

Indice:

<i>Introduzione</i>	2
1.LUCIANO ERBA POETA E TRADUTTORE	9
1.1 Erba-poeta.....	9
1.2 Erba-traduttore	14
2. STUDIO COMPARATO DEI TESTI FRANCESI E DELLE RELATIVE TRADUZIONI.....	25
2.1 Il rapporto con i differenti autori	26
2.2 Le rese lessicali ed espressive non letterali	28
2.3 Le rielaborazioni delle strutture verbali	34
2.4 La resa del pronome impersonale francese “on”	42
2.5 Il controllo delle strutture verbali	54
2.6 il trattamento delle forme negative	69
2.7 La traduzione delle ripetizioni	76
3. ANALISI STILISTICA E METRICA DELLE TRADUZIONI DEI TESTI, IN RAPPORTO ALLA LORO VERSIONE ORIGINALE	93
3.1 Mantenimento della strutturazione strofica originale	95
3.2 Mantenimento della suddivisione in strofe.....	112
3.3 Mantenimento della struttura strofica	118
3.4 Caduta dell’isostrofismo.....	122
3.5 Rima e altre strutture della ripetizione	129
<i>Conclusioni</i>	137
Ringraziamenti	139
<i>Riferimenti bibliografici</i>	141

Introduzione

Il presente lavoro di tesi è nato dal mio interesse per la poesia, da un lato, e il desiderio di cimentarmi con lo studio della traduzione, alla quale mi sono avvicinata nel corso dell'anno accademico appena concluso, in virtù del percorso internazionale che ho scelto per la mia laurea magistrale.

Dal momento in cui ho iniziato a riflettere sulla mia tesi di laurea, la figura del poeta-traduttore, dunque, mi si è subito presentata come un'immagine in grado di destare il mio interesse e alla quale avrei amato dedicarmi. Fra i nomi del Novecento italiano, periodo che più mi affascina, la mia scelta è ricaduta su Luciano Erba (1922-2010) un po' per la compattezza del suo corpus di traduzioni, che conciliava un lavoro di questo tipo, un po' per la curiosità suscitata da un grande nome del canone novecentesco¹, ma il cui lavoro è, allo stesso tempo, poco o meno esplorato, rispetto a quello di altri poeti che si sono mossi in questi ambiti, come Luzi, Sereni o Caproni.

Il soggetto di questa ricerca, in particolare, è la raccolta postuma *I miei poeti tradotti* di Luciano Erba; si tratta di un'opera divisa in sezioni, ognuna delle quali è dedicata ad un diverso autore per il quale Erba ha scelto e tradotto uno o più testi. I componimenti originali, nell'opera, sono sempre riportati sulla pagina di sinistra, accompagnati, in quella di destra, dalla rispettiva traduzione. Gli autori in questione sono prevalentemente di lingua francese (François Villon, Jean de Sponde, Saint-Amant, Jean Racine, Victor Hugo, Théophile Gautier, Georges Rodenbach, Paul Claudel, Max Jacob, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Henri Michaux, Francis Ponge e André Frénaud), ma ciò non esclude la presenza anche di poeti ispanici (Antonio Machado e Pablo Neruda) e anglosassoni (May Swenson e Thom Gunn).

All'interno di questo corpus, nell'ottica di individuare una strada per il mio lavoro di analisi, ho innanzitutto operato una selezione a monte per focalizzarmi su una porzione ben definita della raccolta ed impostare un lavoro compatto. Nella fattispecie, mi sono

¹ Cfr. Cavalleri 2014, «Luciano Erba [...] è poeta classificato a buon diritto nel canone del Novecento, anche se nella sua apparente ritrosia sorriderrebbe della museificazione (apparente perché Erba ritroso appariva, peraltro giustamente consapevole del proprio valore, certificato dai maggiori premi nazionali)».

subito portata sugli autori francofoni e, volendomi occupare di poesia, ho tralasciato, nel mio studio, i testi in prosa presenti nella raccolta, tutti legati al nome di Francis Ponge. Quest'ultimo, tuttavia, rappresenta una figura importante all'interno dell'orizzonte erbiano, come avrò modo di spiegare poco più avanti, ragion per cui non ho voluto escludere del tutto quest'autore dal presente studio e, per questo, oltre ad aver letto e osservato i suoi testi e le relative traduzioni, ho deciso di concentrarmi anche su almeno una delle sue prose poetiche; in particolare ho scelto *Le feu*, poiché mi è parsa particolarmente ricca di spunti sui quali riflettere.

Per quanto riguarda il percorso che ho seguito per arrivare ad impostare ed elaborare il contenuto di questa tesi, ho iniziato analizzando a campione i testi francesi della raccolta *I miei poeti tradotti*, cercando, in ognuno di essi, di individuare delle categorie traduttive e dei fenomeni rilevanti che si verificassero nella trasposizione linguistica, ma anche degli espedienti metrici e stilistici notevoli, adottati da Erba e non necessariamente autorizzati dai testi originali. Una volta di fronte a tutte le informazioni desunte da questo spoglio, ho potuto constatare che alcuni fenomeni si ripetevano in modo più o meno frequente, e, alla luce di queste informazioni, ho cercato di individuare delle linee guida all'interno del cosiddetto "metodo del non metodo" erbiano:

Per venire al dovuto preambolo, a quanto ho pensato e cercato di mettere in pratica in materia di traduzione, mi dichiaro per il metodo del non metodo [...]; in altre parole, ho perseguito un cammino che mi è venuto incontro ogni volta nuovo, lungo il quale ho affrontato ostacoli ogni volta diversi e imprevedibili, così come lo è stata la loro soluzione.²

Di fronte a questa dichiarazione dello stesso Erba, risulta facile capire che, all'interno del lavoro di questo autore, è impossibile individuare delle categorie generalmente valide, poiché egli stesso non si rifà ad una teoria traduttiva ben individuabile e definibile. Ogni testo, dunque, va considerato a sé, con le sue caratteristiche e con la ricchezza delle diverse strategie che, di volta in volta, il traduttore vi applica. Il mio obiettivo, dunque, è stato quello di identificare delle strade per le quali Erba mostra una forma di predilezione, che spesso, comunque, non esclude il suo interesse anche per la via che corre in direzione opposta. Ho, dunque, cercato di descrivere questi procedimenti, basandomi sempre su

² Erba 1991, p. 8.

degli esempi concreti e mantenendo sempre ben chiare le distinzioni tra ognuno di essi e mettendo in luce le deroghe rispetto alla tendenza generale.

Ho pensato, infine, di organizzare questo lavoro di tesi, suddividendolo in tre momenti fondamentali, per poter presentare Luciano Erba e la sua opera secondo diversi aspetti. Innanzitutto, nel capitolo 1, ho voluto mostrare la figura di questo intellettuale guardando i diversi aspetti della sua attività intellettuale; in seguito, ho dedicato il capitolo 2 ad un'analisi traduttologica dei testi presenti nella raccolta, per poi spostare lo sguardo, con il capitolo 3, agli aspetti metrici e stilistici dei testi tradotti, tenendo presente il loro rapporto con le corrispettive versioni francesi.

Prima di presentare la figura di Luciano Erba poeta-traduttore e di scendere poi nel dettaglio dei testi compresi nel volume *I miei poeti tradotti*, vorrei spendere qualche parola per la presentazione dell'opera stessa, della sua organizzazione interna e della sua genesi, nonché del suo statuto particolare di opera postuma.

La raccolta *I miei poeti tradotti* rappresenta, in realtà, una seconda edizione accresciuta di un'altra antologia di traduzioni erbane del 1991, intitolata *Dei cristalli naturali*, titolo ripreso da una delle prose di Francis Ponge ivi inserite, che denota, come visto poco sopra, l'importanza che questo autore assume all'interno dell'orizzonte intellettuale di Luciano Erba.

La raccolta del *Dei cristalli naturali* esce inizialmente nella collana *I testi di Testo a fronte*, che nasce da una rivista fondata nel 1989 e intitolata, appunto, *Testo a fronte*, che a sua volta rappresenta il risultato di un convegno sulla traduttologia *La traduzione del testo poetico*, svoltosi all'Università di Bergamo nel 1988; a promuovere questo convegno è Franco Buffoni, che in seguito diviene il curatore sia dei *Cristalli* sia, più avanti, de *I miei poeti tradotti*. Buffoni stesso, in un'intervista con Anna Stella Poli, dichiara:

Questo quaderno di traduzioni l'abbiamo costruito insieme, a casa sua. L'editore ci aveva dato un numero di pagine assai preciso. Allora i criteri editoriali erano diversi, era l'epoca in cui la pagina era composta da un compositore, un operaio, un tecnico [...]. Avevamo un numero limitato di pagine [...]. Quindi *Dei cristalli naturali* risente proprio della fatica di scegliere, trascogliere il meglio e, devo dire, se c'è una cosa in cui Erba è stato maestro è proprio la parsimonia, la sua capacità di selezione. Altri scrivono di più e poi bisogna fare l'antologia, invece Erba ha scritto dei libretti molto piccoli e sono tutti dalla prima all'ultima parola importanti. E lo stesso vale per le sue traduzioni.³

In particolare, i testi inclusi

si contraddistinguono per una certa ambiguità metaletteraria: sono incentrati sul limite, la composizione, la forma, lo schizzo o la naturale perfezione immutabile del "cristallo-testo": possono formare cioè un nucleo coeso, compatto, con una ravvisabile isotopia contenutistica⁴

Si tratta, peraltro, di componimenti già editi prima dei *Cristalli* e poi ivi inseriti, eventualmente con qualche variante secondo il volere dell'autore, che ha sorvegliato dall'inizio alla fine la creazione di quest'opera. Erba, tuttavia, non smette di tradurre nel 1991, ragion per cui la raccolta successiva, *I miei poeti tradotti*, che esce quattro anni dopo il decesso del poeta, rappresenta un'edizione accresciuta rispetto alla precedente. Questo volume viene curato ancora da Buffoni, come già anticipato, che, però, collabora questa volta con la figlia del poeta, Lucia Erba, e la filologa di formazione pavese Anna Longoni.

I miei poeti si pone come omaggio a Erba, nonché come sistematizzazione dei risultati, raccolta di testi d'occasione, editi in antologie tematiche o in riviste specialistiche, al fine di evitarne la dispersione. Essa è dunque un'edizione accresciuta (il canone degli autori antologizzati raddoppia), con una serie di evoluzioni e inserzioni significative rispetto ai *Cristalli*.⁵

Al fine di stabilire una norma secondo la quale organizzare le sezioni dedicate ai vari autori, i curatori dell'opera decidono di adottare il criterio voluto da Erba per l'edizione

³ Poli 2013-2014.

⁴ Poli 2016 (b) p. 169.

⁵ *Ibid*, p. 170.

del '91, ossia l'ordine di nascita degli autori; ciò che invece cambia significativamente rispetto al volume precedente è il titolo.

Dei cristalli naturali, il testo di Ponge, è infatti un vero e proprio manifesto di poetica, e che Erba lo ponga in tale rilievo può significare l'inserirsi, almeno idealmente, in una scia, in un magistero. *Poeti tradotti* sposta il focus: sono tutti, la totalità della vicenda – ricostruita a posteriori – con taglio quasi enciclopedico. All'interno del volume compare un sottotitolo assai pregnante e rivelatore del segno dell'operazione (*I miei poeti tradotti. Il quaderno di traduzioni di Luciano Erba*): un aggiornamento, dunque, o un compimento del quaderno di traduzioni di Erba.⁶

Scelta, che, tra l'altro, può destare qualche perplessità dal punto di vista filologico, per quanto riguarda il problema del rispetto dell'ultima volontà dell'autore e sul ruolo del curatore come soggetto che si assume una parte di responsabilità sull'esito editoriale dell'opera⁷. Ad ogni modo, vorrei sottolineare che con Luciano Erba, ci si trova di fronte ad un autore a favore del dinamismo dell'opera letteraria e che non esclude mai la possibilità di una rivisitazione, rielaborazione o, anche, riscrittura del testo⁸:

[...] la parola si può riprendere; giunto il momento di pubblicare, si può sempre ritoccare qualcosa. [...] Una poesia non è quasi mai chiusa.⁹

Erba proferisce queste parole pensando alla propria produzione poetica, ma, a mio parere, si tratta di una posizione teorica estendibile al lavoro intellettuale nei suoi diversi aspetti, soprattutto se si pensa alla traduzione poetica, poiché «tra poesia e traduzione poetica esiste un rapporto profondo, che va ben oltre l'ipotetica subordinazione della seconda alla prima».¹⁰

Alla luce di questa panoramica sulla genesi dell'opera di cui mi occuperò nei prossimi capitoli e in virtù delle posizioni teoriche erbiane, vorrei dunque terminare questa introduzione con le parole di Bernard Simeone:

⁶ Poli 2016 (b), p. 171

⁷ Cfr. Poli 2016 (b) pp. 171-73 per una disquisizione più puntuale sul problema.

⁸ Cfr. Milone 2016, p. 108

⁹ *Ibid.*, la citazione è ripresa da Aman, Taioli 2004, p. 617.

¹⁰ Pustrela 2004, p. 755.

[...] traduire c'est affronter, autant que le texte original, et de façon plus taraudante, les spires, abîmes et silences de sa propre langue, en une expérience dont l'intensité et la légitimité ne sont pas moindres que celles de l'écriture première.

Dès lors, puisque traduire c'est écrire, la part de transmission présente dans la traduction n'est ni plus ni moins facile à repérer, définir et assumer que dans le texte dit premier. Elle est comme brouillée, ou rendue seconde, par l'écriture qui constitue l'essentiel de l'acte traducteur. On ne peut lire une traduction en s'interrogeant à tout instant sur sa fidélité au texte original. Lire implique un abandon à l'aventure de la langue d'arrivée. Toute traduction est un texte en sa langue, non un reflet – lire une traduction est une expérience vécue d'abord comme littéraire et non linguistique.

Toutefois, on ne peut nier que la double lecture - celle du texte original et du texte traduit - ouvre d'infinies perspectives.¹¹

¹¹ Simeone 2004.

1. LUCIANO ERBA POETA E TRADUTTORE

Luciano Erba è un poeta-traduttore, un poeta-professore, un traduttore-professore: triangolazione di ruoli che determina, spesso, il collasso dei vertici in una compresenza fisica estrinsecata persino nell'ambiente di lavoro, dove, in cartelline meticolosamente etichettate, sono conservati appunti bibliografici, prove di traduzione e poesie in proprio, con indubitabile scambio e osmosi.¹²

Sono queste le parole con le quali Anna Stella Poli, dottoranda dell'Università di Genova, che si occupa, appunto, delle traduzioni di Luciano Erba, identifica l'intellettuale milanese, oggetto anche della mia ricerca.

Ho deciso di aprire il presente studio con queste parole proprio perché, in modo sintetico, ma molto incisivo, mi permettono di fornire, fin da subito, un'inquadratura precisa di questo personaggio a pieno inserito nel quadro culturale e letterario del Novecento italiano. Con Pier Vincenzo Mengaldo, «la triangolazione poeta-critico-traduttore» infatti «è a tutti gli effetti un fenomeno di primo piano nella nostra letteratura del Novecento»¹³ e l'attività di Luciano Erba sintetizza perfettamente su di sé questo triplo ruolo. Egli, infatti, si dedica alla letteratura sin da giovane, all'età di vent'anni, e nel corso della propria vita si vede sempre impegnato su questi tre fronti, che quindi non si susseguono, ma si intrecciano e si affiancano costantemente l'uno all'altro ed è proprio per questo che, con il presente capitolo, vorrei riuscire a restituire un'immagine della figura e dell'impegno di Erba in una rappresentazione che lo rispecchi a tutto tondo.

1.1 Erba-poeta

La poesia di Erba nasce in un periodo storico, ossia il secondo Novecento, caratterizzato dal crollo delle grandi speranze della Resistenza e del dopoguerra e con il

¹² Poli 2016 (b), p.166.

¹³ Mengaldo 2008, p. 70.

corrispondente avanzare e affermarsi del neocapitalismo.¹⁴ A questo contesto si affiancano, poi, gli studi da francesista e comparatista, che testimoniano una predilezione per gli autori di un particolare Seicento francese, come Cyrano de Bergerac, Saint-Amant, Théophile de Viau, Tristan d'Heremite o Jacques Gaffarel, ma anche della poesia simbolista, nonché della letteratura del primo Novecento francese, di una modernità, però, controcorrente, di cui sono portavoce autori come Joris-Karl Huysmans, Pierre Reverdy e Saint-John Perse.¹⁵ La predilezione che Erba dimostra nei confronti di questi autori si lega spesso, con una definizione di Arnaldo di Benedetto, alla loro “visione miope”¹⁶, a procedimenti quali l’enumerazione, ovvero ad espedienti che si legano ai tanti piccoli oggetti che si accumulano vicino all’essere umano, così abituato ad essi da non prestarvi attenzione, preso com’è dalla ricerca di grandi concetti astratti. In un mondo dove le gradi speranze sono crollate, Erba cerca dunque altrove, ovvero nelle piccole cose, una via di fuga o una strada verso le verità più profonde.

[...] è la quotidianità a funzionare da argine di resistenza ai tempi complicati, scossi dalla contestazione giovanile prima e dal terrorismo poi, ma anche [...] da un’insofferenza sul piano letterario alla «poesia facilmente trasgressiva», «dominata dal tecnicismo» della Neoavanguardia¹⁷. Inoltre, il contatto all’insegna dell’«umiltà *ex parte subiecti*» permette di superare l’impasse evocata dalla frase di Lacan – lo scacco del «Tu non mi guardi mai là da dove ti vedo» e, inversamente, «ciò che guardo non è mai ciò che voglio vedere»¹⁸ – e di riallacciare un rapporto con il reale, unico ma non modesto spazio di intervento che Erba pare ritagliarsi.¹⁹

In questo senso, anche un autore come Huysmans, con il suo amore per la liturgia, desta l’interesse dell’intellettuale milanese, poiché si fa portavoce, a sua volta,

¹⁴ Cfr. di Benedetto 1974, p. 1386.

¹⁵ Riferisco i titoli di alcuni fra gli studi da francesista e comparatista di Luciano Erba, poiché li ritengo significativi per comprendere su quale versante si volgono i suoi interessi: *Magia e invenzione. Studi su Cyrano de Bergerac e il primo Seicento francese* (1967), *Huysmans e la liturgia. E alcune note di letteratura francese contemporanea* (1971) o, ancora, *Un po’ di repubblica – con una traduzione di Blaise Cendrars* (2005).

¹⁶ di Benedetto 1974, p. 1386.

¹⁷ Citazione che Milone trae da L. Erba, D. La Penna, *L’ultima intervista*, in “Testo”, XXXIII, cfr. nota numero 9 del saggio.

¹⁸ Citazione che Milone trae da J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti della psicoanalisi*, cfr. nota numero 10 del saggio.

¹⁹ Milone 2016, p. 14.

dell'aspirazione ad un diverso sistema di comportamento, la cui positiva artificiosità è contrapposta all'esperienza quotidiana. Seguendo le parole che Giorgio Limone dedica a Luciano Erba nel saggio *La poesia di Lucino Erba fra il nulla e la luce*:

La poesia di Luciano Erba non è puro sguardo, non è pura semplicità, non è pura cultura. Essa è sguardo che si fa tale oltre lo sguardo, semplicità che cela volumi inattesi, cultura che si è liberata dalla *soma* delle cognizioni. La scrittura di Erba guarda, semplifica, domanda. Essa si staglia, per così dire, sulla partitura della pagina come ombra cinese della sua profondità.

Errerebbe pertanto chi pensasse al mondo poetico di Luciano Erba collocandolo nel puro universo stilistico del minimalismo. Errerebbe perché gli sfuggirebbe, in realtà, un momento essenziale di questa poesia, consistente nella *riduzione* raffinata di ogni indice (estensione di pagina, espressione di suono, altezza di registro, intensità di aggettivazione, frequenza di ritmo, ricchezza di musicalità) a un preciso fine: quello mirante a realizzare un simmetrico e urgente ingigantimento di sguardo. [...] che cosa emerge da questo mondo di Erba? Il poeta coglie un dettaglio, un'incrinatura, un colore, una forma – per bussarvi. Perché vi si apra un varco, vi risuoni un mondo, vi si rifletta – ad altra scala – un improvviso universo. Il poeta *concentra* in un punto. Che può essere un intero universo e, al tempo stesso, l'eco di un altro.²⁰

Questo mondo, fatto di oggetti e di gesti banali, ma spesso desueti e, dunque, alienanti, crea una sorta di universo meraviglioso e alternativo a quello presente, che rappresenta, in questo modo, una forma di evasione. Leggendo le sue poesie in quest'ottica, risulta consequenziale che Erba associ a tale realtà, concreta ma non realistica, temi quali la regressione al passato, sia esso legato all'infanzia oppure delle epoche storiche lontane, o, ancora, l'evasione dalla città, in ogni caso una presa di distanza rispetto ad una situazione attuale dalla quale non ci si sente rappresentati. Arnaldo di Benedetto, riflettendo sulla produzione erbiana, rievoca, a tal proposito, le due qualità letterarie che Charles Baudelaire ha individuato e indicato come fondamentali, vale a dire *surnaturalisme* e *ironie*, coordinate all'interno delle quali Erba rientra a pieno titolo.²¹ Questa sorta di mondo concreto ma parallelo di cui si è parlato, infatti, va di pari passo con un senso di solitudine che spesso coesiste con la negazione e la rinuncia, a tutto ciò Erba-poeta fa fronte con l'ironia. Tale soluzione stilistica, infatti, ha nella produzione di

²⁰ Limone 2007, pp. 15-18.

²¹ di Benedetto 1974, p. 1396.

Luciano Erba una funzione di distanziamento, che serve a contenere e proteggere l'autobiografismo. È facile, del resto, intuire che la solitudine, così come la rinuncia e la negazione a cui si accompagna, implichi una difficoltà a mettersi in comunicazione diretta con un ipotetico lettore, ragion per cui i suoi risultati migliori si ritrovano tendenzialmente nelle liriche in cui la presenza dell'io è meno forte, se non del tutto assente.

Vorrei riportare la parte finale della poesia *Sono gli anni*, inserita nella raccolta poetica *Il prato più verde* (1967), perché questi pochi versi riescono a racchiudere al loro interno tutti gli aspetti appena citati della poesia erbiana

[...] l'ora
di ritrovarmi tra corti di mente
e veterani di guerre lontane
in panni rossi su un prato in discesa
moschetto o balalaika a bandoliera
o fiasca al collo, addossati a una porta
nella cupola d'aria della sera

Si tratta di una poesia che rimanda all'esperienza della Resistenza, con un'immagine carica di oggetti, ma anche di personaggi provenienti da epoche diverse, infatti, oltre ai compagni, si trovano anche i «veterani di guerre lontane», vissuti in altre epoche. Vale, inoltre la pena sottolineare che, nonostante il contesto sia quello di un'epoca di crisi, Erba, in opposizione alla contemporanea lezione neoavanguardistica, continua a nominare la realtà tramite immagini concrete, magari non quotidiane, ma pur sempre potenti e dai contorni ben definiti. Le parole destinate a disegnare dei contorni per queste immagini così pregnanti, vengono a loro volta ricercate, lavorate e levigate con una cura e uno studio di base meticoloso, poiché:

La parola è decisiva, sia in fase prenatale, sia in fase di suggello, anche se è vero che non si è mai finito di dire tutto quel che si ha in mente di dire, e la poesia scritta e consegnata poi alla memoria e alla lettura da parte degli altri è un'interruzione di questo processo, è (come ho letto in Starobinski) una monumentalizzazione. [...] Lo scultore deve per forza bloccarlo. Il colpo di scalpello non perdona, è irreversibile. E invece la parola si può riprendere; giunto

il momento di pubblicare, si può sempre ritoccare qualcosa. [...] Una poesia non è quasi mai chiusa.²²

In questo senso Erba è stato definito un “poeta della parola”²³, strumento imprescindibile per giocare il doppio ruolo di un recupero, più astratto o spirituale che concreto, di realtà desuete da un lato e, dall’altro, di gioco dell’io con «la sua fantasia di oggetti tenui e cristallini»²⁴, si posiziona insomma tra l’*hic et nunc* e l’altrove. In altre parole,

«[...] questa poesia mira ad organizzarsi in implicito giudizio sulla realtà. Si tratta di un giudizio critico, fermo e intransigente, formulato dalla dissimulazione dell’angolo prospettico dell’uomo comune, medio, sul miraggio del benessere che lasci falsamente baluginare la società borghese».²⁵

Vorrei, a questo punto, citare le parole di una meditazione dello stesso Erba, che si trova in una lettera del 7 febbraio 1977, indirizzata a Giovanni Raboni, della quale è conservata, fra le carte, una copia inedita e non firmata²⁶.

Si potrebbe dire che il mio approccio alla realtà da posizioni marginali e secondarie [...] equivale in fondo a un dire e non dire, è a suo modo una forma di silenzio. Assenza dalla militanza e partecipazione, disinteresse per la propria immagine pubblica e letteraria, silenzio sui grandi temi del tempo storico che viviamo (ne appare semmai la direzione, l’involucro verbale, in collocazione per ciò stesso ironica [...]) – silenzio, ma è l’eccezione che conferma la regola, che può venir meno quando un impercettibile trasalire del reale, l’umiltà di un gesto o di un segno mi lanciano un’occhiata di complicità, mi incoraggiano all’identificazione, mi bisbigliano (come frondose piante al Carducci-Pascoli) «salvaci, parla di noi, perché se non ne parli tu non ne parla nessuno». [...] L’umiltà, quindi il prato va benissimo, tanti fili di erba verde, di humilis erba [...].

Una linea di silenzio, la mia linea, che passa, proprio perché tale, per paesi e dimensioni che non fanno rumore...

²² Aman, Taioli, 2004, p. 617.

²³ Pappalardo La Rosa 1997, p. 102.

²⁴ *Ibid.*, p. 101.

²⁵ *Ibid.* p. 104.

²⁶ Ho trovato questo testo all’interno del saggio di Milone 2014, pp. 13-14.

Mi sembra che non possano esistere parole più adeguate e incisive per riassumere e compendiare la postura poetica erbiana ed il significato della direzione che questo autor sceglie di seguire nella propria attività letteraria.

