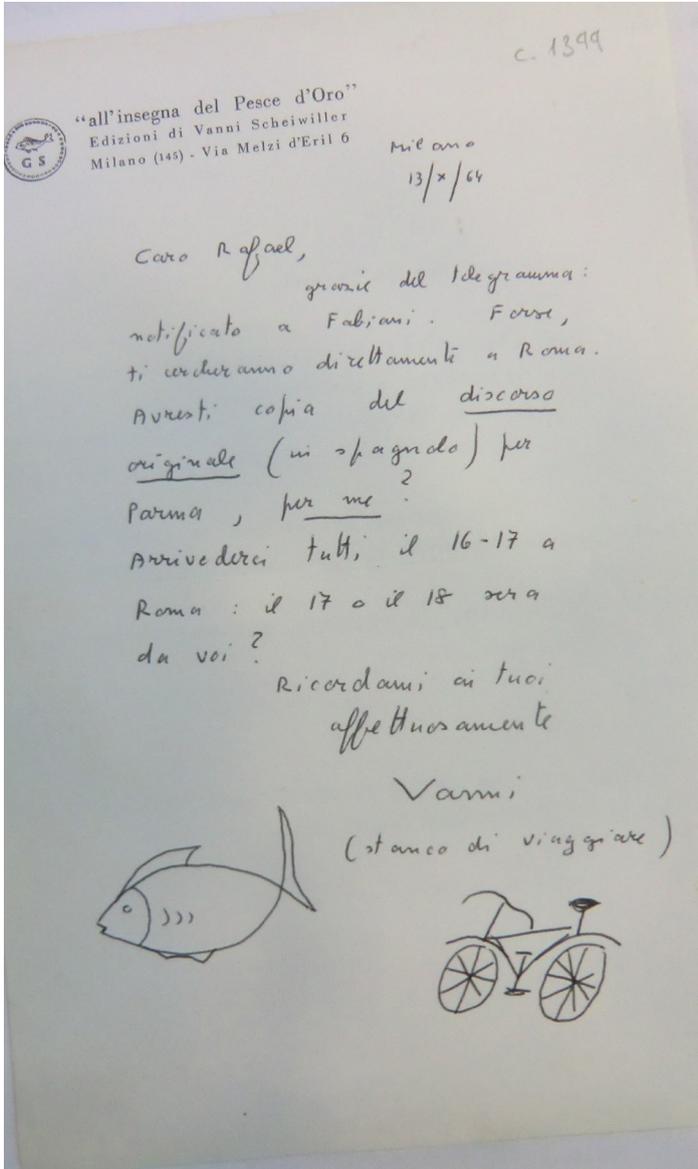


Fig. 2. Lettera del 13/X/1964 di Vanni Scheiwiller a Rafael Alberti.  
Si ringraziano le eredi di Vanni Scheiwiller (Alina Kalczyńska) e di Rafael Alberti  
(María Asunción Mateo) per averne autorizzato la pubblicazione (n.d. Cur.).

possano a loro volta dividerlo con i propri cari, rendendo omaggio a Giovanni Scheiwiller, scomparso nel novembre 1965. Il libro, infatti, racchiudeva un altro dono, una dedica a stampa in cui Paolo Franci esprime pubblicamente la propria ammirazione nei confronti di Giovanni e del lavoro editoriale degli Scheiwiller: «Dedico questo decimo volumetto della strenna per gli amici alla memoria di Giovanni Scheiwiller. La iniziammo con Vanni dieci anni fa, lui ben vivo (“forte di pensiero”, avrebbe detto Noventa), quarant’anni dopo l’avvio delle edizioni scheiwilleriane» (in Alberti, 1967: s.p.).

Lo stretto vincolo che si è creato tra i Franci e Vanni Scheiwiller non si manifesta solo attraverso i titoli che pubblicano, ma anche per mezzo di elementi paratestuali<sup>12</sup> iscritti negli esemplari stessi. Nelle strenne viene sempre riportato chi ha curato il testo (la *Balada de la bicicleta con alas* termina con “Questo opuscolo a cura di Vanni Scheiwiller [...]”), così come nelle dediche e nel colophon si materializza sotto forma di testo il legame tra l’oggetto ed i suoi donatori. Non mancano nemmeno i ringraziamenti. Ad esempio, in *Dediche* di Giacomo Noventa (strenna 1987) si legge quanto segue:

Sono grato a Franca, Alberto, Emilia e Antonio Ca’ Zorzi di aver preparato con tanta cura questa rara antologia delle parole «d’occasione» di Noventa; e a Vanni Scheiwiller e a Giorgio Lucini di averla realizzata. Essa è la testimonianza del profondo rapporto che lega il poeta ai suoi amici: essere inclusi fra questi è, per Paola e per me, privilegio che consolida i giorni che restano (in Novati, 2009: 91).

Questi omaggi pubblici, in cui i nomi degli artefici e dei loro amici fanno parte dell’esemplare stesso, impregnano l’oggetto e ne sottolineano ulteriormente il suo carattere inalienabile agli occhi di chi lo riceve in dono. Tenendo in mano le strenne, i proprietari penseranno inevitabilmente ai loro ideatori; sono artefatti che resteranno legati alle persone che

---

<sup>12</sup> Sul termine paratesto, la sua importanza e le sue categorie, cfr: Genette, 2001.

li hanno concepiti e regalati. È una rete tessuta nel corso degli anni: le pubblicazioni stesse hanno favorito la relazione tra committenti ed editori (donatori), in primo luogo, ma anche tra autori, artisti plastici, grafici e stampatori fino ai lettori (riceventi). Tuttavia, è importante ricordare che non è stata solo la consegna del regalo natalizio a generare l'interazione tra i diversi attori, ma anche la progettazione e la realizzazione degli esemplari. Per questo motivo, le strenne scheiwilleriane possono essere definite come prodotti dell'amicizia. Amicizia tra i responsabili della produzione dei libri e amicizia attraverso i volumi stessi con le persone che li ricevevano.

### *3. Le Strenne del Pesce d'Oro e le Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci: libri da vedere*

Altri elementi paratestuali, di natura strettamente visiva e fisica, assumono uno specifico rilievo. Se in un libro le componenti materiali non sono mai banali, nel caso degli esemplari destinati ad essere regalati rivestono un'importanza particolare, poiché l'oggetto-libro costituisce il fulcro simbolico-emozionale del rituale e, quando passa da chi lo dona a chi lo riceve, stabilisce un nesso tra le parti ed allo stesso tempo ne diventa traccia.

Il formato ricercato e originale delle strenne le rendeva immediatamente riconoscibili alle persone che le ricevevano e induceva ad un'immediata associazione con l'editore. Vanni Scheiwiller ne era orgoglioso. Rivendicava il diritto di non essere «obiettivo, né giusto, né impegnato: pubblico solo ciò che mi piace, faccio di tutto per pubblicare ciò che mi piace»<sup>13</sup>. Pubblicava ciò che gli piaceva nel modo in cui gli piaceva. Concepeva l'editore «come un creatore» e riteneva che dovesse essere «fondamentalmente uomo di biblioteca e di tipogra-

---

<sup>13</sup> Dichiarazione di Scheiwiller scritta in *Lettera a una signora per bene* inclusa nel libro *La poesia è un dono* (1966) citata in Cadioli, Kerbaker e Negri, 2009: 62.

fia, artista e commerciante» (Scheiwiller, 2013: 16-17); il suo ruolo, oltretutto, non avrebbe dovuto limitarsi alla scelta di un particolare testo o alla vendita, ma includere strategie di intervento a livello estetico nel processo di creazione materiale del libro attraverso il lavoro tipografico. È nota l'attenzione che egli riserva alla materialità delle sue pubblicazioni. La critica ha più volte evidenziato la speciale fattura del paratesto nei volumi del marchio All'insegna del Pesce d'Oro, così come nei numerosi libri d'artista via via pubblicati, ed i suoi colleghi e amici hanno unanimemente testimoniato il perfezionismo quasi maniacale raggiunto nella realizzazione di tali edizioni<sup>14</sup>.

Una delle prime cose che colpiscono delle strenne scheiwilleriane è la loro dimensione [fig. 3]. Lo stesso Scheiwiller, come riportato all'inizio, voleva quei libri «piccoli» (Scheiwiller, 2013: 7). Le Strenne del Pesce d'Oro e le Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci sono pubblicazioni di piccolo formato, in 24<sup>o</sup><sup>15</sup>. Le ridotte dimensioni sono una delle loro caratteristiche distintive. Come sottolineato da Cecilia Gibellini e raccontato dallo stesso Scheiwiller, il piccolo formato, che l'editore chiamava «taschinabile», pur rispondendo inizialmente a motivazioni di ordine pratico, divenne alla fine una sua convinta scelta estetica<sup>16</sup>. Il formato dei libri pubbli-

---

14 Questo aspetto viene rievocato in vari passaggi del volume-omaggio, già citato, che amici e colleghi hanno dedicato a Vanni Scheiwiller, all'indomani della sua scomparsa, *cfr.* VV.AA., 2000. Sui libri di artista pubblicati da Scheiwiller, *cfr.* Gibellini, 2007.

15 Le Strenne del Pesce d'Oro misurano 13 x 10 cm mentre le Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci misurano 14,3 x 10 cm (Novati, 2013: 449 e 455).

16 Vanni Scheiwiller dichiarò a tale riguardo: «L'inizio del formato tascabile in casa editrice è del 1925 quando mio padre Giovanni Scheiwiller, le cui edizioni vanno appunto dal 1925 al 1951, inaugurò le collane "Arte Moderna Italiana" e "Arte Moderna Straniera" che erano in-16° scarso. Nel 1936 era già di piccolo formato il primo libro "All'insegna del Pesce d'Oro" *18 poesie* di Leonardo Sinisgalli, che inaugurava la prima serie letteraria in-24° (100 x 75 mm). L'idea nacque perché

cati da Vanni era una lettera di presentazione che fungeva da contrassegno del marchio e da modello per le strenne commissionate dai Franchi. L'imprenditore aveva infatti in mente, come si legge dalla già citata prima lettera indirizzata a Vanni, di stampare alcuni «esemplari di tipo non dissimile dal “Luzbel desconcertado”», un libro di Jorge Guillén pubblicato nel 1956 (Arribas, 2011: 101-103).



Fig. 3. Vanni Scheiwiller (ed.), *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Milano: *All'Insegna del Pesce d'Oro*, 1955.

Viste le dimensioni, i libri potevano essere incartati in piccoli pacchetti da consegnare a mano oppure da spedirsi co-

---

era riapparso l'Impero sui colli fatali di Roma, c'erano cioè le "inique sanzioni" e la carta razionata. Da fatto contingente, la penuria di carta, il piccolo formato diventò poi una forma estetica. [...] Da allora il formato che chiamerei "taschinabile", è divenuto un po' il vezzo della casa editrice» (in Gibellini, 2007: 34-35). Sui formati dei libri curati da Scheiwiller, *cf.* Sironi, 2020.

modamente per posta, in sostituzione dei già citati *christmas*:

E chi non riceveva l'omaggio proprio quella sera, la vigilia di Natale? Doveva aspettare i tempi delle poste (non era stata l'idea di questo invio ai quattro venti uno dei motori della nascita delle strenne?) e a volte – poche – rispondevano ringraziando, altre volte – molte – i grazie stentavano ad arrivare; ma ne giungono di belli che Franci conserva con cura [...] (Novati, 2009: 23).

Una volta ricevuti, il formato ridotto permetteva di portarli in tasca – per questo motivo sono comunemente chiamati tascabili –, di trasportarli facilmente in modo da essere letti in luoghi anche diversi in uno stesso giorno e di conservarli occupando uno spazio più piccolo – ma privilegiato – nella libreria fino quasi a formare una collezione privata.

Le piccole pagine bianche delle strenne ospitavano lettere stampate a caratteri tipografici attentamente selezionati. Poche righe sopra si è visto come Vanni fosse consapevole dell'importanza del lavoro tipografico, ma è bene specificare che anche gli autori apprezzavano particolarmente il suo stile. Jorge Guillén, ad esempio, nella poesia intitolata «Al amigo editor», lo elogia con convinto entusiasmo:

TODO EL POEMA LLENA ENTERA PÁGINA.  
SE REPARTEN LOS BLANCOS ENTRE LÍNEAS  
Y POR CORTESES MÁRGENES CON JUSTA  
PROPORCIÓN. EL ÁNIMO CONTEMPLA,  
RELEE BIEN, DOMINA EL MUNDO, GOZA.  
LA MENTE, LOS OÍDOS Y LOS OJOS  
ASÍ CONSUMAN ACTO INDIVISIBLE  
COMPARTIENDO EN SU CENTRO DE SILENCIO  
TAL PLENITUD DE ACORDE MANTENIDO  
POR ESTA CONVERGENCIA DE LA PÁGINA  
(Guillén, 1967: 479).

La tipografia utilizzata doveva essere in armonia con il testo da pubblicare e con il messaggio che si voleva trasmettere. Scheiwiller era orgoglioso di «pasticciare direttamente» le sue edizioni e preferiva curarseli da sé, i suoi libri, «anche per l'aspetto grafico, naturalmente con un occhio sempre attento

ai modelli tipografici prediletti»<sup>17</sup>. Era molto esigente con le tipografie a cui si affidava per la stampa. Per le Strenne del Pesce d'Oro scelse, tra le altre, la Stamperia Valdonega e la Tipografia U. Allegretti. Entrambe furono coinvolte anche nella produzione di alcune Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci, ma spicca il rapporto creativo instaurato con l'Officina d'Arte Grafica Lucini (Novati, 2009: 449 e 455). Lo stesso Vanni, parlando delle Strenne per gli amici, spiegava come i volumetti fossero «realizzati ogni volta da un maestro tipografo (e Giorgio Lucini è ormai l'unico e insostituibile complice necessario) con maniacale cura artigianale, ma di gusto sempre modernissimo» (Scheiwiller, 2000: 9). Cercò, assieme al maestro, di discostarsi dal canone classico, evitando i soliti garamond o bodoni. Ad esempio, nel volume di Filippo Tommaso Marinetti *Bombe Bambini Bambine Santi e Madonne* (strenna 1976), la composizione tipografica cerca di richiamare la velocità, la sonorità e le rotture tipiche del linguaggio futurista:

Iniziammo con il fare *collage* moltiplicati artigianalmente sulle copertine, ad usare i caratteri che non fossero i soliti garamond e bodoni fusi in gabbie di impaginazione libere, a volte spiazzanti visivamente, lontane dai canoni classici. Per il volumetto su Marinetti oltre ad un francobollo vero in copertina la composizione tipografica fu un omaggio rivisitato al gusto tipografico futurista (Lucini, 2009: 244).

Per la già citata *Balada de la bicicletta con alas*, invece, fu deciso che sarebbe stato utilizzato lo stesso manoscritto [fig. 4].

Dai ricordi di chi lo conosceva, si apprende che Vanni stesso preferiva la scrittura a mano a quella a macchina per i suoi scritti quotidiani (Agnati, 2000: 15), quindi poteva ben comprendere il valore della poesia che Alberti aveva offerto in dono a Giovanni Scheiwiller. Più che pubblicare versi che circolavano sul mercato già da qualche anno, la particolarità

---

17 Queste affermazioni costituiscono la risposta alla domanda di Gianfranco Tortorelli sul rapporto tra editore e grafico nel contesto di un incontro – intervista (Tortorelli, 1989: 83).

della strenna stava nel far conoscere l'unicità delle forme con cui si erano materializzati in un documento che apparteneva alla sfera privata. Riprodurre la calligrafia di Alberti era un modo per sottolineare il carattere personale degli esemplari, avvicinando l'autore ai lettori-spettatori attraverso quel suo modo unico di scrivere. L'originale è datato 1964, anno in cui All'insegna del Pesce d'Oro pubblica altri versi dello scrittore gaditano nel volume *Escrito en el aire*, in cui nove poesie inedite, anch'esse riprodotte nella loro versione autografa, dialogano con altrettanti disegni dell'artista argentino León Ferrari.

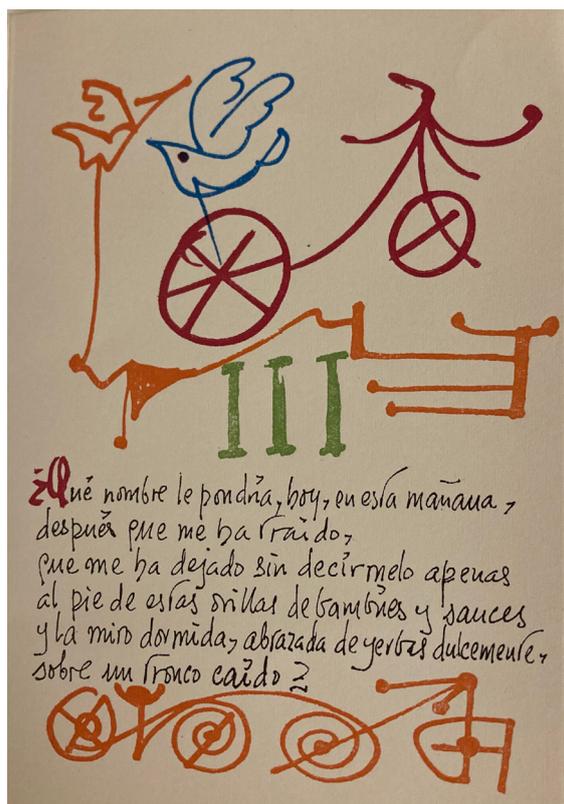


Fig. 4. Rafael Alberti, *Balada de la bicicleta con alas*, Milano: *Strenna per gli Amici di Paolo Franci*, 1967.

A differenza di quest'ultimo titolo, in cui l'inchiostro nero – reso con tratti finissimi, agili e stilizzati – è la caratteristica principale del libro, la *Balada de la bicicleta con alas* è ricca di colori vivaci, utilizzati nei capilettera con cui si aprono le diverse sezioni del poemetto, nella dedica e, soprattutto, nei disegni. Alberti ricorre all'arabesco attraverso linee vibranti eseguite nel suo stile caratteristico che catturano gli occhi del lettore-spettatore. I blu, gli arancioni, i verdi e i magenta giocano con ciascuna delle lettere scritte, prestando grande attenzione –il poeta-pittore– all'immagine che esse proiettano. Il rapporto tra grafia ed arti visive, che Alberti sperimentò in modo incisivo a partire dagli anni Quaranta e che è esemplificato nelle sue *liricografie*, in cui poesia e pittura sono collegate, è evidente in questa strenna. Loretta Frattale, che si è occupata a lungo della poesia dipinta dell'autore spagnolo, ha osservato che «il *liricografismo* di Alberti della tappa romana, è pulsante, mutante, connettivo, transmediale»:

Nel suo frenetico oscillare tra il «garofano» (la poesia e le sue fragranze) e la «spada» (il disegno con i suoi segni vividi, curvilinei, appuntiti o spezzati), tra il poetare e il disegnare, ora in contrappunto ora in perfetta sincronia, il poeta esprime una vitalità ideativa e una pratica enunciativo-espressiva più direttamente connesse con la fisiologia e la corporeità (Frattale, 2018: 154).

La *Balada de la bicicleta con alas* pubblicata come strenna enfatizza la corporeità della parola scritta in molti modi: tanto le lettere quanto i disegni sono pensati nelle loro forme, occupano uno spazio significativo sulla carta, i loro colori sono oculatamente distribuiti e, soprattutto, per scoprirne i dettagli, il lettore-spettatore deve manipolare la copia con le mani fino a estenderne le pagine, poiché è modellata alla maniera di un organetto. Alcuni disegni si trovano proprio nelle pieghe del supporto. Per poterli apprezzare appieno bisogna distendere quelle pieghe, lasciar scorrere l'intera catena di pagine che costituiscono il libro.

Come si è già detto, nelle Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci è stata posta particolare attenzione all'aspetto visivo. A differenza delle Strenne del Pesce d'Oro (che seguono uno schema simile nelle copertine), ogni volume presentava un disegno diverso, creato *ad hoc* ogni anno (talora inedito, talora no). Vale la pena sottolineare l'importanza dei valori tattili attribuiti a un numero significativo di queste copertine e l'interesse per gli artisti contemporanei che si manifesta in volumi come *L'amitié d'Italie* (1961) di André Frénaud, la cui immagine di copertina è stata realizzata da Nino Franchina, o *Italianissima* (1965) di Murilo Mendes, che raccoglie al suo interno un'opera inedita di Lucio Fontana. Questi elementi rendono i volumetti particolarmente eleganti e attraenti, valorizzandoli come oggetti materiali d'interesse anche artistico.

Sebbene le Strenne del Pesce d'Oro fossero libri più standardizzati, con una tiratura maggiore, commercializzati, e quindi privi dell'aura dell'esclusività, l'aspetto visivo veniva comunque valorizzato, anche se in un modo diverso. Il colore è ben presente nelle loro copertine. Ricordiamo ancora una volta quanto piacesse a Vanni regalare «libri colorati» (Scheiwiller, 2013: 7). Le immagini scelte per le copertine dovevano attirare l'attenzione. Erano la prima cosa ad essere vista dai potenziali donatori che le acquistavano e da coloro che poi le avrebbero ricevute. Le Strenne del Pesce d'Oro avevano una sovraccoperta su cui era stampata, su fondo bianco di carta lucida, un'immagine che occupava quasi tutto lo spazio e che spesso era un'opera d'arte legata al testo pubblicato o al corrispondente periodo storico. Ad esempio, per l'antologia *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, è stato riprodotto in quadricromia l'opera di Marc Chagall *Il grande mazzo di fiori*. Le parole introduttive dello scrittore Sergio Solmi, con cui si apre il libro, svelano, forse, le motivazioni che hanno portato alla scelta di questo dipinto: «La traduzione, in questo caso, potrà rassomigliare poco o molto all'originale: la cosa non ha importanza. La poesia fa ormai parte del mondo del traduttore, si materializza di tutta la sua

esperienza artistica e vitale, diventa fiore della sua parola, del suo respiro profondo» (Solmi, 1955: s.p.). Le pennellate di Chagall possono aver catturato la realtà più o meno fedelmente, ma sono, come le poesie di questa antologia, parte del suo mondo, «fiore della sua parola». I libri, fatti di fibre vegetali, avevano la possibilità, come i fiori raffigurati nella pittura, di aprirsi al mondo, di permettere l'impollinazione trasferendosi sotto forma di dono da soggetto a soggetto.

#### *4. Conclusioni*

In queste pagine si propone una riflessione sull'importanza del libro come dono attraverso le Strenne del Pesce d'Oro e le Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci, collane pubblicate da Vanni Scheiwiller.

Le strenne sono libri destinati al regalo. Il dono è l'elemento caratterizzante di entrambe le collane, anche se in modo diverso. Le Strenne del Pesce d'Oro erano destinate ad essere regalate, oltre che dallo stesso Vanni, anche dalla comunità dei lettori formatasi intorno alla sua casa editrice. Le Strenne di Paolo e Paola Franci, invece, sono esemplari fuori commercio, che i promotori regalavano ad un numero limitato di destinatari (selezionati da loro stessi), i quali si saranno senz'altro sentiti onorati e felici di riceverli.

Essendo concepiti come libri-regalo, gli elementi plastici e materiali di cui sono fatti diventano decisivi e devono quindi essere presi in considerazione in una valutazione complessiva delle pubblicazioni, a livello sia di produzione che di ricezione. I loro ideatori, promotori e designer hanno pensato e ripensato alle modalità di realizzazione e trasmissione dei testi scelti, consapevoli di quanto fossero fondamentali per assicurare loro visibilità e forza di impatto sulla scena culturale del momento.

Un altro aspetto importante delle Strenne del Pesce d'Oro e delle Strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci è il loro rapporto con il collezionismo, pratica che esse stesse inco-

raggiano. Infatti, venendo pubblicate annualmente, avevano dato il via a una sorta di rituale. Ogni anno, all'avvicinarsi del Natale, erano attese dai destinatari degli anni precedenti. Le strenne ebbero insomma la capacità di creare una certa aspettativa.

In questo senso, pur essendo copie individuali, potevano assumere un valore collettivo in uno spazio specifico della casa del collezionista, che non avrebbe sopportato l'assenza di un numero. Ma anche il non collezionista aspirava a possedere il maggior numero possibile di quei volumetti, sapendo che scorrendoli avrebbe potuto rivivere i ricordi legati agli anni e ai momenti in cui erano arrivati nelle sue mani. I proprietari contribuivano insomma a caricare di senso ulteriore i singoli esemplari, rispetto a quello impresso dai promotori e creatori, svincolandoli dalla condizione di merce tipica dello scambio di prodotti e conferendo loro, come abbiamo visto, quella peculiare inalienabilità.

Attraverso la scelta annuale di testi, autori, immagini, artisti, disegni, tipografie, forme e dimensioni, le strenne venivano configurandosi in linea con i mutamenti dell'immaginario culturale del tempo. Queste collezioni possono quindi essere intese come gallerie in cui i responsabili hanno riunito una serie di nomi collegati tra loro sulla carta e che, grazie alla carta stessa, si connettono con il lettore, sia esso l'acquirente o la persona che riceve il regalo.

Vorremmo concludere questo intervento sottolineando come l'oggetto regalato porti con sé il segno indelebile della persona che lo offre in dono. In questo senso, le strenne possono essere intese come una forma di rappresentazione materiale di Vanni Scheiwiller, perché ci parlano dei suoi gusti e del suo modo di concepire il lavoro editoriale e l'amicizia.

## Bibliografia

### Bibliografia primaria

- Alberti, Rafael (1967): *Balada de la bicicleta con alas*, Milano: Strenna per gli Amici di Paolo Franci.
- Franci, Paolo (2000): “Ancora una collana, ovvero la «passion prédominante»”, in VV.AA.: *Per Vanni Scheiwiller*, Milano: Libri Scheiwiller, pp. 135-137.
- Guillén, Jorge (1967): *Homenaje*, Milano: All’Insegna del Pesce d’Oro.
- Lucini, Giorgio (2009): “Costruire libri per Vanni”, in Cadioli, Alberto, Kerbaker, Andrea, Negri, Antonello (eds.): *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Milano: Università degli Studi di Milano, pp. 243-244.
- Scheiwiller, Vanni (ed.) (1955), *Poeti stranieri del ’900 tradotti da poeti italiani*, Milano: All’insegna del Pesce d’Oro.
- Scheiwiller, Vanni (2000): *Le strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci*, Milano: Biblioteca Braidense.
- Scheiwiller, Vanni (2013): *Trent’anni di editoria inutile*, Milano: Henry Beyle.
- Solmi, Sergio (1955): “Del tradurre i versi”, in Scheiwiller, Vanni (ed.): *Poeti stranieri del ’900 tradotti da poeti italiani*, Milano: All’insegna del Pesce d’Oro.
- Tortorelli, Gianfranco (1989): “Incontro con Vanni Scheiwiller”, in VV.AA.: *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, Bologna: Grafis Edizioni, 1989, pp. 80-83.

### Bibliografia secondaria

- Agnati, Adriano (2000): “...Cari saluti. Vanni Scheiwiller”, in VV.AA.: *Per Vanni Scheiwiller*, Milano: Libri Scheiwiller, pp. 15-16.
- Arribas, Nieves (2011): “La correspondencia entre Vanni

- Scheiwiller y Jorge Guillén”, in Pulsoni, Carlo (ed.): *Vanni Scheiwiller editore europeo*, Perugia: Volumnia, pp. 101-129.
- Cadioli, Alberto, Kerbaker, Andrea, Negri, Antonello (eds.) (2009): *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Milano: Università degli Studi di Milano.
- Carrier, James G. (1993): “The Rituals of Christmas Giving”, in Miller, Daniel (ed.): *Unwrapping Christmas*, Oxford: Oxford University Press, pp. 55-74.
- Carrier, James G. (1995): *Gifts and Commodities Exchange and Western Capitalism since 1700*, New York: Routledge.
- Carrier, James G. (2006): “Exchange”, in Tilley, Christopher, Keane, Webb, Küchler, Susanne, Rowlands, Michael, Spyer, Patricia (eds.): *Handbook of Material Culture*, Londra: Sage, pp. 373-383.
- Frattale, Loretta (2018): *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*, Padova: Coop. Libraia Editrice Università di Padova.
- Genette, Gérard (2001): *Umbrales*, trad. di Susana Lage, Messico: Siglo Veintiuno Editores.
- Gibellini, Cecilia (2007): *Libri d'artista: le edizioni di Vanni Scheiwiller*, Milano: Museo de Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.
- Mauss, Marcel (2007): *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Parigi: Presses Universitaires de France.
- Novati, Laura (ed.) (2007): *All'amico editore. Dediche a Vanni Scheiwiller*, Milano: All'insegna del Pesce d'Oro.
- Novati, Laura (2009): *Le strenne per gli amici di Paolo e Paola Franci edite da Vanni Scheiwiller*, Milano: All'insegna pesce d'Oro.
- Novati, Laura (2013): *Giovanni e Vanni Scheiwiller Editori. Catalogo storico 1925-1999*, Milano: Edizioni Unicopli.
- Pound, Erza (2023): *El arte de la poesía*, trad. di José Vázquez Arenal, Madrid: Visor.

- Provenzali, Delfina (2000): “I libri li regalava, non li vendeva”, in VV.AA.: *Per Vanni Scheiwiller*, Milano: Libri Scheiwiller, pp. 239-242.
- Sironi, Marta (2020): “L’invezione dei formati”, in Novati, Laura (ed.): *Vanni Scheiwiller. Editore milanese. Atti del convegno Milano, 24 ottobre 2019*, Milano: All’insegna del Pesce d’Oro, pp. 75-79.
- Somajni, Chiara (2000): “Lo zio editore”, in VV.AA.: *Per Vanni Scheiwiller*, Milano: Libri Scheiwiller, pp. 279-280.
- Tilley, Christopher (2006): “Objectification”, in Tilley, Christopher, Keane, Webb, Kuchler, Susanne, Rowlands, Michael, Spyer, Patricia (eds.): *Handbook of Material Culture*, Londra: Sage, 2006, pp. 61-73.
- Treccani (s.d.), Vocabolario Treccani *on line*: <https://www.treccani.it/vocabolario/strenna/> (07/11/2023).
- VV.AA. (2000): *Per Vanni Scheiwiller*, Milano: Libri Scheiwiller.

IL LIBRO-SCRIGNO.  
I GIOIELLI DELLA STRENNNA SCHEIWILLER 1956



## Solmi e Dal Fabbro sull'intraducibile Valéry: un'idea di antologia

DI SIMONA MUNARI (UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA)

*Scheiwiller: «poeti traduttori, e pochi traduttori poeti»*

La Strenna del pesce d'oro *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani* che Vanni Scheiwiller pubblica nel 1956 contiene una breve nota finale che allude a una scelta di «*poeti traduttori e pochi traduttori poeti, di mio gusto*»<sup>1</sup> (Scheiwiller, 1956: 130): l'editore spiegava in tal modo l'esclusione di qualche poeta «maggiore» (*ibidem*) e la presenza di altri meno noti, assumendosi la responsabilità di un'antologia che le recensioni descrivono come un elegante volumetto utile a chi volesse farsi un'idea della poesia straniera evitando classificazioni in scuole e movimenti. Noto per la coerenza con cui perseguiva un progetto culturale aristocratico non troppo legato alle mode del momento, Scheiwiller aveva optato per un formato piccolo di foggia antica, con riproduzioni di quadri famosi in luogo del testo a fronte, un incontro tra forme artistiche cui la definizione "strenna" conferiva autonomia e originalità.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta i volumi dedicati alla poesia straniera tradotta mostravano una predilezione per il simbolismo, con alcuni sconfinamenti nel surrealismo e importanti aperture a un discorso europeo ancora mediato dalla lingua francese. Erano ispirati a una «precettistica della tradu-

---

<sup>1</sup> Corsivi dell'autore.

zione» (Manigrasso 2013: 21) che la generazione post-bellica dei poeti-traduttori faticava a riconoscere come paradigma perché considerava la poesia un laboratorio di nuovi linguaggi, dove l'atto traduttivo era un esercizio libero da vincoli, una sorta di «praticantato stilistico» (*ivi*: 15) in cui formulare un codice formale basato su presupposti condivisi. Benché non sia stato possibile ricostruire integralmente la genesi di questa edizione attraverso le carte d'archivio<sup>2</sup>, è probabile che Scheiwiller avesse trovato in Sergio Solmi un interlocutore ideale: nel Fondo a lui intestato sono conservate liste di poeti da tradurre che ben rappresentano il suo interesse per le raccolte realizzate «senza alcun deliberato proposito, bensì per gusto e semplice esercizio in epoche diverse» (Solmi, 1963: 91), come scrive nella presentazione della sua prima antologia poetica. Allo stesso modo, afferma quell'anno in un'intervista, la sua attività di critico aveva un carattere «di occasionalità e di saltuarietà» (Solmi, 1992a: 493) che stentava a seguire un filo unitario, ma che trova riscontro in una voce di «critico-traduttore» (Manigrasso, 2013: 13) molto meno sporadica di quanto l'occasione lasciasse intendere.

Figura appartata di prosatore, poeta e critico (Mastroianni, 2023: 15), Solmi si percepiva come un intellettuale solitario, lontano dalle polemiche e dai meccanismi del mondo letterario. La *doublure* discreta di letterato che dirigeva l'ufficio legale di una grande banca aderiva in modo spontaneo alla linea editoriale promossa da Scheiwiller, improntata alla mediazione culturale come espressione di un progetto personale. In questa prospettiva, la piccola *Strenna* appare un suggerimento, quasi una prova generale, dell'antologia *Versioni poetiche da contemporanei* che Solmi pubblica all'Insegna del Pesce d'oro nel 1963, poi ampliata nel 1969 su richiesta di Einaudi (Munari 2023: 160) per diventare il primo dei due Quaderni

---

<sup>2</sup> Ringrazio la direzione della Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno (Biblioteca e Archivio di Sergio Solmi), del Centro Apice (Fondo Scheiwiller) e della Biblioteca civica di Belluno (Fondo Beniamino Dal Fabbro).

di traduzioni destinati alla collana bianca di poesia.

Entrambi i volumi sono accompagnati da un *Chiarimento* che riprende e sviluppa la nota *Del tradurre i versi* scritta per la Strenna nel 1956, come se il genere antologico rappresentasse per Solmi, oltre che ideale espressione degli «imponderabili» (Solmi, 1984: 7) e dell'«individualità più accidentale e irritornabile» (*ibidem*) di cui la poesia è fatta, l'opportunità di ripensare la traduzione nel segno della «complicità con l'autore» (Solmi, 1969: 105). Da un programma di apparente disimpegno emerge così la possibilità di «costruire un canone con la negazione dei canoni» (Solmi, 1992b: 499), e da un libro all'altro la forma antologica si precisa, raccogliendo testi più volte proposti con varianti e aggiunte. Al pari di certe collezioni d'arte che rivelano in filigrana la persona del collezionista (Baudrillard, 1968: 128), queste sillogi sembrano parlare del traduttore più che delle opere tradotte; ma parlano anche dell'editore, ovvero di un mercato in piena espansione dove il processo di industrializzazione culturale spingeva verso proposte antologiche originali, ispirate al dialogo tra lingue e paesi.

L'esplorazione dell'identità europea forniva al traduttore codici e repertori d'immagini che affrancavano il suo lavoro dal discorso tradizionale sulle aporie della traduzione: Solmi oltrepassa il concetto leopardiano di "imitazione" e il "dilemma" crociano tra belle infedeli e brutte fedeli per trasformare il tradurre in un'operazione attiva di interpretazione, lontana da quella dimensione di «onestà traduttiva» (Solmi, 1956: 130) che lascia sulla pagina solo un'ombra vaga, «una scolorita suggestione dell'originale» (*ibidem*). L'eccesso interpretativo, d'altra parte, rischia di produrre «poesia in iscatola» (*ibidem*), perciò la traduzione si può considerare riuscita se non risulta troppo letterale ma nemmeno troppo autonoma, ovvero se nasce da «un moto d'invidia, un rimpianto d'aver perduta l'occasione lirica irritornabile, di averla lasciata a un più fortunato confratello d'altra lingua» (*ibidem*). Una citazione di Ezra Pound in esergo alla Strenna ricorda che nella migliore

traduzione non si avverte il passaggio di lingua, e si realizza invece un contatto che ha la forza dell'ispirazione originale e la profondità di una fusione con la poetica del traduttore: in questo «whale of space for the translator's imagination» (Solmi, 1956: 1) matura l'ispirazione nei termini di una «sollecitazione viva verso un'apertura, un passaggio» (Solmi, 1963: 92) che determina la fortunata «coincidenza momentanea del sentimento del traduttore con quello del poeta» (*ivi*: 91).

Sono gli anni in cui la riflessione sull'autorialità ispira progetti editoriali atti a liberare la traduzione dall'idea di fedeltà per farla diventare gesto letterario, in una nuova linea di mediazione intellettuale alla quale ogni scrittore-traduttore può portare il suo contributo. A questa dimensione, costruita sul rapporto dialettico fra l'autore e il traduttore, appartiene il ragionamento di Sergio Solmi sul tradurre poesia, che investe indirettamente il ruolo delle antologie nella percezione della poesia tradotta. I Quaderni di traduzione, infatti, disattendono la convenzione di proporre al lettore "il meglio" di una letteratura, a favore di una lettura individuale che diventa *atelier* di poetica: nel rivendicare una scelta di «gusto» (Solmi, 1963: 91) priva di matrice critica, Solmi inquadra il «problema personale» (*ivi*: 92) del traduttore nella questione più generale della «contiguità, dei punti di intersezione fra diverse culture e tradizioni» (*ibidem*), utilizzando la specificità dell'antologia, genere ibrido formato di strati testuali di varia natura (Risterucci-Roudnicki 2018: 21), per introdurre nuovi autori nel canone italiano, o per riposizionarli attualizzandone il significato. Nello sforzo retorico teso a definire i criteri di rappresentatività, esaustività, varietà e interesse della letteratura straniera, i peritesti rivelano il gioco delle parti, le zone di resistenza e le date cruciali. Il 1963 è ricordato nello scenario culturale italiano come «un anno di svolte, di schieramenti, di contese fra autoproclamate avanguardie e vituperate retroguardie» (Scarpa, 2019: CXXIII), e la *querelle* con Beniamino Dal Fabbro sull'«intraducibile Valéry» (Biondi, 2011: 51) che pone Solmi e Scheiwiller di fronte agli equivoci e alle con-

traddizioni della traduzione poetica interroga anche il ruolo delle antologie di letteratura tradotta nell'invenzione di un "fuori canone" foriero di sperimentalismi e rinnovamento formale.

*Dal Fabbro: «l'origine certa e il malsicuro confine»*

La raccolta di Solmi *Versioni poetiche da contemporanei* presenta due Valéry con testo a fronte (*Comme au bord de la mer* e *Psaume sur une voix*) che a parere del traduttore sono l'unica misura traducibile di un poeta troppo lontano, nelle sue opere maggiori, dalle esperienze della lirica italiana novecentesca. Pertanto, come spiega nel *Chiarimento* al Quaderno del 1963, le versioni di *La jeune Parque* e di *Charmes* gli sono sempre sembrati tentativi mal riusciti e poco più che «ingegnosi» (Solmi, 1963: 94), privi di quella connessione interna con l'autore da cui l'ispirazione dovrebbe scaturire, di riprodurre le «gênes exquisés» (*ivi*: 93) della poesia di Valéry, i cui vincoli formali sono talmente stratificati nel tempo da rendere impossibile «allentare quelle catene, sostituire qua e là le rime con incerte assonanze e consonanze (*ibidem*). I *poèmes en prose* si possono invece tradurre nel segno di un incontro atto a sfumare «il fatale jato anacronistico» (Solmi, 1969: 107) che rende tanto difficile la ricerca di contiguità: «Ché tale è il destino del traduttore, ossia di "intellettualizzare" sempre un gradino più su del testo» (Solmi, 1963: 96).

