

# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

L'interminabile ricerca della perfezione.

Raboni traduttore delle *Fleurs du mal* di Baudelaire

Relatore:

Prof. Tobia Zanon

Laureanda:

Aurora Guarneri

1185484

# Indice

<b>Introduzione</b>	<b>3</b>
<b>Capitolo I</b>	<b>6</b>
Raboni poeta traduttore	6
Occasioni di traduzione	12
<b>Capitolo II</b>	<b>18</b>
Varianti	22
Obbiettivi della variazione interna	23
Fenomeni e varianti	25
1. Rielaborazioni di versi, distici o intere strofe	26
2. Varianti sintattiche	50
3. Varianti lessicali	56
4. Varianti semantiche	61
5. Varianti morfologiche	67
6. Varianti metriche	70
<b>Capitolo III</b>	<b>79</b>
Analisi di alcuni componimenti significativi	
1. <i>Au lecteur</i>	79
2. <i>L'ennemi</i>	95
3. <i>Le crépuscule du soir</i>	100
<b>Conclusione</b>	<b>106</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>110</b>

# Introduzione

Il lavoro svolto in questa sede verterà sull'analisi linguistica comparata tra le prime tre edizioni di traduzione delle *Fleurs du mal* di Baudelaire da parte di Raboni.

Raboni si occupò di tradurre i *Fiori del male* di Baudelaire per gran parte della sua vita e della sua attività di traduttore, per un arco temporale della durata di quasi un trentennio. Le traduzioni pubblicate dunque sono cinque: 1973, 1987, 1992, 1996, 1999 e l'imponente esercizio divenne per lui praticamente un'ossessiva e perpetua ricerca di un perfezionamento impossibile. Utilizzo il termine "impossibile" proprio perché descrive appieno il costante stato d'animo di Raboni che non fu mai pienamente soddisfatto del proprio lavoro, come dimostrano non solo le molteplici edizioni ma anche il traduttore stesso, che se non fosse stato per il sopraggiungere della morte nel 2004, avrebbe probabilmente dato vita ad un'ulteriore rimaneggiamento e versione dell'opera.

Inizialmente ho cominciato ad analizzare e comparare tra loro tutte le edizioni, ben presto però ho notato che le ultime due (1996 e 1999) si configurano come opere di rifinitura, che non presentano perciò importanti correzioni o rivisitazioni. Dunque ho deciso di focalizzarmi sulle prime tre (1973, 1987, 1992), selezionando un numero definito di testi, e confrontandoli tra loro cercando di definire un'intenzione, una direzione verso la quale il traduttore sembra orientarsi nel corso degli anni e delle edizioni. Le poesie scelte formano un campione rappresentativo, per lunghezza, contenuti e ripartizioni metriche, così da dare una visione complessiva e variegata dell'opera e considerare ogni possibile variabile testuale. Una volta individuati i testi da osservare ed esaminare ho dunque proseguito con l'analisi completa, verso dopo verso, dei fenomeni e delle varianti linguistiche presenti, cercando di trovare un senso ed una spiegazione logica per ognuno di essi. Il mio lavoro si basa infatti, oltre che sul rilevamento di tali caratteristiche linguistiche, anche sul tentativo di trovare una motivazione reale che spinga il traduttore verso una determinata variazione e quindi al prediligere una forma al posto di un'altra magari inizialmente preferita. Lo scopo dunque si basa prevalentemente sull'intenzione di trovare una parabola nel corso delle edizioni, una strategia, una dinamica di traduzione

che fosse ricorrente e più o meno fissa. L'obbiettivo dunque è quello di provare a "disegnare una mappa" attraverso la quale sia possibile comprendere al meglio il lavoro svolto da Raboni e di conseguenza leggere le sue traduzioni dei *Fiori* in maniera chiara e consapevole dell'orientamento e della volontà mostrate dall'autore nel corso dei decenni e delle differenti edizioni.

È bene comprendere le ragioni che inducono i traduttori a compiere delle specifiche scelte; risulta fondamentale nonché interessante analizzare i fattori che in fine portano alla costruzione dei testi di traduzione poetica, sebbene questa non rappresenti un'impresa di facile compimento. Essendo Raboni tra i più autorevoli traduttori italiani che si occuparono delle *Fleurs du mal*, ho dunque pensato che in questo senso potesse essere uno studio interessante da svolgere, soprattutto alla luce del chiaro rapporto problematico ed ossessivo sviluppato dal traduttore e il lungo periodo storico in cui tale incontro-scontro ha avuto luogo.

Il processo di esame dell'opera è dunque così progredito:

- La selezione testuale. Ho cercato di individuare i testi maggiormente rilevanti ed emblematici per ciò che riguarda i fenomeni presenti e quindi ho effettuato una selezione rappresentativa rispetto al raccoglimento dei dati. Sebbene le poesie dei *Fiori* siano 127, ho deciso di scegliere un numero campione di 52 testi che potessero costituire un valido esponente per procedere con l'analisi.
- Analisi comparativa. Una volta determinati i testi ho esaminato ogni singolo elemento testuale rimasto invariato o modificato, e quindi rivisto, nel corso delle edizioni da parte del traduttore, rilevando varianti e fenomeni che si manifestavano con maggior o minore frequenza.
- Attribuzione motivazionale. In seguito al raccoglimento dei dati, e quindi alla luce dei fenomeni linguistici e di variazione trovati, ho cercato di individuare i fattori di spinta che abbiano potuto muovere il traduttore in tale senso, e fare emergere quale fosse l'orientamento generale di Raboni.
- Strategia di traduzione. Tracciate dunque, qualora possibile, eventuali motivazioni che risiedono alla base delle scelte formali e linguistiche del traduttore, ho provato a generare un quadro generale che potesse suggerire la

posizione di Raboni rispetto alla propria opera e far emergere le dinamiche ad essa connesse.

Per quanto riguarda invece l'elaborazione della tesi ho così predisposto tre differenti capitoli: nel capitolo primo ho elaborato un'introduzione generale relativamente all'opera di traduzione dei *Fiori del male* e nello specifico per ciò che riguarda lavoro compiuto da Giovanni Raboni. Ho perciò considerato alcune delle affermazioni fatte dal traduttore e le ho messe a confronto con il lavoro effettivamente svolto dallo stesso, anche alla luce del rapporto instauratosi con l'autore dell'opera in questione.

Ho quindi proseguito con il secondo capitolo costituito da una presentazione dei fenomeni e delle varianti rilevate, attraverso la comparazione testuale ed esemplificazione inerente ad ognuno di essi. È importante sottolineare che i fenomeni si ascrivono alle varianti, è possibile perciò trovare gli stessi fenomeni ma connessi a differenti tipologie di varianti, i quali possono comportarsi allo stesso modo oppure in maniera diversa in base alla situazione variantistica e contestuale. In chiusura del capitolo ho dunque posto una tabella riassuntiva delle varianti, dei fenomeni e delle motivazioni primarie che spingono il traduttore ad effettuare le scelte testuali, inserendo per ognuno dei punti la frequenza con cui essi figurano all'interno delle cinquantadue poesie analizzate.

Nell'ultimo, nonché terzo capitolo, ho riportato invece la dimostrazione del lavoro effettivamente svolto rispetto allo studio testuale; nello specifico il capitolo è formato dall'illustrazione attraverso l'analisi integrale di tre poesie, tra le più emblematiche all'interno della raccolta per ciò che riguarda fenomeni e varianti, che presentano forme metriche differenti tra loro, così da dare una visione complessiva e variegata delle tematiche in esame. Le poesie dunque sono caratterizzate da una composizione in quartine per quanto riguarda la prima, un sonetto per la seconda e infine ho chiuso il capitolo con un testo che non ha dei vincoli di una forma metrica regolare, a differenza dei primi due casi.

# I CAPITOLO

RABONI POETA TRADUTTORE

Giovanni Raboni (1932-2004), illustre poeta, saggista, giornalista, traduttore e critico letterario del '900 italiano; di questa poliedrica natura che caratterizza un grande intellettuale, verrà approfondita la parte riguardante l'attività di traduzione, in particolar modo la traduzione integrale e articolata dei *Fiori del male* di Baudelaire.

Raboni fu un traduttore estremamente prolifico, si occupò di traduzione per gran parte della propria vita, accanto all'attività di poeta infatti compaiono molti lavori, dall'inglese ma principalmente dal francese, traducendo prosa e poesia di considerevoli autori francesi come Apollinaire, Céline, Racine, Flaubert, Prévert e Proust, fino a ricevere il premio Aristeion (1994) per la traduzione della *Recherche*.

L'opera di traduzione, in generale ma soprattutto in riferimento al Novecento italiano, non si configura affatto come impresa facile poichè rappresenta un confronto con una situazione storicamente sottoposta a due tipologie di fattori condizionanti: quelli endogeni, legati all'imposizione di volta in volta differente della tradizione poetica, e più in particolare della grammatica metrica, per definizione conservativa, e quelli esogeni, ossia le istanze espresse dai testi di partenza e dalla loro fisionomia metrico-prosodica, talvolta molto difforme da quella italiana, che esige di essere in qualche modo trasposta, allusa, adeguata e che quindi obbliga ad uno studio approfondito delle potenzialità e delle possibilità espressive della lingua poetica di arrivo.<sup>1</sup> Tale difficoltà dunque è una costante che accompagna i poeti italiani che si cimentano nelle traduzioni, poiché vi è una differenza sostanziale tra traduzioni di servizio e traduzioni poetiche. Se una traduzione di servizio ricerca per lo più una maggior aderenza letterale possibile all'originale infatti, una traduzione poetica verte invece prevalentemente sulla resa, sull'effetto che l'autore dell'originale conferisce al proprio testo e che il traduttore deve saper cogliere e replicare con i propri mezzi linguistici ed espressivi senza però corrompere o riscrivere

---

<sup>1</sup> Organte 2018, 43.

completamente il testo stesso. Si tratta evidentemente di dinamiche complesse che si manifestano quindi come ricerca di una forma disponibile ad accogliere la materia del testo straniero senza alterarla o caricarla di valori stilistici estranei.

L'obiettivo è quindi riprodurre per procedimenti analogici la genuinità dell'originale, tentando di alleggerire lo strumento espressivo e quindi metrico spesso ostacolato da sedimentazioni, appartenenti a precedenti periodi storico-letterari, che si sono profondamente radicate nella tradizione italiana e dalle quali è difficile svincolarsi. Anche nei poeti dalla tendenza meno spiccata alla scelta di forme lessicali particolarmente raffinate, la lingua della poesia è sempre il risultato di una selezione all'interno del materiale linguistico di un certo spessore letterario. La lingua della lirica italiana, anche nel Novecento sebbene in maniera più contenuta, è marcatamente separata dalla lingua corrente. La netta differenza pone le due lingue su livelli difficilmente conciliabili e ciò rappresenta spesso un problema che accompagna i poeti traduttori italiani ancora molto influenzati dall'incontestabile solennità della tradizione lirica italiana. Questo scarto rappresenta uno scoglio alle volte difficilmente sormontabile dal momento in cui ci si appropria alla traduzione, soprattutto dalla letteratura francese che si presenta tra Ottocento e Novecento come estremamente innovativa sotto ogni punto di vista.

Alle versioni poetiche viene quindi richiesta una piena leggibilità in un contesto storico-letterario di ridefinizione dei rapporti con la tradizione italiana e con le tradizioni straniere.

Forse, in parte, è anche a causa di questa sorta di ritardo culturale italiano collegato ad una tradizione imperante, l'iniziale e apparente ritrosia nell'accostarsi alla traduzione di Baudelaire. Nel 1996 Giovanni Raboni, pubblica il Meridiano delle opere di Baudelaire e nell'introduzione *L'arte della dissonanza* cerca di tracciare un primo bilancio delle traduzioni delle *Fleurs du mal* apparse in Italia e formula alcune ipotesi sulla penetrazione della traduzione della lirica nella penisola. Inoltre Raboni nota come si siano dovuti attendere gli anni Sessanta per avere delle vere traduzioni poetiche, ossia condotte da quelli che lui definisce come "poeti ufficiali". L'assenza di traduzioni di Baudelaire, da parte di questi ultimi, risulta evidente se consideriamo il ruolo del poeta traduttore all'interno del contesto culturale italiano in cui la traduzione poetica è senza ombra di dubbio considerata privilegiata e i "poeti traduttori" godono di uno statuto preciso e

pressoché ufficiale. Ai poeti che traducono poeti o scrittori che traducono scrittori, in Italia sono state dedicate diverse collane: Einaudi, Guanda, Mondadori. Le case editrici e quindi i direttori delle rispettive collane tendono ad affidare a colleghi poeti la traduzione di testi poetici, anche nel caso di pubblicazioni in collane economiche. Rilevante quindi risulta la compenetrazione tra scrittura in proprio e traduzione che si fa opera poetica. Anche le traduzioni dunque divengono opera poetica e la maggior parte degli autori e dei poeti italiani novecenteschi si è cimentato con traduzioni di diverso tipo durante la propria vita.

Nessuno dei poeti della generazione del primo '900 (D'Annunzio, Pascoli) però, sembra aver provato a tradurre direttamente Baudelaire e lo stesso vale per la seconda generazione (Ungaretti e Montale) e, soprattutto nel caso di questi ultimi, si tratta di un'assenza significativa perché sono poeti che hanno tradotto molti testi da molte lingue. Le ragioni possono essere le più svariate, tra cui un'ipotizzabile reverenza e una soggezione tali, nei confronti di uno dei capi saldi della letteratura moderna, da scoraggiare qualsiasi tipo di relazione, incontro e confronto. Tuttavia nell'analizzare questa apparente refrattarietà nell'affrontare significativamente Baudelaire, Raboni avanza la teoria secondo la quale i poeti italiani della prima metà del '900, poichè attardati culturalmente, abbiano cercato di rifarsi di questo ritardo culturale andando a recuperare gli sviluppi letterari successivi, tra cui Rimbaud e Mallarmé. Egli inoltre sostiene che gran parte delle poche edizioni integrali delle *Fleurs* si concentra fra la metà degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta, fase in cui la poesia italiana ha concluso, una ventina di anni dopo il suo inizio, il processo di esaurimento della sua fase mallarmeana innescato dalla reazione anti-ermetica degli anni Quaranta. La tesi di Raboni per quanto possa risultare interessante non sembra però basarsi su fonti certe; I dati su cui il poeta lombardo fonda le proprie considerazioni sulla presenza di Baudelaire nel '900 infatti non sono completi ed attendibili poichè ricavati dalla bibliografia del Meridiano e tali dati, presentano evidentemente un numero inferiore di occorrenze rispetto alla realtà dei fatti. Le traduzioni integrali delle *Fleurs du mal* sono infatti una quarantina di cui sette precedenti la seconda guerra mondiale e non solamente quattro come riteneva Raboni. Non solo dunque Baudelaire è stato molto tradotto ma lo è stato molto di più degli altri autori del simbolismo francese. La prima traduzione integrale dell'opera fu in prosa e risale al 1893 ad opera di Riccardo Sanzogno, inserita l'anno successivo nella collana

divulgativa della «Biblioteca Universale», è si colloca temporalmente una ventina di anni prima rispetto alla prima traduzione di Verlaine (1914), Mallarmé (1915) o di Rimbaud (1919).

Rispetto ad altri grandi autori del simbolismo francese Baudelaire dunque è tradotto prima e in maniera completa fin da subito. Questo probabilmente è dato dal fatto che nessuno degli autori citati è sostanzialmente nettamente riconoscibile poichè legato ad una raccolta o ad un'opera nel particolare. Essi sono riconosciuti per lo più come figure intellettualmente e letterariamente rilevanti ma spesso non sono identificati con una loro opera nello specifico.<sup>2</sup> I *Fiori del male* invece sono una raccolta poetica di straordinario rilievo, celebri ovunque, che hanno avuto una grande fortuna editoriale. Le tipologie di traduzioni in italiano delle *Fluors du mal* infatti attualmente sono molte, variegata e molto eterogenee tra loro. Ogni editore propone una propria traduzione adatta ad ogni tipo di lettore. Abbiamo dunque sia edizioni di una certa rilevanza (Meridiani) che pubblicazioni in periodici come quotidiani o settimanali. L'enorme processo di "baudelairizzazione" si configura quindi, soprattutto nella seconda metà del Novecento, come un vero e proprio fenomeno di massa più che d'élite; al contrario di ciò che avviene ad esempio per Mallarmé, riferimento letterario prevalentemente d'élite e sicuramente meno della cultura di massa. Di certo occorre considerare che la pubblicazione in un'edizione economica o di larga diffusione influisce molto di più della nomea del traduttore per quanto riguarda l'atteccimento e alla diffusione presso un target di fruitori mediamente colto. Le edizioni che si ricordano sono solitamente quelle di ampia circolazione, che tutti hanno sfogliato almeno una volta o hanno a casa per diverse ragioni. Questo però, è di fondamentale importanza specificare, non significa affatto che la qualità della traduzione sia necessariamente inferiore anzi, consideriamo che l'edizione Mondadori di Raboni è tra le migliori e viene pubblicata inizialmente una parte su di una rivista (un'anticipazione di circa una dozzina di poesie), per poi essere separata e pubblicata integralmente e singolarmente. Abbiamo diverse traduzioni illustri di autori diversi pubblicate sui quotidiani, quindi è chiaro come ciò non sia assolutamente indicativo di una cattiva qualità di traduzione. Come del resto Raboni affermerà in uno dei suoi saggi, per inserirsi in un nuovo contesto linguistico il poeta straniero deve essere in qualche modo mediato.

---

<sup>2</sup> Zanon 2017, 11.

Con Baudelaire, in ogni caso, andiamo a toccare un nervo scoperto della tradizione e della traduzione poetica italiana. Questo significa che in diversi casi è evidente come i vari traduttori italiani di Baudelaire instaurino un rapporto problematico con l'autore. Andando a vedere le vicende editoriali delle traduzioni integrali delle *Fleurs du Mal* ce ne rendiamo effettivamente conto; nella maggior parte dei casi si tratta infatti di edizioni che nascono con delle problematiche di vario tipo che tendenzialmente tormentano i traduttori e ogni edizione presenta qualche tipologia differente di ostacolo o difficoltà. Tra i maggiori nonché più autorevoli traduttori dell'opera vi sono senza dubbio Caproni, Bertolucci, Bufalino, Frezza ma soprattutto Raboni. Con "soprattutto" non intendo sbilanciarmi nell'affermare con perentoria certezza che quella del Raboni sia in modo assoluto l'edizione migliore, ma mi riferisco al fatto che egli si sia dedicato alla traduzione delle *Fleurs* per più di trent'anni, ritornando a più riprese sul lavoro modificando, rielaborando e assestando le proprie scelte tra le varie edizioni pubblicate. Raboni traduttore ebbe, in verità, sempre la tendenza alla revisione e alla manipolazione costante delle proprie opere di traduzione ma con Baudelaire questa propensione sembra sfiorare l'ossessione. In tanti anni di lavoro quindi Raboni darà alla luce ben cinque edizioni di traduzione integrale delle *Fleurs du mal* (Mondadori 1973, Einaudi 1987, Einaudi 1992, Mondadori 1996, Einaudi 1999).

Si possono elaborare diverse teorie riguardo alla relazione critica che sembra stabilirsi in maniera persistente tra Baudelaire e i suoi traduttori italiani. Innanzitutto occorre ribadire che è sempre stato complicato gestire i rapporti con la solenne tradizione letteraria italiana, la quale esercita un'influenza inevitabile per quanto riguarda i poeti e i traduttori italiani, come già menzionato precedentemente. La tendenza di stampo bembiano e cruscante di rimanere fortemente ancorati ai modelli illustri della tradizione, ha probabilmente contribuito a generare quel ritardo culturale e letterario accumulato nell'Italia del '900, rispetto alla tradizione europea ma soprattutto rispetto a quella francese, molto più moderna per forma e contenuti.

Forse è anche a causa di tale ritardo che il confronto con un poeta come Baudelaire risulta particolarmente complesso e problematico, essendo egli estremamente moderno in quanto a contenuti ma molto classico ("iperneoclassico") dal punto di vista della forma. Nella metrica utilizzata da Baudelaire per veicolare questo contenuto dirompente, nel panorama culturale europeo, non c'è nessuna infrazione della forma poetica della tradizione

francese. Un contenuto quindi forte, clamoroso, a tratti marcatamente provocante, volutamente rinchiuso in forme assolutamente tradizionali, tra le quali l'alessandrino francese. Un traduttore italiano del Novecento si ritrova, di conseguenza, costantemente impegnato nel tentare di rinegoziare una distanza tra le forme poetiche della tradizione italiana e le forme metriche della tradizione francese e di fronte a questa tendenza innovativa mostra spesso difficoltà. La modernità poetica passa anche per la dissoluzione o l'adattamento della metrica tradizionale. La problematica degli italiani risiede dunque nel vincolare un contenuto moderno a una forma tradizionale. Quando ci si accosta a metri chiusi di questo tipo il confronto è inevitabile con la tradizione lirica italiana, la quale, a differenza di quella francese, è molto più lunga e greve. È arduo quindi rendere al meglio la traduzione poichè la lirica italiana si caratterizza per una storia linguistica e metrica particolarmente significativa e severa, non particolarmente elastica e adattabile. L'incontro e il raffronto tra le forme della tradizione e della modernità risulta quindi ostico.

Il metro illustre della tradizione italiana è l'endecasillabo mentre il metro della tradizione francese è, come abbiamo detto, l'alessandrino, caratterizzato da un altissimo numero di obblighi formali e da un ritmo incredibilmente incalzante. La differenza tra i due metri è quindi abbastanza pronunciata essendo l'endecasillabo un verso lungo e molto più formale. Tuttavia esso presenta una grande flessibilità ritmica, inoltre, al pari dell'endecasillabo nel contesto italiano, l'alessandrino è giunto nei secoli a configurarsi come il metro "principe" della tradizione francese e tutto ciò dunque ha favorito un rapporto naturale di omologia con l'endecasillabo, sentito come diretto equivalente funzionale del metro d'oltralpe e pertanto impiegato nonostante le difformità strutturali e prosodiche.

Tuttavia i tentativi di rendere l'alessandrino nel metro della tradizione italiana sono due: doppio settenario ed endecasillabo. Il doppio settenario riproduce il ritmo ma meno l'efficacia mentre l'endecasillabo al contrario non riesce a rendere il ritmo ma è effettivamente efficace. Considerati però i versi nobili delle rispettive tradizioni di fatto viene scelto, nella grande maggioranza dei casi, l'endecasillabo per la traduzione poetica dal francese all'italiano.

Esiste comunque anche l'opzione delle compresenza metrica di doppio settenario ed endecasillabo nelle traduzioni dall'alessandrino francese. Questo è il caso di Raboni stesso che nelle *Fleurs* fa largo uso, più o meno indifferenziato, di entrambi. Inoltre Raboni cerca di mediare anche attraverso l'utilizzo del verso libero in taluni casi per cercare di non costringere più del dovuto il contenuto originale in un metro alle volte oppressivo.