1.2 Erba-traduttore

Come affermato fin dall'inizio del capitolo corrente, l'attività Erba si svolge su più fronti, che non sono mai dissociabili fra loro. Se è vero quanto sostenuto fino ad ora a proposito delle poesie scritte da Erba, non si può pensare che, nell'ambito della sua attività di traduttore, egli non prediliga di occuparsi di autori o anche solo di testi che si allineano alla sua indole personale. Così, non stupisce l'interesse che Erba dimostra, per esempio, nei confronti di Blaise Cendrars, autore che si fa «collezionista di ricordi, ma anche di oggetti-ricordo [...], alternantesi con la spinta a disfarsi [...] di ogni bene pazientemente accumulato», poiché questo poeta «conosce la felicità di chi ha vicino a sé tutti i suoi beni [...], ma si dichiara altrettanto e forse più felice quando gli riesce di buttare a mare ogni cosa, dimenticare, ridursi all'essenziale»²⁷.

Per comprendere l'attività traduttiva di questo autore è fondamentale prendere in considerazione l'introduzione all'antologia *Dei cristalli naturali* (1991), nonché l'antecedente della raccolta *I miei poeti tradotti*, soggetto principale di questo studio. Tale introduzione, peraltro, è a sua volta preceduta da un intervento dello stesso Erba, svoltosi all'Università di Bergamo nel 1988, nel corso del quale l'autore dichiara:

Sono antitraduttologico, non perché abbia una qualche ragione di risentimento o di perplessità di fronte al tentativo di formalizzare teoricamente i tanti problemi della traduzione, quanto perché ne sono costituzionalmente incapace²⁸

Questa affermazione trova, come si può immaginare, un riscontro empirico, facilmente individuabile osservando le traduzioni erbiane, sempre testimoni di un'attenzione particolarmente decisa nei confronti degli oggetti, rispetto alla quale le teorie della traduzione passano puntualmente in secondo piano.

²⁷ Erba 1961, pp. 16-17.

²⁸ Buffoni 1989, p. 159.

Non è possibile che la teoria si affranchi dalla *praxis* traduttoria per astrarne principi generali universalmente validi; la traduzione, in sé, come categoria, come processo modellizzabile, come *metodo*, non esiste. Esistono piuttosto traduzioni, ciascuna con le proprie asperità, cui ci si avvicina, o meglio cui Erba si avvicina, adottando il «metodo del non metodo».²⁹

Al discorso citato poco sopra si associano, peraltro, dei materiali inediti relativi alla discussione, ivi trascritta, che ha seguito i vari interventi del convegno. All'interno di questi documenti si trova, tra l'altro, anche un esempio, apportato da Erba stesso, relativo alla sua resa italiana della poesia *Les canaux de Milan* di André Frénaud, dove il traduttore si concede varie licenze, compresa quella di inserire dei dettagli assenti nel testo originale; al verso 17 del componimento frénaudiano, per esempio, leggiamo *le vin rouge dans les gros verres*, ma tali parole vengono rese da Erba con *il vino rosso nei bicchieri di vetro spesso un dito* (v. 23), dove il dettaglio dato dall'espressione, peraltro piuttosto colloquiale, “spesso come un dito” non trova alcuna autorizzazione autoriale. Riporto, dunque, le parole che Erba spende a proposito di questa sua trasposizione:

Frénaud è bravo perché bisogna notare che questi bicchieri di trattoria di una volta erano spessi perché non si rompersero; la gente si ubriaca, i bicchieri cadono e se il bicchiere è spesso non si rompe. Perciò io ho messo «bicchieri di vetro spessi un dito», anche perché più il bicchiere è spesso meno vino l'oste ci dà.³⁰

Questo a dimostrazione di come ogni singolo componimento, ed ogni dettaglio al suo interno, venga valutato e studiato da Erba come caso a sé e, all'occorrenza, anche modificato, ma sempre nel rispetto del messaggio che lo anima, perché «la buona traduzione non è la stessa cosa della buona poesia che traduce»³¹. Erba sembra, piuttosto, voler dare nuova vita alle cose, così come accade nelle proprie poesie.

Erba stesso, ragionando sulla propria attività traduttiva, parla di sé stesso come di un *bricoleur*, ovvero di una figura che non rientra nella distinzione tra dilettante o professionista, al contrario

²⁹ Poli 2016, p. 41.

³⁰ Cit. tratta da Poli 2016, p. 43.

³¹ Pustrela 2004, p. 176.

ama oggetti e utensili che il più delle volte tratta e adopera in vista di scopi diversi da quelli cui cose e attrezzi erano destinati[...]. Tiene tutto da parte senza pertanto essere avaro, non sa quasi mai quello che finirà per fare, procede per tentativi, intende e fraintende, ripara, riadatta, non senza *quelque méprise*. Per tutto questo, per il fatto di non buttare via niente, di credere che il tal pezzo potrà sempre «servire», dà segno di un implicito riconoscimento della letterarietà, rende il migliore degli omaggi alla letteratura. [...] La traduzione è soprattutto una grande operazione di riciclaggio di materiali forniti dalla tradizione.³²

L'alterità del testo tradotto rispetto a quanto si ritrova in quello originale è, dunque, agli occhi di Erba, un valore aggiunto e ricercato, «come se il componimento preso in esame rappresentasse più un capitale di materiali linguistici e di spunti figurativi da smontare e ricombinare secondo una logica quasi indipendente – riconducendo l'ipotesto quasi alla stregua di un canovaccio, insomma – piuttosto che il punto di partenza di un'operazione dotata di un proprio 'rigore traduttivo', orchestrato nell'ambito di una complessa tattica di licenze e contrappesi»³³.

Questo metodo di traduzione, di certo molto personale in Erba, va però, a mio avviso considerato in relazione al periodo storico in cui si inserisce. Come sul versante della produzione poetica personale, anche l'aspetto della traduzione e della prassi che vi si trova alla base non si può scollegare rispetto al contesto.

La generazione precedente di traduttori e in particolare gli ermetici, come Ungaretti e Quasimodo, operano all'interno di un codice formale piuttosto organico, con un paradigma di riferimento e, peraltro, è proprio in questo contesto che prende vita la figura dell'intellettuale che lavora contemporaneamente come poeta critico e traduttore, con una predilezione, in quest'ultimo ambito, per le opere francesi.³⁴

³² Erba 1991, pp. 8-9

³³ Manigrasso 2012, p. 188.

³⁴ *Ibid.*, p. 7.

La generazione ermetica ha insomma costituito un codice unificante che, sia in funzione impositiva e paradigmatica, sia, più tardi, in funzione oppositiva e critica, ha globalmente condizionato il genere della traduzione fino almeno agli anni Cinquanta.³⁵

Tuttavia,

la traduzione, in particolare, risultava conseguenza psicologica e artistica della nostra vocazione europea e quindi planetaria, suggerita dal demone delle letterature straniere, sincronizzati con noi o di poco anteriori i nostri padri e maestri: Ungaretti gongorino e Montale eliotiano, Rebora della narrativa russa e Vigolo hölderliniano, Quasimodo dei lirici greci, Solmi machadiano, [...] Ma lo spirito e l'intento dei traduttori era diverso, oltre che comprensivamente impegnato: riprodurre stili, modelli, persone poetiche, esempi concreti che rompesero la nostra tradizione indigena provincializzata e sclerotizzata nell'accennato manierismo postclassico e purista.³⁶

Questa esperienza caratterizzata da un'organizzazione organica si disintegra nel secondo dopoguerra, pur lasciando in eredità agli intellettuali successivi delle nuove piste da valicare, come, appunto quella del poeta e traduttore allo stesso tempo e l'interesse per le letterature straniere. Ciò che viene a mancare è, invece, la fedeltà alle convenzioni metriche, sia in poesia sia in traduzione, secondo modalità e tempistiche differenti. Non solo Luciano Erba, ma anche altri grandi nomi del secondo Novecento, quali Mario Luzi e Giorgio Caproni hanno un'idea personale e spesso molto empirica della traduzione³⁷. Vorrei dunque, brevemente, mostrare qualche verso tratto dalle traduzioni di questi ultimi autori, per valutare le loro versioni rispetto a quelle di Erba.

Sia Luzi sia Erba, per iniziare, hanno lavorato sul testo di Michaux *La cordillera de los Andes* di cui riporto gli ultimi tre versi a titolo esemplificativo (vv. 26-28):

Elles tombent sur lui, puis s'étonnent, se retiennent, calment leur langues! c'est chemin;
[sur ce, on les pave.
Nous fumons tous ici l'opium de la grande altitude, voix basse, petits pas, petit souffle.

³⁵ *Ibid.*, p. 10.

³⁶ Macrì 2004, pp. 55-56.

³⁷ Cfr. Manigrasso 2012, p. 13.

Peu se disputent les chiens, peu les enfants, peu rient.

Tali versi assumono un aspetto del tutto diverso nella versione di Erba (vv. 32-37), elaborata, in particolare, nel 1955 per l'antologia *Poeti stranieri del Novecento tradotti da poeti italiani*, edita da Scheiwiller:

Gli piombano addosso, si stupiscono, si trattengono,
si ritirano: e poi eccole lastricate.
Quassù si fuma l'oppio d'alta montagna,
voce bassa, passi brevi, soffio corto,
scarsi litigi dei bambini e dei cani,
nessuno, o quasi, che rida. Quassù.

Luzi, dal canto suo, sembra invece muoversi su una strada che costeggia quella dell'autore belga, riporto qui di seguito la sua versione degli stessi versi (vv. 26-28), risalente al 1958 e inserita in *Poesia straniera del Novecento*, edita da Garzanti:

Cadono su di lei, stupiscono, si trattengono, acquietano le lingue! è strada; così le
[pavimentano.
Noi fumiamo qui tutto l'oppio della grande altezza, voce bassa, passo cauto, respiro corto.
Poco altercano i cani, poco i bimbi, poco ridono.

Osservando semplicemente la distribuzione dei testi sulla pagina, già è facile rilevare che Erba si conceda una maggiore rielaborazione strutturale del testo rispetto a Luzi, il quale sceglie invece di restare vicino alle poco melodiche misure, o dismisure, versali di Michaux. Il poeta fiorentino, però, inserisce nella propria traduzione una serie di incisi che rallentano e inarcano la frase, estranei al testo in francese e che anche Erba, a sua volta, rifiuta. Oltre a ciò, dal punto di vista invece tematico, Luzi imbastisce il testo di riferimenti legati alla letteratura italiana, come il paesaggio riarso, nei versi iniziali, che

ricorda la *Ginestra* leopardiana³⁸, sancendo, oltretutto, una distanza rispetto alle traduzioni degli ermetici, la cui vocazione era quella di cercare orizzonti esterni a quelli italiani. Oltre a ciò, Luzi crea una trama stilistica e terminologica che rimanda alle proprie poesie, questo perché «è possibile affermare che la traduzione di Luzi altro non miri che a configurare l'“altrove” secondo un rapporto di equivalenza al “qui”, coerentemente alla revoca dei valori mitologico-fantastici cui il poeta sottopose l'esotica topografia che aveva dilatato gli orizzonti pensati dell'io ermetico»³⁹. Erba, invece, interpreta direttamente questo “altrove”, con le parole di Stefano Prandi:

Erba è davvero poeta della virtualità come condizione di perenne intercambiabilità di reale e immaginario: oltre a connotare l'impianto di intere composizioni [...] ben ottantanove “se” compaiono nel suo corpus complessivo: tra i periodi ipotetici dominano in senso assoluto proprio quelli di secondo tipo, della possibilità. Al dispiegarsi del possibile si accompagna spesso il registro desiderativo, “recitato perennemente in falsetto”, come ha osservato Aymone, con i suoi stilemi più ricorrenti: i futuri, gli infiniti ottativi, le frequenti esclamative. Ancora un distanziamento del presente vissuto, dunque.⁴⁰

L'altrove, dunque, in questo caso riesce ancora a rappresentare una possibilità alternativa, una, forse l'unica, plausibile via di fuga, così come accadeva nelle sue poesie; in quest'ottica il viaggio diventa una forma di riscatto rispetto al reale. Inoltre, proprio nei versi finali riportati poco sopra, si può notare un incremento, da parte di Erba, dei deittici, rispetto a quelli impiegati da Michaux e, soprattutto, Erba inserisce tali elementi in posizioni di maggiore rilievo. In questo modo il traduttore sembra voler insistere sull'aspetto geografico a discapito di quello umano, tant'è che, peraltro, il pronome personale *nous* (v. 27) viene reso con l'impersonale *si* (v. 34). In questo modo l'io narrante erbiano mantiene una distanza rispetto agli indigeni, soggetto del passo, forse perché un rapporto stretto con loro renderebbe troppo reale l'altrove che deve restare una mitica via di fuga: «il est de passage, spectateur, touriste, rêveur»⁴¹.

³⁸ Cfr. Manigrasso 2012, 177.

³⁹ *Ibid.*, p. 180.

⁴⁰ Prandi 2002, pp. IX-X.

⁴¹ Poli 2016, p.46, citazione ripresa da Grata *Traduire la poésie : l'action du style. Erba e Luzi traduttori di Michaux* p. 22.

Spostando lo sguardo su un altro componimento, vorrei ora parlare della già citata poesia *Les canaux de Milan* di André Frénaud, per confrontare la resa erbiana con quella di un altro poeta-traduttore del Novecento, ovvero Giorgio Caproni. Quest'ultimo autore, parlando dal punto di vista teorico del proprio lavoro nelle sue *Divagazioni sul tradurre*, dichiara:

Invero, non ho mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre. In entrambi i casi, per quanto mi concerne, si tratta soltanto di cercar di esprimere me stesso nel modo migliore: nel cercar di far bene qualcosa che valga a esprimer bene quanto ho in animo. L'impegno, per me, resta in entrambi i casi il medesimo e di egual natura, e di diverso non vedo in essi che l'impulso, il movente⁴².

Giorgio Caproni, dunque, non percepisce alcuna differenza fra le varie declinazioni del proprio operato intellettuale, ponendosi così, già alla base, in una posizione opposta rispetto a quella di Luciano Erba, per il quale «la traduzione di poesia è sempre [...] un'altra cosa; è altra dal testo originale che si traduce, è altra da qualsiasi poesia che il poeta traduttore avesse a comporre di prima mano [...]»⁴³. Ci si trova, quindi, davanti ad un confronto tra un poeta, Caproni, che immette i propri materiali stilistici anche nei testi che traduce e un autore più eversivo, Erba, che volontariamente crea sempre qualcosa di anomalo, di non identificabile, per l'appunto «un'altra cosa», che vive in sé e per sé.

Il componimento di Frénaud *Les canaux de Milan*, datato 1956, è stato tradotto prima da Erba⁴⁴ per una antologia-omaggio all'autore francese, edita da Scheiwiller nel 1964, mentre Caproni se ne occupa pochi anni più tardi e la sua versione viene pubblicata per la prima volta nel 1971 nella raccolta *Non c'è paradiso*, traduzione di quella frénaudiana *Il n'y a pas de paradis*.

Riporto ora i versi iniziali, contenuti nelle prime tre strofe, del testo di Frénaud per poter operare un confronto più concreto con le due rese in italiano.

⁴² Caproni 1996, p. 60

⁴³ Erba 1991, p. 9.

⁴⁴ Faccio riferimento, in questa sede, proprio alla traduzione del '64, che compare poi anche in *Dei Cristalli Naturali* (1991), mentre il testo che compare nella raccolta *I miei poeti tradotti* (2014), analizzato nel capitolo 3, presenta delle variazioni strutturali rispetto alla prima versione. Ho scelto di tenere ora in considerazione la prima traduzione, poiché è la sola che Caproni poteva conoscere, anche se dimostra di non esserne influenzato, e perché un confronto su testi appartenenti agli stessi anni mi sembra più opportuno.

André Frénaud:

Les canaux de Milan (vv.1-14)

Gentil dimanche quotidien au bord de l'eau
d'un ancien quartier encore émergeant,
île de calme si loin de toi, Milan,
parmi ta clameur.

Naviglio Grande où de larges dalles
longent l'eau limoneuse,
le goudron flottant jusqu'après de *San Gottardo*.
Eau douce oubliée par le temps et les édiles,
négoce amoindri, navires
porteurs de sable gris et de pierres.

Le pavement menu, les lavandières qui frappent fort,
le battement léger du linge parmi l'air pâle,
et les gamins qui se poursuivent sur l'eau sale
comme des enfants-dieux

Riproduco di seguito le due traduzioni:

Luciano Erba:

Navigli di Milano (vv. 1-19)

Giorni come domeniche fuori porta
dove il vecchio quartiere
emerge sulle sue acque
gentili giorni di quiete
isola senza città
Naviglio grande di lenta corrente
tra pietre come lastre tombali
trascorri torbido di fango

Giorgio Caproni:

I Navigli di Milano (vv. 1-14)

Gentile, quotidiana domenica in riva all'acqua
d'un vecchio quartiere ancora a galla,
isola di quiete da te sì lontana, Milano,
fra i tuoi clamori.

Naviglio grande dove larghe lastre
costeggiano l'acqua limacciosa,
il catrame ondeggiante fino a sfiorar *San*

ma tra le chiese splendi di bitume
 Naviglio dolce di dolcissima acqua
 ignorata dal tempo e dagli edili
 custode a superstiti navigazioni
 di zattere di sabbia e di pietrame
 Lo schiocco del bucato
 riempie l'argine breve
 al gesto antico delle lavandaie
 l'aria è pallida di un brivido di panni
 nell'acqua sudicia sguazzano i monelli
 come giovani iddii

[Gottardo.

Dolce acqua dimenticata dal tempo e dal
 [Comune,
 commercio in sordina, barconi
 carichi di grigia rena e pietrame.

L'acciottolato minuto, le lavandaie che
 [picchian sodo,
 il palpito lieve dei panni nell'aria pallida,
 e i monelli che si rincorrono sull'acqua sporca
 come i giovani iddii.

Frénaud costruisce un testo su cinque strofe irregolari, composte da versi liberi con qualche sporadico alessandrino, per esempio ai versi 1 e 7, molti *enjambements*, nessuna rima esterna, ma con una trama fonica che si basa semmai sulle allitterazioni, come quella della *l* nell'espressione «*Naviglio grande* où de larges dalles / longent l'eau limoneuse» (vv. 5-6), una forma, forse, di compensazione fonica all'irregolarità del testo.

Passando ora alle traduzioni, l'aspetto tipografico è già da sé sufficiente per rivelare la distanza fra i due modi di procedere di Caproni ed Erba: prudente e rispettoso dell'originale il primo, audace e più autonomo il secondo. Uno sguardo iniziale è, infatti, sufficiente per vedere che Erba uniforma l'eterogeneità metrica frénaudiana e modifica il numero dei versi laddove Caproni si attiene al testo francese in entrambi questi aspetti, così come nella suddivisione strofica, che Erba invece elimina. Caproni, inoltre, mantiene anche la rete di richiami fonici intessuta da Frénaud, come si può osservare, per esempio, dall'insistenza sui suoni *an*, *en* e *on* nella prima strofa («*Gentile, quotidiana domenica* in riva all'acqua / d'un vecchio quartiere *ancora* a galla, / *isola* di quiete da te sì *lontana, Milano, / fra i tuoi clamori*»), che riproducono le nasali dell'originale. Mi sembra, inoltre, doveroso sottolineare che, in quest'ambito, Caproni non solo cerca di tenersi vicino a Frénaud, ma marca ulteriormente questo aspetto, poiché infittisce i richiami fonici; è il caso della *d* al v. 8, «*Dolce acqua dimenticata dal tempo e dal Comune*», ma più avanti nel testo si trovano anche esempi più pregnanti, per esempio i vv. 21-22 vv. 20-21 recitano «*dove s'impiglia / a sera il sole giallo e scompare*», con una forte insistenza sulla *s*; questo riflette la volontà di riprodurre il proprio stile personale anche nelle traduzioni. Caproni

fa inoltre sentire la propria voce anche dal punto di vista morfologico e lessicale⁴⁵, come denota, per esempio, l'impiego delle apocopi, di cui si può vedere un esempio al verso 12 con il verbo *picchian*, oppure molto caproniano è anche l'amore per i suffissi, come mostra la traduzione *gros verres* > *bicchieroni* più avanti, al verso 17. In definitiva, Caproni si dimostra un traduttore «abilissimo nel dislocare le riserve di senso originarie su nuove interazioni fra gli “strati” del testo»⁴⁶.

Erba, invece, al contrario di Caproni non insiste sulla trama allitterativa allestita da Frénaud e, anzi, la indebolisce, rendendola occasionale anziché sistematica. Ad ogni modo, il versante sul quale Erba interviene maggiormente è quello sintattico a cui poi si lega anche il problema del rapporto tra la frase e il verso. Erba, peraltro, gioca molto sulla dislocazione dei vari componenti della frase, per esempio, osservando la prima strofa, si trova al v. 1 l'espressione *au bord de l'eau*, resa in italiano con *sulle sue acque*, che si trova però spostata più avanti, ovvero al v. 4; o, ancora, Frénaud scrive al v. 3 *si loin de toi Milan*, che Erba traduce con *fuori porta*, anticipandolo al v. 1 condensando il messaggio in un minor numero di parole. Queste dislocazioni hanno una diretta conseguenza, ovvero la messa in rilievo di alcuni elementi che spesso, e volutamente, non sono gli stessi sui quali pone l'accento l'autore francese: considerando, per esempio, le primissime parole del componimento, si osserva che il soggetto del periodo non è più *dimanche* (lett. “domenica”), ma questo ruolo viene assunto dai più generici *giorni*, con un passaggio da un momento ben identificabile all'interno della scansione temporale calendaristica ad una categoria più astratta; si tratta, con le parole di Leonardo Manigrasso, di un «trasferimento da un taglio descrittivo a un registro più lirico»⁴⁷. Altri elementi, peraltro, concorrono a loro volta all'obiettivo di conferire al testo tradotto un nuovo, accresciuto lirismo rispetto all'originale; così, per esempio, Erba elimina il riferimento geografico a *San Gottardo* (v. 7), così come quello a Milano, che diventa una generica *città* (v. 5).

[...] come se l'implicitazione a livello nominale degli indicatori di luogo fosse correlativa all'assimilazione del paesaggio, all'adesione a una ben nota geografia sentimentale che rendesse superflua l'esplicazione dei propri termini. D'altra parte sarebbe il giusto

⁴⁵ Cfr. Manigrasso 2012, p. 194.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 197.

contrappeso all'opposta tendenza – criticamente accertata – che presiede all'infoltirsi della nominazione esotica là dove il poeta si relaziona all'ambiente nei termini della lontananza, della privazione, dell'estraneità.⁴⁸

Proprio il testo analizzato prima di quello presente, ovvero *La Cordillera de los Andes* di Michaux, permette, peraltro, di osservare appunto il diverso comportamento di Erba nei confronti dei riferimenti geografici laddove si parla di ambienti vicini e magari quotidiani, rispetto ai paesaggi esotici.

Questa breve digressione ha avuto come obiettivo quello di ampliare, almeno in parte, la panoramica sulle traduzioni del Novecento italiano, soprattutto per rendere chiaro al lettore, prima di passare ad un'analisi puntuale del lavoro di Luciano Erba, che quest'ultimo, nelle sue operazioni traduttive non segue una scuola né si lascia influenzare dalle altre grandi figure della sua epoca. Questa affermazione, del resto, non vale solo per Erba, ma può essere riferita, più generalmente, ai grandi nomi del panorama culturale italiano de tardo Novecento.

La traduzione d'autore insomma – in modo flagrante nei casi in cui la selezione del testo derivi da una scelta privata, solo soggiacente forse quando si tratti di corrispondere a un invito editoriale –, si dà come momento saldamente interconnesso con l'opera “originale” del poeta, radicata nei suoi materiali lessicali, nel suo immaginario e nelle sue competenze stilistiche; in tal senso infatti la pratica del tradurre esige un serrato impegno d'interpretazione (magari attualizzando solo alcuni significati potenziali insiti nell'orizzonte di senso dell'ipotesto), la ricerca di una coerenza tonale attingibile solo tramite un piano di «infedeltà programmate»⁴⁹.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 4, la citazione virgolettata è invece tratta da G. Raboni, *Giovanni Raboni (ovvero tradurre per amore)*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, p. 627.

2. STUDIO COMPARATO DEI TESTI FRANCESI E DELLE RELATIVE TRADUZIONI

Luciano Erba apre la già citata introduzione alla raccolta *Dei cristalli naturali* dichiarando la sua posizione contraria rispetto ai tentativi di sviscerare i testi letterari, di cui fanno parte anche i testi tradotti, cercando di individuarvi delle categorie o di incasellarne le varie parti in qualche schema:

Sarà per una necessità di autodifesa davanti all'invadenza dei linguisti [...], sarà per la qualità del loro discorso, di grandi pretese scientifiche ma, in fatto di stile, non tanto di basso quanto di nessun profilo [...], sarà per la scarsa credibilità di quei loro diagrammi, grafici e simboli [...], sarà per l'andamento sempre più asfittico di molte sedute di laurea in facoltà che si vorrebbero umanistiche, [...] se, introducendo una scelta di mie lontane e meno lontane traduzioni di poesia, eccederò in senso opposto a quello dinanzi chiamato in causa, dandomi il lusso di una totale insensibilità di fronte a eventuali pruriti scientifici e di un altrettanto assoluta sordità dinanzi a possibili tentazioni metodologiche.⁵⁰

Il presente capitolo si pone, dunque, già in partenza un obiettivo che, a ben vedere, l'autore stesso, stando alle sue posizioni teoriche, non avrebbe consentito e avrebbe, anzi, sconfessato con ogni probabilità. La mia operazione non ha, quindi, alcuna pretesa di offrire l'analisi esaustiva e definitiva rispetto alle possibili risposte agli interrogativi che i testi tradotti da Erba inevitabilmente pongono agli occhi di chi si occupa di traduttologia, si tratta piuttosto della mia personale interpretazione, motivata da qualche elemento critico o testuale da me ritrovato e frutto dello studio che ho dedicato alla produzione letteraria di questo ports-traduttore. Operazione che, appunto, ho condotto proprio cercando di individuare delle costanti all'interno del *metodo del non metodo*, ovvero dei procedimenti operati da Erba nell'atto della traduzione, che tendono a ripresentarsi in diverse circostanze o ad essere, al contrario, banditi in altri contesti. Ancora una volta, la spiegazione che ho cercato di fornire per giustificare tali scelte è frutto della mia

⁵⁰ Erba, 1991, p. 7.

interpretazione personale e non vuole essere altro che una delle innumerevoli risoluzioni possibili, di fronte ad un autore tanto imprevedibile e spesso enigmatico nel suo lavoro di traduttore.