In realtà, il problema non riguarda solo il poeta francese, ma in altri casi è più semplice adattare l'endecasillabo italiano a una struttura poetica che proviene da una matrice comune, «sia pure attraverso un lungo e diverso giro di esperienze formali» (Solmi, 1963: 94): questo vale per Machado ad esempio, mentre García Lorca, «così radicato nel suo folklore iberico e gitano» (*ivi*: 95), costringe a trasposizioni inerti che escludono una vera rielaborazione. Il tema delle "coincidenze" è declinato da Solmi in relazione a un'idea di "contemporaneità" che mette il traduttore in dialogo con il suo tempo,

assecondando scelte personali che Beniamino Dal Fabbro gli contesta di rendere assolute laddove producano l'immotivata condanna del lavoro altrui per la sola ragione di voler applicare una certa teoria a un certo autore, il quale, come nel caso di Valéry, «non è meno traducibile di quasi tutti gli altri poeti» (Biondi, 2011: 51):

Non eravamo ormai tutti d'accordo, da anni, che la poesia, tutta, è intraducibile, e che, a onta di questo, esistono elaborati poetici, che continuiamo a chiamare traduzioni, i quali ridanno, più o meno, a seconda delle forze dell'interprete-poeta, il senso, il colore, il messaggio della poesia originaria? E se tradurre poesia è far poesia, come tu stesso ribadisci, è chiaro che, indipendentemente dai criteri scelti, adottati o enunciati, il valore poetico d'una traduzione dipende dalla statura espressiva e tecnica dell'interprete-traduttore. È questa una situazione primordiale, sostanziale, e continua a essere tale anche per chi non la riconosce e crede di fare altro<sup>3</sup>.

Traduttore affermato di classici francesi, tra i quali vale la pena di ricordare almeno la prima versione italiana, a lungo rimasta l'unica, de *La Peste* di Camus, e l'ancora più nota *Educazione sentimentale*, oltre a testi teorici e critici importanti come *Il primo manifesto del surrealismo* di Breton, *Il demone dell'analoga* di Mallarmé, e il *Sistema delle arti* di Alain, Dal Fabbro aveva elaborato una personale poetica della traduzione «scoperta via via, contemporaneamente al lavoro, piuttosto che applicata ad esso» (Dal Fabbro, 1944: 168). L'aveva esposta nel paratesto della raccolta *La sera armoniosa* uscita per Rosa e Ballo nel 1944, poi ripubblicata da Rizzoli nel 1966 con il saggio *Poesia e traduzione di poesia*. Vi si legge che in quel momento di «fervida fiducia nella poesia» (Dal Fabbro, 1966: 9), tradurre era soprattutto un modo per «collaudare il proprio linguaggio, saggiare la propria forza, anche a costo di

<sup>3</sup> Lettera di Beniamino Dal Fabbro a Sergio Solmi: Milano, 14 agosto 1963, inedito (Biblioteca civica di Belluno, Fondo Beniamino Dal Fabbro, copialettere 243).

dichiarare, molto più apertamente che non traverso gli influssi subiti, alcune delle proprie fonti» (*ibidem*). Fin dal 1935 lavorava al *Cimetière marin* di Valéry, e nel 1942 aveva pubblicato i versi di *Charmes* per Bompiani sotto gli auspici di Vittorini. Nel 1956 propone a vari editori una nuova edizione degli *Incanti* con l'aggiunta dei *Vers anciens*, de *La jeune Parque* e di alcune *Poesie varie*, pregandoli di non vanificare lo sforzo di «indipendenza poetica» (Biondi 2011: 49) che Valéry aveva molto apprezzato. Il poeta francese gli riconosceva la ricerca di una musicalità prossima all'originale, il lavoro sul suono e sul senso che lui stesso aveva cercato di realizzare sui testi di Leonardo e Virgilio nel segno di una «transmutation» (Sanna, 2023: 53) volta a salvaguardare il valore poetico della materia testuale attraverso l'accordo di forma e sostanza: «C'est là ce qui vous appartient en propre et fait degli *Incanti* votre œuvre personnelle» (Biondi, 2011: 48), gli aveva scritto.

Dal Fabbro insiste quindi nel chiedere un'edizione degli *Incanti* parallela a quella francese, da offrire ai lettori come opera autonoma, svincolata dal testo originale e da quelle collane – «cervellotiche indicazioni dei tristi lettori» (Biondi, 2011: 46) – nate per definire i segmenti di mercato. Non ha fortuna: i rifiuti si susseguono, e nel 1964 Giulio Einaudi respinge anche una versione ampliata de *La sera armoniosa*, sempre senza testo a fronte, che il traduttore aveva immaginato come un'antologia personale del simbolismo europeo. Einaudi afferma che manca al progetto una visione editoriale (*ivi*: 52), eppure l'anno successivo accoglie nella bianca di poesia il *Quaderno francese del secolo* di Diego Valeri, anch'esso privo di testo a fronte, che si presenta come una collezione di autori «tradotti poeticamente; o, almeno, con poetiche intenzioni» (Valeri, 1965: 6), liberi da etichette ma riconducibili ad alcune «linee maestre e in qualche modo direttrici» (*ibidem*) tracciate dallo stesso traduttore.

Gli scambi epistolari tra gli autori e gli editori fissano l'urgenza di legare la fisionomia delle collane alle strategie editoriali (Cadioli, 2012: 66), e la formula antologica pensata

da Valeri rispondeva probabilmente meglio a una moda che considerava la pratica del tradurre un mezzo di espressione individuale «per interposta voce» (Manigrasso, 2013: 12). Non stupisce dunque che *La sera armoniosa* di Dal Fabbro sia ristampata da Rizzoli solo nel 1966 priva dei paragrafi *Sul tradurre*, troppo prescrittivi, che figurano in appendice all'edizione del 1944. Vero e proprio manifesto di un «orizzonte traduttivo» (Berman, 1995: 79), il programma di Dal Fabbro parte dal concetto di “imitazione” in senso leopardiano (Conatarini, 2011: 122) per escludere i calchi di buona fattura e le traduzioni d'occasione «subito cancellate dal volubile soffio della moda» (Dal Fabbro, 2019: 10). Considera infatti l'atto traduttivo un «giudizio critico» (*ivi*: 11) che presuppone un'esegesi condotta «con animo d'indagine e di ricostruzione» (*ibidem*). La traduzione non esonera dal conoscere l'originale e non viene in soccorso di chi non sia in grado di leggerlo, ma dichiarare un testo intraducibile equivale per lui «a confessare l'incapacità propria, o d'altri, o l'inesistenza di chi sappia con mano ferma e leggera penetrarne la selva espressiva» (*ivi*: 8).

Lo accomuna a Solmi una difesa della coscienza critica e della soggettività del traduttore, equiparato anche formalmente all'autore in una sorta di antesignana rivendicazione della visibilità e dell'autorialità di chi traduce (Venuti, 1999): l'insistenza con cui Dal Fabbro tenta di fermare una riedizione Bompiani della *Peste* perché il testo gli pare «pesantemente adulterato e contraffatto» (Dal Fabbro, 2024: 6) da una revisione anonima non autorizzata è in questo senso molto indicativa. Li unisce anche la ricerca di una traduzione in cui «l'esperienza artistica e vitale del traduttore» (Solmi, 1956: 5) converga in un atto sostenuto dall'amore per la letteratura alla quale si appartiene, più che dal fascino per i modelli di un'altra lingua. Solo questo, scrive Dal Fabbro, «redime dal manomettere un'armonia costituita per formarne, dagli smembrati elementi, una nuova, di cui la prima costituisce l'origine certa e il malsicuro confine» (Dal Fabbro, 2019: 8).

*Solmi: «quasi intraducibile, in questo intimo e vero senso»*

Il legame culturale di Solmi con la poesia francese è stato indagato nel senso di un effetto ipertestuale che la lezione simbolista ha avuto sulla sua scrittura (Scotto, 2023: 7), secondo un'ipotesi che trova riscontro anche nella singolarità delle scelte antologiche. Ma è il suo ruolo nella controversa ricezione di Valéry in Italia, osteggiata da una certa critica di matrice crociana dalla quale aveva preso le distanze (D'Alessandro, 2023: 47), a collocarlo tra i fautori di una mediazione che assume presto i contorni di «una difficile se non contraddittoria conciliazione» (Cattani 2023: 101). Nel saggio del 1931 *Valéry teorico e critico* Solmi già ricollocava l'esperienza poetica di Valéry, sulla base della lettura di Alain, nel solco del classicismo francese e degli *essayistes* moralisti e psicologi (*ivi*: 110), confutando l'idea che la sua opera negasse l'ispirazione poetica. Insieme a Ungaretti e pochi altri, prendeva le distanze dalla lettura che Albert Thibaudet aveva dato nel 1923 per valorizzare invece la dialettica tra convenzione e creazione, miracolo e mestiere, rigore e significato spirituale che produce nell'opera del poeta francese quelle «fertili contraddizioni» (*ivi*: 111) cui la critica successiva ancora allude nei termini di un'inquieta «insularité intellectuelle» (Jarrety, 2021: 67).

Quando nel 1963, in pieno dibattito sulle avanguardie, esce per i tipi di Scheiwiller la traduzione del *Cimitero marino* a cura di Mario Tutino, la scelta editoriale ricade su un inedito che risale a trent'anni prima, presentato da Alessandro Parronchi come «un dono inaspettato» (Parronchi, 1966: 5) per il pubblico italiano. Il testo sarà ripreso da Einaudi senza modifiche tre anni dopo per la collana bianca di poesia, e di nuovo nel 1995 per la serie trilingue «Scrittori tradotti da scrittori» dove figura insieme alla versione spagnola di Jorge Guillén benché altre traduzioni italiane si fossero intanto rese disponibili (Sansone, 1995: 66-67). Non sfugge a Dal Fabbro che la consacrazione di Tutino nel canone è rafforzata

da un attacco agli altri traduttori, rei secondo Parronchi di aver riportato lo scarno verso francese all'endecasillabo italiano come se «bastasse accostare ai versi lo specchio della lingua sorella per avere la traduzione già fatta» (Parronchi, 1966: 5). Anche in questo caso, come già era accaduto per il Valéry maggiore, la critica sminuisce le versioni presenti sul mercato, inclusa quella di Dal Fabbro pubblicata negli *Incanti* Bompiani del 1942:

Ma, ognuno ci si è provato, ognuno conosce le difficoltà, i celebri “scogli” e “gorghi” che nessun traduttore sinora ha evitato, se non aggirando il pericolo col risultato di diluire il significato, o invece affrontandolo, ma riportando poi, del danno incorso, i ben visibili segni. La traduzione di Tutino ha viaggiato sicura evitando Scilla e Cariddi, non urtando agli scogli né arenandosi alle secche, ed è a mio giudizio oggi – se pur dobbiamo seguitare ad apprezzare i meriti di quelle che l'hanno preceduta: quelle, particolarmente, del Dal Fabbro, del Pavolini, del Valeri, e del Macri – l'unica bella traduzione italiana del *Cimetière*. (*ibidem*)

Se Parronchi si accredita così, senza troppa fatica, nel dibattito ermetico, Dal Fabbro registra la scarsa considerazione riservata alla sua esperienza di traduttore (Cantini, 2011): il fluire libero dei versi in strofe variabili ed elastiche, sostenuto dalla sistematica inversione degli elementi con *enjambements* che enfatizzano l'accumulo paratattico (Sartori, 2023: 257), distingue in effetti per spregiudicatezza il suo *Cimitero* dalle versioni più aderenti alla dimensione metrico-ritmica dell'originale (Luzzi, 2011: 153). Lamenta dunque con Scheiwiller la superficialità di quella nota critica, e contesta al lavoro di Tutino un impoverimento qualitativo e quantitativo non riconducibile a questioni stilistiche e ricorrenze traduttive (Baker, 2000), ma a veri e propri errori interpretativi. Rileva, in particolare, inciampi sui parallelismi sintattici e le iterazioni foniche che contrassegnano la ricerca sonora di Valéry, dove il ritmo si estrinseca in un tessuto di allitterazioni non sempre vincolate a metro e rima (Cadeddu, 2016: 29). Lo scrive all'editore con la veemenza che gli è naturale, mentre

le conversazioni epistolari con Solmi, al quale pure segnala la sua delusione, si concentrano sul valore poetico dell'atto traduttivo, fondato su un incontro con l'autore che, oltre la mera occasione, solleciti il mistero della creazione stessa.

Il testo a fronte, da lui pervicacemente osteggiato come simbolo di erudizione accademica e ottusità editoriale, si era nel frattempo trasformato in strumento di accesso alla lettura (Iannuzzi, 2016: 6), ed era entrato nei volumi di Sergio Solmi a rinforzo di una "fedeltà" non più legata al rispetto della lettera ma a un accordo «con lo spirito del testo» (Solmi, 1963: 97). Per Dal Fabbro la qualità della traduzione restava invece legata, indipendentemente dai criteri teorici, alla «statura espressiva e tecnica dell'interprete-traduttore» (Biondi, 2011: 50) che più avanti, nella stessa lettera a Solmi del 14 agosto 1963, diventa «interprete-poeta» quasi a rimarcare quanto la mediazione autoriale fosse intesa nel segno di quel «sapere necessario» invocato da Yves Bonnefoy (2006: 47) come strumento indispensabile a penetrare i concetti incarnati in parole da cui non sono separabili. Si genera allora un circolo ermeneutico in cui l'intraducibile smette di essere tale, e le traduzioni diventano un canovaccio, un esercizio di equilibrio e misura che può essere descritto soltanto «al plurale» (Cassin, 2022: 121), come Dal Fabbro aveva intuito fin dal principio:

Dei poeti, soltanto i grandissimi innovano; gli altri li traducono, secondo il diverso modo di paragonarsi a quelli, e dentro i confini dell'arte singola. Di questo è prova che secoli e secoli siano vissuti d'un solo libro di poesia; e accade sovente che un unico verso abbia dato l'avvio a irrefrenabili poemi. (Dal Fabbro, 2019: 11)

L'ideale consonanza con Solmi in nome di un'affinità elettiva con l'autore cede di fronte all'intraducibile Valéry, che sembra dividere per sempre le loro strade. Ma nel *Quaderno einaudiano* che nel 1969 riprende le prime *Versioni poetiche* di Solmi è aggiunta una nota in cui, pur mantenendo qualche riserva, Solmi riconosce che le traduzioni di Dal Fabbro

sono «elaborate con attenta e lucida passione, anche se pure ad esse forzatamente sfugge il complesso gioco allusivo cui si accennava» (Solmi 1969: 108). Ribadisce in quella sede quanto già esposto privatamente al suo interlocutore: il suo lavoro su Valéry è eccellente per finezza e qualità letteraria, incluso il *Cimitero marino* equiparabile per eleganza e sensibilità alla prova di Diego Valeri (Biondi, 2011: 51), ma il problema va oltre la coincidenza di ispirazione perché riguarda l'esistenza di tradizioni comuni:

Quando tu, ad esempio, traduci *Neve* di Valéry (che reperisco in una piccola Antologia di Scheiwiller) scrivi anche una poesia tua, che si fonde con le tue esperienze morali e formali di poeta del Novecento. Invece mi pare che il Valéry che ho chiamato “maggior”, sia, in questo senso particolare, intraducibile. Ossia: Valéry opera un rintracciamento consapevole e raffinatissimo di modi e di accenti lungo tutta la tradizione poetica francese, e tale allusività informa tutta la sua resa poetica, acquistando anche una grazia paradossale e in un certo senso polemica, data la “attualità” della sua materia. Così, ad esempio, gli echi di La Fontaine e di Chénier nel *Narcisse*, quelli di Malherbe e di Hugo nelle *Odi* ecc. Tutti effetti che hanno una portata rilevantissima in lui, ma che non possono sfuggire al traduttore italiano, il quale opera, totalmente, su di una diversa “lunghezza d'onda”. Così, non è che Valéry abbia inventato la metrica, ma è pur vero che l'avvalersi di una metrica rigorosa ha in lui un significato preciso, anche indirettamente polemico, che non vale invece per altri poeti<sup>4</sup>.

Ragionando sulle zone di interdipendenza fra le letterature, la traduzione di Dal Fabbro che a Solmi sembra meglio riuscita è una delle poesie incluse nella piccola Strenna del 1956 da cui questa ricostruzione è partita<sup>5</sup>, l'unica che a suo

<sup>4</sup> Lettera di Sergio Solmi a Beniamino Dal Fabbro: Milano, 6 ottobre 1963, inedito (Biblioteca civica di Belluno, Fondo Beniamino Dal Fabbro, copialettere Solmi 2).

<sup>5</sup> Oltre a *Neve*, le poesie tradotte da Dal Fabbro sono *I colchici* di Apollinaire, *Le rose* di Rilke e *Primavera d'autunno a Pietroburgo* di Anna Achmatova. Solmi partecipa con *Il grigio crine...* di Cocteau, *Siesta* di

parere attraversa il «paese davvero straniero», come lo chiama Antonella Anedda (2020: 8), «per capire il richiamo, per remare verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile» (*ivi*: 7). La riproduciamo qui con il testo originale, consapevoli che al traduttore probabilmente non piacerebbe, per dare il senso di quanto la dialettica pubblica e privata, nelle sue molteplici espressioni, abbia contribuito in quegli anni a una nuova visione della traduzione poetica, cui la forma antologica ha offerto spazi versatili e nuove declinazioni:

*Neve*

Che silenzio, battuto da un semplice urto di vanga!

Mi sveglio, atteso dalla neve fresca  
 Che mi sorprende in seno al mio calore.  
 Trovano un giorno di duro pallore  
 I miei occhi, la mia languida carne  
 ne teme l'innocenza. Quanti fiocchi,  
 mentre durava la mia dolce assenza,  
 tutta notte han perduto i tetri cieli!  
 Quale silente incorrotto deserto,  
 caduto dalle tenebre, qui venne  
 e cancellò i profili della terra  
 abbacinata sotto un candore ampio  
 sordamente accresciuto, e a un lungo solo  
 la fuse, senza voce e senza volto,  
 in cui conosco lo sguardo smarrito  
 dei tetti che nascondono un tesoro  
 d'usati giorni, al cielo appena offrendo  
 d'un vago fumo il rito...

---

Machado, *Osservazioni a Giacinta* di José Moreno Villa, *L'autunno e l'Ebro* di Rafael Alberti, *Da ultimo il segreto vien fuori* di Auden e *La stanza sulla piazza* di Stephen Spender. Tra gli altri poeti citati, Diego Valeri traduce *Magnificat* di Claudel, *Un uccello canta* di Apollinaire, *Mattino sulla spiaggia* di Christian Morgenstern, *Natura madre* di Hermann Hesse, *Per un bimbo* di Hans Carossa, *Con la falcata luna, con la stella...* di Hans Leifhelm e *Alla morte* di Stefan Andres, mentre Alessandro Parronchi firma *Autunno* di Raymond Radiguet.

*Neige*

Quel silence, battu d'un simple bruit de brêche!...

Je m'éveille, attendu par cette neige fraîche  
 Qui me saisit au creux de ma chère chaleur.  
 Mes yeux trouvent un jour d'une dure pâleur  
 Et ma chair langoureuse a peur de l'innocence.  
 Oh! combien de flocons, pendant ma douce absence,  
 Durent les sombres cieux perdre toute la nuit!  
 Quel pur désert tombé des ténèbres sans bruit  
 Vint effacer les traits de la terre enchantée  
 Sous cette ample candeur sourdement augmentée  
 Et la fondre en un lieu sans visage et sans voix,  
 Où le regard perdu relève quelques toits  
 Qui cachent leur trésor de vie accoutumée  
 A peine offrant le vœu d'une vague fumée.

*Bibliografia*

## Bibliografia primaria

- Dal Fabbro, Beniamino (1944): "Del tradurre", in Idem: *La sera armoniosa*, Milano: Rosa e Ballo, pp. 149-158.
- (1966): "Poesia e traduzione di poesia", in Idem: *La sera armoniosa*, Milano: Rizzoli, pp. 9-17.
- (2019): *Del tradurre*, Castronuovo, Antonio (ed.), Belluno: Babbomorto editore.
- (2024): *La Peste impestata*, Carbutto, Letizia (ed.). Belluno: Babbomorto editore.
- Parronchi, Alessandro (1966): "Prefazione", in Valéry, Paul: *Il cimitero marino*, Torino: Einaudi, pp. 5-7.
- Scheiwiller, Vanni (1956): "Nota dell'editore", in Idem (ed.): *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Scheiwiller, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, p. 130.
- Solmi, Sergio (1956): "Del tradurre i versi", in Scheiwiller,

- Vanni (ed.): *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Scheiwiller, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, p. 5.
- (1963): “Chiarimento”, in Idem: *Versioni poetiche da contemporanei*, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, pp. 91-98.
- (1969): *Quaderno di traduzioni*, Torino: Einaudi.
- (1977): *Quaderno di Traduzioni II*, Torino: Einaudi.
- (1984): “Poesia, accordo supremo (1925-1930)”, in Idem: *Opere I. Poesie, meditazioni e ricordi*, vol. II, Pacchiano, Giovanni (ed.), Milano: Adelphi, pp. 7-11.
- (1992a): “Risponde Sergio Solmi (1963)”, in Idem: *Opere III. La letteratura italiana contemporanea*, vol. I, Pacchiano, Giovanni (ed.), Milano: Adelphi, pp. 493-495.
- (1992b): “A colloquio con Sergio Solmi (1963)”, in Idem: *Opere III. La letteratura italiana contemporanea*, Pacchiano, Giovanni (ed.), Milano: Adelphi, vol. I, pp. 496-500.
- Valeri, Diego (1965): *Quaderno francese del secolo*, Torino: Einaudi.
- Valéry, Paul (1966): *Il cimitero marino*, trad. Mario Tutino, Torino: Einaudi.
- Valéry, Paul (1957): *Oeuvres*, vol. I, Hythier, Jean (ed.), Paris: Gallimard.

#### Bibliografia critica

- Anedda, Antonella (2020): *Nomi distanti*, Torino: Nino Aragone editore.
- Baker, Mona (2000): “Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator”, *Target*, XII, pp. 241-266.
- Baudrillard, Jean (1968): *Le système des objets*, Paris: Gallimard.
- Berman, Antoine (1995): *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard.
- Biondi, Matilde (2011): “Le corrispondenze di Beniamino

- Dal Fabbro. Testimonianze dall'epistolario", in Zucco, Rodolfo (ed.): *Beniamino Dal Fabbro scrittore. Atti della giornata di studi (Belluno, 29 ottobre 2010)*, Firenze: Olschki, pp. 39-57.
- Bonnefoy Yves (2006): *Poesia e Università*, Feroldi, Donata (ed.), San Cesario di Lecce: Manni.
- Cadeddu, Paola (2016): *Variazioni sul ritmo. Da Paul Valéry ad Amélie Nothomb*, Milano: FrancoAngeli.
- Cadioli, Alberto (2012): *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano: ilSaggiatore.
- Cantini, Catia (2011): "Beniamino Dal Fabbro: arte e vita di un 'maudit'", in Zucco, Rodolfo (ed.): *Beniamino Dal Fabbro scrittore. Atti della giornata di studi (Belluno, 29 ottobre 2010)*, Firenze: Olschki, pp. 19-38.
- Cassin, Barbara (2022): *Eloge de la traduction. Compliquer l'universel*, Paris: Fayard/Pluriel.
- Castronuovo, Antonio (2019): "Il traduttore come amante", in Dal Fabbro, Beniamino, *Del tradurre*, Belluno: Babbomorto editore, pp. 1-6.
- Cattani, Paola (2023): "'Cespi di rose fioriti dal ghiaccio': Sergio Solmi lettore di Paul Valéry", in Gorris Camos, Rosanna e Radin, Giulia (ed.): *Sergio Solmi e la Francia. Atti delle giornate di studio*, Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex 31 marzo 2018 e 30 marzo 2019, Torino: Nino Aragno editore, pp. 97-112.
- Contarini, Silvia (2011): *La scrittura al rovescio. Sulle traduzioni in prosa*, in Zucco, Rodolfo (ed.): *Beniamino Dal Fabbro scrittore. Atti della giornata di studi (Belluno, 29 ottobre 2010)*, Firenze: Olschki, pp. 119-128.
- D'Alessandro, Francesca (2023): "Verso le 'Occasioni' e gli 'Strumenti umani': il ruolo di Solmi lettore di Alain", in Gorris Camos, Rosanna e Radin, Giulia (ed.): *Sergio Solmi e la Francia. Atti delle giornate di studio*, Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex

- 31 marzo 2018 e 30 marzo 2019, Torino: Nino Aragno editore, pp. 45-67.
- Jarrey, Michel (2021): "Valéry et la crise de l'Europe", in Norci Cagiano, Letizia (ed.): *L'Europe des écrivains. Des lumières à la crise actuelle*, Roma: tab edizioni, pp. 65-79.
- Luzzi Giorgio (2011): "Riflessioni su Dal Fabbro traduttore di poeti", in Zucco, Rodolfo (ed.): *Beniamino Dal Fabbro scrittore. Atti della giornata di studi (Belluno, 29 ottobre 2010)*, Firenze: Olschki, pp. 145-154.
- Manigrasso, Leonardo (2013): *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze: Firenze University Press.
- Mastroianni, Michele (2023): "Sergio Solmi e il pensiero di Alain. Ideologia ed ermeneutica a confronto", in Gorris Camos, Rosanna e Radin, Giulia (ed.): *Sergio Solmi e la Francia. Atti delle giornate di studio*, Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex 31 marzo 2018 e 30 marzo 2019, Torino: Nino Aragno editore, pp. 15-35.
- Munari, Simona (2023): "Nella candida collanina': i Quaderni di traduzione di Sergio Solmi", in Gorris Camos, Rosanna e Radin, Giulia (ed.): *Sergio Solmi e la Francia. Atti delle giornate di studio*, Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex 31 marzo 2018 e 30 marzo 2019, Torino: Nino Aragno editore, pp. 159-174.
- Risterucci-Roudnicky, Danielle (2018): "Fonctions de l'anthologie de littérature étrangère dans les transferts interculturels", in Géral François (ed.): *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, Paris: Garnier, pp. 17-29.
- Sanna, Antonietta (2023): "La traduction comme transmutation. Paul Valéry traducteur de Léonard et de Virgile", in Lavieri, Antonio (ed.): *L'Imaginaire du traduire. Langues, textes et pratiques des savoirs*, Paris: Garnier, pp. 49-66.
- Sansone, Giuseppe (1995): "Dal Cimetière al Cementerio",

in Valéry, Paul: *Le cimetière marin nella traduzione di Jorge Guillén, versione italiana di Mario Tutino*, Torino: Einaudi, pp. 21-61.

Scarpa, Domenico (2019): “Cronologia”, in Fruttero & Lucentini, *Opere di bottega*, vol. I, pp. LXXXVII-CLXXIII.

Scotto, Fabio (2023): “Sergio Solmi e i poeti francesi”, in Gorris Camos, Rosanna e Radin, Giulia (ed.): *Sergio Solmi e la Francia. Atti delle giornate di studio*, Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, Morgex 31 marzo 2018 e 30 marzo 2019, Torino: Nino Aragno editore, pp. 69-84.

Venuti, Lawrence (1999): *L'invisibilità del traduttore*, Roma: Armando.

#### Sitografia

Iannuzzi, Giulia (2016): “Traduzioni e testi a fronte, dall'Ottocento a ieri”, *Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti*, X; on line: <http://www.rivistatradurre.it>. Ultima data di consultazione: 25.07.2024.

Sartori, Anna (2023): “Tradurre *Le Cimetière marin* in italiano. Confronto linguistico-stilistico delle traduzioni di Dal Fabbro, Pagano, Valeri e Valduga”, *Ticontra. Teoria Testo Traduzione*, XX; on line: <http://www.teseo.unitn.it>. Ultima data di consultazione: 25.07.2024.

## Una traduzione «amorosamente tentata»: Diego Valeri e Apollinaire

DI LUCA BEVILACQUA (UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA)

Diego Valeri, all'epoca professore ordinario di letteratura francese, noto soprattutto per la sua attività di poeta e di traduttore<sup>1</sup>, partecipa all'antologia *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani* con cinque traduzioni dal tedesco e due dal francese, queste ultime rispettivamente da Paul Claudel (*Magnificat*) e da Apollinaire (*Un oiseau chante*). Mi soffermerò sulla seconda, sia in ordine ad alcune curiosità filologiche, sia per le scelte traduttive, ma soprattutto per il legame particolare che Valeri stabilì con Apollinaire. Un legame che, sebbene non si possa definire di filiazione poetica<sup>2</sup>, fu comunque fondamentale per Valeri, come testimoniano diversi interventi, e in particolare un articolo del 1952 dal titolo *Apollinaire vivente*<sup>3</sup>.

Vengo così alla prima curiosità filologica. In quell'articolo, che precede di tre anni l'antologia di Scheiwiller, è presentata – come conclusione dell'articolo stesso – una prima versione

---

<sup>1</sup> Scrive Sara Giovine: « le prime traduzioni [di Valeri] dal francese risalgono alla metà degli anni Trenta, in una fase relativamente matura della sua produzione. I suoi primi sforzi sono inoltre relativi non alla poesia, bensì ai capolavori in prosa di Flaubert, Maupassant e Stendhal: per le prime traduzioni di poesia bisogna invece attendere gli anni Cinquanta, quando cominciano ad apparire in rivista le prime versioni di singole liriche tentate da Valeri, che spesso ne accompagnano le riflessioni critiche sugli autori tradotti». (Giovine, 2021: 83-84)

<sup>2</sup> Va infatti ricordato che la prima raccolta di Valeri, *Le gaie tristezze*, è del 1913, lo stesso anno in cui uscì *Alcools*.

<sup>3</sup> Valeri, Diego, "Apollinaire vivente", *L'Approdo*, I, 3, 1952, pp. 71-74.

della traduzione di *Un oiseau chante*. Tuttavia, nella sezione *Fonti bibliografiche* dell'antologia, le due traduzioni francesi di Valeri vengono designate come «inedite» (Scheiwiller, 1955: 137). Viene cioè omesso che *Un uccello canta* era stata già pubblicata su *L'approdo*. Alcune varianti mostrano peraltro una revisione rispetto alla prima redazione di qualche anno prima. Ci sarà poi una terza versione, apparsa nei *Lirici francesi* (1960), l'importante antologia uscita per Mondadori quasi in parallelo coi *Lirici tedeschi* (1959). In quest'ultimo caso salta all'occhio una differenza tutt'altro che trascurabile, ma ne parlerò fra poco.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi filologica e traduttiva, è utile aggiungere qualcosa sul particolare interesse che, anche sul versante critico e storico letterario, Valeri nutrì per la figura di Apollinaire. Si legge infatti in *Saggi e note di Letteratura francese moderna*:

Morto da quattordici anni è Guillaume Apollinaire<sup>4</sup>; ma il suo spirito continua a guidare le avanguardie nella loro marcia avventurosa: il banditore del cubismo cammina sempre davanti a tutti, artisti o mistificatori che siano. E intanto chi rilegge spregiudicatamente i suoi libri viene cogliendo, tra i razzi e le girandole d'una retorica esplosiva, accenti d'una sincerità assoluta, espressioni dirette d'una profonda pena di cuore. (Valeri, 1941: 127)

---

<sup>4</sup> Nel 1941, anno di pubblicazione del volume, Apollinaire era morto da ventitré anni, non da quattordici. L'errore si deve al fatto che nel libro è ripreso, con poche modifiche, l'articolo "Della poesia francese d'oggi" apparso su *Pegaso*, n. 8, 1932, pp. 129-141. Proprio il titolo di quel saggio rivela un sentimento di contemporaneità che Valeri prova nei confronti di Apollinaire, sentimento che affiora nel brano citato attraverso il presente verbale («continua a guidare», «cammina sempre»). Anche il titolo scelto per l'articolo del 1952, *Apollinaire vivente*, sebbene faccia riferimento a un libro di André Billy, è sulla stessa lunghezza d'onda. Ricordiamo del resto che Valeri era nato solo sette anni dopo Apollinaire, nel 1887. E forse rimpiangeva di averlo scoperto troppo tardi. Nel volumetto del 1924 *Poeti francesi del nostro tempo*, aveva omaggiato cinque scrittori (Jammes, Gide, Guérin, Fort, Philippe), ma non il poeta di *Alcools*.

Fra i brani presentati in quelle pagine non compare *Un oiseau chante*. Ma si può supporre che Valeri abbia in mente il componimento quando annota: «tra le sue poesie di guerra ce n'è più d'una veramente indimenticabili» (Valeri, 1941: 127). Dall'elogio dei *Calligrammes* si passa a quello di *Alcools*, e Valeri precisa che Apollinaire non aveva avuto bisogno dell'esperienza della guerra per giungere a «quel grado di purificazione etica ed estetica» (Valeri, 1941: 128). Già *Zone*, infatti

pur senza rinunciare alle immagini sorprendenti e alle improvvise scappate sarcastiche, ricapitola e confessa tutta una vita, affannata da un chiuso anelito religioso, bruciata dentro da un inespresso ardore di carità umana: una poesia in cui si può specchiare tutto un tempo, disperato dietro la maschera dell'ironia, e maturo per il grande sacrificio. (Valeri, 1941: 128)

Il giudizio positivo si consolida col trascorrere degli anni, e si arricchisce di un'ulteriore messa a fuoco proprio nell'articolo del 1952. Qui Valeri sembra voler fugare alcune riserve che ancora, in ambito italiano, persistevano su Apollinaire: poeta, a detta di qualcuno, «senza vero mistero», «senza nessuna volontà di coscienza», intento soprattutto a «giuochi» e «metamorfosi letterarie», e infine sprovvisto di «un corpo reale d'invenzione lirica»<sup>5</sup>. Per Valeri, al contrario, il passare del tempo permette di attribuire al poeta sempre più la giusta statura:

A mano a mano che cresce tra lui e noi la distanza, egli si viene spogliando ai nostri occhi di tutto il provvisorio e il posticcio di cui gli piacque, a suo tempo e modo, di rivestirsi, e si fa sempre più simile alla sua propria essenza: nel che consiste, come tutti sanno, la naturale metamorfo-

---

<sup>5</sup> Per quanto possa sorprendere, sono questi alcuni dei rilievi mossi da Carlo Bo in un saggio, *Case d'Armons*, inserito nel volume *In margine a un vecchio libro* (Milano: Bompiani, 1945, pp. 25-30). Valeri, formulando su *L'approdo* un giudizio diametralmente opposto, era certo che Bo (d'una generazione più giovane di lui) lo avrebbe letto, poiché entrambi collaboravano alla rivista.

si dei poeti genuini, il loro vero divenire. [...] Apollinaire vive ormai fuori della cronaca del suo tempo, e oserei dire, addirittura, fuori del tempo: libero da ogni vincolo di teorie estetiche e poetiche, anche se teorie di sua propria invenzione; sciolto da qualsiasi altro «engagement» che non sia quello della poesia, della sua poesia. (Valeri, 1952: 71)

L'articolo si sviluppa attraverso la recensione di quattro volumi di inediti apollinairiani, tutti pubblicati nel 1952: il libretto teatrale *Casanova*, i *Textes inédits* curati da Jeanine Moulin, l'epistolario con Madeleine Pagès, intitolato *Tendre comme le souvenir*, e infine *Le Guetteur mélancolique*. La rassegna è accompagnata da alcune osservazioni che mostrano quanto Valeri conosca a fondo l'argomento. E se in alcuni momenti l'analisi persegue uno sguardo d'insieme, in altri passaggi si scende decisamente nel dettaglio. È il caso di una strofa della *Chanson du Mal-Aimé*, di cui Valeri fornisce un'analisi comparativa fra la prima stesura e la versione finale. Dal raffronto emerge così l'«infallibile intuito» che presiede ad alcune scelte di quel «grande artista» e «grande poeta» (Valeri, 1952: 72). Prima di congedare il lettore con la traduzione di *Un oiseau chante*, Valeri illustra la varietà dei registri di Apollinaire: «il poeta delicato e violento, sarcastico e patetico, buffonesco e malinconico, popolare e raffinatissimo, sentimentale nel più puro e vario significato della parola, che tutti conosciamo ed amiamo» (Valeri, 1952: 73). Ed è interessante questa coppia di verbi, «conosciamo ed amiamo», perché Valeri intende collocare precisamente nella dimensione dell'affettività, oltre che dell'ammirazione, la sua prova traduttiva:

E poiché un momento fa, abbiamo ricordato per incidenza *Un oiseau chante* che fa parte dei *Calligrammes*, ci sia lecito chiudere la nostra conversazione leggendo quella celebrata canzoncina [...] nella traduzione che ne abbiamo amorosamente tentata. (Valeri, 1952: 73)

Riporto di seguito anzitutto il testo di Apollinaire, e poi le prime due versioni della traduzione di Valeri:

Un oiseau chante ne sais où  
C'est je crois ton âme qui veille  
Parmi tous les soldats d'un sou  
Et l'oiseau charme mon oreille

Écoute il chante tendrement  
Je ne sais pas sur quelle branche  
Et partout il va me charmant  
Nuit et jour semaine et dimanche

Mais que dire de cet oiseau  
Que dire des métamorphoses  
De l'âme en chant dans l'arbrisseau  
Du cœur en ciel du ciel en roses

L'oiseau des soldats c'est l'amour  
Et mon amour c'est une fille  
La rose est moins parfaite et pour  
Moi seul l'oiseau bleu s'égosille

Oiseau bleu comme le cœur bleu  
De mon amour au cœur céleste  
Ton chant si doux répète-le  
À la mitrailleuse funeste

Qui claque à l'horizon et puis  
Sont-ce les astres que l'on sème  
Ainsi vont les jours et les nuits  
Amour bleu comme est le cœur même

(Apollinaire, 1965: 301)

*L'approdo, 1952*

Un uccello, non so dove, canta.  
È la tua anima che ama vegliare  
Tra i soldati da un soldo. Incanta  
I miei orecchi quel suo cantare.

Sentilo come tenero chiama  
Dal suo ramo, ora qua ora là.  
Sia domenica o settimana,  
Sia di o notte, sognare mi fa.

Ma che dire di questo uccello  
Per cui si tramutan le cose,  
E l'anima è un canto nell'arboscello,  
E il cuore è il cielo, e il cielo è rose?

L'uccello dei soldati è l'amore,  
E l'amor mio è una bella figliola  
Come una rosa: l'uccello cantore  
Per me, per me solo si sgola.

Uccello azzurro com'è azzurro il cuore  
Del mio amore dal cuore celeste,  
Ripeti la tua dolce canzone  
Alla mitragliatrice funesta

Che all'orizzonte crepita... E adesso  
Vedi le stelle disseminate...  
Amore azzurro come il cuore stesso,  
Così vanno i giorni e le nottate.

*Poeti stranieri del '900..., 1955*

Un uccello, non so dove, canta.  
È la tua anima che viene a trovare  
i soldati da un soldo. M'incanta  
cuore e orecchi quel suo cantare.

Sentito come tenero chiama  
dal suo ramo, or qua or là.  
Sia festa o dì di settimana,  
sia giorno o notte, sognare mi fa.

Ma che dire di questo uccello  
per cui si tramutan le cose?  
E l'anima è un canto nell'arboscello,  
e il cuore è il cielo, e il cielo è rose?

L'uccello dei soldati è l'amore,  
e l'amor mio è una bella figliola  
come una rosa: l'uccello cantore  
per me, per me solo si sgola.

Uccello azzurro com'è azzurro il cuore  
del mio amore dal cuore celeste,  
ripeti la tua dolce canzone  
alla mitragliatrice funesta

che all'orizzonte crepita. E adesso  
vedi le stelle disseminate...  
Amore azzurro come il cuore stesso,  
così van le notti e le giornate.

Ciò che colpisce, a una prima occhiata, è la presenza, nella traduzione di Valeri, di una punteggiatura che nel testo di partenza è del tutto assente. È ben nota infatti la scelta di Apollinaire, già dai tempi di *Alcools* (soluzione poi confermata in *Calligrammes*), di sopprimere la punteggiatura in quanto «inutile»<sup>6</sup>. Valeri perciò ipotizza e dispone dei segni d'inter-

<sup>6</sup> In un passo celebre d'una lettera a Henri Martineau, Apollinaire così

punzione, compresi i puntini di sospensione nell'ultima strofa, facilitando così la lettura: approfitta, per tale operazione (che pare arbitraria, ma è comunque un gesto interpretativo), del fatto che non c'è l'originale a fronte, né nelle pagine de *L'approdo*, men che meno nell'antologia di Scheiwiller. Il lettore meno colto, e va ricordato che siamo nei primi anni cinquanta, sarebbe rimasto all'oscuro del fatto che nelle poesie di Apollinaire non esiste punteggiatura. Valeri ha però un ripensamento quando revisiona per la seconda volta il testo, cinque anni dopo, per inserirlo all'interno dei *Lirici francesi*. In quel caso è infatti presente il testo a fronte, ragion per cui Valeri cancella la sua punteggiatura, oltre a operare qualche altra lieve (ma in un caso decisiva) modifica, come mostrerò fra poco.