Come ci dice il Raboni stesso:

è stato dunque sotto il segno dell'alleanza tra prosa e poesia (ovvero l'arte della dissonanza) e dell'assunzione del comico in sublime che ho cercato di porre (e mantenere) il mio interminabile lavoro di ricostruzione in lingua italiana della poesia di Baudelaire. Connaturati al progetto mi sono sembrati sin dall'inizio sia il rifiuto di un sistematico isometrismo (in particolare, della pretesa di rendere i doppi settenari regolarmente rimati gli alessandrini e le rime dell'originale) sia, all'estremo opposto, quello di una metrica atonale o informale. Una forma doveva esserci, e a suo modo rigorosa anche se non codificata a priori [...]; questa forma a mio avviso poteva essere trovata solo in un incrocio continuamente reinventato tra verso libero e verso tradizionale.<sup>3</sup>

## OCCASIONI DI TRADUZIONE

L'occasione di traduzione delle *Fleurs du Mal* di Baudelaire da parte di Raboni si esplicita su richiesta di Sereni, il quale dal 1958 lavorava come direttore editoriale presso Mondadori e, necessitando di un'autorevole traduzione poetica, si rivolse a Raboni. Ci vorranno sette anni per concludere la prima edizione (1973) a cui lavorò dall'estate del 1966 alle primavere del 1973. Prima di iniziare la sua ricerca di una traduzione ideale dei *Fiori* Raboni aveva già studiato Baudelaire, curando i diari del poeta francese, usciti nel 1970. Nel commentare la propria prima edizione di traduzione egli si esprimeva così:

La più sensibile evoluzione interna dei modi di resa dell'originale consiste probabilmente in un graduale abbandono del tentativo di de-tonalizzazione espressionistica, evidente nelle prove iniziali, e nel complementare, progressivo avvicinamento a una sorta di fedeltà letterale [...]. In nessun caso ci si è

---

<sup>3</sup> Raboni 1996, XLVI

discostati dal criterio (quasi un impegno morale) di far corrispondere in ogni componimento il numero dei versi della traduzione a quello dell'originale.<sup>4</sup>

La seconda edizione è stata pubblicata nel 1987, 14 anni dopo la prima. In questa seconda edizione Raboni si prodiga nel riscrivere e ritradurre alcune di quelle già presenti nell'edizione precedente. La terza edizione esce invece nel 1992 e sotto molti punti di vista appare simile alla precedente sebbene vi siano alcune correzioni e nuove rielaborazioni. Le ultime due edizioni vengono pubblicate rispettivamente nel 1996 e nel 1999 e si configurano come opere di rifinitura rispetto alle precedenti presentando poche varianti. Come ci dice Raboni stesso dopo l'uscita dell'ultima edizione (1999): «le modifiche più radicali sono intervenute fra la prima e la seconda». Inoltre egli sosterrà:

mi piacerebbe che non a questa o a quella delle mie quattro versioni quanto piuttosto al loro insieme, all'immagine complessiva e dinamica che diacronicamente ne risulta, si guardasse alla mia lettura-traduzione delle *Fleurs* e delle altre poesie di Baudelaire.<sup>5</sup>

La volontà del traduttore quindi sembrerebbe volgere verso un invito allo sguardo complessivo e non unilaterale relativo ad un'unica delle edizioni pubblicate; ciò ci permette anche di capire la parabola del *modus operandi* di Raboni rispetto alla traduzione ma ci può anche suggerire qualcosa riguardo al controverso rapporto con l'autore dell'originale. Alla luce delle dinamiche e delle svariate edizioni infatti, la propensione di Raboni nei confronti di Baudelaire appare a tratti compulsiva e confusa rispetto alle motivazioni che lo spingono a tornare a più riprese sugli stessi testi per ricercare la massima resa. Sempre citando Raboni «la traduzione è per sua natura infinita, ogni volta ti accorgi che potevi fare meglio» ma anche «resto convinto che il compito di un traduttore di poesia sia un compito infinito».<sup>6</sup>

L'opera di traduzione de *Les Fleurs du mal* ha quindi rappresentato per Raboni un impegno smisurato e restano da capire perciò le motivazioni effettive per cui egli decida di continuare incessantemente a rimaneggiare le proprie traduzioni per un arco temporale di oltre trent'anni; le ragioni in verità appaiono ancora difficilmente individuabili. Di primo acchito potremmo ipotizzare che tale perseveranza fosse per amore dell'autore, della sua poetica e della traduzione, anche perché ricordiamo che Baudelaire è considerato

---

<sup>4</sup> Raboni 1973, MXLIX.

<sup>5</sup> Raboni 1996, XLIV.

<sup>6</sup> *Ibid.*

il primo poeta moderno. Si potrebbe dunque valutare significativamente l'ipotesi di un rispetto del traduttore per ciò che Baudelaire rappresenta all'interno del panorama letterario europeo e per il suo stile così incredibilmente innovativo. Una reverenza quindi, che fino ad allora era considerata come una delle cause primarie di mancato approccio generale con le traduzioni di Baudelaire ma che ora sembrerebbe, ipoteticamente parlando, rappresentare la spinta maggiore per quel che riguarda Raboni. Questa tesi però stride con le affermazioni della prefazione collocata nell'edizione del 1987, in cui egli sembra mostrare una sorta di indifferenza rispetto alla tanto decantata modernità Baudelairiana:

Confesso che le molte, autorevoli affermazioni della «modernità» di Baudelaire mi trovano, al tempo stesso, del tutto consenziente e del tutto indifferente. Suppongo sia vero che, come ha scritto T. S. Eliot, *Les Fleurs* siano «il più grande esempio di poesia moderna in qualsiasi lingua». <sup>7</sup>

Egli appare dunque limitarsi a citare due critiche fatte al poeta francese, ammettendo che queste lo abbiano fortemente condizionato nei criteri di selezione e variazione testuale. I due critici in questione sono Albert Thibaudet e Erich Auerbach, dai quali egli estrapola alcune considerazioni su Baudelaire:

dal primo considero assolutamente fondamentale l'idea che la singolarità e la grandezza della poesia di Baudelaire consistano in misura decisiva nell'alleanza che essa propone a attua fra poesia e prosa [...]Thibaudet riconosce un'arte della dissonanza «più sottile e più delicata».

Di Auerbach [...] la fondamentale asserzione che Baudelaire è stato il primo a «dare forma al sublime» a soggetti appartenenti, secondo l'estetica classica, alla categoria del «ridicolo», del «basso», del «grottesco». <sup>8</sup>

Raboni riprende dunque il concetto di antitesi tra comico e sublime da Auerbach, sviluppato in un celebre saggio dedicato a Baudelaire ribadendo egli stesso, nella medesima prefazione del 1987, riguardo alla principale difficoltà riscontrata nell'eseguire il compito:

Vi era poi, fondamentale, la questione del lessico e della sintassi; per rappresentare o evocare in termini attuali, voglio dire attualmente percettibili, l'interazione tra “comico” e “sublime”.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Raboni 1987, V.

<sup>8</sup> Raboni 1996, XLV-XLVI.

<sup>9</sup> *Ivi*, XLVII.

Come ben sappiamo con Baudelaire per la prima volta si assiste ad una rivoluzione stilistica, fondata proprio sull'insorgere di elementi volgari a ridosso di altri più raffinati. Il mondo, infatti, è un *mélange* di entrambe le realtà, ed egli è il primo a dare un nuovo carattere al realismo, influenzando così gli scrittori temporalmente a lui successivi. Gli intensi sentimenti che caratterizzano l'uomo vengono chiaramente espressi attraverso la commistione di un linguaggio aulico e di espressioni tipiche del parlato, componente che ritroviamo anche nella poetica dello stesso Raboni, inevitabilmente influenzata.

Tuttavia queste considerazioni su di un'apparente semi-indifferenza mostrata, relativamente alla poetica di Baudelaire, a loro volta contrastano con le affermazioni di dieci anni prima (1977) nell'introduzione dell'Oscar divulgativo in cui fa una scelta di alcune opere di Baudelaire e delle rispettive critiche. In tale testo Raboni pare non nutrire alcun dubbio sulla modernità e sull'innovazione baudelariana nella sua totalità e complessità. Concorda sul fatto che sia il primo poeta moderno ossia il primo dell'età moderna che riesce a proporsi come figura precisa a tutti gli effetti, nella società borghese dell'800 in cui il poeta non è in possesso di uno spazio codificato ma è, anzi, sostanzialmente emarginato socialmente durante tutto il periodo dell'Ancien Regime. Quindi il ruolo del poeta è assolutamente da ricollocare a livello sociale e Baudelaire sarà il primo che riuscirà a farlo, in opposizione ad una società borghese che della figura del poeta non sa più cosa fare. Raboni riferendosi alla poetica di Baudelaire in uno dei suoi saggi si esprimerà così:

Baudelaire è sfasato, rispetto al proprio tempo, non solo in avanti ma anche all'indietro, è davvero intempestivo non solo nel senso che anticipa ciò che ancora non esiste ma anche nel senso che trattiene e continua a metabolizzare qualcosa che i buoni poeti, i poeti alla moda, disdegnano come «superato». <sup>10</sup>

Insomma sembra esserci un'oscillazione di opinione da un testo all'altro che non ci permette di individuare con sicurezza quali fossero le cause effettive di una tale morbosa e ossessiva dedizione. È totalmente assente inoltre, qualsiasi affermazione di elogio estetico a Baudelaire e alla sua poetica da parte di Raboni. Non è presente alcuna espressa adesione di Raboni a Baudelaire nei diversi scritti di cui disponiamo, né qualsiasi forma di apprezzamento spassionato. Leggendo Raboni a riguardo vi è infatti la costante impressione che si tratti di un lavoro fatto senza un grande entusiasmo o coinvolgimento

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

positivo bensì di una mansione svolta su di un poeta non particolarmente apprezzato ma considerato come passaggio obbligato nella storia della poesia europea. Lo stesso Pasolini ebbe la medesima sensazione, sostenendo l'opinione personale per cui Raboni non fosse un grande amante della poesia baudelairiana. Il traduttore rispetto a tali affermazioni appare però sconcertato:

Secondo Pasolini, della mia traduzione (di cui aveva letto, per altro, solo quanto ne avevo anticipato su una rivista, cioè una dozzina di poesia) risultava con chiarezza che «non mi piaceva», che mi era estranea «la superficie marmorea e perfetta del morbo baudelairiano»; e questa non adesione inficiava gravemente la qualità della resa.<sup>11</sup>

È importante cercare di analizzare il percorso del difficile rapporto che lega Raboni a Baudelaire da poeta tradotto apparentemente per forza fino a diventare ossessione.

Nel capitolo «Pasolini, poeta senza poesia»,<sup>12</sup> Raboni torna a parlare degli ostacoli di questa missione:

Se tradurre un testo poetico è, in linea di principio, impossibile, o comunque molto difficile, ciò dipende dal fatto che il discorso poetico è per sua natura essenzialmente polisemico.

Raboni, che giudica la poesia come valore alto e supremo, si trova quindi al centro dell'ormai perpetuo dibattito sulla traduzione poetica: essere fedeli al senso o alla lettera?

nessun traduttore, per bravo che sia, può sperare di sostituire alla complessa rete di rapporti – rapporti tra il significato letterale, o dichiarativo, e il ritmo, il suono, l'estensione e la profondità delle metafore, ecc. – che costituisce la fisionomia di un testo poetico [...] in una lingua diversa da quella in cui il testo poetico è stato pensato e formato.<sup>13</sup>

Proprio per realizzare questo intento, è stato necessario tornare su quelle traduzioni in diverse occasioni nel corso degli anni e il confronto scontro tra i due poeti diviene quindi centrale e la relazione tra i due si configura sostanzialmente come una sorta di scavo verticale rispetto alle ragioni profonde della scrittura poetica della modernità. La dinamica emulativa che viene a generarsi tra un poeta che traduce un altro poeta caratterizza praticamente tutte le traduzioni poetiche in generale, a maggior ragione se la lingua originale del testo è vicina all'italiano, poiché il traduttore si cimenterà nella ricerca di equivalenti sinonimici che rendano l'effetto senza cadere nella traslitterazione.

---

<sup>11</sup> Raboni 1987, VIII.

<sup>12</sup> Raboni 2005, 294.

<sup>13</sup> *Ibid.*

Questo è il caso del francese, lingua assolutamente nota agli intellettuali che facilmente fruivano dei testi originali e non avevano alcuna necessità di una traduzione. Quindi l'opera di traduzione appare come una riappropriazione attraverso la rielaborazione di un testo esemplare della tradizione passata che rappresenta un'occasione di mostrare la potenzialità di rendere nella propria lingua poetica i grandi classici del passato, resi nell'effetto ma intelligibili nella contemporaneità. Non si tratta dunque di un semplice testo di servizio, l'autore vuole metterci del proprio, non vuole essere accusato di essersi appoggiato totalmente e in maniera letterale all'originale. Si cerca perciò di rimanere a distanza dalle traduzioni di servizio e di rendere una propria versione poetica dei testi.

Parliamo quindi di opere emulative dell'originale, che creano molto spesso difficoltà e generano rapporti complicati di competitività, soprattutto in un caso come quello di Baudelaire a cui si aggiunge un quadro di complessità generalizzato a partire dai contenuti dirompenti. Come già menzionato, altri tra i più autorevoli traduttori italiani dei Fiori citati precedentemente instaurano un rapporto difficile con Baudelaire, una sorta di amore-odio, ma probabilmente Raboni in misura maggiore come ci dimostrano i decenni di lavoro e il complesso processo di traduzione che comunque non porterà mai ad una soddisfazione definitiva come ci dirà egli stesso:

solo perché non ne ho il tempo non ho (ancora?) messo mano a un ennesimo rifacimento.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Raboni 2004, 626.

## II CAPITOLO

Le edizioni delle traduzioni delle *Fleurs du mal* di Raboni sono ben cinque, date alla luce in un ampio arco temporale della durata di quasi trent'anni. La vicenda editoriale inoltre vede il contrarsi dello spazio temporale tra la pubblicazione delle varie edizioni, redatte rispettivamente: Mondadori 1973, Einaudi 1987, Einaudi 1992, Mondadori 1996, Einaudi 1999.

Le due edizioni Mondadori de *I fiori del male* sono inserite all'interno delle raccolte più ampie della collana editoriale de I Meridiani dei rispettivi anni, nelle quali sono presenti diverse opere di Baudelaire, di poesia ma anche di prosa. Il Meridiano "Baudelaire poesie e prose" del 1973 si apre proprio con la traduzione delle *Fleurs* da parte di Raboni e lo stesso vale per quello datato 1996. Sarà in quest'ultima edizione in cui Raboni inserirà il celebre saggio *L'arte della dissonanza*, ampiamente citato in questa tesi proprio grazie alle importanti affermazioni del traduttore riguardo a molteplici aspetti del proprio lavoro. Le tre edizioni Einaudi *I fiori del male e altre poesie di Charles Baudelaire* invece, come deduciamo già dal titolo includono oltre ai *Fiori* altre opere di poesia dell'autore francese ma ne escludono la prosa. L'edizione del 1987 viene stampata all'interno della collana Einaudi Supercoralli mentre quella del '92 invece è ascrivibile alla collana de Gli struzzi.

Nonostante le edizioni siano cinque, ho deciso di prendere in considerazione solamente le prime tre pubblicate; questo perché, dopo aver inizialmente cominciato a confrontare alcune poesie di tutte le edizioni presenti, mi sono effettivamente accorta che le ultime due (1996, 1999) si configurano sostanzialmente come opera di rifinitura e che, come ci dice Raboni stesso: «le modifiche più radicali sono intervenute fra la prima e la seconda»<sup>15</sup>. Oltre alle prime due edizioni dunque ho aggiunto all'opera di comparazione anche la terza del 1992, poichè si pone come anello di congiunzione tra i più radicali cambiamenti e le ultime correzioni di ultimazione.

---

<sup>15</sup> Raboni 1996, XLV.

Come già anticipato nell'introduzione, il lavoro di tesi svolto in questa sede verterà sull'analisi linguistica e sulla comparazione tra le edizioni di traduzione dei *Fiori del male*. Nello specifico sono state selezionate circa cinquantadue poesie, tra le più emblematiche, all'interno della raccolta, delle prime tre edizioni (1973, 1987, 1992), e confrontate tra di loro per individuare varianti linguistiche e formali. Lo scopo primario di tale operazione è quello di individuare una sorta di dinamica nell'opera di traduzione di Raboni, ossia il cercare di determinare quali motivazioni spingano a determinate scelte lessicali, linguistiche, sintattiche. L'analisi dei testi quindi rappresenta lo strumento attraverso il quale è possibile capire se esista effettivamente una direzione verso la quale il traduttore sembra dirigersi nel tempo e nelle varie edizioni.

Le oltre cinquanta poesie presenti nello spoglio linguistico fatto sono state selezionate in maniera proporzionale tra le varie sezioni dei fiori del male: *Al lettore*, *Spleen e Ideale* (36), *Quadri di Parigi* (4), *Il Vino* (3), *Fiori del male* (4), *Rivolta* (3), *La Morte* (3). Gli originali scelti appaiono molto eterogenei tra loro per quanto riguarda la forma, la metrica ma anche il contenuto. Ho voluto quindi rendere la mia ricerca più esaustiva possibile considerando poesie molto differenti tra loro, così da offrire una prospettiva ricca e varia rispetto a fenomeni e variabili di traduzione.

Le prime tre edizioni dunque si collocano all'interno di un periodo lungo quasi vent'anni e nonostante vi siano determinati elementi che si ripresentano immutati, soprattutto tra la seconda e la terza edizione, si profilano per lo più come un compito realizzato «attraverso una serie praticamente ininterrotta di ripensamenti»<sup>16</sup>.

Nella stessa prefazione dell'87 Raboni scrive, riferendosi alla differenza tra la prima (1973) e la seconda edizione (1987):

sono vent'anni che traduco *Les Fleurs du mal* e non sono affatto sicuro di aver finito. Ma la stesura che i lettori trovano in questo volume è, credo, notevolmente più vicina al risultato che sto inseguendo di quanto non fosse quella pubblicata a soli sette anni dall'inizio della "caccia". Tra le due versioni ci sono naturalmente, numerosi punti di contatto, non foss'altro perché a scriverle è stata, sia pure nel tempo, la stessa persona; ma non c'è una poesia che sia rimata, dall'una all'altra, identica, e molte sono state rifatte da cima a fondo.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Raboni 1996, XLIV.

<sup>17</sup> Raboni 1987, V.

Sulla base di quanto Raboni stesso ci comunica attraverso i propri scritti, appare esserci una tendenza generale che egli persegue proseguendo nel proprio percorso di traduzione, di fatto durato decenni. Se inizialmente infatti, concentrato nella prima edizione, è fortemente percepibile un tentativo di forzatura espressionistica e tonale, nelle edizioni successive abbiamo un ridimensionamento marcato di tale fenomeno. Il chiaramente osservabile orientamento in questo senso, nei primi tentativi di traduzione, viene esplicitato da Raboni stesso, il quale affermerà a posteriori:

A guidarmi [...] in modo via via più rilevante e più cosciente, l'intento di rendere, nel testo di arrivo, più coperta, più implicita meno espressionisticamente vistosa la più volte citata divaricazione fra alto e basso, fra sublime e comico, fra poesia e prosa.<sup>18</sup>

E ancora:

Ho cercato di avvicinarmi un po' di più, per quanto era nelle mie forze, a un uso sottile e delicato di quell'arte della dissonanza che sulle prime mi era sembrato di dover praticare quasi a qualsiasi costo, di dover sbandierare in modo dimostrativo e quasi provocatorio.<sup>19</sup>

L'iniziale propensione espressionistica, quindi prontamente smussata a partire dalla seconda edizione, è sostanzialmente il frutto di una difficoltà originaria data dall'interazione tra il comico e il sublime presenti nell'originale. C'era dunque una criticità lampante nella resa dell'effetto conferito da Baudelaire:

Bisognava, a mio modo di sentire, accentuare entrambi i registri in causa, rendendo per così dire più eccelso l'eccelso del linguaggio baudelariano (a costo di retrodarlo, di farlo apparire, a tratti, più aulico, più antico) e, per contro, più basso il basso, più grottesco il grottesco.<sup>20</sup> [...] È stato dunque sotto il doppio segno dell'alleanza tra poesia e prosa (ovvero dell'arte della dissonanza) e dell'assunzione del comico in sublime che ho cercato di porre (e mantenere) il mio interminabile lavoro di ricostruzione in lingua italiana della poesia di Baudelaire.<sup>21</sup>

Un'arte della dissonanza dunque, ripetutamente menzionata negli scritti da Raboni, sulle prime percepita come una chiave di lettura ed espressione fondamentale e decisiva nell'approccio con l'originale, un obiettivo da centrare a qualsiasi costo e con qualsiasi mezzo, poi invece soggetta ad una rivisitazione. La selezione del lessico e della sintassi dunque appariva in svariati contesti complessa e affatto immediata ed è osservabile, nella

---

<sup>18</sup> Raboni 1996, XLVIII.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Raboni 1987, VII.

<sup>21</sup> *Ibid.*

prima edizione, questa tendenza all'enfaticizzazione, con l'obbiettivo di estremizzare quell'impressione di «*canto stonato*», citando Proust relativamente alla poesia di Baudelaire, che Raboni aveva ben presente.

L'orientamento di Raboni da un'edizione all'altra, a partire dalla prima del 1973, non si limita però ad addolcire forme espressionisticamente esasperate ma comprende anche un'opera più ampia e profonda di revisione generale secondo una maggior fedeltà e aderenza all'originale. Nell'analisi testuale, soprattutto attraverso il confronto tra la prima (1973) e la seconda edizione (1987), è chiaro come egli manifesti il proposito, per quanto possibile, di non discostarsi troppo dall'originale, perseguendo dunque un obiettivo di normalizzazione lessicale e sintattica. Non c'è perciò un tentativo di stravolgimento o riscrittura del testo in maniera radicale, il quale, anzi, poi viene maggiormente rispettato e riprodotto nelle proprie forme originali. La ricostruzione poetica del traduttore è tuttavia sempre molto presente e intelligibile sebbene egli apporti modifiche nella direzione di una normalizzazione generale del testo.

Nella prefazione della terza edizione (1992) è Raboni stesso che afferma di operare in tale senso:

ho continuato a lavorare sui testi della mia versione cercando di ridurre d'un altro po' gli arbitrii e le volontarie o involontarie sovrapposizioni «d'autore», che abbondavano, sempre più me ne rendo conto, nella versione iniziale.<sup>22</sup>

“*Doveri della fedeltà*”<sup>23</sup> dunque che vanno ad intersecarsi in maniera propositiva con gli “*interessi della fedeltà*”<sup>24</sup> e di normalizzazione.

Al di là di ciò che Raboni riporta per iscritto, la tendenza normalizzante di cui parliamo è nettamente percepibile e, come detto precedentemente, non si limita all'aspetto lessicale e sintattico dei *Fiori del male* ma coinvolge i testi in maniera completa, comprendendo quindi anche la questione metrica e ritmica.

---

<sup>22</sup> Raboni 1992, XI.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

Questa costante ricerca di adeguamento all'originale e perfezionamento generale dunque, condiziona profondamente le scelte dell'autore, che in alcuni contesti appaiono chiare e lampanti mentre in altri più difficilmente interpretabili e spiegabili.

Certamente è molto utile che Raboni, nei propri scritti, ci fornisca una sorta di chiave di interpretazione e lettura delle proprie traduzioni e ci diriga verso l'osservazione dei fenomeni collegati al repentino cambio di direzione intrapreso. Tuttavia è sempre un bene analizzare con un occhio oggettivo i testi, senza farsi condizionare dalle asserzioni del traduttore, che possono rivelarsi più o meno veritiere, soprattutto dal momento in cui ci accostiamo ad un lavoro di tale mole, caratterizzato inoltre da un percorso difficile che ha messo a dura prova l'abilità di Raboni.

## VARIANTI

Sebbene Raboni si sbilanci nell'affermare di aver completamente rielaborato tutte le poesie, tra la prima e la seconda edizione soprattutto, questo appare non completamente veritiero. Vi sono infatti alcune poesie rimaste totalmente inalterate, sono molto poche, tuttavia ci sono. La maggior parte però, occorre segnalarlo, sono state effettivamente profondamente rimaneggiate dal traduttore.

Il lavoro di comparazione tra le medesime poesie delle tre edizioni ha permesso di rilevare la presenza di diverse tipologie di varianti. Alle volte le variazioni sono minime e caratterizzano porzioni testuali limitate, altre invece si configurano come rielaborazioni di interi versi, distici, quartine e strofe. Le rielaborazioni ampie sono molto frequenti all'interno dei testi, probabilmente sono il tipo di variante che compare con una frequenza maggiore nelle poesie analizzate. Altrettanto presenti sono quindi anche le varianti di tipo sintattico, che vanno sì a riformulare parti sostanziali delle poesie ma intervengono in maniera meno massiccia rispetto a quelle precedenti. Abbiamo poi, tra quelle più ricorrenti, le varianti lessicali, in molti casi sinonimiche, che costellano tutti i *Fiori del male* di Raboni, frutto di molteplici ripensamenti e tentativi di incastro per una resa che avesse il maggior effetto possibile secondo il proprio gusto e la necessità contestuale. Le

parole infatti vengono scelte con grande ponderazione dal traduttore in base all'esigenza rispetto ad un determinato contenuto o al contesto in cui esse vanno ad inserirsi, per ottenere un risultato quanto più soddisfacente possibile. Fortemente connesse sono inoltre le varianti semantiche, anche in questo caso abbiamo diverse modifiche tra le tre edizioni analizzate e in alcune situazioni variazioni di tipo semantico rappresentano una nuova interpretazione di Raboni dell'originale francese, in altri casi invece rispondono a diverse esigenze per quanto riguarda il quadro poetico, formale, metrico in cui si trovano. Infine troviamo alcune varianti meno numerose come quelle morfologiche e di sintesi. Le prime appaiono per lo più come rifiniture sparse nei testi per ottenere precisi obiettivi metrici o migliorare la forma generale mentre nel secondo caso parliamo di variazioni che hanno lo scopo di sintetizzare e rendere più immediata ed esplicita la forma.