2.1 *Il rapporto con i differenti autori*

Nel tentativo di individuare delle linee generali all'interno della pratica traduttiva erbiana, il primo dato importante che emerge dall'analisi delle traduzioni è il diverso grado di libertà che il poeta si prende in base all'autore, all'epoca e alla struttura testuale che si trova di fronte. Vale a dire che quando si confronta con delle poesie quali, ad esempio, quelle di Villon, tutte con una struttura metrica chiusa e ben riconoscibile, tendenzialmente esplicitata già dal titolo, Erba, pur allontanandosi a più riprese dal testo originale, talvolta forzandone anche le strutture sintattiche e interpretandone il senso, sembra comunque porre dei limiti alla propria libertà di stravolgere il testo di partenza. Se si prendono in esame solo i testi d'arrivo che traducono delle poesie in forme metriche ben definite, è in realtà difficile percepire la fedeltà sintattica e strutturale di Erba ai testi di partenza, perché l'autore opera anche qui degli stravolgimenti rilevanti, ma meno incisivi rispetto a quelli che traducono delle forme metriche più libere. A mio parere è, dunque, più opportuno parlare di un minor scarto rispetto all'originale anziché di una maggiore aderenza ad esso. Questa mia osservazione trova anche una conferma nelle parole di Anna Stella Poli, laddove, nel suo saggio *Empirista? Bricoleur? Luciano Erba traduttore, tra licenze e understatement*, ripercorre l'importantissima l'attività di Erba in questo versante della sua attività intellettuale e, in particolare, afferma:

[...] testi con profili metrico-formali singolarmente rilevanti (in *presentia*, come nelle forme chiuse, [...] o in *absentia*, come nell'eversione metrica più assoluta [...]) limitano l'incidenza di alcune licenze: la forma è quasi un messaggio essa stessa, che non si può lasciar cadere se non scontando una profonda perdita. Contingenti sono dunque fenomeni molto frequenti in Erba [...]. Ma, globalmente, si può riscontrare che Erba segue il dettato di questi autori molto più da vicino, senza introdurre variazioni diverse da quelle imposte in qualche modo dal *gioco di compensi* che deriva dalla presa in carico di un profilo metrico ma anche

stilistico ben preciso. [...] Erba, nel tradurre, abita il margine di libertà che l'opera e l'autore di partenza possono concedergli, senza dogmi, senza abusi e con rara efficacia.⁵¹

Riporto a titolo esemplificativo alcuni versi, i primi estratti dalla *Ballade pour prier Nostre Dame* (vv. 1-5) di François Villon e gli altri cinque tratti da *O ville, toi ma sœur* (vv. 1-5) di Rodenbach, per rendere più evidente e concreta la differenza di comportamento di Erba traduttore nei confronti delle diverse forme poetiche con cui si confronta, di cui si è parlato.

François Villon:

Ballade pour prier Nostre Dame

- 1 Dame du ciel, regente terrienne,
- 2 Emperiere des infernaux palus,
- 3 Recevez moy, vostre humble chrestienne,
- 4 Que comprinse soye entre vos esleus,
- 5 Ce non obstant qu'oncques rien ne valus.

Ballata per pregare nostra signora

- 1 Sovrana in cielo, regina sulla terra
- 2 delle inferne paludi imperatrice,
- 3 non rifiutate quest'umile cristiana
- 4 anche se poco o nulla è valsa mai
- 5 fate possa far parte degli eletti.

Georges Rodenbach:

O ville, toi ma sœur

- 1 O ville, toi ma sœur à qui je suis pareil,
- 2 Ville déchue, en proie aux cloches, tous les
[deux
- 3 Nous ne connaissons plus les vaisseaux
[hasardeux
- 4 Tendant comme des seins leurs voiles au
[soleil,
- 5 Comme des seins gonflés par l'amour de la
[mer.

Città sorella

- 1 Città sorella, eccomi simile a te
- 2 decaduta città
- 3 straziata dai rintocchi delle campane,
- 4 città, mia eguale, se con me dividi
- 5 un ricordo di rischiosi vascelli
- 6 che al sole biondo offrivano le vele
- 7 tese come se un seno si gonfiasse
- 8 dell'amore del mare!

⁵¹ Poli, 2016, pp. 49-50.

Partendo da un dato che accomuna entrambi i testi, già si può notare come l'autore sia in grado di utilizzare la medesima tecnica con un'incidenza e un risultato notevolmente differenti; mi riferisco, in particolare, alla redistribuzione del testo nei versi della poesia tradotta rispetto a quella francese. Nel testo di Villon possiamo notare, per esempio, che l'appellativo *Emperiere* > *imperatrice*, vocabolo d'importanza centrale, poiché fornisce un dato di base sull'interlocutore del testo, si trova all'inizio del v. 2, mentre nella traduzione erbiana è sempre collocato al v. 2, ma spostato dall'apertura alla chiusura del verso. Più interessante, forse, e di certo più evidente l'inversione del contenuto dei versi 4 e 5 nel testo d'arrivo rispetto a quello di partenza, che pone in posizione di rilievo, ovvero la fine di un periodo, l'eccezionalità degli *eletti* (v. 5) anziché la nullità manifestata dall'espressione «oncques rien ne valus» (v. 5). Sarebbe, poi, opportuno disquisire anche sulla modalità in cui questi contenuti sono stati resi nel testo italiano, ma mi riservo di parlarne in seguito, per non allontanarmi dal focus del presente discorso. Mi sposto dunque brevemente su *O ville, toi ma sœur* di Georges Rodenbach per sottolineare un fatto già evidente a colpo d'occhio, ovvero che la redistribuzione degli elementi nel testo deforma a tal punto il componimento francese da determinare la un maggiore numero versi, otto contro i cinque di partenza e, salvo forse il v. 1, non è possibile trovare una corrispondenza più o meno precisa tra un verso di Rodenbach e uno di Erba: già ad un primo sguardo, in questo caso, è facile rendersi conto di quanto «le traduzioni» della raccolta in questione «sono, per l'appunto, un'altra cosa»⁵². Questo per dimostrare come, già da una lettura superficiale, sia facile rendersi conto del variare dell'atteggiamento erbiano in funzione delle caratteristiche del tradotto.

2.2 *Le rese lessicali ed espressive non letterali*

Scendendo più in profondità nell'analisi dei versi sopracitati, è possibile rilevare altri procedimenti applicati da Erba nel suo lavoro di traduttore che in molti casi si ritrovano anche altrove, impiegati con modalità simili. Prendiamo in considerazione la ballata, vista poco fa, di François Villon: il primo verso presenta fin da subito un dato considerevole, ovvero la traduzione *Dame* > *Sovrana*, che presuppone una scelta interpretativa precisa,

⁵² Erba, 1991, p. 9.

che consiste nella ripresa etimologica di *domina*, *domna*, ovvero del suo originale significato latino, che comprende una posizione di superiorità e di potere. Ciò significa che Erba, nel trasportare le parole di un altro autore nella sua lingua, si appropria anche del loro significato e lo incanala verso la propria personale interpretazione. Nel caso in questione, in verità, questo fenomeno non è nemmeno troppo visibile, ma si tratta di un processo di cui Erba si serve di frequente e che spesso tende a farsi ben più manifesto. Restando nella sezione che questa raccolta dedica a Villon, si può notare nella traduzione di *Ballade*, per esempio, che il sostantivo *meseaulx* (v. 6) viene reso con *lebbrosi*:

Ballade (v. 6)

En lavailles de jambes a meseaulx

Ballata (v. 6)

in lavatura di gambe di lebbrosi

Dal punto di vista letterale sarebbe stato più appropriato scegliere il termine *miserabili*⁵³, invece Erba preferisce un vocabolo, che di certo denota comunque una situazione sventurata e dolorosa, ma la circoscrive ad una condizione ben specifica, in questo caso una malattia, il che significa che il traduttore fornisce, nel proprio testo, un'interpretazione di quanto scrive invece Villon, e riduce la polisemia del vocabolo di partenza. Questo, peraltro, non rappresenta un caso isolato, al contrario si tratta di un procedimento che compare più volte nella raccolta *I miei poeti tradotti*, indipendentemente dall'autore di partenza di cui Erba si sta occupando. Propongo qui di seguito alcuni esempi per rendere più chiaro quanto affermato.

François Villon:

Ballade et oraison (v. 14)

De *bien boire* ne fut oncques fetart

Ballata e orazione (v. 14)

mai ne aveva abbastanza di *bevute*⁵⁴

⁵³ Cfr. *DMF* (<http://www.atilf.fr/dmf/>) alla voce *mésel* (<http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/mesel>)

⁵⁴ Corsivi miei, aggiunti, in questo esempio e in quelli che seguono, per evidenziare le parti di testo che dimostrano il fenomeno preso in esame.

Ballade (v. 28)

En petiz baings de *filles amoureuses*

Ballata (v. 28)

o nei catini delle *meretrici*

Saint-Amant :

L'esté de Rome (v. 5)

La terre en ce Climat, contrainte à panteler

L'estate romana (v. 5)

Sotto i raggi cocenti ansima il suolo

Georges Rodenbach :

La pluie (v. 18)

Les ailes, ces divins *oiseaux* musiciens

La pioggia (v. 18)

quei divini *usignoli* dai gorgheggi accorati

Sur l'horizon confus (v. 6)

Chuchotement de brume, *inscription* en fuite

Sinuosità del fumo (v. 6)

Gerogifici in fuga nello spazio

Francis Ponge:

Le feu (rr. 1-2)

[...] se dirigent *en quelque sens*...

Il fuoco (r. 2)

[...] volgono *in una certa direzione*...

Scorrendo ora brevemente i versi sopracitati e tralasciando in questa sede la molteplicità di fenomeni che essi presentano, mi sembra utile focalizzarmi sulla questione della polisemia. In *Ballade et oraison*, la traduzione *bien boire* > *bevute* mantiene l'idea di essere di fronte ad un soggetto tendenzialmente votato all'alcolismo, ma omette il dato sulla qualità delle bevande che egli sceglie, o che comunque predilige per le sue feste,

riducendo così il soggetto ad un semplice bevitore, senza lasciar credere che egli sia al contempo un intenditore, forte della sua esperienza, dato che invece si può intendere dal testo francese. In *Ballade*, invece, le *filles amoureuses* sono bollate apertamente come delle *meretrici*, interpretazione del tutto ammissibile e comunque ricavabile dalla presenza dei catini per questioni igieniche, ma questa traduzione elimina la velata ironia del testo originale e, soprattutto, toglie ogni dubbio riguardo all'origine delle figure femminili citate, riducendo le plausibili interpretazioni ad una sola e specifica. Passando al verso di Saint-Amant, la *terre* diventa il *suolo*, nonostante in italiano esista il perfetto corrispettivo *terra*, che, come il vocabolo francese, avrebbe lasciato la libertà al lettore di pensare sia al pianeta sia, in modo molto concreto, al terreno; nonostante *suolo* sia a sua volta un termine polisemico, non ha tale specifica accezione, ragion per cui la traduzione erbiana denota una scelta interpretativa. Un discorso analogo si può fare per il v. 18 de *La pluie* di Rodenbach, dove i generici *oiseaux*, traducibili letteralmente come “uccelli”, diventano invece precisamente degli *usignoli*, il che è senza dubbio compatibile col fatto che tali *oiseaux* siano anche *musiciens*, e gli usignoli sono gli uccelli per antonomasia associati al canto. Tuttavia, tale informazione è ancora una volta frutto di una riduzione della polisemia operata dal traduttore e di un passaggio, in questo caso, da iperonimo a iponimo. Per quel che concerne, invece, *Sur l'horizon confus*, ancora una volta la generica *inscription* viene resa con *geroglifici*, con un cambio, peraltro, del numero da singolare a plurale. Erba, quindi, esplicita le caratteristiche di quest'iscrizione, scegliendo una parola con un maggior grado di concretezza rispetto a quella usata da Georges Rodenbach. In questo caso, tuttavia, è giusto sottolineare che in realtà *geroglifici* in italiano presenta a sua volta una duplice possibilità interpretativa, perché da un lato può far pensare alla scrittura pittografica egizia, dall'altro ad una scrittura in generale difficile da interpretare, Erba mantiene dunque un certo grado di polisemia, che va però in una direzione diversa rispetto alle parole del testo di partenza.

Il testo di Francis Ponge dimostra, infine, che tale procedimento non riguarda solo le traduzioni dei testi in versi, ma interessa ugualmente la prosa, seppur nel caso di *Le feu* sia più opportuno parlare di prosa poetica. La traduzione *en quelque sens* > *in una certa direzione*, infatti, mantiene l'idea dell'incertezza rispetto alla rotta del movimento, ma il passaggio dal plurale al singolare denota già di per sé che il cammino sia univoco, inoltre la scelta di *direzione* non lascia dubbio rispetto al fatto che si parli di spostamento

geografico, mentre se avesse scelto “senso”, corrispettivo letterale del termine impiegato da Ponge, il lettore avrebbe potuto pensare alla dimensione spaziale, ma anche a quella della coscienza, della percezione, degli stati d’animo, dell’intuizione o della logica, la riduzione della polisemia è dunque particolarmente marcata in questo contesto.

Se è vero che Erba si serve a più riprese del procedimento appena mostrato, ciò non significa che il traduttore si impedisca di muoversi anche nel senso opposto nel corso della sua attività. Il componimento *Ballade* di Villon, per esempio, consente di notare come, perfino all’interno dello stesso testo, sia possibile incontrare queste due direzioni opposte:

Ballade (v. 16)

Detrenchiee menu a *bon ciseaux*

Ballata (v. 16)

fatta a pezzi con *lame affilate*

Questo verso, nella sua traduzione italiana, menziona infatti delle generiche lame, senza assegnare loro alcuna indicazione, nemmeno nei versi adiacenti, in grado di suggerire che si tratti di una forbice, passaggio, peraltro, ottenuto grazie all’impiego di una metonimia. Al contrario, forse per attuare una compensazione, se si osservano gli attributi che accompagnano questi sostantivi, si nota che la versione italiana presenta un aggettivo dal significato ben più specifico rispetto a quello francese, tipicamente associato a degli oggetti taglienti.

Lo stesso fenomeno ricompare anche altrove nelle traduzioni dei testi di F. Villon:

Ballade: les contrediz de Franc Gontier (v. 11)

Se Franc Gontier et sa *compaigne* Helaine

Ballata: ribattendo a Franc Gontier (v. 11)

Se Franc Gontier e la sua *amica* Elena

In questo caso la resa *compaigne* > *amica* denota la scelta di un termine con una più ampia polisemia, dal momento che *amica* può essere, forse anche un po’ ironicamente,

impiegato per alludere ad una donna con cui si ha una relazione che va oltre l'amicizia, mentre non sarebbe vero il contrario, se si prendesse in considerazione la traduzione letterale, ovvero "compagna". Cito un ultimo esempio tratto da un altro autore tradotto da Erba, per mostrare che questo procedimento non viene applicato esclusivamente alle ballate di Villon, in particolare faccio ora riferimento a Racine:

Le paysage en gros (v. 77)

Leur *pesante* machine

Paesaggio (v. 61)

appoggino la loro *grave* macchina

In questa circostanza, Erba avrebbe potuto scegliere una traduzione non soltanto letterale, ma anche con una perfetta corrispondenza dal punto di vista grafico. Ad ogni modo, l'impiego di *grave* comporta una lettura che va da un lato nella direzione del peso della materia, soggetta alla forza di gravità appunto, come nell'originale, ma dall'altro lato lascia intendere la presenza di un peso morale o anche di qualcosa di difficile da sopportare, fastidioso ai sensi.

Resta, ora, da capire perché Erba si serva di questa tecnica e quando prediliga un orientamento rispetto all'altro. Come era forse prevedibile, non c'è modo di rispondere in maniera univoca a dei simili quesiti, perché il creatore del «metodo del non metodo» non segue alcuna regola precisa né per questa né per le altre strategie che verranno analizzate in seguito, anche se esse compaiono con una certa frequenza. Il mio obiettivo non è, dunque, quello di indicare in modo generico le modalità e luoghi che Erba riserva alle varie tecniche di cui si serve, perché ritengo che se una spiegazione esiste, essa vada individuata caso per caso. Mi limito, pertanto, ad attestare che Erba gioca con la polisemia in contesti diversi tra loro, ma nella maggior parte dei casi quando modifica il senso della singola parola tradotta, non altera l'immagine data dal testo di partenza: non scompone i testi originali, ma li fa propri, dando alle sue traduzioni lo statuto di opere poetiche anch'esse originali a tutti gli effetti. Solo gli esempi mi permettono dunque di mostrare alcune possibilità di impiego dei giochi che Erba effettua con la polisemia.

Riprendendo, per esempio, la prosa poetica *Le feu* di Ponge⁵⁵, si può osservare che la riduzione della polisemia della riga 2 non è un caso isolato, ma si inserisce all'interno della postura traduttologica che Erba adotta per lavorare su questo testo, ovvero quella di dare un'interpretazione propria ai elementi che riguardano il movimento. Alla riga 3 troviamo *la marche* > *l'avanzare*, traduzione che ancora una volta esplicita il senso del moto, ma è anche vero che nelle due righe successive si incontra il sintagma soggetto + verbo *il marche* > *si muove*, dove la resa italiana presenta un verbo molto più generico. In questo caso si può dunque pensare che le sostituzioni siano dovute alla volontà di eliminare la ripetizione grafica e fonica, forse anche perché impossibile in italiano. Fenomeno che, peraltro, si ripete identico con *rampe* poco più avanti. Considero, per concludere, un altro esempio tratto da Saint-Amant:

L'esté de Rome (v. 1)

L'estate romana (v. 1)

Quelle estrange *Chaleur* nous vient icy brûler?

Da qual plaga del cielo, *fuoco*, ci colpisci?

In questo caso *Chaleur* > *fuoco* vede una variazione della polisemia, perché il vocabolo italiano circoscrive il calore ad una specifica fonte, tra l'altro senza la maiuscola, che rende meno evidente la personificazione, con un effetto di concretezza ancora maggiore. La scelta, però, di rendere *brûler* con il più generico *colpisci*, che non offre nessuna spiegazione sulla modalità con cui questo colpo viene inferto, sembra compensare l'incremento di specificità precedente e tutto ciò avviene all'interno di un solo verso, mostrando la pluralità di interventi concettuali che Erba traduttore opera sul testo tradotto e che poi considererà quale un'opera originale.

2.3 Le rielaborazioni delle strutture verbali

Dall'esempio iniziale, tratto dalla *Ballade pour prier Notre Dame* di François Villon⁵⁶, emerge in modo evidente anche un altro fenomeno piuttosto significativo,

⁵⁵ Cfr. *supra*, p. 30.

⁵⁶ Cfr. *supra*, p. 27.

ovvero il cambio della struttura verbale della frase. Più in particolare, il testo italiano tradotto vede un cambiamento di soggetto, e di conseguenza anche del ruolo della voce narrante, in quanto nel testo di partenza si tratta di un soggetto attivo, mentre in italiano diventa passivo. Osserviamo infatti che nel caso del segmento *que comprinse > fate possa*, la voce narrante, che nel testo francese parla di sé in terza persona, passa, in quello italiano, ad invocare una seconda persona plurale (a causa dell'utilizzo della formula di cortesia), che diventa anche il soggetto del verbo "fare". Tale cambiamento comporta, di conseguenza, anche una modifica della struttura sintattica del periodo, che vede una coordinata, anziché una subordinata relativa. Ancora una volta, questo genere di riscrittura non è un caso isolato, ma si presenta a più riprese nelle traduzioni erbiane, ne sono un altro esempio i primi versi tratti da *O ville, toi ma sœur*⁵⁷ dove incontriamo *nous ne connaissons plus* (v. 3) > *se con me dividi / un ricordo* (vv. 4-5), esempio che in realtà vede sovrapporsi una molteplicità di sinonimi, dimostrazione di quanto affermato in apertura a questo capitolo a proposito delle maggiori libertà che Erba si prende quando lavora su poesie che non hanno un'impostazione data da una forma metrica chiusa. Ad ogni modo, in questo contesto siamo di fronte ad un'alterazione strutturale che comporta il movimento da una frase negativa ad un periodo ipotetico, dunque anche dal punto di vista del senso si osserva un passaggio significativo poiché si va da un'affermazione certa ad una possibilità. Per quanto riguarda il versante lessicale, invece, ci si sposta dalla conoscenza o, meglio, dalla non conoscenza alla condivisione di un ricordo, cosa che, di fatto, è a sua volta una forma di sapere rispetto a qualcosa, per cui, di nuovo, l'immagine di partenza, nel suo insieme, non viene violata, seppur profondamente interpretata. A tutto ciò si unisce un cambio di soggetto, poiché la voce narrante non parla più di sé e della città in prima persona plurale, ma la città diventa un interlocutore a cui l'io si rivolge in seconda persona, scindendolo da sé, diventando peraltro il solo agente. Luciano Erba sconvolge dunque questi versi, crea qualcosa di proprio, ma il suo genio, a mio parere, emerge proprio in questi casi di estrema sovrapposizione di mutamenti che non gli impediscono tuttavia di restituire un'immagine pari, o comunque analoga, a quella del testo di partenza. Di seguito mostriamo altri esempi che ripropongono, con maggiori o minori sovrapposizioni, la stessa strategia nei confronti delle strutture verbali. Indichiamo

⁵⁷ Cfr. *supra*, p. 27.

a sinistra l'autore francese tradotto e il titolo del componimento da cui estraiamo alcuni versi e, a destra, la traduzione di Luciano Erba.

François Villon:

Lay (Rondeau) (v. 9)

S'il est mort, force est que devie

Lai (Rondò) (v. 9)

mancato questo, devo anch'io morire

Jean de Sponde:

Qui seroit dans les cieux (vv. 3-4)

Il *ne croiroit* le Tout *rien qu'un poinct*

[seulement,

Un poinct encor *caché du voile* d'une nuë

Chi dall'alto del ciel (vv. 3-4)

colui *vedrebbe* il Tutto farsi un punto,

un esil punto, *pur che* nube *no 'l veli*

Victor Hugo:

Chanson (vv. 15 e 17)

Faites dans la nuit *poindre* vos aurores

[...]

Vous, – laissez *passer* la foudre et la brume

Canzone (vv. 11 e 13)

fate *che* nella notte *spuntino* le vostre aurore

[...]

Lasciate *che passino* la folgore e la bruma

Théophile Gautier:

Noël (vv. 13-14)

La neige au chaume *coud ses franges*,

Mais sur le toit s'ouvre le ciel

È Natale (vv. 13-14)

Sopra il tetto che si spalanca

nero, la neve *fiocca* eguale

Georges Rodenbach:

Douceur du soir (v. 17)

Et languousement la clarté *se retire*

Dolcezza della sera (v. 17)

La luce adesso, languida, *par d'un tratto morire*

Francis Ponge:

Le feu (rr. 8-9)

[...] les gaz qui s'échappent *sont transformés*
[...]

Il fuoco (r. 8)

[...] i vapori che sfuggono *si trasformano* [...]

Nel primo esempio citato, ritroviamo, in francese, un periodo ipotetico della certezza, che, quando passa attraverso il lavoro del traduttore, viene risolto direttamente con un'affermativa; oltretutto la frase, esplicita nel testo di partenza, diventa implicita, procedimento ricorrente nell'ambito di queste dinamiche relative alla costruzione sintattica. I versi tratti dalla poesia di Jean de Sponde presentano a loro volta il passaggio ad un maggiore grado di certezza, infatti il verbo "croire" non viene reso con il corrispettivo "credere", bensì con "vedere", pur mantenendo il modo condizionale. Tale significativa sostituzione lessicale va sommata all'eliminazione della struttura negativa che viene rimpiazzata anche in questo caso, da una frase affermativa, che conferisce un effetto più lineare e scorrevole, ragion per cui mi sento di sostenere che questa operazione sia legata alla volontà di dare maggiore leggibilità alla traduzione, dato che in italiano la struttura *non [...] altro che*, traduzione letterale di *ne [...] rien que* è certamente meno comune che in francese. Tuttavia, nel gioco di modifiche e compensazioni in cui Erba ama cimentarsi, è bene riconoscere il disegno di fondo del poeta e, in questo caso, nel verso successivo (v. 4) a quello appena analizzato (v. 3), la costruzione con *pur che* richiama quella francese che presenta il *rien que*, struttura rimossa appena sopra e introduce, peraltro, una subordinata con valore condizionale in luogo della frase affermativa del testo d'origine, di cui sposta leggermente il senso, senza alterare l'immagine globale. Quest'operazione è coronata inoltre da un gesto, a mio avviso, di grande finezza del traduttore, che riassume nel verbo "velare" il significato sia del verbo *catcher* (lett. "nascondere") sia del sostantivo *voile* (lett. "velo"), grazie ad una capacità di sintesi e di esclusione del superfluo di cui Erba è senza dubbio un maestro, come avrò modo di mostrare più dettagliatamente in seguito⁵⁸. Nella traduzione della poesia *Chanson* di Hugo, compare un fenomeno che va nella direzione opposta rispetto a quanto visto al v. 9 del componimento *Lay (Rondeau)*, vale a dire che se prima si è osservato il

⁵⁸ Cfr. *infra*, p. 75.

passaggio da una frase esplicita a una implicita, in questo caso i due verbi all'infinito, dipendenti dagli imperativi *faites* e *laissez* sono resi con due frasi esortative, entrambe date dalla costruzione che + congiuntivo. Nella mia analisi, in generale, ho riscontrato più volte il passaggio dai modi finiti a quelli indefiniti, come visto in Villon, ma, come già detto, Luciano Erba non si preclude nessuna strada e le sue scelte variano in funzione del testo e dell'effetto che vuole riprodurre. Nel caso specifico di *Chanson*, a mio avviso, il suo obiettivo e il suo procedere di traduttore era stato orientato dalla volontà di attenuare la perentorietà dell'imperativo per rendere meglio l'atteggiamento di chi si rivolge agli astri come fossero delle divinità e che lo fa in tono di preghiera. I versi tratti dall'ultima quartina del componimento *Noël* di Théophile Gautier testimoniano invece una traduzione che, dal punto di vista formale, risulta decisamente distante dal testo d'origine, ma che nella resa del senso si rivela del tutto analogo ad esso. In particolare, Gautier si serve di una frase principale a cui lega una proposizione coordinata avversativa, mentre il traduttore alla frase principale lega una subordinata relativa, rimuovendo così il valore di opposizione espresso dalla congiunzione *mais* (lett. "ma"). A questo fenomeno si aggiunge la redistribuzione, all'interno dei due versi, delle varie immagini che compongono il periodo, con l'impiego, tra l'altro, di un forte *enjambement*, come si può osservare dalla resa del sintagma *s'ouvre le ciel* con *si spalanca / nero*. In quest'ultimo caso, nella traduzione di Erba viene meno il sostantivo *ciel* e compare, invece, ex novo l'aggettivo "nero" quale attributo del nome "tetto". Ne risulta, così, un'immagine incupita rispetto a quella trasmessa dal testo francese. Con il cielo, nella traduzione erbiana scompare anche il termine *chaume* (lett. "stoppia, paglia"), materiale di cui era probabilmente costruito il tetto descritto e quest'alterazione si lega, a mio avviso, alla resa *coud ses franges* (lett. "cuce le proprie frange"⁵⁹) > *fiocca*. Il traduttore, infatti, sostituisce la metafora elaborata da Gautier con un unico verbo che ne riassume ed esplicita il senso e che, oltre a ciò, porta su di sé una significativa carica letteraria, poiché richiama, alla memoria di molti lettori italiani, i versi della poesia *Orfano* di Giovanni Pascoli, dove il poeta insiste appunto su questo verbo⁶⁰; ne consegue un'immagine meno evocativa e dai

⁵⁹ Traduzione mia.