Per il resto, la traduzione di Valeri è decisamente prossima sul piano formale al testo di Apollinaire. Il quale si compone di *octosyllabes* organizzati in sei strofe, con rime alternate (ABAB, CDCD, ecc). Come avviene per quasi tutte le sue traduzioni poetiche (questa è una delle prime in francese), Valeri punta anzitutto a riprodurre lo schema strofico, metrico e rimico del prototesto<sup>7</sup>. Per cui si ha l'impiego prevalente di decasillabi a rime incrociate, con l'eccezione di poche rime imperfette, tra le quali una, al v. 20, verrà corretta nella terza versione. D'altra parte, la scelta stessa del componimento da tradurre è rivelatrice di una «propensione valeriana per forme di poesia dominate da istanze di armonia ed equilibrio formale» (Giovine, 2021: 89).

Venendo adesso ad alcune osservazioni sulla traduzione,

---

giustifica la sua scelta : «Pour ce qui concerne la ponctuation je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet, le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre». (Apollinaire, 1965: 1040)

<sup>7</sup> «È inoltre interessante rilevare come il rispetto della rima, più sporadico nei primi tentativi di traduzione, divenga invece sistematico nella raccolta antologica del '60, quale vero e proprio principio guida cui il traduttore tenta di attenersi scrupolosamente». (Giovine, 2021: 93)

si nota subito che al v. 2 Valeri rinuncia, probabilmente per ragioni di computo sillabico, a quella dimensione del dubbio espressa nel testo di Apollinaire da «je crois»: dubbio che pure sollecita un certo clima di fantasticheria, fondamentale per spiegare le libere associazioni e le «métamorphoses» (v. 10) descritte nelle strofe seguenti. Per ristabilire la giusta prospettiva (personale e sentimentale) che presiede a questa invocazione alla donna amata e lontana - giacché il poeta è al fronte - Valeri inserisce nella seconda versione un riferimento al cuore («M'incanta / cuore e orecchi») che non c'è nel testo di partenza. Come dire: il canto di quell'uccello misterioso, che si sottrae alla vista («non so dove»), giunge per il tramite dell'udito fino al cuore. Detto per incidens, la rima italiana «canta / incanta» risulta più ricca (foneticamente) ed evocativa di quella francese «veille / oreille».

Non sfuggirà, in entrambe le versioni, un enjambement proprio ai vv. 3-4. Nell'originale esso non compare, perché la frase occupa tutto il v. 4: «Et l'oiseau charme mon oreille». Nel passaggio dalla prima alla seconda versione Valeri rafforza anche l'enjambement dei vv. 2-3 volgendo transitivamente la frase. Difatti il complemento di luogo del v. 3, «Tra i soldati» («Parmi tous les soldats»), che è un elemento quasi accessorio rispetto all'attività dell' «anima che ama vegliare» del verso precedente (l'anima sarebbe cioè simile a un nume tutelare che sorveglia la scena), diviene il complemento oggetto della frase («la tua anima che viene a trovare / i soldati»), dando luogo a una rottura ritmica assai più marcata. Quasi a compensare l'accumulo di enjambement in questa strofa, Valeri elimina quello che si trova, nel testo di partenza, alla quarta: «pour / Moi seul l'oiseau bleu s'égosille», che diventa «Per me, per me solo si sgola».

Ci sono altri esempi di aggiustamenti e compensazioni volte a ricreare il particolare equilibrio che appartiene al testo di Apollinaire. Valeri sposta, da una strofa all'altra, elementi lessicali o comunque semantici che in alcuni passaggi ha dovuto sacrificare per rispetto del metro o della rima. Così,

quel sentimento iniziale di fantasticheria, quasi di sogno a occhi aperti, se non di allucinazione, legato al «je crois» del v. 2, viene reintrodotta nella seconda strofa, dove anziché ripetere «m'incanta» (per «il va me charmant», v. 7), Valeri scrive «sognare mi fa».

Da segnalare, al v. 5, «Sentilo come tenero chiama», versione del 1952 (molto prossima all'originale «Écoute il chante tendrement»), che Valeri sostituisce nel 1955 con «Sentito come tenero chiama» (sottinteso «hai»). Con questa soluzione, che comporta una distanza semantica, Valeri crea nondimeno un'allitterazione con la dentale sorda (e in parte con la velare) che richiama da vicino l'effetto presente nel testo di Apollinaire.

Altre varianti, ad esempio ai vv. 7-8, paiono meno significative. Nel verso finale viene invertito l'ordine de «le notti e le giornate», probabilmente al fine di rendere più ricca la rima con «disseminate». Sorprende infine che Valeri, pur avendo revisionato accuratamente il testo, non abbia pensato alla facile soluzione per ovviare alla falsa rima «celeste» / «funesta» (vv. 18, 20). Ciò che avverrà, attraverso il passaggio dal singolare al plurale («funeste»), nella versione apparsa in *Lirici francesi*, che riporto di seguito:

Un uccello non so dove canta  
 è la tua anima che viene a trovare  
 i soldati da un soldo m'incanta  
 cuore e orecchi quel suo cantare

sentite come tenero chiama  
 dal suo ramo or qua or là  
 sia festa o dí di settimana  
 sia giorno o notte sognare mi fa

ma che dire di questo uccello  
 per cui si tramutan le cose  
 e l'anima è un canto nell'arboscello  
 e il cuore è cielo e il cielo è rose

l'uccello dei soldati è l'amore  
 e l'amor mio è una bella figliola

come una rosa l'uccello cantore  
per me per me solo si sgola

uccello azzurro com'è azzurro il cuore  
del mio amore dal cuore celeste  
ripeti la tua dolce canzone  
alle mitragliatrici funeste

che all'orizzonte crepitano e adesso  
vedi le stelle disseminate  
amore azzurro come il cuore stesso  
così van le notti e le giornate

In questo, che è lo stadio finale del processo traduttivo, Valeri riesce a rendere con grande efficacia l'insieme, ovvero il quadro generale tratteggiato dalla poesia, così come alcuni dettagli: la situazione del poeta, semplice soldato tra «i soldati da un soldo», che sfrutta il canto di un uccello, topos poetico per antonomasia, per fantasticare sull'amore. Quel canto reca infatti con sé un doppio messaggio. Da un lato c'è la donna amata («è la tua anima»), che pur nella fantasticheria, e nella lontananza fisica, è verità da contrapporre al presente cupo rappresentato dalla trincea e dalla guerra. L'altro messaggio è il miracolo per cui, grazie all'«uccello cantore», improvvisamente «si tramutano le cose». Il paesaggio cambia: la noia e la paura sono dimenticate per qualche momento. Un pascoliano «arboscello» suggerisce la metamorfosi dello scenario bellico in ambientazione pastorale. Se l'anima (della donna) è divenuta canto d'uccello, allora il cuore (del poeta) si innalza, «è cielo». Mentre il cielo, a sua volta, come in un effetto domino, cambia colore: «è [fatto di] rose».

Elemento lirico, ovvero la percezione soggettiva legata a questa serie di visioni, affiora nitidamente nella traduzione: l'uccello sembra cantare solo per il poeta, come ben sottolinea l'iterazione: «per me per me solo si sgola». Le ultime due strofe sono dominate dai colori azzurro e celeste. Forse l'uccello azzurro presta la sua tinta al cuore. O forse è il contrario: il cuore azzurro (per la purezza eterea del sentimento) determina l'aspetto dell'uccello che, non essendo stato realmente

scorto («non so dove canta»), assume un colore di fantasia. L'immagine finale, che contrasta con il fragore delle mitragliatrici, è un cielo di «stelle disseminate». L'«amore azzurro come il cuore stesso» sembra far perdere al cielo i contorni reali, per confonderli con la tonalità del sentimento, il quale accompagna il poeta di notte e di giorno nel lungo e monotono trascorrere del tempo. Al di là delle singole parti, il tono complessivo della poesia, reso perfettamente da Valeri, è una rassegnata malinconia a cui si oppone il residuo di speranza rappresentato dall'amore, con i sensi in ascolto della natura, e l'immaginazione poetica pronta a imbastire sogni e metamorfosi.

Per concludere, i tre stadi successivi del lavoro su *Un oiseau chante*, fra il 1952 e il 1960, testimoniano non soltanto un'«amorosa» fedeltà, e il conseguente, progressivo perfezionamento sul piano della resa stilistica. Ma anche un «vero divenire»: una «metamorfosi» (per riprendere le parole di Valeri) che investe il poeta tradotto, Apollinaire, così come il poeta traduttore. Anche il secondo «si fa sempre più simile alla sua propria essenza», la quale consiste precisamente nel saper coniugare l'esigenza d'una fedeltà complessiva al testo originale, dunque alla forma e alla poetica di cui esso è il prodotto, con un'innata (in Valeri) limpidezza del dettato lirico, una semplicità espressiva che può essere scambiata, superficialmente, persino per spontaneità. E che tuttavia è il frutto, al contrario, di un impegno paziente e prolungato, come mostra il caso di questa poesia. Sulla necessità e sulla natura di un tale lavoro si sofferma Valeri nella postfazione che accompagna l'edizione dei *Lirici tedeschi*, e su queste parole, che ben si adattano all'esempio di *Un uccello canta*, mi sembra giusto fermarsi:

Ogni traduzione, sia di poesia, sia di prosa (prosa, beninteso, di qualità letteraria, cioè artistica), impone a chi vi si sobbarca una quantità di accomodamenti e di compromessi che sembrano contrastare al dono e al gusto nativo dello scrivere. Ma in ciò appunto consiste l'arte del traduttore: nell'accettare, e perfino cercare, a ogni passo, quei tali accomodamenti e compromessi, senza per questo rinunciare

alla propria natura e integrità di scrittore. Scrittore deve essere, e deve restare; e, se traduce poesia, poeta. (Valeri, 1959: 276)

### *Bibliografia*

#### Bibliografia primaria

Apollinaire (1965), *Œuvres poétiques*, a cura di M. Adéma e M. Décaudin, Paris: Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

Valeri, Diego (1924): *Poeti francesi del nostro tempo. Jammes - Gide - Guérin - Fort - Philippe*, Piacenza: Società Tipografica Editoriale Porta.

Valeri, Diego (1941): *Saggi e note di Letteratura francese*, Firenze: Sansoni.

— (1952): “Apollinaire vivente”, *L'Approdo*, 3, pp. 71-74.

— (1959): *Lirici tedeschi*, Milano: Mondadori.

— (1960): *Lirici francesi*, Milano: Mondadori.

#### Bibliografia secondaria

Giovine, Sara (2021): “Per impulso d’amore: su Diego Valeri poeta-traduttore di lirica francese”, *Studi novecenteschi*, XLVIII, pp. 79-104.

Mengaldo, Pier Vincenzo (2007): “Diego Valeri traduttore”, in Manghetti, Gloria (ed.): *Diego Valeri e il Novecento*, Atti del Convegno di Studi nel 30° anniversario della morte del poeta, Padova: Esedra, pp. 87-94.

# Las “almas” de Pedro Salinas: poesía y cartografía

DI ENRIC BOU (UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA)

*Presagios* me ha ganado desde el primer instante.

Juan Ramón Jiménez

¿Pero esta belleza, esta alma, cómo serán, en su contacto con el mundo,  
en la vida exterior y diaria?

Pedro Salinas

## *Introducción*

La antología ilustrada en miniatura de Vanni Scheiwiller (1934-1999), *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani* (1956), es un auténtico *tour de force* que leída a la distancia de casi setenta años nos recuerda cuánto ha cambiado el mundo cultural y pone el énfasis en el atrevimiento de presentar en traducción directa una selección de los mejores poetas europeos y americanos de aquel momento. Incluye textos de poetas franceses, españoles y catalanes, chilenos (por Latinoamérica), en lengua alemana, rusa y de expresión inglesa de ambos lados del Atlántico. Incluso nos puede sorprender la generosidad del editor que ofrecía un librito de estas características como *strenna* del año nuevo de 1956. Los tiempos han cambiado de manera radical. En este artículo me limitaré a comentar uno de los poemas que escogió el antólogo, «Un'anima tu avevi» de Pedro Salinas, que fue traducido por Vittorio Bodini.

*La poesía de Pedro Salinas: un mapa*

Jorge Guillén, vecino de Pedro Salinas en la antología de Vanni Scheiwiller con un poema de versos epigramáticos, trazó un mapa cronológico muy preciso de la poesía de Salinas: «Los sesenta años de Pedro Salinas (1891-1951) se resolvieron en una línea recta. Treinta años de preparación. Treinta años de producción. La obra poética en verso se distribuye en nueve libros, que se agrupan en tres etapas» (Guillén, 2007: 1453). A continuación enumeraba las etapas y las caracterizaba sintéticamente: «La etapa inicial -de 1923 a 1931- comprende *Presagios*, *Seguro azar*, *Fábula y signo*». Después, «la segunda etapa constituye un ciclo verdadero. De 1933 a 1938 se desenvuelve el gran tema: *La voz a ti debida*, *Razón de amor*, *Largo lamento*. Con ese ciclo llega a su cumbre la actividad de nuestro autor» (Guillén, 2007: 1453). Guillén era cuidadoso en no reducir los últimos libros a simples evoluciones y con pericia característica destacaba la transformación que se había producido, que coincide con el período de exilio: «Pero esta imagen de cumbre no debe rebajar el comienzo a una tentativa preliminar ni los poemas finales a un epílogo. Salinas es Salinas a lo largo de toda su carrera, y cada libro contribuye a determinar el conjunto. Este conjunto es lo que más importa en un poeta de primer orden. Esenciales son también los tres libros de los años 40: *El Contemplado*, *Todo más claro* y el póstumo *Confianza*» (Guillén, 2007: 1453).

Esta opinión del mejor amigo de Pedro Salinas, puede ser contrastada con la de otros críticos importantes del momento. Sería tedioso recoger todos los testimonios, pero como botón de muestra me complace citar unas pocas que son muy representativas y que tienen un valor especial porque fueron emitidas coetáneamente a la publicación de la antología de traducciones de Scheiwiller. Así Ricardo Gullón opinaba:

Los libros de poesía de Pedro Salinas llevan títulos que conviene recordar: *Presagios*, *Seguro Azar*, *Fábula y Signo*, *La voz a ti debida*, *Razón de amor*, *El contemplado* y *Todo más*

*claro*. Un buen título -y éstos lo son- debe ser significativo y sintetizar la idea del autor sobre su libro, sobre el contenido de su libro. (...) Notaremos enseguida un elemento común: aluden todos a una interpretación de los fenómenos y no a los fenómenos mismos. Están puestos subjetiva y no objetivamente, en atención a los reflejos suscitados por la realidad en el poeta y no a las realidades en su esencia. Son títulos con raíz en la existencia y en la imaginación. Los Presagios son representaciones de los acontecimientos que no pueden ni nacer siquiera sin intervención del alma intérprete. (Gullón, 1952: 32)

El crítico destacaba uno de los elementos más característicos de la obra saliniana, en verso y prosa, en teatro y ensayo: la habilidad para encontrar unos títulos muy expresivos de «interpretación de los fenómenos». Curiosamente la última frase parece aludir al poema que fue incorporado a la antología italiana: « Los Presagios son representaciones de los acontecimientos que no pueden ni nacer siquiera sin intervención del alma intérprete» (Gullón, 1952: 32).

Otro buen conocedor de la obra de Pedro Salinas, Marcel Bataillon, su compañero en la Sorbonne en París, opinaba:

Une des voix les plus authentiques de la littérature espagnole d'aujourd'hui s'est tue. Pedro Salinas (...) s'était fait connaître depuis longtemps comme un des grands poètes lyriques de notre époque. « Aquí está Pedro Salinas, todo frondoso, florido y frutado de hoja, fruto y flor en fervorosa concentración, con tierra aún en los pies». Tel Juan Ramón Jiménez l'avait vu en 1923, arbre robuste, riche de beaux fruits de poésie présents et futurs, tel il était resté. (...) Chacun de ses volumes de vers était une surprise. Mais toujours nous reconnaissons le poète par la *Voz* (Bataillon 1952: 112).

Bataillon se refería al breve texto que fue colocado por Salinas como obertura del libro. Como es sabido, *Presagios*, primer libro del autor fue no sólo guiado por el maestro Juan Ramón Jiménez que en aquel entonces era considerado como el mentor de la Joven Poesía, sino que, además, como confirmación definitiva, fue publicado en la selecta Biblioteca de la

revista Índice que dirigía el poeta andaluz<sup>1</sup>.

El poema escogido para la antología, «El alma tenías», fue publicado en el primer libro de Pedro Salinas, *Presagios* (1923). Es el poemario más variado en técnica y temática, como una serie de experimentos que le han de llevar a encontrar su propia voz. Fue escrito entre 1920 y 1923 y revisado y prologado por Juan Ramón Jiménez. La dedicatoria manuscrita de Pedro Salinas a Juan Ramón Jiménez en un ejemplar de *Presagios* es muy ilustrativa del tenor de la relación y de las deudas adquiridas por los primeros poemarios de la Joven Poesía: «Recuerdo de una admiración constante y pura, gratitud de todas las horas que él quitó a la más alta obra de poeta, reconocimiento a su noble y generosa amistad». Esta dedicatoria complementa las palabras de Juan Ramón Jiménez que abrían el libro, «Visita de Pedro Salinas»: «*Presagios* me ha ganado desde el primer instante. (...) [Su poesía llenaba] «el corazón pensativo para siempre». «Pero ¡mirad!, este crepúsculo estancado de verano, con granas limpios entre polvo y humo, nos ha dejado en la mesa, tanto por olvido como por memoria, un hermosísimo montón de frutos humanos de oro vivo y sombra rica, sobrehumanos» (Jiménez, 1971: 241).

Salinas logra en *Presagios* un lenguaje nuevo, próximo al oral. Si nos atenemos a la clasificación que hiciera Luis Cernuda, en *Presagios* destacan tres tipos de poemas. El primero pertenece a los de tono prosaico y realista; el segundo se dota de cierta riqueza expresiva, con ecos gongorinos; el tercer grupo de poemas son los de tono intelectual e ingenioso (Cernuda, 1957: 159). Y es éste último tono el que perdurará en los libros posteriores del poeta, que reconocemos ya en el poema «El alma tenías» que podemos leer a continuación en original y en la versión que hiciera Vittorio Bodini.

---

<sup>1</sup> Una edición digital de la revista se puede consultar en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España (<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/issn/1133-8555>).

*“El alma tenías”. Análisis formal y temático*

El alma tenías		Un'anima tu avevi
El alma tenías tan clara y abierta, que yo nunca pude entrarme en tu alma.		Un'anima tu avevi così chiara ed aperta ch'io non potetti mai nella tua anima entrare.
Busqué los atajos	5	Andavo in cerca di aditi angusti, d'alti e difficili passaggi...
angostos, los pasos altos y difíciles...		Si andava alla tua anima per aperti cammini.
A tu alma se iba		Preparai un'alta scala
por caminos anchos.	10	— sognava alti mura che le fossero a guardia —, però l'anima tua era senza riparo
Preparé alta escala		di muri e di recenti.
—soñaba altos muros guardándote el alma—	15	E ricercai la stretta porta della tua anima, ma non aveva accessi, così franca com'era, la tua anima.
pero el alma tuya estaba sin guarda		Dov'è che cominciava?
de tapial ni cerca.	20	Dov'è che aveva termine?
Te busqué la puerta		E rimasi per sempre seduto sulle vaghe frontiere della tua anima.
estrecha del alma,		
pero no tenía,		
de franca que era,		
entradas tu alma.	25	
¿En dónde empezaba?		
¿Acababa, en dónde?		
Me quedé por siempre sentado en las vagas lindes de tu alma.		

El poema está compuesto por 25 versos hexasílabos dactílicos agrupados en dos series de 15 versos la primera y de 10 la segunda). En el poema Salinas aborda el concepto de amor como búsqueda, una ansia de lo otro que no acaba obteniendo. El poeta expresa la búsqueda erótico-intelectual recurriendo a motivos tradicionales:

- ¶ el camino (el acceso)
- ¶ la frontera (los límites)
- ¶ las puertas (el acceso)

Se pueden distinguir tres secciones. En la primera, que comprende los versos 1-4, presenta el tema, la dificultad del amor a pesar de la predisposición en la amada. En una segunda sección, la central y más extensa, que comprende los versos 5-22 el tema es ampliado. Aquí describe la búsqueda de la amada por parte del yo lírico, tanto en la vigilia como en el sueño y la dificultad de obtener un conocimiento total, su esencia, a causa de la confrontación entre él y el objeto deseado. Salinas desarrolla en dos secuencias esta idea. En la primera secuencia (versos 5-15) describe el camino que le lleva hasta ella; en la segunda (versos 16-20) describe el intento de acceder a la esencia del objeto amoroso. Incluye una antítesis paralelística al final de la segunda sección (versos 21-22), ante la imposibilidad de conseguir sus propósitos, el amante se interroga, con sorpresa, acerca de la verdadera esencia de ella, de los límites de su existencia, de su amor, de su alma:

¿En dónde empezaba?  
¿Acababa, en dónde?

La antítesis «empezar» ↔ «acabar» y la repetición del adverbio «en donde» reflejan los obstáculos para la relación amorosa y también dan un profundo sentido espacial. El poeta no puede acceder al conocimiento de la esencia de la amada. Salinas pone un especial énfasis en estos dos versos puesto que les confiere una estructura paralelística cruzada, en una especie de quiasmo. En la tercera sección (versos 23-25) el poeta recupera la idea inicial: la imposibilidad de un conocimiento amoroso pleno.

## 14

El alma tenías  
tan clara y abierta,  
que yo nunca pude  
entrarme en tu alma.

Busqué los atajos  
angostos, los pasos  
altos y difíciles...

A tu alma se iba  
por caminos anchos.

Preparé alta escala  
—soñaba altos muros  
guardándote el alma—

pero el alma tuya  
estaba sin guarda  
de tapial ni cerca.

Te busqué la puerta  
estrecha del alma,

pero no tenía,  
de franca que era,  
entradas tu alma.

¿En dónde empezaba?  
¿Acababa, en dónde?

Me quedé por siempre  
sentado en las vagas  
lindes de tu alma.

alma

yo lírico acciones

entradas, cercas

En esta versión del poema con palabras coloreadas es más fácilmente identificable los diversos momentos del poema y las fuerzas que en él se enfrentan: el alma, las acciones del yo lírico y las puertas y cercas/vallas/muros/fronteras que dificultan la relación. Son tres campos semánticos perfectamente delimitados y que aparecen de manera obsesiva y -casi- redundante:

Alma:

alma  
clara y abierta  
el alma  
el alma tuya  
del alma

tu alma

Yo lírico/acciones:

yo nunca pude/  
entrarme  
Busqué  
Preparé  
soñaba  
Te busqué  
Me quedé

Entradas/cercas:

tajos/angostos  
pasos/ altos y difíciles  
caminos anchos  
alta escala  
altos muros  
guardándote  
sin guarda/ de tapial ni cerca  
puerta/ estrecha  
franca  
entradas  
empezaba/ Acababa  
vagas/ lindes

Hay, por otra parte, una serie de movimientos del alma que muestran la transformación de la relación amorosa en el tiempo, con un énfasis en lo que había deseado en el pasado. Son los movimientos del alma que muestran los cambios en la relación amorosa:

entrar en tu alma  
buscar atajos  
preparé alta escala  
te busqué la puerta  
me quedé en las lindes

A destacar el fracaso que expresa el último verso y que va creciendo a medida que leemos el poema y constatamos el drama de la imposibilidad comunicativa.

*El “alma” en Salinas y JRJ*

Según el *DRAE* la palabra “alma” tiene diversas acepciones. Me interesan tres de ellas: «ALMA. 1. Principio que da forma y organiza el dinamismo vegetativo, sensitivo e intelectual de la vida; 2. En algunas religiones y culturas, sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos; 6. Sustancia o parte principal de cualquier cosa». Para Pedro Salinas, en su particular idiolecto amoroso, el vocablo «alma» tenía un significado particular que aplicaba a la persona amada. Así lo constatamos en diversos ejemplos que provienen del epistolario con su futura mujer, Margarita Bonmatí, a principios de siglo:

Madrid [otoño1911] Margarita mía, estoy muy contento: tus cartas de ayer aún me dejan hoy en mí como un surco de alegría y parece que digo como el alma las lee... (Salinas, 2007: 71-72)

1911 Mi alma y mi vida están en tus manos. ¿Cómo no han de estar en ellas también mis versos? (...) Piensa que el alma no es nunca joven ni vieja. La belleza no tiene edad. Y nosotros nos queremos con almas bellas. (Salinas, 2007: 74)

1912 Mi alma ha soñado siempre con estas dulzuras interiores, íntimas. No he amado nunca lo hueco, lo sonoro, lo superficial.! (Salinas, 2007: 77)

julio 1912 Margarita, ocho días, hemos pasado juntos ocho días y ellos solos llenan mi alma de recuerdos más que todo el resto de mi vida. (...) Ya hablaremos, no quiero decirte en cartas lo que siento en el alma entera y la vida entera. Tuyos, tuyos los versos, tuya el alma, la vida, la sangre mía, tuyo todo yo con un amor eterno, mujer mía.

1913 Margarita, vienes a mi alma de todas partes y con

todos los vientos, y yo voy como árbol que se doblega ante todos los aires, porque todos le son gratos. Así, mi alma se emociona y se enternece con todo pensamiento tuyo, y todo lo que hasta mí llega en una u otra forma, me habla de ti, sólo lluvia, alegría o tristeza.

Veinte años más tarde, cuando en 1932 conoció a Katherine Whitmore, recuperó la palabra alma en su intenso epistolario, como podemos constatar en estos ejemplos:

7 agosto 1932. Sí, Katherine, sí. Vive, vive de tu luz, no de la exterior. Vive de lo que tú misma iluminas con tu espléndida alma. ¡Qué gozo si yo puedo ayudarte a eso, a iluminarte con tu alma! ¡No con la mía, con la tuya! (Salinas, 2007: 290)

13 agosto 1932. ¡Qué terrible afán por verte! Claro que no llamo verte a mirarte cerca de mí, a poner mis ojos corporales en ti. No. Llamo verte a que aparezcas así, en tu ausencia, dentro de mi alma, tal y como tú eres, tal y como te veía en realidad. No puedo. Y es una tortura. (Salinas, 2007: 293)

5 septiembre 1932. Mi alma está vuelta hacia algo más bello y más grande, hacia el íntimo amar. Estoy contemplando, estoy adorando, por detrás, algo que nadie ve ni conoce: tú. Ésa es mi vida. La más pura, la más noble de todas: contemplar con el alma, adorar con el alma a un cuerpo y a su alma lejanos, pero que están en voluntad cerca de mí. Vivo, vivo. (Salinas, 2007: 314)

En una carta a Katherine Whitmore de 13 noviembre del 1932 leemos:

¿Pero qué es lo que conozco de esta persona que así me ha impresionado? Nada. ¿Cómo será su alma, cómo será su inteligencia? Nada sé. Tiemblo. Acaso detrás haya... Segundo: Lo que hay detrás ya lo voy conociendo. Es un alma exquisita, perfectamente expresada en el rostro, un alma tierna y fuerte a la par, llena de inocencia y de seguridad, con la fortaleza de la mujer y la gracia de la flor, refinadamente entreunidas. Un alma, además, que espera, que no ha tenido aún su reconocimiento en la vida, que no ha sido aún apartada de entre las demás para ponerla en su

cima única. Y un alma que empieza a vacilar, a dudar. ¡Qué arrebatador todo lo que entonces veo! Las perfecciones, las gracias, los atractivos, se acumulan, me inspiran más y más amor. Voy de prodigio en prodigio: pasé del primero, belleza corporal perfecta, en total equilibrio, al segundo, alma, ser espiritual en total acuerdo con ella. Tercero: ¿Pero esta belleza, esta alma, cómo serán, en su contacto con el mundo, en la vida exterior y diaria? (Salinas, 2007: 337)

Constatamos que alma tiene un sentido polivalente puesto que puede referirse a la belleza corporal, al alma espiritual, o bien a la vida exterior y diaria. Además, si examinamos la poesía de Juan Ramón Jiménez, constatamos en seguida que el vate de Moguer también fue extremadamente aficionado al uso del concepto y podría haber contribuido a esta tendencia de Salinas. Lo comprobamos en algunos poemas de Jiménez.

#### Canción

(Álamo blanco)  
 Arriba canta el pájaro,  
 y abajo canta el agua.  
 –Arriba y abajo,  
se me abre el alma–.  
 Mece a la estrella el pájaro  
 a la flor mece el agua.  
 –Arriba y abajo,  
me tiembla el alma–.

En este ejemplo destaca la construcción paralelística a la que era tan aficionado el futuro premio Nobel. A partir de unos pocos ejemplos que repite, en posiciones opuestas: pájaro y agua, arriba y abajo, destacan los versos que definen la evolución del estado anímico: se me abre el alma–./me tiembla el alma–.

En otro caso construye un quiasmo repitiendo dos palabras (cuerpo y alma), añadiendo dos verbos que faltaban (o se intuían) en los dos primeros versos: piensa y sueña.

## Universo

Tu cuerpo: celos del cielo.  
 Mi alma: celos del mar.  
 –Piensa mi alma otro cielo.  
 Tu cuerpo sueña otro mar–.

En el libro *Sonetos espirituales* (1917) leemos el poema «A mi alma» donde el símbolo de la rosa se alía a la persona amada:

Siempre tienes la rama preparada  
 para la rosa justa; andas alerta  
 siempre, el oído cálido en la puerta  
 de tu cuerpo, a la flecha inesperada.

Una onda no pasa de la nada,  
 que no se lleve de tu sombra abierta  
 la luz mejor. De noche, estás despierta  
 en tu estrella, a la vida desvelada.

Signo indeleble pones en las cosas.  
 luego, tornada gloria de las cumbres,  
 revivirás en todo lo que sellas.

Tu rosa será norma de las rosas;  
 tu oír, de la armonía; de las lumbres  
 tu pensar; tu velar, de las estrellas.

En este caso la rosa, de alto carácter expresivo en la poesía de tradición simbolista se asimila al alma. Ya en *Arias tristes* (1903) Jiménez utilizaba el alma para distinguir la parte espiritual de la corporal del ser humano y para expresar un sentimiento de muerte

Mi alma ha dejado su cuerpo  
 con las rosas, y callada  
 se ha perdido en los jardines  
 bajo la luna de lágrimas.

Quiso mi alma el secreto  
 de la arboleda fantástica;  
 llega... el secreto se ha ido

a otra arboleda lejana.  
 (...)
 Si alguien encuentra mi cuerpo  
 entre las rosas mañana  
 dirá quizás que me he muerto  
 a mi pobre enamorada.

En este caso destacan estas asociaciones: alma, rosas, luna de lágrimas; secreto, arboleda fantástica/lejana; encuentra mi cuerpo; rosas, me he muerto, mi pobre enamorada. Los jardines llenos de rosas contrastan con la dimensión mayor de la arboleda.

*La traducción de poetas extranjeros del siglo XX por parte de poetas italianos*

Como indicaba al inicio, el volumen *Poeti stranieri del'900 tradotti da poeti italiani*. a cura di Vanni Scheiwiller publicado en 1956 en Milano por la editorial All'Insegna del Pesce d'Oro, fue una muestra de interés genuino por una cultura poética internacional que reunía determinados poetas europeos y de las Américas. De hecho, el volumen propone una *mappatura* muy precisa de los intereses literarios del momento, en un mundo eurocéntrico y todavía -en mucho ámbitos- colonial. Así detectamos un claro dominio de la poesía francesa (25 poemas), poetas españoles (11 poemas), un poeta catalán, latino-americanos (2 chilenos), poesía en lengua alemana (10 poemas), rusos (5 poemas) y una muestra de poesía angloamericana (28 poemas, de los cuales 6 son de Ezra Pound).

Es destacable el prólogo de Sergio Solmi. En el mismo distingue entre dos modos de traducir poesía. El del literato se limita a «“trasferire” con diligenza un testo straniero nella propria lingua, cercando di conservarne il pensiero poetico, le immagini, magari il ritmo». El problema es que nos llegará tan solo una sombra vaga, un pálido reflejo del texto original, con un eco del punto de vista - lingüístico, estético, histórico - desde el que opera el traductor. Una variante sería la del

traductor «personal» que acaba abrumando con su interpretación el tipo de imagen vaga que la traducción está llamada a ofrecer, y el resultado es la mala traducción. Frente a estas dos posibilidades Sergio Solmi propone un modo de traducir que no se puede aprender:

La traduzione nasce, a contatto col testo straniero, con la forza, l'irresistibilità dell'ispirazione originale. Alla sua nascita presiede qualcosa come un moto d'invidia, un rimpianto d'aver perduta l'occasione lirica irritornabile, di averla lasciata a un più fortunato confratello d'altra lingua. E lo stesso movimento che spinge molti buoni scrittori al «plagio». La traduzione, in questo caso, potrà rassomigliare poco o molto all'originale: la cosa non ha importanza. La poesia fa ormai parte del mondo del traduttore, si materia di tutta la sua esperienza artistica e vitale, diventa fiore della sua parola, del suo respiro profondo. È l'«imitazione» poetica, che ben conobbero gli scrittori del passato, e di cui anzi si onorarono, specie lavorando su modelli antichi ed illustri.

Este es el tipo de traducción que reconocemos en el volumen antológico. Como demuestra el poema de Pedro Salinas traducido por Vittorio Bodini<sup>2</sup>. Bodini dedicó tres volúmenes a la traducción de la poesía de Salinas con el texto original:

Pedro Salinas (1958). *Poesie*, Traduzione e introduzione di Vittorio Bodini, Milano: Lercici.

Pedro Salinas (1964). *Poesie*, Traduzione, introduzione e nota bio-bibliografica di Vittorio Bodini, Seconda edizione ampliata, Milano: Lercici.

Pedro Salinas (1972). *Ragioni d'amore, Antologia poetica*, a

<sup>2</sup> Hay una gran cantidad de estudios sobre Bodini traductor. Destacan entre los más recientes: el volumen editado con motivo del centenario del nacimiento por Nancy De Benedetto e Inés Ravasini (2015), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce: Pensa Multimedia; un artículo de Nancy De Benedetto, «Vittorio Bodini ispanista e traduttore. Il rapporto con Casa Einaudi e la lingua di Juan Goytisolo», *Rassegna iberistica*, 106, diciembre 2016, pp. 227-44; Laura Dolfi, *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico*, Parma, UniPR Co-Lab, 2015.

cura di Vittorio Bodini, Milano: Accademia.

Vittorio Bodini no proporciona un acceso directo al texto original, tampoco opta por una traducción interlineal con texto enfrentado. Ni siquiera una transposición cultural, una traducción poética o una traducción de autor. En una conocida declaración expresó su filosofía de la traducción:

non ho mai avuto dubbi per la scelta, che era per la poesia, nella cui parola ho sempre sentito la facoltà di rimuovere e trarre una luce definitiva, i sensi e i messaggi più insospettati, e una maniera più di conoscere la realtà, meglio adatta a una natura come la mia disordinata e impetuosa. (Bodini, 1980: 134)

Está más cercano a una traducción filológica, una traducción que no tiene en cuenta la legibilidad del texto producido, sino únicamente el respeto filológico del prototexto. Este es un peligro que ya fue señalado por Vladimir Nabokov cuando se refirió a la «Tortura del autor y engaño del lector, éste es el resultado inevitable de la paráfrasis que aspira al arte. El único objeto y la única justificación de la traducción es transmitir la información más exacta posible y esto sólo puede lograrse mediante una traducción literal y anotada» (Nabokov, 1973: 81)<sup>3</sup>.

Podemos también referirnos a la útil opinión de Francesco Fava, quien ha estudiado las traducciones de Salinas que efectuó Bodini, en particular la selección de *Ragione di amore*. Algunas de sus conclusiones son aplicables al caso de esta poesía aislada. Destacó Fava la familiaridad con el oficio poético, al ser él mismo poeta, lo que tiene un efecto en el léxico y el ritmo:

La familiarità con la composizione in versi conferisce indiscutibilmente alle sue traduzioni la capacità di accli-

<sup>3</sup> «A tortured author and a deceived reader, this is the inevitable outcome of arty paraphrase. The only object and justification of translation is the conveying of the most exact information possible and this can be only achieved by a literal translation, with notes».

matare il testo straniero in un linguaggio poetico italiano particolarmente convincente, tanto dal punto di vista lessicale quanto da quello ritmico. La versificazione fluida, la sonora corposità e l'armonia costante del dettato sono caratteristiche che i testi di Salinas conservano in ciascuna delle pagine di *Ragioni d'amore*. In particolare, quella combinazione di densità pensosa e vibrante rapidità che è marchio del versificare di Salinas riecheggia generosamente nella versione italiana, innanzitutto grazie a una resa particolarmente efficace della metrica dell'originale, che il traduttore riconosce come contraddistinta da una «corta misura, gracile e tenace, che a ogni momento s'interrompe». (Fava, 2015: 250-251).

Y esto se consigue por la hábil imitación de la métrica del original. Puesto que no se trata de una reproducción *verbatim* sino de una adaptación que consiste en recrear los equilibrios métrico y rítmicos del original: «La versione italiana non mira, giustamente, a un'astratta stringente fedeltà al computo sillabico di ciascun verso, quanto piuttosto alla fedele ricreazione di equilibri metrico-ritmici analoghi all'originale. L'esigenza di adeguare, a volte mutandola, la misura metrica si determina d'altra parte non solo in funzione del ritmo, ma anche del senso e del suono» (Fava, 2015: 251-252). Bodini consegue también conservar «l'immediatezza del lessico quotidiano prediletto da Salinas, pur concedendosi qua e là alcune forzature ascendenti» (Fava, 2015: 253). Por último señala los casos de interferencia lingüística que no son exactamente de calcos lingüísticos que prefiere relacionar con la fascinación que los autores, la lengua, la cultura españolas despertaban en este traductor:

E credo si possa affermare che un'interferenza della lingua di partenza effettivamente agisca, a patto di chiarire come tale fenomeno non si debba qui affatto intendere nel senso di un fraintendimento nella lettura dell'originale, quanto piuttosto di un processo più profondo (e in parte forse anche consapevole) di fascinazione. Il mondo ispanico, la sua lingua, la sua cultura, esercitano sul Bodini una seduzione che rende più permeabili, e giunge a far vacillare, le strutture della lingua d'arrivo fino a forzarne alcuni limiti lessicali

o sintattici, al fine di abbracciare i codici espressivi di cui la lingua di partenza è vettore. (Fava, 2015: 257)

Jorge Luis Borges sostuvo en las famosas *Norton Lectures* en Harvard (1967), publicadas en italiano como “L’invenzione della poesia”, que el alemán distingue claramente entre *Umdichtung* (un poema calcado de otro), de una *Nachdichtung* (una traducción libre) y la *Übersetzung* (una traducción), pero por muy nítida que sea la distinción, toda traducción es un nuevo poema nuevo, inspirado, más o menos, en el original<sup>4</sup>. ¿Cuál es entonces la diferencia entre el original y la traducción? Pero ¿y si esta diferencia no es importante y la similitud es el factor más importante? Las dos obras son originales, aunque el núcleo sea el mismo. Están interconectadas, pero la relación de interdependencia sólo es unilateral: la traducción depende del original, ya que nunca hay que olvidar que una traducción es una traducción (aunque sea una obra original) y no otra cosa. Poco tiempo después, Octavio Paz aplicó unas sabias palabras al fenómeno de la traducción, rompiendo una

---

<sup>4</sup> En una de las conferencias afirmó: « Por ejemplo (y espero que no piensen que estoy diciendo una blasfemia), he estudiado con mucho detenimiento (pero eso fue hace cuarenta años, y puedo alegar los errores de la juventud) *Les Fleurs du mal* de Baudelaire y *Blumen des Bose* de Stefan George. Creo que, evidentemente, Baudelaire es un poeta superior a Stefan George, pero Stefan George fue un artesano mucho más hábil. Creo que si comparáramos ambos libros verso a verso, descubriríamos que la *Umdichtung* de Stefan George (ésta es una hermosa palabra alemana que no significa un poema traducido de otro, sino un poema urdido a partir de otro; también tenemos «*Nachdichtung*», un *after-poem*, una versión; y «*Übersetzung*», una simple traducción), creo que la traducción de Stefan George quizá sea mejor que el libro de Baudelaire. Pero esto, evidentemente, no le vale a Stefan George, pues las personas interesadas en Baudelaire –y a mí Baudelaire me ha interesado mucho– entienden que las palabras proceden de Baudelaire; es decir, piensan en el contexto de la vida entera de Baudelaire. Mientras que en el caso de Stefan George tenemos a un eficiente pero algo pedante poeta del siglo XX que vierte las auténticas palabras de Baudelaire a una lengua extranjera, el alemán» (Borges, 2001: 85).

lanza a favor de la universalidad y contra el particularismo:

Pluralidad de lenguas y sociedades: cada lengua es una visión del mundo. El sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egipcio, aunque el astro sea el mismo [...]. En el interior de cada civilización renacen las diferencias: las lenguas que nos sirven para comunicarnos también nos encierran en una malla invisible de sonidos y significados, de modo que las naciones son prisioneras de las lenguas que hablan [...].