#### OBIETTIVI DELLA VARIAZIONE INTERNA

Tutte le varianti trovate, come già accennato, rispondono a differenti ma precise esigenze del traduttore. Le motivazioni che spingono a compiere determinate scelte da parte di Raboni perseguono perciò concreti obiettivi, tra i quali sicuramente il principale, come già accennato, è la tendenza ad una maggior aderenza all'originale.

Il tentativo, sempre più consistente, di adeguamento all'originale può esprimersi su diversi piani riguardanti la forma: metrico, sintattico, semantico.

Per quanto riguarda l'aspetto formale, Raboni si accorge di aver forzato un po' la mano nella traduzione riportata dalla prima edizione, caricando i testi di un'espressività particolarmente marcata, esasperando l'effetto dell'originale. Già dalla seconda edizione quindi è visibile l'orientamento in senso normalizzante della traduzione. Egli comprende infatti che, il contenuto dirompente della poetica baudelairiana è comunque nettamente percepibile anche attraverso una forma concorde a quella dell'originale e che non è necessario quindi ricercare una forzatura espressiva per rendere al meglio l'effetto. Troviamo di conseguenza, frequentemente, fenomeni di abbassamento tonale e attenuazione dell'espressività verso un assestamento formale generale che resti, nei limiti

del possibile, maggiormente aderente al testo di partenza e neutralizzi un'icasticità estremizzata. In alcune situazioni testuali però riscontriamo anche casi di innalzamento tonale, il quale solitamente è dettato dalla necessità di equilibrare il testo di conseguenza ai fenomeni precedentemente citati, ma può anche rappresentare l'esito di una traduzione letterale o di una revisione dell'interpretazione iniziale del traduttore.

Abbiamo quindi una normalizzazione del lessico, della sintassi e della semantica.

Per quanto riguarda invece la questione metrica, come già accennato nell'introduzione, la scelta del metro, fin dal principio, ricade sull'alternanza tra endecasillabo e doppio settenario per la resa della lirica francese e in particolar modo dell'alessandrino, una sorta di "integrazione-conflitto"<sup>25</sup> tra i due, come dirà Raboni. Tuttavia spesso nella prima edizione troviamo versi liberi o endecasillabi e doppi settenari imperfetti e nei rimaneggiamenti successivi appare evidente la propensione del traduttore nel perfezionare i versi sillabicamente imperfetti, sotto il segno della normalizzazione. Possiamo dunque dire che, l'edizione del 1973 appaia un poco più "prosastica" e libera rispetto alle successive, calate maggiormente in un'inquadratura metrico-ritmica precisa.

La normalizzazione metrica si esplicita perciò, attraverso la trasformazione dei versi sillabicamente liberi o imprecisi in endecasillabi o doppi settenari precisi e quando questo non è possibile l'obiettivo manifesto è di avvicinarvisi quanto più possibile. L'andamento delle edizioni dunque appare sempre più come un processo di perfezionamento metrico basato sui due versi citati, per la maggiore, con una ridotta presenza anche del settenario quando strettamente necessario. Un altro fenomeno rilevato riguardante la metrica consiste nel passaggio da versi endecasillabi a doppi settenari e viceversa, da una all'altra edizione, in base al contesto metrico in cui tali versi si collocano o in base alle necessità espressive di resa del contenuto.

Le miglierie metriche rappresentano uno dei pilastri fondanti della traduzione di Raboni nel corso delle edizioni, attorno alle quale gravitano un serie non quantificabile di scelte, variazioni e decisioni inevitabilmente condizionate dal processo di perfezionamento.

L'influenza metrica si riflette quindi anche sulla selezione lessicale, in particolar modo relativamente alla questione della rima. La resa rimica infatti, nel rispetto dell'originale e

---

<sup>25</sup> Raboni 1996, XLVI.

del metro utilizzato, appare molto ostica e spesso invalidante. Alle volte risulta possibile trovare una corrispondenza rimica per Raboni, altre volte però il massimo che egli riesce ad ottenere, attraverso gli incastrati formali, è un'assonanza. La ricerca della rima in diverse occasioni rappresenta una problematica articolata per il traduttore, non solo nella valutazione e nella scelta del lessico ma anche nella costruzione sintattica vera e propria dei versi, ma anche di intere stanze. Assistiamo dunque, in svariati casi, nonostante la tendenza alla normalizzazione, a rielaborazioni strofiche per cercare complessivamente di ottenere un risultato soddisfacente su diversi livelli (metrico, formale, sintattico, lessicale, rimico, ritmico ecc.) ed eufonicamente equilibrato.

Un esercizio impegnativo, al quale però Raboni trova diverse soluzioni:

quanto alle rime, si trattava di trasformarle da adempimento sonoro fisso in adempimento sonoro saltuario o meglio, in un incrocio fra adempimento e metafora dell'adempimento, alternando rime effettive a rime-fantasma, assonanze, ricorrenze vocaliche, elusioni calcolate.<sup>26</sup>

## FENOMENI E VARIANTI

Abbiamo detto dunque che le varianti presenti nelle diverse edizioni, dipendono fortemente dalle esigenze del traduttore. A parità di condizioni le scelte possono essere attribuite al gusto personale di Raboni, ma la maggior parte delle volte le variazioni avvengono secondo determinate idee e necessità di perfezionamento che portano alla ponderazione millimetrica di tutti gli elementi che compongono i testi secondo una visione generale ben precisa.

Legati quindi alle tipologie di varianti presenti vi sono una serie di fenomeni linguistici ricorrenti nel processo di modifica e correzione.

---

<sup>26</sup> Raboni 1996, XLVII.

## 1. RIELABORAZIONI DI VERSI, DISTICI O INTERE STROFE

Tra le variazioni testuali rilevate sicuramente le rielaborazioni rappresentano l'esercizio più incisivo e radicale di cambiamento. Possono comprendere uno o più versi e le modifiche interne hanno la funzione di rendere la forma più apprezzabile possibile nel suo complesso.

Le varianti quindi che per comodità ho chiamato "rielaborazioni", essendo rivolte alla forma generale e coinvolgendo una parte estesa di testo, comprendono praticamente tutti i fenomeni linguistici rilevati durante il lavoro di analisi testuale relativo al processo di revisione del traduttore, e sono presenti in maniera considerevole soprattutto tra la prima e la seconda edizione.

### 1.a Inversione

Il fenomeno linguistico delle inversioni è frequente nei *Fiori del male* di Raboni e coinvolge parti testuali limitate, come singoli sintagmi, ma anche porzioni più estese come interi versi. Le motivazioni che spingono all'inversione sono diverse, dalla normalizzazione metrica ad una maggior aderenza sintattica all'originale, fino a coinvolgere anche il tono, il suono e il ritmo della poesia.

Vediamo ora alcuni esempi di inversione aventi ognuno una funzione differente:

➤ Une fleur qui ressemble à *mon rouge idéal* (XVIII L'idéal, v 8)

al mio ideale di rosso (1973)

al mio rosso ideale (1987)

al mio rosso ideale (1992)

In questo caso l'inversione coinvolge un sostantivo e un aggettivo e ha due funzioni primarie, recuperare l'aderenza sintattica all'originale e normalizzare metricamente il verso che diventa endecasillabo.

- Jeune et pourtant très vieux (LXXVII Spleen, v 2)

vecchissimo in gioventù (1973)

vecchissimo in gioventù (1987)

giovane e vecchissimo (1992)

Qui abbiamo un'inversione e una variazione che vanno a modificare anche il piano semantico. Vi è quindi una rivisitazione del senso e della forma inizialmente data verso un maggior adeguamento semantico ma anche sintattico rispetto all'originale. Potrebbe anche essere interpretato come riferimento al topos del "Puer-Senex", soggetto ad un alleggerimento.

- J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante (XIX La géante, v 3-4)

avrei voluto accanto a una gigante / fanciulla vivere (1973)

avrei voluto vivere accanto a una fanciulla / gigante (1987)

avrei voluto vivere accanto a una fanciulla / gigante (1992)

In questo esempio l'inversione è di nuovo tra il sostantivo e l'aggettivo con il dislocamento del verbo *vivere*, portato al verso precedente passando dall'endecasillabo al doppio settenario. Un vero e proprio iperbato che va ad abbassare il tono poetico che nella versione del 1973 è sicuramente più rilevato. La forma a partire dell'edizione del '87 inoltre rappresenta la soluzione più vicina all'originale sintattico.

- Courant avec ferveur à l'abîme béant (XCVI Le jeu, v 22)

poveracci che corrono all'abisso con fervore (1973)

poveracci che all'abisso corrono con fervore (1987)

poveracci che all'abisso corrono con fervore (1992)

Abbiamo talvolta dei fenomeni che non sono facilmente giustificabili attraverso motivazioni concrete di necessità testuale e che quindi ci lasciano il dubbio sul perché siano presenti. In tali casi non possiamo fare altro che avanzare delle ipotesi che possono alle volte coincidere semplicemente con il gusto del traduttore. Nell'esempio citato l'inversione avviene tra il predicato verbale e il complemento di moto a luogo. Apparentemente non vi è una modifica particolarmente rilevante sotto il punto di vista formale, tuttavia parrebbe essere un tentativo di innalzamento tonale. Oppure potrebbe essere un raggruppamento di allitterazioni consecutive con i versi seguenti «e, ebbri del proprio sangue, preferiscono infine / al nulla anche l'inferno, alla morte il dolore!» per conferire un ritmo incalzante e una maggior intensità alla seconda parte della quartina. Inoltre segnalò anche la soppressione fin dal principio di *béant*, forse perseguendo una volontà di sintesi oppure per evitare di sovraccaricare il verso nella sua parte centrale, avendolo rielaborato sintatticamente rispetto all'originale, per avere *fervore* in posizione finale formando così la rima con *dolore* che chiude la quartina e la poesia stessa.

- Tombeaux et lupanars montrent sous leurs charmillles (XCII Les deus bonnes soeurs, v 7)

feconde di bestemmie, bara e alcova (1973)

feconde di bestemmie, bara e alcova (1987)

e la bara e l'alcova, feconde di bestemmie (1992)

In questa poesia l'inversione giunge nella prima terzina, in cui vengono cambiati di posto i due sostantivi uniti dalla congiunzione e il loro attributo. È chiaro come qui l'intenzione

sia quella di una ricerca di assonanza con *sorelle* e *dolcezza* che chiudono i due versi precedenti.

### 1.b Soppressioni

Un altro fenomeno abbastanza frequente appartenente al processo di rielaborazione è quello delle soppressioni. Esse si configurano come l'eliminazione di determinati elementi scomodi per la resa ottimale del testo, siano questi una parte testuale estesa (verso) o più contenuta (singoli sintagmi). Inoltre è probabile che tali variazioni risultino particolarmente utili a evitare accumuli di testo.

Spesso Raboni sfrutta queste tipologie di fenomeni per donare equilibrio alle proprie traduzioni, ragionando su tutti i costituenti della poesia sulla quale lavora.

- le canevas banal de nos piteux destins (Au lecteur, vv 26-27)

la tela / greggia dei nostri squallidi destini (1973)

la squallida tela dei nostri poveri destini (1987)

il trito canovaccio del destino (1992)

In questo esempio troviamo una rielaborazione semantica e formale abbastanza considerevole che comprende diversi fenomeni. In un solo verso abbiamo quindi una doppia eliminazione, in entrambi i casi si tratta di un aggettivo legato al sintagma nominale *destini/o* che subisce una variazione morfologica. Sia *poveri* che l'aggettivo possessivo sono presenti nell'originale e sicuramente la versione dell'87 è, per la seconda parte del verso, la più aderente a livello letterale. Tuttavia Raboni decide di sacrificare l'aderenza all'originale probabilmente per abbassare tonalmente la prima versione e attenuare l'espressività molto forte presente anche nella seconda edizione. Inoltre sintetizzando il contenuto attraverso la soppressione egli riesce anche a ricomporre l'iniziale *enjambement*, riportando il tutto su di un unico verso endecasillabo. Per ottenere

la precisione metrica endecasillabica infatti inizialmente era stato costretto a ricorrere alla separazione attraverso *enjambement*. La rielaborazione del verso dunque implica anche per tre volte la sostituzione della traduzione di *canevas banal*, inizialmente tradotto con *tela greggia*, espressione apparentemente aulica e letteraria volta a innalzare il tono, poi abbassato con gli assestamenti successivi, probabilmente più in linea con la forma originale.

➤ *n'es-tu pas l'oasis où je rêve et la gourde / où je hume* (XXIII La chevelure, v 34)

non sei tu forse l'oasi dove sogno, la borraccia dove fiuto (1973)

oasi dove sogno, borraccia dove fiuto (1987)

oasi dove sogno, borraccia dove fiuto (1992)

Qui abbiamo una soppressione rilevante poiché viene sciolta un'intera interrogativa negativa presente anche nell'originale. Anche in questa occasione Raboni opta per una forma sintetica riducendo all'essenziale il contenuto compresso nel minimo indispensabile per la resa. La soppressione dell'interrogativa ha anche una funzione metrico normalizzante, osserviamo infatti anche il perfezionamento del verso che diviene un doppio settenario.

➤ *Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit* (XCV Le crépuscule du soir, v 10)

[...] curvo per la fatica, nel suo letto (1973)

[...] curvo, nel suo letto (1987)

[...] curvo, nel suo letto (1992)

Troviamo in questa poesia un nuovo esempio di soppressione, in questo caso c'è l'abolizione del complemento di causa *per la fatica*. Si tratta di una soppressione di un'aggiunta iniziale; è probabile che in principio Raboni avesse pensato di specificare con maggior precisione il contenuto implicito del testo, aggiungendo appunto

un'informazione in più riguardante il soggetto della frase. In un secondo momento però il traduttore sembra ripensarci ed orientarsi di conseguenza verso una forma sintetica, che per altro rimane più vicina a quella dell'originale francese. È verosimile che questo esempio sia ascrivibile all'interno del più ampio processo di normalizzazione e aderenza all'originale.

### 1.c Sintesi

Come possiamo notare il fenomeno della soppressione è inevitabilmente connesso a quello della sintesi. In molte situazioni infatti assistiamo a screature del superfluo per l'ottenimento di una forma sintetica di resa del contenuto.

La principale differenza tra sintesi e soppressione è che quest'ultima si configura come l'eliminazione di uno o più elementi scomodi per la resa ottimale della traduzione mentre la sintesi è un vero e proprio esercizio di contrazione del contenuto con l'obiettivo di renderlo più immediato ed esplicito possibile attraverso una forma più breve.

Il fenomeno rappresenta perciò la concentrazione dell'oggetto di traduzione, sia esso costituito da uno o più versi, in maniera contenuta, riportando quindi tendenzialmente solo gli elementi necessari alla comprensione della sostanza attraverso la rielaborazione o la soppressione.

➤ *Ni son peuple mourant en face du balcon* (Spleen LXXVII, v 6)

e nemmeno il mio popolo, che muore sotto le mie finestre (1973)

e nemmeno il mio popolo, che muore sotto le mie finestre (1987)

né il popolo che muore sotto le mie finestre (1992)

La prima parte del verso, come possiamo osservare, è soggetto all'eliminazione di alcuni elementi inizialmente riportati quali l'aggettivo possessivo *mio* e la versione estesa dell'avverbio *nemmeno* viene soppressa nella selezione di quella contratta *né*. È probabile

che Raboni abbia voluto rientrare in un regime metrico preciso corrispondente al doppio settenario; inoltre è possibile che egli trovasse la ripetizione dell'aggettivo possessivo, due volte nello stesso verso (*mio* popolo/*mie* finestre), poco adeguata nel complesso e quindi del tutto sacrificabile a favore di una normalizzazione metrica. Spesso gli elementi che possono essere eliminati nell'opera di traduzione sono tali per via dello scarto linguistico tra la lingua d'oltralpe e l'italiano, il quale non presenta determinati obblighi formali, di esplicitazione del pronome personale soggetto ad esempio, che invece il francese ha. Anche qui quindi soppressione e sintesi sono strettamente dipendenti uno dall'altro.

➤ *vieux cheval* dont le pied à chaque obstacle bute (LXXX Le goût de néant, v 4)

anziano cavallo (1973)

vecchio cavallo (1987)

ronzino (1992)

Qua la resa sintetica passa attraverso un assestamento tonale. Nella prima edizione Raboni sceglie una forma moderatamente alta a livello tonale, per poi rivisitarla attraverso un abbassamento nella seconda versione. Nel 1992 egli infine deciderà definitivamente di conferire un tono mediamente più elevato per mezzo della scelta della parola *ronzino* che di fatto va a sintetizzare il soggetto del verso per mezzo di un'espressione più specifica. La metrica in questo caso tende solo alla normalizzazione poiché non raggiunge una precisione finale rigorosa, tuttavia sicuramente si avvicina di più rispetto alla precedente versione più estesa formalmente.

#### 1.d Innalzamento/abbassamento tonale

Soprattutto concentrato nella prima edizione, assistiamo ad un fenomeno generale di innalzamento tonale e di resa dell'originale attraverso un'espressività rimarcata,

successivamente attenuata. La selezione lessicale e l'ordine sintattico spesso erano dunque ponderati da Raboni sulla base di questa idea generale di resa del testo che dovesse essere particolarmente d'impatto data la complessità del contenuto e lo spessore del suo artefice. Un'altezza tonale generalizzata e profondamente percepibile che poi a partire dalla seconda edizione è soggetta ad un processo di rivalutazione ed assestamento, che tendenzialmente volgono verso un abbassamento del tono quando particolarmente alto, per donare maggior armoniosità alla raccolta.

Tuttavia non assistiamo solo ed esclusivamente ad un'evoluzione unilaterale nel senso dell'abbassamento tonale poiché in svariate occasioni abbiamo anche fenomeni di innalzamento tonale rispetto all'edizione che precede. Questo però, occorre specificare, accade prevalentemente laddove vi è la necessità di bilanciare il tono all'interno di un determinato contesto poetico per ricercare un certo equilibrio senza sacrificare effetto e resa del contenuto.

### Abbassamento

- Ne distrait plus le front (LXXVII Spleen v 7)

Non rischiara [...] la mia fronte (1973)

non distrae la mia fronte (1987)

non distrae la mia fronte (1992)

Vediamo qui un'iniziale traduzione che sembra discostarsi dall'originale semantico attraverso una forma più alta tonalmente e sicuramente più letteraria: *rischiara*. La scelta lessicale dunque appare, in principio, soggetta ad un innalzamento di tono rispetto al francese. Dalla seconda edizione Raboni sceglierà di restare aderente alla forma originale traducendo con il corrispettivo italiano: *distrae*.

- Nuées (II l'albatros v 13)

nembi (1973)

nembi (1987)

nubi (1992)

Data la ricercatezza già nella scelta di Baudelaire del termine sicuramente non ordinario *nuées*, il traduttore si orienta verso un'opzione che rimarcasse un tono già alto in partenza. Egli sceglie dunque, nelle prime due edizioni, una forma particolarmente aulica rappresentata da *nembi*, per poi trovarne una comunque alta tonalmente ma senza eccedere nell'esagerazione espressiva e tonale.

- *pour peupler ce soir l'alcôve obscure / des souvenirs* (XXIII La chevelure vv 3-4)

perché questa sera nell'*oscura alcova / s'affollino* i ricordi (1973)

perché stasera *gremiscano l'oscura alcova / i* ricordi (1987)

perché stasera *gremiscano la buia alcova / i* ricordi (1992)

Questo esempio comprende entrambi i fenomeni contemporaneamente. Inizialmente Raboni sceglie di rimanere aderente all'originale con *oscura alcova* in abbinamento al predicato verbale *affollino*. Nella seconda edizione decide però di innalzare tonalmente il predicato verbale che diventa *gremiscano*, termine sicuramente più impegnato rispetto ad *affollino*. A questo punto però troviamo nell'accoppiata della seconda edizione di predicato verbale e complemento di termine (*gremiscano, oscura alcova*), un tono abbastanza alto ed un'espressività forte, forse troppo, tanto che il traduttore risolve con un allontanamento dall'originale per cercare un abbassamento tonale attraverso l'aggettivo *buia* che va a sostituirsi ad *oscura*. *Buia* quindi neutralizza la carica espressiva e abbassa il tono del testo.

Vediamo quindi come egli si impegni nel perseguimento del proprio obiettivo di attenuazione dell'espressività nonché assestamento e normalizzazione tonale più volte citati.

➤ les dames (LXXVII Spleen v 10)

le cameriste (1973)

le dame (1987)

le dame (1992)

Anche in questo esempio il traduttore in un primo momento sceglie di rendere il testo attraverso una maggior specificazione e ricercatezza lessicale rappresentata dal termine *cameriste* per tradurre il più regolare *dames*. Sarà dalla seconda edizione che sceglierà di abbassare il tono e neutralizzare un'espressività eccedente, attraverso una traduzione più naturale e letterale: *dame*.

### Innalzamento

➤ poignard (Au lecteur, v 25)

coltello (1973)

lama (1987)

lama (1992)

Il passaggio tra la prima e la seconda edizione vede la variazione lessicale di *coltello* in *lama*. Lama è una sorta di metonimia che va sicuramente ad innalzare il tono rispetto al regolare termine *coltello*.

- *déplace les lignes* (XVII *la beauté* v 7)

scompagina la linea (1973)

turba le linee (1987)

turba le linee (1992)

Sebbene la naturale traduzione dell'originale francese si avvicini di più alla prima versione, Raboni a partire dall'edizione del 1987 rielabora il sintagma riportando senza dubbio una forma più poetico-letteraria, maggiormente raffinata se vogliamo. Una sorta di personificazione delle linee che conferisce un certo grado di intonazione e solennità al verso. Inoltre nella correzione a partire dalla seconda edizione il traduttore modifica il singolare della prima edizione nel plurale di quelle seguenti, sul modello dell'originale che a sua volta presenta un plurale.

- *Engager* (LXXVII *Spleen* v 5)

diverte (1973)

rallietta (1987)

rallietta (1992)

La scelta dell'aggettivo nella prima edizione cade sul più regolare verbo divertire. La variazione è orientata quindi successivamente sul sinonimo tonalmente più rilevato *rallietta*.

- *sèmera le rubis, la perle et le saphir* (XXIII *la chevelure* v 32)

ti spargerà rubini, perle e zaffiri (1973)

ti spargerà rubini e perle e zaffiri (1987)

rubini spargerà e zaffiri e perle (1992)

Nell'esempio riportato l'innalzamento tonale si manifesta attraverso l'ordine sintattico. Con lo spostamento degli elementi all'interno del verso Raboni ottiene una forma più letteraria e di impatto. Inizialmente egli resta fedele alla sintassi dell'originale per poi discostarsene già dalla seconda fino a giungere alla forma finale decisamente più letteraria.

### 1.e Aggiunte

Per l'asestamento del testo, ad ogni modo, Raboni non fa solo ricorso a inversioni, dislocamenti e soppressioni ma aggiunge anche alcuni elementi, qualora necessari, per la resa ottimale. Le aggiunte, da un'edizione all'altra, tendenzialmente sono minime. Parliamo quindi di inserimenti volti a correggere "imprecisioni metriche" (rispetto alla tendenza generale di perfezionamento metrico) o formali oppure aventi la funzione di migliorare il testo nel suo complesso. Distribuiti in maniera abbastanza massiccia nelle *Fleurs* troviamo immessi: articoli, aggettivi, predicati, preposizioni, avverbi, complementi, locuzioni.

Vediamo ora alcuni esempi:

- Parcourir à loisir ses magnifiques formes (XIX La géante, v 9)

Minuzioso esplorare la bellezza (1973)

Minuzioso esplorare la bellezza (1987)

Minuzioso esplorare la fastosa bellezza (1992)

In questo verso l'aggiunta inserita è di tipo aggettivale: *fastosa*. L'apposizione dell'edizione del 1992 rispetto alle precedenti rappresenta l'intenzione del traduttore di restare prima di tutto vicino alla forma dell'originale. Inoltre egli attraverso questo esercizio di adeguamento formale trasforma il verso da endecasillabo a doppio settenario

donando alla terzina una certa conformità metrica considerando i versi seguenti, metricamente più lunghi:

Minuzioso esplorare la fastosa bellezza  
delle sue forme, scalare le sue ginocchia immense  
e a volte, d'estate, quando il torbido sole

➤ Le coeur plein de songes funèbres (CXXIV la fin de la journée, v 11)

pieno di funebri sogni / cadrò (1973)

col cuore pieno di funebri sogni / mi sdraierò (1987)

col cuore pieno di funebri sogni / mi sdraierò (1992)

Nell'esempio appena citato invece vi è una variazione che interessa il soggetto. Una maggior specificazione quindi, inizialmente sacrificata, viene introdotta a partire dalla seconda edizione. Il soggetto di *pieno* perciò non è più l'io ma il cuore. Anche in questo caso l'inserimento della specificazione pone le sue basi su di un processo normalizzante generalizzato, ricostituendo la forma dell'originale francese e rendendo il verso endecasillabo.