⁶⁰ Cfr. Pascoli, *Myricae*: Lenta la neve *fiocca, fiocca, fiocca*: / senti: una zana dondola pian piano. / Un bimbo piange, il piccol dito in bocca; / canta una vecchia, il mento su la mano. // La vecchia canta: intorno

tratti più definiti e concreti, ma che nello stesso tempo non perde la sua carica suggestiva, perché richiama alla mente degli altri versi, con buona probabilità noti alla memoria del lettore. Osservando invece il verso 17 del componimento *Douceur du soir* di Georges Rodenbach, ci si trova di fronte al percorso inverso, ossia il movimento da un verbo che descrive un'azione per come chiaramente sta avvenendo ad una costruzione col verbo copulativo “parere”, che introduce un certo grado di incertezza. Questa scelta, a mio avviso, va di pari passo con quella di tradurre *se retire* (lett. “si ritira”) con *morire*, usando perciò un verbo dalla carica espressiva molto più forte, perché il suo significato è inequivocabile. Questo significa che se la costruzione introdotta da Luciano Erba rende l'idea di un'espressione meno decisa rispetto a quella di Rodenbach, questa opzione è bilanciata dalla scelta lessicale che, al contrario, è più esplicita rispetto al testo originale. L'esempio tratto da Francis Ponge, infine, si inserisce perfettamente all'interno di questa sezione dedicata alle trasformazioni operate nella fase di traduzione, che alterano la struttura sintattica dei testi originali, e mi permette, inoltre, di introdurre un fenomeno più strettamente legato ai verbi, ovvero il passaggio dalla diatesi passiva a quella attiva e viceversa, fenomeno a cui si associano dei giochi con le costruzioni col *si* impersonale. Nella prosa poetica *Le feu*, infatti, la trasposizione *sont transformés* > *si trasformano* implica al contempo il passaggio da un verbo coniugato alla terza persona plurale passiva ad una forma impersonale e avviene che il soggetto, anziché subire l'azione, nella traduzione di Erba ne è attore.

Prima di arrivare ai cambiamenti di diatesi, vorrei soffermarmi un ultimo istante sulla forma impersonale, accennando brevemente ad un esempio tratto dalla *Double ballade* di Villon, legato alla gestione della traduzione dell'*on* francese, che verrà poi comunque indagata in seguito in modo più approfondito.

Double ballade (v. 43)

Non! et le deust *on vif brusler*

Doppia ballata (v. 43)

No! a costo di *farsi bruciar vivo*

al tuo lettino / c'è rose e gigli, tutto un bel giardino. / Nel bel giardino il bimbo s'addormenta. / La neve *fiocca* lenta, lenta, lenta.

La traduzione di questi ultimi versi, innanzitutto, vede rendere *le deust* con *a costo di*: in tal modo, Erba riesce ad alleggerire la struttura verbale, eliminando il verbo *deust* (> dovesse⁶¹), ma soprattutto accade che, all'interno di tale frase, il verbo servile sia anche l'unico coniugato in un modo finito, pertanto la sua rimozione determina lo spostamento da una frase esplicita ad una implicita. Tornando sulla resa dell'*on*, osserviamo che Erba, utilizza una forma impersonale, che è di certo un'operazione corretta se pensiamo a una resa letterale e all'aspetto grammaticale, ma, allo stesso tempo, è anche un atto interpretativo, perché, in virtù del fatto che si tratta di un elemento inesistente in italiano, il traduttore deve ogni volta darne un'interpretazione specifica e personale. Nella maggior parte dei casi, infatti, Erba preferisce tradurre il pronome francese *on* con un pronome personale soggetto, ragion per cui mi è sembrato opportuno riportare l'esempio del verso 43 di *Double ballade*. Infatti, vista la direzione in generale prediletta da Erba⁶², la scelta di rendere in questo caso il pronome *on*, che in francese corrisponde comunque ad una persona specifica, la terza singolare, con una frase implicita ed impersonale, mi è parsa una manovra assimilabile a quella appena vista con la prosa di *Ponge*, ma nel senso opposto.

Per quanto riguarda, nello specifico, le trasformazioni legate alla diatesi verbale, in linea generale Erba tende a trasformare i verbi attivi in passivi. Riporto quindi, per poter procedere in seguito a una comparazione, due riferimenti che mi consentono di analizzare nello specifico il passaggio dalla forma attiva a quella passiva. In particolare, mi rifaccio ancora a Rodenbach e alla già citata poesia dal titolo *Ballade pour prier Nostre Dame* di Villon, di cui, oltre al 17, riporto nuovamente anche il verso 4, già citato in apertura del presente capitolo, per favorire una maggiore comodità di lettura.

François Villon:

Ballade pour prier Nostre Dame (vv. 4 e 17)

Que *comprinse* soye entre vos vos esleus
[...]

Ballata per pregare Nostra Signora (vv. 5 e 17)

fate possa far parte degli eletti
[...]

⁶¹ Cfr. <https://micmap.org/dicfro/search/tableaux-de-conjugaison/deust>

⁶² Cfr. *infra*

Preservez moy de faire jamais ce

impedite che anch'io ne sia tentata

Georges Rodenbach:

Dimanches (v. 30)

Domeniche (v. 30)

Ébranlent le Beffroi debout dans son orgueil

sembra scossa la torre, le case agghiacciate

Partendo dal testo *Ballade pour prier Nostre Dame*, i versi 4 e 17 mi consentono di fare sin dall'inizio una precisazione; credo, infatti, sia importante sottolineare che nelle traduzioni erbiane, quando ci si confronta con il fenomeno dell'azione rispetto alla passività, bisogna operare un distinguo tra i casi in cui a cambiare è propriamente la struttura del verbo e quelli in cui è il solo soggetto ad assumere, in traduzione, un ruolo diverso rispetto a quello del testo d'origine, magari per un rimaneggiamento della frase, ma la diatesi verbale resta invariata. È il caso, appunto, del verso 4 della ballata di Villon: il traduttore sceglie di rendere con un imperativo un verbo che, nel testo francese, è espresso all'indicativo e, compiendo questa trasformazione, fa sì che il soggetto non sia più la voce narrante che parla di sé in terza persona, bensì l'entità a cui viene diretta la preghiera, cioè *Nostre Dame*, a cui, per devozione, ci si rivolge al plurale, dandole del voi, in forma di rispetto e cortesia. In questo modo, il soggetto, nel testo italiano, non svolge nessuna azione, ma è in attesa di ricevere su di sé, ovvero di subire, l'azione divina. Il verso 17, invece, si apre in entrambi i testi con un verbo coniugato al modo imperativo, *preservez* (lett. preservate) reso da Erba con *impedite*, ma nella poesia francese ad esso si accompagna una frase implicita, che esprime un'azione che il soggetto stesso potrebbe compiere, se non venisse "preservato" da ciò. Per la sua traduzione, invece, Erba utilizza una proposizione coordinata oggettiva, introdotta dalla congiunzione "che", in cui il soggetto è, come nel corrispettivo verso di Villon, l'io della voce narrante, ma il verbo presenta una diatesi passiva, mentre l'autore dell'azione è espresso dal pronome "ne", che in fa riferimento al diavolo, citato al verso 16 di entrambi i testi⁶³.

Per quanto riguarda il verso 30 della poesia *Dimanches* di Rodenbach, considero per il momento solo il primo emistichio, poiché i fenomeni che intervengono in questo caso

⁶³ Cfr. Erba, 2014, pp. 38-39: *Combien qu'il eust au deable fait promesse > pur essendosi prima dato al diavolo.*

si allontanano dal discorso condotto in questa sede. Inoltre, il secondo emistichio si allontana così tanto dall'originale francese, che risulta difficile compararli pensando che si tratti dello stesso verso. Proprio al principio del verso, il verbo *ébranlent*, forma declinata del verbo *ébranler* > *scuotere*, viene tradotto in modo letterale per quanto concerne il versante lessicale, ma la diatesi attiva del verbo francese non viene mantenuta. Luciano Erba, infatti, aggiunge un verbo servile, ovvero “sembra” che regge il verbo “scuotere” al participio passato, introducendo così il senso di dubbio da un lato e la passività del soggetto dall'altro, caratteristiche che non sono presenti nel testo originale. Aggiungo inoltre, per completare l'analisi dell'emistichio preso in esame, un altro fenomeno interessante, ovvero la traduzione *Beffroi* > *torre*. Il *beffroi* è, infatti, la torre di vedetta, propriamente il “battifredo”, in italiano. La traduzione con “torre” mostra che in questo caso Erba opera un passaggio da un iponimo ad un iperonimo. Tale scelta non dipende, a mio parere, dal desiderio del traduttore di utilizzare un termine meno specifico rispetto a quello impiegato da Villon, ma fa capo alla postura che Erba adotta, in generale, all'interno di tutta la raccolta *I miei poeti tradotti*, che consiste nell'adoperare, traducendo, un linguaggio affine a quello a lui contemporaneo, indipendentemente dall'epoca del poeta di cui si occupa. A mio parere, dunque, il termine “battifredo”, deve essere sembrato, alla sensibilità dell'autore, troppo lontano dalla lingua italiana a lui contemporanea e questo fattore ha favorito la propensione per il termine “torre”, termine semanticamente corretto, seppur meno specifico dal punto di vista terminologico.

2.4 La resa del pronome impersonale francese “on”

L'analisi dell'approccio traduttivo di Luciano Erba nei confronti delle strutture verbali mi ha già consentito di accennare brevemente anche alla resa del pronome francese *on*⁶⁴, che non ha un corrispettivo in italiano e costringe il traduttore a cercare, caso per caso, delle soluzioni specifiche. In particolare, si è fatto riferimento alla traduzione di tale pronome con la forma impersonale del verbo, caso, tuttavia, raro nelle traduzioni di Luciano Erba. Vorrei dunque soffermarmi ora sulle scelte a cui il traduttore si risolve con maggiore frequenza, che, trovandoci nell'ambito del “metodo del non metodo” non

⁶⁴ Cfr. *supra*, paragrafo 2.3.

possono essere considerate delle vere e proprie regole, ma forse riescono almeno ad indicare una preferenza erbiana.

Nel corso della mia analisi, ho individuato due vie in particolare, per le quali Erba sembra mostrare una certa predilezione e che sceglie, infatti, di percorrere con maggiore frequenza. La prima soluzione su cui vorrei soffermarmi consiste nel sostituire il pronome impersonale francese *on* con un pronome personale soggetto italiano, che non deve necessariamente coincidere con la terza persona singolare, ma che varia di volta in volta. Di seguito cito alcuni casi, atti ad esemplificare quanto appena detto e rendere più chiaro il procedimento erbiano.

François Villon:

Ballade et oraison (v. 21)

Ballata e orazione (v. 21)

Brief, *on n'eust sceu* en ce monde *serchier*

per farla corta, *non trovavi* alcuno

Ballade des femmes de Paris (v. 27)

Ballata delle donne di Parigi (v. 27)

Quoy qu'*on die* d'Italliennes

saran brave le italiane, ma

Jean Racine:

Le paysage en gros (v. 42)

Paesaggio (v. 33)

L'*on voit* ce temple spacieux

Vedo questo tempio spazioso

Georges Rodenbach:

Douceur du soir (v. 7)

Dolcezza della sera (v. 7)

Il semble doucement que soi-même *on recule*

a noi sembra di *perderci*, così, soavemente

Francis Ponge:

Le feu (rr. 3-4)

Il fuoco (rr. 3-4)

L'*on ne peut comparer* la marche du feu qu'à celle des animaux

L'avanzare del fuoco *può solo paragonarsi* a quello degli animali

Leggendo il primo fra gli esempi riportati, relativo al testo *Ballade et oroison* di Villon, si nota innanzitutto un alleggerimento della struttura verbale della traduzione, tale per cui in italiano vengono meno l'ausiliare e il verbo servile, mentre viene lasciato spazio solo a quello che di fatto indica l'azione espressa dalla frase. La traduzione di *serchier* col verbo "trovare", in luogo del corrispettivo "cercare" è indice di una scelta interpretativa, in linea con quanto visto nel paragrafo 2.1. Ciò che mi preme sottolineare in questa sede è, ad ogni modo, il fatto che il pronome *on* sia stato reso con la seconda persona singolare. Nel caso presente si tratta, in verità, di un cosiddetto "tu impersonale", piuttosto diffuso nella lingua parlata italiana, ragion per cui, in questa circostanza, la scelta di Erba risulta ben coerente con quanto scritto da François Villon stesso. Una scelta colloquiale di questo genere, inoltre, abbassa leggermente il tono rispetto al testo originale, ma ciò risulta, a mio parere, in armonia con la linea traduttiva che Erba adotta nei confronti della ballata in questione: come visto anche dall'esempio tratto dal verso 14 della stessa poesia⁶⁵, il traduttore tende in questa sede ad eliminare i riferimenti legati alla qualità delle bevande scelte dal soggetto, per porre l'attenzione solo alla sua propensione all'alcolismo, trasmettendo così un'immagine più grossolana del contesto in sé, rispetto a quella comunicata da Villon. Nonostante la coerenza nei termini dell'impersonalità e del tono, mi è sembrato opportuno analizzare il verso 21 di *Ballade et oroison* in questa fase, perché Luciano Erba avrebbe potuto optare per una traduzione con un verbo impersonale, senza doversi servire dell'escamotage del "tu", per esempio proponendo una soluzione come "non si è saputo cercare" o "non si è trovato"⁶⁶; la scelta, dunque, di inserire questa specifica forma che, pur essendo impersonale, resta di fatto legata al pronome della seconda persona singolare, mi è sembrata una declinazione particolare del fenomeno analizzato in questo caso.

Restando ancora nella sezione riservata a Villon, ma riferendomi adesso al testo *Ballade des femmes de Paris*, analizzo un'altra circostanza in cui Erba resta vicino alle forme più usuali della lingua parlata corrente, ma proponendo una traduzione del pronome *on* del tutto estranea all'impersonalità. Al verso 27 di questa ballata, infatti, si legge *quoy*

⁶⁵ Cfr. *supra*, paragrafo 2.1, p. 29.

⁶⁶ Proposte alternative mie.

qu'on die, espressione che in italiano si potrebbe tradurre coerentemente con “qualunque cosa si dica”, Luciano Erba sceglie tuttavia una formula piuttosto diversa, ossia “saran brave”, soluzione che non mantiene in alcun modo la forma del testo originale, ma che riesce a non alterarne significato, proponendolo in una forma più agile. Questa manipolazione vede anche il pronome *on* trasformarsi in una terza persona plurale, cosa che, nella fattispecie, corrisponde ad un soggetto ben noto, ossia “le italiane”, mentre nella poesia di Villon, dal punto di vista dell’analisi logica, le *Italliennes* corrispondono al complemento di argomento. In questo caso, dunque, Erba ricostruisce la frase, basandosi sugli stessi elementi che il testo originale gli fornisce, dona però al tutto una maggiore leggibilità e vicinanza alla lingua d’uso colloquiale del lettore.

Un altro esempio che presenta il passaggio del pronome impersonale *on* verso una persona chiaramente definita nella sua traduzione italiana è quello che fa capo al componimento *Le paysage en gros* di Jean Racine: in questo contesto, come nel precedente la sostituzione risulta lampante nel momento in cui si legge *l'on voit* > *vedo*, dove l’io narrante assume la funzione di soggetto, ruolo che in francese resta invece indefinito. Tuttavia, mi sento di sostenere che la scelta di trasporre il pronome proprio alla prima persona singolare, piuttosto che in un’altra sia giustificata dal testo originale, nel quale Racine si serve, sin dal principio, di una voce appartenente ad un soggetto che parla di sé.

Nel verso 7 della poesia *Douceur du soir* di Rodenbach si legge invece *on recule* > *perderci*, vale a dire che, nel movimento da una lingua all’altra, il modo del verbo viene modificato e da finito diventa indefinito. Di fronte a questo fenomeno, non si può propriamente parlare di una trasposizione da una forma impersonale ad una legata ad una persona specifica, perché il verbo, in italiano, si trova al modo infinito. Tuttavia, bisogna considerare che sia *perderci* in italiano sia *on recule* in francese sono retti da un verbo copulativo, vale a dire *il semble* > *a noi sembra*, elemento che racchiude la sostanziale differenza tra i due testi: in italiano Erba introduce il complemento di termine, grazie al quale, anche in presenza di una frase implicita, viene comunicato che l’attore dell’azione è una prima persona plurale. Aggiungo poi che a questa trasformazione si associa uno spostamento di significato, poiché la traduzione letterale del verbo *reculer* sarebbe “tornare indietro”, “ritirarsi” o, ancora, “indietreggiare”, ritengo, però, che la scelta erbiana sia coerente con il senso del testo francese, infatti, a mio avviso, il traduttore ha

colto l'anima del messaggio di Rodenbach, poiché in entrambi i casi ciò che viene espresso è l'impossibilità di progredire nella direzione desiderata.

Mi vorrei, infine, soffermare su un caso che ritengo particolarmente interessante e in cui mi sono imbattuta studiando la traduzione erbiana della prosa poetica *Le feu* di Ponge. L'autore francese scrive infatti *l'on ne peut comparer*, espressione che Erba rende eliminando la negazione, dunque con la frase affermativa *può solo paragonarsi*, resa, peraltro, piuttosto fedele al testo originale. Considerando, però, i due contesti che, all'interno della frase, circondano queste espressioni nella poesia originale e nella sua traduzione, risulta chiaro che la forma implicita di *perdersi*, non toglie che il verbo servile "potere" sia coniugato precisamente alla terza persona singolare e abbia un soggetto ben noto, ovvero il verbo sostantivato *avanzare*. Quest'ultimo corrisponde ad un semplice sostantivo del testo francese, ossia *la marche*⁶⁷, ma ciò che mi preme soprattutto mostrare è che Ponge conferisce ad esso la funzione di complemento oggetto, creando così una forma impersonale, che non viene però mantenuta.

Come ho annunciato in apertura di questo paragrafo, con la mia analisi ho individuato anche una seconda via che Erba imbocca spesso di fronte alla necessità di tradurre il pronome francese *on*. Quest'ultima, nello specifico, consiste nell'eliminare del tutto il verbo retto dal pronome, per sostituirlo in buona parte dei casi con un'altra parte del discorso, come un sostantivo o, ancora, un'espressione o modo di dire semanticamente adatti alla situazione. Procedo nuovamente riportando alcuni esempi che credo possano rendere più chiaro questo fenomeno.

François Villon:

<i>Ballade: la belle Heaulmiere aux filles de joie</i> (vv. 8, 16, 24 e 28)	<i>Ballata della bella elmiera alle donne di vita</i> (vv. 8, 16, 24 e 28)
--	---

Ne que monnoye <i>qu'on descrie</i>	proprio come moneta <i>fuori uso</i>
-------------------------------------	--------------------------------------

Jean Racine:

<i>Le paysage en gros</i> (v. 25)	<i>Paesaggio</i> (v. 20)
-----------------------------------	--------------------------

⁶⁷ Cfr. paragrafo 2.2 per l'analisi di questa scelta traduttiva.

Et comme *on voit* l'onde en repos | le acque appena increspate

Georges Rodenbach:

Dimanches (v. 5) | *Domeniche* (v. 5)

Il flotte dans le vent *on ne sait* quelle angoisse! | Angoscia *senza nome* del vento tra le strade

Sur l'horizon confus (v. 5) | *Sinuosità del fumo* (v. 4)

On dirait des aveux aux lèvres des maisons | fili di fumo a sera... *forse* confidenze di case

Paul Claudel:

L'Enfant Jésus de Prague (v. 26) | *Il Bambino Gesù di Praga* (v. 28)

Les rideaux sont tirés... Là-bas, *on ne sait où* | Le tende sono abbassate... *Chissà dove* laggiù

Pierre Reverdy:

Paris-Noël (vv. 17-19) | *Natale a Parigi* (vv. 18-19)

On sort de cette maison sans en avoir l'air | *All'uscita* ci si sente leggeri

On est gai | *Lieti* di una felicità appena nata

Un bonheur qui tremble encore est né

Il verso ripreso dalla poesia *Ballade: la belle Heaulmiere aux filles de joie* di Villon corrisponde alla ripresa della ballata, che, per questo, torna in diverse occasioni, più in particolare in chiusura di ogni strofa. L'autore francese, nel proprio testo, lega, in ognuno dei quattro casi, il verso di ripresa con quello subito precedente, quest'ultimo, invece, varia di volta in volta e contiene il verbo che regge il periodo distribuito sui due versi. Erba, invece, preferisce eliminare la subordinata costituita dall'ultimo verso ed escludere il verbo da questa sede. Il verbo *descrie*, da *décrier*⁶⁸ (lett. "discreditare", "denigrare", "svalutare"), viene reso con la locuzione "fuori uso", decisamente comune in italiano per indicare qualcosa di non più utilizzabile o dimenticato, o anche rotto, non in funzione,

⁶⁸ Cfr. DMF (<http://www.atilf.fr/dmf/definition/décrier1>)

non più valido se riferito, come in questo caso, al corso di una moneta. Erba riesce dunque, magistralmente, a rendere il senso effettivo della similitudine, forse un po' misogina, di Villon, che vuole spiegare come le donne, una volta invecchiate, perdano il loro fascino e smettano di destare ogni forma di interesse agli occhi degli uomini. La traduzione erbiana restituisce, dunque, questo verso al lettore italiano contemporaneo in una forma alleggerita di un verbo, ma soprattutto più scorrevole.

Lascio da parte, per un momento, il verso tratto dalla poesia di Jean Racine *Le paysage en gros* per concentrarmi sulle citazioni afferenti ai due testi *Dimanches* e *Sur l'horizon confus*. Ho, infatti, riportato gli esempi seguendo, come d'abitudine, l'ordine della raccolta erbiana, ma reputo opportuno soffermarmi sui due esempi tratti da Rodenbach, prima di passare a Racine, perché essi presentano un processo traduttivo più assimilabile al fenomeno appena visto con F. Villon. In particolare, nel verso 5 della poesia *Dimanches* si incontra una struttura impersonale *on ne sait*, che, come nel caso precedente, viene tradotta con una locuzione piuttosto corrente nella lingua italiana e che, pur non traducendo letteralmente le parole del testo originale, riesce ad esprimerne lo stesso senso. Nella fattispecie, di fronte alla resa *on ne sait quelle angoisse* > *angoscia senza nome* è necessario ritrovare il sostantivo *angoisse* > *angoscia* per potersi orientare e comprendere che i due versi in questione sono l'uno la traduzione dell'altro. Tuttavia, una volta riconosciuta la corrispondenza, diventa più immediato rendersi conto che la traduzione erbiana è, in fondo, un'interpretazione delle parole dell'autore francese, nonché una spiegazione, estremamente sintetica e precisa di quanto si legge nel testo originale e che trasmette, allo stesso modo, l'idea di un'entità sconosciuta, tanto che, proprio per questo motivo, non la si può individuare con un nome. Nel caso successivo, tratto dalla poesia *Sur l'horizon confus*, la forma impersonale *on dirait* (lett. "si direbbe") trasmette, in linea con la scelta del modo condizionale, un'idea di incertezza e dubbio; oltre al fatto che, trattandosi del verbo "dire", questa forma verbale trasmette proprio l'idea di una diceria o un'opinione comune, quindi, a maggior ragione, di qualcosa di non oggettivo. Nella sua traduzione, Erba riesce a riassumere tale idea in una sola parola, utilizzando l'avverbio *forse*, che serve appunto ad indicare l'incertezza o il dubbio rispetto a quanto si afferma. In circostanze come queste si può notare, a mio avviso, l'intelligenza di Erba, che tende ad evitare la mera traduzione letteraria perché non considera il suo lavoro come un

processo meccanico, bensì quale atto creativo, che però si fonda sempre sulla profonda comprensione del testo originale.