Pero también insistía en la paradoja de la imposibilidad de comprender y simultáneamente la posibilidad de conocer otras culturas con la ayuda de la traducción:

Todo esto debería haber desanimado a los traductores. No ha sido así: por un movimiento contradictorio y complementario, se traduce más y más. La razón de esta paradoja es la siguiente: por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra; por la otra, las revela más plenamente: gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro. En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones. Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. (Paz, 2012: s.p.)

Además Paz apuntaba el carácter intrínseco, “traductivo”, que tiene en su mismo origen el uso del lenguaje:

Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único. (Paz, 2012: s.p.)

La conclusión de Paz era muy efectiva, puesto que subrayaba la diferencia fundamental entre la libertad del poeta en

el texto original y las restricciones que afrontaba el traductor en el texto resultante:

El poeta, inmerso en el movimiento del idioma, continuo ir y venir verbal, escoge unas cuantas palabras -o es escogido por ellas. Al combinarlas, construye su poema: un objeto verbal hecho de signos insustituibles e inamovibles. El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. (Paz, 2012: s.p.)

La tesis de Paz acerca de la traducción es contraria al tópico acerca de la imposibilidad de traducir puesto que la traducción actúa como puente entre la obra original y nuevos lectores; a un nivel elemental permite la transmisión del mensaje que el texto contiene. Paz se apoyaba en los aspectos contradictorios y al mismo tiempo complementarios para defender la importancia de la traducción. Es una herramienta para romper las divisiones entre las naciones (las lenguas) y, permite crear puentes de diálogo con los “otros”. Según Octavio Paz la traducción tiene un papel fundamental, porque ejerce la doble función de vehículo transmisor de una cultura y de intérprete de los demás sistemas constituyentes de la misma (1971: 9). La opinión de Octavio Paz está muy cerca de la actitud como traductor adoptada por Vittorio Bodoni, de fidelidad al original. Según Paz, el traductor debería ser un poeta capaz de recrear el texto original en la propia lengua, escogiendo formas métricas y procedimientos estilísticos que facilitarían el obtener una función poética semejante. El traductor ideal debería disponer de una amplia cultura, con gran afinidad y respeto hacia la lengua que debe traducir. Ha de respetar el verso original y buscar siempre la equivalencia.

Susan Bassnett en un artículo de 2015, «The complexities of translating poetry», reclamó la necesidad de una actitud entre alegre y juguetona para lograr -atreverse a- hacer una buena traducción:

As (...) the poet and translator George Szirtes puts it, for the translator there can be «joy in language and joy in form» and equally, «joy in exploration, particularly when it comes to interpretation». Joyfulness and playfulness are the two crucial elements in translating poetry that are so often overlooked and which give the lie to the negative discourse of loss and betrayal that deserves finally to be dismissed. (Bassnett, 2015: 167).

Esta es una característica fundamental: la alegría y el juego son los dos elementos cruciales en la traducción de la poesía que a menudo se olvidan y que desmienten el discurso negativo de pérdida y traición que debería ser olvidado. Traducir poesía es, por tanto, un acto creativo, que florece en un nuevo poema en una nueva lengua.

En el caso de la poesía que nos ocupa podemos detectar una tendencia al calco lingüístico por parte del traductor Vittorio Bodini. También una interferencia de la lengua de partida que no debe entenderse aquí en absoluto en el sentido de un malentendido en la lectura del original, sino más bien de un proceso más profundo (y en parte quizá incluso consciente) de fascinación. El mundo hispánico, su lengua, su cultura, ejercen sobre Bodini una seducción que hace más permeables las estructuras de la lengua de llegada, e incluso llega a hacerlas vacilar, hasta forzar algunos límites léxicos o sintácticos, para acoger los códigos expresivos de los que la lengua de partida es vector. Enmarcadas bajo este prisma, puede hablarse de interferencias tipológicamente afines al espíritu de lo que es, según Walter Benjamin, la auténtica «tarea del traductor», que consistiría en «encontrar aquella actitud hacia la lengua a la que se traduce, que pueda despertar en ella el eco del original» (Benjamin, 1971: 80). La traducción de Bodini demuestra la afirmación de Octavio Paz: «Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único» (Paz, 1971: 13). Las versiones de Bodini consiguen, en general, conservar la inmediatez del vocabula-

rio cotidiano favorito de Salinas, al tiempo que conceden aquí y allá algunas tensiones ascendentes. Y confirma también la tesis de Sergio Solmi: «La poesia fa ormai parte del mondo del traduttore, si materia di tutta la sua esperienza artistica e vitale, diventa fiore della sua parola, del suo respiro profondo. È l'«imitazione» poetica» (Solmi, 1983: 236).

### *Bibliografia*

- Bassnett, Susan (2015): “The Complexities of Translating Poetry”, *Ticontr. Teoria Testo Traduzione* [Online], 3, pp. 157-168 (ultima consultazione: 03/07/2024).
- Bataillon, Marcel (1952): «Pedro Salinas (1892-1951)», *Bulletin Hispanique*, 54, 1, pp. 112-116.
- Benjamin, Walter (2012): “La tarea del traductor (1923)”, *Ensayos escogidos*, Ciudad de México: Ediciones Coyoacan, pp. 79-88.
- Bodini, Vittorio (1980): *Firenze*, in R. Aymone, *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del Sud (con appendice di testi inediti e rari)*, Salerno: Edisud, p. 134.
- Borges, Jorge Luis (1967): *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Milano: Mondadori.
- (2001): *Arte poética. (Seis conferencias sobre poesía pronunciadas en inglés en la Universidad de Harvard durante el curso 1967-1968)*, translated by Justo Navarro, Barcelona: Editorial Crítica, pp. 75-95.
- Cernuda, Luis (1957): *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid: Guadarrama.
- Fava, Francesco (2015): «“Tu stranamente viva sulle mie labbra”: la voce di Pedro Salinas nelle traduzioni di Vittorio Bodini», in De Benedetto, Nancy e Ravasini, Inés (ed.), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce:

Pensa Multimedia, pp. 241-63.

Guillén, Jorge (2007): «Prólogo a Pedro Salinas, *Poesía completas* (1971)», in Bou, Enric (ed.), *Obras completas II. Ensayos completos*, Madrid: Cátedra, pp. 1453-1471.

Gullón, Ricardo (1952): «La poesía de Pedro Salinas», *Asomante*, 8, 2 (abril-julio), pp. 32-45 y en (1976): *Pedro Salinas*, Debicki, Andrew P. (ed.), Madrid: Taurus, pp. 85-98; [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poesa-de-pedro-salinas-0/html/00f17c8a-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poesa-de-pedro-salinas-0/html/00f17c8a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_)

Jiménez, Juan Ramón (1971): «Carta a Pedro Salinas», *Cuadernos*, Madrid: Taurus, pp. 241-42.

Nabokov, Vladimir (1973): *Strong Opinions*, New York: McGraw-Hill.

Paz, Octavio (1971): *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona: Tusquets Editores. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc44681>

Salinas, Pedro (1958): *Poesie*, traduzione e introduzione di Vittorio Bodini, Milano: Lerici.

— (1964): *Poesie*, traduzione, introduzione e nota bibliografica di Vittorio Bodini, seconda edizione ampliata, Milano: Lerici.

— (1972): *Ragioni d'amore, Antologia poetica*, a cura di Vittorio Bodini, Milano: Accademia.

Scheiwiller, Vanni, ed. (1956): *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Milano: "All'Insegna del Pesce d'Oro".

Solmi, Sergio (1983): *Poesie, meditazioni e ricordi. Poesie e versioni poetiche*, Milano: Adelphi.

**«Con un linguaggio affannato e gemente».**  
**Margherita Guidacci traduce Gabriela**  
**Mistral per i *Poeti stranieri del '900***  
**(All'Insegna del Pesce d'Oro, 1956)**

DI MATTEO LEFÈVRE (UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA)

*Coordinate per procedere*

A partire dagli anni quaranta del '900 la forma antologia di- viene uno dei veicoli principali per la diffusione della poesia straniera in Italia, e all'ideazione di volumi e progetti diversi partecipano in egual misura critici, editori e poeti. In questo contesto, proprio le figure dei poeti-traduttori (Taravacci, 2015 e 2017) assumono un ruolo di primo piano sul fronte della mediazione e dell'ermeneutica letteraria dei decenni centrali del secolo e si manifestano in una fertile pluralità sia per la qualità degli interpreti sia per la varietà delle scelte. È giusto precisare, inoltre, che tale impegno si accampa principalmente nell'alveo di una militanza intellettuale che deliberatamente indaga e propone al pubblico i protagonisti della contemporaneità, quegli autori ben vivi nel panorama dell'attualità novecentesca: non si tratta, insomma, di riscoprire semplicemente i classici, ma di dialogare, di condividere versi ed esperienze con gli scrittori del presente. Si inaugurano in questo periodo diverse collane che fanno della poesia su scala internazionale la propria bandiera (Ferretti-Iannuzzi, 2014) e che con modalità differenti – dalla presenza del testo a fronte (Iannuzzi, 2016) alla grafica e alle illustrazioni (Frat-

tale, 2023) – si costituiscono come riferimenti di un'estetica e di una prassi editoriale tesa altresì ad arricchire il prodotto libro e anche a “svecchiare” sotto differenti punti di vista il retaggio delle patrie lettere. Non mi compete qui analizzare in dettaglio le scelte di metodo e l'economia dei formati librari di questa stagione, tuttavia, per quanto concerne il nostro discorso, soprattutto alcune antologie offrono un terreno fertile per la sperimentazione linguistica, per la versatilità con cui i poeti italiani si confrontano con la lirica proveniente da altri universi culturali. Ne nasce un «polisistema» (Even-Zohar, 1995) in cui la traduzione acquisisce un peso significativo, in cui conquista nuovi spazi di espansione e produttività: la poesia straniera diventa così il luogo privilegiato di una condivisione e di uno scambio proficuo tra idee, stili e mondi differenti e, allo stesso tempo, il banco di prova di una scrittura – quella degli autori italiani, siano essi «traduttori-studiosi», «traduttori-poeti» o «poeti-traduttori» (Nardoni, 2015) – che si cerca proprio nell'incontro con l'altro, che si costruisce «all'ombra dell'altra lingua», per dirla con Antonio Prete (2011), e che si definisce quale forma consapevole, *derivata* e insieme autonoma, di creatività (Paz, 1971).

In questo contesto, il caso delle antologie di poesia spagnola è emblematico. Dopo qualche tentativo pionieristico e non sempre coerente tra premesse e finalità, tra gli anni della guerra e l'intero decennio successivo incontriamo le testimonianze di un impegno durevole teso proprio a diffondere i migliori frutti della lirica del Novecento, i sussulti iniziali di uno slancio che su questa medesima direttrice giunge fino al '60 e anche oltre. Per individuare dei riferimenti stabili, dai *Lirici spagnoli* di Carlo Bo (1941) alla prima edizione della *Poesia spagnola del Novecento* di Oreste Macrì (1952) fino ad arrivare al *Romancero della Resistenza spagnola* di Dario Puccini (1960) si tratta di un ventennio in cui proprio il rapporto con una poesia “altra” garantiva ampi spazi di libertà in un'Italia che stava cambiando velocemente tra il crepuscolo del fascismo e le speranze e le agitazioni ideologiche del dopoguerra. E se

i volumi appena ricordati, anche se concepiti in un orizzonte certamente militante – Bo e Macrì in senso critico e poetologico; Puccini con una prospettiva politica più marcata – vedevano coinvolte alcune personalità di un mondo universitario che giusto in questi anni andava riformandosi e specializzandosi (Macrì, 1996a), parallelamente anche alcuni poeti, in certi casi persino con qualche anno di anticipo rispetto all'epoca che abbiamo inquadrato, si erano confrontati con la lirica iberica mediante proposte più estemporanee, ma non per questo meno interessanti. È il caso delle celebri versioni di Montale da Guillén o di Ungaretti da Góngora, così come di quelle di Solmi, Caproni e Pasolini da Machado (Sartore, 2015); e di lì a qualche tempo giungeranno prove più sistematiche anche da parte dei più giovani: basti pensare a due nomi molto conosciuti come Francesco Tentori e Vittorio Bodini, che a partire dagli anni cinquanta arricchiscono il quadro con proposte originali e che, nel primo caso, estendono lo sguardo in maniera sistematica anche alla realtà ispanoamericana (Tentori, 1957). Su quest'asse peraltro – valga qui come mero appunto – nello stesso giro d'anni si sviluppa anche una prima riflessione consapevole sulla traduzione poetica, sui suoi statuti e le sue tecniche, dal valore essenziale del ritmo e delle «versioni metriche» riaffermato da Macrì (1996b) alla definizione dei «due distinti modi di tradurre i versi» che Solmi (1956) mette in evidenza proprio tra le soglie dei *Poeti stranieri del '900* di Scheiwiller e ancora all'affinità tra poeta e traduttore su cui insistono molti autori di quest'epoca.

### *Gli autori ispanici in Poeti stranieri del '900*

È in un simile scenario che si inserisce il progetto dei *Poeti stranieri del '900 (tradotti da poeti italiani)*, antologia pubblicata come strenna dall'editore milanese Scheiwiller nel 1956, al cui interno figurano – nelle versioni di diversi autori nostrani – alcune delle voci più rilevanti del Novecento internazionale, tra cui vari scrittori di lingua spagnola (in un

caso, quello di Joan Maragall, anche di lingua catalana). Nelle pagine di questo volume trovano infatti spazio, l'uno accanto all'altro, Antonio Machado e José Moreno Villa tradotti dallo stesso Solmi; Juan Ramón Jiménez e Gerardo Diego da Tentori; Salinas, Aleixandre e Cernuda da Bodini; Guillén e Maragall da Montale; il Marqués de Villanova da Leone Traverso; García Lorca da Roberto Rebora; Rafael Alberti da Bigongiari; e, in veste di rappresentanti dell'America latina, Gabriela Mistral – unica donna e unico Premio Nobel della lista all'altezza della compilazione dell'opera – e Pablo Neruda, rispettivamente nelle versioni di Margherita Guidacci e Salvatore Quasimodo<sup>1</sup>. È una selezione significativa sia sul versante degli autori originali sia su quello dei poeti-traduttori, i quali costituiscono delle vette della lirica novecentesca su entrambi i fronti; e tale presenza conferma l'attenzione che da oltre un decennio, come abbiamo già sottolineato, tra antologie collettive e personali, il mondo editoriale italiano riservava alla poesia ispanica. Da un lato, consolidando alcuni scrittori già pubblicati in volume: si pensi soprattutto al Lorca di Carlo Bo (García Lorca, 1940), al Machado di Macrì (Machado, 1947), ma anche al Neruda di Quasimodo (Neruda, 1952) e ad alcune iniziative dedicate alla Mistral su cui torneremo a breve. Dall'altro, anticipando alcune proposte che di lì a poco si sarebbero concretizzate presso diversi marchi, su tutte il Salinas di Bodini (Salinas, 1958).

In questa sezione "ispano-italiana" che contempla varie *generazioni* di poeti e una temperie culturale multiforme, capillare nelle sue differenze eppure integrata in una traiettoria armoniosa, colpisce la presenza di due sole scrittrici, per giunta circoscritte nel dialogo puntuale tra di esse: la Mistral, appunto,

---

<sup>1</sup> Il valore indiscusso dei protagonisti di quest'antologia è ribadito dal fatto che, oltre a Mistral, anche Jiménez, Quasimodo, Neruda e Montale avrebbero ottenuto di lì a qualche anno il Nobel per la Letteratura: il primo già in quello stesso '56, il secondo nel '59, il terzo nel '71 e l'ultimo nel '75.

e Margherita Guidacci<sup>2</sup>. Ad ogni modo, come vedremo, quella che si stabilisce tra la poetessa cilena e quella italiana non è una semplice “solidarietà” circostanziale, legata insomma all’occasione dell’antologia, bensì una relazione profonda e durevole in cui la distanza anagrafica e culturale è colmata dalla prossimità etica, dalle ragioni della biografia e da un umanesimo pienamente vissuto. In tal senso, il volume Scheiwiller rappresenta soltanto la possibilità di un incontro ulteriore tra due vocazioni, le cui prime tracce risalgono al decennio precedente, agli anni di guerra e a quel 1946, in cui in Italia, sulla scia del Nobel assegnato alla poetessa cilena (1945), cominciano ad apparire, su rivista e in volume, le sue prime versioni. Tra queste, segnaliamo fin d’ora quelle realizzate proprio da Guidacci: *L’acqua*, *La terra*, *La rosa* (Mistral, 1946a) e, soprattutto, *La straniera* (Mistral, 1946b), che sarà poi inclusa nella strenna del ‘56.

### *Gabriela Mistral nell’Italia del secondo dopoguerra*

Gabriela Mistral nel dopoguerra internazionale cominciò a incarnare un modello di intellettuale donna difficilmente eludibile, e ciò fu alla base della sua accoglienza positiva in Italia e della sua presenza nell’immaginario e nella realtà editoriale del nostro paese. Il Nobel, effettivamente, schiuse all’autrice e anche ad altri poeti del Cono Sur le porte dell’Europa letteraria, anche se entro la prima metà degli anni cinquanta gli scrittori ispanoamericani maggiormente conosciuti e apprezzati alle nostre latitudini erano ancora Borges e Neruda (Tedeschi, 2005, in part. pp. 15-88), stelle di prima grandezza in un panorama sempre più cosmopolita. Al di là del prestigioso

---

<sup>2</sup> Da sottolineare come in tutta l’antologia compaia un numero molto esiguo di figure femminili e che tra queste le uniche due traduttrici siano appunto la Guidacci, della quale si segnalano anche le versioni degli americani Archibald McLeish, Hilda Doolittle e Robert Frost, e Maria Luisa Spaziani, che è presente con una sola traduzione, quella della britannica Edith Sitwell.

riconoscimento, dunque, in un orizzonte progressivamente condizionato da ideologie politiche e letterarie assai marcate, Mistral sembra rimanere più sullo sfondo, nonostante il suo legame con l'Italia fosse sempre stato ben radicato: tra gli anni trenta e quaranta l'autrice aveva vissuto a Napoli e a Rapallo, dove aveva anche svolto mansioni diplomatiche per conto del Cile (Dionisi, 2011), e soprattutto aveva dedicato alla nostra penisola alcuni versi e una serie di scritti di viaggio (Mistral, 1989).

Nei suoi anni italiani, in ogni caso, l'autrice sudamericana fu molto apprezzata soprattutto sul piano culturale, come testimonia il costante scambio epistolare che intrattenne con diversi esponenti delle istituzioni e del mondo intellettuale (Ávila, 1965; e Dionisi, 2016, in part. pp. 58-61). Nel nostro dopoguerra, inoltre, la sua dichiarata fede antifascista – a suo tempo aveva anche subito un decreto di interdizione da parte del governo di Mussolini – si sposava perfettamente con le aspirazioni di una comunità in cerca di riscatto e di una piena identità democratica. Sono tutte circostanze che collaborano a inquadrare meglio le prime apparizioni della sua poesia nel quadro dell'editoria italiana: oltre che sulle riviste e in una cretomazia scolastica che ebbe anche una certa diffusione (La Cute, 1950) – in quest'ambito dovette avere una certa influenza il suo magistero pedagogico – si ricordi, in primo luogo, il volume intitolato *Piccola antologia di Gabriela Mistral*, breve selezione di poesie e prose patrocinata dal nostro Ministero degli Affari Esteri (Mistral, 1946c), a cui fecero seguito altre interessanti iniziative (cfr. diffusamente Dionisi, 2016; e Lefèvre, 2020, pp. 38-39). Ma la consacrazione definitiva di questa presenza, come a chiudere l'epoca che stiamo mettendo a fuoco, si avrà infine con la pubblicazione della già ricordata antologia della *Poesia ispano-americana del 900* (1957), curata per la «Fenice» di Guanda da Tentori, al cui interno figuravano tredici liriche dell'autrice e il cui anno di edizione coincise peraltro con quello della sua morte<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> In realtà, è giusto segnalare in quegli anni anche un'altra sua opera

*Guidacci e Mistral. Dal primo incontro a un'affinità strutturale*

A prescindere dalla sua attività letteraria, come detto, Gabriella Mistral fu riconosciuta a livello internazionale anche per il suo impegno sociale, che aveva avuto modo di distribuirsi tra l'insegnamento scolastico, svolto prevalentemente in Cile nei primi anni della sua carriera, la riflessione pedagogica (Biagi, 2023) e le relazioni diplomatiche, le quali l'avevano portata a lavorare per la Società delle Nazioni e poi, negli anni a cavallo della guerra, a ricoprire diversi incarichi consolari. Nonostante tale apprezzamento tocchi ovviamente il vertice nel '45 per via del Nobel, il primo contatto tra Mistral e Guidacci risale a qualche tempo prima e a un episodio che riguarda direttamente la biografia dell'autrice italiana. Non stiamo parlando di un contatto diretto, sia chiaro, bensì di una scoperta umana e artistica che si fa spazio nella vita e nella coscienza di quest'ultima attraverso la mediazione di più protagonisti. Come ha sottolineato, tra gli altri, Tamburini (2019), in questo periodo di formazione sono proprio le frequentazioni private e le letture impreviste ad avvicinare la scrittrice toscana alla poetessa di Vicuña: in primo luogo, sul piano strettamente personale, centrale è il suo incontro a Firenze negli ultimi anni del conflitto con il soldato cileno Francesco Canepa, il quale le fece conoscere la lirica mistraliana e la spronò altresì alla traduzione di quest'ultima. L'autrice, ancora piuttosto giovane, arrivò a provare sentimenti forti per quest'uomo, e molto si è scritto su questo amore giovanile inizialmente taciuto e poi ritrovato per caso a distanza di decenni, come rivela la raccolta *Inno alla gioia* (1983); nondimeno, dal nostro punto di vista è essenziale il fatto che tramite queste letture Guidacci definisca al meglio anche le ragioni della *propria* poesia. Di fatto, al margine delle sue primissime versioni, tut-

---

significativa pubblicata proprio nell'anno successivo alla morte: *Poemi delle madri*, a cura di Graziella Viterbi, con una presentazione di Raniero Nicolai, Roma, Carucci, 1958.

te del marzo '46, in quello stesso anno dà alle stampe per Vallecchi anche la sua raccolta d'esordio, *La sabbia e l'angelo*. Ma quella tra queste due scrittrici è una sintonia profonda, come affermavamo, che oltre al discorso letterario investe anche quello etico, soprattutto a partire dall'impegno come insegnanti di scuola, mestiere che entrambe condivisero nei primi anni di carriera. Guidacci scopre in Mistral un'estetica e una solidità morale pienamente affini alle sue corde, una serie di motivi privati che si estendono al contesto sociale e di lì a quello universale, un linguaggio umile e al contempo stratificato, una retorica della sofferenza e della comprensione. *L'Acqua* e la *Terra*, elementi evocati nelle prime liriche mistraliane proposte su rivista, come ha sottolineato ancora Tamburini (2019, pp. 147 e ss.), divengono così i poli concreti e metaforici di una ricerca che risale all'essenza dell'uomo, al libro della natura, alle ragioni della carne e soprattutto dello spirito. Non è un caso che anche temi e personaggi della letteratura biblica affollino i versi di tutte e due le autrici nel racconto di individui e comunità in cerca di redenzione (Tamburini, 2010). In questo modo, il cristianesimo dell'ambiente familiare all'insegna del quale Guidacci era cresciuta – una religione della consolazione e della speranza, che per giunta ben rispondeva alle luttuose vicende che contraddistinsero la sua infanzia e giovinezza – comincia anch'esso a collocarsi in una dimensione più vasta e problematica a contatto con il "credo" mistraliano che, del resto, fin dagli esordi di *Desolación* (1922) – è superfluo sottolineare l'affinità con la *Wasteland* di T. S. Eliot, altro autore amato dalla scrittrice toscana e di cui pure avrebbe tradotto numerosi testi (Del Serra, 1999, pp. 534-538) – abbracciava gli estremi della preghiera e della rabbia, le inquietudini intime e l'indignazione per le sorti degli ultimi. Questa linea, peraltro, in Gabriela Mistral aveva vissuto un'evoluzione naturale che si era poi sviluppata nella raccolta *Ternura* (1924), ispirata all'emancipazione sociale e culturale delle donne e dei figli d'America, e soprattutto in *Tala* (1938), nella quale appare invece *La extranjera* e si dipanano partiture

di respiro più ampio, frutto di una piena maturità umana e poetica. È proprio da questi primi libri che provengono le liriche che Guidacci traduce negli anni quaranta nonché le suggestioni che alimentano la sua personale officina poetica.

### *La straniera e la “mediazione” francese*

Un altro elemento interessante che può far luce sul contesto in cui si pubblica inizialmente *La straniera*, che – lo ricordiamo – è il testo che confluisce nell’antologia Scheiwiller, è il ruolo che la cultura francese ebbe nella ricezione e diffusione dell’opera della poetessa cilena nei mesi immediatamente successivi al Nobel del ‘45. Come ha spiegato Stéphanie Decante, già dal febbraio del ‘46, in un «clima editorial conflictivo, apresurado y hecho de contratiempos» (Decante, 2021, p. 174), in Francia escono ben tre antologie di Gabriela Mistral – rispettivamente per gli editori Stock, Nagel e Gallimard –, che tuttavia, vista la rapidità di assemblaggio dovuta essenzialmente alla logica concorrenziale, offrono un lavoro «parcelario y superficial» (ibidem) rispetto alla sua produzione. A ciò si aggiunge il «conocimiento bastante aproximativo de lo latinoamericano» (ivi, p. 180) che causava una generica «exotización» (ivi, p. 185) nella resa di forme e contenuti delle liriche. La stessa scrittrice, del resto, soprattutto dopo l’uscita dell’edizione Stock (Mistral, 1946d) in una lettera ebbe a lamentarsi proprio del fatto che le traduzioni poetiche a cura della giovane ispanista Mathilde Pomès fossero «inacceptables, aproximativas y llenas de palabras ajenas al texto original» (cit. in Decante, 2021, p. 179) e che anche il prologo di un poeta consacrato come Paul Valéry non cogliesse appieno il significato dei suoi componimenti. Venne presto spalleggiata nel giudizio da Francis de Miomandre, il quale in quel medesimo volume, pur essendo un traduttore “storico” dei versi dell’autrice, si era occupato delle prose e in una nota su «Le Figaro» aveva anch’egli messo in discussione la qualità delle versioni della giovane collega (Miomandre, 1946). La circo-

stanza è tutt'altro che secondaria, tra l'altro, visto che la lirica *La extranjera*, che risale già a diversi anni prima, recava in epigrafe proprio una dedica a Miomandre, che la poetessa conosceva da tempo e a cui nella circostanza con tutta probabilità strizzava l'occhio, confermando l'insofferenza radicale rispetto alle traduzioni dei neofiti. La "stranierità" messa in bella mostra fin nel titolo, dunque, per Mistral doveva rappresentare la constatazione autobiografica, forse addirittura autocompiaciuta, del travisamento costante della sua scrittura. A suffragio di quest'impressione, anche per la presenza delle virgolette all'inizio e alla fine del componimento, sempre secondo Decante, l'opera in questione rappresenterebbe un testo in buona parte polemico, una sorta di «diálogo irónico-amargo con su propia recepción» (Decante, 2021, p. 173).

Ci siamo dilungati un po' su questo punto poiché, se da un lato Guidacci viene senz'altro spinta a tradurre i versi dell'autrice sudamericana per via dell'incontro con Canepa e per l'ammirazione, l'empatia profonda nei suoi confronti, dall'altro è probabile che l'uscita delle sue prime versioni nel marzo del '46 si leghi altresì all'eco che nel febbraio di quello stesso anno aveva avuto l'edizione controversa della menzionata antologia francese. Non è un caso, in questo senso, che la scrittrice fiorentina scelga di tradurre proprio *La straniera* e che il testo veda inizialmente la luce sulla rivista «Lettere ed arti», diretta da Sergio Solmi, legatissimo, com'è noto, alla cultura transalpina e ai dibattiti sorti in seno ad essa, il quale, per giunta, dieci anni più tardi avrebbe collaborato in modo ampio anche ai *Poeti stranieri del '900*, dove pure si ritrova quella stessa poesia. Ma di Solmi, oltre a varie traduzioni, nel volume Scheiwiller compare soprattutto la nota di apertura intitolata *Del tradurre i versi*, in cui egli fornisce alcune coordinate essenziali in merito alla versione lirica che ribadisco, sì, l'importanza di una resa puntuale di forme e contenuti della fonte – partiva da qui, in fin dei conti, la polemica mistraliana nei confronti dei francesi –, ma soprattutto la *simpatia*, nel senso etimologico del termine, il comune sentire

tra autore e traduttore. È a partire da tale incontro di anime che la sostanza dell'origine si scopre parte del mondo dell'interprete e «si materia di tutta la sua esperienza artistica e vitale, diventa fiore della sua parola, del suo respiro profondo» (Solmi, 1956, p. 5). Sulla scorta delle discussioni dilagate in Francia, quindi, ma anche più semplicemente nella consapevolezza dell'interpretazione spesso fallace e tuttavia «vitale», creativa di ogni traduzione, il criterio fondamentale del critico, nella valutazione di un testo tradotto, si ritrova piuttosto nella coincidenza spirituale, si misura in termini di retorica ed emozione. Allora, la “difficoltà”, la distanza originaria tra gli idiomi, il disagio di non essere pienamente compresi che proprio *La extranjera* strutturalmente certificava potevano essere colmati, risolti, dentro e fuori dalla metafora, in nome di un'immedesimazione tra le protagoniste coinvolte – Mistral e Guidacci, in questo caso – che divenivano entrambe portatrici di senso, testimoni di una solidarietà etica prima ancora che letteraria.

Alla luce di queste riflessioni, inoltre, se da una parte l'antologia del '56 vedeva la consueta regia di Vanni Scheiwiller, il quale era solito preparare in prima persona le strenne, dall'altra, per quanto attiene alla selezione del testo mistraliano viene naturale ipotizzare una collaborazione diretta della coppia Solmi-Guidacci. Se infatti Solmi, come abbiamo sottolineato, fin dal '46 conosceva *La straniera* ed è lecito immaginare che ne avesse suggerito lui stesso al curatore l'inserimento nella sezione ispanica del volume, allo stesso tempo la scelta di Scheiwiller fu forse concordata anche con la scrittrice, con la quale l'editore aveva ormai da tempo iniziato un dialogo proficuo che lo avrebbe portato a pubblicarne l'anno successivo la raccolta *Giorno dei santi* (1957).

### *Guidacci e Mistral. Dalla scoperta alla traduzione*

Negli anni quaranta, come abbiamo detto, Margherita Guidacci scopre numerosi interessi convergenti con quelli di Ga-

briela Mistral, dal magistero scolastico alla vocazione puramente letteraria e a un umanesimo civile di ampia portata, ed è anche per questa consonanza profonda che decide di tradurne i versi. In tale prospettiva, l'interpretazione lirica è riflesso di una condivisione che va ben al di là delle occasioni editoriali che stiamo inquadrando: si tratta di una parabola in cui ricerca conoscitiva, poetica e traduzione sono l'una ragione dell'altra, spunto o proseguimento ideale, si originano e crescono in parallelo. La vitalità di questo rapporto è suffragata, anni più tardi, dalla stessa Guidacci:

Tradurre è ed è sempre stato per me un'esperienza molto importante. Un'esperienza che sento, in qualche modo, affine a quella creativa. Non si tratta, infatti, di *travasare* da una lingua all'altra, ma di far rivivere nella lingua d'arrivo ciò che era vivo e produceva effetti vitali nella lingua di partenza: arrivare, insomma, all'anima di una poesia e offrirle una nuova incarnazione. (Guidacci, 1999, p. 144)

Sia pur a distanza di tempo, evidente è qui ancora l'eredità del pensiero di Solmi, infatti anche per l'autrice fiorentina la versione lirica appare qualcosa di «vitale», non di derivativo o «accademico», non un semplice «travaso» da un idioma a un altro; è piuttosto un connubio – un investimento – in termini di «esperienza» e «creatività». Non è un caso che a quello stesso 1946 in cui Guidacci pubblica le prime versioni risalga – come abbiamo già messo in rilievo – anche la sua raccolta d'esordio e che nel decennio che porta poi all'antologia Scheiwiller la scrittrice abbia modo di esercitarsi sia sul fronte della propria poesia sia su quello della versione lirica, come mostra il suo singolare «quaderno di traduzioni» (Guidacci, 2002), del quale in questi anni si cominciano a gettare le fondamenta. È un laboratorio letterario, ma è anche il teatro di una maturazione personale, che all'epoca beneficia su più fronti dell'esempio di Gabriela Mistral, dalla ricchezza stilistica ai contenuti più densi, dalla tensione spirituale al dolore e alla misericordia di un universo cristiano che, come dicevamo, a poco a poco si allarga a comprendere le suggestioni più disparate dell'ani-

mo umano. Sì, perché per Guidacci – vale la pena sottolinearlo nuovamente – tradurre equivale a «rivivere» l'atto della creazione originaria, esercitare una propria «fedeltà» al testo che si manifesta come operazione *etica* ed *estetica* in grado di contemplare, sul piano della riflessione e anche della composizione, le strutture elaborate di ogni opera:

Una fedeltà che si eserciti solo sul significato letterale di ogni parola e sull'ordine in cui le parole si succedono non solo non può chiamarsi autentica fedeltà, ma porta spesso (specie nel caso della poesia) a risultati di un'infedeltà addirittura perversa. Chi se ne fa una bandiera non considera infatti che oltre al senso assegnato dal vocabolario le parole possiedono anche un suono e un ritmo e che questi due elementi, altrettanto importanti del primo, sono assolutamente intraducibili (Guidacci, 1986, p. 8).

È il riconoscimento di una difficoltà tecnica e insieme una visione propositiva, accogliente della versione lirica, e proprio a questa scommessa ammirata rispondono le prime traduzioni di Guidacci.

### *Guidacci traduce La straniera. Testo e analisi*

Non è qui possibile esaminare in dettaglio tutte le versioni mistraliane della nostra autrice, tuttavia possiamo affermare che esse rappresentano davvero il punto di partenza di una prassi costante, che accompagna in maniera persistente la sua scrittura originale e, anzi, per tutta la carriera ne diviene rispecchiamento artistico e spirituale. Ne è una conferma proprio la versione di *La straniera*, che riappare nella strenna del '56 senza sostanziali modifiche dalla prima uscita in rivista e la cui analisi consente di osservare le strategie messe in atto dalla poetessa italiana per cogliere appieno la forza del linguaggio e delle immagini di quella cilena.

Riportiamo i due testi a confronto.

*La extranjera**A Francis de Miomandre*

«Habla con dejo de sus mares bárbaros,  
 con no sé qué algas y no sé qué arenas;  
 reza oración a dios sin bulto y peso,  
 envejecida como si muriera.  
 En huerto nuestro que nos hizo extraño,  
 ha puesto cactus y zarpadas hierbas.  
 Alienta del resuello del desierto  
 y ha amado con pasión de que blanquea,  
 que nunca cuenta y que si nos contase  
 sería como el mapa de otra estrella.  
 Vivirá entre nosotros ochenta años,  
 pero siempre será como si llega,  
 hablando lengua que jadea y gime  
 y que le entienden sólo bestezuelas.  
 Y va a morirse en medio de nosotros,  
 en una noche en la que más padezca,  
 con sólo su destino por almohada,  
 de una muerte callada y *extranjera*».

*La straniera**A Francis de Miomandre*

Parla con distacco dei suoi mari barbari,  
 con ignote alghe ed ignote arene;  
 rivolge a Dio preghiere senza forma,  
 decrepita quasi ormai fosse al di là della morte.  
 Nel nostro orto, che ci ha reso straniero,  
 ha posto cactus ed erbe acuminate.  
 Alita dell'aroma del deserto,  
 e in lei risplende la passione di un tempo,  
 che mai ci narra e che narrata sarebbe  
 come la carta di una stella remota.  
 Vivrà fra noi cent'anni,  
 ma sempre come fosse appena giunta,  
 con un linguaggio affannato e gemente  
 che solo piccoli animali comprendono.  
 E poi fra noi morrà,  
 una notte in cui sia al colmo della pena,  
 avendo solo il suo destino per guanciale  
 della tacita morte straniera.

Anche se nell'antologia milanese sono presenti soltanto i testi italiani – mancano insomma gli originali a fronte, il che non stupisce nell'economia di una proposta editoriale pensata per un pubblico generico –, la comparazione puntuale tra le due liriche in prospettiva *source-oriented*, nel raffronto con le scelte d'autore, è essenziale per comprendere appieno le strategie ricreative implicate dalla nostra autrice, soppesandone i passaggi e infine gli esiti, da considerare poi, questi ultimi, con un criterio altrettanto stringente in ottica *target-oriented*.

In base a un modello di analisi delle traduzioni che chi scrive ha già offerto in altri frangenti (per es. Lefèvre, 2016), *in primis* è opportuno mettere in rilievo gli aspetti legati alla grammatica del testo. A livello fonico, a titolo d'esempio, dinanzi alle assonanze nei versi pari della poesia originale, che riprendono una consuetudine piuttosto diffusa in seno alla lirica del Novecento ispanico, il componimento italiano pre-

ferisce una serie di desinenze più libere che non ripercorrono alcuno schema. Tuttavia, alcuni echi sonori presenti nel modello – perlopiù brevi sintagmi allitteranti («mares bárbaros»; «huerto nuestro»; «puesto cactus» ecc.) – vengono ripresi in maniera compiuta e nella maggior parte dei casi scaturiscono agevolmente dall'affinità tra le due lingue in gioco ovvero dal trasferimento diretto dei loro componenti («mari barbari»; «orto nostro»; «posto cactus»). A livello morfosintattico, sempre per ragioni di affinità, la distribuzione degli elementi della versione è anch'essa in buona parte aderente all'origine. Si veda, a riprova di ciò, la resa delle strutture simmetriche dei vv. 2 e 9 («con *no sé qué algas y no sé qué arenas*» → «con *ignote* alghe ed *ignote* arenene»; «que nunca cuenta y que si nos contase» → «che mai ci narra e che narrata»), in cui possiamo osservare la precisa reiterazione dei fattori presenti alla fonte. Semmai, in questo caso, sul piano del linguaggio poetico è da sottolineare la scelta di Guidacci in favore di un sostantivo più evocativo («*ignote*») in luogo di un'espressione ben più prosaica («no sé qué»). Meno convincente, al contrario, la soluzione più "sintetica" – sul piano stilistico, ma anche ritmico, come diremo più avanti – adottata per il verso finale, in cui si perde il respiro che il testo spagnolo genera con il doppio aggettivo posposto rispetto al sostantivo dominante e circoscritto nella misura di un morbido endecasillabo: «de una muerte callada y *extranjera*» → «della tacita morte straniera». Interessanti sono altresì le lievi «ricategorizzazioni» (Delisle et al., 2002) con cui l'autrice italiana esibisce una propria sensibilità compositiva, come, per esempio, al v. 13 («hablando lengua que jadea y gime» → «con un linguaggio affannato e gemente») o, in maniera più accentuata, al v. 8 («y ha amado con pasión de que blanquea» → «e in lei risplende la passione di un tempo»). Meno appropriata, sulla medesima falsariga, mi pare invece la "ricostruzione" troppo estesa del v. 4 («envejecida como si muriera» → «decrepita quasi ormai fosse al di là della morte»), in cui il verso italiano, "trascinato" oltre misura, si allontana notevolmente dall'icasticità dell'endecasillabo spagnolo.