Come si può chiaramente apprendere dagli esempi fatti, il fenomeno delle aggiunte si manifesta solitamente dal momento in cui Raboni decide di rimanere pertinente all'originale lessicale, sintattico e semantico. Questo processo porta, nella maggior parte dei casi, anche ad una normalizzazione di tipo metrico nei versi soggetti al fenomeno.

## 1.f Dislocazione

La dislocazione invece è quel fenomeno per cui determinati elementi vengono spostati all'interno del verso, del distico o della strofa. Inevitabilmente anche la dislocazione fa parte di quelle varianti che ho chiamato "rielaborazioni", che spesso si configurano soprattutto come movimenti sintattici.

- Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne (XXII Parfum exotique, v 1)

quando, con gli occhi chiusi, in una sera / calda d'autunno (1973)

se in una calda sera d'autunno, gli occhi chiusi (1987)

se in una calda sera d'autunno, gli occhi chiusi (1992)

Lo spostamento in questo esempio coinvolge il sintagma *gli occhi chiusi* che passa da una posizione centrale all'interno del verso alla parte finale. Raboni questa volta sceglie di discostarsi dall'originale a cui era restato fedele nell'edizione del 1973, probabilmente per rispondere all'esigenza rimica. La dislocazione infatti, ha qui il preciso scopo di formare la consonanza tra *chiusi* e *radiose* del verso terzo, completando così uno schema eufonico armonioso che chiude tutti i versi della quartina. Inoltre attraverso lo spostamento il verso passa dall'essere endecasillabo a doppio settenario, conforme alla metrica degli altri versi che compongono la quartina, tutti doppi settenari.

- Ainsi qu' une beauté sure de nombreux coussins, / qui d'une main distraite et légère (LXV La tristesse, v 2)

bellezza che lieve su un mucchio di cuscini / distratta

bellezza che su un mucchio di cuscini, / lieve e distratta

bellezza che su un mucchio di cuscini, / lieve e distratta

Qui la dislocazione interessa l'aggettivo *lieve* che viene quindi spostato direttamente al verso seguente. Penso sia chiara in questo caso la volontà di Raboni di avvicinarsi all'originale sintattico che vede l'unione della coppia di aggettivi *lieve e distratta* e quindi, in linea con il principio di adeguamento generale, egli opta per una ricollocazione aggettivale che vada a ricostituire una dittologia inizialmente sciolta.

➤ *et serai pour ce frêle athlète de la vie / l'huile* (CIV L'âme du vin, 20)

*sarò, per quel fragile atleta della vita, / l'olio* (1973)

per quel fragile atleta della vita / *sarò l'olio* (1987)

per quel fragile atleta della vita / *sarò l'olio* (1992)

In questo esempio la dislocazione interessa il predicato verbale, che inizialmente si trova in posizione di apertura del verso, separato dal suo complemento di termine posto ad inizio del verso successivo. Raboni in seguito decide di riunificare i due elementi a partire dall'edizione del 1987 in cui di fatto, attraverso la dislocazione di *sarò*, il complemento e il predicato verbale si trovano in posizione di contiguità. È quindi curioso notare come in questo caso il traduttore, contrariamente alla norma, decida di allontanarsi dall'originale sintattico seguito nella prima traduzione (1973). È probabile che la scelta di Raboni dipenda dalla questione metrica, egli infatti attraverso lo spostamento ottiene due versi metricamente perfetti (endecasillabo, doppio settenario). È quindi perseguendo una normalizzazione metrica che egli opta per una dislocazione, discostandosi come abbiamo detto dalla sintassi dell'originale:

Sarò, per quel fragile atleta della vita,  
l'olio che assoda le braccia ai lottatori (1973)

Per quel fragile atleta della vita  
Sarò l'olio che assoda le braccia ai lottatori (1987-1992)

### 1.g Sostituzioni

Le sostituzioni rappresentano il fenomeno più di tutti legato all'aspetto lessicale. Esse infatti non sono altro che il cambiamento nella selezione del lessico da una all'altra edizione. Raboni quindi nell'opera di revisione e correzione sceglie di sostituire determinati termini con altri che più gli aggradano all'interno del contesto testuale.

Alle volte le sostituzioni implicano una variazione semantica, spesso legata ad una seconda interpretazione del contenuto da parte del traduttore, tuttavia la maggior parte delle volte si tratta di sostituzioni di tipo sinonimico. Se spesso infatti, in un primo momento, egli orienta le proprie scelte lessicali secondo un principio marcatamente espressivo e a tratti di innalzamento tonale, nelle edizioni successive egli tende alla normalizzazione semantica e ad un abbassamento tonale.

Le sostituzioni perciò, soprattutto quelle lessicali e sinonimiche, di frequente volgono verso una maggior aderenza lessicale e ad una resa meno espressiva della materia trattata.

- gigantesques (CII Rêve parisien, v 23)

giganti (1973)

enormi (1987)

gigantesche (1992)

Chiara esempio di variazione sinonimica tra le edizioni fino a giungere alla perfetta resa letterale dell'originale francese, alla quale si accompagna anche una normalizzazione di tipo sintattico del verso.

- vaste comme la nuit (IV Correspondances, v 7)

grande come le tenebre (1973)

grande come le tenebre (1987)

vasta come le tenebre (1992)

Qui Raboni decide in un secondo momento, poiché mantiene fino alla terza edizione *grande*, di rimanere più aderente all'originale lessicale optando per una trasposizione letterale ma senza sacrificare il metro. La sostituzione sinonimica di una forma, perciò, che inizialmente si presenta come tonalmente più bassa per poi essere innalzata e avvicinata all'originale.

Abbiamo diversi esempi analoghi:

- immense (XXIII La chevelure, v 27)

enorme (1973)

enorme (1987)

immense (1992)

Troviamo però anche casi in cui il processo è invertito, per cui abbiamo un abbassamento tonale e un adeguamento che seguono un iniziale innalzamento o la ricerca di una forma più espressivamente marcata:

- Le mystique aliments (X L'ennemi, v 11)

il nutrimento sacro (1973)

il mistico alimento (1987)

il mistico alimento (1992)

Anche qui infatti la sostituzione appare di tipo sinonimico e, come nei casi precedentemente riportati, abbiamo l'orientamento verso una corrispondenza letterale con l'originale, già a partire dalla seconda edizione. Inizialmente Raboni calca più la mano nel senso di un'evidente rielaborazione espressiva per poi dirigersi verso una forma attenuata e normalizzata. In questo esempio quindi vediamo anche una tendenza all'attenuazione dell'espressività a cui si unisce una normalizzazione lessicale.

L'attenuazione dell'espressività, insieme all'adeguamento all'originale, è tra i fattori principali di spinta che inducono il traduttore alla sostituzione, sinonimica o meno.

➤ nuées (II L'albatros, v 13)

nembi (1973)

nubi (1987)

nubi (1992)

Raboni in questo esempio rivaluta il tono solenne conferito in un primo momento al francese *nuées*, tradotto con *nembi* nella prima edizione, dirigendosi quindi verso la una forma meno espressiva ma comunque mediamente alta a livello tonale rappresentata da *nubi*.

Il fenomeno della sostituzione però non comprende solo le parole piene ma vi sono numerose sostituzioni anche tra gli elementi strutturanti del periodo come preposizioni, articoli, aggettivi, pronomi. Spesso tali sostituzioni vanno ascritte ad un esercizio più ampio e generale di rielaborazione testuale, alle volte però si configurano come scelte dettate dal gusto o dallo stile di traduzione di Raboni, casi in cui è difficile stabilire con certezza quale sia la ragione concreta della sostituzione.

Ne vediamo quindi alcuni esempi che si trovano disseminati nei testi:

➤ de secourir ma lâcheté (XXXI le vampire, v 16)

soccorso alla mia viltà (1973)

soccorso alla mia viltà (1987)

soccorso per la mia viltà (1992)

- dont le front (XCV Le crépuscule de la soir, v 8)

delle fronti (1973)

per le fronti (1987)

per le fronti (1992)

I due esempi riportati sono analoghi. In entrambi i casi infatti abbiamo una sostituzione a favore della proposizione che non comporta modifiche metriche né stilistiche. Nel primo caso abbiamo la sostituzione tra preposizioni mentre nel secondo il passaggio avviene da un articolo partitivo ad una preposizione. Tuttavia la differenza all'interno del contesto poetico appare minima, questo ci spinge a considerare tali sostituzioni come frutto di una scelta del traduttore fatta sulla base di un gusto personale relativamente al complesso della struttura testuale.

Vi sono poi una serie di fenomeni minori, che compaiono in maniera più contenuta nelle traduzioni di Raboni de *I fiori del male*. Si tratta per lo più di piccoli assestamenti testuali che poco influiscono dal punto di vista stilistico e contenutistico ma che rispondono ad esigenze di riformulazione generale.

#### 1.h Enjambements e ricomposizione degli enjambements

Come abbiamo detto il processo di rielaborazione coinvolge tutta la questione legata alla forma dei testi, compreso il caso degli *enjambements*. Inevitabilmente infatti nello sviluppo e nel rimaneggiamento testuale generale si presentano determinate esigenze, anche metriche, che spesso dunque portano a compiere delle scelte, come ad esempio creare o ricomporre degli *enjambements* proprio per motivi formali e stilistici.

- D'autant de vin qu'en peut tenir (Le vin de l'assassin CVI)

il vino che può stare (1973)

il vino che può stare (1987)

tutto il vino / che ci potrebbe stare (1992)

Qui abbiamo la formazione di un enjambement che nelle prime due edizioni non c'era. Notiamo una serie di fenomeni collegati all'esercizio di rimaneggiamento e correzione tra i quali l'aggiunta aggettivale di tutto e la variazione della flessione modale che dal presente indicativo passa al condizionale *che può stare* > *che ci potrebbe stare*. Tutto questo, unito all'inserimento dell'enjambement ha prevalentemente uno scopo di tipo metrico e stilistico. Attraverso questi piccoli accorgimenti testuali di stampo rielaborativo, Raboni ottiene un endecasillabo laddove prima c'era un settenario inoltre rimane, con l'aggiunta di *tutto*, più vicino all'originale.

➤ Maladroits et honteux (II L'albatros v 6)

goffo, / impacciato (1973)

goffo e vergognoso (1987)

maldestro e vergognoso (1992)

Anche in questo esempio vediamo la presenza di più fenomeni linguistici tra quelli citati. Innanzitutto notiamo una variazione lessicale che tra la prima e la terza edizione vede il cambiamento di tutti i propri elementi, in principio più ricercati tonalmente, fino a giungere alla forma più regolare e corrispondente di *maldroits/maldestro* e *honteaux/vergognoso*. Inoltre inizialmente Raboni aveva sciolto la dittologia presente nell'originale francese attraverso una separazione data dalla virgola e dall'enjambement. Egli dunque dal 1987 ricomponne la dittologia tramite l'annullamento dell'enjambement e la sostituzione della virgola con la congiunzione *e*. I vari assestamenti testuali qui riportati vertono, come possiamo notare, sull'adeguamento all'originale.

### 1.i Passaggio plurale / singolare e viceversa

Tra i fenomeni meno ricorrenti troviamo i passaggi dal plurale-singolare/singolare-plurale da una all'altra edizione. La maggior parte delle volte la scelta viene fatta perseguendo un adeguamento generale al testo originale, riportando quindi il numero dal francese.

- Boucliers provoquants (LII La beau navire, v 21)

provocante scudo (1973)

scudo provocante (1987)

scudi provocanti (1992)

In questo esempio assistiamo quindi ad un assestamento testuale generale che comprende quindi anche un'inversione oltre che al cambiamento di numero. Tuttavia Raboni opta per un'aderenza all'originale francese che effettivamente pone un plurale.

- *Plaisirs*, ne tentez plus (LXXX Le goût du néant, v 9)

non stuzzicatelo, *piaceri* (1973)

non stuzzicatelo, *piaceri* (1987)

non tentarlo, *piacere* (1992)

Nel caso qui sopra riportato invece il procedimento è invertito. Abbiamo quindi il passaggio dal plurale *piaceri* che corrisponde al francese *plaisirs* al successivo singolare per via di una necessità di accordo di numero con il verbo che precede. Inizialmente infatti Raboni aveva selezionato una forma più espressiva (*stuzzicatelo*) per tradurre *tentez* e perseguendo poi un generale processo di adeguamento al testo originale sceglie di tradurre con il verbo corrispondente (*tentare*) ma lo declina diversamente per rientrare in

determinati parametri metrici, normalizzando quindi il numero di sillabe che passa da 16 a 14 diventando così un perfetto doppio settenario:

➤ Plaisirs, ne tentez plus un coeur sombre et boudeur

Non stuzzicatelo, piaceri, questo cuore immusonito (1973)

Non stuzzicatelo, piaceri, questo cuore ingrugnato (1987)

Non tentarlo, piacere, questo cuore ingrugnato (1992)

Raboni perciò in questo caso sacrifica in parte l'aderenza all'originale recuperandola in un altro punto del testo, ricercando anche l'attenuazione di un'espressività in un primo momento marcata e guadagnando allo stesso tempo una precisione metrica prima assente.

### 1.1 Accordi

Di conseguenza alle trasformazioni testuali e alle diverse selezioni lessicali tra una e l'altra edizione quindi ci sono gli accordi di genere e di numero. Un caso lo abbiamo appena visto nell'esempio precedente ma come è naturale che sia il fenomeno dell'accordo accompagna bene o male tutte le rielaborazioni testuali.

➤ Dans le réseau mobile et *bleu* (LXVIII La pipe, v 10)

l'intreccio / mobile e *cilestrino* (1973)

la rete / mobile e *cilestrina* (1987)

la rete / mobile e *cilestrina* (1992)

Con la variazione del soggetto, che passa dall'essere maschile (*l'intreccio*) a femminile (*la rete*), abbiamo di conseguenza anche l'accordo dell'aggettivo che si adegua al genere.

Dietro alla scelta di utilizzare cilestrino/a per tradurre *bleu* vi sono probabilmente diverse ragioni. Innanzitutto appare come un tentativo di ricercatezza, di maggior specificazione e quindi di innalzamento tonale; inoltre risulta una soluzione efficace per il raggiungimento dell'obiettivo di perfezionamento metrico considerando che il verso ottenuto è un endecasillabo preciso, come anche il verso che lo precede: gli cinge e culla l'anima la rete. Aggiungiamo poi che la traduzione di *résau* con *rete* rappresenta una forma più vicina all'originale semantico rispetto a *intreccio*, un poco più forzato.

### 1.m Flessioni morfologiche

Ascrivibili a questo gruppo di fenomeni “minori”, per incidenza ma anche per rilevanza testuale, vi sono le variazioni morfologiche. Anch'esse sono parte integrante di un ampio processo rielaborativo che caratterizza il lavoro di Raboni negli anni, e nella valutazione degli elementi da introdurre o modificare all'interno del contesto poetico è inevitabile la presenza di tali variazioni.

- Qui, *recélant* un fouet (CXI Femmes damnées, v 18)

nascondono un flagello (1973)

nascondendo un flagello (1987)

nascondendo un flagello (1992)

La flessione in questo caso coinvolge il verbo che passa dal presente indicativo al gerundio allineandosi alla forma originale francese.

- l'oeil chargé (Au lecteur, v 37)

occhi gravi (1973)

occhi grevi (1987)

occhio greve (1992)

Un esempio di variazione lessicale all'insegna dell'attenuazione dell'espressività che presenta tre forme differenti nelle prime tre edizioni. Assistiamo dunque ad un vaglio e quindi ad un mutamento nella scelta del lessico ma anche della sua flessione e l'opzione finale appare la resa più vicina all'originale delle tre.

➤ nous nous faisons payer grassement (Au lecteur, v 6)

vendute care (1973)

vendiamo a caro prezzo (1987)

vendiamo a caro prezzo (1992)

Anche in questo caso abbiamo una flessione verbale che riguarda il tempo. Raboni passa dunque dal participio passato al presente indicativo e di nuovo sceglie di rimanere più aderente all'originale trovando inoltre una normalizzazione metrica a favore del doppio settenario.

Come possiamo notare tali interventi testuali, importanti o minimi che siano, rientrano tutti in un ampio progetto di normalizzazione, adeguamento e attenuazione espressiva che caratterizza il lavoro di Raboni successivamente alla prima edizione.

Dopo aver quindi presentato, all'interno del macro gruppo di varianti identificato con il nome di "rielaborazioni", tutti i fenomeni linguistici individuati che costituiscono l'imponente opera di traduzione delle *Fleurs*, ora vediamo singolarmente tutte le tipologie di varianti e gli specifici fenomeni che le caratterizzano.

## 2.VARIANTI SINTATTICHE

Le varianti sintattiche sono sicuramente tra le più frequenti all'interno dei testi analizzati. Come del resto accade anche nelle rielaborazioni più ampie che abbiamo appena visto, lo spostamento degli elementi all'interno del testo poetico è un fenomeno che caratterizza il processo di traduzione e correzione nel tempo e nelle edizioni. Risulta essere particolarmente ostico nella maggior parte dei casi, per Raboni, riportare nella traduzione italiana l'ordine sintattico dell'originale; egli in verità non è nemmeno interessato a replicarne specularmente l'assetto, poiché preferisce rielaborare il testo poetico restituendo nell'italiano l'effetto dell'originale francese filtrato attraverso il proprio intervento più o meno marcato.

Perseguendo dunque questa visione, e intenzione di traduzione poetica sotto il segno di un incontro tra il poeta e il traduttore, che più volte abbiamo ribadito, egli torna ripetutamente sulle proprie traduzioni in un perpetuo processo di correzione che si esplicita soprattutto nella variazione lessicale e sintattica.

Vediamo quindi alcuni esempi di varianti sintattiche e dei fenomeni linguistici connessi:

- hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère (Au lecteur, 40)

tu, ipocrita lettore che mi somigli, fratello (1973)

ipocrita lettore, mio simile, fratello (1987)

ipocrita lettore, mio simile, fratello (1992)

Nell'esempio riportato qui sopra assistiamo ad una variazione di tipo sintattico degli elementi costitutivi del verso che di fatto vengono spostati per raggiungere la forma più adeguata all'orecchio del traduttore. Inizialmente troviamo in aggiunta al testo originale un ulteriore complemento di vocazione (*tu* seguito subito da *ipocrita lettore*), di cui il primo viene soppresso nella seconda e nella terza edizione. Nella versione del 1973 inoltre troviamo una forma esplicita ed allungata, caratterizzata da un predicato verbale che poi verrà neutralizzato e quindi sostituito da una serie di sintagmi nominali che andranno a comporre il verso ricalcando l'assetto dell'originale.

- Dans une ténébreuse et profonde unité (IV correspondances, 6)

tendono a un'unità profonda e buia (1973)

tendono a una profonda, tenebrosa unità (1987)

tendono a un'unità profonda e oscura (1992)

Anche in questo caso osserviamo una riformulazione del verso attraverso una serie di movimenti. Sebbene la versione più vicina all'originale sia la seconda, del 1987, vediamo come Raboni infine ritorni alla struttura sintattica del 1973, modificando però il lessico attraverso la sostituzione di *buia* con *oscura*, variazione che ha sostanzialmente un obiettivo di innalzamento tonale avendo dovuto sacrificare il più corrispondente *tenebrosa*.

- Les parfums, les couleurs et les sons se répondent (IV Correspondances, 8)

i suoni rispondono ai colori, i colori ai profumi (1973)

i profumi, i colori e i suoni si rispondono (1987)

i profumi, i colori e i suoni si rispondono (1992)

Un altro esempio di variazione sintattica in cui gli elementi del verso vengono ricollocati secondo una visione prevalentemente normalizzante. La prima versione, nell'edizione del 1973, appare piuttosto alta a livello tonale, una forma abbastanza aulica e particolarmente rilevata poeticamente anche attraverso la ripetizione rafforzativa (epanalessi) del termine *colori*. Nelle due versioni seguenti (1987,1992) Raboni decide di rielaborare l'intero verso seguendo la struttura sintattica e semantica dell'originale francese ottenendo così anche una normalizzazione di tipo metrico attraverso la formazione di un endecasillabo.

- L'autre mime, en boitant, l'infirmes qui volait (II L'albatros, v 12)

la pipa sotto il becco, un altro, zoppicando fa il verso allo storpio che volava (1973)

chi, zoppicando, fa il verso allo storpio che volava! (1987)

chi imita, zoppicando, lo storpio che volava! (1992)

Quello appena citato è un caso abbastanza ostico da risolvere e tradurre per Raboni, a livello lessicale e anche a livello sintattico. Egli dunque esordisce con un verso molto lungo che poi invece nelle edizioni seguenti viene spezzato da un enjambement rimanendo aderente alla versione sintattica dell'originale francese. Nelle correzioni senza dubbio la forma che Raboni riporta nell'edizione del 1992, che resterà anche in quelle successive, è la più vicina a quella presentata da Baudelaire nella propria opera; inoltre tale variazioni sintattica porta anche ad un perfezionamento metrico rappresentato dal doppio settenario.

- J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore

M'enveloppait. – Eh quoi! N'est-ce donc que cela?

La toile était levée et j'attendais encore. (CXXX Le rêve d'un curieux)

[...] ero morto, m'avvolgeva

La terribile aurora

E nulla era cambiato. – Possibile

Che non ci fosse altro? S'era alzato il sipario, e io aspettavo ancora. (1973)

Senza scosse ero morto, e la tremenda aurora

M'avvolgeva. – Nient'altro? È mai possibile?

S'era alzato il sipario, e io aspettavo ancora. (1987)

Senza scosse ero morto, e la tremenda aurora

M'avvolgeva. – Nient'altro? È mai possibile?

S'era alzato il sipario, e io aspettavo ancora. (1992)

Una rielaborazione sintattica che va a contrarre in tre versi più uniformi ed omogenei il contenuto che nella prima versione si espandeva su quattro versi. Un processo di sintesi e variazione sintattica che verte verso una normalizzazione metrica, assente nella prima

versione che vede le due terzine metricamente libere, oltre che alla formazione di una serie di allitterazioni coronate con la rima finale (*aurora : ancora*) ottenuta attraverso la contrazione dell'interrogativa, spezzata in due minori, la soppressione del sintagma *e nulla era cambiato* e l'inversione di *m'avvolgeva* con *terribile/tremenda aurora*. Sintatticamente l'elaborata evoluzione porta Raboni ad avvicinarsi, se non a coincidere, all'originale.

## 2.a Inversioni

Inevitabilmente, come accadeva per le varianti sostanzialmente onnicomprensive che ho chiamato "rielaborazioni", anche le varianti di tipo sintattico includono fenomeni di inversione.

- J'ai dit au poison perfide (XXXI le vampire, v 15)

ho domandato al perfido veleno (1973)

ho domandato al perfido veleno (1987)

al perfido veleno ho domandato (1992)

Nella situazione riportata l'inversione è tra il predicato verbale e il complemento di termine. In questo caso egli sceglie di sacrificare l'aderenza sintattica probabilmente per trovare la rima con pregato del v. 13 e formare dunque una quartina secondo lo schema rimico: ABAB (pregato : libertà : domandato : viltà).

- Guidé par ton odeur (XXII Parfum exotique, v 9)

Dal tuo odore guidato (1973)

Guidato dal tuo odore (1987)

Guidato dal tuo odore (1992)

L'inversione qui avviene ancora tra il predicato verbale e il complemento di causa efficiente. L'ordine sintattico della versione del 1973 presenta una fisionomia tonalmente alta, poeticamente forzata nel senso di una ricercatezza stilistica che Raboni prontamente disinnescò ristrutturando il verso a partire dalla seconda edizione, portandolo ad una forma più consueta e regolare nonché in linea con l'originale francese.

## 2.b Soppressioni

Nell'opera di variazione e correzione sintattica spesso si rende necessaria l'eliminazione di determinati elementi che intralciano il processo di spostamento e ricollocamento con l'obbiettivo di una resa ottimale.

- Je vois un port rempli de voiles et de mâts (XXII Parfum exotique, v 10)

vedo un porto riempito d'alberi e di vele (1973)

vedo un porto riempito d'alberi e di vele (1987)

vedo un porto con alberi e con vele (1992)

In questo caso la soppressione interessa il predicato verbale (*riempito*), eliminato nella terza edizione. Raboni dunque, come possiamo notare, sceglie di sacrificare l'aderenza all'originale, che di fatto coincide con la prima e la seconda versione, per cercare una normalizzazione metrica trovata nell'endecasillabo della soluzione, che sarà quella definitiva, del 1992.