Sulla stessa linea si muovono gli esempi tratti da due autori francesi del Novecento, Paul Claudel e Pierre Reverdy. Nella poesia *L'Enfant Jésus de Prague*, al verso 26, leggiamo *on ne sait où*, che letteralmente potrebbe essere reso con “non si sa dove”⁶⁹, ma Erba, una volta di più, nel corso della sua operazione traduttiva preferisce sintetizzare e ridurre all'osso le parole dei testi di cui si occupa, per restituire al lettore solo le componenti essenziali che ne trasmettono il messaggio. Nel caso presente, la struttura impersonale viene resa con la locuzione avverbiale *chissà*, che, stando a una mia percezione, costituisce anche un richiamo dannunziano. L'espressione intera usata da Erba è infatti *Chissà dove*, che mi ha subito ricordato il verso 94 del noto capolavoro dannunziano *La pioggia nel pineto*⁷⁰, dove quest'espressione è ripetuta due volte di seguito. Quest'interpretazione mi sembra che possa anche essere autorizzata dal contesto, perché sia nella poesia di Paul Claudel sia in quella di Gabriele D'Annunzio la locuzione si associa alla citazione di una serie di elementi semplici e comuni che sembrano assumere una nuova vitalità. Aggiungerei, inoltre, che l'avverbio *laggiù*, posto immediatamente dopo alla locuzione *chissà dove* e che traduce letteralmente il francese *là-bas*, mi ha invece riportato al verso 6 della poesia *L'assiuolo* di Giovanni Pascoli, che recita «Venivano soffi di lampi / da un nero di nubi *laggiù*⁷¹» (Pascoli, *Myricae*, *L'Assiuolo*, vv. 5-6), che ben si inserisce in un contesto che parla di oggetti legati all'infanzia, in cui compare anche un termine al grado diminutivo, cioè *coin* (v. 24) > *cantuccio* (v. 26). Ad ogni modo, mi sembra corretto specificare che l'avverbio *laggiù* è usato da molti altri poeti del Novecento: in Montale è molto frequente, lo stesso si può dire per Dino Campana, per esempio nei *Canti Orfici* si legge «Laggiù nel crepuscolo la pianura di Romagna» nei *Canti Orfici (la Verna. II – il Ritorno)*, ma, in generale, fa parte della lirica italiana.

I versi della poesia *Paris-Noël* di Pierre Reverdy mi consentono invece di soffermarmi su due situazioni diverse e interessanti, l'una di seguito all'altra. Parto analizzando il verso 17, che si apre con la forma impersonale *on sort*, che indica un'azione, cioè quella

⁶⁹ Proposta mia.

⁷⁰ Dannunzio, *Alcyone*, *La pioggia nel pineto* (vv. 89-96): La figlia dell'aria / è muta; ma la figlia / del limo lontana, / la rana, / canta nell'ombra più profonda, / *chi sa dove, chi sa dove!* / E piove su le tue ciglia, / Ermione. (Corsivi miei).

⁷¹ Corsivo mio.

dell'uscire dalla casa. Nella resa erbiana di questa poesia, il traduttore sostituisce il verbo con un complemento di luogo, indicando, quindi, non l'azione che viene svolta dagli attori del testo, bensì il luogo in cui essi si trovano. Tuttavia, quando il lettore è posto di fronte alle parole *all'uscita*, può visualizzare l'immagine di una soglia, dove quindi è sottinteso che l'azione in corso sia quella di spostarsi dall'interno verso l'esterno di un ambiente. Questa sostituzione compendia in sé sia il movimento sia l'indicazione spaziale e permette, così, a Erba di eliminare il complemento di moto da luogo, in francese espresso con l'espressione *de cette maison*, lasciando un alone di ambiguità riguardo alla struttura a cui l'uscita citata appartiene. Mi sembra, però, che anche le parole di Reverdy creino una forma di ambivalenza riguardo alla *maison* a cui si riferiscono: visto il contesto della poesia, non è scontato che la traduzione corretta di tale termine sia "casa", perché l'autore sottintende forse che si tratti della casa del Signore, e che sarebbe dunque più appropriato rendere, per esempio, con "chiesa".

Il verso successivo della stessa poesia è interamente costituito da una forma impersonale, ovvero *on est gai*, che ancora una volta, Erba riduce al minimo, nella fattispecie qui si tratta del participio passato *lieti*. In questa circostanza non mi pare, dunque, del tutto esatto sostenere che, come nei casi precedenti il traduttore abbia eliminato il verbo, al contrario ha impiegato un participio passato che propriamente andrebbe fatto corrispondere al nome del predicato, cioè *gai* nel testo francese, ma che in realtà lo riassume nel suo insieme, perché la copula, pur non trovandosi scritta, viene lasciata sottintesa nella formulazione italiana *lieti* che traduce l'espressione francese *on est gai*.

Torno, infine, sull'esempio che ho lasciato in sospeso, e riguarda il verso 25 della poesia di Racine *Le paysage en gros*. Anche in questo caso compare una forma impersonale, ossia *on voit*. Finora non ho sottolineato la tendenza di Erba a ridurre al minimo, almeno laddove possibile, le espressioni introdotte dal pronome *on*; nel caso presente questo genere di sintesi giunge all'estremo, con l'eliminazione dell'intera struttura e la sostituzione con un avverbio legato al verbo "increspate", rendendo così *le acque appena increspate* che dà il risultato della visione omettendo di menzionare l'accadere per concentrarsi sul suo oggetto. La traduzione di questa poesia, in realtà, rende particolarmente difficile trovare una corrispondenza esatta tra i versi del testo originale e la loro resa nella versione italiana, ma ciò non toglie che in queste strofe non si possa,

almeno secondo la mia percezione, individuare un corrispettivo della forma *on voit*. Questo fenomeno, peraltro, non rappresenta un caso isolato e tale ricorsività mi pare dunque una plausibile conferma della mia spiegazione. Mi riservo qui di seguito di citare nuovamente i versi della poesia *Sur l'horizon confus* di Georges Rodenbach a sostegno della mia interpretazione:

<i>Sur l'horizon confus</i> (vv. 11-14)	<i>Sinuosità del fumo</i> (vv. 11-14)
Car, parmi la langueur d'une cloche qui tinte, <i>On dirait</i> des ruisseaux d'eau pâle voyageant Des ruisseaux de silence aux rives non précises Dont le peu d'eau glisse au hasard, d'un cours [mal sûr	[...] Viaggio di ruscelli di pallide acque, fra lenti rintocchi di campane ruscelli di silenzio senza riva, d'incertissimo [corso dove l'acqua corre a caso, con meandri [inrespati

Anche in questo caso, il testo originale viene ampiamente stravolto dal Erba nel corso del suo lavoro di traduzione, ragion per cui ho preferito riportare un estratto di più versi, in modo da contestualizzare meglio il fenomeno preso in esame. Come nel caso della poesia *Le paysage en gros* di Racine, anche nel testo di Georges Rodenbach compare una forma impersonale, nello specifico si tratta di *on dirait*, che non trova un suo diretto equivalente nella resa in italiano né nel verso corrispondente né in quelli immediatamente vicini ad esso. Il traduttore assume, perciò, a mio avviso, una postura tale per cui tende ad eliminare tutto ciò che non ritiene strettamente necessario per trasmettere il messaggio di cui il testo è portatore. Nel caso presente, in particolare, la formula *on dirait* risulta essere quasi un intercalare e non un predicato necessario a sostenere la frase. Si tratta, peraltro, della stessa espressione analizzata poco sopra per il verso 5 della stessa poesia, dove però tale formula non scompariva del tutto in traduzione, ma si poteva osservare la resa *on dirait* > *forse*, che condensava il senso del dubbio delle parole del testo originale, in un unico avverbio. Sempre nell'ottica della riduzione del testo ad un numero minimo di vocaboli densi di significato, a mio parere, Erba preferisce dunque, in circostanze di questa natura, ridurre fino alla loro eliminazione le espressioni che non sembrano veicolare un contenuto rilevante.

Ho illustrato, nel primo paragrafo del presente capitolo⁷² come Erba si prenda diverse tipologie di libertà a seconda degli autori con i quali si confronta. Mi permetto ora una digressione all'interno del paragrafo corrente perché dopo aver dato spazio alle due principali direzioni che Erba segue nel tradurre il pronome francese *on*, vorrei specificare che queste non sono le sole soluzioni riscontrabili leggendo la raccolta *I miei poeti tradotti*. Infatti di fronte al cosiddetto “metodo del non metodo” resta sempre aperta una molteplicità di strade da considerare. Vorrei inoltre ricordare, una volta di più, che se anche il traduttore si concede diverse libertà, e talvolta esse sono anche molto ampie, si possono osservare anche diverse circostanze in cui preferisce mantenere una maggiore fedeltà alla forma del testo originale, soprattutto rispetto ai componimenti che si basano su una struttura metrica ben definita o, all'opposto, laddove l'eversione rispetto al metro diventa assoluta, infatti:

Quando il verso si slabbra, facendosi elastico e destrutturato, Erba accoglie questa anomala “consistenza” e la fa sua senza alterarla: la firma personale del suo stile sta nella sua scomparsa, lasciando a Cendrars l'intero campo, quasi ogni intervento rischiasse di alterare le proporzioni di un dipinto, un collage d'avanguardia.⁷³

Alla luce di questa premessa, mi è parso significativo constatare che, all'interno della raccolta erbiana, sia proprio la sezione dedicata a Blaise Cendrars quella che presenta, in proporzione, il più elevato grado di concentrazione di rese del pronome francese *on* con il *si* impersonale italiano, che ne rappresenta generalmente la traduzione più immediata. In un corpus di nove poesie nel quale si incontrano quattro occorrenze della forma impersonale col pronome *on*, infatti tre di esse presentano, appunto, una traduzione di questo tipo, le riporto qui di seguito:

⁷² Cfr. paragrafo 2.1.

⁷³ Poli 2016, p. 50.

Lettre (v.9)

On voit très bien que c'est moi qui l'ai tapée

Lettera (v. 9)

Si capisce subito che l'ho battuta io

Couchers de soleil (v. 3)

Il y a plein de bouquins où *l'on ne décrit que*
[les couchers de soleil

Tramonti (v. 3)

Come se non vi fosse una quantità di libri dove
[*si descrivono* tramonti e tramonti

Complet blanc (v. 7)

J'ai mon gros mouchoir calabrais et des
[allumettes de cire de ces grosses que
[*l'on ne trouve qu'à* Londres

Completo bianco (v. 7)

Ho il mio fazzolettone calabrese e dei
[fiammiferi di cera di quelli grossi che
[*si trovano solo a* Londra

Contro un solo esempio dove è possibile rilevare un'altra modalità di traduzione, meno letterale rispetto a quelle appena citate:

Journal (vv. 28-29)

Journal

On a beau ne pas vouloir parler de soi-même

Giornale (vv. 28-29)

Giornale

Hai un bel non voler parlare di te stesso

In quest'ultimo caso si ha piuttosto a che fare con la prima modalità di traduzione del pronome impersonale vista in questo paragrafo. Siamo, inoltre, di fronte ad un caso di interpretazione abbastanza evidente: il pronome *on* viene reso tramite una seconda persona singolare, con la quale la voce narrante si rivolge al giornale citato nel verso immediatamente precedente. Nel testo originale, invece, il *journal* del verso 28 resta un vocativo che non assume il ruolo di soggetto, o almeno non in modo chiaro, permane un

alone di ambiguità. Il verso 29, infatti, letteralmente si potrebbe tradurre come segue: “si ha un ben non voler parlare di se stessi”⁷⁴, frase che oltre a non essere sintatticamente corretta e fluida, non lascia intendere precisamente se il soggetto che non vuole parlare di sé sia il giornale stesso o se si tratti piuttosto di una sentenza di carattere generico, con un valore universale.

Questo esempio mostra ulteriormente come, anche all’interno della medesima sezione persino nei confronti dell’autore al quale Erba offre il massimo grado della sua fedeltà a forma e senso, non sia possibile dare una linea esaustiva della sua postura traduttologica.

La proteiforme, scanzonata condotta di questo traduttore, questo sperimentalista “senza legge”, emerge analizzando la complessità delle sue strategie traduttive e il loro variare significativamente in rapporto al profilo, alla trama, alle asperità del tradotto.⁷⁵

2.5 Il controllo delle strutture verbali

Il paragrafo precedente mi ha permesso di analizzare una serie di strutture verbali impersonali che Erba ha preferito rendere in italiano con altre parti del discorso o di eliminarle, laddove possibile. Questo fenomeno non si presenta solo in relazione alle forme impersonali, ma rappresenta una strada che Erba ama seguire spesso nel suo lavoro di traduttore ed è un fenomeno che ho riscontrato in molteplici occasioni e in rapporto a diversi autori.

L’operazione di rimozione o sostituzione del verbo presenta moltissime delle sue occorrenze nella sezione dedicata a François Villon, come risulterà chiaro scorrendo gli esempi che fornisco qui di seguito. Tale preponderanza dipende, a mio avviso, soprattutto dall’elevato numero di testi che compongono questa parte della raccolta, che contiene infatti il corpus francese di gran lunga più ampio. Cerco, ad ogni modo, di riportare dei casi significativi, puntando a spaziare tra il maggior numero possibile di epoche e autori, in modo da riuscire a fornire una panoramica esaustiva del procedere di Luciano Erba e per mostrare che opera in maniera analoga su più autori.

⁷⁴ Proposta di traduzione mia.

⁷⁵ Poli 2016, p. 42.

François Villon:

Double ballade (vv. 23 e 35)

Voyant *laver* cuisses bien faites

[...]

Tout ny, ja ne le quier celer

Doppia ballata (vv. 23 e 35)

quando cosce tornite vide *al bagno*

[...]

Per di più nudo, *inutile nasconderlo*

Ballade pour prier Nostre Dame (vv. 24 e 34)

Paradis paint, *ou sont* harpes et lus

[...]

Laissa les cieulx et *nous vint secourir*

Ballata per pregare Nostra Signora (vv. 24 e 34)

c'è un paradiso *con tante arpe e liuti*

[...]

lasciò i cieli *in nostro soccorso*

Jean Racine:

Le paysage en gros (vv. 3-4)

D'un diadème gracieux

Couronnent ces belles campagnes!

Paesaggio (v. 2-3)

gentile diadema e *corona*

di queste ricche campagne

Victor Hugo:

Chanson (vv. 3-4)

Et nous écoutions les paroles sombres

Que disait la mer

Canzone (v. 2)

accoltavamo le oscure parole *del mare*

Georges Rodenbach:

Dimanches (v. 3)

Où quelque girouette inconsolable *grince*

Domeniche (v. 3)

stridore di banderuole, come uccelli di ferro

Nel primo fra i due testi di F. Villon di cui sopra, ossia *Double ballade*, il fenomeno di permutazione del verbo si presenta in due situazioni simili tra loro. In particolare, il verso 23 contiene il verbo reggente di un periodo che ha come soggetto una terza persona singolare, che designa il re David⁷⁶, il quale compie l'azione del vedere, cosa mantenuta anche in traduzione. Se, però, nel testo francese l'oggetto visto viene esplicitato con un verbo all'infinito, *laver* (lett. "lavare"), nella versione di Erba, esso viene sostituito da un complemento di stato in luogo, *al bagno*, che, invece di mostrare il gesto, indica il luogo in cui esso si svolge. Il verso 35, invece, nel testo originale contiene un solo verbo, inserito in una subordinata relativa alla forma negativa, che in italiano scompare e sostituita da un'espressione che, se non definibile come cristallizzata, di sicuro è molto diffusa nella lingua orale, ovvero *inutile nasconderlo*. Nel terzo caso che esamino da François Villon, il verbo *quier* indica, nella versione francese, un'intenzione⁷⁷, o meglio una non-intenzione, e tale messaggio non scompare nella resa di Erba, con la differenza che il traduttore rende esplicito il motivo per cui il proposito in questione viene negato, ossia per la sua infruttuosità. Entrambi gli esempi appena visti presentano, quindi, un fenomeno di sostituzione tale per cui ad un elemento verbale ne subentra un altro di natura diversa, in grado, tuttavia, di assumere su di sé e di trasmettere il medesimo messaggio. Ciò non significa che la traduzione non contenga delle sfumature differenti, ma sostanzialmente il significato di questi versi non viene alterato e questo è il principio che fondamentalmente Erba cerca di seguire davanti a configurazioni di questo genere. C'è una sistematicità e la possibilità di delineare dei punti forti e ripetuti pur restando fedele a uno sperimentalismo che, come lo stesso Erba ricorda, «ama oggetti e utensili che il più delle volte tratta e adopera in vista di scopi diversi da quelli cui cose e attrezzi erano destinati»⁷⁸

La seconda poesia di François Villon qui citata, *Ballade pour prier Nostre Dame*, permette a sua volta di osservare una similarità di approccio, che compare a più riprese nello stesso testo. Nello specifico, al verso 24 questo procedimento risulta forse più evidente, perché nel testo di Villon il verbo *sont* (lett. "sono", alla terza persona plurale) ed il suo antecedente *où* (lett. "dove") introducono una proposizione relativa, ma Erba riduce l'insieme di questi due elementi al *con*, preposizione che precede un complemento di unione. Ancora una volta, la traduzione non si allontana dal senso del testo originale,

⁷⁶ Cfr. v. 21: «David le roy, sage prophetes»

⁷⁷ Cfr. DMF (<http://www.atilf.fr/dmf/definition/quérir>)

⁷⁸ Erba 1991, p. 8.

poiché la preposizione *con* significa implicitamente “in cui si trovano”, ma ne risulta una resa molto più scorrevole, rispetto ad una potenziale versione letterale⁷⁹, dal momento che Erba alleggerisce l’organismo delle subordinate. In maniera simile, al verso 34, la resa *nous vint secourir* > *in nostro soccorso* vede la soppressione del verbo, ma il lettore italiano può facilmente sottintendere “venne” come implicito predicato della frase in questione. L’omissione del verbo consente, tuttavia, come nel caso precedente, di trasformare un periodo complesso, composto qui da due coordinate, in un sistema più semplice, formato da un’unica proposizione. Anche in questo segmento, esattamente come nel verso 35 dell’altra poesia di Villon vista poc’anzi, *Double ballade*, si può osservare la propensione del traduttore per delle espressioni quasi codificate nella lingua italiana di ogni giorno, che di conseguenza, risultano del tutto naturali ad un lettore italiano.

Tra i primi versi del testo di Jean Racine, *Le paysage en gros*, il fenomeno di permuta del verbo trova un’espressione, a mio avviso, ancora più icastica. Di fronte a questa poesia, come già osservato, Erba si concede una libertà creativa piuttosto ampia rispetto alla struttura originale raciniana. Infatti, la distribuzione del testo dei versi citati non trova una corrispondenza immediatamente individuabile nella versione italiana. In seno alla citazione riportata, nello specifico, si può individuare al verso 4 il predicato verbale *couronnent* (lett. “coronano”), nonché primo verbo reggente della poesia qui presa in esame. Il soggetto di questo periodo si colloca in chiusura del primo verso⁸⁰ del testo francese e trova un’esatta corrispondenza, in termini di posizione, nella traduzione italiana. Erba, tuttavia, costruisce una struttura nominale, che riesce a reggersi senza difficoltà anche in assenza del predicato principale. Ne consegue una manipolazione del verbo, che Erba trasforma nel sostantivo *corona* (*Paesaggio*, v. 2), cosicché l’azione figurata descritta dal poeta francese, passando attraverso la penna del traduttore, si materializza nell’immagine di un oggetto, assumendo dunque una maggiore concretezza. Tale operazione è in linea con la prassi che Erba tende in molte occasioni a seguire nella stesura delle proprie poesie. In questa circostanza, a differenza di quanto osservato per il verso 34 della ballata di Villon *Ballade pour prier Nostre Dame*, difficilmente si può

⁷⁹ Propongo la seguente traduzione letterale: “Paradiso dipinto, dove vi sono arpe e liuti”. Come si può notare, la versione erbiana sposta il soggetto del verbo essere, che non sono più le arpe e i liuti, ma il paradiso, riuscendo però a dare importanza a tutti questi elementi, con una frase più dinamica.

⁸⁰ Cfr. Racine, *Le paysage en gros*, v. 1: *Que je me plais sur ces montagnes* > Alte fino al cielo, *montagne* (corsivi miei).

sostenere che il lettore finisca con l'inferire il verbo rimosso. Si può, in realtà, affermare che al verso 2 del testo tradotto sia implicito il significato del verbo "essere" coniugato alla seconda persona plurale, "siete". Esaminando, invece, la frase nel suo complesso, credo di poter sostenere in modo legittimo che Erba sia riuscito a creare un'impalcatura del tutto diversa, dove le *montagne*, che possono a primo impatto sembrare il soggetto della proposizione, sono in vero la parte centrale di un lungo vocativo, determinato da diverse apposizioni e che si esplicita poi come complemento oggetto attraverso la particella pronominale *vi*⁸¹, mentre l'io della voce narrante assume la funzione di soggetto. La trasformazione appena descritta non è di certo arbitraria, al contrario, secondo la mia opinione, si tratta ancora una volta di un adattamento grazie al quale Erba riesce a condensare in una sola proposizione principale la stessa immagine che l'autore francese comunica attraverso una serie di subordinate. Similmente, nel componimento *Chanson* di Victor Hugo ci si può accorgere sin da subito di una riduzione ad un solo verso di un contenuto che nel testo originale ne occupa due, cambiamento che ha poi delle ricadute anche sull'assetto della frase. In questa poesia di Hugo, infatti, i versi 3 e 4 contengono una coordinata alla principale, costituita da una frase reggente ed una relativa, ma quest'ultima, nella traduzione erbiana, viene meno, lasciando, tuttavia, la traccia della sua presenza all'interno di un complemento di specificazione, che ne fa le veci. Il traduttore, quindi, sostituisce alla struttura che + verbo una preposizione articolata, che se non esprime lo stesso significato del verbo *dir* (lett. "dire"), trasmettendo comunque l'idea dell'emissione, da parte del mare, dei suoni di una canzone, senza specificarne le modalità, ma il senso dell'immagine globale non si può dire cambi per questo. In termini di sostituzione, ciò che invece colpisce maggiormente è il fatto che il sostantivo *la mer* non venga tradotto con il termine italiano corrispettivo "mare", bensì con *oceano*, accompagnato dall'attributo *vasto*, non suggerito dalle parole di Hugo, ma legato piuttosto a ragioni stilistiche e metriche che verranno analizzate nel capitolo successivo⁸².

La traduzione della poesia *Dimanches* di G. Rodenbach attesta una scelta traduttiva analoga alla precedente. Infatti, anche in questo componimento, una frase relativa scompare e con essa viene meno anche il suo verbo. In questo contesto, però, la frase eliminata non lascia spazio ad un complemento, bensì ad un solo sostantivo, che nel caso

⁸¹ Cfr. Erba, *Paesaggio*, vv. 1 e 4: Alte fino al cielo, *montagne* / [...] / *vi amo!* [...] (corsivi miei).

⁸² Cfr. capitolo 3.

specifico è *stridore*, che traduce in modo quasi letterale, seppur utilizzando un sostantivo invece della struttura verbale, il significato del verbo *grince* (lett. “cigolare”, “stridere”). Erba, pertanto, interviene in questa sede con una vera e propria manovra di nominalizzazione del testo di G. Rodenbach.

Erba traduttore, dunque, ama in molti contesti contrarre le strutture verbali, soprattutto laddove, operando qualche sostituzione, riesce a semplificare l’impalcatura sintattica del testo francese, troppo tortuosa e, così, lontana dalla lingua a lui contemporanea, in cui traspone i testi. Questo fenomeno, come si può immaginare, non presenta solo casi di trasformazione o semplificazione delle forme verbali, ma ammette anche contesti in cui esse vengono di fatto eliminate, come nei casi seguenti:

Théophile Gautier:

Noël (v. 1)

Le ciel *est* noir, la terre *est* blanche

È Natale (v. 1)

Bianca la terra, il cielo grigio

Paul Claudel:

L’Enfant Jésus de Prague (vv. 17 e 24)

Inentendue comme le souffle qui *s’exhale*

[...]

Et le mouton, *sont* là, dans ce coin tous les trois

Il Bambino Gesù di Praga (vv. 19 e 26)

Non udita, come il silenzio di un respiro

[...]

tutti e tre là, in quel cantuccio, insieme

Si tratta di pochi esempi, scelti tra una serie numerosa di molti altri casi, per illustrare la presenza del fenomeno di cui ho descritto il meccanismo. I due testi francesi citati comprendono, infatti, dei verbi che nella resa erbiana, in italiano, non solo non compaiono, ma non trovano nemmeno un loro plausibile sostituto.

Il primo verso della poesia *Noël* di Théophile Gautier e il verso 24 tratto da *L’Enfant Jésus de Prague* di Paul Claudel, in particolare, sono a mio parere associabili tra loro, dal momento che entrambi contengono delle forme coniugate del verbo *être* (lett. “essere”), facilmente sottintendibili e, a mio parere, per questo giudicate come superflue da parte di

Erba, che si è dunque sentito autorizzato ad escluderle dalla propria proposta di traduzione.

Per quanto riguarda invece il caso del verso 17, sempre afferente al testo di Claudel *L'Enfant Jésus de Prague*, mi sembra presentare una soppressione che risponde alla sovrapposizione di più fenomeni. In questa specifica circostanza, infatti, il traduttore rende il sostantivo francese *souffle* con il termine *respiro*, accanto al quale Erba aggiunge un vocabolo che non appartiene al testo di Claudel, cioè *silenzio*. Questi due termini, a mio parere, rendono superfluo l'impiego del verbo "esalare", traduzione letterale di *exhaler*, poiché contengono dei tratti di significato che, uniti, sopperiscono alla trasmissione del messaggio del verbo assente. Il termine *respiro* lascia infatti immaginare un delicato passaggio d'aria, mentre *silenzio* elimina l'idea anche del leggero rumore che la respirazione può produrre, in questo modo il movimento che il lettore immagina, leggendo questi versi, è, di fatto, quello di un'esalazione. Nella versione italiana, peraltro, il soggetto non è più *le souffle*, ma *il silenzio*, vale a dire che il focus, rispetto al testo originale francese, si sposta da un vocabolo che indica un, seppur lieve, dinamismo ad un altro che rimanda invece all'assenza di movimento e di suono; in questo gesto vedo, personalmente, il tentativo di mantenere, ma nello stesso tempo intensificare, l'immagine offerta dalle parole di Paul Claudel.