Anche il vocabolario ricco e concentrato della poesia originale viene rimodulato da Guidacci con originalità ed efficacia. Se, infatti, da un lato è giusto riconoscere che la scrittrice toscana non sempre è rigorosa sul piano dell'interpretazione linguistica, dall'altro le soluzioni adottate svelano ancora una volta la sua vocazione, un talento che appunto fa della versione lirica un ulteriore vettore della sua *poiesis*, ma soprattutto, nel caso in esame, una direttrice ermeneutica pienamente fondata. Per fare qualche esempio basti vedere come Guidacci, già al v. 1, renda «dejo» con «distacco» (invece che «accento»), marcando fin dall'incipit una sorta di isotopia della *distanza* – culturale, ma anche fisica e spirituale – che rinveniamo in tutto il componimento e che, del resto, viene proclamata sin dal suo stesso titolo (*La straniera*). È proprio questa figura di donna solitaria e sfuggente, veneranda ma incompresa, a guidare la mano dell'interprete, a declinare una diversità radicale rispetto al punto di vista dell'osservatore. Come abbiamo rilevato in precedenza, in realtà si tratta di una diversità quasi posticcia, costruita da una critica sostanzialmente disattenta o persino “modaiola”, ispirata a un esotismo confuso, a cui la stessa Mistral fa una sorta di controcanto; cionondimeno, proprio tale “lontananza” misteriosa si ritrova aumentata di esponente anche nelle scelte lessicali della traduttrice. Così, sul versante dell'aggettivazione si può inquadrare la soluzione «stella *remota*» per il più generico «*otra* estrella»; o ancora il già ricordato «*ignote* alghe / *ignote* arene» in luogo del più prosaico «*no sé qué* algas / *no sé qué* arenas». E su questo fronte l'occorrenza più vistosa si trova al v. 11: qui gli «*ochenta* años» del testo di partenza diventano «*cenf* anni» in quello di arrivo, resa che sul piano numerologico rafforza proprio il valore ieratico dell'affresco e attribuisce alla protagonista che campeggia tra i versi un crisma particolare, una specie di sacralità. Naturalmente, ci sono altri punti in cui Guidacci reinterpreta con libertà il modello, circoscrivendo alcune scelte d'autore che orientano il vettore semantico che abbiamo isolato, eppure, al netto di qualche sfumatura, la maggior parte di tali interventi

mostrano una tenuta solida rispetto al senso profondo della poesia. Pertanto, Guidacci non solo dà prova della propria abilità *poietica*, ma in chiave traduttiva è capace di garantire anche nella lingua meta, nella globalità dei versi, l'effetto della lirica originale, quei contenuti emotivi che oscillano tra lontananza concreta e metaforica, fugacità e soprattutto incompienza, quest'ultima in ottica sia linguistica che culturale, antropologica. Da questa compenetrazione, così come dalla distribuzione equilibrata tra significanti e significati, scaturisce anche il passaggio sostanziale degli elementi retorici dal testo spagnolo a quello italiano. Se sulla sostanza sonora dei due testi, così come sulla simmetria di alcuni elementi abbiamo già speso alcune parole, vale la pena annotare come entrambe le autrici ricorrano a figure sintattiche consolidate come l'*enjambement* (per es., vv. 9-10 e 13-14) o l'*endiadi* del v. 13 («hablando lengua que *jadea y gime*» → «con un linguaggio *affannato e gemente*»), che definisce una cifra ben riconoscibile dell'espressione poetica di Mistral – la tendenza al lamento nostalgico – e rivela un aspetto importante dell'assiologia (e della traduzione) dell'intera lirica. Anche i tropi che popolano la fonte sono ripresi costantemente da Guidacci, la quale ne fa vettori decisivi dell'isotopia testuale al fine di sottolineare la *extranjería* della protagonista: è il caso, fin dall'*incipit*, di metafore puntuali come «mari barbari» e come «aroma del deserto» o della ripresa delle similitudini decisive dei vv. 4, 10 e 12 («*envejecida como si muriera*» → «decrepita *quasi* ormai fosse al di là della morte»; «*sería como el mapa de otra estrella*» → «sarebbe *come* la carta di una stella remota»; e «*pero siempre será como si llega*» → «ma sempre *come* fosse appena giunta»), che tutte individuano sia un'ermeneutica responsabile sia un notevole estro compositivo.

Diversa la serie delle scelte ritmiche dei due testi. Se Mistral si mantiene fedele per tutto il componimento a un endecasillabo levigato e avvolgente, ordito nel già ricordato sistema di assonanze dei versi pari, Guidacci sembra piuttosto orientarsi intorno a una versificazione libera, guidata

con tutta probabilità dall'urgenza di trasferire la pienezza dei contenuti del testo-fonte all'interno del tessuto lirico italiano. Di fatto, se pure talvolta le soluzioni adottate dalla nostra autrice coincidono con le misure dell'origine (i vv. 3, 7, 12, 13 sono anch'essi endecasillabi), tuttavia, per la maggior parte del testo quest'ultima sceglie una melodia personale che in tutto e per tutto individua una voce poetica inedita, che fa proprio della traduzione lo spazio per un canto ispirato. È in tal senso che nella stesura di *La straniera*, più che la rigidità di una partitura metrica, Guidacci cerca di riprodurre un'affinità di linguaggio e di atmosfera, i colori di un affresco dal sapore poderosamente evocativo. Quale che sia l'interpretazione precisa del testo originale, ciò che appare evidente è che anche quest'ultima impiega appieno e al meglio le proprie risorse stilistiche: al netto di certe soluzioni meno convincenti, nella versione si vanno costruendo una sintagmatica e una retorica non meno efficaci del modello, e anche la poesia italiana – ecco il punto – riesce a far vibrare nel lettore le stesse corde pizzicate da Gabriela Mistral sul fronte dei segni e dei suoni e soprattutto su quello delle emozioni, dando vita a un insieme altrettanto intenso. In ultima analisi, dunque, quella «lengua que jadea y gime», il canto sommesso, sofferente della poetessa cilena diviene a tutti gli effetti, nel luogo che lo accoglie, un «linguaggio affannato e gemente», veicolo e nervo di un accento che, sia pur con i margini di autonomia che ogni riscrittura prevede, è lo stesso con cui anche Guidacci si rivolge al suo pubblico. Il che estende il nostro sguardo all'orizzonte *target-oriented*, confortati altresì dal contesto in cui questo lavoro si inserisce (la strenna Scheiwiller): *La straniera* racchiude forma e sostanza di una *vis* creativa che il "pretesto" della traduzione non fa che potenziare. Anche per l'assenza strutturale del testo a fronte, il lettore attinge così a una poesia *in lingua italiana*, il cui risultato fa capo pienamente alla scrittrice toscana: leggendo questa lirica, il pubblico ascoltava, sì, il canto di Gabriela, ma poteva farlo esclusivamente attraverso la voce di Margherita,

che si faceva al contempo strumento di mediazione e produzione letteraria.

### *A mo' di conclusione*

A seguito dello scenario descritto e delle considerazioni fin qui proposte è possibile ricapitolare alcuni elementi essenziali di questa esperienza. In primo luogo, sul piano storico ed editoriale, le versioni di Guidacci si collocano in anni molto fertili per la traduzione di poesia ispanica in Italia: a questo periodo risalgono i grandi progetti di Bo e Macrì, e subito dopo verranno quelli di Tentori, Bodini, Puccini e molti altri, in un panorama plurale che dà spazio alle migliori voci del Novecento spagnolo e ispanoamericano e, sul fronte dell'ascolto e della ricezione, agli interpreti più disparati (studiosi, poeti ecc.). Ma accanto alle circostanze dell'editoria postbellica vanno messe in risalto anche quelle legate alla biografia della nostra autrice: al di là dell'aneddoto sul suo incontro con il soldato cileno, negli anni della sua formazione proprio Firenze grazie agli interessi di letterati di più generazioni (dai "vociani" a Montale, dagli ermetici ai loro allievi ed epigoni) rappresenta l'epicentro di un laboratorio critico e traduttivo rispetto alla lirica di lingua spagnola. Nel clima fecondo che precede e che segue il conflitto mondiale Guidacci affina il suo gusto e il suo talento e si apre ai rapporti con altri scrittori del suo tempo e a uno studio delle lettere sempre più in prospettiva internazionale, seguendo un orientamento che ne guiderà anche la carriera professionale. Per quanto attiene alla prima traduzione di *La extranjera*, anche tenendo presenti le polemiche sulla ricezione di Mistral in seno al mondo francese, non è da escludere che sia stato lo stesso Solmi a commissionare alla giovane scrittrice la versione di quel componimento in particolare, che non a caso rappresentava una sintesi amara e disincantata della frequente "manipolazione" con cui i versi della poetessa di Vicuña venivano accolti all'estero. Tuttavia, la versione di Guidacci, in direzione opposta a

questa tendenza, fin da subito cerca piuttosto un'empatia, una vicinanza per così dire *idiomatica* con l'espressività di Gabriela Mistral, alla quale concesse fin da subito piena cittadinanza tra quegli «spiriti coeterni» che accompagnarono per decenni la sua attività di poeta-traduttrice. È da questa forma di comunicazione intima, sia pur tra distinte e indipendenti creatività, che nasce il testo di *La straniera*; e come voleva Benjamin, tramite la sua versione l'autrice fiorentina dà nuova voce e nuova vita – «respiro profondo», diceva Solmi – alla lingua primigenia della lirica. Quella di Guidacci, dunque, è poesia da poesia, testo ammirato e suggerente, da considerarsi parte di uno stesso *corpus* in cui, tra *poiesis* derivata e autonoma, la scrittrice modula il proprio canto, la propria tecnica, i propri ideali. E sul fronte dell'analisi traduttologica, se la prospettiva *source-oriented* ci svela i meccanismi che contraddistinguono il passaggio dal testo-fonte al testo-meta, margini e licenze di un'*ars vertendi* individuale, l'indagine *target-oriented* ci racconta invece della vitalità di questo nuovo testo: parliamo della sua durata, dal '46 in avanti, ma soprattutto della sua importanza critica, da un lato, rispetto all'accoglienza in Italia della lirica ispanoamericana nel suo insieme; dall'altro, in rapporto alla produzione della stessa Guidacci, che proprio in questi anni conosce la sua prima stagione creativa. E allora il «linguaggio affannato e gemente» richiamato anche dal titolo di questo contributo non riecheggia solamente gli accenti peculiari dell'origine, ma innerva altresì i versi della poetessa toscana. Da qui, dunque, possiamo iniziare una nuova indagine, partendo dal macrotesto e dalle scelte puntuali di ogni versione, per giungere infine, come diceva la stessa autrice, «all'anima di una poesia e offrirle una nuova incarnazione».

*Bibliografia*

- Ávila, Pablo Luis (1965): *Gabriela Mistral en Italia (dos cartas inéditas)*, in «Quaderni Ibero-americani», pp. 185-194.
- Biagi, (2023): “Gabriela Mistral, la pedagogista poetessa”, *Rivista di Storia dell’Educazione*, 9 (2), pp. 47-62.
- Decante, Stéphanie (2021): “*La extranjera*: mediación editorial, traducción y recepción de la obra de Gabriela Mistral en Francia (1945–2018)”, in Guerrero, Gustavo e Camenen, Gersende (eds.): *La literatura latinoamericana en versión francesa*, Berlin: De Gruyter, pp. 173-191; on line: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110707557-007/html> (ultima consultazione 27/10/2023).
- Del Serra, Maura (ed.) (1999): Margherita Guidacci, *Le poesie*, Firenze: Le Lettere.
- Delisle, Jean, Lee-Jahnke, Henri, Cormier, Monique (2002): *Terminologia della traduzione*, a cura di Ulrych, Margherita, Milano: Hoepli.
- Dionisi, Maria Gabriella (2011): “Dal Cile al Golfo di Napoli. I soggiorni italiani di Gabriela Mistral”, in De Caprio, Francesca (ed.), *Immagini di donne in viaggio per l’Italia*, Viterbo: Sette città, pp. 281-299.
- (2016): “Destinazione Stoccolma, passando per l’Italia”, in Grillo, Rosa Maria (ed.), *La letteratura ispano-americana e il Nobel*, Salerno: Oèdipus edizioni, pp. 38-65.
- Even-Zohar, Itamar (1995): “La posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario”, in Nergaard, Siri (ed.): *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani, pp. 225-238.
- Ferretti, Gian Carlo, Iannuzzi, Giulia (2014): *Storie di uomini e libri: l’editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Roma: Minimum fax.
- Frattale, Loretta (2023): “La traduzione a più dimensioni:

Poesie di Neruda, tradotte da Salvatore Quasimodo, illustrate da Renato Guttuso, pubblicate da Giulio Einaudi nel 1952”, *Orillas. Rivista di Ispanistica*, 12, pp. 371-388, <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/524/514> (ultima consultazione: 08/11/2023).

García Lorca, Federico (1940): *Poesie*, traduzione e prefazione di Bo, Carlo, Modena: Guanda.

Guidacci, Margherita (1986): “Del tradurre”, *Erba d’Arno*, XIII, 37-38, pp. 7-8.

— (1999): “Bella e infedele o brutta e fedele?”, in Idem, *Prose e interviste*, Pistoia, CRT, pp. 144 e sgg.

— (2002): *La voce dell’acqua. Quaderno di traduzioni*, a cura di Battaglia, Giancarlo e Rabatti, Ilaria, Pistoia: C.R.T. («Filo di perle»).

Iannuzzi, Giulia (2022): “Traduzioni e testi a fronte dall’Ottocento a ieri”, *Tradurre – pratiche, teorie, strumenti*, 2016; on line: <https://rivistatradurre.it/la-poesia-straniera-in-italia-un-dono-di-liberta/> (ultima consultazione 08/01/2024).

La Cute, Pietro (ed.) (1950): *Scrittori stranieri: antologia di traduzioni italiane con notizie introduttive sulle varie letterature*, Milano: L. Trevisini.

Lefèvre, Matteo (2016): *Traduzione poetica e poetica della traduzione. Giovan Battista Conti e la riscrittura neoclassica di Garcilaso*, in Lupetti, Monica, Tocco, Valeria (eds.), *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, Pisa: ETS, pp. 40-66.

— (2020): “Riscoprendo Gabriela. Una storia di consapevolezza, energia, fragilità”, in Mistral, Gabriela: *Sillabe di fuoco*, a cura di Matteo Lefèvre, con uno scritto di Octavio Paz, Milano: Bompiani («CapoVersi»), pp. 13-42.

Machado, Antonio (1947): *Poesie*, saggio, testo, versione a cura di Oreste Macri, Milano: Il balcone.

Macri, Oreste (1996a): *Del tradurre*, in Idem, *Studi ispanici*,

- Napoli: Liguori, vol. II, pp. 409-432.
- (1996b): *L'ispanismo italiano d'area spagnola dal '50 a oggi*, in Idem, *Studi ispanici*, vol. II, Napoli: Liguori, pp. 245-263.
- Miomandre, Francis de (1946): "Billet de Mr. de Miomandre", *Le Figaro*, 16 février, p. 3.
- Mistral, Gabriela (1946a): "L'acqua", "La terra", "La rosa", *Rassegna*, II, 10, marzo, pp. 29-31.
- (1946b): "La straniera", *Lettere ed Arti*, II, 3, marzo, p. 47.
- (1946c): *Piccola antologia di Gabriela Mistral*, a cura di Nicolai, Raniero, Roma: Ministero degli Affari Esteri.
- (1946d): *Poèmes choisis*, traduction de Mathilde Pomès y Francis de Miomandre, préface de Paul Valéry, Paris: Stock (Col. "La Cosmopolite").
- (1956): *La straniera*, in Scheiwiller, Vanni (ed.), *Poeti stranieri del Novecento (tradotti da poeti italiani)*, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, p. 62.
- (1989): *Italia caminada*, Santiago de Chile: Istituto Italiano di Cultura in Cile.
- Nardoni, Valerio (2015): "Poeta-traduttore, traduttore-poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro", in Taravacci, Pietro (ed.): *Poeti traducono poeti*, Trento: Università degli Studi di Trento, pp. 147-161.
- Neruda, Pablo (1952): *Poesie*, traduzione di Salvatore Quasimodo, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro.
- Paz, Octavio (1971): *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona: Tusquets.
- Prete, Antonio (2011): *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Salinas, Pedro (1958): *Poesie*, a cura di Vittorio Bodini, Milano: Lerici.
- Sartore, Serena (2015): *La poesia spagnola del Novecento in Italia. Ricezione e influenze*, tesi di Dottorato in co-

tutela tra l'Università per Stranieri di Perugia e la Universidad de Castilla-La Mancha, <https://ruidera.uclm.es/server/api/core/bitstreams/a43c7ce0-e6c9-46c2-806b-29d020e0b6e2/content> (ultima consultazione 10/11/2023).

- Solmi, Sergio (1956): *Del tradurre i versi*, in Scheiwiller, Vanni (ed.), *Poeti stranieri del '900 (tradotti da poeti italiani)*, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, p. 1 (non numerata).
- Tamburini, Anna Maria (2010): “La pietra crudele: presenze bibliche nell'opera prima di Margherita Guidacci e Cristina Campo”, *Studium, bimestrale di cultura*, 5, pp. 669-694.
- (2019): *Margherita Guidacci: la poesia nella vita*, introduzione di Margherita Pieracci Harwell, postfazione di Alessandro Andreini, Roma: Aracne.
- Taravacci, Pietro (2017): “Musica ‘de otros’: poeti traduttori di poeti”, in Fabiani, Anita et al. (eds.): *Soggetti situati*, Pisa: ETS, pp. 47-69.
- (ed.) (2015): *Poeti traducono poeti*, Trento: Università degli Studi di Trento.
- Tedeschi, Stefano (2005): *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*, Roma: La Nuova Cultura.
- Tentori, Francesco (ed.) (1957): *Poesia ispanoamericana del '900*, Parma: Guanda.

## Rilke, Giaime Pintor e i *Sonetti a Orfeo* (I,3)

DI GABRIELLA CATALANO (UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA)

Se ogni antologia è un canone, o almeno aspira a esserlo, non sarà privo di interesse chiedersi come si procede quando si raccolgono traduzioni. Si sceglierà il traduttore o l'autore? O anche entrambi nel tentativo di attestarne il dialogo? Nel caso di antologie di testi tradotti il processo di canonizzazione non può sfuggire a queste domande. Se si tratta poi di una raccolta basata su traduzioni esistenti, realizzate da poeti, come nell'antologia curata da Vanni Scheiwiller, *Poeti stranieri tradotti da poeti italiani*, il testo giunge al lettore grazie a quell'alter ego traduttivo che è già in sé espressione di un canone<sup>1</sup>. Ciò vuol dire che, a essere selezionata, sarà una traduzione rappresentativa, eletta come referente privilegiato per un determinato poeta o una data poesia. Più dell'originale è quindi la sua traduzione a entrare nel repertorio canonizzato. Inoltre, data l'ottica scelta da Scheiwiller, la sua antologia, pensata come strenna natalizia per il 1956, suggerisce il proprio canone basandosi su raccolte preesistenti: accludendo un ricco elenco di rinvii bibliografici il curatore non fa mistero di avere costruito la propria miscellanea a partire da altre antologie (l'elenco è posto sotto il titolo *Antologie consultate*), genere del resto molto amato già negli anni Quaranta<sup>2</sup>. Ado-

---

<sup>1</sup> Nel caso dei traduttori dal tedesco si scelgono anche figure che non hanno una produzione poetica personale, come Leone Traverso e lo stesso Giaime Pintor: la valutazione cade evidentemente sulla qualità poetica dei testi tradotti.

<sup>2</sup> Si pensi, per rimanere nell'ambito di antologie di traduzioni e nominandone solo alcune, alla raccolta dei *Lirici greci* proposta nel 1940 da Quasimodo o alla *Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters che

pera anzi quei riferimenti per porre l'accento su un personale sguardo selettivo che, confrontandosi con la tradizione, punta in maniera decisa su poeti traduttori<sup>3</sup>. Per loro l'appello all'attività poetica si è trasformato in diritto alla libertà traduttiva, convalidata anche dall'assenza del testo a fronte che funziona come invito a considerare la poesia tradotta nella sua autonomia: la presenza del solo testo di arrivo rivendica l'autonomia della traduzione, ovvero, in altre parole, la sua assolutezza. Avvezzo a produrre antologie e lontano dalla stagione di quelle sillogi di letteratura straniera che in Italia un editore come Bompiani aveva varato con il suo *Pantheon* (questo il nome della collana di antologie uscite a partire dal 1940), Scheiwiller, con il libretto-strenna, intende sostenere l'idea di un dono inappariscente ma prezioso, corredato da immagini rigorosamente in bianco e nero di artisti del Novecento, dove già il formato (viene scelto il non usuale quattordicesimo) diventa un messaggio implicito ma essenziale. Rispetto ai poderosi volumi Bompiani, progettati da Elio Vittorini, adesso, a inoltrati anni Cinquanta, l'ottica è giocoforza diversa: il vezzo della raccolta in miniatura indica che non si propone un testo fondante, ma un volumetto di sapore ornamentale, un superfluo necessario, come aveva scritto Voltaire a proposito delle galanterie settecentesche.

Fra le liriche di autori tedeschi, a essere scelto è un autore, Rainer Maria Rilke che, come nessun altro in Germania, poteva vantare un vero e proprio bestseller di una raccolta

---

Fernanda Pivano importava in Italia nel 1943. Verso la fine degli anni Cinquanta si arriva alla *Poesia straniera del Novecento*, curata da Attilio Bertolucci per Garzanti e ai *Poeti del Novecento italiani e stranieri*, a cura di Elena Croce (Einaudi 1960). In entrambe le due ultime raccolte Rilke compariva nella traduzione di Pintor. Da questo punto di vista si potrebbe anche avanzare l'ipotesi che l'antologia di Scheiwiller aveva fatto da apripista canonizzando Pintor come traduttore di Rilke.

<sup>3</sup> Un'ottica privilegiata nel 1945 da Luciano Anceschi e Gaetano Porzio per l'antologia *Poeti antichi e moderni tradotti da lirici nuovi*, Il Balcone, Milano.

poetica. Nella versione definitiva del 1912 il suo *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* aveva inaugurato la fortunatissima edizione della *Inselbücherei*<sup>4</sup>. La scelta di Scheiwiller non cade però su quella raccolta, dalla musicalità elementare e facilmente evocabile, ma si direziona piuttosto verso la raccolta tarda dei *Sonetti a Orfeo*, lì dove il lettore può incontrare un Rilke ben diverso da quello degli esordi, ma anche dal poeta che aveva voluto dare sostanza alle cose attraverso la percezione visiva, come era avvenuto nei *Neue Gedichte*. Un poeta che già nel maggio del 1923 Lavinia Mazzucchetti definiva come «il maggiore fra i poeti lirici viventi di lingua tedesca». Recensendo poi i *Sonetti a Orfeo* nella rubrica *Germania* dei *Libri del mese* la germanista caratterizzava la raccolta con parole che ancora oggi appaiono penetranti:

Poesia di pensiero, sì, ma non filosofia in versi – sublimazione artistica, non astrazione teorica – colloqui con l'eterno, non dissertazioni sull'inconoscibile- fluire di polle sotterranee – congiungersi di radici invisibili – echeggiare di dissonanze impreviste – ma sempre il vivo scaturire da un'unica fonte, dominata dalla necessità di un'unica legge, guidata dalla volontà regolatrice di un unico artefice (Mazzucchetti, 1923: 262).

Una lettura che non trova riscontro immediato nella critica italiana, basti pensare a Vincenzo Errante, avverso a quel tardo Rilke, ritenuto eccessivamente celebrato e di scarso valore lirico<sup>5</sup>. Al di là di qualsiasi rapporto diretto, la lezione di Lavinia Mazzucchetti non sembra però rimanere inascoltata. Sulla stessa linea si muoverà, fin dai suoi esordi di interprete rilkiano Giaime Pintor che, come vedremo, sa bene quanto quella poesia, seppure contraddistinta da una pregnanza di pensiero, non sia mai concetto, ma parola che crea immagini.

---

<sup>4</sup> Per traduzione e commento alla produzione poetica di Rilke in Italia si rimanda all'edizione in due volumi Einaudi/Gallimard, a cura di Giuliano Baioni e con le note di Andreina Lavagetto, pubblicata nella Biblioteca della Pléiade nel 1994 e 1995.

<sup>5</sup> Cfr. Zagari, 1993: 78-79.

Della raccolta è scelto il terzo sonetto, famoso a partire dal breve incipit condensato in un emistichio che asserisce la presenza e la potenza di un dio: una poesia che ha una chiara valenza metapoetica e sembra perciò perfettamente adeguata a rappresentare la poesia tedesca del Novecento:

Un dio lo può. Ma un uomo, dimmi, come  
potrà seguirlo sulla lira impari?  
Discorde è il senso. Apollo non ha altari  
all'incrociarsi di due vie del cuore.

Il canto che tu insegni non è brama,  
non è speranza che conduci a segno.  
Cantare è per te esistere. Un impegno  
facile al dio. Ma noi, noi quando siamo?

Quando astri e terra il nostro cuore tocca?  
O giovane, non basta, se la bocca  
anche ti trema di parole, ardire

nell'impeto d'amore. Ecco, si è spento.  
In verità cantare è altro respiro.  
È un soffio in nulla. Un calmo alito. Un vento (Rilke, 1956: 69)

Con il terzo sonetto della prima parte della raccolta che Rilke dedica a Orfeo, l'antologia proposta da Scheiwiller sceglie anche il suo più celebre traduttore, Giaime Pintor, non in vero un poeta riconosciuto come tale, ma piuttosto un traduttore che ha affermato la propria identità poetica esclusivamente grazie all'espressione di sé trovata tramite l'altro. In un volume di poesie, pubblicato presso Einaudi nel 1942, il sapiente ventitreenne aveva fornito una propria scelta antologica della poesia rilkiana. Nella nota conclusiva, forse anche in risposta allo scetticismo che aveva accompagnato quel libro all'interno del cenacolo einaudiano, Pintor si assumeva tutta la responsabilità delle sue preferenze, difendendo le ragioni soggettive di una contingenza arbitraria, legata al piacere e al gusto di quelle poesie che decideva di presentare al pubblico italiano con gesto deciso e appassionato, un appello alla libertà, cercata ed esperita su tutti i fronti:

La scelta delle poesie è libera. Non ho voluto dare ai lettori un compendio dell'opera di Rilke: ho voluto raccogliere quello che per me, in un particolare momento o in una particolare circostanza, è stata scoperta e occasione di poesia. La traduzione è libera, notizia forse inutile per chi sa che ogni traduzione è libera per natura. In alcuni casi è arbitraria: il testo a fronte indicherà questi arbitri e testimonierà a favore di eventuali condanne (Pintor, 1942: 72)<sup>6</sup>.

Con l'ottica di un atteggiamento traduttivo privo del tutto di condizionamenti, Pintor si richiama alla propria individualità autoriale, che comporta le scelte ma anche, eventualmente, le assenze. A colpire è, in realtà, un'assenza in particolare. Perché proprio il sonetto proposto da Scheiwiller che, come registra la bibliografia si rifà all'edizione del 1955, non è presente in questa prima e celebre pubblicazione delle poesie di Rilke nella versione di Pintor. Il componimento è inserito solo a partire dalla seconda edizione, che esce nel 1944, dato che la precedente era andata velocemente esaurita, come si evince da una lettera del 6 marzo 1943<sup>7</sup>. Fra l'altro è l'unica poesia aggiunta, cioè l'unico cambiamento effettuato rispetto alla prima edizione. Seppure nel '44 Pintor sia già scomparso, aveva potuto seguire l'uscita di questa seconda edizione fino all'ultimo correggendo le bozze prima di quella partenza da cui non farà ritorno<sup>8</sup>. Certamente risale perciò al traduttore la decisione di aggiungere un altro sonetto a Orfeo oltre gli undici già presenti nel volume del '42. Alla sua morte la cura dell'edizione di Rilke come degli scritti di Giaime (che ver-

---

<sup>6</sup> R. M. Rilke, *Poesie*, trad. it di G. Pintor, Einaudi, Torino 1942, p. 72. Mi permetto di rimandare al mio saggio (Catalano, 2020) in cui ricostruisco la storia e le varianti di questa nota editoriale: "Una nota a margine. Giaime Pintor e Rilke: storia delle edizioni", in *TRAlinea Special Issue: La traduzione e i suoi paratesti*; on line: [https://www.intra-linea.org/index.php/print/article\\_specials/2479](https://www.intra-linea.org/index.php/print/article_specials/2479) (ultima consultazione 30/12/2024).

<sup>7</sup> Per la biografia di Pintor si rimanda a Calabri, 2007.

<sup>8</sup> Archivio Giulio Einaudi: Fondo Pintor cartella 159, fasc. 2425, foglio 23.

ranno pubblicati con il titolo *Sangue d'Europa* nel 1950) passa nelle mani degli amici di Einaudi mentre lo zio Fortunato Pintor assume le funzioni di referente esterno. In una lettera a Massimo Mila e Felice Balbo del 23 settembre 1943 sottolinea come Giaime, nel pubblicare quel sonetto nella seconda edizione, avesse optato per un finale diverso rispetto alla traduzione di alcuni versi già apparsi nella nota che accompagnava la traduzione *Bocca di Fonte* nel numero del giugno 1941 della rivista *Primato*<sup>9</sup>. Evidentemente, la versione data in nota non era ancora stata maturata del tutto, tanto che non veniva inserita nella prima edizione. Non è difficile supporre che il traduttore abbia voluto sottoporre il testo a un vaglio ulteriore.

Torna utile a questo punto ricostruire il contesto in cui quei versi erano apparsi poiché in calce alla traduzione *Bocca di fonte* Giaime Pintor fornisce in poche frasi la sua lettura dei sonetti di Rilke:

I 55 sonetti a Orfeo composti nella solitudine di Muzot come iscrizione funebre per un'amica celebrano la figura di Orfeo. Solo chi ha varcato il confine dell'erebo e si è attardato con i morti nei loro freddi colloqui può tentare il canto. Solo chi ha vinto il torbido corso dell'esperienza terrestre può tracciare le difficili figure che serbano un valore intatto, non perdersi nelle brevi angosce dell'uomo. Un atto, insomma, di profonda rinuncia ai valori dell'esperienza terrena come scuola per il compito tragico della poesia.

Un dio lo può. Ma un uomo, dimmi, come  
potrà seguirlo nella lira impari?  
discorde è il senso. Apollo non ha altari  
all'incrociarsi di due vie nel cuore.

Con questo addio, dubitoso al dominio del sensibile Rilke concludeva la sua vicenda umana. E suggeriva al giovane poeta di non cedere all'impeto della voce. «O giovane, non basta che tu ami». In verità la poesia sarà altro respiro «spi-

<sup>9</sup> Archivio Giulio Einaudi: Fortunato Pintor, cartella 159, fasc. 2424 foglio 06v. 07r.

rare per nulla, soffio nel Dio, vento». Parole che univano all'incerto significato esortativo un chiaro significato poetico. Annunzio anzi di una poetica che aveva già i suoi simboli terreni, le sue suppellettili sacre in queste immagini terse e corporee. Sarcofaghi e giardini, fanciulle che ridono dagli specchi: mattini in cui l'acqua di Roma precipita dalla bocca della fontana e sveglia a serenità l'anima di chi ha viaggiato in un mondo difficile<sup>10</sup>.

Le ultime parole sono dedicate alla poesia *Bocca di fonte*, il resto ai *Sonetti a Orfeo*, in particolare al terzo, che viene evidentemente identificato come il componimento chiave dell'intera raccolta. Stupisce perciò la sua assenza nella prima edizione ma, con ogni probabilità, la traduzione del terzo sonetto aveva avuto bisogno, come si è detto, di una riflessione supplementare. La qual cosa testimonia come per un traduttore della portata di Pintor il trasferimento di un testo da una lingua a un'altra è sempre e comunque un lavoro in fieri, un'opera aperta quante altre mai. Per il sonetto a Orfeo il tempo di maturazione non coincide con quello della pubblicazione del volume e per questo la sua versione viene affidata preliminarmente alle pagine della rivista *La Ruota* nel gennaio '43, confermando come per le traduzioni poetiche le riviste funzionino spesso come luoghi di transito, ovvero di sperimentazione (*La Ruota* 1, 1943: 10). A parte varianti minime, la traduzione pubblicata in rivista e quella presente nel volume del '44 sono identiche. Da quell'anno in poi il terzo sonetto della prima parte rientrerà stabilmente nella raccolta di Rilke tradotta da Pintor.

---

<sup>10</sup> Il commento appare in calce alla traduzione nella rubrica *Quaderno del Traduttore*, suddivisa nelle due parti: una «operativa» dove viene pubblicata la traduzione e una nota di commento che occupa l'altra metà della pagina. Nell rivista *Primato. Lettere e arti d'Italia*, fondata da Giuseppe Bottai, la rubrica appare fin dal primo numero: la inaugura una traduzione di Saffo di Salvatore Quasimodo. Commento e traduzione di Rilke da parte di Pintor appaiono nel numero di giugno del secondo anno (1941) 12-13 giugno.

Già per la traduzione integrale apparsa sul mensile di arte e letteratura *La Ruota*, Pintor aveva rivisto il finale citato nella nota a *Bocca di fonte*. Non va trascurato che presumibilmente il verso «spirare per nulla, soffio nel Dio, vento» risentiva della precedente traduzione di Raffaello Prati, il primo traduttore dell'intero ciclo di Rilke, che nel 1937 scriveva: «Cantare in verità è altro spirare. / Spirar per nulla. Un soffio di Dio. Un vento». La nuova elaborazione di Pintor segna però un significativo e netto distacco. Il finale della poesia suona adesso: «È un soffio in nulla. Un calmo alito. Un vento».

Una versione, quindi, assai diversa: è cambiata la punteggiatura, la scelta delle parole, la sequenza ellittica dei tre sintagmi nominali, da cui viene fra l'altro estromesso il riferimento al Dio. Una cancellazione non proprio marginale, forse anche non del tutto immune dalla frequentazione del pensiero di Nietzsche (nel '43 esce nella collana Universale di Einaudi il commento di Pintor alla terza *Considerazione inattuale*). In ogni caso una trasformazione su cui varrà la pena riflettere.

Del resto, quando, per studiare un testo tradotto, si ricostruisce la sua storia editoriale (a volte, come si è visto, frutto di una rimediazione del testo) o quando si ha la possibilità di consultare i manoscritti, (lavoro utilissimo, anche per un traduttore, oltre che ovviamente per un autore), si ha la possibilità di entrare nel laboratorio della traduzione. Interrogarsi poi sull'autonomia del testo tradotto lasciando sullo sfondo il confronto con l'originale, significa tenere presente che l'orizzonte di attesa di una traduzione è rivolto a un lettore che non conosce la lingua di partenza e leggerà perciò il testo soltanto come esito della trasposizione linguistica.

Sarà allora bene chiedersi: quale Rilke ci invita a leggere Pintor? Nel caso del terzo sonetto, si è di fronte a una poesia in cui la posizione del Dio rispetto all'uomo, ovvero dell'uomo rispetto al Dio, subisce un cambiamento. Alla fine, come si è detto, il Dio scompare. In sua vece c'è un «calmo alito» che raduna la forma del poetico in una densità evanescente,

assimilata prima al pensiero della scomparsa e poi al vento. Le tappe segnate dalla punteggiatura indicano i momenti di un passaggio fra immagini connotate da una lievità aerea, imparentate dall'idea di un lento ma ineludibile sparire, a cui è consegnato l'indicibile della poesia: all'incedere in diminuendo nel numero delle parole si affianca l'approdo all'istanza naturale del vento, quella che più di tutte richiama l'idea del moto e, insieme, quella della metamorfosi, di ascendenza rilkiana. In più, l'assenza del riferimento a Dio indica come nella lettura di Pintor il centro sia da trovare nel confronto fra umano e divino sul tema del poetico - per quanto il rinvio alla lira impari dell'uomo designi uno strumento che riconosce immediatamente la propria inferiorità rispetto al canto del mitico Orfeo, poeta esemplare i cui suoni si estendono nel mondo dei vivi come in quello dei morti. L'asimmetria sollecita il dubbio: nel secondo verso il tempo verbale del futuro («potrà») annuncia quel senso dubitativo o epistemico che cede poi all'interrogazione, ribadita anche oltre. Una domanda avvalorata in seguito dall'uso della congiunzione avversativa («Ma noi, noi quando siamo?») che non si contrappone a una negazione bensì ancora all'incipit assertivo di cui si è detto, «Un dio lo può». Qui il verbo modale, privato del necessario completamento, dilata la prospettiva semantica apparendo unito a un pronome personale atono a cui è accordata una funzione anaforica: designa un al di là del testo, un non detto che amplia la sfera della possibilità e del potere a un oggetto imprecisato e totalizzante insieme. Come conseguenza della totalità divina sta l'impossibilità/incapacità di accesso a quella stessa forza/possibilità/capacità: al primo sorgere di una contrapposizione «Ma un uomo, dimmi, come» fa eco il verso finale della seconda quartina, avallato dalla marcatura della ripetizione. L'impossibilità di una collocazione del poeta che, diversamente da Apollo, non ha «altari tra le due vie del cuore», rammenta come il divario fra uomo e dio si duplichi all'interno dell'uomo stesso: «discorde è il senso», traduce Pintor al terzo verso. Del resto la stessa for-

ma del sonetto, con il raddoppiamento dei due diversi schemi metrici delle quartine e delle terzine, accompagna il discorso della differenza, interna alla separazione, a cui è sottesa una tensione, nutrimento essenziale e imprescindibile della poesia moderna. Poesia, come nelle parole di Heidegger, di un tempo indigente. La postura tragica di un'interrogazione di «Ma noi, noi quando siamo?», simile a un lamento che è allo stesso tempo denuncia di un'impotenza con cui bisogna fare i conti (serve a questo scopo anche la reiterazione del pronome, assente nel testo originale) chiude la coppia delle quartine riaprendo la nuova sequenza sull'orizzonte tutto terrestre della temporalità, come indica la prima terzina: «Quando astri e terra il nostro cuore tocca?» A sopraggiungere è la misura di uno spazio incolmabile e l'attesa di un mistero che non si compie. La coppia delle terzine si affaccia così sul terreno umano dell'indicibilità di cui è testimonianza il riferimento a un'età della vita ancora inconsapevole dei limiti espressivi della parola: «O giovane, non basta, se la bocca / anche ti trema di parole, ardire / nell'impeto d'amore». L'ingenuità del suo canto amoroso, evocato per dimostrarne l'intrinseca carenza, non fa che suggerire il veloce approdo al silenzio: «Ecco si è spento». Quel canto, privo di profondità, dettato dal sentimento ma allo stesso tempo dalla occasionalità, non ha possibilità di durata. La poesia è fatta di sostanza e forma differenti, si identifica con il respiro che significa vita e ritmo. Un'immagine di ascendenza romantica che assimila respiro e poesia, come in August Wilhelm Schlegel che vedeva nel battito cardiaco e nel respiro l'espressione di una originaria propensione umana al ritmo poetico.

Ma l'altro respiro è anche quello del traduttore, che fonda il suo progetto su questa alterità – a cominciare dalla differente quantità di parole di cui dispone a fronte della parola unica che segna la lingua del poeta. In compenso al traduttore è offerta la possibilità di rendere la sua lettura produttiva di un nuovo senso. Dobbiamo tornare allora a chiederci quale Rilke si legge quando lo si incontra grazie alla mediazione del

giovane Pintor. Certamente un Rilke poetico, ben diverso da quello che per i Sonetti ci hanno dato più di recente traduttori come Franco Rella o Elisabetta Potthoff e Claudio Groff, o Giacomo Cacciapaglia in tre edizioni pubblicate la prima volta intorno agli anni Ottanta<sup>11</sup>. Pure nella loro diversità, queste traduzioni tendono a dare risalto alla natura filosofica del ragionamento – specie, come naturale, quella di uno studioso di estetica come Rella. Dall’iniziale riferirsi a una «lira inadeguata» o più avanti la frase «il suo senso è la scissione» si mira a una resa essenzialmente esplicativa. A prevalere è il dettato della “lettera” del testo che non sembra interessare più di tanto Pintor, traduttore libero, notoriamente propenso al rifacimento. L’inclinazione alla riscrittura o, per altri aspetti, l’infedeltà, se così si vuole chiamarla, corrisponde alla finalità poetica cioè anticulturalistica – come ebbe a dire Fortini (1955: 5) –, trovata a volte anche nell’autonomia dal testo di origine. Orfeo, si potrebbe affermare, è poeta e filosofo insieme: le due anime stanno insieme. Un intreccio alla base sia della tessitura dei sonetti di Rilke che della trasposizione di Pintor il quale, ad esempio, non disdegna l’aggiunta del pronome personale, utile a marcare il principio individuationis: «Gesang ist Dasein» diventa «Cantare è per te esistere».