## 2.c Aggiunte

Anche le aggiunte, che abbiamo già analizzato nelle varianti precedenti, si possono annoverare tra le varianti di tipo sintattico. L'inserimento di un nuovo elemento infatti è parte attiva del processo di variazione sintattica dei versi.

- Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits (XLIV Réversibilité v 3)

di quei vaghi terrori che la notte (1973)

di quei vaghi terrori che nelle notti orrende (1987)

di quei vaghi terrori che nella notti orrende (1992)

Nell'esempio citato l'aggiunta riguarda l'aggettivo, come spesso accade, e viene inserito a fine verso. Orrende dunque, attribuito a notti, va di fatto a ricalcare l'originale francese, dalla quale Raboni si era discostato nella prima versione in cui si era limitato a riportare notte senza alcun tipo di attributo. Come possiamo notare quindi la variazione avviene nella direzione di un adeguamento all'originale che si esplicita anche attraverso il passaggio dal singolare (*notte*) ad un plurale (*notti*) presente nel francese.

## 2.f Dislocazioni

Allo stesso modo, anche le dislocazioni sono parte integrante del processo di variazione sintattica. Esse si configurano infatti come lo spostamento di uno o più elementi all'interno del testo, di fatto condividendo il principio con le varianti sintattiche.

- Quand la pierre, opprimant ta poitrine peureuse

Et tes flancs qu'assouplit un charmant nonchaloir,  
empêchera (XXXIII Remords posthume vv 5-6-7)

Quando gravando l'atterrito  
Tuo seno, il molle incanto dei tuoi fianchi, *la pietra*  
Impedirà lo slancio del tuo cuore(1973)

e *la pietra*, gravando l'atterrito tuo seno  
e la grazia indolente dei tuoi fianchi,  
impedirà lo slancio del tuo cuore (1987)

e *la pietra*, gravando l'atterrito tuo seno  
e la grazia indolente dei tuoi fianchi,  
impedirà lo slancio del tuo cuore (1992)

Nella complessiva variazione sintattica, ci concentreremo sul soggetto: la pietra. Nell'esempio riportato infatti il soggetto viene spostato dalla fine del secondo verso all'inizio del primo verso e della quartina, separandolo dal predicato verbale. La dislocazione qui riporta in una dimensione di concretezza la quartina che si legge in maniera più regolare e scorrevole rispetto all'effetto di sospensione presente nella prima versione, probabilmente più elevata tonalmente proprio per via della disposizione sintattica volta a conferirne un carattere marcatamente poetico e sospensivo. Un processo di normalizzazione che comunque coinvolge il distico in maniera totale, a partire dalla metrica in cui abbiamo il passaggio da doppio settenario ad endecasillabo del secondo verso che si uniforma agli altri versi della quartina, tutti endecasillabi; anche a livello lessicale assistiamo ad un'attenuazione dell'espressività, discretamente rilevata nella prima edizione. A tutto ciò aggiungiamo l'ipotesi per cui attraverso la dislocazione di pietra ad inizio verso Raboni ottenga volutamente a fine dei tre versi parti anatomiche, e attraverso la collocazione prominente viene loro posta, quindi, un'attenzione particolare. L'esito finale del rimaneggiamento quindi rimane maggiormente aderente all'originale francese.

### 3.VARIANTI LESSICALI

Tra le varianti maggiormente presenti ci sono senza dubbio quelle lessicali. Insieme alle varianti sintattiche rappresentano l'intervento più massiccio a livello stilistico e contenutistico che il traduttore svolge.

Le variazioni a livello lessicale avvengono per molteplici motivi, che vanno dall'obbiettivo di perfezionamento metrico ad una revisione dell'interpretazione fino all'abbassamento/innalzamento tonale. Ogni caso di variazione lessicale dunque, sinonimica o meno, deve essere analizzato all'interno del contesto testuale in cui si manifesta per poter capire il reale motivo che si cela dietro a determinate scelte del traduttore.

Il fenomeno precedentemente citato delle *sostituzioni* si ascrive all'interno delle varianti lessicali, perché di fatto parliamo sostanzialmente di sostituzioni lessicali e sinonimiche.

Vediamo quindi alcuni esempi di varianti lessicali nei testi:

➤ *sottise* (Au lecteur, v 1)

ignoranza (1973)

ignoranza (1987)

stupidità (1992)

Si tratta di una variazione non solo di tipo lessicale ma anche di tipo semantico. In un primo momento potrebbe sembrare una variante sinonimica ma di fatto il significato cambia. È la parola che apre il verso, la quartina, la poesia e anche la raccolta, di conseguenza ha un certo peso specifico all'interno non solo della poesia in cui è inserita ma proprio per quanto riguarda i *Fiori del male*, di conseguenza la scelta di traduzione va ben ponderata. Inizialmente quindi Raboni cerca di alleggerire, di sofisticare l'attacco traducendo *sottise* con *ignoranza*, molto più elegante. Nella terza edizione egli però decide di abbassare il tono ed esordire con *stupidità*, molto più espressivo e d'effetto, nonché maggiormente vicino all'originale semantico rispetto alla forma precedentemente scelta.

➤ *Et nous alimentons nos amables remords* (Au lecteur, v 3)

E i nostri graziosi rimorsi li sfamiamo (1973)

E i nostri graziosi rimorsi li sfamiamo (1987)

E alimentiamo i nostri bei rimorsi (1992)

In questo caso le varianti lessicali sono due, una coinvolge il predicato verbale e l'altra l'aggettivo riferito a *rimorsi*. La variazione che avviene tra sfamiamo e alimentiamo ha sicuramente una funzione attenuante rispetto ad un'iniziale espressività pronunciata oltre che per motivi di aderenza all'originale che effettivamente vede *nous alimentons*. Per quanto riguarda la sostituzione dell'aggettivo graziosi con bei invece intuiamo la volontà

del traduttore di “detonalizzare” il sintagma ma anche l’intero verso che si esprime anche attraverso una variazione sintattica che pone gli elementi secondo un ordine meno ricercato e marcatamente poetico. A tutto ciò si aggiunge una normalizzazione metrica che attraverso la scelta di una forma più breve (*bei>graziosi*) trova un perfetto endecasillabo. In questo esempio, come in molti altri, possiamo notare diversi fenomeni connessi: variazione lessicale, parzialmente sinonimica, variazione sintattica, inversione, abbassamento tonale ecc.

Attraverso quindi un abbassamento tonale da un lato e un innalzamento dall’altro Raboni cerca costantemente un equilibrio ed un’armonia all’interno dei testi, anche e soprattutto attraverso una precisa scelta lessicale.

Gli elementi che formano il testo dunque, come possiamo capire, vengono studiati e ponderati nel dettaglio per bilanciare il tono, l’espressività, l’effetto, la resa e molto altro risiede nelle correzioni e nei rimaneggiamenti del traduttore. Molteplici ragioni e motivazioni spingono Raboni nel prendere determinate decisioni rispetto alla traduzione e alla resa del contenuto; l’obiettivo primario del lavoro svolto in questa sede è perciò quello di cogliere nelle sfumature di traduzione una strategia, la causa, il fattore che determina l’origine di tali trasformazioni e correzioni intertestuali.

Di variazioni lessicali è disseminata tutta l’opera di Raboni, basti pensare che i tre esempi fatti qui sopra si collocano nei primi tre versi della poesia di apertura delle prime tre edizioni.

Vediamo quindi altri esempi:

- Une chose usée (XVI Châtiment de l’orgueil, 25)

oggetto fuori uso (1973)

oggetto usato (1987)

oggetto usato (1992)

In questo caso la variazione oltre che lessicale è semantica. Vi è infatti una differenza non proprio sottile tra un oggetto fuori uso ed un oggetto usato. Non possiamo sapere se il cambiamento da parte di Raboni dell'espressione utilizzata sia effettivamente frutto di una reinterpretazione del testo o meno. Possiamo anche ipotizzare che la versione presentata nella prima edizione (1973) rappresenti un tentativo di nobilitazione del testo attraverso una sorta di forma inconsueta. Ad ogni modo il traduttore già nell'edizione dell'87 aderisce all'originale lessicale e semantico.

➤ l'ivrogne (XXXI *Le vampire*, v 10)

l'alcolizzato (1973)

l'ubriacone (1987)

l'ubriaco (1992)

Alcune volte assistiamo ad una serie di ripensamenti e correzioni che diversificano il lessico in tutte le edizioni, come in questo esempio. Raboni sembra essere titubante rispetto alla scelta del termine più adatto con cui tradurre il non facilmente traducibile *ivrogne*. Come accade molto spesso la prima edizione riporta una forma più "delicata", più alta tonalmente se vogliamo, rispetto alla corrispondenza semantica del francese. La correzione seguente vede quindi un abbassamento tonale abbastanza marcato *alcolizzato*>*ubriacone*, il cui esito è quello tra i tre che più si avvicina all'originale. Insoddisfatto però, Raboni, probabilmente per via del drastico abbassamento tonale, forse esagerato all'interno del contesto testuale che circonda l'espressione, sceglie di mediare attraverso un termine che si ponesse in una posizione di compromesso tra i due registri tonali e si avvicinasse quanto più possibile al testo di origine: *l'ubriaco*. Optando per un vocabolo più breve, inoltre, raggiunge anche la normalizzazione metrica del verso, ricavando un settenario.

➤ Triste (LXXXI *Alchimie de la douleur*, v 8)

Atroce (1973)

Triste (1987)

Triste (1992)

Questo caso appare abbastanza semplice da decifrare. La sostituzione avviene tra gli aggettivi, con un passaggio dal fortemente espressivo *atroce* a favore di un molto più regolare *triste*. La variazione proposta a partire dall'87 inoltre collima con la forma dell'originale francese *triste*. La direzione presa da Raboni, anche in questo esempio, è orientata verso un'attenuazione dell'espressività nonché ad una maggior aderenza all'originale.

➤ Maigres oreilles (XCVI Le jeu, v 4)

Orecchie scarnite (1973)

Magre orecchie (1987)

Magre orecchie (1992)

Un'altra sostituzione aggettivale: *scarnite* > *magre*. Raboni nella prima edizione accentua l'espressività attraverso l'utilizzo di un termine molto più d'impatto all'interno del testo (*scarnite*) che, insieme all'inversione, conferisce un'intensità e un'icasticità molto più forti al verso. In seguito egli sceglierà di accostarsi, apparentemente, all'originale traducendo *maigres* con *magre*, e attraverso l'inversione del soggetto e del suo attributo smorza l'espressività pronunciata dell'edizione del 1973. Dico apparentemente perché in verità *maigres* non corrisponde precisamente all'italiano *magre*, poiché si riveste di un'accezione più specifica, più forte, relativa ad un'estrema magrezza, quindi una forma praticamente sinonimica rispetto a *scarnite*. Tuttavia traducendo *magre* Raboni appare avvicinarsi all'originale almeno per quanto riguarda l'apparenza, sebbene, come detto, il significato dal francese non coincida perfettamente.

#### 4.VARIANTI SEMANTICHE

Questa tipologia di varianti verte sostanzialmente sull'aspetto semantico e di conseguenza sono fortemente dipendenti dalle, precedentemente analizzate, varianti lessicali. La variante semantica dunque si propone dal momento in cui il traduttore effettua scelte lessicali differenti da una all'altra edizione che vanno a mutare il significato della parola o addirittura di un'intera proposizione.

Le variazioni riguardanti la semantica dunque possono dipendere da diversi fattori: revisione di un'iniziale interpretazione poi considerata imprecisa o scorretta, volontà di conferire maggiore o minore espressività al testo, tentativo di innalzare o abbassare il tono, rientrare in determinati parametri metrici o semplicemente perché un altro lessema si inserisce meglio all'interno di un dato contesto poetico sebbene non coincida semanticamente con l'originale francese.

Il fenomeno della sostituzione è centrale quindi se parliamo di variazione semantica perché, come abbiamo detto, con la correzione lessicale spesso incontriamo accezioni differenti tra le edizioni.

➤ *Occupent nos esprits* (Au lecteur, v 2)

*Ci regnano* in cuore (1973)

*Ci assediano* la mente (1987)

*Ci assediano* la mente (1992)

Nell'esempio riportato ci sono due variazioni lessicali che comportano una revisione della traduzione e del primo significato attribuito. Abbiamo quindi la sostituzione del predicato verbale che passa da *regnano* ad *assediano* e la differenza semantica tra i due non è sottile. Lo stesso vale anche per quanto riguarda la seconda variazione lessicale, quella che interessa il complemento oggetto, che inizialmente traduce *esprits* con *cuore* che poi diviene *mente*. Nell'analizzare tali variazioni lessicali e semantiche però occorre valutare il cambiamento nella sua totalità e non le singole correzioni. Come vediamo infatti il traduttore modificando i due elementi corregge l'intera frase a livello semantico,

rivisitando un'interpretazione data sulle prime, resa attraverso una forma marcatamente poetica e meno aderente all'originale francese. La versione che abbiamo a partire dall'edizione dell'87 appare più in linea con la forma originale, sebbene non si presenti come un calco lessicale, la resa del contenuto e dell'effetto sicuramente si orientano verso una normalizzazione di tipo semantico. Con il cambio di direzioni inoltre Raboni ottiene anche una normalizzazione di tipo metrico portando il verso a 14 sillabe.

➤ Qui chantent les transports de l'esprit et des sens (IV correspondances, v 14)

a commentare le dolcezze estreme dello spirito e dei sensi (1973)

che cantano i trasporti della mente e dei sensi (1987)

che cantano i trasporti della mente e dei sensi (1992)

In questo caso abbiamo una rielaborazione lessicale e semantica che coinvolge praticamente l'intero verso ad eccezione della chiusura. Se in un primo momento, nell'edizione del 1973, abbiamo una specificazione maggiore, di stampo evidentemente poetico ed espressivamente rilevato, assistiamo ad un cambio di rotta a partire dalla seconda edizione (1987). Raboni infatti rivede le scelte iniziali ed effettua una rielaborazione ed un cambio lessicale che comportano una correzione semantica rispetto all'accezione conferita dell'edizione 1973. Le versioni successive dunque presentano una forma innanzitutto aderente all'originale, sicuramente detonalizzata, soggetta inoltre all'attenuazione di un'espressività dal carattere illustre chiaramente presente nella prima edizione. A tutto ciò si aggiunge anche una normalizzazione di tipo metrico che vede nel rimaneggiamento a posteriori la formazione di un endecasillabo perfetto.

Occorre inoltre soffermarsi brevemente sul lessema *esprit*, già visto in altre occasioni, il quale sembra rappresentare una sorta di "crucchio" per quanto riguarda la traduzione da parte di Raboni, poiché ogni volta che lo ritroviamo nei testi viene tradotto in maniera differente: *cuore*, *spirito*, *mente*, *petto* ecc.. Nell'analisi delle ricorrenze del termine all'interno dei testi però è osservabile che in molti casi Raboni nelle edizioni seguenti, e quindi negli anni, tenda a stabilizzarsi sulla forma *mente*, come vediamo in questo esempio e nel precedente.

Come spesso accade, tra le principali motivazioni che spingono il traduttore ad una correzione semantica, c'è l'intenzione di ridurre il divario tra la forma originale e l'esito di traduzione. Una maggior aderenza all'originale quindi, insieme a rimaneggiamenti di carattere attenuante rispetto ad un'espressività rilevata, sono probabilmente le ragioni preponderanti che portano a mutamenti di tipo semantico.

Vediamo quindi una serie di esempi analoghi che dimostrano la tendenza in questo senso:

➤ mâle (III Élévation, v 8)

aspre (1973)

maschie (1987)

maschie (1992)

In questo esempio abbiamo una variazione lessicale e semantica in cui la sostituzione volge verso una maggior corrispondenza con il francese. L'esito quindi appare come un calco dell'originale e viene abbandonata la forma *aspre*, maggiormente rilevante a livello espressivo, verso una normalizzazione lessicale e semantica.

➤ Le gouffre *a toujours soif* (LXXXV L'horloge, v 20)

non è mai sazio (1973)

ha sempre sete (1987)

ha sempre sete (1992)

Qui è osservabile un'iniziale negativa trasformata in seguito in una frase affermativa, modificando di conseguenza l'avverbio di tempo e rimanendo quindi più vicino alla forma originale. Per quanto riguarda il senso della sentenza, sebbene figurativamente il principio sembrerebbe lo stesso, è facilmente identificabile la differenza, che in *sazio* si riferisce sostanzialmente all'aspetto alimentare in generale mentre nelle versioni

successive abbiamo una maggior specificità riguardante il bisogno di ingerire liquidi. Inoltre la forma scelta per l'edizione 1973 si mostra più espressiva e rilevata a livello tonale e poetico, temperamento prontamente smorzato a partire dal 1987 in cui di fatto ritroviamo un'aderenza perfetta al francese.

➤ Il est des parfums frais comme des *chairs* d'enfants (IV Correspondences, v 9)

Profumi freschi come la *pelle* d'un bambino (1973)

Profumi freschi come la *carne* d'un bambino (1987)

Profumi freschi come la *carne* d'un bambino (1992)

In questo caso osserviamo una variazione semantica che, contrariamente alla tendenza generale e usuale, presenta nella prima edizione una forma attenuata espressivamente: *pelle*. Questa scelta può dipendere dal fatto che il complemento oggetto si riferisca a *bambino* e può essere possibile che a Raboni non piacesse l'accostamento abbastanza contrastante tra un termine piuttosto espressivo quale è *carne* e la figura di un fanciullo. Al di là delle considerazioni ipotetiche ciò che è certo è che la correzione, a partire dall'edizione 1987 in poi, si dirigerà verso la versione più espressiva e coincidente con l'originale francese *chairs*, sebbene sia declinato al singolare anziché al plurale.

➤ Penseurs forts (VII La muse malade, v 10)

saggi pensieri (1973)

forti pensieri (1987)

forti pensieri (1992)

Analogamente agli esempi precedenti in questo caso osserviamo un cambio di direzione semantica attraverso una variazione lessicale. Nella prima versione Raboni sceglie l'aggettivo *saggi* relativo a *pensieri*, quasi per conferire una maggior poeticità e profondità alla sentenza; poi però egli deciderà di accostarsi fedelmente all'originale

traducendo *forts* con il suo corrispettivo italiano, forma sicuramente meno elegante rispetto alla prima opzione.

- Éveille dans le champs *les vers* comme les roses (LXXXVII Le soleil, v 10)

sveglia nei campi *i versi* come le rose (1973)

sveglia nei campi *i vermi* come le rose (1987)

sveglia nei campi *i vermi* come le rose (1992)

Assistiamo qui, probabilmente, ad una rivisitazione dell'interpretazione del testo francese da parte del traduttore. Inizialmente Raboni interpreta e traduce *les vers* con *i versi*, salvo poi riconsiderare la propria posizione e correggere con *vermi*, traduzione che collima con il significato francese. Si può quindi ipotizzare un errore nell'interpretazione iniziale da parte del traduttore. L'esito finale in ogni caso risponde ad un'intenzione di normalizzazione semantica generalizzata.

- nos repentirs sont lâches (Au lecteur, v 5)

vaghi i rimorsi (1973)

deboli i pentimenti (1987)

deboli i pentimenti (1992)

Nell'esempio qui citato abbiamo due sostituzioni lessicali che tra loro non sono propriamente coincidenti a livello semantico. Nella versione del 1973 vi è forse un tentativo di innalzamento tonale, sebbene non sia particolarmente marcato. Anche in questo caso Raboni poi deciderà di restare vicino al testo originale e apporterà di conseguenza delle correzioni normalizzanti che andranno ad abbassare il tono e avvicineranno la traduzione al significato francese. Nonostante *lâches* non corrisponda propriamente all'aggettivo *deboli* riportato da Raboni, la forma a partire dal 1987 si avvicina notevolmente rispetto alla precedente a quella originale. Inoltre attraverso il

rimaneggiamento il traduttore effettua anche un cambiamento nella metrica, passando dall'endecasillabo al doppio settenario.

➤ Comme les boucliers accrochent des éclairs (LII La beau navire, v 20)

un terso scudo lampeggiante (1973)

un terso scudo lampeggiante (1987)

mandano lampi come fan gli scudi (1992)

La revisione nell'esempio riportato coinvolge l'intero verso. La correzione qui appare abbastanza considerevole e una forma mantenuta per due edizioni viene poi modificata radicalmente. Se in un primo momento Raboni sembra rielaborare abbastanza la parte di testo in questione, presentando una versione marcatamente propria, espressiva e poetica, in seguito osserviamo un rimaneggiamento totale del verso a livello lessicale, sintattico e semantico che si basa su di una maggior adesione all'originale, tonale ed espressiva, oltre che di significato. L'edizione 1992 infatti riporta una forma meno espressiva ed alta tonalmente che di fatto coincide con quella francese. Attraverso tale rielaborazione normalizzante Raboni normalizza anche il metro, ottenendo un endecasillabo perfetto.

➤ j'ignore (XLI Tout entière, v 13)

come faccio a sapere (1973)

come faccio a sapere (1987)

non so dire (1992)

In questo esempio abbiamo un mutamento nella forma della sentenza che passa dall'essere un'interrogativa retorica ad una negativa. Già questo cambio rappresenta un intervento alquanto incisivo rispetto al verso. Se in partenza, nell'originale francese abbiamo *j'ignore*, un'affermativa, egli tenta quindi altre strade per rendere l'effetto che nella prima edizione si esplicita attraverso una modalità forse più letteraria mentre poi

viene rielaborata sinteticamente con esito *non so dire* che di certo di avvicina alla versione dell'originale se paragonata al risultato iniziale di traduzione. Tale correzione comporta anche un cambio metrico, ossia il passaggio da doppio settenario ad endecasillabo.

## 5.VARIANTI MORFOLOGICHE

Tra le molteplici variazioni presenti nei *Fiori del male* troviamo anche le varianti morfologiche, ossia tutti quegli assestamenti testuali di flessione di cui l'opera è disseminata. Si tratta per lo più di piccoli accorgimenti, prevalentemente concernenti il predicato verbale, volti al miglioramento generale della resa o, come del resto in tutte le varianti analizzate, perseguono gli obbiettivi di variazione precedentemente citati ad inizio capitolo.

➤ *Contempler ma mine* (LXVIII La pipe, v 2)

*Guardando* la mia faccia (1973)

*Guardando* la mia faccia (1987)

*Guarda* la mia faccia (1992)

In questo esempio la variazione morfologica è data dalla flessione del predicato verbale che da un gerundio passa ad un imperativo. Sebbene la prima e la seconda edizione riportino una forma più coerente con l'originale Raboni sceglie di discostarsene in seguito optano per un altro modo. La forma contratta può essere giustificabile secondo un piano di normalizzazione metrica, per cui attraverso un termine maggiormente sintetico il traduttore perde una sillaba, quella in eccedenza per la formazione di un perfetto endecasillabo frutto dell'esito finale.

➤ *nous nous fainsons payer* grassement nos aveux (Au lecteur, v 6)

*vendute* care le nostre confessioni (1973)

*vendiamo* a caro prezzo le nostre confessioni (1987)

*vendiamo a caro prezzo le nostre confessioni* (1992)

Anche nel caso qui sopra abbiamo una variazione morfologica che coinvolge il predicato verbale e il suo modo. Un iniziale participio passato si trasforma in un presente indicativo. Il soggetto, esplicitato a partire dalla seconda edizione (noi), viene posticipato al verso seguente nel 1973. Oltre ad una risposta all'esigenza del traduttore di normalizzazione testuale rispetto ad una maggior aderenza con l'originale francese, tale correzione rappresenta anche una soluzione metrica. Egli infatti con la diversa flessione verbale, unita ad un allungamento della forma seguente attraverso un'aggiunta specificatoria, ottiene un doppio settenario e di conseguenza una normalizzazione anche a livello metrico.

➤ Vous que dans votre enfer mon âme *a poursuivies* (CXI Femmes damnées, v 25)

voi che nel vostro inferno *ha seguito* il mio cuore (1973)

voi che nel vostro inferno *ha inseguite* il mio cuore (1987)

voi che nel vostro inferno *ha inseguito* il mio cuore (1992)

Un altro esempio di flessione verbale. Qui le tre edizioni riportano una forma differente. Sebbene il principio sia lo stesso e non venga intaccata la semantica, Raboni sembra indeciso su quale forma utilizzare. Il verbo *inseguire* propone una sillaba in più rispetto all'analogia forma *seguire*; sillaba che permette al traduttore di raggiungere il doppio settenario. Per quanto riguarda la versione del 1987, possiamo ipotizzare che Raboni cercasse una forma più raffinata, poetica se vogliamo, attraverso il passaggio al femminile, ovviamente riferito a *voi*. Tuttavia in casi come questo è molto difficile decifrare la strategia di traduzione che ha portato il traduttore a compiere determinate scelte.