Come visto per i fenomeni precedenti, anche nel caso delle manipolazioni verbali, è possibile individuare un'eventuale direzione in cui Erba si muove di preferenza, ma che comunque non esclude la possibilità di una spinta opposta, in base al contesto e all'effetto che desidera ottenere. Non stupirà, dunque, osservare che in diverse situazioni il traduttore si ritrovi ad aggiungere predicati che non compaiono nei testi originali, come dimostrano gli esempi qui di seguito:

François Villon:

Ballade des seigneurs du temps jadis (v. 9)

Semblablement, le roy Scotiste

Ballata dei signori dei tempi lontani (v. 9)

Ugualmente, *dov'è* quel re di Scozia

Double ballade (vv. 26-27)

Faignant de menger tarteletes,
Sa seur Thamar et desflourer

Doppia ballata (vv. 26-28)

e col pretesto di voglia di frittelle
fece *venire in camera* e violò
la sorella Tamar [...]

Victor Hugo:

Chanson (v. 9)

Le monde captif, *sans* lois et sans règles

Canzone (v. 5)

Il mondo schiavo *non ha* leggi né regole

Théophile Gautier:

Noël (vv. 7-8)

Rien que les toiles d'araignées
Qui pendent des *poutres du toit*

È Natale (vv. 7-8)

qualche tela di ragno pende
dal *soffitto che mostra il cielo*

Georges Rodenbach:

Sur l'horizon confus (v. 6)

Chuchotement de brume, inscription en fuite

Sinuosità del fumo (v. 5)

Di camino in camino *sussurrate*, vaporosi
[bisbigli]

O ville, toi ma sœur (v. 2)

Ville déchue, *en proie* aux cloches, tous les
[deux

Città sorella (vv. 2-3)

decaduta città,
straziata dai rintocchi delle campane

Il primo esempio, che estraggo dalla ballata di François Villon, *Ballade des seigneurs du temps jadis*, riguarda il verso 9, ossia il primo della seconda strofa. Per capire la scelta effettuata da Erba in questa circostanza, ritengo opportuno prendere in considerazione anche il primo verso in assoluto del testo in questione, che, nella fattispecie, recita: «Qui plus, *ou est* le tiers Calixte», reso in italiano con l'espressione «Che più, *dov'è* papa

Callisto terzo»⁸³ (corsivi miei). Dal confronto tra i versi 1 e 9 di entrambe le versioni emerge che F. Villon, all'inizio della seconda strofa, sceglie di sottintendere il verbo *est* e la congiunzione *ou* (con il valore di *où* > “dove”) che lo precede, scelta peraltro autorizzata dalla presenza dell'avverbio *semblablement* (lett. “similmente”), che già da sé indica il fatto di poter far riferimento alle righe precedenti per comprendere quanto viene lasciato sottinteso. Erba sceglie, invece, di esplicitare quanto taciuto da Villon, creando, tra l'altro, un parallelismo fra l'inizio della prima e della seconda strofa, determinato dalla ripetizione, dopo la prima virgola, del sintagma *dov'è*. La traduzione non altera, quindi, il senso del testo originale, ma semplicemente esplicita quanto in esso viene alluso e, oltre a ciò, l'aggiunta operata qui si giustifica con una scelta stilistica. Per quanto invece riguarda il secondo testo riportato, cioè *Double ballade*, il traduttore aggiunge una proposizione che, come osservato poc'anzi, non appartiene alla poesia originale, ma il cui significato può essere inferito a partire dal contesto, da un lato, ma anche, e soprattutto, dal racconto biblico a cui fa riferimento. La scena in questione descrive infatti Amnone, figlio di Davide, mentre cerca un pretesto per poter arrivare a violare la sorella Tamar. La poesia tradotta in italiano, rispetto a quella francese, spiega che il pretesto riportato al verso 26 di entrambi i testi serve per far sì che la bella ragazza finisca nella camera del violentatore, mentre Villon omette di citare lo spostamento di Tamar verso la stanza di Amnone. Tuttavia, quest'informazione resta ricavabile in ogni caso, se si considera il fatto che l'incesto si consuma. In questa circostanza, dunque, l'aggiunta esplica qualcosa di noto, che, però, non si trova nelle altre strofe della ballata e che non dipende da un fenomeno stilistico.

I versi della poesia *Double ballade* riportati in questa sede mi permettono, peraltro, di notare un dettaglio che esula dall'argomento di questo paragrafo, ma che mi pare interessante. Erba, infatti, rende il termine *tarteletes*⁸⁴ con *frittelle*. Questo significa che, trovandosi di fronte ad un termine culinario tipicamente francese, anziché tradurlo letteralmente, il traduttore preferisce sostituire ad esso il nome di un dolce tipicamente italiano e, pertanto, ben noto al proprio pubblico. Una sostituzione di questo genere mi sembra un'ulteriore conferma del desiderio di Erba di avvicinare, traducendoli, i testi dei

⁸³ Cfr. Erba 2014, *Ballade des seigneurs du temps jadis* (v. 1) e la relativa traduzione, *Ballata dei signori dei tempi lontani* (v. 1), pp. 20-21.

⁸⁴ Cfr. TLFi: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1186546365;>

poeti che ama alla realtà e alla sensibilità dei propri lettori, non solo dal mero punto di vista della lingua, ma anche da quello culturale, in una sorta di approccio più *cibliste*.

Al verso 9 del testo *Chanson* di Victor Hugo si può, invece, osservare il fenomeno inverso rispetto a quello in cui il verbo veniva trasposto in un'altra parte del discorso, operazione vista in precedenza sia nel presente paragrafo sia in quello dedicato al pronome *on*⁸⁵. Nel verso 5 della poesia *Dimanches*, per esempio, è stato osservato che la struttura *on ne sait quelle* veniva resa da Luciano Erba con il solo avverbio *senza*, anche per via di una consistente manipolazione del periodo. Nel caso, invece, del verso ripreso da Victor Hugo, l'espressione *sans lois* non viene tradotta in modo letterale con “senza leggi né regole”, poiché Erba preferisce introdurre un predicato verbale, in luogo dell'avverbio, esplicitandone il senso di possesso, o meglio di non-possesso, considerando la negazione anteposta al verbo avere. Grazie a questa operazione, Luciano Erba ottiene, a mio avviso, lo stesso risultato osservato a proposito della soppressione dei verbi operata dal poeta-traduttore in diversi casi. L'aggiunta del verbo, infatti, permette al traduttore di creare una proposizione coordinata alla reggente, che si trova nel verso successivo, così da poter eliminare l'inciso voluto da V. Hugo, apposizione che costituisce difatti un rallentamento alla lettura. La frase nel suo complesso, dunque, a mio parere ottiene con l'intervento erbiano una struttura più fluida e leggera.

Il componimento *Noël* di Théophile Gautier presenta una situazione in cui l'aggiunta di un verbo coincide anche con un intervento sul testo più radicale rispetto agli esempi sopra analizzati. L. Erba allude, infatti, nel verso 8 alla sua traduzione, *È Natale*, di un *soffitto che mostra il cielo*, mentre il corrispettivo francese del termine *soffitto*, ovvero *toit*, non è un soggetto e quindi non svolge nessuna azione, nemmeno in senso figurato, ma ad esso T. Gautier conferisce il ruolo di complemento di moto da luogo. L'intervento del traduttore, in questi due versi, altera dunque gli equilibri sintattici del testo originale, ma comprende anche delle rimozioni, compensate da diverse aggiunte, che modificano il senso della frase. In particolare, Gautier nomina delle travi (*poutres*), che non vengono ulteriormente descritte, si sa solo che da esse pendono delle ragnatele (*toiles d'araignées*). Nella traduzione erbiana le travi non vengono citate, probabilmente perché la loro presenza è sottintesa dal fatto che si parli di un soffitto, che ne è costituito. Tale soffitto è lo stesso descritto dal testo francese, infatti anche nei versi in italiano pendono delle

⁸⁵ Cfr. paragrafo 2.4.

ragnatele, ma rispetto al testo originale, in traduzione esso *mostra il cielo*. Con questa espressione evocativa, Erba lascia intuire, senza fare esplicito riferimento alla povertà dell'ambiente, che le travi non siano ben posizionate o semplicemente che ci siano delle fessure nel tetto, da cui si vede l'esterno. Luciano Erba, dunque, stabilisce, dal punto di vista logico, un equilibrio diverso tra gli elementi della frase, che creano, di conseguenza, un senso nuovo, ma che di fatto non soppiantano l'idea di base del testo francese, cioè quella di un luogo umile e immerso nella natura, dove Gesù bambino viene dato alla luce. La modifica apportata da Erba, in linea con la postura che egli assume per la resa in italiano di tutto questo testo, non trasmette al lettore una realtà diversa rispetto a quella voluta da Théophile Gautier, ma alza il tono della narrazione, alterando così non il disegno complessivo, ma la sua percezione. Alcune delle manipolazioni operate in questo testo dipendono, di certo, da ragioni metriche, poiché il traduttore opta per il mantenimento delle rime, scelta che lo costringe a rispondere ad uno schema. Considerando, però, lo statuto intellettuale di Luciano Erba, non mi pare sensato ritenere che la scelta di elevare il tono della narrazione sia dovuta ad un'imposizione metrica, mi pare più plausibile credere che si tratti di una scelta consapevole. Il traduttore, di fronte alla natività che ha cambiato il corso della storia, deve aver visto una grandezza che ai suoi occhi meritava di essere raccontata con una maggiore grandiosità, il che lo deve aver spinto a restituire la scena nei termini della sua percezione oltre che della propria lingua.

La poesia *Sur l'horizon confus* di Georges Rodenbach mi permette, invece, di analizzare la situazione in cui l'inserimento di un nuovo verbo è dovuto alla permuta della categoria grammaticale di un'altra parte del discorso, in questi casi è il significato lessicale a garantire l'efficacia della corrispondenza. Tale circostanza si colloca nella posizione diametralmente opposta al fenomeno analizzato per la poesia di Jean Racine *Le paysage en gros*⁸⁶, dove il verbo all'indicativo presente *couronnent* (lett. "coronano") viene tradotto con il sostantivo *corona*, da cui deriva. L'esempio, invece, tratto dal verso 6 del detto testo di G. Rodenbach, invece, presenta in francese un nome deverbale, ossia *chuchotement*, che deriva appunto dal verbo *chuchoter* (lett. "sussurrare", "bisbigliare"). Il traduttore, per la sua versione in italiano della poesia, sceglie di servirsi, come Rodenbach, del sostantivo *bisbigli*, ma non rinuncia alla componente verbale, inserendo il participio passato *sussurrate*. Questa scelta, secondo la mia analisi, è strettamente legata

⁸⁶ Cfr. *supra*, paragrafo 2.4, p. 43.

alla già osservata eliminazione, operata al verso 5, della forma impersonale *on dirait* > *forse*⁸⁷. Luciano Erba, dunque, rimuove una forma verbale che in sé non ha un importante valore né per il suo significato né per il suo ruolo sintattico, riducibile a quello di un avverbio, per inserirne un'altra più pregnante, perché sottolinea i bisbigli che caratterizzano la scena, ma che comunque non altera gli equilibri logici, dal momento che il suo ruolo è paragonabile a quello di un aggettivo. Similmente, l'altro esempio ricavato da Georges Rodenbach, nello specifico dalla poesia *O ville, toi ma sœur*, presenta a sua volta l'inserzione di un verbo, autorizzata dalla presenza, nel testo originale, di un elemento dal significato analogo. In questo caso, ancora una volta, L. Erba introduce un participio passato, come nel caso appena descritto, che quindi non ha un ruolo forte e non altera gli equilibri logici della fase. Nella fattispecie, gli elementi in questione sono *en proie* (lett. "in preda") reso con il sostantivo *straziata*, scelta traduttiva che mostra come nella traduzione viene esercitata anche un'operazione interpretativa. L'espressione "essere in preda a qualcosa" significa, infatti, essere invaso o dominato da un'entità esterna, concreta o meno che sia, con un'accezione, di certo, negativa, ma che non rimanda necessariamente all'idea dello strazio. Erba, dunque, realizza in questa circostanza una forma di interpretazione, che non si discosta dall'idea di G. Rodenbach, ma che dona un'accresciuta intensità alle scelte lessicali del testo francese, un'amplificazione in senso semantico, e conferisce una maggiore concretezza alla scena descritta. Vorrei, tra l'altro, sottolineare che l'enfasi aggiunta nel corso del suo lavoro traduttivo da parte di Erba, ancora una volta non riguarda esclusivamente il verso 6, ma si inserisce all'interno di un atteggiamento che egli adotta nei confronti dell'intero testo. In questo specifico caso, peraltro, è piuttosto immediato rendersi conto dell'enfasi conferita da Erba alla sua versione italiana del testo, già osservando i versi che impiega. Georges Rodenbach scrive infatti una poesia monostrofica di sedici versi lunghi, che non può essere definita come *strophe carrée né horizontale*⁸⁸, perché i versi impiegati dal poeta francese non sono sempre uguali tra loro, ma risulta in ogni caso evidente che lo spazio tipografico occupato sulla pagina da questa poesia è significativamente diverso rispetto a quello della sua versione tradotta. Erba si serve, infatti, di ventitré versi,

⁸⁷ Cfr. *supra*, paragrafo 2.4, p. 47.

⁸⁸ Letteralmente "strofa quadrata" e "orizzontale", nel primo caso si tratta di una strofa in cui il numero di sillabe nei versi corrisponde al numero dei versi, la seconda definizione riguarda invece le strofe in cui il numero delle sillabe nel verso è maggiore del numero totale dei versi della strofa. Cfr. Nayrolles, 1996, pp. 33-34.

globalmente più brevi rispetto a quelli della poesia originale, e ciò significa che il testo in italiano si sviluppa in modo verticale. I versi di poche sillabe, appunto, sono di solito utilizzati per far risaltare degli elementi nella frase o, comunque, per conferire enfasi al testo, creando un ritmo più incalzante rispetto a quello che creerebbero dei versi lunghi; è questa la ragione per la quale mi son sentita di sostenere che Erba abbia voluto, in questo caso, far leva su un'accresciuta espressività ed il fenomeno visto per il verso 6 rappresenta una pedina di questo gioco.

Le variazioni analizzate fino ad ora erano tutte legate all'omissione, alla trasformazione o all'aggiunta di alcune forme verbali da parte del traduttore, tuttavia Erba lavora su queste strutture operando anche delle rielaborazioni che non ne modificano l'aspetto quantitativo, ma che comunque determinano delle alterazioni rilevanti del testo francese. Cito, nel paragrafo sottostante, alcuni esempi che ho valutato come significativi in questo senso, al fine di rendere completa la mia analisi e di non tenere taciuti dei fenomeni che meritano, invece, di essere menzionati ed esaminati in questa sede.

François Villon:

Ballade pour prier Nostre Dame (v. 26)

L'ung *me fait* paour, l'autre joye et liesse

Ballata per pregare Nostra Signora (v. 26)

l'uno *infonde* la gioia, l'altro il terrore

Jean de Sponde:

Qui seroit dans les cieux (vv. 5-7)

Mais *s'il contemple* apres ceste courtine bluë,
Ce cercle de cristal, ce doré firmament,
Il juge que son tour est grand infiniment

Chi dall'alto del ciel (vv. 5-7)

Ma *contempli* oltre il cerulo velario,
l'alto cristallo, la stellata volta:
a lui dove più illimiti orizzonti?

Théophile Gautier:

Noël (vv. 5-6)

Pas de courtines festonnées

Pour préserver l'enfant du froid

È Natale (vv. 5-6)

Non broccati, non lievi tende

proteggono il Bimbo dal gelo

Blaise Cendrars:

Lettre (vv. 12-15)

[...] j'ajoute à l'encre

Deux trois mots

Et une grosse tache d'encre

Pour que tu ne puisses pas les lire

Lettera (vv. 12-15)

[...] aggiungo a penna

Due tre parole

E una grossa macchia d'inchiostro

Per non lasciarle leggere

Nel primo caso, estrapolato dalla poesia di F. Villon *Ballade pour prier Nostre Dame*, Luciano Erba, oltre ad invertire la posizione dei due sentimenti menzionati nel verso, si trova a dover tradurre il verbo *fait*, da *faire* (lett. “fare”), che ha un significato decisamente generico. Come già visto, il poeta milanese tende a scegliere delle parole dense di significato e propende per la scelta dei termini precisi per ogni situazione e vicini all’uso tipico dei parlanti italiani. In questo caso, dunque, non stupisce che egli abbia optato per il verbo “infondere”, in luogo del generico “fare”, che nel suo senso figurato e comune, viene generalmente impiegato proprio in relazione agli stati d’animo e rappresenta, dunque, il predicato che il lettore italiano percepisce come più naturale e meno marcato. Questa conversione lessicale si unisce, peraltro, alla soppressione del pronome atono *me* (lett. “mi”, inteso nel senso della forma declinata del pronome personale “io”), qui impiegato dall’autore come complemento di termine. Erba sceglie di escludere questa particella pronominale dalla propria traduzione arrivando così ad alterare ulteriormente il valore del predicato, perché nasconde il risvolto che l’azione ha sull’io narrante e conferisce alla scena un attributo universale. Questo fatto rappresenta, a mio parere, una forma di bilanciamento da parte di L. Erba, che crea un nuovo equilibrio: la genericità che sparisce per via dell’impiego di un verbo dal significato preciso, si ritrova nel valore assoluto della circostanza e si carica di una nuova forza.

La poesia *Qui seroit dans les cieux* di Jean de Sponde mi permette di considerare un’alterazione che si distribuisce più ampiamente sulla frase, poiché presenta la

rimozione di una particolare struttura sintattica, ovvero il periodo ipotetico, fenomeno che comporta delle conseguenze anche sull'impiego dei verbi. In particolare, il poeta francese costruisce un periodo ipotetico della realtà, basato su due verbi al modo indicativo: *s'il contemple [...] Il juge* (lett. "se egli contempla [...] giudica"), ma nella frase ricostruita da Erba, non si incontrano una protasi e un'apodosi, bensì un solo predicato verbale e, per di più, coniugato al modo congiuntivo. Il verbo in questione, *contempli*, compare al verso 5 ed è, nello specifico, un congiuntivo esortativo, al quale viene tolto l'antecedente "che", sottinteso. Laddove, invece, Jean de Sponde posiziona la seconda parte del suo periodo ipotetico, cioè al verso 7, Luciano Erba inserisce una frase nominale, che segue i due punti e che non comunica alcuna azione. Si tratta di due operazioni molto delicate e che trasmettono un alto grado di raffinatezza, alzando notevolmente il tono della poesia. In verità, anche le scelte lessicali stesse sono prova del diverso registro sul quale Erba vuole basare la propria versione del testo, per esempio, sempre nel verso 7, si incontra l'attributo *illimiti*, che designa gli *orizzonti*, ed è costruito probabilmente come calco, a partire dal francese *illimités*. Il significato di questo aggettivo risulta chiaro, ma resta il fatto che esso non rientra nel vocabolario italiano e che rappresenta, invece, una creazione elegante del traduttore. Al di là di questo fenomeno, il tentativo di elevare il registro, già alto, del testo originale risulta chiaro se si considera inoltre che l'impiego di molti termini di uso letterario, non suggeriti dal testo francese, per esempio *sa veuë* (v. 1) > *il guardo* (v. 1) oppure *courtine bluë* (v. 5) > *cerulo velario* (v. 5). Credo che, come già visto per il componimento *Noël* di Théophile Gautier⁸⁹, di fronte ad una scena che evoca maestosità, Erba ami permeare di una patina linguistica all'altezza del contesto.

Spostandomi proprio sulla poesia *Noël* di Théophile Gautier, ho l'occasione di analizzare un altro tipo di variazione erbiana, che riguarda la funzione sintattica delle proposizioni. Ai versi 5 e 6 del testo francese, infatti, il poeta inserisce una frase il cui verbo reggente resta sottinteso, ma facilmente intuibile, mentre il verso effettivamente scritto è *pour preserver* e appartiene alla subordinata finale. L. Erba lavora sul testo, in questo caso, reimpiegando gli elementi già presenti nei versi originali. Recupera pertanto il verbo *preserver* > *proteggono*, ma lo coniuga al modo indicativo e gli conferisce il ruolo di verbo principale; ne risulta una frase che, a mio avviso, dà una maggiore idea di

⁸⁹ Cfr. *supra*, p. 67.

stabilità e che, eliminando l'allitterazione della *p* e della *r*, risulta più scorrevole alla lettura.

Per concludere, osservo un cambiamento che si consuma tra i versi dell'autore a cui Luciano Erba dimostra una maggiore fedeltà sintattica e strutturale, ossia Blaise Cendrars. La resa del verso 15 *pour que tu ne puisses pas les lire* > *per non lasciartele leggere*, del resto, non presenta un'alterazione radicale e non cambia il senso finale della frase, ma, a mio parere, come spesso accade con Erba, il traduttore la alleggerisce. Il cambiamento semantico si concentra in questo caso nel fatto che, il movimento lessicale dal verbo "potere" al verbo "lasciare", comporta uno spostamento del focus: al centro non c'è più il *tu* impossibilitato alla lettura, bensì l'*io* che non la vuole permettere. Considerando, tuttavia, che Erba si attiene in modo piuttosto rigoroso alle scelte lessicali e sintattiche di B. Cendrars, la sostituzione qui operata, a mio parere, deriva soprattutto da una questione di leggibilità.

2.6 *il trattamento delle forme negative*

Il lavoro sulle forme verbali vede Erba misurarsi anche un altro aspetto, non ancora illustrato, ovvero la traduzione delle proposizioni negative. Tenendo conto della predilezione dell'intellettuale milanese per le strutture fluide e di facile leggibilità, mi sembra consequenziale supporre che egli tenda a sostituire le forme negative con le affermative corrispondenti. In effetti, facendo un'analisi, risulta che molte situazioni confermano questa mia ipotesi; qui di seguito riporto alcuni esempi di tali scelte erbiane:

François Villon:

Ballade pour prier Nostre Dame (v. 29)

Comblez de foy, sans fainte *ne paresse*

Ballade (v. 29)

Ballata per pregare Nostra Signora (v. 29)

Senza esitare e *con sincera fede*

Ballata (v. 29)

(Qui *ne m'entent n'a* suivy les bordeaulx) | (mi capisce chi pratica i bordelli)

Georges Rodenbach:

Douceur du soir (v. 18)

Dolcezza della sera (v. 18)

Douceur! *Ne plus* se voir distincts! N'être
[plus qu'un!

Dolce, scorgersi *a pena*, non esser più che uno

Francis Ponge:

Le feu (rr. 3-4)

Il fuoco (rr. 3-4)

L'on *ne peut* comparer la marche du feu *qu'à*
celle des animaux

L'avanzare del fuoco *può solo* paragonarsi a
quello degli animali

Pierre Reverdy:

Paris-Noël (v. 27)

Natale a Parigi (v. 27)

Quand on *ne le voit plus* on commence la fête | *È scomparso* si dà inizio alla festa

Il primo esempio, proveniente dalla poesia *Ballade pour prier Notre Dame* di Villon, mostra il caso, a mio parere, più lineare, infatti la traduzione *sans fainte ne paresse* > *senza esitare e con sincera fede* fa sì che la struttura negativa della frase originale divenga affermativa, senza che il traduttore operi particolari stravolgimenti, al contrario viene semplicemente operata una modifica lessicale, tale per cui ad un termine ne subentra un altro di senso opposto. Nel caso in questione, la resa in italiano tramite l'espressione *con sincera fede*, non rappresenta, di base, l'esatto contrario dell'espressione di Villon *sans paresse* (lett. "senza pigrizia"), ma considerando che ci si trova in un contesto religioso e che la pigrizia nella preghiera verso le entità divine è stimabile come sintomo di una fede fallace, è corretto, secondo me, sostenere che Erba abbia qui deciso di riscrivere il verso francese tramite una negazione, attraverso il suo contrario in forma affermativa. La frase, seppur più lunga, ne guadagna in leggibilità, almeno agli occhi di un locutore di madrelingua italiana e, oltre a ciò, la scelta di impiegare la versione affermativa per

descrivere la medesima realtà restituisce un'idea di maggiore concretezza e precisione, elemento tipico della poesia di Erba⁹⁰.

Prima di riprendere la mia analisi in ordine cronologico, mi permetto di fare un salto temporale, soffermandomi sull'esempio tratto da Pierre Reverdy, poiché il verso 27 della poesia *Paris-Noël* e la relativa traduzione *Natale a Parigi* presentano una situazione simile a quella appena incontrata con la ballata di Villon. Il poeta francese, infatti, si serve della forma negativa del tipo *ne [...] plus* (lett. “non [...] più”), a cui associa il verbo *voir* (lett. “vedere”), coniugato alla terza persona singolare e preceduto dal pronome *on*⁹¹. Nella sua operazione Erba deve, quindi, restituire in italiano, contemporaneamente, sia la negazione sia la forma impersonale, che, in realtà, spariscono tramite una soluzione che le respinge entrambe. Come nel caso precedente, il traduttore opta per sostituire un termine con un altro dal significato contrario e, nella fattispecie, in questo caso si tratta del verbo *scomparire*, a cui Erba sceglie, peraltro, di associare un soggetto sottinteso, sempre coniugato alla terza persona singolare, ma legato ad un individuo ben preciso e reso noto al verso 25; questo tipo di modifica dà luogo ad una frase ben più breve e più agile alla lettura.

Il secondo esempio tratto ancora una volta da una poesia di Villon, in particolare da *Ballade*, presenta invece il contesto, in originale, di una negazione ripetuta due volte⁹², probabilmente determinata anche da ragioni metriche, al fine di mantenere la posizione degli accenti costante rispetto a quella dei versi adiacenti. Ad ogni modo, in italiano, Erba non riproduce la stessa distribuzione delle sillabe toniche, crea invece una struttura più mossa⁹³ e quindi non ha motivo di conservare due negazioni superflue perché, di fatto, si annullano l'una con l'altra e, se eliminate, non alterano il senso finale della frase, che si regge ugualmente e diventa più scorrevole, conformemente al gusto e alla tendenza stilistica di Luciano Erba.