Se nell’anticlimax finale, con l’invocazione di un suono che si fa ineffabile e scompare nell’orizzonte caduco e vitale insieme della metamorfosi, Pintor non rinuncia alla rima dell’ultima parola («vento») che richiama il primo enjambement della terzina («spento»): il suono indicibile tende a divenire eco di sé. Dalla rima, del resto, non rifugge totalmente, ne fa un uso libero, non diverso da quello che caratterizzava tutti i sonetti della raccolta. Sceglie di conservarla, o per meglio dire di evocarla, ma senza forzature. La usa qualche volta, utilizzando anche alcune assonanze (come fra primo e ultimo verso nella prima quartina) per poi adoperare la rima baciata nella prima terzina e quella alternata nell’ultima. Il tutto (anche la rima

---

<sup>11</sup> Le tre traduzioni escono presso Marcos y Marcos (Groff/Potthoff, 1985), Studio Tesi (Cacciapaglia, 1990), Feltrinelli (Rella, 1991).

per gli occhi fra «impari» e «altari») dischiude l'universo poetico di una forma chiusa, incline a un proprio, interno fluire. Il dettato traduttivo, lontano da essere arditto nel senso di una sperimentazione, realizza la densità concettuale senza annullare il poetico. Piuttosto lo dispiega attraverso un linguaggio dell'intuizione che appartiene al poeta e al traduttore. Adotta le ellissi («un impegno facile al dio» e la preposizione assoluta degli ermetici «condurre a segno») insieme alla libertà metrica dell'endecasillabo. E come ogni grande traduttore, muovendosi fra un territorio e l'altro, Pintor reinventa, sulla scia di Rilke, la poesia italiana.

Il traduttore, si sa, occupa lo spazio di una transizione. Ce lo insegna anche la traduzione iconografica che lo ritrae nel chiuso del suo studio, come nel celebre dipinto raffigurante San Girolamo di Antonello da Messina: la rigorosa costruzione prospettica, il piano rialzato, dove il traduttore e intellettuale umanista è intento al suo operare, la stanza incorniciata che si apre, attraverso i diversi archi di luce, al paesaggio, al cielo e al mondo. È così anche per Giaime Pintor che ha dato voce al suo ascolto passando attraverso quella oscurità, tipica del tardo Rilke, e cercando nei suoi versi la luce della poesia.

### *Bibliografia*

Calabri, Maria Cecilia (2007): *Il costante piacere di vivere*, Torino: Utet.

Catalano, Gabriella (2020): "Una nota a margine. Giaime Pintor e Rilke: storia delle edizioni", in *TRAlinea Special Issue: La traduzione e i suoi paratesti*, [https://www.intralinea.org/index.php/print/article\\_specials/2479](https://www.intralinea.org/index.php/print/article_specials/2479) (ultima consultazione 30/12/2024).

- Fortini, Franco (1955): *Il Rilke di Giaime Pintor*, in Rilke, Rainer Maria, *Poesie con due prose dai Quaderni di Malte Laurids Brigge e versioni da H. Hesse e G. Trakl*, Torino: Einaudi, pp. 5-9.
- Mazzucchetti, Lavinia (1923): “Germania. Rainer Maria Rilke”, *Libri del giorno*, 6.5, pp. 262-263.
- Rilke, Rainer Maria (1942): *Poesie*, Torino: Einaudi.
- (1943): *Sonetto a Orfeo*, in *La Ruota 1*, p. 10.
- (1955): “Rainer Maria Rilke”, in Scheiwiller, Vanni (ed.), *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Milano: All'insegna del Pesce d'Oro, p. 69.
- (1994-1995): *Poesie*, in due volumi, a cura di Giuliano Baioni, Biblioteca della Pléiade, Torino: Einaudi-Gallimard.
- Zagari, Luciano (1993): “Vincenzo Errante traduttore-interprete e il gusto poetico italiano fra le due guerre”, in Cercinai, Fausto e Mariano, Emilio (ed.), *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, Milano: Cisalpino, pp. 63-83.



# **Nell'Italia del secondo dopoguerra. Poeti nord-americani del '900 tradotti da poeti italiani**

DI ELÈNA MORTARA (UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA)

*Ad Agostino Lombardo,  
grande maestro per generazioni  
di anglisti e americanisti italiani,  
in grato e affettuoso ricordo*

## *Voci poetiche dagli Stati Uniti nella strenna per il 1956*

Tra le molteplici voci poetiche raccolte nella storica strenna di Scheiwiller per il 1956, *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, ci porremo ora all'ascolto dei poeti del paese oltre oceano, gli Stati Uniti d'America, che in quegli anni di secondo dopoguerra stava imponendosi con la sua cultura all'attenzione del mondo occidentale. Farlo, scorrendo queste pagine, sarà particolarmente emozionante per chiunque sia interessato alla storia del Novecento letterario e alla storia della fortuna della cultura angloamericana nel nostro paese, e doppiamente emozionante per chiunque abbia compiuto studi universitari in questo campo circa un decennio dopo l'uscita di questa antologia, formandosi su alcuni dei testi e degli autori qui riuniti, e che leggendo si ritrova a vivere la scoperta della cultura nordamericana di poco precedente alla propria, e a immaginare, dunque, da questa prospettiva i sentimenti dei primi lettori di questo florilegio di testi.

Inoltriamoci, dunque, con emozione che rimarrà trattenuta sullo sfondo di questo racconto, e soprattutto con curiosità,

all'esame della sezione dedicata ai poeti degli Stati Uniti. Tale sezione nella strenna per il 1956 è collocata nella parte finale del volume. Il gruppo linguistico e nazionale maggiormente presente è quello francese, con cui si apre la raccolta e a cui sono dedicate le prime trentasette pagine. Seguono le diciassette pagine dedicate ai poeti di lingua spagnola, le quindici per quelli di lingua tedesca, le nove dedicate ai poeti russi e le dodici pagine dedicate ai britannici, primo gruppo di poeti di lingua inglese qui rappresentato. È a questo punto che vengono introdotti i poeti statunitensi, presenti in ben ventitré pagine (Scheiwiller, 1955: 105-128), con cui si chiude la raccolta.

Come giudicare la diversa collocazione e il diverso rilievo dati ai vari gruppi linguistici e nazionali? E quali sono le finalità del volume, piuttosto piccolo di dimensioni come caratteristico delle edizioni Scheiwiller e All'Insegna del Pesce d'Oro<sup>1</sup>, ma ricchissimo di testi e di autori?

Nella breve "Nota dell'editore", collocata in caratteri maiuscoli alla fine del libro con data 21 novembre 1955, in un inciso di poche righe ma di grande rilevanza si specifica che questa raccolta «ha carattere di *strenna* – non è un panorama critico – e segue la linea di gusto dei poeti», cioè dei traduttori. Questo spiega, a detta del curatore, «l'esclusione di qualche poeta "maggiore" e l'inclusione di altri meno noti o meno "importanti" (per gli "specialisti")» (Scheiwiller, 1955: 130). Viene inoltre lamentata la scarsità dei traduttori per i poeti tedeschi e russi, con ciò giustificandosi per il numero relativamente esiguo delle loro presenze. Nessuno commento viene fatto riguardo alle traduzioni dalle altre lingue.

A giudicare da questa nota, l'intento del curatore e del-

---

<sup>1</sup> Le edizioni Scheiwiller e All'Insegna del Pesce d'Oro sono caratterizzate dal formato minuscolo, definito da Vanni Scheiwiller come "taschinabile", cioè adatto per il taschino della giacca. In questa raccolta del 1955 per il 1956 curata da Vanni Scheiwiller, l'altezza del volume, misurata al frontespizio, è di scarsi 14 cm.; altri volumi delle edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro sono di altezza ancora inferiore.

la sua casa editrice è, dunque, quello di offrire un semplice dono per l'anno in arrivo, quasi si trattasse di una poetica, multilingue traduzione in parole del ricco mazzo multicolore di fiori dipinto nel quadro di Marc Chagall del 1947, posto nella quadricromia di copertina, secondo il raffinato gioco di rimandi tra parole e immagini anch'esso tipico delle edizioni Scheiwiller: quello che segue, viene annunciato dall'immagine, sarà un poetico "florilegio" antologico. E tuttavia, benché l'intento dichiarato non sia quello di fornire «un panorama critico» sulla poesia straniera del '900 e l'opera sia esplicitamente non rivolta agli «"specialisti"» (cui nella nota editoriale a p. 130 si allude con accento ironico, con denominazione posta tra virgolette, come temendone il giudizio critico), a distanza di anni non possiamo non riconoscere, fissato nel variegato florilegio in versi, un ritratto del panorama critico di quei tempi, un profumo dell'epoca.

Accanto al ruolo ancora preminente della cultura francese, quello che si nota è l'emergere del ruolo della cultura statunitense, collocata quale "new entry" in fondo al volume, ma con un numero di pagine che è quantitativamente il secondo dopo quello francese. Sembra di assistere al passaggio di una staffetta nella leadership culturale del tempo. Siamo appena oltre la metà degli anni Cinquanta. La cultura francese, che ha dominato la scena europea fino alla metà del Novecento e il cui ruolo dominante è plasticamente visibile anche nel corollario di immagini che corredano il volume, sta per cedere il passo – nell'immaginario popolar-culturale, nell'insegnamento delle lingue a scuola, così come nella pubblicazione degli scrittori da parte delle case editrici – al mondo di lingua inglese; e questo mondo, nella seconda metà del '900, sarà sempre più quello della "America", che ha attraversato l'oceano con le sue truppe per liberare l'Europa dal nazismo, piuttosto che quello della Gran Bretagna, alleata della stessa e vincitrice anch'essa nella guerra da poco conclusasi, ma ormai internazionalmente in declino, nella sua condizione di ex potenza imperiale. La musica che domina tra i giovani è quella del rock and roll che

viene dagli Stati Uniti, del country che viene dalle praterie del sud di quel paese, del blues che nasce dalla fusione di cultura bianca e cultura dei neri d'America. Nelle scuole, l'inglese sta a poco a poco sostituendo il francese; e nelle università, accanto ai consolidati corsi di Lingua e Letteratura inglese, cominciano a nascere i primi corsi di Letteratura degli Stati Uniti, chiamati, in maniera un po' totalizzante e semplificata, di Letteratura americana. Nel 1955 esce il primo numero di *Studi Americani*, prima rivista annuale italiana interamente “dedicata” – come specifica il sottotitolo – “alle lettere e alle arti negli Stati Uniti d'America”; contemporaneamente, nel 1954-55, presso le stesse Edizioni di Storia e Letteratura esordisce una collana denominata “Biblioteca di Studi Americani”. La rivista è diretta da Agostino Lombardo<sup>2</sup>, che nel 1957 pubblicherà in questa collana l'ormai classico *Realismo e Simbolismo*, suo primo volume dedicato alla letteratura degli Stati Uniti<sup>3</sup>. A lui, che ho poi avuto il privilegio di avere come maestro all'Università degli Studi di Milano, e al suo vivis-

---

<sup>2</sup> Il Comitato di redazione di *Studi Americani* n.1 era composto da: Nemi D'Agostino, Vittorio Gabrielli, Giorgio Melchiori, B. M. Tedeschini Lalli. Direttore: Agostino Lombardo. La mia copia di questo numero della rivista viene dalla libreria di Paolo Milano (1904-1988), quale uno dei libri da me ricevuti in dono dai suoi nipoti, in suo ricordo. Paolo Milano, che nel dopoguerra contribuì alla conoscenza della letteratura statunitense in Italia con il suo studio su James del 1947, il suo ciclo di lezioni sull'età di Whitman svolto come *Fulbright visiting professor* presso l'Associazione Italia-America in Roma nell'a.a. 1949-50 su invito di Mario Praz, e dal 1958 al 1986 con le sue recensioni settimanali sull'*Espresso*, era vissuto come esule, a causa delle Leggi Razziali antiebraiche del 1938, negli Stati Uniti dal 1939 per oltre quindici anni, tornando stabilmente in Italia nel 1956. Su di lui, cfr. Belleggia, 2000; Angeletti e Baldasso, 2022; e Capristo, 2024, in Bibliografia.

<sup>3</sup> I primi due volumi della collana “Biblioteca di Studi Americani” sono quelli di B. M. Tedeschini Lalli su Thoreau e di Glauco Cambon sulla poesia degli Stati Uniti. Lombardo vi pubblicherà poco dopo anche il suo secondo volume sulla letteratura americana, *La ricerca del vero* (cfr. Lombardo, 1961); per una raccolta postuma di suoi scritti, cfr. Lombardo, 2022, in Bibliografia.

simo e grato ricordo, è dedicato questo mio scritto. Rivista e collana saranno la casa di accoglienza di tutti gli studiosi di americanistica di quella generazione e delle generazioni successive. Questi sono i tempi in cui, nel dicembre 1955, si inseriva la strenna benaugurante di Scheiwiller.

Tutto un simile sommovimento di attenzioni e iniziali approfondimenti è ben riflesso nell'ampia scelta di testi provenienti da oltre oceano presenti nel volume. Scelta particolarmente emozionante, come detto, per chi ha vissuto pochi anni dopo da studente o studentessa quella rivoluzione culturale in atto, e che qui ritrova in rapida successione molti dei poeti incontrati per la prima volta, in forma più o meno diretta e approfondita, nelle aule universitarie degli anni Sessanta.

Al lettore del secondo dopoguerra, attraverso questa sezione della strenna è come se venisse offerto un prezioso antipasto in cui spizzicare, assaporando per piccoli assaggi il cibo nuovo. Si tratta, appunto, di un primo assaggio. A parte poche eccezioni, infatti, ogni poeta è qui presente con una sola poesia, e manca il testo a fronte, l'originale in lingua inglese. Ma è stimolante trovarsi in compagnia delle voci poetiche sbarcate dall'America nel primo Novecento e mettersi al loro ascolto attraverso la versione offerta da alcuni dei principali poeti traduttori e traduttori poeti di quegli anni.

Chi sono, dunque, i poeti degli Stati Uniti presenti nella antologia? Eccoli, nell'ordine in cui vengono presentati: si parte da Edgar Lee Masters, e si prosegue con Edwin Arlington Robinson, Robert Frost, Carl Sandburg, Wallace Stevens, W. C. Williams, Ezra Pound, H. D. (Hilda Doolittle), Marianne Moore, T.S. Eliot, Conrad Aiken, Archibald Macleish, e. e. Cummings, Emanuel Carnevali, Harte Crane, Léonie Adams, terminando con Roberto Lowell.

Ed ecco, emozionante incontro, chi sono i loro traduttori, trasmettitori della loro voce nella nostra lingua, anch'essi nell'ordine in cui compaiono per la prima volta: si parte da Piero Jahier, e si prosegue con Giacomo Prampolini, Margherita Guidacci, Renato Poggioli, Vittorio Sereni, Giuseppe

Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Giovanni Giudici, Emilio Cecchi e Giorgio Bassani, diversi di loro presenti con più traduzioni.

A prima vista, si nota il ruolo dominante che in questo scenario ha Ezra Pound, l'unico poeta di questa sezione a cui vengono dedicate ben cinque pagine. Tale ruolo, addirittura di guida per tutta l'antologia, è già sancito dalla epigrafe iniziale apposta dal curatore in apertura dell'intera raccolta: una affermazione su quale sia la traduzione migliore, la «best translation», mantenuta nell'originale inglese e sottoscritta dalle semplici iniziali «E.P.» (Scheiwiller, 1955: [1]). Si tenga presente che Pound era allora rinchiuso, dal 1945, in un ospedale psichiatrico, il St. Elizabeths Hospital di Washington, D.C., dopo esser stato arrestato in Italia per collaborazione al fascismo ed essere stato condannato negli Stati Uniti per alto tradimento; e che Vanni Scheiwiller, grande amico di Pound per tradizione familiare, era in quei giorni a cavallo tra il 1955 e il 1956 impegnatissimo nella battaglia per la sua liberazione, essendo tra i promotori di un "Appello per la liberazione di Ezra Pound" che sarebbe stato firmato dai maggiori letterati italiani dell'epoca e inviato all'Ambasciata degli Stati Uniti a Roma nell'agosto 1956<sup>4</sup>. La liberazione di Pound e il suo ritorno in Italia avverranno solo due anni dopo, nel 1958.

Ciò premesso, vale la pena riportare la citazione, visto che riguarda il tema della traduzione su cui stiamo insieme riflettendo:

---

<sup>4</sup> Sul ruolo svolto da Vanni Scheiwiller nella liberazione di Pound, cfr. Carlo Pulsoni, 2022 e 2023, in Bibliografia. Tra gli scrittori e intellettuali italiani firmatari della petizione: Riccardo Bacchelli, Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Emilio Cecchi, Alfonso Gatto, Piero Jahier, Mario Luzi, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini, Sandro Penna, Vasco Pratolini, Mario Praz, Clemente Maria Rebora, Umberto Saba, Camillo Sbarbaro, Ignazio Silone, Sergio Solmi, Giani Stuparich, Leone Traverso, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Cesare Zavattini; inoltre, con alcuni distinguo sul contenuto, sottoscritto solo parzialmente, Salvatore Quasimodo, Vittorio Sereni, Nicola Chiaromonte, Carlo Levi ed Elio Vittorini.

The best translation is into the language the author would have used had he been writing in the translator's language (which gives a whale of a space for the translator's imagination).

E.P.<sup>5</sup>

Che cosa sostiene Pound in questa affermazione, apparentemente perentoria («La miglior traduzione è»)<sup>6</sup>? Da un lato, esprime la aspirazione a una identità tra la voce del poeta e quella del suo traduttore (il traduttore deve capire quale lingua il poeta avrebbe usato, «se avesse scritto nella lingua del traduttore»). Dall'altro, riconosce che la traduzione richiede una trasformazione, il passaggio da una lingua ad un'altra (si noti la preposizione di moto a luogo «into»), e allude all'infinita libertà del traduttore, con una immagine inusuale, quella di un «una balena di spazio», che affonda le sue radici nel più profondo immaginario americano. Il richiamo a «a whale of a space», infatti, non può che alludere alla balena bianca, dagli infiniti possibili significati, inseguita nelle pagine del basilare romanzo americano dell'Ottocento, *Moby Dick; or, the Whale* (1851) di Herman Melville.

Pound, la cui opera era già stata pubblicata dalle edizioni Scheiwiller fin dal 1932 in volumetti monografici e lo sarà ancora più volte in seguito (si consideri che il rapporto con Pound è fondamentale nella storia del filone letterario della casa editrice, come viene approfondito in nota)<sup>7</sup>, è «il miglior

---

<sup>5</sup> Scheiwiller, 1955: [1].

<sup>6</sup> Quando non altrimenti specificato, le traduzioni in italiano sono di chi scrive.

<sup>7</sup> Il rapporto con Ezra Pound ebbe un ruolo chiave nella storia della casa editrice Scheiwiller fondata da Giovanni Scheiwiller, padre di Vanni, nel 1925. Infatti, Giovanni, che inizialmente aveva pubblicato solo libretti di formato in-sedicesimo dedicati all'arte figurativa, nel 1932 pubblicò uno dei suoi primi libri di carattere letterario proprio con una antologia in inglese della poesia modernista curata da Ezra Pound, intitolata *Profile* (cfr. Pound, 1932, in Bibliografia), libro che Vanni indica tra le fonti, nella sezione «Antologie consultate», nel volume da lui curato di cui ci stiamo occupando (Scheiwiller, 1955: 133).

fabbro» a cui – con parole italiane di origine dantesca (*Purgatorio*, Canto XXVI, v. 117) – viene dedicato da T.S. Eliot il poemetto *The Waste Land* (La terra desolata), la straordinaria opera poetica uscita nel 1922, nell'anno mirabile della letteratura di lingua inglese del Novecento che vide anche l'uscita del romanzo *Ulysses* di James Joyce. Dopo una citazione in latino sulla Sibilla cumana, questa summa poetica del primo Novecento è dedicata, appunto, a colui che aveva contribuito con i suoi suggerimenti di tagli alla versione finale del testo: «For Ezra Pound /il miglior fabbro». Nato negli Stati Uniti e poi trasferitosi in Inghilterra, e per così dire condiviso da entrambi i paesi leader di lingua inglese, T.S. Eliot è qui incluso con due testi “minori”, nella traduzione di due “colossi” italiani quali Eugenio Montale e Giorgio Bassani, e inserito tra gli scrittori statunitensi. E, insieme al molto “americano” William C. Williams, egli è uno dei soli due poeti presenti in due pagine, e non in una sola, come invece avviene nel caso di tutti gli altri scrittori (a parte Pound, cui son dedicate ancor più pagine): segno di una attenzione per lui, che sarà sempre più accentuata anche in Italia negli anni successivi.

La antologia del 1955 presenta – contraddizione in ter-

---

La fondazione della collana “All’Insegna del Pesce d’Oro”, con esordio di una prima “Serie letteraria”, è del 1936; la collana si trasformò in casa editrice nel 1947. Dopo il passaggio di consegne della casa editrice Scheiwiller da Giovanni al figlio diciassettenne Vanni nel 1951, già l'anno successivo Vanni pubblicò un libro di Pound (cfr. Pound, 1952), e così avrebbe continuato a fare anche in seguito (cfr., tra gli altri titoli dello scrittore da lui pubblicati, Pound, 1958, in Bibliografia). Per informazioni sulla storia dei primi anni della casa editrice Scheiwiller, in cui si inserisce questa prima pubblicazione di Pound, cfr. Cesana, 2018, in Bibliografia (secondo questa fonte, la antologia di Pound del 1932 fu addirittura il primo libro di carattere letterario pubblicato da Scheiwiller); e cfr. Fondo Scheiwiller, 2005, in Bibliografia (nella cui “Storia istituzionale/Biografia”, invece, si anticipa tale innovazione, dicendo che è nel 1928 che “ai volumi sull’arte si aggiungono le pubblicazioni di poesia”). Quanto alla succitata antologia di Pound del 1932, stampata in 250 copie numerate, risulta pubblicata da John Scheiwiller, con nome proprio scritto all’inglese.

mini – delle assenze, giustificate dall'anno della sua pubblicazione. Mi riferisco specificamente ai poeti della Beat Generation, che proprio allora stavano emergendo negli Stati Uniti e che solo in seguito sarebbero stati tradotti in italiano. Manca in particolare la voce di Allen Ginsberg, il cui «urlo» poetico, “Howl”, sorta di manifesto del gruppo, fu letto per la prima volta dall'autore a San Francisco nel 1955 e pubblicato soltanto nell'autunno del 1956, nella raccolta *Howl and Other Poems*, dall'editrice City Lights Bookstore di Lawrence Ferlinghetti.

Certo, per quanto riguarda il composito panorama di autori invece presenti, si tratta solo di saggi, che non posso accontentare chi – «specialista» o semplice amante della poesia – voglia veramente conoscere l'opera di uno scrittore. Ben diversa, ad esempio, la possibilità di ascolto della voce di William Carlos Williams in questa raccolta, qui tradotto in un unico testo di due pagine da Vittorio Sereni, da quella che potrà fare il lettore due anni dopo, nel 1958, in un altro, ancor più minuscolo<sup>8</sup>, volumetto pubblicato dallo stesso Scheiwiller col titolo *Il fiore è il nostro segno*, totalmente dedicato al poeta, a cura di Cristina Campo. Mentre tengo *Il fiore* tra le mani e ne sfoglio le pagine, il confronto, illuminante, aggiunge emozione in chi scrive queste note, perché in questo caso si tratta di un libretto che non è stato trovato in una libreria antiquaria, come nel caso della antologia del 1956, ma che viene dalla libreria di famiglia: uno dei tanti libricini pubblicati da Scheiwiller che entravano in casa nostra, grazie a nostro padre, e che ora sono conservati a Milano tra altri suoi libri<sup>9</sup>. Al

---

<sup>8</sup> Il volumetto è di esatti 12 cm. di altezza.

<sup>9</sup> Nota personale. Credo che la presenza in casa nostra dei molti volumetti di Scheiwiller, che deliziavano noi figli e su cui ora mi interrogo, sia legata a due fatti che ho scoperto nella biografia di Giovanni Scheiwiller per il *Dizionario biografico degli Italiani* della Treccani (cfr. Cesana, 2018, in Bibliografia). In un brano quasi conclusivo di questa biografia si legge: «Nel 1957, a Ivrea, presso la biblioteca del Movimento di Comunità, fu allestita la prima mostra sulle “Edizioni del Pesce d'Oro”, poi ospitata anche dalla Libreria San Babila di Milano». Ebbe-

di là dell'emozione e dei ricordi personali, il confronto tra i due titoli di Scheiwiller fa emergere con chiarezza la differenza tra una strenna antologica, con funzione di promemoria o di stimolo ad altri incontri più approfonditi, e una raccolta monografica con gli originali a fronte, che permette sia di incontrare il testo dell'autore che di confrontarne la traduzione italiana.

Abbiamo finora illustrato le caratteristiche complessive della sezione dedicata alle voci poetiche statunitensi nella strenna per il 1956, la collocazione e ampiezza di questo settore all'interno del volume, gli autori presenti con i loro traduttori, e le figure di poeti a cui viene dedicato più spazio. Vorrei ora entrare nel dettaglio, analizzando più in profondità alcune delle scelte fatte in questa sezione dell'antologia. E lo farò scegliendo di proposito, da un lato uno degli esponenti più noti della poesia americana del primo Novecento con cui si apre la galleria di ritratti in versi, dall'altro due voci assai meno note, poste verso la fine di questa scelta antologica.

### *Edgar Lee Masters*

Il primo poeta d'oltre oceano di cui ascoltiamo la voce è Edgar Lee Masters, l'autore della già allora famosissima *Spoon River Anthology*, la raccolta di oltre duecento brevi poesie in verso libero uscita per la prima volta in volume nel 1915 e poi in versione definitiva nel 1916, in cui, nel succedersi dei

---

ne, mio padre, Alberto Mortara, è stato un esponente del Movimento Comunità (di cui ha redatto e sottoscritto con altri il manifesto *Tempi Nuovi Metodi Nuovi* nel 1953) e collaboratore di Adriano Olivetti (cfr. Cadeddu, 2023, in Bibliografia), ed era un assiduo frequentatore della Libreria San Babila di Milano, ove soleva recarsi ogni fine settimana. Ricordo anche che amici come Paolo e Paola Franci erano soliti regalare ogni anno Strenne di Scheiwiller per l'anno nuovo. Sono grata a questa ricerca sulla antologia di Scheiwiller per avermi stimolato a "frugare" anche nei ricordi e a ricostruire questo piccolo tassello di storia familiare.

brevi componimenti in forma di epitaffio autobiografico, ci viene fatta ascoltare la voce degli abitanti dell'immaginaria cittadina di Spoon River, che da morti ricordano e riflettono su episodi della loro vita, componendo un coro di vite individuali e di vita collettiva.

La fortuna di questa raccolta fu immediata e travolgente. Prima ancora di uscire in volume nel 1915 (fig. 1), le poesie furono pubblicate da Masters in forma seriale su rivista, sul settimanale letterario del Mid-West *Reedy's Mirror*, dal 29 maggio 1914 al 5 gennaio 1915, firmandole con lo pseudonimo di Webster Ford. Nel gennaio 1915, Ezra Pound pubblicò sulla rivista *The Egoist*, di cui era redattore letterario, una recensione entusiasta, intitolata "Webster Ford", che si apriva con un incipit trionfale, dalle prime parole evidenziate in lettere maiuscole, seguite da punto esclamativo: «AT LAST! At last America has discovered a poet» (Pound, 1915: 11)<sup>10</sup> – «FINALMENTE! Finalmente l'America ha scoperto un poeta». Seguivano, nella recensione di Pound, alcune considerazioni sulla tradizione poetica americana, sempre bisognosa di andare in Europa per farsi apprezzare. Nel caso di «Webster Ford», invece, era «finalmente» il West americano che riusciva a farsi ascoltare nella stessa America:

*At last the American West has produced a poet strong enough to weather the climate, capable of dealing with life directly, without circumlocution, without resonant meaningless phrases. Ready to say what he has to say, and to shut up when he has said it*<sup>11</sup>.

Finalmente il West americano ha prodotto un poeta abbastanza forte da affrontarne le intemperie del clima, capace di trattare della vita direttamente, senza giri di parole, senza frasi risonanti e senza senso. Pronto a dire ciò che ha da dire e a tacere quando l'ha detto.

<sup>10</sup> Tutte le mie prossime citazioni da questo testo sono anch'esse dalla stessa p. 11 (l'articolo prosegue anche a p. 12).

<sup>11</sup> Il corsivo è qui aggiunto da chi scrive, per distinguere l'originale inglese dalla successiva traduzione italiana.

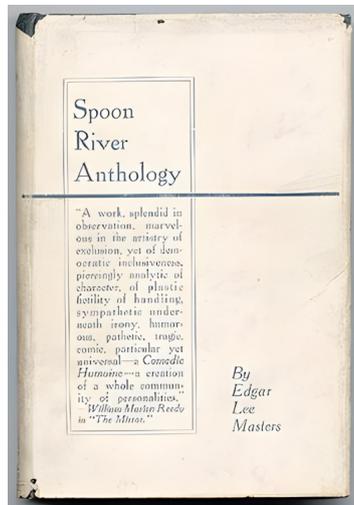


Fig. 1. Edgar Lee Masters, *Spoon River Anthology*, 1° ed. 1915, sovracopertina. Fonte: Wikipedia.

La rivista su cui Pound lanciava questo messaggio di caloroso apprezzamento, *The Egoist*, è una rivista letteraria londinese di straordinaria importanza storica, fondata nel 1914 dalla femminista radicale Dora Marsden, e dalla seconda parte di quell'anno diretta da un'altra donna, la femminista Harriet Shaw Weaver. Questo mensile, sottotitolato *An Individualist Review* (e sorta di sviluppo di una precedente rivista esplicitamente femminista della stessa fondatrice, *New Freewoman*, anch'essa citata nel sottotitolo), ha una storia, svoltasi tra il 1914 e il 1919, che meriterebbe oggi di essere più conosciuta di quanto non lo sia. Basti dire che sullo stesso numero del 1915 in cui uscì questa recensione uscì anche una parte del IV capitolo del romanzo di Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Joyce, 1915: 7-9); che tutto questo primo romanzo dello scrittore uscì inizialmente a puntate su questa rivista; che la sua direttrice, Harriet Shaw Weaver, è colei che nel 1917 finanziò personalmente anche l'uscita in volume londinese di *A Portrait of the Artist* (già pubblica-

to pochi mesi prima a New York nel 1916), e che nel 1922 pubblicò una prima edizione londinese di *Ulysses* nella casa editrice The Egoist Ltd associata alla rivista<sup>12</sup>, aiutando finanziariamente Joyce in altre circostanze, e divenendone, dopo la sua morte, esecutrice letteraria; che nel 1917 T.S. Eliot pubblicò presso la stessa casa editrice la sua prima raccolta di poesie, *Prufrock and Other Observations*, subentrando in quello stesso anno nella vicedirezione del periodico, in sostituzione del precedente vicedirettore, Richard Arlington, partito per la Prima Guerra mondiale.

Nel descrivere su *The Egoist* la tradizione letteraria del suo paese, Pound sottolinea il fatto che l'America – deliziosamente descritta come «quella grande terra di futuri ipotetici» («that great land of hypothetical futures») – in realtà ha una importante tradizione di poeti «nati nei suoi confini», ma che, a partire dallo stesso Whitman, essi hanno sempre avuto bisogno di andare all'estero per ottenere il loro riconoscimento<sup>13</sup>. Quando Pound afferma, in un brano successivo, che «diversi poeti americani piuttosto bravi sono passati di tanto in tanto nella mia stanza, diretti a Est, verso la “stanca Europa” in cerca di editori e buona compagnia»<sup>14</sup>, quello cui allude, in

<sup>12</sup> *Ulysses* di Joyce uscì a Parigi presso la casa editrice Shakespeare and Company di Sylvia Beach nel febbraio 1922, l'edizione inglese uscì presso The Egoist Ltd. a ottobre dello stesso anno.

<sup>13</sup> Trascrivo l'intera frase originale da cui sono tratte le citazioni riportate sopra in italiano: «Do not mistake me, America that great land of hypothetical futures has had various poets born within her borders, but since Whitman they have in variably had to come abroad for their recognition» (Pound, 1915: 11).

<sup>14</sup> Come nella nota precedente, trascrivo nell'originale inglese una parte leggermente più ampia del testo riferito sopra in italiano: «Still, it comes to me as no surprise that a poet can be born in America; several rather good American poets have drifted into my room from time to time, going East, going to “jaded Europe” in search of publishers and good company» (*ibidem*). Riguardo alla quasi contemporanea visione dell'Europa come «war-jaded Europe», bisognosa in guerra dell'apporto della «forza fresca e giovinezza dell'America» («the fresh strength and youthfulness of America»), cfr. Emerson, 1920: 28.

una frase carica di sottintesi, è al suo ruolo di mediatore tra la cultura americana e quella europea, nel contesto del modernismo dell'epoca – un ruolo svolto stando lui stesso in Europa –, e in particolare all'aiuto offerto a poeti statunitensi quali l'allora giovane amico T.S. Eliot.

Masters non aveva avuto bisogno del passaggio verso l'Europa per farsi conoscere nel suo paese, come sottolineato con soddisfazione da Pound. Ma molto interessante è seguire la storia del "trasloco" dei suoi testi poetici dall'Ovest americano verso la vecchia Europa attraverso le traduzioni, una storia particolarmente importante nel contesto della cultura italiana. Come noto, fu Cesare Pavese – che in quegli anni, attraverso il suo lavoro editoriale presso Einaudi, i suoi saggi e soprattutto le sue innumerevoli traduzioni, stava contribuendo alla scoperta italiana della letteratura degli Stati Uniti<sup>15</sup> –, che fece conoscere la antologia di Masters alla giovane Fernanda Pivano, la quale, affascinata da questa opera, cominciò a tradurla segretamente. E fu Pavese che riuscì a far pubblicare questa traduzione da Einaudi nel 1943, con una pubblicazione di importanza storica, destinata a rimanere fino ad oggi presente nel mercato editoriale (Masters, 1943, ed. 1993)<sup>16</sup>.

Sorprendentemente, oltre dieci anni dopo, nella antologia di Scheiwiller la traduzione di Masters non è quella di Fernanda Pivano, a cui forse non si poteva accedere per problemi di diritti d'autore, ma viene affidata al poeta Piero Jahier.

<sup>15</sup> Cfr. Pavese, 1951, e su di lui, Lombardo, 1961 (nuova ed. 2005: 49-56).

<sup>16</sup> I due testi con cui si apre l'ed. 1993 della *Antologia di Spoon River* tradotta da Fernanda Pivano (Masters, 1943, ed. 1993), cioè la nota introduttiva di Guido Davico Bonino, del 1971 e 1992, e la prefazione di F. Pivano del 1948, tratteggiano in maniera efficace la storia di questa fondamentale traduzione della Pivano. A proposito della sua fortuna, dalla nota introduttiva di Davico Bonino si apprende che, dal 1943 al 1993, di questa traduzione «se ne sono fatte sessantadue edizioni, in diverse collane [...]: un piccolo record per un libro di poesia, tradotto per lo più da un'altra lingua» (*Ivi*: v). Sulla genesi della traduzione del 1943, cfr. anche Pivano, 1978, in Bibliografia.

Tutti i brevi componimenti che compongono la *Spoon River Anthology* nella sua prima edizione in volume del 1915 e poi nella seconda edizione definitiva del 1916 – tranne il componimento che funge da prologo, “The Hill”, e gli ultimi tre con funzione di epilogo nell’edizione definitiva<sup>17</sup> – hanno per titolo il nome del protagonista dell’epitaffio, di cui si fa sentire la voce *post mortem*, così come percepita provenire dalla sua tomba nel cimitero della cittadina. Nella prima edizione in volume dell’aprile 1915 i componimenti erano 214, nella seconda definitiva diventano 246.

Il testo con cui si apre la carrellata di voci americane nella raccolta di Scheiwiller è quello di Edgar Lee Masters intitolato “Mary McNeely,” uscito per la prima volta sulla rivista *Reedy’s Mirror* il 4 settembre 1914, e che nella *Spoon River Anthology* compare a circa metà del volume, cioè nella parte dell’opera che l’autore in un articolo autobiografico ha successivamente descritto come “purgatoriale”<sup>18</sup>. “McNeely” costituisce il componimento n. 101 dell’edizione definitiva. Nella

---

<sup>17</sup> I tre testi finali, nell’edizione del 1916, sono: il componimento “Ford Webster”, in cui è l’autore che parla attraverso il suo pseudonimo; il poemetto eroicomico “The Spooniad” (La Spooniade), in cui viene rappresentato in forma irrisoria l’epico conflitto tra due gruppi politici contrapposti di cittadini; e, aggiunto nell’ultima edizione, il testo teatrale “Epilogue” (Epilogo), sempre ambientato nel cimitero di Spoon River, con iniziale partita a dama tra Dio e Belzebù, e complicate riflessioni, religiose e non, sul destino dell’uomo. Nella trad. della Pivano mancano gli ultimi due testi.

<sup>18</sup> Cfr. lettura fattane da Alberto Cristofori, curatore di una esaustiva nuova edizione critica italiana del testo (Masters, 2022). Nel quarto paragrafo dell’introduzione di Cristofori a questo volume, si fa riferimento a un modello dantesco, con percorso «ascendente», che avrebbe guidato Masters nella composizione della sua antologia, secondo quanto sostenuto dall’autore stesso in un suo articolo autobiografico del 1933, “The Genesis of Spoon River”, ove compare un preciso riferimento alla struttura della *Divina Commedia* (cfr. Masters, 1933: 50; trad.it. in Masters, 2016b). Nella ed. it. di Masters, 2022, la poesia “Mary McNeely”, dapprima in inglese e poi in trad. it., è alle pp. 504-505, i commenti al testo del curatore sono alle pp. 506-507.

raccolta curata da Scheiwiller per il 1956 non viene proposto il testo inglese a fronte; pertanto, per poter meglio valutare la traduzione di Jahier farò ricorso all'edizione Einaudi della *Antologia* a cura di Fernanda Pivano (Masters, 1943, ed. 1993), che presenta sia l'originale che la traduzione della curatrice, e questo ci permetterà anche di fare un confronto tra le due prime versioni italiane del testo.

Ecco la traduzione di "Mary McNeely" pubblicata nella strenna del 1956 (Scheiwiller, 1955: 105), per ora trascritta solo fino al v. 14:

*Mary McNeely*

PASSEGGERO,

amare è trovar l'anima propria  
attraverso l'anima dell'amato.

Quando l'amato si ritrae dall'anima tua  
allora hai perduto l'anima propria.

Sta scritto: "io ho un amico  
ma la mia pena non ha alcun amico".

Donde i miei lunghi anni di solitudine in casa di mio padre,

cercando di riprendermi

e in un più alto me stesso trasferire il mio dolore.

Ma vi era mio padre coi dolori suoi propri  
seduto sotto quel cedro,

immagine che si affondò, finalmente, nel mio cuore  
recandomi infinito sollievo.

(vv. 1-14)

Nella versione di Jahier, dunque, il poemetto si apre con la parola «PASSEGGERO» (v. 1), evidenziata in maiuscolotto, rivolta a chi sta passando davanti alla tomba di Mary McNeely, che viene invitato ad ascoltare il racconto di Mary, la sua testimonianza di vita. Nella versione di Fernanda Pivano, l'invocazione proveniente dalla tomba è rivolta invece al «Viandante» (v. 1). Nell'originale di Masters, l'invito con cui si apre il monologo, che l'invocazione trasforma in un invito all'ascolto e al dialogo, è espresso con questa parola: «Passer-by» (v. 1). Io la tradurrei semplicemente come «Passante»,

perché questo significa il termine e di questo si tratta: l'invito a chi passa davanti alla tomba a fermarsi. E la grandezza della poesia di Masters è proprio nella semplicità del suo linguaggio. L'inglese «passerby», alias «passer-by», è parola composta che può essere scritta con o senza trattino; il trattino accentua l'attenzione su quanto sottinteso, il luogo – la tomba – presso cui si sta passando. La traduzione della Pivano aggiunge poesia all'originale, introducendo una nota di vagabondaggio e di spazi aperti nella rappresentazione dell'ascoltatore; si sente il fascino del *mito* americano che ispira la giovane traduttrice. La traduzione di Jahier, qui piuttosto infelice, sembra rinchiudere il lettore-ascoltatore in uno spazio chiuso, trasformandolo nel «passeggero» di un mezzo di trasporto in movimento. Passeggero di cosa? Forse del viaggio della vita? Questo darebbe una motivazione alla scelta del termine, suggerendo la nostra comune sorte di esseri umani, ma temo che non vi sia nulla nel testo che giustifichi questa interpretazione. In realtà, è al passante davanti alla tomba che Mary McNeely si rivolge, chiedendogli di fermarsi all'ascolto.