- *Suivons le mirage lointain* (CVIII Le vin des amants v 7)

*seguire* il remoto miraggio (1973)

*seguiamo* il remoto miraggio (1987)

*seguiamo* il remoto miraggio (1992)

Ulteriore esempio di variazione morfologica legata alla flessione verbale, che passa da un infinito ad un presente indicativo declinato alla prima persona plurale. A parità di sillabe e non avendo nessuna rilevante implicazione semantico-testuale è verosimile che la correzione avvenga perseguendo l'obbiettivo di fedeltà all'originale.

- *Tu prodigues, sérieuse* (LVIII Chanson d'après-midi v 27)

*Insieme, cupa* (1973)

*Assieme, intenta* (1987)

*Assieme, intenta* (1992)

Questo rappresenta un caso particolare poiché si tratta di un'aggiunta del traduttore, assente nel testo originale. In verità è meglio parlare di rielaborazione del contenuto attraverso una forma consona all'esigenza e al gusto di Raboni, che in una data situazione contestuale, come questa, assesta il testo per mezzo di alcuni accorgimenti. Nonostante non sia presente nell'originale, anche il termine aggiunto da Raboni diviene oggetto di trasformazione e correzione morfologica dalla prima alla seconda edizione. Di fatto abbiamo una variazione morfologica che porta ad una variante sinonimica, attraverso la sostituzione del prefisso *in-* con *as-*, generando un diverso lessema di fatto analogo e sinonimico rispetto al precedente.

#### 5.a Passaggi plurale / singolare e viceversa

Tra e variazioni morfologiche trovate non vi sono però esclusivamente predicati verbali; troviamo infatti anche alcuni passaggi dal plurale al singolare e viceversa.

➤ *déplace les lignes* (XVII *La beauté*, v 7)

scompagina la linea (1973)

turba le linee (1987)

turba le linee (1992)

A prescindere dalla variazione lessicale che precede, Raboni sceglie di porre al plurale il complemento oggetto che nell'edizione 1973 era al singolare. Anche in questo caso non abbiamo delle grosse conseguenze che seguono la correzione, anzi, a livello testuale appare del tutto irrilevante il cambio di numero. La ragione più ovvia dunque risiede nella volontà di rimanere aderente all'originale francese, che riporta effettivamente un plurale: *les lignes*.

## 6. VARIANTI METRICHE

Non entrerà in maniera approfondita nella questione metrica generale poiché sarebbe un discorso decisamente ampio, complesso e fuori dal tema considerato in questa sede. Tuttavia è inevitabile che vi siano delle implicazioni che riguardano la metrica nell'analisi delle poesie tradotte da Raboni, nello specifico, per quanto riguarda il massiccio orientamento del traduttore verso la normalizzazione metrica generale.

Egli infatti, come ho più volte ribadito, si focalizza maggiormente sul metro a partire dalla seconda edizione (1987), cercando di perfezionare i versi inquadrando in forme che vanno prevalentemente verso l'endecasillabo, il doppio settenario e il settenario in misura minore. Qualora, per motivazioni legate al contenuto e alla sua resa, Raboni sia impossibilitato a raggiungere la perfezione sillabica dei versi, la tendenza è sempre e comunque quella dell'avvicinamento a tale adeguamento.

La normalizzazione metrica però, non riguarda solo i singoli versi nella direzione individuale del raggiungimento della perfezione sillabica, ma anche i testi nel loro aspetto complessivo, all'interno del testo o nel contesto della ripartizione metrica in cui è inserito. Raboni dunque, ricerca l'uniformità dei versi tra di loro all'interno dei testi, tentando sempre di rispettare il contenuto originale.

È prevalentemente per perseguire questo intento dunque che troviamo, disseminati in tutto il testo, dei passaggi dello stesso verso, nell'opera di rielaborazione e correzione nel corso delle edizioni, soprattutto da endecasillabo a doppio settenario e viceversa. Tuttavia non è esclusivamente questa la ragione di tali passaggi metrici, infatti un altro motivo può essere individuato in una scelta di resa differente del contenuto stesso, rivisto e modificato, dilatato o sintetizzato.

#### Passaggio endecasillabo > doppio settenario e viceversa

Vediamo ora alcuni esempi di tale fenomeno:

- Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,  
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:  
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles! (XVII La Beauté vv 12-14)

Docili amanti che affascino con due  
Puri specchi che tutto fan più bello,  
I miei occhi, i miei grandi occhi dalle chiarezze eterne! (1973)

Giacchè per incantare così docili amanti  
Ho due limpidi specchi che tutto fan più bello:  
I miei occhi, i miei grandi occhi dalle chiarezze eterne! (1987/1992)

In tale esempio i versi sono soggetti al passaggio da endecasillabo a doppio settenario e sono due: il dodicesimo e il tredicesimo. La ragione della modificazione metrica qui collima con l'esigenza di restare più aderenti al testo originale. Attraverso la correzione quindi, Raboni sceglie una maggior aderenza all'originale e al tempo stesso osserviamo la conversione dei due versi che diventano doppi settenari in conformità all'ultimo verso.

Tale processo conferisce perciò una certa uniformità metrica alla terzina che presenta di conseguenza tre versi doppi settenari.

➤ Le vin sait revêtir le plus sordide bouge  
D'un luxe miraculeux,  
Et fait surgir plus d'un portique fabuleux  
Dans l'or de sa vapeur rouge,  
Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,  
Allonge l'illimité,  
Approfondit le temps, creuse la volupté,  
Et de plaisirs noirs et mornes  
Remplit l'âme au delà de sa capacité.

Tout cela ne vaut pas le poison qui découle  
De tes yeux, de tes yeux verts,  
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...  
Mes songes viennent en foule  
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.

Tout cela ne vaut pas le terrible prodige  
De ta salive qui mord,  
Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remords,  
Et charriant le vertige,  
La roule défaillante aux rives de la mort!

(XLIX Le poison)

La bettola più cupa sa rivestire il vino  
D'un lusso da miracolo, e nell'oro  
Del suo rosso vapore  
Fa sorgere una fiaba di colonne,  
come un tramonto acceso nella bruma.

L'oppio ingrandisce ciò che non ha fine,  
l'illimitato estende,  
il tempo fa più cavo, più profondo il piacere,  
e di nere, di cupe voluttà  
l'anima sa colmare a dismisura.

Ma più veleno stillano i tuoi occhi,  
i tuoi verdi occhi,  
laghi dove si specchia e capovolto  
trema il mio cuore, amari abissi dove  
*a frotte si dissetano i miei sogni.*

Più tremendo prodigio è la saliva  
con cui m'intacchi l'anima e l'affondi  
senza rimorsi nell'oblio, e languente  
a filo di vertigine la spingi

alle rive dei morti!

(1992)

Questo rappresenta un esempio più ampio rispetto al precedente e coinvolge tutto il testo. La tendenza di Raboni in questo caso si configura come una chiara intenzione di un'uniformità metrica generale basata sull'endecasillabo. L'intervento quindi si estende alla poesia nella sua totalità. Il verso soggetto a passaggio metrico è il quindicesimo, che viene convertito da doppio settenario ad endecasillabo, rendendo i versi omogenei tra loro. Come ho detto infatti, il fenomeno coinvolge un solo verso ma nell'opera di rimaneggiamento il traduttore si adopera nella normalizzazione metrica di molti altri versi, precedentemente imperfetti e resi successivamente endecasillabi: 2, 5, 10, 14, 19, 20. Sebbene dunque vi siano delle eccezioni, considerando la difficoltà di Raboni a rendere ogni singolo verso del testo un perfetto endecasillabo, l'orientamento in tale senso, e di conseguenza la revisione, sono generalizzati.

- *C'est la gloire des dieux, c'est le grenier mystique,  
c'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,  
c'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!* (La mort des pauvres vv 12-13-14)

gloria divina, mistico granaio,  
*capitale del povero e sua antica*  
patria – lei, portico che s'apre sul mistero dei Cieli! (1973)

lei la gloria divina, il mistico granaio,  
*la ricchezza del povero e la sua patria antica,*  
lei il portico che s'apre sul mistero dei Cieli! (1992)

Qui ho riportato un altro esempio di una terzina, l'ultima della poesia, che presenta il passaggio da endecasillabo a doppio settenario del verso 13. Anche in questo caso però il fenomeno si ascrive ad un generale processo di normalizzazione e uniformazione metrica che coinvolge non solo la terzina, ma tutto il testo. Attraverso dunque una rielaborazione il verso centrale della terzina passa a doppio settenario da endecasillabo, ma anche gli altri due versi sono coinvolti nella generale normalizzazione metrica divenendo a loro volta dei doppi settenari, in conformità alla metrica del resto della poesia, effettivamente tendente a tale verso.

- Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive (LXV tristesses de la lune v 9)

dal suo languore quando sulla terra (1973)

quando su questa terra, nel suo pigro languore, (1987)

quando su questa terra, nel suo pigro languore, (1992)

Abbiamo qui invece dei singoli versi, in cui la rielaborazione del contenuto, che volge verso una maggior aderenza all'originale, coincide con un cambio di verso. In questo caso Raboni aggiunge elementi e ristrutturata la sentenza esplicitando integralmente il contenuto dell'originale francese, sulle prime sintetizzato. Attraverso dunque tale allungamento del verso il passaggio porta dall'endecasillabo al doppio settenario.

- Et le Temps m'engloutit minute par minute (LXXX Le goût du néant v 11)

e sprofondo nel Tempo minuto per minuto,  
come nell'alta neve un corpo irrigidito;  
non cerco più rifugio in una tana, ormai:  
vedo il mondo dall'alto, tondo, intiero! (1973)

e più il Tempo m'inghiotte ogni minuto  
come nell'alta neve un corpo irrigidito;  
non cerco più rifugio in una tana, ormai:  
vedo il mondo dall'alto, tondo, intiero! (1992)

Anche in questo esempio la rivisitazione della traduzione ha portato Raboni, almeno per la prima parte, per quanto riguarda il predicato verbale, a rimanere aderente al francese (*m'engloutit*). La seconda metà del verso invece, sebbene egli abbia avuto la possibilità di formare nuovamente un doppio settenario ricalcando l'originale, mantenendo quindi *minuto per minuto* con la correzione del predicato verbale egli sceglie la sintesi, ed una forma quindi che si discosta leggermente dall'originale probabilmente proprio per

ottenere l'endecasillabo. Come spesso accade infatti, per analizzare correttamente una porzione testuale, in questo caso il singolo verso, occorre osservare il contesto poetico nella sua totalità. In questo caso parliamo di contesto metrico, essendo infatti l'intera quartina composta da endecasillabi, il traduttore sceglie una soluzione di continuità ed uniformità effettuando dunque il passaggio del verso da doppio settenario ad endecasillabo.

## Tabella delle ricorrenze testuali

VARIANTI		FENOMENI	
Rielaborazioni	43	inversioni	54
rielaborazioni del distico	4	soppressioni	45
varianti sintattiche	103	aggiunte	28
varianti semantiche	154	sintesi	12
varianti lessicali	155	scioglimento dittologie	4
varianti morfologiche	8	annullamento enj.	8
varianti sinonimiche	43	dislocazioni	13
varianti metriche	34	sostituzioni	9 ma rientrano tutte tra le varianti lessicali
		abbassamenti tonali	9
		innalzamenti tonali	21
		passaggio sing./pl.	2
		passaggio doppio sett < end.	15
		passaggio end. < doppio settenario	17

MOTIVAZIONI DI VARIAZIONE	
adeguamento all'originale	226
normalizzazione metrica	116
attenuazione dell'espressività	44
normalizzazione semantica	10

Ho riportato qui sopra la tabella riassuntiva delle ricorrenze dei vari fenomeni e delle varianti a cui essi sono ascritti, nonché quella relativa alla frequenza relativa alle motivazioni che spingono il traduttore alla variazione.

La tabella risulta di per sé esplicativa tuttavia è bene soffermarsi su alcune considerazioni interessanti per la comprensione dello studio dell'opera.

Notiamo dunque come tra le varianti più frequenti vi siano quelle di tipo sintattico (108) e semantico (154). Occorre specificare però che la tipologia di variante denominata “rielaborazioni” coinvolge tutte le varianti citate e di conseguenza i fenomeni connessi. Il numero di queste ultime in effetti (43) non appare imponente, ma ciò è dato dal fatto che esse possono costituirsi da parti più estese di testo, che sia un verso, un distico o l'intera strofa.

Un numero elevato è dato anche dalle varianti lessicali (155); la ricerca lessicale infatti caratterizza l'intera opera e le sue edizioni, considerando che più e più volte Raboni ritorna sulle proprie scelte correggendo e modificando il testo attraverso una selezione che può restare vicina alla forma iniziale (varianti sinonimiche: 43) o discostarsi da esse verso un adeguamento all'originale oppure verso una nuova interpretazione testuale.

Le varianti morfologiche invece ricoprono un ruolo più modesto nella massiccia attività di revisione e intervento generale che segue la prima edizione del 1973. Sono per lo più interventi di rifinitura dipendenti e correlati al lavoro di rimaneggiamento diffuso.

Per quanto riguarda invece i fenomeni, inversioni, soppressioni e aggiunte si configurano come dominanti all'interno del gruppo, insieme alle dislocazioni.

Un discorso a parte va fatto per quanto riguarda la metrica. Le varianti metriche sono prevalentemente date dai vari passaggi di verso, da endecasillabo a doppio settenario e viceversa. Unendo dunque i due fenomeni, che ho voluto separare in tabella per rendere chiara l'esistenza di entrambi i movimenti, giungono ad un numero non trascurabile, pari a 32 presenze. La metrica, come ho più volte ribadito, rappresenta un fattore vincolante nel rimaneggiamento delle edizioni da parte di Raboni, come possiamo osservare anche dagli obiettivi di variazione, in cui la normalizzazione di tipo metrico risulta preponderante per il traduttore.

Anche l'assestamento tonale appare centrale nel lavoro di Raboni, considerando che tra abbassamenti ed innalzamenti tonali raggiungiamo un cospicuo numero di ricorrenze: 30. Gli innalzamenti tonali sono più del doppio degli abbassamenti, e questo sembrerebbe contrastare il discorso fatto fino ad ora rispetto alla generale tendenza del traduttore a

ridimensionare il tono inizialmente forzato e marcato; tuttavia abbiamo un complessivo ed importante intervento da parte dello stesso nell'attenuazione dell'espressività (44), per donare al testo una maggior conformità all'originale baudelairiano distaccandosi dalla prima impronta data nel 1973. Di fatto dunque l'equilibrio tra tono ed espressione concorre nell'uniformazione testuale secondo la visione normalizzante di Raboni.

Appare proprio questa infatti l'intenzione primaria, come ci dimostrano anche i numeri riferiti all'adeguamento all'originale. Ben 226 presenze alle quali vanno aggiunte le normalizzazioni semantiche (10), che a loro volta vertono verso una maggior aderenza all'originale francese. Si tratta dunque di numeri rilevanti che, nelle cinquantadue poesie considerate, possono considerarsi sufficienti per constatare l'effettività della direzione presa da Raboni dal momento in cui decide di tornare sulla propria prima edizione, evidentemente insoddisfatto del risultato, forse un po' troppo dominato dalla mano del suo autore.

# III CAPITOLO

## ANALISI DI ALCUNI COMPONENTI SIGNIFICATIVI

Analizzerò ora alcune tra le poesie più emblematiche e ricche di varianti e fenomeni linguistici tra quelle selezionate all'interno della raccolta per valutare l'andamento delle traduzioni negli anni e le correzioni presenti attraverso un'opera di comparazione. Gran parte del mio lavoro dunque si è basato sul confronto sistematico tra le poesie delle tre edizioni dei *Fiori* di Raboni per identificarne una strategia di traduzione e di conseguenza individuare delle costanti che caratterizzino l'impegnativo compito del traduttore, almeno per ciò che riguarda l'arco temporale che intercorre tra il 1973 della prima edizione e il 1992 della terza.

Le poesie interamente analizzate che riporto qui sotto hanno forme metriche differenti, così da dare un'immagine generale e complessiva rispetto al lavoro svolto.

### Au lecteur

I quartina:

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,  
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,  
Et nous alimentons nos aimables remords,  
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

L'ignoranza e il peccato, la lesina e l'errore (1973)  
Ci regnano in cuore, sfibrano i nostri corpi  
E i nostri graziosi rimorsi li sfamiamo  
Come un mendicante dà da mangiare ai suoi insetti.

L'ignoranza e il peccato, la lesina e l'errore (1987)  
Ci assediano la mente, sfibrano i nostri corpi  
E i graziosi rimorsi li nutriamo  
Come un povero nutre i propri insetti.

Stupidità e peccato, errore e lesina (1992)  
ci assediano la mente, sfibrano i nostri corpi,  
e alimentiamo i nostri bei rimorsi  
come un povero nutre i propri insetti.

#### ANALISI:

Già nella prima quartina della poesia di apertura della raccolta sono presenti un discreto numero di varianti e fenomeni linguistici legati all'opera di traduzione.

- Nel primo verso quindi troviamo una variazione lessicale che si manifesta tra l'edizione del 1987 e del 1992, la quale riporta *stupidità* al posto di *ignoranza*, sostituzione avente come chiaro intento quello di un abbassamento tonale e di restare maggiormente aderente al testo originale. Sempre nel primo verso inoltre è presente un'inversione che coinvolge gli ultimi due sostantivi di chiusura (*lesina ed errore*) che vengono quindi invertiti tra loro e nell'opera di assestamento testuale vengono sacrificati attraverso soppressione i tre articoli che accompagnavano i rispettivi nomi. Tale processo di eliminazione e correzione porta il verso a discostarsi leggermente dall'originale rispetto alle prime due edizioni (1973-1987) ma allo stesso tempo di ottenere una variazione metrica, avvicinandosi all'endecasillabo abbandonando l'iniziale doppio settenario.
- Nel secondo verso troviamo nuovamente una sostituzione lessicale che comporta anche una variazione semantica. Innanzitutto occorre osservare la sostituzione del predicato verbale che passa da *regnano* ad *assediano*. La differenza di senso è marcata, è possibile che Raboni avesse deciso in un primo momento di utilizzare una forma espressiva più raffinata, per poi optare per una più immediata. È fondamentale coinvolgere nell'analisi anche ciò a cui si riferisce il verbo, che nella prima edizione è *cuore* mentre poi diventa *mente*. Nella traduzione del termine *esprit*, come abbiamo già detto, Raboni appare sempre molto cauto e sceglie la traduzione ponderando bene il contesto poetico e l'effetto della resa. Osserviamo tuttavia, nell'analisi delle poesie della raccolta, una tendenza nelle edizioni e negli anni, a stabilirsi sulla forma *mente* per tradurre *esprit*. Occorre però valutare l'espressione riportata, nella sua totalità e non limitarsi ad esaminare gli elementi

singoli e scomposti tra loro. La versione dunque del 1973 (*ci regnano in cuore*) appare sicuramente più delicata e poetica rispetto a quella seguente (*ci assediano la mente*) più diretta e d'effetto rispetto al proprio originale (*occupent*); ciò significa che la forma definitiva rende più l'idea semantica di partenza dell'originale e quindi vi si avvicina di fatto. A questo si aggiunge dunque una volontà detonalizzante del verso e quella di una normalizzazione metrica, poiché attraverso la correzione Raboni raggiunge la perfezione sillabica in un doppio settenario.

- Il terzo verso viene modificato maggiormente dal traduttore rispetto ai due precedenti. Innanzitutto notiamo la soppressione dell'aggettivo possessivo nostri e un'inversione tra il predicato verbale e il complemento oggetto a cui si riferisce. Abbiamo inoltre una variazione lessicale che interessa il verbo che vede tre versioni diverse nelle tre edizioni: *sfamiamo*, *nutriamo*, *alimentiamo*. L'esito finale di tale selezione lessicale appare un innalzamento tonale rispetto alle forme precedenti, nonché un lampante desiderio di accostarsi all'originale francese (*alimentons*) restandone più fedeli. Vi è poi anche una sostituzione semi-sinonimica che coinvolge l'aggettivo riferito a rimorsi *graziosi*>*bei*, correzione che ha come scopo principale la sintesi del verso per passare da un doppio settenario imperfetto ad un endecasillabo perfetto, oltre che avere una funzione detonalizzante.
- Arriviamo così al quarto verso, chiusura della prima quartina della prima poesia della raccolta. Qui il rimaneggiamento è più profondo e si configura come una vera e propria rielaborazione del verso. Il soggetto della sentenza da *mendicante* diventa *un povero* e questo rappresenta non solo una variante lessicale ma anche una variante semantica. La differenza tra *mendicante* e *povero* è netta, e considerando il fatto che attraverso la sostituzione Raboni si discosta dall'originale (*mendiants*), è verosimile che egli cerchi oltre che un'attenuazione espressiva, anche una sintesi che porti ad una normalizzazione metrica. A questo obiettivo concorre anche la modifica del predicato verbale che viene sintetizzato (*dà da mangiare*>*nutre*) per ottenere un endecasillabo, in linea con il verso precedente. La forma *nutre* inoltre è affine all'originale francese *nourrissent* sebbene si presenti al plurale, come del resto il suo soggetto. Infine abbiamo una

variazione dell'aggettivo possessivo *i suoi* > *i propri* per avere quella sillaba in più che porta alla precisione metrica.

Il quartina:

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches;  
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,  
Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,  
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.

Testardi i peccati, vaghi i rimorsi – e (1973)  
Vendute care le nostre confessioni  
Ce ne torniamo allegri sulla pista di fango  
Credendoci da quelle vili lacrime ripuliti

Son testardi i peccati, deboli i pentimenti; (1987)  
vendiamo a caro prezzo le nostre confessioni,  
e ritorniamo allegri sulla pista di fango  
come se un vile pianto ci avesse ripuliti

Son testardi i peccati, deboli i pentimenti; (1992)  
vendiamo a caro prezzo le nostre confessioni,  
e torniamo a pestare allegri il fango  
come se un vile pianto ci avesse ripuliti

ANALISI:

- Primo verso: innanzitutto troviamo un'aggiunta in apertura della quartina assente nella prima edizione, ossia quella del predicato verbale riferita al soggetto (*son*), abbandonando così la frase nominale presente nel 1973. Continuiamo poi con una variante lessicale e in parte semantica che vede la sostituzione di *vaghi i rimorsi* con *deboli i pentimenti*. Non si tratta di una variazione facilmente interpretabile, si possono avanzare delle ipotesi che vanno dal, seppur lieve, abbassamento tonale, ad un'attenuazione espressiva, fino alla questione metrica che vede nell'allungamento testuale il passaggio da endecasillabo a doppio settenario del verso.
- Secondo verso: importante segnalare la variazione morfologica che apre il verso e interessa il verbo che passa da un participio passato ad un presente indicativo declinato alla prima persona plurale. Inoltre c'è un'aggiunta specificatoria relativa

all'espressione *care* che diventa *a caro prezzo*. Tale allungamento contribuisce al processo di normalizzazione metrica per il raggiungimento del doppio settenario. La forma definitiva del 1992 appare inoltre più vicina all'originale francese.

- Terzo verso: il rimaneggiamento qui appare marcato. Abbiamo quindi tre versioni differenti nelle tre edizioni. La variazione è meno influente tra le edizioni 1973 e 1987, in cui la congiunzione iniziale *e* viene corretta attraverso la sostituzione con un pronome personale di prima persona plurale e la sua particella *ne*; il predicato verbale è soggetto ad una variazione morfologica che va ad aggiungere una sillaba al verso *torniamo*>*ritorniamo*. L'edizione del 1992 presenta invece una versione riveduta e modificata dell'espressione *pista di fango* che diventa *pestare il fango*. Una variante semantica dunque che sembra frutto di una seconda interpretazione del testo da parte del traduttore; una riflessione che però non è facilmente decifrabile dato che attraverso tale revisione Raboni si allontana dall'originale, in controtendenza rispetto alla norma generale. La ragione probabilmente risiede entro un obiettivo di normalizzazione metrica e perfezionamento metrico prima assente e che attraverso la variazione raggiunge un endecasillabo.
- Quarto verso: la variazione in questo caso trova concordi le edizioni 1987 e 1992 che tuttavia propongono una forma abbastanza rimaneggiata rispetto al 1973. Una rielaborazione del verso che vede per prima cosa la soppressione del predicato verbale *credendoci* sostituito dalla comparativa ipotetica *come se* riferita al soggetto, a cui segue l'aggiunta del verbo ad essa connesso declinato ovviamente al congiuntivo trapassato. Il soggetto dunque passa dall'essere *lacrime* a *pianto*, variante lessicale che rimane maggiormente aderente al francese (*pleurs*) e porta, in parte, anche ad un abbassamento tonale. L'aggettivo riferito al soggetto, essendoci la variante lessicale, si adegua e attraverso l'accordo modifica il numero: *vili*>*vile*.