Una situazione differente si osserva, invece, di fronte al componimento *Douceur du soir* di Rodenbach. In questo caso, infatti, l'esclamazione francese *ne plus se voir distincts* veicola un contenuto con una frase espressa in forma negativa, cioè il fatto di “non vedersi più in modo distinto”⁹⁴ e, come nel caso precedente, Erba opta per la rimozione delle

⁹⁰ Cfr. capitolo 1.

⁹¹ Cfr. paragrafo 2.4.

⁹² Cfr. paragrafo 2.7, per il comportamento di Erba di fronte alle ripetizioni

⁹³ Cfr. capitolo 3.

⁹⁴ Proposta di traduzione letterale mia.

particelle negative. In questo caso, però, la resa *ne plus > a pena* vede una forma negativa rimpiazzata con una limitativa. Questo significa che, in entrambi i casi illustrati, ci si trova in presenza di avverbi che alterano il senso del verbo che accompagnano. Questo tipo di organizzazione resta invariata e la differenza tra le due versioni risiede piuttosto nel significato stesso degli avverbi impiegati, in quanto uno esprime la negazione, mentre l'altro la limitazione. Erba, ad ogni modo, risana questa discordanza modificando anche il verbo, infatti *voir* (lett. “vedere”) viene reso con il meno intenso *scorgere*, ed eliminando del tutto l'aggettivo *distincts* che ne completa il significato; in questo modo il traduttore riesce a creare una frase nuova, ma allo stesso tempo analoga a quella di partenza. Il verbo *scorgere* è, peraltro, anche più legato ad una percezione di vaghezza, di visione subitanea e rubata, poco definita, il che giustifica l'eliminazione di *distincts*.

Rimanendo nella sezione dedicata a Rodenbach, peraltro, si può apprezzare anche un'altra circostanza legata al fenomeno della scomparsa delle negazioni che non ho riportato in questa sede, ma che ho già citato e, in parte, analizzato all'inizio di questo capitolo⁹⁵. Mi riferisco, in particolare, al verso 3 della poesia *O ville, toi ma sœur*, punto in cui l'espressione *nous ne connaissons plus* viene resa con la protasi *se con me dividi / un ricordo*. In questo specifico caso, al verbo *connaissons* (lett. “conosciamo”) subentra la locuzione “dividere un ricordo”, che è a sua volta una forma di conoscenza, ciò significa che la sostituzione della frase affermativa con un periodo ipotetico non è bilanciata da uno scarto lessicale molto drastico. Più in generale tale manovra si inserisce in un processo di attenuazione semantica delle parole del testo originale, che lo caratterizza nel suo complesso.

Un altro esempio già menzionato è quello tratto dalla prosa poetica *Le feu* di Francis Ponge⁹⁶. Recuperando ora la frase sopra citata, mi vorrei concentrare, nello specifico, sull'avverbio di negazione, che Ponge inserisce tramite la struttura *ne [...] que [...]*, di frequente uso in francese per rilevare una restrizione. In questo contesto, in verità, Erba si comporta in modo estremamente fedele nei confronti del senso del verbo, operando la scelta più letterale possibile *peut > può*, ciò su cui lavora è, invece, lo scheletro del periodo, che in italiano risulterebbe piuttosto pesante alla lettura, se tradotto letteralmente. Il traduttore riassume, così, una struttura che ha la funzione di esprimere una restrizione,

⁹⁵ Cfr. *supra*, pp. 27 (esempio) e 35.

⁹⁶ Cfr. paragrafo 2.4, in relazione alla resa del pronome personale *on*.

in un unico avverbio dal valore limitativo e che da solo riesce a comunicare lo stesso messaggio. Anche in tal caso, perciò, non si può parlare di un'alterazione, ma piuttosto di una resa più prossima all'uso abituale della lingua del proprio pubblico, parlante nativo dell'idioma in cui si traduce.

Sottolineo che anche in questo caso, gli esempi riportati non escludono la possibilità del fenomeno opposto, perché l'obiettivo di Luciano Erba non è quello di far rientrare la sua pratica traduttiva in un rigido schema di norme, o di iscrivere sotto una regola precisa, ma vuole piuttosto creare dei testi conformi alla propria sensibilità e godibili in un'altra lingua. Riporto quindi, qui di seguito, alcuni contesti in cui Erba preferisce introdurre delle negazioni, che non compaiono nei testi originali:

François Villon:

Ballade pour prier Nostre Dame (v. 3)

Recevez moy, vostre humble chrestienne

Ballata per pregare Nostra Signora (v. 3)

Non rifiutate quest'umile cristiana

Victor Hugo⁹⁷:

Chanson (v. 9)

Le monde captif, *sans* lois et *sans* règles

Canzone (v. 5)

Il mondo schiavo *non ha* leggi né regole

Jean de Sponde⁹⁸:

Qui seroit dans les cieux (vv. 3-4)

Il ne croiroit le Tout rien qu'un point

[seulement,

Un point encor *caché* du voile d'une nuë

Chi dall'alto del ciel (vv. 3-4)

colui vedrebbe il Tutto farsi un punto,

un esil punto, *pur che* nube no 'l veli

⁹⁷ Cfr. *supra*, pp. 61 e 63.

⁹⁸ Cfr. p. 36.

Gli esempi sopracitati sono già stati oggetto della nostra analisi, nel corso del presente capitolo, per chiarire altri fenomeni traduttivi e ciò dimostra che ogni singolo verso è il risultato di una molteplicità di operazioni e riflessioni, e questo mostra come le varie soluzioni erbiane siano spesso frutto di una sovrapposizione complessa di più fenomeni che agiscono in concomitanza fra di loro.

Il primo esempio, in particolare, appartiene ai versi che ho citato tra le prime pagine di questo capitolo, riprendendoli dalla poesia *Ballade pour prier Notre Dame* di François Villon. Analizzando ora il verso 3 di questa poesia in relazione al fenomeno delle negazioni, è possibile constatare che Erba si serve di una litote per tradurre un'espressione affermativa: *recevez* > *non rifiutate*. L'aggiunta della negazione, in questo caso, appartiene ad un contesto d'eccezione, perché si lega all'inserimento di una figura retorica che ha lo scopo di attenuare ciò che il predicato esprime, negandone l'idea contraria, anziché riferirlo direttamente. Dal momento che questa poesia, come già si può intuire dal titolo stesso, viene esposta come fosse una preghiera, la litote si inserisce perfettamente nel tono generale del testo. Quando, infatti, ci si rivolge a un dio o a una presenza sacra, e in questo caso alla Madonna, è naturale manifestare le proprie richieste attenuando il proprio senso del volere, in segno di rispetto, ragion per cui la scelta di Erba di introdurre una litote in questo verso mi sembra coerente con il tipo di testo e con la sua postura traduttiva, che tende a ricercare sempre le formule più adatte alla situazione descritta, da un lato, e alla propria percezione, dall'altro.

Per quanto riguarda il verso 9 del componimento di Victor Hugo, esso è già stato osservato in rapporto all'inserzione di un verbo, laddove il testo francese presenterebbe a un avverbio. A quest'operazione, però, in fase traduttiva si associa anche l'aggiunta della forma negativa, necessaria al traduttore per poter restituire correttamente, seppur impiegando una categoria grammaticale diversa, il significato del termine *sans* (lett. "senza"). Erba, in alternativa, avrebbe potuto impiegare un verbo o una locuzione di senso opposto rispetto ad *avere*, come ad esempio *mancare di*, ma un tale espediente avrebbe appesantito e allungato il verso, rendendolo difforme rispetto a quelli adiacenti. Oltre a ciò, la scelta lessicale di Erba mi sembra essere la più naturale possibile in italiano.

Al verso 4 della poesia *Qui seroit dans les cieux* di Jean de Sponde, come ho già affermato, Erba prova un'operazione di grande raffinatezza traduttiva, da parte dell'intellettuale milanese, con la quale, come visto, riesce a condensare in un unico

vocabolo il senso sia del sostantivo *voile* (lett. “velo”) sia del verbo *cache* (lett. “nascondere”), impiegati dall’autore francese, rendendo quindi il tutto con *pur che nube no ’l veli*. Compiendo questa modifica, Erba, come nel caso tratto da Victor Hugo, si trova anche ad aggiungere una negazione, elemento non previsto nel verso originale. In questo caso, per le ragioni segnalate, il traduttore non avrebbe potuto scegliere un verbo di senso opposto per evitare di impiegare il *non*, poiché il prezzo da pagare sarebbe stato quello di ottenere un effetto finale del tutto differente. Oltre a ciò, vorrei anche sottolineare che nel verso precedente, il verso 3, Erba, muovendosi in senso contrario, rimuove una negazione che invece compare nel testo di Jean de Sponde e che viene, quindi, compensata da quella aggiunta al verso 4, nel gioco di perfetti equilibri che caratterizza la trasposizione erbiana del componimento.

Queste situazioni in cui Erba opta per l’inserimento di strutture negative, ad ogni modo, compaiono con una frequenza molto inferiore rispetto a quelle che si muovono in direzione opposta e solo in casi di necessità legata al contesto, come ho dimostrato. Questo dato illustra in modo a mio avviso piuttosto chiaro la propensione erbiana a costruire frasi lineari e preferibilmente immediate dal punto di vista sintattico.

Dopo aver analizzato le due opposte possibilità in cui la presenza della forma negativa variava tra il testo originale e la rispettiva traduzione in italiano, vorrei citare un ulteriore esempio, estratto dalla sezione dedicata a Blaise Cendrars, in cui Luciano Erba mantiene la presenza della negazione impiegata dall’autore svizzero, nella posizione ad essa corrispondente della sua traduzione, ma la inserisce all’interno di una frase costruita in modo del tutto differente, rispetto a quella in francese.

Ma danse (v. 18)

Tu *ne* te fais *plus* sentir...

| *La mia danza* (v. 18)

| *Non* ci si accorge di te...

Cendrars opta in questo caso per la struttura, già incontrata, *ne [...] plus*, resa in italiano con il solo avverbio di negazione *non*. La differenza di base consiste, però, nel concetto espresso dal verbo che, innanzitutto, assume un nuovo soggetto o, meglio, passa dall'essere declinato alla seconda persona singolare ad una forma impersonale. Il *tu* del testo francese trasposto in italiano svolge il ruolo del complemento di specificazione, ragion per cui, cambiando l'attore dell'azione, diventa necessario che il predicato parli di un'azione diversa. In questo modo Erba crea la condizione adatta per potersi servire di un verbo diverso rispetto a quello utilizzato da Cendrars. Ne consegue una traduzione finale che non necessita di escludere la negazione e che comunica qualcosa di diverso rispetto al testo originale. Questa frase, tuttavia, non riporta qualcosa di diverso rispetto al messaggio formulato da Cendrars, si può dire, piuttosto, che si focalizzi su un'azione che rappresenta la naturale conseguenza di quanto descritto in francese. La proposizione *tu ne te fais plus sentir*⁹⁹ (lett. "tu non ti fai più sentire") diventa, così, *non ci si accorge più di te*, verso che riporta, in fondo, un semplice stato di cose dato dal fatto che il soggetto in questione non invii più segnali della propria presenza. Ci si trova, quindi, di fronte a due frasi che dal punto di vista comunicativo, restano assimilabili fra loro, ma, dal punto di vista logico, esse non hanno nulla a che vedere l'una con l'altra, se non la presenza della negazione, il che non credo sia un evento casuale, ma, anzi, esso costituisce l'espedito impiegato da Erba per attenersi in qualche modo, formalmente, al testo originale, visto che ci troviamo all'interno di una sezione dedicata ad un autore al quale Erba dimostra la sua massima fedeltà per quanto riguarda sia la struttura sia il significato.

Quest'ultimo esempio rileva una situazione eccezionale, ma ho ritenuto importante parlarne proprio perché una simile circostanza mi ha permesso di mostrare come Luciano Erba, con il suo ingegno di autore e traduttore, riesca ad asservire anche questo tipo di struttura alle proprie necessità, facendo convergere in un'unica soluzione le risposte che elabora per risolvere i diversi problemi che il lavoro di traduttore gli pone e questo si può apprezzare soprattutto di fronte ai casi particolari.

2.7 La traduzione delle ripetizioni

⁹⁹ Proposta di traduzione mia

Le traduzioni di Erba rivelano la presenza di diverse forme di libertà che egli si prende nel trasporre i testi da una lingua all'altra, perché, stando alle sue stesse parole, «una traduzione di poesia è sempre destinata a essere un'altra cosa»¹⁰⁰ e quest'«altra cosa» mi sembra assumere il gusto poetico e letterario di colui che la fa propria e maneggiandola. In questo paragrafo si sfocia in un campo diverso rispetto ai precedenti, poiché il focus non è più fissato sulla sintassi o sugli elementi grammaticali che compongono la frase di partenza per analizzare la resa in italiano studiata da Erba, ma ci si concentra piuttosto su quelli stilistici, che ne determinano il tono e la forza espressiva. In particolare, mi vorrei soffermare sulla postura traduttiva che Erba assume quando si trova di fronte a dei testi che presentano delle ripetizioni lessicali e anche delle figure retoriche ad esse connesse. Ho, infatti, rilevato un comportamento interessante del traduttore nei confronti di questo espediente, ragion per cui ho deciso di dedicare spazio a tale questione. Nella fattispecie, leggendo e analizzando i testi erbiani, e confrontandoli poi con i componimenti originali in lingua francese, sono giunta ad elaborare l'ipotesi che, a differenza degli atteggiamenti visti in precedenza di fronte alle figure di ripetizione, l'atteggiamento del traduttore non sia quello di mostrare una preferenza per l'aggiunta o la rimozione di queste ultime, ma piuttosto di comportarsi in maniera contraria a quella degli autori di cui si occupa. Ciò significa che, in linea generale, Erba opta di preferenza per rimuovere, traducendo, le figure di ripetizione presenti nei testi francesi, per crearne altre laddove i componimenti originali non ne presentino. Riporto, dunque, alcuni esempi per illustrare questo fenomeno, con l'intento di essere chiara, ho scelto di mostrare prima dei casi di rimozione e poi dei casi di aggiunta di ripetizioni. Infine, arriverò ad analizzare le circostanze in cui i due fenomeni giungono ad intersecarsi fra di loro.

François Villon:

<p><i>Ballade des seigneurs du temps jadis</i> (vv. 5-7)</p> <p><i>Le gracieux duc de Bourbon,</i> <i>Et Artus le duc de Bretagne,</i> <i>Et Charles septiesme le bon?</i></p>	<p><i>Ballata dei signori dei tempi lontani</i> (vv. 5-7)</p> <p>Sua grazia <i>il duca</i> di Borbone, Arturo <i>signore</i> di Britannia e il nobile Carlo settimo di Francia?</p>
--	---

¹⁰⁰ Erba, 1991, p. 9.

Ballade (vv. 11-13)

En cervelle de chat qui hayt peschier,
Noir, et si *viel* qu'il n'ait dent en gencive,
D'ung *viel* mastin, qui vault bien aussi chier

Ballata (vv. 11-13)

In cervella di gatto *vecchio* e nero
Pauroso dell'acqua e senza denti,
in bava di *decrepito* mastino

Jean de Sponde:

Qui seroit dans les cieux (vv. 11-12)

Si je relasche un peu la pointe aiguë *au reste*,

Au reste des amours, je vois sous une nuit

Chi dall'alto del ciel (vv. 11-12)

stan gli occhi miei: ma se la vista sforzo

verso *altri* amori, sotto oscura notte

Victor Hugo:

Chanson (v. 19)

Affrontez l'orage, affrontez l'écume

Canzone (v. 15)

affrontate la burrasca, *sfidate* la schiuma

Georges Rodenbach:

La pluie (vv. 22-24)

Notre âme quand la pluie éveille ses douleurs,
Quand la pluie, en hiver, la pénètre et la

[trempe,

Notre âme, elle n'est plus qu'un haillon sans

[couleur

La pioggia (vv. 22-24)

se *la pioggia* spietata risveglia il suo dolore,
e la penetra e inzuppa quando d'inverno

[scroscia,

non è *l'anima nostra* che uno straccio incolore

Francis Ponge:

Le feu (rr.6-9)

([...] bondit du col, *rampe* du pied)...

Puis, tandis que les masses contaminées avec
méthode s'écroulent, le gaz qui s'échappent

Il fuoco (rr. 6-9)

([...] s'impenna, *striscia*)...

Poi, mentre crollano le masse metodicamente
contaminate, i vapori che sfuggono si

sont transformés à la mesure en une seule rampe de papillons.	trasformano via via in un'unica <i>ascesa</i> di farfalle.
---	--

Gli esempi soprastanti provengono tutti da dei versi contenenti delle ripetizioni che Erba ha scelto di non mantenere, dando luogo a una forma di variazione rispetto all'originale. Nel primo caso, cioè i versi 5-7 del componimento *Ballade des seigneurs du temps jadis*, Villon ripete due volte, variandolo leggermente, il sintagma nominale *le duc*, ma anche la congiunzione *et*, in anafora ai versi 6 e 7. Per evitare di attenersi a questa scelta stilistica, il traduttore elimina una delle due congiunzioni, in favore dell'asindeto, forse anche per favorire una maggiore velocità di lettura, ma soprattutto di fronte al sostantivo con articolo determinativo *le duc* impiega una volta la traduzione letterale *il duca* e sceglie poi una variante, cioè *signore*, per il verso successivo. Lo stesso sistema si ritrova anche nei versi di *Ballade*, dove l'aggettivo francese *viel* è reso in un'occasione col corrispettivo italiano *vecchio* e, in seguito, con l'aggettivo *decrepito*, dal significato assimilabile ad esso, ma di grado più intenso.

I versi 11 e 12 del testo di Jean de Sponde, *Qui seroit dans les cieux*, presentano, invece, una situazione leggermente diversa rispetto alle due ballate appena prese in esame. Nei contesti precedenti, infatti, gli elementi ripetuti avevano una funzione logico-sintattica oltre che stilistica, nel caso presente, invece, la frase non cambierebbe in nessun modo se il sintagma che viene ribadito, *au reste*, fosse menzionato una sola volta. In particolare, la ripetizione serve qui a creare un'anadiplosi, che si trova peraltro a cavallo tra le due terzine di un sonetto, che vengono, così, legate tra loro esattamente da questa figura retorica. Erba, a mio parere, deve aver sentito questa ripresa come superflua, poiché ci sono diversi altri termini che si ripetono tra le due strofe, come *amour* (v. 9), *Amour* (v. 10), *amours* (v. 12) e ancora *amour* (v. 14), tutti mantenuti nel testo erbiano, anche se non precisamente nel medesimo ordine, infatti leggiamo *Amore* (v. 9), *amoroso* (v. 10), *amori* (v. 12) e *amor* (v. 14).

Victor Hugo, invece, al verso 19 del suo componimento *Chanson* si serve di una ripetizione anaforica che demarca i due emistichi del suo decasillabo, i quali sono separati anche da una virgola. Si tratta dunque di una divisione già molto netta e che, inoltre, si fonda sul verbo *affrontez*, una parola polisillabica, che assume un peso ritmico considerevole all'interno del verso. A mio avviso, Erba deve aver ritenuto in questo caso

che la duplicazione del verbo rendesse la bipartizione troppo marcata, così ha preferito introdurre una variazione, traducendo lo stesso termine una volta in modo letterale, attraverso il verbo *affrontate*, e la seconda impiegando un suo sinonimo, *sfidate*, soluzione caratterizzata da una diversa consistenza sillabica, ma con la stessa desinenza, che mantiene, così, un ultimo frammento della ripetizione sonora. Erba, dunque, altera il testo e la figura retorica in esso contenuta, ma, in questo caso, desidera comunque mantenere l'effetto della bipartizione e riesce a farlo, affidando questo ruolo agli elementi che circondano quello scelto dall'autore del testo originale.

I versi da 22 a 24 del componimento *La pluie* di Rodenbach presentano una situazione simile a quella presentata poco fa con Hugo. Ancora una volta, infatti, il testo originale è stilisticamente caratterizzato dalla presenza di alcune ripetizioni, nella fattispecie due, che si distribuiscono nell'arco dei tre versi e che ne occupano diverse sillabe. Il verso 22 comprende entrambi i sintagmi oggetto di ripetizione e ne è occupato per oltre la metà della sua lunghezza; mi riferisco, in particolare, ai sintagmi *notre âme* e *quand la pluie*, dove il secondo riprende anche il titolo della poesia. Erba adotta in questo caso un'altra soluzione per evitare di mantenere le ripetizioni del testo francese: a differenza di quanto visto prima, anziché cercare dei sinonimi, traduce letteralmente i sintagmi che creano la ripetizione, ma li introduce una sola volta, anziché due, nel proprio testo. Si tratta dunque di un'omissione, ma che si sviluppa in modo diverso rispetto a quella vista per il componimento *Qui seroit dans les cieux*, poiché nel testo di de Sponde, la struttura *au reste*, ripresa per anadiplosi, non necessitava, dal punto di vista logico, di essere inserita due volte. Nel caso dei versi appena considerati di Rodenbach, invece, entrambi i sintagmi *notre âme* e *quand la pluie* svolgono un ruolo nel testo originale, che risulterebbe meno solido se in un'occasione venissero rimossi e dovrebbero essere sostituiti da altri elementi, per non intaccare il senso della frase. Di conseguenza, Erba modifica in primo luogo la costruzione della frase stessa, al fine di creare le condizioni adeguate alla rimozione. La traduzione vede infatti una frase ipotetica, grazie alla quale non è necessario che il soggetto *notre âme* > *l'anima nostra* venga ripreso e l'aggiunta della congiunzione coordinativa *e* al verso 23, unita allo spostamento del sintagma *en hiver* > *quando d'inverno* rende superflua la doppia indicazione relativa alla pioggia.

Le righe tratte dalla prosa poetica *Le feu* di Francis Ponge contengono a loro volta un contesto in cui la ripetizione viene eliminata per sostituzione, ma presenta un fenomeno

diverso rispetto a quelli visti fino ad ora. Ponge, infatti, nella sua prosa poetica si serve del vocabolo *rampe* due volte, ma se dai punti di vista grafico e fonetico non c'è differenza tra le due occorrenze del termine, non si può dire lo stesso per il versante logico. Nel primo caso, infatti, *rampe* ha il ruolo di predicato e si presenta come forma declinata del verbo *ramper* (lett. “strisciare”); nell’ultima riga lo stesso grafema corrisponde, invece, ad un sostantivo che letteralmente significa “rampa”, “ringhiera”, quindi si tratta di una ripetizione, per così dire, solo formale, grafica, solo per l’occhio. In questo caso, probabilmente, Erba sceglie di non mantenere questo tratto perché si tratta di un gioco linguistico possibile in francese per via di una coincidenza lessicale, ma che non trova un corrispettivo diretto in italiano. Il risultato, dunque, è qui quello di una frase che non comprende la ripetizione, ma che, d’altro canto, compensa questa mancata sottigliezza con un innalzamento del registro linguistico in chiusura del testo, tale per cui il sostantivo *rampe* viene reso in modo molto più astratto e diventa, anziché una “rampa”, un’*ascesa*, mentre la forma *rampe* in quanto verbo alla terza persona singolare, più sopra nel testo, viene tradotto letteralmente con *striscia*.

Dopo aver fornito questa panoramica di casi in cui Luciano Erba è intervenuto rimuovendo delle figure di ripetizione, vorrei mostrare qualche esempio relativo al caso contrario, ricordando che il traduttore non rivela un’inclinazione verso una delle due direzioni in particolare.

François Villon:

Ballade des dames du temps jadis (v. 17)

La royne *Blanche* comme lis

Double ballade (vv. 36-37)

Qui me feist maschier ces groselles,

Fors Katherine de Vausselles?

Ballata delle dame e tempi che furono (v. 17)

Bianca regina, più di giglio *bianca*

Doppia ballata (vv. 36-37)

chi ringraziare per tal trattamento

chi se non Caterina di Vausselles?

Lay (Rondeau) (v. 8)

Deux estions et n'avions qu'ung cuer

Lai (Rondò) (v. 8)

Si era in due e si aveva un solo cuore

Théophile Gautier:

Noël (v. 5)

Pas de courtines festonnées

È Natale (v. 5)

Non broccati, non lievi tende

Georges Rodenbach:

Dimanches (vv. 9-11 e 19)

Des *visages* de femme ennuyés sont collés
Aux carreaux, contemplant le vide et le silence,
Et quelques maigres *fleurs*, dans une
[sommolence

[...]

Qui *regardent* au loin s'allumer une étoile

Domeniche (vv. 9-11 e 19)

Incollati alle finestre, *visi* di donna annoiata
visi smarriti nel vuoto in infiniti silenzi
visi e *fiori*, avvizziti *fiori*

[...]

gli antenati *guardano*, *guardano* forse una
[stella

Sur l'horizon confus (v. 25)

Elle déjà si *faible* et qui meurt sans effort

Sinuosità del fumo (v. 26)

che morrà senza pena. *Labilità, labilità* del
[fumo

Pierre Reverdy:

Paris-Noël (vv. 11-12)

Chacun une petite *étoile*
Elles rampent

Natale a Parigi (vv. 12-13)

Ognuno porta una *stella*
Una piccola *stella* strisciante

Questo piccolo corpus di versi presenta alcune delle situazioni in cui Erba, all'opposto di quanto illustrato prima, adotta diverse forme di ripetizione nelle proprie traduzioni al

fine di ottenere alcuni specifici effetti stilistici o di per orientare l'interpretazione dei versi.

Partendo da Villon, al v. 17 del testo *Ballade des dames du temps jadis*, troviamo, nel componimento originale il soggetto, ovvero la *royne Blanche*, il cui nome occupa le sillabe centrali del verso. Nella sua resa in italiano, Erba scinde questo sostantivo nelle due componenti che il termine francese racchiude. In questo modo il traduttore ottiene il nome proprio *Bianca*, scritto con la lettera maiuscola, e l'aggettivo qualificativo *bianca*, con la minuscola, termini che inserisce entrambi nel proprio verso 17. Tale sdoppiamento, a mio avviso, è ciò che determina la scelta di una posizione differente rispetto a quella centrale impiegata da François Villon, così Erba, con un'epanadiplosi, colloca il nome proprio a inizio verso e l'aggettivo alla fine. In questo modo il traduttore mette in atto un'operazione di grande raffinatezza, poiché al di là dell'impiego della figura retorica, tramite questa separazione dei due significati di un vocabolo, Erba rende più esplicito il senso di ciò che Villon addensa in una sola parola, tuttavia, nell'insieme, la sua frase risulta meno concreta e più votata alla dimensione ideale nonostante l'esplicitazione, proprio perché, grazie all'aggiunta di *bianca* come aggettivo, il paragone con il simbolico giglio guadagna più spazio. Si tratta, infatti, di un fiore tradizionalmente associato alla purezza e alla castità, spesso anche alla simbologia della Madonna e del figlio Gesù Cristo, sin dagli albori della poesia italiana¹⁰¹, ciò significa che Erba, con la sua operazione, eleva la figura di questa regina, marcando, più di quanto non faccia François Villon, il legame con una tradizione di figure alte che questo richiamo al giglio le conferisce.