Dopo l'invocazione, i versi introspettivi che seguono contengono, inizialmente, una riflessione di carattere universale sull'importanza dell'amore (vv. 2-3) e sul disastro provocato dalla perdita dell'amore, che è perdita dell'essenza più profonda di sé (vv. 4-5). Qui disturba, nella traduzione di Jahier, la ripetizione dell'aggettivo possessivo «propria», riferito all'anima («amare è trovar l'anima propria / [...] / allora hai perduto l'anima propria», vv. 2 e 5), che del resto manca nell'originale, in cui nel primo caso si parla di «your own soul» (v. 2) e nel secondo semplicemente di «your soul» (v. 5), con ripetizione del «your soul» del v. 3. Il punto è che in inglese il pronome personale «you» e il relativo aggettivo «your» possono assumere un significato più ampio del «tu - tuo» italiano, riferendosi a «people» in generale, a tutti noi, e questo rende molto difficile la traduzione in questo passaggio. Di qui l'imbarazzo di Jahier, che, cogliendo il carattere universale dell'affermazione e la coesistenza nella frase tra l'esperienza

personale e la sua universalità, nei vv. 4-5 («Quando l'amato si ritrae dall'anima tua / allora hai perduto l'anima propria») cerca di evidenziare tutto ciò attraverso l'uso dei due aggettivi in successione riferiti all'anima, dapprima «tua» e poi – con passaggio all'universale – «propria», con risultati, però, di resa molto goffa in italiano. La Pivano per evitare le ripetizioni omette di citare quello che è il vero centro della poesia, «your soul» («When the beloved one withdraws itself from your soul / Then you have lost your soul», vv. 4-5), e qui traduce fin troppo liberamente, «Quando l'amato se ne stacca, / allora tu l'hai perduta» (riferito alla propria anima; vv. 4-5). Così, in questo punto non solo diventa alquanto criptica, ma finisce con il non sottolineare il tema della «anima», fondamentale nel testo.

Quello che segue nella poesia è una riflessione sulla solitudine che si viene a creare dopo la perdita dell'amore, non compensata neppure dalla amicizia. Da qui, da queste riflessioni di carattere generale scaturite da una esperienza personale, si passa al succinto racconto, tratteggiato per brevi accenni, della esperienza privata vissuta da Mary, che ci sta parlando dalla tomba: il ricordo di una lunga vita di solitudine trascorsa, dopo il fallimento dell'amore, nella casa del padre; il tentativo di superare il proprio dolore («cercando» – traduce Jahier – «di riprendermi / e in un me stesso più alto trasferire il mio dolore», vv. 9-10); e ancora, il superamento o la sublimazione del proprio dolore nel riconoscimento del dolore del padre.

A questo punto conviene citare anche in inglese i fondamentali vv. 9-10 – «Trying to get myself back, / And to turn my sorrow into a supremer self» –, per gustare pienamente il passaggio, da un «myself» perduto e faticosamente ricercato, al «supremer self» cui si aspira, conquistato attraverso la trasformazione del proprio dolore. Il tema del dolore e della pace dell'anima viene poi sviluppato ulteriormente nella storia esemplare del padre dei versi successivi. In questa sequenza di versi, stiamo assistendo a quella «ascesi» dall'inferno dell'e-

sperienza umana di dolore alla conquista di una interiorità più alta, che, secondo la visione proposta, porta a sperimentare già in vita, non solo «sollievo», ma dentro al proprio cuore la pace di un «infinite repose» (v. 14). Qui agisce in sottofondo il modello dantesco della ascesi, rivelato dallo stesso autore nel suo articolo autobiografico “The Genesis of Spoon River” (Masters, 1933: 50)<sup>19</sup>, per cui la poesia può essere letta come descrizione di un processo di purificazione purgatoriale, e la storia di Mary e della sua cerchia di familiari (protagonisti di altre poesie complementari della antologia, le n. 99-100 e 102)<sup>20</sup>, finisce col divenire parte di una storia universale.

Da storia e grido di un'anima, la poesia si trasforma in espressione di un sentimento più elevato, concludendosi con una riflessione di carattere generale, cui dà voce una seconda invocazione, rivolta questa volta a tutti noi: l'invito a saper trasformare l'oscurità del dolore in una vita di luce e purezza, che dia pace all'anima. L'invocazione non è più indirizzata al singolo passante (o al singolo lettore), ma, con ripresa del tema dell'anima, alle nostre “anime” (v. 15) - «Oh, ye souls» (v. 15) -, indicate questa volta al plurale. Si accentua e si rende esplicito il carattere universalistico del messaggio contenuto nel testo. Questi i versi con cui termina la poesia, come tradotti da Jahier:

O voi, anime che avete reso la vita  
 fragrante e candida come tuberosa,  
 dal cupo seno della terra,  
 eterna pace!

(vv. 15-18)

In questi versi finali e in quelli precedentemente citati, in cui si parla di un «me stesso più alto» (v. 10), sentiamo nel tra-

<sup>19</sup> Cfr. *supra*, nota 16.

<sup>20</sup> Sono le poesie “Washington McNeely” (sul padre di Mary, citato anche nella poesia a lei dedicata), “Paul McNeely” (sul fratello di lei), e “Daniel M'Cumber” (l'innamorato di Mary, che racconta le circostanze del suo abbandono della ragazza). Cfr. Masters, 1943, ed. 1993: 200-203 e 206-207.

duttore Jahier la sensibilità che nasce dalla sua esperienza di figlio di un pastore protestante. In questi casi, Jahier sembra superare la laica Pivano, che così aveva tradotto i versi 15-18 conclusivi:

Oh, voi anime che avete avuto una vita  
 fragrante e bianca come le tuberose  
 nell'oscuro grembo della terra,  
 eterna pace!

Confrontiamo queste versioni con l'originale inglese degli stessi versi 15-18, da cui entrambi sono partiti:

Oh, ye souls who have made life  
 Fragrant and white as tuberoses  
 From earth's dark soil,  
 Eternal peace!

Le differenze nella due traduzioni sono minuscole, eppure importanti. Qui la grande Pivano, a cui saremo sempre grati per aver per prima traghettato queste parole, comunica una immagine statica e irrealistica, come se la fragranza e il biancore delle tuberose – i cui fiori hanno appunto queste caratteristiche – si manifestassero tali *nella* oscurità della terra. In realtà, si tratta di una immagine che descrive il movimento *dal* buio della terra allo splendore candido dei fiori che emergono dal suolo: una immagine con cui il poeta vuole comunicare *lo sforzo* di chi riesce a sollevarsi dal dolore, trasformando la propria vita di sofferenze, in luce e profumo intorno a sé. Ed è a queste anime, «ye souls», vincitrici sul dolore, che viene augurata la pace eterna.

*Voci da riscoprire: Emanuel Carnevali*

Come avevo preannunciato, vorrei ora passare dal caso di un poeta già all'epoca e ancor oggi conosciutissimo quale Edgar Lee Masters, la cui *Antologia di Spoon River* è stata in seguito ritradotta in Italia in numerosissime versioni (un traduttore

nel 2022 ha contato diciassette traduzioni della raccolta, oltre alla sua, senza considerare le riedizioni)<sup>21</sup>, al caso opposto, quello di scrittori che non hanno avuto la stessa fortuna, e il cui incontro nella antologia può offrire ancor oggi l'occasione di una scoperta. Due sono i poeti che, diversissimi tra loro e in verità diversi anche per la loro fortuna, presentano questa caratteristica. Entrambi compaiono verso la fine della raccolta.

Il primo caso su cui vorrei soffermarmi è quello di Emanuel (detto Em o Momolo) Carnevali, poeta italiano espatriato per ribellione verso la famiglia negli Stati Uniti all'età di 16 anni nel 1914, che visse in quel paese, dapprima a New York e poi dal 1919 a Chicago, fino al 1922, entrando in contatto con vari esponenti della fortunata avanguardia poetica e anche narrativa di quegli anni di nascente modernismo (tra questi, William Carlos Williams, Waldo Frank, Harriet Monroe, Carl Sandburg, Sherwood Anderson), che rimasero colpiti dalla sua figura di ribelle e dalla sua inusuale scrittura poetica. Tornato in Italia nel 1922 per gravi problemi di salute – una encefalite letargica, che lo accompagnò fino al 1942 per il resto della sua breve vita –, anche in Italia continuò a scrivere altre poesie e la sua autobiografia in prosa nella lingua dell'esilio, l'inglese, da lui appresa solo su suolo americano, essendo sbarcato nel Nuovo Mondo senza conoscerne la lingua.

Carnevali fu, nel corso della sua breve permanenza negli Stati Uniti, il primo poeta "italo-americano" che interloquì con i grandi poeti americani del tempo e fu accolto sulle pagine delle loro riviste, addirittura entrando a far parte per un breve periodo della redazione di *Poetry Magazine*, una del-

---

<sup>21</sup> Cfr. Alberto Cristofori, in *Masters, 2022*: 62-63 (in sezione «Riferimenti bibliografici»). Nell'elenco di Cristofori sono incluse solo traduzioni dell'intero volume, nelle sue varie edizioni; quindi, non vengono citate traduzioni di singole poesie, quale è il caso di Jahier nella raccolta di Scheiwiller. Mi fa piacere ricordare che la seconda traduttrice italiana dell'intera *Antologia di Spoon River*, dopo la Pivano, è stata la grande traduttrice Letizia Ciotti Miller, con una edizione per Mondadori del 1974 (cfr. *Masters, 1974*, in *Bibliografia*).

le loro riviste più influenti, ancor oggi in vita. Parlare di lui come di uno scrittore ignorato è dunque del tutto inesatto. Anche in Italia, una importante raccolta di suoi testi è uscita nel 1978 presso Adelphi, dunque nel Gotha dell'editoria italiana, in una edizione curata da Maria Pia Carnevali, sorellastra dello scrittore, con postfazione di Luigi Ballerini (che va ricordato anche tra i traduttori della *Antologia* di Masters)<sup>22</sup>. Eppure, nonostante questi picchi di attenzione prestigiosa, il suo nome è ancora talvolta sorprendentemente assente, sia negli Stati Uniti che Italia. Nella imponente antologia *Poets of the Italian Diaspora*, uscita negli Stati Uniti a cura di Luigi Bonaffini e Joseph Perricone nel 2014, anno del centenario dell'approdo del giovane Carnevali in America, il suo nome e la sua opera non compaiono citati in nessuna maniera, come segnalato con stupore da Franco Buffoni nel corso di un convegno di quello stesso anno presso la Italian Academy della Columbia University (Buffoni, 2014); e in Italia la sua opera – come ho potuto constatare – al momento, significativamente, non è ancora reperibile con suoi volumi sugli scaffali della amata Biblioteca del Centro Studi Americani di Roma, cuore pulsante dell'americanistica italiana, segno di un apparente disinteresse persino da parte degli studiosi del nostro paese. Va tuttavia aggiunto che il suo nome e la sua opera sono invece presenti nella antologia curata da Francesco Durante, *Italoamericana*, il cui secondo volume, che appunto lo include, uscito in italiano nel 2005, è stato pubblicato in edizione americana in quello stesso 2014. Il quadro della fortuna di Carnevali è dunque intermittente, ma non così fosco come può apparire a prima vista.

Nella antologia del 1956 curata da Scheiwiller, Emanuel Carnevali è presentato con una breve poesia, dal titolo italiano che subito incuriosisce, "Le ragazze di Milano" (Scheiwiller, 1955: 125). La traduzione, specifica il curatore, è di Giacomo Prampolini e risale al 1933, quando uscì sulla rivista bime-

<sup>22</sup> Cfr. Masters, 2016a. Su Ballerini e l'America, cfr. Ballerini, 1987, in Bibliografia.

strale di poesia *Circoli* (rivista dalle importanti collaborazioni, con sede allora a Genova e poi a Milano, destinata a sopravvivere fino al 1939). Da una indicazione a p. 136 della raccolta di Scheiwiller, apprendiamo che si tratta di una traduzione ritoccata dal traduttore per questa edizione.

È proprio perché incuriosita da questa informazione che ho cercato di risalire alla fonte originale della traduzione, riuscendo a trovare il numero della rivista del 1933, dapprima grazie al supporto di due biblioteche italiane e poi, resami conto dell'importanza di questo numero della rivista, attraverso l'acquisto di una sua copia da un antiquario di Barcellona<sup>23</sup>. Ebbene, la prima scoperta fatta riguarda l'insieme di questo numero della rivista, che, nel frontespizio, sotto il grande titolo *Circoli*, collocato in alto e scritto in nero e in grassetto, presenta questo sottotitolo in rosso, anch'esso evidenziato in grassetto, che ne chiarisce il contenuto monografico: *Numero dedicato alla moderna poesia nordamericana*. Dunque, qui non compare soltanto la poesia di Carnevali, ma ci troviamo di fronte ad un numero della rivista di oltre cento pagine, interamente dedicate «alla moderna poesia» del paese nordamericano oltreoceano: paese di cui, al centro della copertina, viene disegnata la bandiera a stelle e strisce, sorretta da una sorta di asta bianca; in questa figura, l'immagine della bandiera statunitense curiosamente (e significativamente) sembra fondersi con quella del fascio littorio, di moda a quei tempi quale simbolo del fascismo. Dalle scritte poste nella parte bassa della copertina apprendiamo che *Circoli* è una *Rivista di Poesia* (questo il sottotitolo che compare anche nel frontespizio interno), che «esce a Genova ogni due mesi», e che, di questa rivista letteraria bimestrale dedicata all'arte in

---

<sup>23</sup> Ringrazio l'amica Annalisa Capristo che con la consueta maestria, dalla Biblioteca del Centro Studi Americani di Roma, mi ha aiutato ad avere le pagine che cercavo di questo numero di *Circoli*, fattemi pervenire scannerizzate dalla Biblioteca di Studi Giuridici e Umanistici dell'Università degli Studi di Milano. Il libro è stato poi da me acquistato presso la Libreria Antiquaria Delstres di Barcellona.

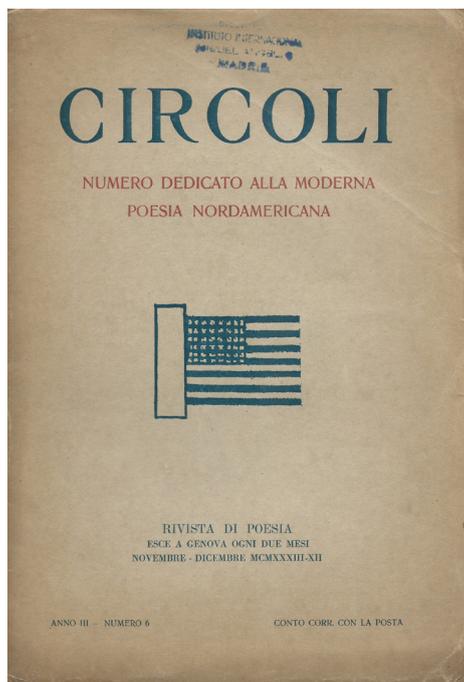
versi, questo è il numero di novembre-dicembre 1933: la data dell'anno è scritta in caratteri romani e seguita anche da diligente indicazione dell'anno fascista («MCMXXXIII-XII»). Si tratta, come specificato ancor sotto, dell'anno iii, numero 6 della rivista (Fig. 2).

Il ritrovamento di questo numero della rivista degli anni Trenta *Circoli* rappresenta, ai miei occhi, uno degli incontri più emozionanti nati dalla ricerca che ha accompagnato la scrittura di questo mio saggio. Si tratta di un incontro che viene a completare il quadro ricchissimo di riferimenti tratteggiato in *La Ricerca del vero* (1961) da Agostino Lombardo nel suo saggio su “La letteratura americana in Italia”, ove viene esposto il percorso che ha portato l'Italia alla conoscenza della letteratura degli Stati Uniti, con particolare attenzione rivolta a quello che viene definito «il momento della scoperta» (Lombardo, 1961: 41), che ha avuto il suo culmine in Italia proprio nella quantità di studi e traduzioni degli anni Trenta del Novecento. In questo quadro, in cui dominano le fondamentali e ben note figure di Pavese e Vittorini, è ora necessario aggiungere anche il ruolo, notevole ai fini della «scoperta», svolto dalla rivista *Circoli*, in particolare con questo suo numero del 1933 interamente dedicato alla moderna poesia nordamericana<sup>24</sup>. Il numero parte dalle poesie di Emily Dickinson tradotte da Giacomo Prampolini, curatore dell'intera raccolta – poesie che, viene acutamente commentato, «precorsero la modernità nella poesia nordamericana» (Prampolini, 1933: 11) – e si conclude con quattro voci di poeti definiti ciascuno, secondo il linguaggio dell'epoca, come «poeta negro», Claude Mc Kay, Countee Cullen, Langston

---

<sup>24</sup> Nel saggio di Lombardo, questo numero della rivista *Circoli* viene citato solo indirettamente in nota, nella nota 88 (Lombardo, 1961: 43). Qui, a proposito di Emily Dickinson, viene menzionato un giudizio dell'anglista Sergio Baldi, che in un articolo per *Studi Americani* n. 2 ha indicato questo numero di *Circoli*, che si apre con una poesia della Dickinson, come una delle due “pietre miliari” nella fortuna di questa poetessa in Italia (Baldi, 1956: 45).

Hughes e Jean Toomer, e infine, nuovamente come in apertura della rassegna, con la voce di una donna, Léonie<sup>25</sup> Adams.



*Fig. 2. Rivista Circoli. Numero dedicato alla moderna poesia nordamericana, III, 6. 1933. Fonte: Archivio Elèna Mortara.*

In questo prezioso documento della divulgazione della poesia nordamericana in Italia, la scelta antologica è preceduta da un'ampia "Premessa" di Giacomo Prampolini, a cui si deve anche il testo critico conclusivo, intitolato "Punti cardinali", che offre una «supplementare rassegna» (*ivi*: 112) di notizie dal mondo poetico degli Stati Uniti, con ampi riferimenti alla rivista statunitense *Poetry*, alle opere e alle iniziative di Ezra Pound, e citazioni di testi di altre grandi voci poetiche dell'A-

<sup>25</sup> Nella rivista il nome viene scritto erroneamente senza l'accento.

merica di quegli anni. Quanto ai poeti rappresentati nella raccolta, ognuno di loro è presente con una o più poesie, sia nell'originale inglese che in traduzione italiana. I traduttori (i cui nomi vengono indicati in ordine alfabetico nel Sommario all'inizio della rivista) sono Eugenio Montale, Alfredo Oberello, Fausto Pitigliani, Giacomo Prampolini, Raffaello Prati, Mario Praz, Alberto Rossi, Emilio Servadio, Vera Signorelli. Le note biografiche sui vari autori sono opera di Montale e Prampolini.

Scorrendo gli Indici delle prime tre annate della rivista collocati in chiusura del volume, ci si accorge che in queste prime annate l'unico numero (qui chiamato «Fascicolo») della rivista di argomento monografico è questo dedicato alla poesia degli Stati Uniti, a conferma del ruolo di primo piano che questa cultura stava assumendo in quegli anni. Venivano tuttavia preannunciati altri fascicoli che negli anni successivi si sarebbero dedicati, nell'ordine, a Gabriele D'Annunzio, alla moderna poesia tedesca, alla moderna poesia francese, alla moderna poesia femminile italiana, alla moderna poesia del Sud America, e, infine, ad altri «panorami lirici letterari di varie nazioni» (*ivi*: [119 n.i.]).

Questo numero della rivista *Circoli*, che, come detto, amplia la nostra conoscenza della fortuna della letteratura americana in Italia, documenta il preziosissimo ruolo svolto dal curatore di questo numero della rivista, Giacomo Prampolini, nel far conoscere in maniera assai approfondita la tradizione poetica statunitense a partire dalla Dickinson, un ruolo che accomuna questo traduttore poliglotta a quello più noto svolto contemporaneamente da Pavese e Vittorini. Se ci siamo soffermati così a lungo su questa fonte, tuttavia, non è soltanto per aggiungere un tassello nella storia della fortuna della poesia nordamericana negli anni Trenta in Italia, ma anche per un altro motivo: per il ruolo che tale fonte si manifesta aver svolto nella compilazione del volumetto curato da Vanni Scheiwiller di cui ci stiamo occupando, almeno per la parte che riguarda la sezione dei poeti degli Stati Uniti. Infatti, non

è soltanto il testo di Carnevali che risulta provenire da questo numero di *Circoli*, ma altri ancora, come avremo modo di vedere.

La poesia di Emanuele Carnevali dedicata alle ragazze di Milano occupa, nella fonte originale di *Circoli*, la posizione immediatamente precedente a quella dei poeti «negri» collocati in fondo al volume (*ivi*: pp. 88-89). Come in tutto il resto della raccolta del 1933, la traduzione è preceduta da una breve nota biografica sull'autore; in questo caso leggiamo: «Nato a Firenze il 4 dicembre 1897; emigrò giovanissimo negli Stati Uniti. Ora dimora in Italia» (*ivi*: 89)<sup>26</sup>. Viene poi indicata l'unica opera di Carnevali fino ad allora uscita in volume, *A Hurried Man*, del 1925. Sotto la traduzione, sorprende leggere come nome del traduttore “Giuseppe Prampolini”, un evidente errore dello stampatore nell'indicazione del nome proprio Giovanni<sup>27</sup>, poi corretto nel volume di Scheiwiller.

Per conoscere la datazione della poesia (indicazione che manca sia nel volume curato da Scheiwiller che nella versione originale di *Circoli*), ricorriamo all'antologia di scritti di Carnevali pubblicata da Adelphi, *Il primo dio*, in cui i testi poetici sono presentati in una nuova traduzione con il testo originale a fronte e con indicazione tra parentesi della data di composizione. Qui si scopre che questo breve testo poetico non rimato di 10 righe, intitolato in inglese semplicemente “Milano”, fa parte di una raccolta di cinque poesie del 1930 raggruppa-

---

<sup>26</sup> Nel Sommario all'inizio del numero di *Circoli*, è scritto che le note sono di Eugenio Montale e Giacomo Prampolini. Tuttavia, vi è un'unica nota biografica lunga due pagine seguita dalla firma «E.M.», le iniziali di Montale (Prampolini, 1933: 50-51), è quella dedicata a T.S. Eliot; tutte le altre note biografiche, inclusa quella di una pagina (*ivi*: 67) su Ezra Pound, non sono firmate e sono presumibilmente tutte del curatore Prampolini.

<sup>27</sup> Esisteva all'epoca un politico antifascista social-comunista di nome Giuseppe Prampolini (mai occupatosi di traduzioni), da qui forse la svista dello stampatore. Su di lui, cfr. <https://www.anpibrindisi.it/scheda-anagrafica/prampolini-giuseppe-mario-giuseppe-mario-prampolini/> (ultima consultazione 04/11/2024).

te sotto al titolo “The Girls in Italy” (“Le ragazze in Italia”) (Carnevali, 1978: 304-307)<sup>28</sup>. Ogni poesia è intitolata con il nome di una città o cittadina indicata col suo nome italiano – “Bologna”, “Bazzano”, “Venezia”, “Milano”, “Napoli”, questa la sequenza – di cui vengono descritte le ragazze, diversissime tra loro. Attraverso la vivacissima descrizione delle giovani donne del luogo, emerge non solo una variegata passerella di umanità femminile dai caratteri contrastanti, ma anche il ritratto di un'Italia composita, in cui ogni città presenta un diversissimo spirito del luogo. Questa è l'Italia raccontata da un Carnevali ormai tornato nel suo paese d'origine, che però ha conservato nella scrittura la lingua dell'esilio.

La varietà dei ritratti naturalmente va persa nella lettura dell'unica poesia uscita nella antologia di Scheiwiller. Rimane tuttavia il gusto dell'osservazione e lo spirito arguto con cui vengono descritte le ragazze di Milano. Questo il testo della poesia, nella traduzione di Prampolini per Scheiwiller:

*Le ragazze di Milano*

A Milano le ragazze non hanno  
tempo sufficiente per essere graziose.  
Hanno visi pallidi e li tengono alzati  
con timida e bella sfida.  
Quando uno è gentile con loro (povere cose abbandonate)  
ringraziano in modo esagerato.  
Perché nella città la gente non ammette gentilezza,  
e tutti vanno intorno soli e solitari:  
di quella solitudine che si sente  
unicamente nelle grandi città<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> In Carnevali, 1978, la poesia “Milano” è alle pp. 306 (la versione inglese) e 307 (quella italiana).

<sup>29</sup> Scheiwiller, 1955: 125. Confrontando questa traduzione rivista di Prampolini presente nel volume curato da Scheiwiller con quella iniziale uscita in *Circoli*, l'unica differenza che si nota è all'inizio del secondo verso: invece di «tempo sufficiente» (v. 2), in *Circoli* troviamo “abbastanza tempo” (v. 2). Si confronti con l'originale inglese dei primi due versi: «In Milano the girls haven't time /enough to be pretty» (vv. 1-2). Stranamente, la traduzione iniziale sembra migliore di quella rivista.

Carnevali tratteggia lo spirito della città di Milano come caratterizzato da un profondissimo senso di solitudine umana: mancanza di tempo, mancanza di gentilezza nei rapporti interpersonali, senso di abbandono e insieme atteggiamento di sfida da parte di chi si sente solo. Questa non è solo Milano, ma questa è la vita nelle grandi città, conclude la descrizione. Viene qui anticipato il tema che verrà sviluppato dalla sociologia americana di due decenni dopo: il tema della «folla solitaria», oggetto del classico studio degli anni Cinquanta di David Riesman e altri studiosi (Riesman et al., 1950).

Chi legge il testo di Carnevali nella antologia italiana del 1956 non ha modo di confrontarlo con l'originale. Noi invece possiamo farlo, grazie alla edizione con testo a fronte delle edizioni Adelphi, e possiamo cogliere alcuni piccoli scarti che val la pena segnalare. La «sfida» delle ragazze milanesi, che da Prampolini viene descritta come «timida e bella» (v. 4), in inglese è detta «sheer and beautiful» (v. 4), che nella versione Adelphi curata dalla sorellastra del poeta, Maria Pia Carnevali, è tradotta come «aperta e bella» (v. 4). Il senso cambia molto. «Sheer» è in effetti aggettivo che non ha equivalenti in italiano e si presta a diverse interpretazioni; può voler dire «pura, semplice», e l'interpretazione data da Carnevali mi sembra più azzeccata.

Anche la frase sulla gentilezza tradotta da Prampolini – «Perché nella città la gente non ammette gentilezza» (v. 7) – non appare di ottima traduzione. L'originale dice: «For in the city no kindness is recognized by the spirit of the people» (v. 7) ed è un peccato far sparire questo riferimento allo «spirito» o «modo di sentire» della gente. Nel volume Adelphi, il lungo verso è reso non con un verso solo, ma con due: «Nella città infatti nessuna gentilezza / è ammessa dalla mentalità della gente» (vv. 7-8). Nella resa di «recognized» con «ammessa» si sente una derivazione dalla prima traduzione di Prampolini, ma nel riferimento alla «mentalità» percepiamo la presenza dell'originale.

La traduzione di Prampolini è uscita, come detto, nel 1933, dunque a poca distanza dalla sua prima composizione, segno di una attenzione per Carnevali che era ancora viva in Italia (e negli Stati Uniti) anche dopo il suo ritorno in patria dall'America. Sono stati poi necessari molti anni perché questa voce poetica fosse riscoperta, e altro ancora andrebbe fatto per farla conoscere, approfondendo la storia filologica dei testi e la storia di questa voce anomala della trazione poetica italiana e statunitense, a metà tra i due mondi.

### *La ninna-nanna di Léonie Adams*

Concluderò questa carrellata di letture e riflessioni, ispirate dalla raccolta di Scheiwiller, con la lettura di una poesia che appare poco dopo quella di Carnevali nella preziosa antologia. È una "Ninna-nanna" di Léonie Adams (nella antologia viene omissso l'accento sul nome), tradotta dal grande Eugenio Montale (in Scheiwiller, 1955: 127). Avendo rinvenuto il fascicolo della rivista *Circoli* del 1933 dedicato alla «moderna poesia nordamericana», ho «scoperto» che anche la poesia di Léonie Adams deriva da questa fonte, di cui conclude la rassegna di testi (Prampolini, 1933: 102-103)<sup>30</sup>. La nota biografica che precede la traduzione dice soltanto: «Nata a Brooklyn (New York) nel 1899» (*ivi*: 103), indicazione seguita dal titolo di due libri della poetessa. Il dato inusuale è costituito dal modo in cui, sotto alla traduzione, viene citato il nome del traduttore, di solito preceduto dalla dicitura «Traduzione di». Qui invece leggiamo: «Adattamento di Eugenio Montale» (con il nome del traduttore, come sempre nel volume, in caratteri tutti maiuscoli). Perché «adattamento» e non «traduzione»? Sembra il segno di una insoddisfazione rispetto all'originale da parte del traduttore.

<sup>30</sup> Le uniche altre poesie tratte dal fascicolo di *Ceneri* del 1933 sono: una di Carl Sandburg e una di Edwin Arlington Robinson tradotte da Prampolini, e una di T.S. Eliot tradotta da Montale.

Ma ecco il testo di Montale nella versione per Scheiwiller, con cui terminiamo questa sequenza di incontri poetici, che vorremmo lasciare questa volta senza altri commenti, affinché anche chi legge questo mio testo viva l'esperienza del lettore del 1955-56, provi l'emozione della scoperta che poteva allora provare questi di fronte a tanti nomi allora nuovi e ora assai conosciuti, goda del ritmo e del senso del testo, e si domandi: chi è stata costei? Come posso saperne di più?

*Ninna-nanna*

Smettila, ninna nanna, arrugginisce  
ogni tuo bene;  
ogni ninnolo in cenere  
finisce.

Sotto l'arco di zàffiro  
e sul terreno erboso  
nulla da fare, il giuoco  
è assai noioso!  
Nella febbre del sonno  
ti scintillano  
gli occhi, scendon le pàlpebre  
Nel sogno.

Vai sola; tesa all'osso  
la carne è ròsa.  
Muore l'amore in petto.  
Ecco il guanciaie:  
riposa.<sup>31</sup>

Ho anticipato che avrei lasciato chi legge senza risposte di contorno al testo, ma la tentazione di fornire alcuni spunti di informazione mi spinge a mantenere la promessa solo in parte. Di questa voce poetica oggi poco conosciuta e mai tradotta in volume autonomo in Italia, ma che ebbe una certa notorietà negli States tra gli anni Venti e i Cinquanta, e fu Poetry Laureate Consultant per la poesia per la Library of Congress nel 1948-49, basti fornire almeno l'ascolto della prima strofa

<sup>31</sup> Scheiwiller, 1955: 127.

della ninna-nanna nell'originale inglese. Si noterà l'attenzione alla musicalità dei versi e alle rime della "Lullaby" (pubblicata in Adams, 1929, e reperibile anche online, cfr. Bibliografia), che Montale ha cercato a sua volta di riprodurre, per quanto possibile (con risultati, invero, non sempre convincenti, e in parte sorprendentemente migliori nella versione del 1933)<sup>32</sup>:

*Lullaby*

Hush, lullay.  
 Your treasures all  
 Encrust with rust,  
 Your trinket pleasures fall  
 To dust.

(v. 1-5)<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Si confronti il primo verso dell'originale, «Hush, lullay», seguito da un punto fermo, qui assolutamente necessario per creare uno stacco, con la versione del v. 1 di Montale in Scheiwiller, «Smettita, ninna nanna, arrugginisce»: versione infelice sia nella scelta delle parole («Hush» è un dolce invito al silenzio, da rendersi con «Silenzio», oppure, con «Taci», non certo con lo sgarbato «Smettita»), sia nella abolizione del punto fermo, sostituito da virgola e anticipazione della parola «arrugginisce», derivata dal successivo v. 3 dell'originale, che è dovuta solo allo sforzo di creare una rima con l'italiano v. 4, «finisce». L'invito al silenzio del v. 1 inglese, accompagnato dal dolce suono della ninna nanna apportatrice di sonno, «Hush, lullay», nella versione italiana è completamente perduto, subito rovinato dallo stridore della ruggine. Aggiungo però, ora che possiamo confrontare con la versione dello stesso testo sul numero di *Circoli* del 1933, che in questa Montale aveva tradotto «Hush, lullay» con «Taci ninnananna» (v. 1), con un "adattamento" che mi pare decisamente migliore della versione rivista. Anche in questo caso, come in quello sul testo di Carnevali, si tratta di un unico ritocco sul testo, e mi domando se queste minime variazioni siano state richieste dal curatore per superare problemi di copyright.

<sup>33</sup> Qui trascrivo, per vostra curiosità, anche i versi successivi nell'originale inglese: «Beneath the sapphire arch, / Upon the grassy floor, / Is nothing more / To hold, / And play is over-old. / Your eyes / In sleepy fever gleam, / Their lids droop / To their dream. / You wander late alone, / The flesh frets on the bone, / Your love fails in your breast, / Here is the pillow. / Rest.» (Adams, 1929: vv. 6-19).

È dunque con l'invito a risalire all'originale e a proseguire nelle ricerche che termino questo excursus nella sezione statunitense del volumetto curato da Scheiwiller, il quale questa funzione aveva: di promemoria di quanto già noto e di primo approccio e scoperta delle voci nuove, con sottinteso invito e stimolo a ulteriori letture più approfondite. Che dopo il riposo notturno cui invita il dolce e musicalissimo componimento, possa avvenire un risveglio, carico di nuove sorprese.

### *Bibliografia*

- Adams, Léonie (1929): "Lullaby", in Id., *High Falcon & Other Poems*, New York: John Day, <https://hellopoetry.com/poets/leonie-adams/>.
- (1956): "Ninna-nanna", in Scheiwiller (ed.), *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, trad. Eugenio Montale, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, p. 127.
- Angeletti, Valerio e Baldassi, Franco (2022): *L'età di Whitman e l'esilio. L'America inedita di Paolo Milano*, Milano-Udine: Mimesis.
- Baldi, Sergio (1956): "La poesia di Emily Dickinson", *Studi Americani* n. 2, pp. 45-81.
- Ballerini, Luigi (1987): "La volontà aurorale dell'essere", in Rubeo, Ugo, *Mal d'America. Da mito a realtà*, Roma: Editori Riuniti, pp. 75-86.
- Belleggia, Lino (2000): *Lettore di professione fra Italia e Stati Uniti. Saggio su Paolo Milano*, Bulzoni: Roma.
- Bonaffini, Luigi e Perricone, Joseph (eds.) (2014): *Poets of the Italian Diaspora. A Bilingual Anthology*, New York: Fordham University Press.
- Buffoni, Franco (2014): "Per Emanuel Carnevali", in blog online "La parola e le cose. Letteratura e realtà", <https://www.leparoleelecose.it/?p=16305> (ultima consultazione

- 08.10.2024) (Testo di relazione, Buffoni, “On Carnevali’s Poetry”, in Symposium *A Poet «Out of Doors»: Emanuel Carnevali in Italy and America*, The Italian Academy, Columbia University, N.Y., 03.10.2014).
- Cadeddu, Davide (2023): “Mortara, Olivetti e il Movimento Comunità. Alcune note”, in Giulio Bursi e Fabrizio Trisoglio (eds.), *Aberto Mortara. L’antifascismo, l’economia, il cinema*, Milano-Udine: Mimesis, pp. 89-96.
- Capristo, Annalisa (2024): “Il CSA per il Giorno della Memoria 2024”, <https://centrostudiamericani.org/il-csa-per-il-giorno-della-memoria-2024/> (ultima consultazione 17/10/2024).
- Carnevali, Emanuel (1925): *A Hurried Man*, Parigi: Contact Editions.
- (1933): “Le ragazze di Milano”, in Giacomo Prampolini (ed.), *Circoli. Rivista di poesia, Numero dedicato alla moderna poesia nordamericana*, III, 6, nov.-dic., trad. Prampolini, Giacomo, Genova: Stabilimento Grafico Editoriale.
- (1956): “Le ragazze di Milano”, in Scheiwiller (ed.): *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Milano: All’insegna del Pesce d’Oro, p. 125.
- (1978): “The Girls in Italy - Le ragazze in Italia”, in Idem, *Il primo dio (Il primo dio. Poesie scelte. Racconti e scritti critici)*, Maria Pia Carnevali (ed.), con un saggio di Luigi Ballerini, Milano: Adelphi, pp. 304-307.
- Cesana, Roberta (2018): “Scheiwiller, Giovanni Celestino”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.
- Durante, Francesco (ed.) (2005): *Italoamericana. Vol. II. Storia e letteratura degli Italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, Milano: Mondadori.
- et al. (eds of the American edition) (2014): *Italoamericana: The Literature of the Great Migration, 1880-1943*, New York: Fordham University Press.

- Eliot, T.S. (1917): *Prufrock and Other Observations*, London: The Egoist Ltd.
- (1922): *The Waste Land*, New York: Boni and Liveright.
- Emerson, Guy (1920): *The New Frontier*, New York: Henry Holt.
- Fondo Scheiwiller* (presso Centro APICE - Archivi della parola dell'immagine e della comunicazione editoriale, Università degli Studi di Milano) (2005), [https://archivi.unimi.it/oggetti/IT-UNIMI-ST0001-001188\\_librischeiwiller/?id=IT-UNIMI-ST0001-000001](https://archivi.unimi.it/oggetti/IT-UNIMI-ST0001-001188_librischeiwiller/?id=IT-UNIMI-ST0001-000001) (ultima consultazione 08/10/2024).
- Ginsberg, Allen (1956): *Howl and Other Poems*, introduzione di William Carlos Williams, San Francisco: City Lights Books.
- Joyce, James (1915): "A Portrait of the Artist as a Young Man. Chapter IV. (continued.)", *The Egoist*, II, 1, pp. 7-9.
- (1916): *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York: B.W. Huebsch. Ed. inglese (1917), London: The Egoist Ltd.
- (1922, febr.): *Ulysses*, Paris: Shakespeare and Company. Ed. inglese (1922, ott.), London: The Egoist Ltd.
- Lombardo, Agostino (1957): *Realismo e simbolismo. Saggi di letteratura americana contemporanea*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- (1961): "La letteratura americana in Italia", in Idem, *La ricerca del vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, nuova ed. 2005, pp. 13-61.
- (2022): *Il grande romanzo americano*, ed. Sara Antonelli e Luca Briasco, Roma: minimum fax.
- Masters, Edgar Lee (1914): "Mary McNeely", in *Reedy's Mirror, The Mid-West Weekly*, 14 settembre.
- (1915; nuova ed. 1916): *Spoon River Anthology*, New York: Macmillan & Co.

- (genn. 1933): “The Genesis of Spoon River”, *The American Mercury*, xxviii, 109, pp. 38-55.
  - (1943; ed. 1993), *Antologia di Spoon River*, Fernanda Pivano (ed.), con tre scritti di Cesare Pavese, Torino: Einaudi.
  - (1956): “Mary McNeely”, in Scheiwiller (ed.) (1956): *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Milano: All'insegna del Pesce d'Oro, p. 105.
  - (1987): *Antologia di Spoon River*, Letizia Ciotti Miller (ed.), Milano: Mondadori.
  - (2016a): *Antologia di Spoon River*, introd., trad. e commento di Luigi Ballerini, Milano: Mondadori.
  - (2016b): “La genesi di Spoon River”, in *Antologia di Spoon River*, Montorfani, Pietro (ed.), trad. Antonio Porta, Milano: il Saggiatore.
  - (2022): *Antologia di Spoon River*, edizione integrale commentata, introd., trad. e commento di Alberto Cristofori, testo originale a fronte, Milano: La nave di Teseo.
- Melville, Herman (1851): *Moby Dick; or, the Whale*, New York: Harper & Brothers.
- Pavese, Cesare (1951): *La letteratura americana e altri saggi*, pref. di Italo Calvino, Torino: Einaudi.
- Pivano, Fernanda (1987): “Un'espressione di antifascismo”, in Rubeo, Ugo, *Mal d'America. Da mito a realtà*, Roma: Editori Riuniti, pp. 101-114.
- Pound, Ezra (gennaio 1915): “Webster Ford”, *The Egoist*, II, 1, pp. 11-12.
- (ed.) (1932): *Profile: An Anthology Collected in MCMXXXI*, Milano: John Scheiwiller.
  - (1958): *A lume spento 1908-1958*, Vanni Scheiwiller (ed.), Milano: All'insegna del Pesce d'Oro.
- Prampolini, Giovanni (ed.) (1933): *Circoli. Numero dedicato alla moderna poesia nordamericana*, Presentazione e scelta di G. Prampolini, anno III, n. 6.

- Pulsoni, Carlo (2022): *Dietro le quinte della petizione per Pound*, in rivista online *Insula Europea*, <https://www.insulaeuropea.eu/2022/03/29/dietro-le-quinte-della-petizione-per-pound/> (ultima consultazione 08/10/2024).
- Pulsoni, Carlo (2023): “Liberate il poeta Pound”, in Roberta Capelli e Alice Ducati (eds.), *La libertà dell'intelligenza: Ezra Pound un intellettuale tra intellettuali*, Milano: Edizioni Ares.
- Scheiwiller, Vanni (ed.) (1955): *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro. Strenna del Pesce d'Oro 1956.
- Studi Americani n. 1. Rivista annuale dedicata alle lettere e alle arti negli Stati Uniti d'America* (1955): Direttore Agostino Lombardo, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Riesman, David, con Denney, Reuel e Glazer, Nathan (1950): *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, New Haven: Yale University Press.
- Williams, William Carlos (1958): *Il fiore è il nostro segno*, ed. Cristina Campo, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro.