### III quartina:

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste  
Qui berce longuement notre esprit enchanté,  
Et le riche métal de notre volonté  
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

Sul cuscino del male Satana Trismegisto (1973)  
Lungamente ci culla e persuade  
E dissolve, alchimista provetto, in poco fumo  
Il ricco metallo della nostra volontà.

Sul cuscino del male Satana Trismegisto (1987)  
Lungamente ci culla e persuade  
E, alchimista provetto, manda in fumo il metallo  
Prezioso della nostra volontà.

Sul cuscino del male Satana Trismegisto (1992)  
Lungamente ci culla e persuade  
E l'oro della nostra volontà,  
alchimista provetto, manda in fumo.

### ANALISI:

- Primo verso: invariato
- Secondo verso: invariato
- Terzo e quarto verso: gli ultimi due versi di questa quartina sono soggetti ad un'ampia rielaborazione. Innanzitutto osserviamo un'inversione dei due versi dalla seconda alla terza edizione. Vi è poi una variazione lessicale e semantica relativa al predicato verbale che passa da *dissolve* [...] *in poco fumo* a *manda in fumo*. Questa correzione volge sia verso un abbassamento tonale ma anche verso la volontà di sintesi dalla quale dipende la questione metrica che, in questo caso, si dirige verso il passaggio da doppio settenario ad endecasillabo. Occorre segnalare inoltre la variante lessicale che traduce *riche métal*, espressione resa da Raboni in tre modalità differenti nelle tre edizioni: *ricco metallo*, *metallo prezioso*, *oro*. Sebbene la forma più vicina all'originale sia quella del 1973, assistiamo ad un mutamento che si orienta in maniera crescente rispetto al contenuto, che viene reso attraverso un climax abbastanza evidente.

Inoltre l'esito appare un ulteriore sforzo di sintesi, con l'obbiettivo di avvicinarsi all'endecasillabo. Inoltre l'esito finale vede l'annullamento dell'*enjambement* presente nella versione del 1987.

IV quartina:

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!  
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;  
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,  
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

È il diavolo che tira i nostri fili! Schifosi (1973)  
Oggetti ci sembrano attraenti  
E all'inferno ogni giorno siam più dentro d'un passo  
Tranquilli perforando miasmi e buio.

È il diavolo che tira i nostri fili! (1987)  
Oggetti schifosi ci sembrano attraenti  
E ogni giorno nell'Inferno ci addentriamo d'un passo,  
tranquilli attraversando miasmi e buio.

È il diavolo a tirare i nostri fili! (1992)  
Dai più schifosi oggetti siamo attratti;  
E ogni giorno nell'Inferno ci addentriamo d'un passo,  
tranquilli attraversando miasmi e buio.

ANALISI:

- I verso: nel primo verso abbiamo due variazioni, la prima è una variante morfologica che coinvolge l'espressione *che tira* che diventa *a tirare*. Una passaggio dunque del verbo dal presente indicativo di terza persona singolare ad un infinito. La seconda invece è l'annullamento dell'*enjambement* presente nella prima edizione (1973).
- II verso: questo verso è differente in tutte le edizioni considerate. Tra la prima e la seconda edizione la variazione risiede solo nell'annullamento dell'*enjambement* e nell'inversione tra il soggetto e il suo aggettivo. La versione 1992 però appare rielaborata maggiormente, attraverso una variazione lessicale e semantica relativa all'espressione *ci sembrano attraenti* a favore di *siamo attratti*. Inoltre abbiamo una nuova inversione, sempre tra i medesimi elementi, la cui

collocazione viene ripristinata sul modello del 1973. E l'aggiunta quindi del complemento di causa efficiente ad inizio verso. A tutto ciò si unisce un piano di normalizzazione metrica che vede, attraverso le modifiche, il raggiungimento di un perfetto endecasillabo.

- III verso: anche qui abbiamo un'inversione tra il complemento di luogo e il complemento di tempo. Analogamente al verso precedente abbiamo una correzione per quanto riguarda l'espressione *siam* più dentro che diventa *ci addentriamo* in qualità di variante lessicale. Oltre ad essere più vicina all'originale, la forma del 1992 appare anche un innalzamento tonale rispetto alla precedente.
- IV verso: l'ultimo verso presenta una sola variazione che riguarda il predicato verbale. Una variante lessicale che vede la sostituzione del verbo all'infinito *perforare* con il congiuntivo *attraversando*, versione più vicina all'originale francese che riporta a *travers*. Si tratta inoltre di una correzione che porta ad un'attenuazione dell'espressività.

V quartina:

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange  
Le sein martyrisé d'une antique catin,  
Nous volons au passage un plaisir clandestin  
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.

Il depravato in miseria succhia e assapora (1973)  
Il seno martoriato di un'antica puttana:  
così noi ci sforziamo di spremere, arancia rinsecchita,  
qualche piacere effimero e furtivo.

Come il vizioso in rovina che sbavando assapora (1987)  
Il seno martoriato di un'antica puttana  
Noi rubiamo al passaggio piaceri clandestini  
E li spremiamo come vecchie arance.

Come il vizioso in rovina che sbavando assapora (1992)  
Il seno martoriato di un'antica puttana  
Arraffiamo al passaggio piaceri clandestini  
E li spremiamo come vecchie arance.

## ANALISI:

I verso: il verso si apre con una doppia variante lessicale che riguarda il soggetto e il suo attributo. Passiamo dunque da *depravato in miseria* a *vizioso in rovina* per tradurre *débauché pauvre*. Si tratta di una variazione che sembra vertere verso un innalzamento tonale, introdotta dall'avverbio *come* rendendo la sentenza una comparativa in adeguamento all'originale che riporta *ainsi*. Abbiamo poi uno scioglimento della dittologia *succhia e assapora* con una variante morfologica che coinvolge il verbo succhiare che passa dal presente indicativo declinato alla terza persona singolare ad un gerundio (*sbavando*).

- II verso: invariato
- III - IV verso: gli ultimi due versi sono soggetti ad inversione tra la prima e la seconda edizione oltre che ad un profondo rimaneggiamento. Dunque l'espressione *così noi ci sforziamo di spremere* viene modificata e contratta nella forma e *li spremiamo*, perseguendo un obiettivo di sintesi oltre che di attenuazione dell'espressività. Inoltre osserviamo la variazione morfologica e lessicale di *arancia rinsecchita* che passa a *vecchie arance*, presentando un plurale, discostandosi dall'originale, ma anche un aggettivo che invece ricalca il francese *vieille*. L'esito finale dunque appare anche in questo caso come un'attenuazione dell'espressività oltre che una normalizzazione metrica che vede nella riduzione sillabica un perfetto endecasillabo.

L'ultimo verso vede l'aggiunta del predicato verbale *rubiamo* che poi nel 1992 passerà ad *arraffiamo* attraverso una variazione lessicale che porta ad un rafforzamento espressivo. Inoltre abbiamo l'aggiunta dell'espressione *al passaggio*, prima assente, e la soppressione dell'aggettivo indefinito *qualche*. Continuiamo osservando la variante morfologica relativa a *piacere* che cambia numero e lo scioglimento della dittologia aggettivale *effimero e furtivo* contratta quindi in un unico attributo (*clandestini*) rimanendo fedele al francese *clandestin*. Per quanto riguarda la metrica Raboni sembra intenzionato ad effettuare il passaggio da endecasillabo a doppio settenario e attraverso la rielaborazione del

verso riesce nell'intento. L'esito finale della revisione dunque, sembra muovere la chiusura della quartina verso una maggior aderenza all'originale.

VI quartina:

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,  
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,  
Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons  
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.

Nel chiuso del nostro cervello, a milioni (1973)  
Formicola e si scatena un popolo di Demònnii.  
La morte, se respiriamo, nei polmoni  
Ci scende, fiume trasparente, con sordi gemiti.

Dentro il nostro cervello, come elminti a milioni, (1987)  
Formicola e si scatena un popolo di Demonî.  
La morte, se respiriamo, nei polmoni  
Ci scende, fiume trasparente, con sordi gemiti.

Dentro il nostro cervello, come elminti a milioni, (1992)  
Formicola e si scatena un popolo di Demonî.  
La morte, se respiriamo, nei polmoni  
Ci scende, fiume invisibile, con sordi gemiti.

ANALISI:

- I verso: la quartina si apre con una variante lessicale che vede la modifica di *nel chiuso del* a *dentro il*. La variazione sembrerebbe una sorta di attenuazione dell'espressività rispetto alla prima forma più forte figurativamente. Abbiamo poi l'aggiunta della comparativa introdotta dal *come* e del suo complemento di termine, presente nella versione originale e inizialmente non riportato dal traduttore: *elminti*.
- II verso: invariato
- III verso: invariato
- IV verso: nel quarto verso vi è un'unica correzione che riguarda l'aggettivo riferito a *fiume*. Una variante lessicale che si esplicita nella sostituzione sinonimica dell'attributo che passa da *trasparente* ad *invisibile* tra la seconda e la

terza edizione, rimanendo vicino all'originale che riporta *invisible* ma perdendo il doppio settenario a causa dalla sillaba in più.

VII quartina:

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,  
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins  
Le canevas banal de nos piteux destins,  
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

E se stupro o veleno, coltello o fuoco (1973)  
Non hanno ancora, incantevoli, ricamato la tela  
Greggia dei nostri squallidi destini  
È solo per mancanza di coraggio.

E se stupro o veleno, lama o fuoco (1987)  
Non hanno ancora ornato coi loro bei ricami  
La squallida tela dei nostri poveri destini  
È solo, ahimè, che poco ardito è il cuore.

E se stupro o veleno, lama o fuoco (1992)  
Non ci hanno ancora ornato di gustosi ricami  
Il trito canovaccio del destino  
È solo, ahimè, che poco ardito è il cuore.

ANALISI:

- I verso: nel primo verso vediamo una variante lessicale che va a sostituire *coltello* con *lama* che va ad innalzare il tono e a normalizzare la metrica a favore di un endecasillabo.
- II- III verso: osserviamo l'aggiunta della particella pronominale *ci* e una rielaborazione sostanziosa dei due versi attraverso una sostituzione del predicato verbale che passa da *ricamato* ad *ornato*, ottenendo un innalzamento tonale della sentenza che però, viene poi assestato attraverso un abbassamento tonale che risiede nella sostituzione dell'aggettivo *incantevoli* con *bei*. Inoltre abbiamo un annullamento dell'enjambement della prima edizione, spostando tutto al verso successivo per rispondere ad un'esigenza di sintesi e normalizzazione metrica che porta ad un doppio settenario e ad un endecasillabo per quanto riguarda il verso

seguinte. Un'ulteriore variazione lessicale, e in parte semantica, importante è: *tela greggia, squallida tela, trito canovaccio*. Abbiamo dunque tre versioni differenti nelle tre edizioni nel difficile compito di tradurre *canevas banal*. Tale variazione appare difficile da giustificare se non attraverso la ponderazione ed una scelta di Raboni a posteriori basata su una nuova resa dell'originale francese. A questo si aggiunge anche la soppressione dell'attributo legato a *destini*, che varia dalla prima alla seconda edizione per poi essere eliminato definitivamente nel 1992 sebbene sia presente nell'originale, probabilmente per via della questione riguardante il perfezionamento metrico. di conseguenza, attraverso una variazione morfologica, abbiamo il cambio di numero e quindi il passaggio dal plurale al singolare: *destino*.

- IV verso: il verso che chiude la quartina è soggetto a rielaborazione nella direzione di un innalzamento tonale che vede la correzione della sentenza *per mancanza di coraggio* a favore di *che poco ardito è il cuore* e dell'aggiunta dell'interiezione *ahimè*. La revisione di tale verso e quindi la sua modifica avvicinano l'esito finale del 1992 all'originale francese.

VIII quartina:

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,  
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,  
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,  
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Ma in mezzo agli sciacalli, alle pantere, alle linci, (1973)  
alle scimmie, agli scorpioni, agli avvoltoi, ai serpenti,  
ai mostri che guaiscono e ululano, grugniscono e strisciano nell'infame  
bestiario dei nostri vizi,

Ma in mezzo agli sciacalli, alle pantere, alle linci, (1987)  
alle scimmie, agli scorpioni, agli avvoltoi, ai serpenti,  
ai mostri che guaiscono e ululano, che grugniscono e strisciano  
dei nostri vizi serraglio infame,

Ma in mezzo agli sciacalli, alle pantere, alle linci, (1992)  
alle scimmie, agli scorpioni, agli avvoltoi, ai serpenti,  
ai mostri guaiolanti, grufolanti, striscianti  
del nostro infame serraglio di vizi,

## ANALISI:

- I verso: invariato
- II verso: invariato
- III – IV verso: gli ultimi versi della quartina sono ricchi di fenomeni e variazioni, a partire dal mutamento della forma dei predicati verbali, in successione, declinati alla terza persona plurale che diventano dei participi presenti tramite una variazione morfologica, che porta il traduttore ad ottenere la rima con la chiusura del verso precedente (*serpenti*). Con la soppressione delle congiunzioni si assiste quindi ad un vero processo di sintesi. A tale operazione concorre anche la soppressione di *ululano* e la sostituzione del seguente verbo *grugnire* con *grufolare*, la cui differenza non è solo lessicale ma anche semantica. Segue poi l'annullamento dell'enjambement presente nell'edizione 1973 e la dislocazione al verso successivo dell'aggettivo *infame*. Tale attributo si lega all'avverbio di luogo che attraverso una variante lessicale passa da *bestiario* a *serraglio*. L'aggettivo possessivo (*nostri*) inizialmente si riferisce a *vizi* ed è plurale, dalla terza edizione però sarà soggetto ad una dislocazione e si riferirà quindi a *serraglio*, modificando il numero per l'accordo. La rilevante rielaborazione di questo distico si orienta verso una normalizzazione metrica che vede il raggiungimento di un doppio settenario e di un endecasillabo in chiusura della quartina, inoltre le variazioni apposte portano il testo ad avvicinarsi notevolmente all'originale francese.

### IX quartina:

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!  
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,  
Il ferait volontiers de la terre un débris  
Et dans un bâillement avalerait le monde;

Uno è ancora più brutto e feroce, più immondo, uno (1973)  
Che anche se non si muove molto e non grida  
Vorrebbe ridurre la terra a un mucchio di rovine  
E in fondo ai suoi sbadigli seppellire il mondo:

uno è ancora più brutto, più immondo, più feroce! (1987)  
Senza muoversi molto, senza alzare la voce,  
ridurrebbe la terra ad un mucchio di rovine  
e sbadigliando inghiottirebbe il mondo: è

uno è ancora più brutto, più cattivo, più immondo!  
Senza troppo agitarsi né gridare,  
vorrebbe della terra non lasciar che rovine  
e sbadigliando inghiottirebbe il mondo:

(1992)

#### ANALISI:

- I verso: in apertura della quartina vi è la soppressione della congiunzione *e* sostituita da un altro avverbio di comparazione (più) in linea alla forma che precede e a quella successiva. Abbiamo poi la soppressione della ripetizione *uno* a fine verso e la variante lessicale che trasforma *feroce* in *cattivo*, probabilmente per attenuare l'espressività ed avvicinarsi semanticamente all'originale *méchant*. Tale assestamento testuale rimanda alla versione francese, molto vicina all'esito del rimaneggiamento datato 1992.
- II verso: è chiara la forte tendenza alla rielaborazione a favore di una sintesi di questo verso, che passa da una perifrasi che viene poi contratta già a partire dall'edizione 1987 e ancor di più in quella seguente che metricamente raggiunge l'endecasillabo. Il contenuto della traduzione è il medesimo ma la resa appare più immediata sebbene si discosti leggermente dall'originale, a cui sembrerebbe più vicina la forma del 1973. Da segnalare il fatto che nell'edizione del 1987 Raboni aveva optato per un'inversione nel primo verso tra gli aggettivi immondo e feroce, e attraverso tale finale di verso aveva ottenuto la rima con voce mediante l'espressione di transizione, poi corretta successivamente, apposta al secondo verso (*senza alzare la voce*).
- III verso: tale verso appare differente in tutte le tre edizioni analizzate. Raboni dunque torna più volte sulla traduzione e rivedendo il testo. Anche qui abbiamo una rielaborazione abbastanza profonda tra le versioni. Partiamo dunque dal predicato verbale che nella prima edizione è *vorrebbe ridurre*, nella seconda *ridurrebbe* per stazionare definitivamente su *vorrebbe* nel 1992. Avendo soppresso il verbo *ridurre*, Raboni deve trovare una soluzione di resa del contenuto che viene trovata nell'aggiunta dell'espressione *non lasciar che* riferito a *rovine*. A questo punto dunque abbiamo la soppressione anche dell'avverbio di

quantità che nella prima e nella seconda edizione si riferiva sempre a *rovine* (*un mucchio di*). Il rimaneggiamento del verso ha permesso Raboni di raggiungere la perfezione metrica nel doppio settenario.

- IV verso: ulteriore rielaborazione, anche a livello semantico, del verso. Da segnalare la variante lessicale di *seppellire*>*inghiottirebbe* riferiti a *mondo*, restando fedele all'originale lessicale e semantico (*avalerait*). La versione del 1973 si discosta abbastanza dall'originale e presenta una carica espressiva maggiore rispetto alle correzioni successive e normalizzanti. Un assestamento testuale dunque che comporta anche il raggiungimento dell'endecasillabo.

X quartina:

C'est l'Ennui! L'oeil chargé d'un pleur involontaire,  
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.  
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!

La Noia! Con occhi gravi d'un meccanico pianto (1973)

Fuma la pipa e sogna impiccagioni... l'hai visto

Anche tu, lettore, quel mostro delicato

Tu, ipocrita lettore che mi somigli, fratello!

La Noia! Gli occhi grevi d'un pianto involontario, (1987)

fuma la pipa, sogna impiccagioni...

lo conosci, lettore, quel mostro delicato,

ipocrita lettore, mio simile, fratello!

La Noia! Occhio greve d'un pianto involontario, (1992)

fuma la pipa, sogna impiccagioni...

lo conosci, lettore, quel mostro delicato,

ipocrita lettore, mio simile, fratello

ANALISI:

- I verso: in apertura abbiamo subito un'aggiunta, o per meglio dire la dislocazione del verbo essere dalla quartina precedente all'ultima. Abbiamo poi la soppressione della comparativa e la variante morfologica che vede il cambio di numero da *occhio* a *occhi*. Continuiamo quindi con una sostituzione sinonimica dell'aggettivo (*gravi*>*grevi*>*greve*) e il suo accordo. Il *pianto* passa da *meccanico*

a *involontario* tramite una variazione lessicale a cui si aggiunge l'inversione tra i due elementi.

- II verso: al secondo verso troviamo la soppressione della congiunzione *e* nonché l'annullamento dell'enjambement. La parte finale del verso viene quindi dislocata al verso successivo e riformulata.
- III verso: abbiamo la trasformazione di *l'hai visto anche tu* in *lo conosci*, variante lessicale e formale che si avvicina all'originale francese che riporta *tu le connais*.
- IV verso: giungiamo quindi all'ultimo verso della poesia in cui osserviamo la soppressione dell'invocativo *tu* e la variazione dell'espressione *che mi somigli* in *mio simile*, anche qui, versione che rimane più fedele a quella francese (*mon semblable*). Segnalo inoltre la normalizzazione metrica che vede la formazione di un perfetto doppio settenario.

## L'ennemi (X)

Vediamo quindi ora l'analisi di un sonetto tra quelli presenti nello spoglio linguistico:

I quartina:

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,  
Traversé çà et là par de brillants soleils;  
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,  
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Mia giovinezza, tenebrosa bufera (1973)  
Da rade schiarite interrotta:  
tanti disastri han fatto le piogge e i fulmini che  
pochi, pochi frutti vermigli restano nel giardino

mia giovinezza, tenebrosa bufera (1987)  
da vividi soli qualche volta interrotta;  
tanti disastri han fatto le piogge e i fulmini che  
pochi frutti vermigli restano nel giardino

mia giovinezza, tenebrosa bufera (1992)  
da vividi soli qualche volta interrotta;  
tanti disastri han fatto piogge e fulmini che  
pochi frutti vermigli restano nel giardino

ANALISI:

- I verso: invariato
- II verso: nel secondo verso del sonetto abbiamo una variazione lessicale e un'aggiunta. La variante lessicale coinvolge il complemento di causa efficiente che passa da *rade schiarite* a *vividi soli*. La prima versione appare come un contributo di Raboni poiché è la forma corretta successivamente a rispecchiare l'originale francese. Inoltre quindi abbiamo l'aggiunta di un complemento di tempo.
- III verso: in questo caso osserviamo un assestamento del verso che consiste nella soppressione degli articoli con l'obbiettivo di sintesi e normalizzazione metrica attraverso la formazione di un doppio settenario.
- IV verso: in apertura del verso troviamo subito la soppressione della ripetizione di *pochi* presente nella prima edizione. Le ripetizioni rafforzative sono frequenti

nella poesia francese come in quella inglese, meno per ciò che riguarda la tradizione italiana, quindi può essere che dietro tale scelta ci sia l'intenzione di uniformare il contenuto dell'originale, che presenta appunto la ripetizione, alla poesia italiana. Oltre a questo sicuramente c'è il proposito di normalizzare la metrica del verso che diventa così un doppio settenario.

#### II quartina:

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,  
Et qu'il faut employer la pelle et les râpeaux  
Pour rassembler à neuf les terres inondées,  
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Ecco, sono all'autunno delle idee. (1973)  
ci vorranno gli strumenti da giardiniere  
per rimettere a nuovo la terra inondata  
dove l'acqua scava buchi grandi come tombe.

Ecco, sono all'autunno delle idee, (1987)  
e di pala e rastrelli bisogna lavorare  
per rimettere a nuovo la terra inondata  
dove l'acqua scava buchi grandi come tombe.

Ecco, sono all'autunno delle idee, (1992)  
e di pala e rastrelli bisogna lavorare  
per rimettere a nuovo questa terra inondata  
dove l'acqua scava buchi grandi come tombe.

#### ANALISI:

- I verso: invariato
- II verso: il secondo verso appare notevolmente rimaneggiato a favore di una forma vicina a quella dell'originale francese attraverso una variazione lessicale. Oltre alla motivazione di restare più fedeli all'originale c'è anche una questione di abbassamento tonale nonché di normalizzazione metrica che porta alla formazione di un perfetto doppio settenario.
- III verso: la variazione qui è data solo da una sostituzione, quella che interessa l'articolo che accompagna il complemento oggetto, che viene corretto a favore di un aggettivo dimostrativo.

- IV verso: invariato

I terzina:

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve  
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève  
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

E gli innesti che sogno, chi lo sa (1973)  
Se in quei detriti d'alluvione troveranno  
Il nutrimento sacro che può farli fiorire?

E i fiori nuovi che sogno, chi lo sa (1987)  
Se in quei detriti d'alluvione troveranno  
Il mistico alimento che può dargli vigore?

E i fiori nuovi che sogno, chi lo sa (1992)  
Se in quei detriti d'alluvione troveranno  
Il mistico alimento che può dargli vigore?

ANALISI:

- I verso: la terzina si apre con una variante lessicale e semantica per la quale gli *innesti* del 1973 si tramutano in *fiori nuovi* nel 1987. Sebbene appaiano simili a livello semantico la sfumatura di senso tra i due elementi è abbastanza marcata considerando che l'innesto prevede un intervento antropico, a differenza dello sbocciare di fiori nuovi, che rappresenta il naturale corso della vita vegetale. Una maggior specificazione dunque nella prima edizione che viene disinnescata a favore di una forma più corrente ma soprattutto più in linea con l'originale francese. L'espressività viene dunque attenuata e il tono abbassato e per quanto riguarda la metrica Raboni, attraverso la correzione, normalizza il verso che diventa un endecasillabo.
- II verso: invariato
- III verso: abbiamo qui una variante lessicale e parzialmente sinonimica che riguarda il complemento oggetto: *nutrimento sacro* > *mistico alimento*. La variazione si orienta verso un'aderenza maggiore all'originale che propone *mystique aliment* e in parte anche verso l'attenuazione dell'espressività.