## Riflessioni sull'assenza: Thomas Hardy nei versi di Eugenio Montale

DI ELISABETTA MARINO (UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA)

«No two poets could have been more unlike in temperament than Thomas Hardy and Eugenio Montale» (Barfoot, 1990: 131): con queste parole Gabrielle Barfoot segnava la profonda distanza intellettuale tra i due autori, pur accostandoli nella comune perdita della donna amata – esperienza lacerante nella vita di entrambi – e nel conseguente tentativo di sciogliere il dolore in canto. Sorprende, tuttavia, che nel suo “Eugenio Montale and Thomas Hardy”, peraltro uno dei pochissimi contributi critici a stringere un legame fra il premio Nobel e lo scrittore vittoriano, Barfoot non abbia fatto menzione di “Vecchia panchina”, la trasposizione montaliana di “The Garden Seat” che rende sicuramente più concreta l’ipotesi di un confronto. Come si avrà modo di osservare in questo studio, ricostruendo la storia della versione italiana del componimento, prima e dopo l’inclusione in *Poeti stranieri del '900, tradotti da poeti italiani* (1956), Montale seppe intrecciare con Hardy un autentico dialogo sul tema dell’assenza, con esiti singolarmente divergenti rispetto all’originale. Dopo una breve parentesi sul Montale traduttore, si noterà come la sua fascinazione per l’artista britannico, lungi dal venir meno, si sia intensificata negli anni più maturi, complice quella consonanza nel vissuto cui si è fatto cenno in precedenza. Le ragioni che hanno condotto Hardy a scrivere “The Garden Seat” faranno, poi, da cornice all’analisi della resa italiana dei versi, nei quali la ricerca – seppur laica e disincantata – di una continuità sembra prevalere sulla cesura inesorabile tra vita e morte, adombrata nel testo di partenza.

*Montale e il mestiere di traduttore*

La prima tra le «traduzioni d'elezione» (Sielo, 2016: 8) di Montale – intendendo con tale espressione i lavori eseguiti per diletto e non vincolati alla contingenza economica – risale al 1929: “Canto di Simeone” (“A Song for Simeon”) di T.S. Eliot, pubblicata sulla rivista *Solaria* (Livorni, 2007: 140). Ma è nel 1938, quando venne licenziato dalla direzione del Gabinetto Vieusseux per lo stesso motivo che, un decennio prima, lo aveva portato all'assunzione (il rifiuto di aderire al Partito Nazionale Fascista)<sup>1</sup>, che lo scrittore si vide costretto a optare per il mestiere di traduttore come fonte primaria di sostentamento<sup>2</sup>. Quelli che seguirono furono anni complessi, durante i quali dovette misurarsi più volte con le opere di Hawthorne, Steinbeck, Melville, Shakespeare e dell'amato Eliot<sup>3</sup> (Meoli Toulmin, 1971: 353-354), con tutte le difficoltà rappresentate da una lingua<sup>4</sup> nella quale «non fu mai davvero *fluent*» (Sielo,

<sup>1</sup> Per un approfondimento sul periodo trascorso da Montale come direttore del Gabinetto Vieusseux, si consulti l'articolo di Silvia Betocchi, che riporta anche stralci di documenti ufficiali; in essi, si fa riferimento a quei «requisiti speciali» (Betocchi, 1994: 318) ritenuti indispensabili all'assolvimento dei propri compiti istituzionali – ossia «l'appartenenza al P.N.F.» (*ibidem*) – di cui l'autore non sarebbe stato in possesso.

<sup>2</sup> A conclusione della Guerra si sarebbe invece rivolto verso la professione giornalistica, stipulando nel 1948 un contratto con il *Corriere della Sera* (Sielo, 2016: 7).

<sup>3</sup> Come Montale scriveva nel suo “Eliot e noi”, Eliot era poeta «esemplare per la sua carriera e per il suo significato» (Montale, 1996a: 714): «ci sono uomini che s'incontrano tutti i giorni senza che con essi si possa entrar mai in rapporti d'amicizia; altri, appena sfiorati o intraveduti, con i quali ci si sente in immediata intimità. Come Valéry, T.S. Eliot appartiene a questo tipo di uomini» (*ibidem*).

<sup>4</sup> Montale visitò l'Inghilterra per la prima volta nel 1933, come semplice turista. Vi ritorno nel 1948 (invitato dal British Council a tenere un ciclo di conferenze, assieme a Elsa Morante e Alberto Moravia) e nel 1967, pur attribuendo a tali soggiorni una rilevanza inferiore (Sielo, 2016: 12-13). Riferendosi alla permanenza del 1933, in un'intervista realizzata da Giuliano Deگو, il poeta si esprime infatti in questo modo:

2016: 22). È ampiamente documentato come, nella realizzazione delle sue rese, Montale si servisse abitualmente dell'ausilio di alcuni collaboratori<sup>5</sup>, prima tra cui Lucia Rodocanachi alla quale, dopo la Guerra, si affiancò Maria Luisa Spaziani<sup>6</sup> (Sielo, 2016: 25; Bozzola, 1991: 317-318). Una versione squisitamente letterale dei testi inglesi fornita da quelli che oggi definiremmo *ghost-translator* costituiva il canovaccio di partenza, sul quale il poeta dispiegava più o meno liberamente il proprio estro creativo, riuscendo così a rispettare le scadenze pressanti imposte dalle case editrici, senza dover rinunciare ad altri eventuali incarichi o committenze per mancanza di tempo. Pur consapevole che un traduttore capace deve conoscere l'autore straniero con cui si sta confrontando e il suo contesto (assumendo, almeno in parte, le prerogative di un critico), Montale non sembra aver nutrito un forte interesse per la nascente traduttologia, come testimoniano le «poche nozioni e molto cursorie» (Sielo, 2016: 38) incluse nelle numerose prose da lui dedicate ad argomenti culturali o letterari. Eppure, nonostante il carattere occasionale e disorganico delle sue riflessioni, si può affermare con Patrizia Guida che egli attribuisse grande valore all'attività traduttiva<sup>7</sup>, ai cui cultori erano richieste abilità e uno sforzo d'immaginazione pari

---

«Era la sola Inghilterra che ho visto, perché dopo l'ho vista poco. A Londra, poi, io sono stato poco tempo. Sono stato a Eastbourne a fare i bagni di mare. [...] Nel '48, invece, ho visto soltanto quanto era stato programmato dal viceconsole» (Deگو, 1985: 58).

<sup>5</sup> Altre volte Montale traduceva testi in inglese attraverso la mediazione di loro rese in francese, lingua che conosceva meglio.

<sup>6</sup> Negli anni '40, Montale venne accusato da Bice Chiappelli di aver plagiato la sua traduzione di *Strange Interlude* di Eugene O'Neill. Anche se il poeta venne, di fatto, ritenuto colpevole a conclusione di una lunga vertenza legale, la dinamica dei fatti non è tuttora completamente chiara e lo stesso verdetto potrebbe non corrispondere al vero (Sielo, 2016: 22-25).

<sup>7</sup> Guida evidenzia anche come Montale si sia occupato dell'«internazionalizzazione, diremmo oggi, della sua opera» (Guida, 2018: 23), sollecitando, come dimostra l'epistolario, la traduzione in inglese e in francese di alcuni tra i componimenti contenuti negli *Ossi di seppia*.

– se non addirittura superiori – a chi esibiva il proprio talento nella composizione di un'opera (Guida, 2018: 18-23).

La sua «forzata e sgradita attività di traduttore»<sup>8</sup> (Montale, 1946a: 88) è menzionata dal poeta nell'«Intervista immaginaria» del 1946, nella quale, posto di fronte ai fastidiosi monosillabi di cui l'inglese abbonda, ricordava la dura «lotta per scavare un'altra dimensione nel nostro linguaggio polisillabico» (*ibidem*). Dopo aver rievocato la «vita e gli stenti» (Montale, 1996b: 886) di quei «traduttori mal pagati» protagonisti di un suo articolo pubblicato nel dicembre del 1949 sul *Corriere dell'informazione* – «Buon anno senza perle ai traduttori mal pagati!» –, Montale aggiungeva implicitamente il proprio nome alla lunga lista di «ottimi scrittori» (*ibidem*) che, per «veti e ostracismi di natura non precisamente letteraria»<sup>9</sup> (*ibidem*), avevano ripiegato su un mestiere poco remunerativo e non privo di asperità. Come commentava, infatti, «tradurre è difficile, in certo senso più difficile che scrivere opere originali. Si può diventare un grande scrittore in proprio usando poche centinaia di parole; ma per tradurre occorre una vasta tastiera e una vasta conoscenza di almeno due lingue (quella *da cui* e quella *in cui* si traduce) e dei possibili scambi, delle possibili equivalenze delle due lingue in giuoco» (*ibidem*). Ancora la traduzione è protagonista di un racconto, «La visita di Alastor», comparso sulle pagine del *Corriere della sera* il 9 maggio 1947 e poi ripubblicato, con una lieve variazione nel titolo (l'eliminazione dell'articolo iniziale), a partire dall'edizione del 1960 di *Farfalla di Dinard*<sup>10</sup>. In esso, Montale tratteggiava con notevole autoironia una conversazione improbabile tra un celebre autore irlandese-americano, tale Patrick O'C. (detto anche Alastor), e «il più instancabile

<sup>8</sup> «Forzata e sgradita» poiché legata alle problematiche di natura finanziaria dell'autore.

<sup>9</sup> L'allusione al suo licenziamento dal Gabinetto Vieusseux è qui evidente.

<sup>10</sup> Si tratta di edizione ampliata, per i tipi di Mondadori, in confronto alla prima, stampata nel 1956 da Neri Pozza.

e forse il più sottile dei suoi divulgatori stranieri» (Montale, 2021a: formato ePub 27%), il cui nome, Ponzio Macchi, lascia intuire l'infedeltà delle sue rese<sup>11</sup>. Di fatto, come ci si addentra nella lettura del testo, diviene palese quanto poco Macchi comprenda quella lingua straniera che, pure, sembra dominare sulla pagina scritta: «yes» o il più articolato «yes, oh yes» sono le uniche risposte che riesce a fornire ai quesiti incalzanti posti dal suo interlocutore<sup>12</sup>. Al di là della beffa (assai godibile) e del raggiro, il racconto pare suggerire, tuttavia, una verità sulla quale l'autore sarebbe ritornato in un'intervista di Enrico Emanuelli per il *Corriere della sera*, il 14 giugno 1967: la traduzione, come atto di ri-creazione, potrebbe giungere persino a superare per bellezza e intensità l'originale. Montale aveva in animo di realizzare un «fantasioso progetto» (Sielo, 2016: 20): dar vita a una serie di trasposizioni “a catena” partendo da un componimento in italiano, di cui si sarebbe proposta una versione in francese e da questa in inglese, per poi passare a una resa in russo e poi in cinese, e a seguire in giapponese e avanti ancora verso lo spagnolo, il polacco e, finalmente, di nuovo l'italiano. Sicuramente, dopo tale «galoppata di traduzioni» (*ibidem*), la poesia risultante sarebbe stata molto diversa, ma «forse migliore di quand'era partita» (*ibidem*), chiosava divertito il poeta<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> È probabile che Montale si rispecchiasse in entrambi i protagonisti, avendo lui stesso adottato il *nom de plume* di matrice Shelleyana Alastor (Lavezzi, 2008: 131), sin dal 1928, e sentendosi, comunque, un traduttore imperfetto.

<sup>12</sup> Alastor esce tanto ridicolmente sconfitto dall'incontro quanto Macchi: la sua consapevolezza dell'inganno perpetrato dal finto traduttore è solo sfiorata e un «secondo grappino dal droghiere» (Montale, 2021: formato ePub 28%) contribuisce felicemente a sciogliere ogni imbarazzo residuo.

<sup>13</sup> Un progetto simile, ispirato nel 1978 dallo stesso Montale, ha portato alla pubblicazione del volume *Eugenio Montale. Poesia travestita* a cura di Maria Corti e Maria Antonietta Terzoli (1999). La scelta della poesia da tradurre in sequenza è caduta su “Nuove stanze” da *Le occasioni*, della quale è stata realizzata una versione araba, per poi passare da

*“The Garden Seat” – “Vecchia panchina”: storia di una traduzione*

Proprio agli anni successivi al licenziamento dal Gabinetto Vieusseux è ascrivibile “Vecchia panchina”, testo comparso per la prima volta nel 1946 sulla rivista *Fiera letteraria*<sup>14</sup> e ripubblicato nel *Quaderno di traduzioni* (Edizioni della Meridiana), nel settembre del 1948. Quest’ultimo volume recava una nota introduttiva (poi sostituita con una più breve) dalla quale è possibile ricavare indicazioni, pur vaghe, sulla datazione dei testi: «Dal banchetto – non certo luculliano – delle mie maggiori traduzioni (che furono tra il 1938 e il 1943 i soli *pot-boilers* a me concessi) erano cadute sotto il tavolo alcune briciole che finora non avevo pensato a raccogliere. Mi ha aiutato a ritrovarle la fraterna sollecitudine dell’amico Vittorio Sereni, al quale dedico il mio *Quaderno*» (Montale, 2021b: formato ePub 2%). Che tra le «briciole» ci fosse anche “Vecchia panchina” di Hardy non stupisce, considerato il tema del colloquio con i morti che riecheggia nella scrittura dei suoi contemporanei – si pensi, ad esempio, a “La tovaglia” di Giovanni Pascoli<sup>15</sup> – e che, come ha osservato Pier Vincenzo Mengaldo, «rappresenta la maggior novità contenutistica della *Bufera* rispetto alle precedenti raccolte»<sup>16</sup> (Mengaldo, 1987:

---

questa a un testo in francese, e di seguito in polacco, russo, ceco, bulgaro, olandese, tedesco, spagnolo e, in conclusione, di nuovo in italiano. Inutile dire che, a esperimento compiuto, i versi così trasfigurati si sono rivelati parecchio distanti dagli originali.

<sup>14</sup> La scansione in quartine voluta da Hardy è qui ignorata. Già dalla pubblicazione successiva nel *Quaderno di traduzioni*, tuttavia, sarebbe stata reintrodotta da Montale. L’edizione del 1946 è l’unica nella quale il titolo appare leggermente diverso: “La vecchia panchina”.

<sup>15</sup> Per Mengaldo la «poesia mortuaria di Pascoli [...] è comunque una componente importante della cultura poetica attiva di Montale» (Mengaldo, 1987: 217).

<sup>16</sup> Enrico Testa concorda, affermando che “The Garden Seat” «inscena temi costitutivi della poesia montaliana almeno a partire dalla *Bufera*: quello del colloquio con i morti e, infranta ogni comoda e confortevole

217), prova di un ragionamento ben ponderato e affinato nel tempo. L'assenza del testo a fronte nel *Quaderno* sembra quasi voler sbilanciare la traduzione verso una ri-creazione più libera e personale, come del resto aveva notato Alessandro Parronchi quando, in un articolo del novembre 1948 per *Il Mattino dell'Italia centrale*<sup>17</sup>, scriveva che «Montale è, chiaramente, un traduttore di poesie. Il suo recente *Quaderno di traduzioni* [...] non è una scorsa attraverso varie letterature in cerca di grandi conquiste, è qualcosa di più intimo, e rassomigliante a un diario» (Parronchi, 2003: 9). Con una minima variazione nella punteggiatura<sup>18</sup>, “Vecchia panchina” è poi scelta da Vanni Scheiwiller per la sua “strenna del pesce d'oro del 1956”, *Poeti stranieri del '900, tradotti da poeti italiani*, accanto ad altre rese montaliane<sup>19</sup>.

Nel 1968, il componimento<sup>20</sup> compare in apertura di *Poesie*, volume di traduzioni dai testi di Thomas Hardy con originale a fronte curato per Guanda da Ghan Singh, allora professore di italiano all'Università di Belfast<sup>21</sup>. La prefazione di Monta-

---

paratia di separazione con i viventi, quello della percezione della loro vicinanza» (Testa, 2021: formato ePub 4%).

<sup>17</sup> La recensione è stata ripubblicata nel 2003 in *Quaderno per Montale*.

<sup>18</sup> Il primo verso della seconda quartina – «A notte quando i più accesi fiori si fanno neri,» (Scheiwiller, 1956: 92) – è riportato privo della virgola che, nelle altre edizioni, segue la parola «notte», forse per un mero refuso.

<sup>19</sup> A firma di Montale compaiono nella piccola antologia anche “Berlina ferma nella notte” di O.V. De L. Milosz, “Albero autunnale” di Jorge Guillen, “Il ‘Cant Espiritual’” di Joan Maragall, “Per un fiore dato alla mia bambina” di James Joyce, “Gente del popolo” di D.H. Lawrence, “Quinta poesia” di Dylan Thomas, da “E.P. Ode Pour l'Élection de Son Sépulchre” – “V” – di Ezra Pound, “La figlia che piange” di T.S. Eliot e “Ninna nanna” di Leonie Adams.

<sup>20</sup> Nella nota alla traduzione di “Vecchia panchina”, Singh spiega che la scena ritratta da Hardy ha luogo nella sua casa, poco fuori Dorchester (Hardy, 1968: 257).

<sup>21</sup> Singh ha insegnato anche alla Bocconi di Milano, a Trieste, Macerata e Urbino. Nel volume da lui curato, “Vecchia panchina” reca in calce una riproduzione della firma autografa di Montale. Il resto delle tra-

le<sup>22</sup> racchiude una serie di informazioni illuminanti, che fanno comprendere come il senso profondo di quella «briciola» – di cui deve aver comunque percepito il valore sin dall'inizio – sia stato realmente inteso e fatto proprio solo negli anni più maturi della sua esistenza. Assorto nella lettura delle bozze di stampa della raccolta, Montale riflette sull'unicità di Hardy, artista proteiforme e versatile nel coltivare più generi (e, in questo, le affinità elettive tra i due sono già evidenti), il cui caso «è piuttosto raro» (Montale, 1968: ix): «non si ha notizia di un prosatore-pensatore che, su altro registro, sia stato tanto poeta-poeta. E, per complicare le cose, la poesia di Hardy tanto più è poetica quanto più è prosastica nel linguaggio e nei motivi» (*ibidem*). Oltre alla capacità di attingere con eleganza a vari repertori, da quello classico alla ballata popolare, lo affascinava l'«intricato tramaglio in cui Hardy avvolgeva le sue poesie» (*ivi*: x), la scrupolosa esattezza nella scelta lessicale (che lo accostava ora al botanico, ora all'entomologo, ora al collezionista), unita all'uso sapiente e mai stucchevole di arcaismi, «quelli che il dizionario di Oxford registra con la data di nascita e di morte» (*ibidem*). Se non fosse stato per un unico «punto debole» (*ibidem*) a lui sgradito, «il gusto delle generalizzazioni filosofiche di probabile ascendenza schopenhaueriana» (*ivi*: xi), e per le rime monosillabiche così prevedibili ed estranee al suo orecchio, Hardy gli sarebbe stato del tutto congeniale. Il ragioniere Montale deve aver apprezzato la sua discendenza da «gente semplice, piuttosto modesta» (*ivi*: x) e quella «buona istruzione letteraria, senza seguire un regolare corso di onori»<sup>23</sup> (*ibidem*) in cui rispecchiava la

---

duzioni che formano la silloge è stato eseguito da Singh, che ha anche organizzato i testi suddividendoli in sei sezioni tematiche: “I. Poesie di visione”, “II. Poesie d'amore”, “III. Poesie filosofiche”, “IV. Poesie di guerra”, “V. Poesie varie”, “VI. La fine”.

<sup>22</sup> Si tratta di un adattamento di un articolo del 10 agosto dello stesso anno, scritto per il *Corriere della sera*.

<sup>23</sup> Completava la frase aggiungendo «certo è che imparò il greco da solo» (Montale, 1968: x).

propria formazione da autodidatta alla ricerca di una vocazione. Ma è nella straordinaria abilità di modellare i versi in modo da accorciare la distanza tra mondo dei vivi e dei morti che la sintonia tra i due si fa completa. Nell'esaltare l'Hardy poeta sul prosatore, Montale ricorda «le liriche che egli scrisse negli anni 1912-13 in memoria della sua prima moglie» (*ibidem*), definendole «una delle vette della poesia moderna, e non di quella poesia vittoriana alla quale si sarebbe tentati di ascrivere un poeta già operante nel 1870» (*ibidem*). Nelle sue parole il tempo quasi si contrae, assumendo un carattere soggettivo che consente ai due artisti un confronto ideale su un tema dolente ed emotivamente gravoso: la scomparsa della propria compagna.

Thomas Hardy ed Emma Gifford erano convolati a nozze nel 1874 ma, nel corso degli anni, il loro rapporto si era progressivamente inasprito: la mancanza di una prole che consolidasse l'unione e il contrasto insanabile tra la fede tenace di lei e il pessimismo agnostico di lui avevano generato crepe evidenti nella relazione, portandoli alla reciproca estraneità. Alla morte di Emma, nel novembre 1912, sembra che Hardy abbia rinvenuto tra le carte della moglie un manoscritto poco lusinghiero nei suoi confronti, *What I Think of My Husband*, e che, stizzito ma al contempo preda dei sensi di colpa, lo abbia dato alle fiamme (Ford, 2023: 67). I componimenti del 1912-13 cui Montale fa riferimento rappresentano un tentativo disperato di recuperare o reinventare il passato, un pellegrinaggio d'invenzione alla ricerca di paesaggi cari e dei momenti felici vissuti insieme, «a hallucinatory pursuit of something that cannot be recaptured» (Salvatori, 1987: 163), nelle parole di certo più crude e disilluse di Mariolina Salvatori<sup>24</sup>. “The Garden Seat”, poesia pubblicata nella raccolta *Late Lyrics and Earlier* (1922), pare animata da intenti analoghi, descriven-

---

<sup>24</sup> Scrivendo di questo gruppo di poesie, Salvatori mette in rilievo come Hardy, «reexperien[es], like characters in Dante's Inferno, sin (separation in presence) and punishment (presence in separation) at the same time» (Salvatori, 1987: 163).

do la panchina consumata, al calare della notte, come luogo privilegiato di ritorno (seppur temporaneo) per chi ci ha già lasciati per un'altra dimensione.

Quasi coetaneo di Hardy nel momento in cui subì la stessa perdita<sup>25</sup>, Montale si trovò a rileggerne i testi nelle versioni di Singh, a distanza di cinque anni dalla scomparsa della sua amata Drusilla Tanzi, il «caro piccolo insetto» (Montale, 2010: 25) della lirica introduttiva degli *Xenia I*, composta poco dopo la sua morte, avvenuta nel 1963<sup>26</sup>. Anche per lui la scrittura si era fatta ponte e strumento di compensazione, permettendogli di rivivere eventi e occasioni di un tempo ormai trascorso senza, tuttavia, scivolare in quel senso di angosciosa manchevolezza e solitudine che funesta i versi *in memoriam* di Hardy. Come il titolo stesso suggerisce, gli *Xenia* sono doni, gesti che comunicano delicatezza, cura e gratitudine; la lontananza che si avverte è puramente fisica e, a volte, neanche tale, poiché il poeta si ingegna a riconoscere la presenza di Drusilla negli oggetti di uso quotidiano, nelle abitudini condivise<sup>27</sup>:

<sup>25</sup> Erano entrambi di età matura: 72 anni Hardy e 67 Montale. Drusilla Tanzi era stata compagna del poeta dal 1939 e sua moglie dal 1962.

<sup>26</sup> Meno di un anno dopo la morte di Drusilla, Montale compose sei delle ventotto liriche che formano le due sezioni di *Xenia*, confluite poi in *Satura* (1971). Il soprannome che le aveva dato era “Mosca”, per via della forte miopia che la obbligava a portare occhiali dalle lenti molto spesse.

<sup>27</sup> Come sottolinea Salvatori, «if Mosca is gone, if her return is impossible, the only chance to recapture her is in the traces she has left behind: the memory of a gesture, of a habit, of an object» (Salvatori, 1987: 175). Qualcosa di analogo era già presente in “Ballata scritta in una clinica”, contenuta nella *Buferà* e unico testo della raccolta dedicato a Drusilla Tanzi (Ott, 2006: 252). Scritto nel gennaio 1945, verosimilmente poco prima che Montale si accostasse a “The Garden Seat”, il componimento affronta già il dolore per la perdita in un momento tragico della vita dell'autore: la malattia di Mosca, affetta dal morbo di Pott e, allora, in fin di vita. Anche in questo caso, gli oggetti – «i tuoi grossi / occhiali di tartaruga / che a notte ti tolgo e avvicino / alle fiale della morfina» – si fanno simbolo e sineddoche. Si veda anche il testo di Marica Romolini,

La tua parola così stenta e imprudente  
 resta la sola di cui mi appago,  
 Ma è mutato l'accento, altro il colore  
 Mi abituerò a sentirti o a decifrarti  
 nel ticchettio della telescrivente,  
 nel volubile fumo dei miei sigari  
 di Brissago. (Montale, 2010: 37)

Anche nella prefazione alla silloge del 1968, il filo che legava ancora Montale alla sua Mosca impreziosisce la tessitura del commento critico: in un singolare intrico di ricordi, innesti e immaginazione, il paesaggio «scabro ed essenziale»<sup>28</sup> della Liguria si fonde quasi con la memoria del Dorset, contea prediletta da Hardy e conosciuta dall'autore italiano attraverso l'esperienza che Drusilla ne aveva fatto. Come si legge,

Thomas Hardy ha trascorso gran parte della sua lunga vita nel Dorset, suo luogo natale. Non sono mai stato in quella regione; di dove mia moglie, intorno al '34, mi portò un nido di scricciolo, rimasto a lungo in casa nostra. Forse per questo fatto io ho sempre pensato che là il cespuglio, lo sterpeto, la macchia, il rovo, il *bush* siano la vegetazione dominante, quella che meglio si addice ai piccoli uccelli color ruggine. Ma chissà se sarà poi vero. (Montale, 1968: x)

*“Vecchia panchina”: variazione sul tema dell'assenza*

Le quartine di Hardy hanno continuato a suscitare riflessioni e interesse su un tema nodale dell'esistenza umana; Seamus Heaney, ad esempio, in un suo scritto sul sentimento del tempo e la percezione del passato, esordisce citando proprio “The Garden Seat”. Nell'analisi offerta dal Nobel irlandese risuonano chiare le intenzioni creative di Hardy, intenzioni che, si potrebbe aggiungere, si riverberano nell'atto traduttivo

---

pp. 129-139.

<sup>28</sup> Si tratta dell'incipit del settimo movimento di “Mediterraneo”, corrispondente alla lirica “Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale” negli *Ossi di seppia* (1925).

della sua voce italiana: «to an imaginative person, an inherited possession like a garden seat is not just an object, an antique, an item of an inventory; rather it becomes a point of entry into a common emotional ground of memory and belonging» (Heaney, 1993). Come i suoi scritti successivi hanno mostrato, tuttavia, per Montale un oggetto quale è, in questo caso, la panchina rappresenta molto più di un semplice viatico per sopportare una separazione altrimenti intollerabile. Nello sforzo di sovvertire la fissità di una scena comunque mortuaria, descritta da Hardy seguendo il ritmo cadenzato e ripetitivo tipico della ballata (ma anche della nenia funebre), Montale opera una serie di strategie stilistiche, metriche e testuali volte a conferire nuova vitalità e dinamismo ai versi. Come Pier Vincenzo Mengaldo ha posto in rilievo<sup>29</sup>, «Vecchia panchina» è dunque «una traduzione fortemente inventiva e appropriativa» (Mengaldo, 1987: 231), un rifacimento infedele – anche se sicuramente leale nelle intenzioni – con una propria dignità e autonomia<sup>30</sup>. La sua resa assomiglia al secondo<sup>31</sup> tra i «due distinti modi di tradurre i versi»

<sup>29</sup> Per un confronto puntuale tra la poesia di Hardy e le scelte di Montale, si rimanda al testo di Mengaldo, pp. 225-232. Si veda anche il volume di Sielo, pp. 146-150.

<sup>30</sup> Come rammenta Enrico Tatasciore, il carattere di assoluta novità delle rese montaliane contenute nel *Quaderno di traduzioni* era esplicitamente riconosciuto già nel volantino pubblicitario: «Queste diverse voci di poesia, nell'incontro con lo spirito congeniale ma personalissimo del nostro poeta, acquistano, nella pur attenta versione italiana, il timbro spontaneo e appassionato delle creazioni originali» (Tatasciore, 2012: 79).

<sup>31</sup> Il primo (e più pedante) modo consiste, invece, nel «“trasferire” con diligenza un testo straniero nella propria lingua» (Scheiwiller, 1956: 6). Non sfugga come, per l'epigrafe di *Poeti stranieri del '900, tradotti da poeti italiani*, Vanni Scheiwiller abbia optato per un passo da una lettera di Ezra Pound al padre – conservata nell'archivio Scheiwiller (Milano) (Zoboli, 2005: 314) – nel quale si esalta proprio la libertà del traduttore: «The best translation is into the language the author would have used had he been writing in the translator's language (which gives a whale of a space for the translator's imagination)» (Scheiwiller, 1956: 1).

(Scheiwiller, 1956: 6) che Sergio Solmi illustrava nel brevissimo saggio che precede le opere antologizzate da Scheiwiller: il «“plagio”. La traduzione, in questo caso, potrà rassomigliare poco o molto all'originale: la cosa non ha importanza. La poesia fa ormai parte del mondo del traduttore, si materia di tutta la sua esperienza artistica e vitale, diventa fiore della sua parola, del suo respiro profondo» (*ibidem*). Ma vediamo i due componimenti a confronto.

*The Garden Seat*

Its former green is blue and thin,  
And its once firm legs sink in and in;  
Soon it will break down unaware,  
Soon it will break down unaware.

At night when reddest flowers are black  
Those who once sat thereon come back;  
Quite a row of them sitting there,  
Quite a row of them sitting there.

With them the seat does not break down,  
Nor winter freeze them, nor floods drown,  
For they are as light as upper air,  
They are as light as upper air!

*Vecchia panchina*

Il suo verde d'un tempo si logora, volge al blu.  
Le sue solide gambe cedono sempre più.  
Presto s'incurverà senz'avvedersene,  
presto s'affonderà senz'avvedersene.

A notte quando i più accesi fiori si fanno neri,  
ritornano coloro che vi stettero a sedere;  
e qui vengono in molti e vi si posano,  
vengono in bella fila e vi riposano.

E la panchina non sarà stroncata,  
né questi sentiranno gelo o acquate,  
perché sono leggeri come l'aria  
di lassù, perché sono fatti d'aria!<sup>32</sup>

La variazione montaliana sul tema dell'assenza proposto da Hardy è evidente già nel titolo: “The Garden Seat”, neutro e impersonale, è sostituito da “Vecchia panchina”, «una nota umanizzante ed elegiaca» (Mengaldo, 1987: 227) che fa dell'oggetto inanimato un amico di lunga data<sup>33</sup>, col quale confidarsi e condividere ricordi. L'espunzione dell'articolo “La” presente nella prima versione del testo (corrispondente

<sup>32</sup> La versione in inglese qui riportata è presente a pagina 2 dell'edizione del 1968 delle poesie di Hardy; per l'italiano, si fa riferimento all'antologia curata da Scheiwiller (p. 92).

<sup>33</sup> Tale ipotesi è suffragata dalle «solide gambe» della panchina che «cedono», come quelle di un anziano, dal suo «incurv[arsi]», gravata dal peso dell'età, dall'essere o meno «stroncata», verbo che raramente si associa a qualcosa di inumano.

alla pubblicazione del '46, "La vecchia panchina") conferisce poi una «sfumatura vocativa» (*ibidem*) al sintagma, oltre a spingere chi legge a visualizzare l'immagine quasi emergesse dalle nebbie della memoria, come un'epifania<sup>34</sup>. Montale si adopera per aprire e dilatare ciò che Hardy chiude e comprime: sceglie infatti l'endecasillabo o l'alessandrino, impiega la congiunzione "e" a inizio verso – «e qui vengono [...]» (v. 7); «E la panchina [...]» (v. 9) –, assente nell'originale, per simboleggiare una continuità che prevale sul senso di rottura e che culmina nell'inserimento di un *enjambement* finale – «come l'aria / di lassù (vv. 11-12)» –, nel quale cielo e terra sembrano volersi unire. Il pensiero che nulla, nemmeno la morte, sia veramente definitivo è veicolato innanzitutto dall'assenza di quelle ripetizioni formulaiche che suggellano le tre quartine di Hardy<sup>35</sup>. Tra le costanti di Montale traduttore, Enrico Testa elenca il «fastidio manifesto, e perfino ostentato, per la ripetizione di termini o unità più ampie» (Testa, 2021: xii), che lo conduce alla «scelta delle variazioni sinonimiche» (*ivi*: xiii). Ben altro respiro, tuttavia, si può attribuire a tale, pur consueta, pratica in "Vecchia panchina": il poeta pare suggerire l'eventualità di soluzioni alternative, la possibilità che qualcosa di diverso accada rispetto a quanto è ritenuto ineluttabile. Per ragioni simili, Montale stravolge la compiutezza dei tempi verbali – «is blue and thin» (v. 1) diviene «volge al blu» (v. 1) e «flowers are black» (v. 5) si trasforma in «[i] fiori si fanno neri»<sup>36</sup> (v. 5), con un'enfasi posta sul processo e non sul risultato –, ignora l'avverbio «once»<sup>37</sup> (che riporterebbe a un momento ormai perduto); all'inesorabilità di un «will break down» (vv.

<sup>34</sup> La cancellazione dell'articolo porta, inoltre, a generalizzare l'evento, come se un eventuale incontro tra vivi e morti non fosse circoscritto a un singolo episodio ma coinvolgesse *ogni* vecchia panchina.

<sup>35</sup> Si noti anche l'impiego di rime imperfette nel testo di Montale.

<sup>36</sup> Montale espande anche la gamma cromatica dei fiori che da «red-dest» si fanno «più accesi» (Mengaldo, 1987: 229).

<sup>37</sup> Hardy lo usa ben due volte, nei versi 2 e 6.

3 e 4) e alla staticità del verbo «sit»<sup>38</sup> (vv. 7 e 8) oppone, poi, «s'incurverà» (v. 3) e «s'affonderà» (v. 4) nel primo caso, e «si posano» (v. 7) e «vi riposano» (v. 8) nel secondo, esaltando il movimento e il carattere di transitorietà dell'azione. Proietta il presente ostinato – cui, come in un girone dantesco, sono condannate le anime dei morti – in un ipotetico futuro dove i defunti, finalmente liberi e «fatti d'aria» (v. 12), torneranno esseri senzienti<sup>39</sup>: il poeta pone infatti l'accento sulla loro *percezione* dei fenomeni, optando per «sentiranno gelo o acqua» (v. 9) al posto di «freeze» e «drown» (v. 9).

Il ricordo di questa sua traduzione deve aver accompagnato Montale nella composizione degli *Xenia* in cui, come si è già osservato, oggetti comuni e circostanze familiari restituiscono corpo all'assenza, proprio come la “vecchia panchina” ispirata da Thomas Hardy, sulla quale, idealmente, il suo caro piccolo insetto continuerà a posarsi e riposarsi, in attesa di un altro volo.

### *Bibliografia*

- Barfoot, Gabrielle (1990): “Eugenio Montale and Thomas Hardy”, *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, XIX, 1, pp. 131-143.
- Betocchi, Silvia (1994): “Gli anni di Montale al Gabinetto Vieusseux di Firenze”, *Italica*, LXXI, 3, pp. 311-324.
- Bozzola, Sergio (1991): “Steinbeck, Rodocanachi, Montale: tra traduzione e revisione”, *Studi novecenteschi*, XVIII, 42, pp. 317-355.

---

<sup>38</sup> Tra l'altro, dal momento che compaiono nei versi identici posti a conclusione delle prime due quartine, i verbi sono ripetuti due volte.

<sup>39</sup> Anche la panchina, come già notato, pare partecipare dello stesso processo di umanizzazione.

- Corti, Maria e Terzoli, Maria Antonietta (eds.) (1999): *Eugenio Montale. Poesia travestita*, Novara: Interlinea.
- Dego, Giuliano (1985): *Il bulldog di legno: intervista di Giuliano Dego a Eugenio Montale*, Roma: Editori riuniti.
- Ford, Mark (2023): *Woman Much Missed: Thomas Hardy, Emma Hardy, and Poetry*, Oxford: Oxford University Press.
- Guida, Patrizia (2018): “Tradurre Montale: la sfida anglo-americana alla (in)traducibilità della sua poesia”, *Quaderni del Pens*, I, pp. 16-42.
- Hardy, Thomas (1968): *Poesie*, Parma: Guanda.
- Heaney, Seamus (1993): “The Sense of the Past”, *History Ireland*, I, 4, <https://www.historyireland.com/the-sense-of-the-past-by-seamus-heaney/> ultima data di consultazione: 07/08/2024.
- Lavezzi, Gianfranca (2008): “Una farfalla tra le note. Echi dal melodramma della *Farfalla di Dinard* di Eugenio Montale”, *L'ellisse*, III, pp. 129-152.
- Livorni, Ernesto (2007): “Montale traduttore di Eliot: una questione di «belief»”, in Galigani, Giuseppe (ed.): *Italomania(s): Italy and the English-speaking World from Chaucer to Seamus Heaney*, Firenze: Mauro Pagliai editore, pp. 232-244.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1987): *La tradizione del Novecento*, Firenze: Vallecchi editore.
- Meoli Toulmin, Rachel (1971): “Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Eugenio Montale”, *Belfagor*, XXVI, 4, pp. 453-471.
- Montale, Eugenio (1946a): “Intenzioni (intervista immaginaria)”, *La rassegna d'Italia*, I, 1, pp. 84-89.
- (1946b): “Vecchia panchina”, *Fiera letteraria*, I, 38, p. 3.
- (1968): “Prefazione”, in Hardy, Thomas: *Poesie*, Parma: Guanda, pp. ix-xi.
- (1996a): “Eliot e noi”, in Montale, Eugenio: *Il secondo mestiere. Vol. I: Prose (1920-1979)*, Milano: Mondadori, pp. 713-719.

- (1996b): “Buon anno senza perle ai traduttori mal pagati!”, in Montale, Eugenio: *Il secondo mestiere. Vol. I: Prose (1920-1979)*, Milano: Mondadori, pp. 886-889.
- (2010): *Satura*, Milano: Mondadori.
- (2021a): *Farfalla di Dinard*, Milano: Mondadori (formato ePub).
- (2021b): *Quaderno di traduzioni*, Milano: Mondadori (formato ePub).
- Ott, Christine (2006): *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, Milano: FrancoAngeli.
- Parronchi, Alessandro (2003): *Quaderno per Montale*, Novara: Interlinea.
- Romolini, Marica (2012): *Commento a La bufera e altro di Montale*, Firenze: Firenze University Press.
- Salvatori, Mariolina (1987): “Thomas Hardy and Eugenio Montale: In Mourning and in Celebration”, *Journal of Aging Studies*, I, 2, pp. 161-185.
- Scheiwiller, Vanni (ed.) (1956): *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro.
- Sielo, Francesco (2016): *Montale anglista: il critico, il traduttore e la «fine del mondo»*, Pisa: Edizioni ETS.
- Tatasciore, Enrico (2012): “Raccogliere le briciole. Appunti sul *Quaderno di traduzioni* di Eugenio Montale”, *Per leggere*, XXIII, pp. 79-90.
- Testa, Enrico (2021): “Prefazione”, in Montale, Eugenio: *Quaderno di traduzioni*, Milano: Mondadori (formato ePub).
- Zoboli, Paolo (2005): *Sbarbaro e i tragici greci*, Milano: Vita e Pensiero.



# L'Arazzo

collana diretta da Loretta Frattale

---

## Sezione Testi

I.

Ariana Harwicz,  
Mikaël Gómez Guthart,  
*Disertare*, a cura di Marisa  
Martínez Pésico

II.

Ariana Harwicz,  
*Il rumore di un'epoca*, a cura di  
Marisa Martínez Pésico

---

## Sezione Saggi

I.

Marcel Bataillon,  
*À la recherche de l'Espagne.*  
*Cours au Collège de France (1950)*,  
édition de Simona Munari

II.

*Thought is free. Scritti in onore*  
*di Daniela Guardamagna*,  
a cura di T. Continisio,  
E. Marino e R. Sebellin

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