Rielaborando dunque la sentenza inevitabilmente Raboni deve regolare anche la parte finale del verso attraverso un'ulteriore variazione lessicale che sostituisce *farli fiorire* con *dargli vigore*. Anche in questo secondo caso abbiamo un avvicinamento al testo francese.

#### Il terzina:

Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,  
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur  
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!

O dolore, dolore. Divora il Tempo la vita (1973)  
E l'oscuro Nemico che ci smangia il cuore  
Col sangue che noi perdiamo cresce, si fa forte!

O dolore, dolore. Divora il Tempo la vita (1987)  
E l'oscuro Nemico che ci smangia il cuore  
Col sangue che noi perdiamo cresce, si fa forte!

O dolore, dolore! Mangia il tempo la vita, (1992)  
e l'oscuro nemico che ci rosicchia il cuore  
col sangue che noi perdiamo cresce, si fa forte!

#### ANALISI:

- I verso: l'ultima terzina della poesia presenta nel primo verso una variante lessicale *divora*>*mangia*. Una variazione semi-sinonimica che rappresenta innanzitutto la volontà di avvicinarsi all'originale (*mange*), inoltre si configura come un abbassamento tonale ed un'attenuazione di un'espressività resa più forte attraverso il termine più "intenso" della prima edizione (*divora*). Scegliendo di mantenere un profilo in linea con il francese però, Raboni perde la perfezione metrica e quindi attraverso il nuovo lessema costituito da una sillaba in meno il traduttore sacrifica il doppio settenario.
- Il verso: analogamente al verso che precede, anche qui abbiamo una variazione lessicale dello stesso tipo tra *smangia* e *rosicchia*. Per tradurre il francese *ronge* infatti, inizialmente Raboni utilizza il verbo smangiare e poi lo corregge con rosicchiare. La forma presenta a partire dall'edizione 1992 rimane più aderente

all'originale, inoltre con tale correzione Raboni normalizza la metrica a favore di un doppio settenario e attenua l'espressività.

Nello studio de testi infatti ho notato come, sebbene di primo acchito i sonetti sembrano riportare apparentemente un numero minore di fenomeni e varianti, proporzionalmente sono i testi che ne contengono di più. Tale forma metrica infatti risulta più contenuta rispetto a poesie organizzate in quartine, libere o in forme di ripartizione metrica irregolari e questo spesso appare trarre in inganno dal momento in cui non si osserva con la giusta attenzione. In verità i sonetti, soprattutto per via della loro costrizione metrica, obbligano Raboni ad effettuare delle scelte estremamente ponderate, spesso date da intere rielaborazioni di versi o distici, per tentare di raggiungere il perfetto equilibrio tra contenuto e forma. Problematica che altri testi dalla diversa struttura metrica non hanno, poiché il traduttore appare meno vincolato e di conseguenza maggiormente libero di esprimere il contenuto secondo la propria preferenza stilistica. Il condizionamento esercitato sulla traduzione di Raboni dai sonetti è probabilmente dato anche e soprattutto da ciò che tale forma metrica rappresenta per la tradizione italiana. Il rispetto dunque appare come un obbligo imprescindibile ed è proprio per questo che il sonetto spesso nei *Fiori del male* è soggetto a continue modifiche e correzioni che in molti casi si rivelano differenti in tutte le edizioni, a dimostrazione di come egli sia sempre proteso a trovare la versione perfetta da inserire.

Se numericamente quindi, ad un primo sguardo, i sonetti sembrano essere portatori di una quantità più modesta di fenomeni e varianti, occorre sempre tener presente la serie di variabili condizionanti appena citate; inoltre è fondamentale segnalare come le variazioni presenti nei sonetti siano frutto probabilmente di ragionamenti più intensi rispetto a forme metriche differenti e meno vincolanti.

## Le Crépuscule du soir (XCV)

Voici le soir charmant, ami du criminel;  
Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel  
Se ferme lentement comme une grande alcôve,  
Et l'homme impatient se change en bête fauve.

Ô soir, aimable soir, désiré par celui  
Dont les bras, sans mentir, peuvent dire: Aujourd'hui  
Nous avons travaillé! — C'est le soir qui soulage  
Les esprits que dévore une douleur sauvage,  
Le savant obstiné dont le front s'alourdit,  
Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit.  
Cependant des démons malsains dans l'atmosphère  
S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,  
Et cognent en volant les volets et l'auvent.  
À travers les lueurs que tourmente le vent  
La Prostitution s'allume dans les rues;  
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;  
Partout elle se fraye un occulte chemin,  
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;  
Elle remue au sein de la cité de fange  
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.  
On entend çà et là les cuisines siffler,  
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler;  
Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices,  
S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices,  
Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,  
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,  
Et forcer doucement les portes et les caisses  
Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses.

Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,  
Et ferme ton oreille à ce rugissement.  
C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent!  
La sombre Nuit les prend à la gorge; ils finissent  
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;  
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. — Plus d'un  
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,  
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.  
Encore la plupart n'ont-ils jamais connu  
La douceur du foyer et n'ont jamais vécu!

\*\*\*

L'incantevole sera, amica del delitto, ecco venire  
A complici passi di lupo. L'orizzonte  
Si chiude lentamente come un'immensa alcova,  
l'uomo impaziente si trasforma in belva.

Sera, amabile sera, vagheggiata,

*da chi può dire (e non mente) alle sue braccia:  
Quanto lavoro avete fatto! – sera,  
conforto d'ogni cuore che un dolore selvaggio azzanna, delle fronti  
che testardo sapere fa più gravi,  
dell'operaio che torna curvo per la fatica, nel suo letto!*  
Per l'aria, intanto, demoni malsani  
Si svegliano come gente d'affari, pesantemente, e in volo  
Sbattono contro imposte e pensiline.  
Fra luci incerte, frastagliate dal vento nelle strade  
Riprende vita la Prostituzione:  
spalanca, formicaio, mille uscite,  
scava ovunque, nemico che tenta una sortita,  
misteriosi sentieri,  
s'agita nelle vene della città di fango  
*come un avido verme dentro il corpo di un Uomo.*  
Senti, qua e là, soffiare le cucine,  
abbaiare teatri, ronfare le orchestre;  
*Nelle pensioni, fatte allegre dal gioco, si raduna  
copia di prostitute e di ruffiani,  
e anche i ladri che non hanno mai pace, presto avranno  
il loro solito da fare  
a far saltare con dolcezza cassette e serrature  
per campare qualche giorno, per vestire le amanti.*

*Raccogliti, mio cuore, in quell'istante,  
non dare ascolto a quel ruggito. È l'ora  
solenne che i malati peggiorano: la Notte  
li prende, cupa, alla gola: per ciascuno  
il destino si compie nell'abisso  
comune, nella corsia gremita di sospiri. – Più d'uno  
non potrà più cercare la minestra odorosa,  
la cena accanto al fuoco, ha un cuore che ama....*

E più ancora son quelli che non hanno mai saputo  
Come è dolce una casa, che non han mai vissuto!

(1973)

\*\*\*

L'incantevole sera, amica del delitto, ecco venire  
A complici passi di lupo. L'orizzonte  
Si chiude lentamente come un'immensa alcova,  
l'uomo impaziente si trasforma in belva.

Sera, amabile sera, vagheggiata  
*Da chi, senza mentire, può dire alle sue braccia:  
Quanto lavoro avete fatto! – sollievo per i cuori  
Che un dolore selvaggio azzanna, per le fronti  
Che un testardo sapere fa più gravi,  
per l'operaio che torna, curvo, nel suo letto!*  
Nell'aria, intanto, demoni malsani  
Si svegliano come gente d'affari, pesantemente, e in volo  
Sbattono contro imposte e pensiline.  
Fra luci incerte, frastagliate dal vento, nelle strade

Riprende vita la Prostituzione:  
 spalanca, formicaio, mille uscite;  
 scava ovunque, nemico che tenta una sortita,  
 misteriosi sentirei;  
 s'agita nelle vene della città di fango  
*come un avido verme dentro il copro dell'Uomo.*  
 Senti, qua e là, soffiare le cucine,  
 abbaiare teatri, ronfare le orchestre;  
*nelle pensioni, allietate dal gioco, si raduna*  
 copia di prostitute e di ruffiani,  
*e anche i ladri, che non si dàn mai pace,*  
*avranno presto il solito da fare*  
*a forzare pian piano cassette e serrature*  
 per campare qualche giorno, per vestire le amanti.

*Raccogliti, mio cuore, in quel solenne istante,*  
 non dare ascolto a quel ruggito. È l'ora  
 che i malati poggiorano! la Notte  
 li prende, cupa, alla gola: per ciascuno  
 il destino si compie nell'abisso comune,  
 nella corsia gremita i sospiri. – Più d'uno  
 non potrà più cercare la minestra odorosa,  
 la cena accanto al fuoco, a un cuore che ama.

E più ancora son quelli che non han mai saputo  
 come è dolce una casa che non han mai vissuto!

(1992)

## ANALISI

In questo caso ho voluto sottolineare in corsivo le parti soggette a variazione senza considerare il restante parte del testo che si presenta immutato tra le edizioni.

*Le crepuscule de la soir* è una poesia che non ha ripartizioni metriche regolari, a differenza di quelle precedentemente riportate.

Procederò dunque con l'analisi dei versi che riportano una revisione:

- V 6: Dont les bras, sans mentir, peuvent dire: Aujourd'hui

1973. da chi può dire (e non mente) alle sue braccia:

1992. da chi, senza mentire, può dire alle sue braccia:

Qua abbiamo una variazione lessicale e formale in cui la parte tra parentesi viene esplicitata e riformulata all'interno del verso stesso.

- V 7-8: Nous avons travaillé! — C'est le soir qui soulage  
 Les esprits que dévore une douleur sauvage,

1973. Quanto lavoro avete fatto! – sera,  
conforto d’ogni cuore che un dolore selvaggio azzanna, delle fronti

1992. Quanto lavoro avete fatto! – sollievo per i cuori  
che un dolore selvaggio azzanna, per le fronti

In questo caso invece abbiamo un distico in cui vi è il mantenimento di buona parte del primo verso e la successiva soppressione di *sera* con la variazione lessicale del complemento oggetto riferito a *cuore/i* che passa da *conforto* a *sollievo*; inoltre il sintagma viene spostato attraverso dislocazione al verso precedente e la metrica dei due versi viene quindi uniformata. Continuiamo quindi con il passaggio da singolare a plurale di *cuore*>*cuori* e la soppressione dell’aggettivo indefinito *ogni* sostituito con la preposizione *per*. In chiusura di verso inoltre troviamo un’altra sostituzione che vede l’articolo partitivo lasciare spazio alla preposizione.

- V 10: Et l’ouvrier courbé qui regagne son lit

1973. dell’operaio che torna curvo per la fatica, nel suo letto!

1992. per l’operaio che torna, curvo, nel suo letto!

Il verso qui riportato si apre con la sostituzione dell’articolo partitivo con una preposizione. Vediamo inoltre la soppressione del complemento di specificazione *per la fatica* all’insegna della sintesi rimanendo così maggiormente aderente all’originale.

- V 20: Comme un ver qui dérobe à l’Homme ce qu’il mange  
1973. come un avido verme dentro il corpo di un Uomo  
1992. come un avido verme dentro il copro dell’Uomo.

Anche in questo caso non abbiamo uno stravolgimento de testo bensì piccoli accorgimenti frutto di una rifinitura testuale. Nello specifico in questo verso osserviamo solamente una variazione morfologica che vede il passaggio da *di un (uomo)* a *dell’(uomo)*.

- V 23: Les tables d’hôte, dont le jeu fait les délices

1973. Nelle pensioni, fatte allegre dal gioco, si raduna

1992. nelle pensioni, allietate dal gioco, si raduna

La correzione qui è data dalla variante lessicale che sintetizza il sintagma *fatte allegre* in *allietate* andando così nella direzione di un innalzamento tonale del verso.

- Vv 25-26-27: Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,  
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,  
Et forcer doucement les portes et les caisses

e anche i ladri che non hanno mai pace, presto avranno  
il loro solito da fare  
a far saltare con dolcezza cassette e serrature (1973)

e anche i ladri, che non si dàn mai pace,  
avranno presto il solito da fare  
a forzare pian piano cassette e serrature (1992)

Essendo tre versi contigui li analizzerò come un unico blocco, così da dare anche una visione più ampia del discorso.

Nel primo verso quindi osserviamo la variazione lessicale e morfologica di *non hanno*>*non si dàn*, probabilmente per rimanere più aderente all'originale. Prosegue dunque con la dislocazione della parte finale del verso a quello successivo con il conseguente annullamento dell'*enjambement*.

Il secondo verso dunque presente in apertura un'inversione del predicato e del suo attributo nonché la soppressione dell'aggettivo possessivo (*loro*).

Nel terzo verso qui riportato vediamo due varianti lessicali; la prima interessa il verbo che passa da *far saltare* a *forzare* che ricalca il francese *forcer* e sicuramente appare come un'attenuazione dell'espressività. La seconda variazione lessicale invece coinvolge il complemento di modo: con *dolcezza*>*pian piano*. Una correzione che, in contrapposizione all'andamento generale delle traduzioni si discosta dall'originale. È possibile che qui Raboni abbia cercato di normalizzare la metrica nonostante tutto e attraverso tale modifica ottiene un perfetto doppio settenario.

Sebbene egli non abbia costrizioni metriche è visivamente percepibile come in ogni caso cerchi di normalizzare e uniformare i versi tra di loro, rendendoli, seppur sillabicamente imprecisi, tra di loro omogenei all'interno del contesto.

- V 29. Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment

1973. Raccogliti, mio cuore, in quell'istante

1987. Raccogliti, mio cuore, in quel solenne istante

Nell'ultimo verso che riporta una correzione tra le edizioni abbiamo l'aggiunta aggettivale *solenne* che avvicina il testo all'originale francese che presenta *grave* e innalza il tono del verso stesso.

Come è possibile osservare, anche in casi analoghi, non dovendo rispettare una determinata inquadratura di tipo metrico Raboni appare meno "pressato" a livello di resa del contenuto, infatti si nota che le correzioni applicate sono meno e più contenute. Analizzando poesie con e senza ripartizioni metriche, ho potuto constatare che le variazioni nelle poesie metricamente libere si configurano come dei piccoli accorgimenti di miglioramento testuale, che spesso tendono all'avvicinamento all'originale ma nelle quali non traspare un'ossessiva ricerca della perfezione sillabica e formale. Il traduttore dunque appare più libero, fin dall'inizio, di trasporre il testo poetico senza vincoli di sorta.

# Conclusione

Attraverso la raccolta e lo studio dei dati ottenuti mediante la comparazione testuale dei 52 testi campione selezionati, è stato possibile ricostruire le intenzioni e quindi le strategie di traduzione che Raboni adottò nel corso del proprio lungo e complesso lavoro sulle *Fleurs du mal* di Baudelaire.

Partiamo innanzitutto dalla premessa che Raboni attraverso i suoi scritti orienta già, in linea generale, alla lettura e all'analisi della propria opera, come abbiamo visto in maniera più specifica nel primo capitolo. Io tuttavia, pur tenendo in considerazione le asserzioni del traduttore, ho cercato di svolgere la mia attività senza rimanere particolarmente ancorata o influenzata da esse. Sappiamo infatti che non sempre è bene affidarsi totalmente e ciecamente alle affermazioni di un autore relativamente al proprio lavoro, poiché esse potrebbero essere condizionate da uno svariato numero di fattori storici e personali che spesso appaiono difficilmente rilevabili. Come ho più volte ribadito infatti, è manifesto il rapporto complesso che andò instaurandosi tra il poeta traduttore e l'autore dell'originale, di conseguenza una determinata relazione di questo tipo potrebbe spingere il primo a dichiarazioni che non sempre sembrano essere coerenti con l'esito effettivo dell'operazione, considerando anche il lungo periodo in cui Raboni fu impegnato in tale compito. In trent'anni di traduzione infatti egli cambia posizione, impostazione, idee, approccio e quindi risulta difficile basarsi esclusivamente su ciò che Raboni ci comunica esplicitamente nei saggi, per uno studio approfondito dell'opera di traduzione.

Attraverso quindi un'accurata analisi comparata tra le poesie selezionate, nel corso delle tre edizioni (1973,1987,1992) redatte da Raboni ho potuto constatare che alcune delle affermazioni da egli fatte riguardo al proprio lavoro, si presentano effettivamente come coerenti e corrette, altre un po' meno.

Come già anticipato dalla tabella riportata in chiusura al cap. II, vi sono principalmente quattro motivazioni fondamentali che portano Raboni alla modifica delle proprie opere di traduzione nel corso delle edizioni. La più considerevole a livello di frequenza all'interno dei testi, ma anche di importanza per ciò che riguarda l'impostazione del traduttore, è

sicuramente quella dell'adeguamento all'originale che supera di non poco le altre. Come già detto più volte, Raboni nella propria prima edizione del 1973, fa una versione dei *Fiori del male* parecchio condizionata da un iniziale modello determinato da egli stesso, basato su di una marcata espressività e contemporaneamente un livello tonale piuttosto alto che vanno a conferire all'opera una fisionomia "greve" che non corrisponde né caratterizza l'originale. Anche l'autore si accorge, ad esito finale, della forte impronta data ai testi in tale senso, ed è proprio principalmente per questa ragione che decide di rivedere e rivisitare le edizioni seguenti secondo un principio normalizzante di adeguamento all'opera originale. Questo dunque appare chiaro nell'analisi dei testi, in cui l'andamento in questa direzione risulta facilmente percepibile anche solo ad un primo e generale sguardo, confermato successivamente anche dal numero delle ricorrenze rilevate tra le poesie considerate. È fondamentale osservare come di pari passo con un processo di attenuazione dell'espressività e di detonalizzazione egli scelga di rimanere più aderente all'originale possibile, attuando così una rivisitazione generale che coinvolga contemporaneamente entrambe le spinte. Raboni riesce attraverso strategie differenti a rendere l'effetto del contenuto francese, le quali la maggior parte delle volte non vanno ad allontanare la traduzione del testo in italiano dalla lingua d'oltralpe. Spesso infatti egli si rende conto che estremizzare l'effetto non risulta particolarmente efficace nel lavoro di trasposizione della sostanza testuale e che l'esito appare molte volte troppo forte rispetto all'intenzione dell'autore. Inoltre è probabile che il traduttore noti come anche la traduzione letterale si riveli in molte occasioni adatta e già di per sé incisiva al fine di un esito compatibile con un obiettivo di resa poetica.

Naturalmente non è solamente questa la ragione che spinge il traduttore ad un multiplo rimaneggiamento. La normalizzazione infatti non riguarda esclusivamente l'aspetto letterale, semantico e sintattico bensì coinvolge anche la questione metrica. Se inizialmente Raboni si sente più libero a livello metrico, esprimendo perciò il contenuto senza particolari vincoli, successivamente sceglie di inquadrare i testi in un massiccio progetto di normalizzazione metrica per ottenere, quanto più possibile, un perfezionamento sillabico basato prevalentemente su due tipologie di versi che caratterizzano la tradizione italiana: endecasillabo e doppio settenario.

Egli infatti considera questi due versi come la migliore corrispondenza possibile alla metrica dell'originale, composta principalmente da alessandrini, e si impegna dunque nel

cercare di uniformare i testi secondo tale visione. Non sempre, come sappiamo, ciò appare possibile da realizzare, ma anche in casi di questo tipo osserviamo uno sforzo di resa del contenuto ottimale che rimane però esplicitato all'interno di un verso che comunque si avvicina metricamente alle due forme stabilite dall'autore.

Le correzioni ascrivibili alle esigenze metriche dunque si configurano sempre come un manifesto tentativo normalizzante e quindi di perfezionamento sillabico sia in maniera individuale, ossia dei singoli versi, ma anche per ciò che concerne l'uniformazione metrica dei testi stessi, ossia il contesto metrico testuale che deve essere quindi omogeneo. Assistiamo quindi spesso anche a variazioni che portano ad un cambio di verso da endecasillabo a doppio settenario e viceversa, e come già accennato, ciò spesso viene fatto proprio per perseguire tale obiettivo di uniformità metrica generale.

Infine tra i maggiori interventi abbiamo anche l'attenuazione dell'espressività che concorre al ridimensionamento dell'opera nella direzione di un allineamento all'originale francese. Riprendendo dunque il discorso precedente relativo ad una prima edizione marcata a livello tonale ed espressivo, tale procedimento verte proprio su di una ristrutturazione testuale sulla base di un alleggerimento generale nonché sull'allentamento espressivo attraverso la predilizione di forme più consone e consuete rispetto alla scelta iniziale. Spesso quindi l'espressività marcata che segna l'edizione del 1973 viene smorzata e l'effetto dell'originale viene manifestato attraverso altre modalità che tuttavia tendono a discostarsi molto poco dal testo di partenza e ne rimangono quindi maggiormente fedeli. La detonalizzazione e quindi l'attenuazione espressiva concorrono ad un'uniformazione e ad un allineamento generalizzato con i testi francesi e portano perciò ad una resa del contenuto più coerente e vicino alle poesie di partenza nonché all'intenzione di Baudelaire rispetto alla propria opera. La selezione di forme lessicali e sintattiche che volgono verso l'abolizione di quella patina sostenuta conferita in un primo momento dal traduttore, vanno di conseguenza ascritte all'imponente obiettivo normalizzante e complessivo determinato da Raboni a posteriori ed è proprio su queste basi che egli poggerà l'intera costituzione delle edizioni che seguono la prima.

Tale orientamento caratterizzerà quindi il trentennio di lavoro del traduttore, il quale cercherà, rasentando l'ossessione, di perseguire i propri propositi, senza però mai perdere di vista il rispetto e la resa dell'originale baudelairiano. Si impegnò dunque nel rendere

al meglio l'effetto dell'originale ma rimanendo sempre all'interno del sentiero tracciato ed in considerazione dei paletti autoimposti. Non fu affatto un compito facile e Raboni non si considerò mai soddisfatto del risultato ottenuto; tale assillo lo accompagnò per oltre trent'anni, fino alla morte. Una perpetua ricerca di una perfezione che di fatto si rivelò impossibile, irraggiungibile per l'autore; sappiamo bene infatti che qualunque ulteriore edizione non avrebbe comunque rappresentato la piena soddisfazione e realizzazione della visione, forse chimerica, di un incontentabile perfezionista quale era Raboni.

# Bibliografia

- Baudelaire 1973 = Ch. B., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, introd. di G. Macchia, Milano, Mondadori.
- Baudelaire 1987 = Ch. B., *I fiori del male e altre poesie*, trad. di G. Raboni, Torino, Einaudi.
- Baudelaire 1992 = Ch. B., *I fiori del male e altre poesie*, trad. di G. Raboni, Torino, Einaudi.
- Baudelaire 1998 = Ch. B., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introd. di G. Macchia, Milano, Mondadori,
- Baudelaire 1999 = Ch. B. *I fiori del male e altre poesie*, trad. di G. Raboni, Torino, Einaudi.
- Belova 2016 = M. B., *Raboni traduttore di Baudelaire*, in *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, a cura di A. Girardi, A. Soldani, A. Zangrandi, Macerata, Quodlibet, pp. 281-290.
- Bernardelli 2015 = G. B., *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, Milano, EDUCatt.
- Di Sebastianio 2018 = A. Di S., *Raboni attraverso Baudelaire. Une traduction maudite*, Roma, s.i.e. [e-book autopubblicato].
- Fortini 2011 = F. F., *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introd. di M.V. Trinato, prem. di L. Lenzini, Macerata, Quodlibet.
- Organte 2018 = L. O., *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Padova, Libreriauniversitaria.it.
- Raboni 1996 = G. R., *L'arte della dissonanza*, in Baudelaire 1996, pp. xxxix-xlix.
- Raboni 1977 = G. R., *Per conoscere Baudelaire*, Milano, Mondadori.
- Raboni 1987 = G. R., *Prefazione*, in Baudelaire 1987, pp. v-x.

Raboni 1992 = G. R., *Postilla*, in Baudelaire 1992, p. x.

Vegliante 2004 = J.-Ch. V., *Nel lutto della luce. Poesie 1982-1997*, trad. di G. Raboni.  
Torino, Einaudi.

Zanon 2017 = T. Z., *Les traductions des Fleurs du Mal en Italie au XX<sup>e</sup> siècle*, «L'Année Baudelaire», 21, pp. 11-24 (n. monogr. *Baudelaire dans le monde*, textes réunis par A. Guyaux).