Per quanto riguarda, invece, l'esempio dei due versi ripresi dalla poesia *Double ballade*, Erba sfrutta un pronome di uso alquanto comune, ovvero *chi*, per creare una ripetizione sotto forma di anafora, che lega tra loro i versi 36 e 37 della ballata. In questo caso, a differenza del caso precedente, la parola ribadita è, di per sé, priva di senso e il suo uso è talmente comune che è difficile credere che l'obiettivo del traduttore fosse quello di dare ad essa una maggiore visibilità, rispetto a quella che gli attribuiva il testo originale. Innanzitutto, sono incline a pensare che Erba si serva di espedienti di questo

¹⁰¹ Solo per fare uno dei molteplici possibili esempi, cito Jacopone da Todi, *Donna de Paradiso*, vv. 40-44, dove la Madonna si rivolge a Gesù, che sta per essere crocifisso: «O figlio, figlio, figlio, / figlio, amoroso giglio! / Figlio, chi dà consiglio / al cor me' angustiato?».

genere per sopperire all'abolizione dello schema rimico delle ballate di F. Villon, che avviene attraverso le sue trasposizioni in italiano. Il traduttore cerca, cioè, in qualche modo di ovviare alla mancanza di tale tratto stilistico, introducendo altri richiami fonici di natura differente. In realtà questi versi rappresentano uno dei rari casi in cui Luciano Erba sceglie di introdurre una rima in punta di verso, che sarebbe stata interna nel testo originale, infatti il verso 37 rima col successivo¹⁰², poiché vengono mantenuti i nomi propri in francese. Ad ogni modo, l'obiettivo di Erba è quello di creare un legame tra i versi 36 e 37, oltre che 37 e 38, probabilmente perché afferiscono alla stessa figura, ossia Caterina di Vausselles, ma senza servirsi della rima baciata, presente invece nelle posizioni corrispondenti del testo originale; Erba quindi crea una corrispondenza ancora più evidente, enfatizzando il riferimento a questo personaggio, tramite una figura retorica che risalta immediatamente agli occhi del lettore.

Spostandomi, ora, su un tipo di testo diverso, come già si evince dal titolo, ovvero *Lay (Rondeau)*, ho modo di presentare una situazione che, a mio parere, rappresenta l'anello di congiunzione fra le due appena analizzate, poiché il fenomeno che vado a trattare si può collocare proprio a metà strada fra di esse. All'interno del verso 8 di questa poesia, infatti, Erba introduce una ripetizione che si basa anche in questo caso su una parte del discorso di per sé priva di significato proprio, ovvero il *si* della forma impersonale, seguito da un verbo coniugato alla terza persona singolare dell'indicativo imperfetto; in entrambi i casi, peraltro, si ha a che fare con un verbo ausiliare, nello specifico in primo luogo "essere" e successivamente "avere". Ancora una volta l'obiettivo del traduttore non può essere, perciò, quello di concedere spazio alla parola che duplica, ma piuttosto quello di creare una struttura in grado di attribuire rilievo ad altro o di creare un particolare effetto stilistico. Nella fattispecie, di fronte a questo verso, credo che Erba abbia avuto l'accortezza di trovare una soluzione in grado di mantenere l'agilità del ritmo intrinseco al testo francese, rispetto alla potenziale traduzione letterale¹⁰³ che l'avrebbe invece rallentato. Per questo ritengo che, come nel primo esempio tratto dal testo *Ballade des dames du temps jadis*, l'aggiunta della ripetizione serva ad innalzare leggermente il tono della poesia tradotta e a compiere un'operazione raffinata di cura stilistica, giocando, però, su un elemento comparabile a quello visto per il componimento *Double ballade*.

¹⁰² Cfr. Villon, *Doppia ballata*, v. 38: «per non tacer del terzo dico Noël».

¹⁰³ "Eravamo in due e non avevamo che un cuore", proposta di traduzione letterale mia.

Mi sposto, a questo punto, in un'altra sezione, cioè quella dedicata a Georges Rodenbach, particolarmente ricca di manipolazioni legate ai fenomeni di ripetizione, anche in virtù della libertà che Luciano Erba si prende, lavorando su questi testi. Proprio in virtù della consistenza quantitativa di tali fenomeni ho, dunque, dovuto operare una selezione nel tentativo di presentare e analizzare i casi più significativi.

Il testo di *Dimanches* racchiude in sé una molteplicità di fenomeni legati alla ripetizione e, già dall'esempio riportato, ne emergono due. I versi 9, 10 e 11 vedono il ripetersi di due sostantivi *visages* > *visi* e *fleurs* > *fiori*, che hanno una sola occorrenza nel corrispettivo testo francese, con una concentrazione massima di questi termini nel verso 11. In particolare, Erba si serve del sostantivo *visi* per ben tre volte, la prima a inizio emistichio e le altre due a inizio verso, creando, in questo modo, un'anafora. Ancora una volta la ripetizione, qui particolarmente insistita, serve ad ottenere un effetto specifico e nel caso presente credo sia connesso al tono del testo. Nella seconda e terza quartina, infatti, la poesia *Dimanches* si incupisce e l'atmosfera si fa macabra più che nel resto del componimento; dunque, la ripetizione incalzante di questo vocabolo sempre legato a delle realtà negative, intensifica il senso di angoscia già annunciato dal verso 5, il primo della seconda quartina. Un lavoro dello stesso tipo è poi svolto anche per l'altro vocabolo, *fiori*, che viene però duplicato, e non triplicato come il precedente, cosa che porta a una minor insistenza. Tuttavia, le due occorrenze sono molto ravvicinate, entrambe al verso 11, e racchiudono tra di loro due aggettivi che li riguardano, veicolando per entrambi un'accezione negativa, di decadenza, ovvero *avvizziti* e *poveri*, termini che sono messi in risalto da questo tipo di impostazione del verso. Anche in questo caso, quindi, il gioco che Erba fa con l'espedito delle ripetizioni gli permette di introdurre una ricercata operazione di stile, grazie alla quale riesce ad ottenere il crescendo di un senso tetro di angoscia che culmina nella chiusura della terza quartina del componimento, sull'espressione *sonno di morte*, dall'evidente sapore letterario¹⁰⁴ e assoluto.

¹⁰⁴ Per l'associazione sonno-morte, che è un tema classico di tutta la letteratura mondiale, a titolo di esempio e circoscrivendo autori moderni e contemporanei. cfr. Leopardi, *Il cantico del gallo silvestre*, in *Operette morali*: «Perocché la vita non si potrebbe conservare se ella non fosse interrotta frequentemente. Troppo lungo difetto di questo sonno breve e caduco, è male per sé mortifero, e cagione di sonno eterno». Ma anche, al di fuori della tradizione italiana, Eliot, *The burial of the dead* in *The waste land*, per l'immagine degli umani dormienti, inquietanti perché morti dentro, che riguarda in modo stretto l'atmosfera

Sempre all'interno del medesimo componimento, spostandosi solo di due quartine, Erba compie un'operazione dello stesso tipo. Nelle sillabe centrali del verso 19, infatti, il traduttore sdoppia il verbo *regardent* > *guardano*, ripetendolo due volte nella sua versione del testo e separando le due occorrenze con una virgola. In questo modo Erba crea, di fatto, due frasi coordinate per asindeto uguali fra loro, salvo che una esplicita il soggetto e l'altra il complemento oggetto. Questo sdoppiamento, come quelli afferenti ai versi appena visti della seconda strofa, riesce a rendere più incalzante il ritmo del testo tradotto e crea, in quel punto, un aumento di tensione che sfocia nel *tetro silenzio*¹⁰⁵ sul quale si chiude l'ultimo verso della quinta quartina. Questo tipo di modifica, di conseguenza, riguarda di sicuro la strutturazione del testo, che in generale Erba forza molto quando si tratta di tradurre le poesie di Rodenbach, ma si attiene perfettamente al tono scelto dall'autore e, anzi, cerca di esaltarlo, introducendo a tal fine degli accorgimenti in grado di sfruttarne al massimo il potenziale.

Restando sempre nella stessa sezione, possiamo inoltre trovare altre operazioni in quest'ambito, soprattutto nel testo *Sur l'horizon confus*, dove si assiste a un incremento notevole delle ripetizioni, disseminate nell'arco di tutta la poesia, con livelli di concentrazione differenti, in base alle varie zone del testo. Mi soffermo, in particolare, sul verso 25, che diventa il verso 26 nella resa in italiano, laddove Erba traduce l'aggettivo *faible* con il nome deaggettivale *labilità*: tale transito da una categoria all'altra, è già un indice del maggior valore che Erba conferisce, rispetto a Rodenbach, a questa caratteristica che concerne il fumo. La scelta di introdurre un sostantivo, infatti, permette ad Erba di far sì che il termine impiegato nella sua traduzione, ossia *labilità*, venga elevato al ruolo di soggetto, rispetto a quello di attributo che è riservato all'aggettivo *faible* nel testo originale; la scelta, poi, di ripeterlo conferma l'intenzione erbiana di conferire rilievo a questo termine e, appunto, ne aumenta la visibilità. Tutto ciò, a mio parere, si lega nuovamente all'obiettivo del traduttore di esaltare il contesto creato dall'autore francese, accentuandone i tratti caratterizzanti. Nel caso in esame, infatti, l'insistenza sul termine *labilità* ha il ruolo di introdurre una porzione di testo particolarmente ricca di elementi

di queste quartine, cfr. vv. 21-24: «You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images, where the sun beats, / And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, / And the dry stone no sound of water [...]».

¹⁰⁵ Cfr. Erba, *Domeniche*, v. 20.

legati alla sfera semantica della fugacità, come *fumée* (v. 23) > *fumo* (v. 26), *neige* (v. 26) > *neve* (v. 27), il verbo *meurt* (v. 25) > *dissolve* (v. 27), *encens* (v. 26) > *incenso* (v. 27) con il suo predicato *perdu* (v. 26) > *svapora* (v. 28), *poussière* (v. 27) > *polvere* (v. 29), per citarne solo alcuni esempi; ragion per cui mi sembra plausibile sostenere che una tale manipolazione, pur alterando il testo originale, sia perfettamente coerente con esso e, anzi, ne intensifichi il messaggio.

Con il testo *Paris-Noël* di Reverdy, invece, si può osservare una situazione diversa rispetto alle precedenti, che trova tuttavia, a sua volta, una buona resa stilistica nell'impiego della ripetizione. Al verso 11 del testo originale, si trova infatti il sostantivo *étoile* > *stella*, che assume in tale sede il ruolo di complemento oggetto e viene poi ripreso nel verso successivo, il 12, tramite il pronome di terza persona plurale *elles* (lett. "esse"), diventando stavolta il soggetto del verbo *rampent* (lett. "strisciano"). Erba, traducendo questi versi, preferisce evitare l'impiego del pronome e ripropone il nome *stella* in entrambi i casi, con lo spostamento dell'aggettivo *piccola* dal primo al secondo di questi due versi e la trasposizione di un verbo originariamente all'indicativo, *rampent*, nel participio presente *striscianti*, che rende la frase implicita. Questa breve descrizione denota che ci si trova di fronte ad un'alterazione, in generale, della costruzione della frase, ma ciò che conta sottolineare in questa sede è come Erba abbia preferito la ripetizione al pronome. A mio parere si possono individuare due motivazioni che hanno condotto il traduttore a questa scelta; la prima, piuttosto semplice, riguarda, una volta di più, l'uso della lingua italiana da parte del parlante-medio: il pronome personale "esso/a" conosce un impiego ridotto e sostanzialmente limitato al registro scritto, quindi sarebbe con buona probabilità risultato pesante e il lettore l'avrebbe avvertito come poco poetico, soprattutto all'interno di una poesia ben strutturata e dal tono abbastanza elevato. La seconda ragione che ho individuato è, invece, più legata alla natura del componimento *Paris-Noël* in sé. Infatti, percorrendo il testo, si può osservare come esso sia attraversato da immagini che, accostate tra loro, trasmettono l'idea di diversi contrasti cromatici, anche senza la necessità di aggettivi che indichino un colore. Per essere più chiara, specifico che nella prima strofa, per esempio, si trovano la *neve* e il *Monte Bianco* al verso 1 e poi *la gente vestita di nero* al verso 4, mentre in quello successivo compaiono dei *cuori che ardono* e

poi delle *fiamme* al verso 10, ma nel mezzo, al verso 6¹⁰⁶, c'è un'ombra, e così di seguito. Nella terza strofa (vv. 9-13 nel testo originale e vv.10-14 nella versione in italiano), nello specifico, predomina l'idea di una realtà alta e luminosa, con solo due piccole macchie a contrastare quest'idea, ovvero l'aggettivo *noire* (v. 13) > *nera* (v. 14) e il già citato *rampent* (v. 12) > *strisciante* (v. 13), afferenti ad una sfera semantica più infima e cupa. Luciano Erba, dunque, inserendo la ripetizione in luogo del pronome, insiste su un elemento che rientra nel gruppo di termini legati al campo semantico opposto, che è poi quello dominante nella strofa in questione. In questa traduzione si incontra pertanto un espediente diverso rispetto agli altri, ma che produce un risultato assimilabile a quello visto poco sopra con il componimento *Sur l'horizon confus* di Rodenbach, proprio perché, di fronte a queste due circostanze, Erba intraprende due percorsi distinti che portano entrambi ad un'unica soluzione: essa consiste nell'assemblare gli elementi del testo originale, creando una nuova frase, in grado di inserirsi perfettamente nel contesto e rendendone, anzi, più marcati i tratti caratterizzanti.

Le serie di esempi presi in considerazione mi hanno consentito di approfondire, separatamente, le due direzioni opposte percorse da Erba di fronte al fenomeno della ripetizione, e in particolare le occasioni in cui il suo impiego non vede una corrispondenza tra il testo originale e quello tradotto. Questi percorsi di eliminazioni e aggiunte, tuttavia, non viaggiano sempre su linee parallele, al contrario è proprio quando essi si intersecano che, a mio avviso, Erba propone le soluzioni più brillanti e che destano un interesse ancora maggiore; ne presento, per questo motivo, alcune qui di seguito.

François Villon:

Ballade pour prier Nostre Dame (vv. 6-8)

Les biens de vous, ma Dame et ma Maistresse,
Sont trop plus grans que ne suis pecheresse
Sans lesquelz biens ame ne peut merir

Ballata per pregare Nostra Signora (vv. 6-8)

La vostra *grazia* mia Signora e Dama
Troppo è più grande di me peccatrice,
ma senza *grazia* non v'è anima al mondo

Georges Rodenbach:

¹⁰⁶ La numerazione dei versi fa riferimento alla traduzione italiana di Erba, *Natale a Parigi*, che non presenta una corrispondenza esatta con il testo originale di Reverdy, *Paris-Noël*.

Dimanches (vv. 25-26)

O lanternes, gardant *le souvenir* du feu
Le souvenir de la lumière disparue

Domeniche (vv. 25-26)

Lanterne custodi di una memoria di fuoco
lanterne custodi di una luce smarrita

Blaise Cendrars:

Lettre (vv. 9-14)

On voit très bien que c'est moi qui l'ai tapée

Il y a des blancs que je suis seul à savoir faire

Vois donc l'œil qu'a ma page

Pourtant pour te faire plaisir j'ajoute à l'*encre*

Deux trois mots

Et une grosse tache d'*encre*

Lettera (vv. 9-14)

Si capisce subito che l'ho battuta *io*

Vi sono spazi bianchi che so fare solo *io*

Guarda un po' che stile questo foglio

Comunque per farti piacere aggiungo a penna

Due tre parole

E una grossa macchia d'inchostro

André Frénaud:

Canaux de Milan (vv. 22-23)

*Ticinese ticinese*¹⁰⁷ Tous les chinois travaillent
aujourd'hui dans les bureaux

Navigli di Milano (vv. 28-29)

Ticinese... *cinese* ma i *cinesi*
oggi sono impegnati negli uffici

Quest'ultima serie di esempi mostra delle situazioni nelle quali Erba, da un lato, elimina delle forme iterative presenti nei testi in francese, per aggiungerne, però, altre, come a sopperire alla mancanza delle prime.

Scorrendo gli esempi sopracitati, si possono osservare diverse declinazioni di questo fenomeno. Nella fattispecie, i versi di François Villon, tratti dal componimento *Ballade pour prier Nostre Dame*, vedono la ripetizione del sostantivo *biens* (lett. "beni"), che Erba, probabilmente, percepisce come troppo generico. Decide per questo di sostituirlo con il termine *grazia*, che replica a sua volta, ma insistendo sulla qualità specifica, cosa che, anche dal punto di vista fonico, spicca maggiormente rispetto all'effetto creato dal componimento di Villon.

¹⁰⁷ Corsivi in questo caso non miei, ma presenti nel testo originale.

Con l'esempio tratto dalla poesia *Dimanches* di Georges Rodenbach la situazione si fa più sottile, poiché, in questo caso, Erba non sostituisce dei vocaboli, riprende, anzi, gli stessi dell'originale, insistendo, però, con la ripetizione, su termini diversi rispetto a quelli scelti dall'autore. Se Rodenbach, infatti, duplica il termine *souvenir* (lett. "ricordo"), Erba insiste invece sul sintagma *lanterne custodi*, che occupa una porzione considerevole del verso e che, peraltro, pone ulteriormente in evidenza grazie all'anafora. In questo modo sparisce il ricordo della luce, *le souvenir de la lumière*, che diventa una luce vera e propria, facendo scomparire qualsiasi riferimento a *souvenir*. In questo esempio si nota la predilezione di Erba per le realtà concrete sia per il modo in cui trasforma gli elementi del testo sia per i termini su cui sceglie di porre l'accento.

Ancora diversa è l'operazione che Erba attua sul testo *Lettre* di Blaise Cendrars: in questo caso il traduttore elimina sì una ripetizione per inserirne un'altra, tuttavia queste due operazioni, non vengono intersecate tra loro come prima, ma si distribuiscono su versi differenti. Il traduttore, infatti, mostra la chiara volontà di insistere sul pronome personale *io*, che ripete per ben due volte in punta di verso, ai vv. 9 e 10, senza alcuna altra forma di compensazione in questa sede. Tuttavia, poco più avanti, ai vv. 12 e 14, Erba elimina la ripetizione del sostantivo *encre*, traducendolo prima con *penna* e poi, letteralmente, con *inchiostro*. I due termini *encre* e *io*, sono di certo distantissimi tra loro, ma la posizione, in entrambi i casi, in chiusura di verso mi porta a credere che queste due operazioni siano legate tra loro, anche se Erba tende a rendere impercettibile la connessione. In questo caso, a mio parere, la scelta è prevalentemente stilistica; l'insistenza sull'*io* e l'inserimento di questo pronome, infatti, rendono il ritmo incalzante, mentre la ripetizione di un sostantivo trisillabico avrebbe rallentato e appesantito la lettura.

Concludo con l'interessante esempio tratto dalla poesia *Canaux de Milan* di André Frénaud. In questo contesto si trova, nel testo originale francese, l'aggettivo italiano *ticinese*, ripetuto due volte di seguito e, poco dopo di esso, il nome *chinois* (lett. "cinesi"), che, tradotto in italiano, ossia *cinese*, ripete esattamente l'aggettivo precedente, salvo la prima sillaba. Erba sceglie di giocare su questa corrispondenza e ripete il secondo termine anziché il primo, ma, ciò nonostante, si mantiene, dal punto di vista fonico, molto vicino al testo di Frénaud. Oltre a ciò, si nota in questo frangente l'interesse erbiano, caratteristico anche della propria produzione poetica personale, per ciò che è concreto,

ma allo stesso tempo esotico o lontano, in questo caso l'etnia cinese, che però fa incursione nella realtà odierna.

I fenomeni che si potrebbero studiare e descrivere, a proposito della tecnica, o il “metodo del non metodo”, di Luciano Erba, sarebbero ancora molti, ma non è possibile, nella sede di una tesi magistrale, analizzarli ed approfondirli tutti in modo esaustivo. Auspico, in tal senso, che questo possa essere il punto di partenza per un ulteriore e più ampio studio traduttologico dell'operato di Erba traduttore e un modo per dare il tono e il colore della sua attività di poeta-traduttore.

Spero, ad ogni modo, di essere riuscita a fornire una panoramica abbastanza ampia della postura che Luciano Erba assume quando si trova a confrontarsi con il lavoro di traduzione e di aver esplicitato in modo chiaro almeno alcuni dei suoi procedimenti.

3. ANALISI STILISTICA E METRICA DELLE TRADUZIONI DEI TESTI, IN RAPPORTO ALLA LORO VERSIONE ORIGINALE

L'analisi, affrontata nel capitolo precedente, ha rivelato e dimostrato come Erba, traducendo, rifiuti di attenersi a dei principi guida generali e assuma, piuttosto, un atteggiamento particolare di volta in volta, in base al testo che si trova di fronte e alle caratteristiche che lo contraddistinguono. Con le parole di Anna Stella Poli:

[...] la traduzione, in sé, come categoria, come processo modellizzabile, come *metodo*, non esiste. Esistono piuttosto traduzioni, ciascuna con le proprie asperità, cui si avvicina, o meglio cui Erba si avvicina, adottando «il metodo del non metodo o, fuor di rigiro, per l'*odòs* in luogo del *methodos*»: etimologicamente un cammino, di volta in volta nuovo, lungo il quale trovare ostacoli, e soluzioni, differenti.¹⁰⁸

Questo tipo di atteggiamento, adottato da Erba nei confronti delle poesie che egli traspone da una lingua all'altra, finisce col comportare delle conseguenze anche alla conformazione stilistica e metrica che i testi assumono nella loro versione italiana. Questi ultimi, infatti, subiscono trattamenti diversi tra loro, che molto spesso alterano il profilo dei componimenti originali, in modo più o meno marcato e profondo, a seconda del comportamento che Erba decide di seguire. In sostanza:

Erba, nel tradurre, abita il margine di libertà che l'opera e l'autore di partenza possono concedergli, senza dogmi, senza abusi e con rara efficacia.¹⁰⁹

Nel corso del presente capitolo vorrei, dunque, occuparmi di individuare ed analizzare la postura di Erba proprio in rapporto al suo modo di operare all'interno di quel "margine di libertà" che gli consente di rendere propri i componimenti su cui lavora, senza mai perdere di vista, però, il messaggio centrale trasmesso dai testi originali. Ogni autore e ogni poesia, dunque, gli offrono del materiale e delle possibilità di appropriarsene

¹⁰⁸ Poli 2016, p. 41.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 50

differenti tra loro, per cui, anche in quest'ambito è opportuno valutare caso per caso le modalità attraverso le quali Erba sceglie di gestire le varie circostanze che gli si presentano.

Si traduce come si scrive? [...] di fronte a questo libro, si può rispondere serenamente: sì, [...] Luciano Erba traduce come scrive. Nel senso dello stile. Accumulato e sedimentato tutto quanto c'è da sapere sul poeta, il suo periodo, le sue influenze i miti la storia, nell'a tu per tu con il testo da tradurre, Erba fa ricorso (come in un'operazione poetica di prima mano) alla dimensione "verticale" della scrittura: solo, al posto dell'ispirazione o, se si vuole, dell'idea da stendere in versi, ora deve fare i conti con un testo scritto. Forse, per fare bene, non è possibile fare altrimenti; soltanto, questo a Erba riesce magnificamente.¹¹⁰

La constatazione operata nel capitolo precedente, a proposito della difficoltà di incasellare gli svariati comportamenti di Luciano Erba all'interno di una serie di categorie dai confini circoscritti e precisi¹¹¹, si ripresenta anche di fronte alle tematiche afferenti al presente capitolo. È, anzi, piuttosto anti-erbiano lo sforzo di delineare una griglia concettuale per analizzare il lavoro di un letterato del suo calibro, ragion per cui mi cimento in questo tentativo senza pretendere di poter restituire una risposta valida una volta per tutte ed esaustiva agli interrogativi che il suo modo di operare pone agli occhi dello studioso. L'intellettuale milanese stesso, infatti, afferma:

Non sono un teorico, non sono un filosofo, non so fare un discorso di questo genere, però non arrivo al punto di dire che questi discorsi siano vani e logorroici. Quello che tuttavia mi imbarazza un po' tutte le volte che si teorizza il problema della traduzione è l'inevitabile tendenza del discorso a una dualizzazione e qui più che mai la cosa è chiaramente dualizzabile. Abbiamo continuamente delle coppie antagoniste: la lingua di partenza e la lingua d'arrivo, l'originale e la copia o traduzione, la bella fedele, la brutta infedele, la brutta fedele e via questo balletto di strutture binarie e anche oppostive che a volte fa sì che il discorso rischi di parlarsi addosso, di procedere per quel perverso meccanismo della dialettica, di essere sempre più astratto.¹¹²

¹¹⁰ Cfr. Papi 1992, p. 47.

¹¹¹ Cfr. capitolo 2.

¹¹² Erba, dattiloscritto.

Erba è infatti, e oltretutto, il poeta delle piccole realtà concrete e tangibili, opposte alle grandi teorie e astrazioni, per questo cerco nell'analisi che vorrei presentare in questa sede, di mantenermi sempre ancorata alle realtà particolari di ogni singolo testo, all'interno di categorie più grandi, a cui non è possibile affidare in pieno il significato della molteplicità delle traduzioni erbiane.

Nella fattispecie, vorrei dedicare la prima parte di questo capitolo allo studio della strutturazione dei testi, dal punto di vista strofico e versale, senza distogliere lo sguardo dai fenomeni più strettamente legati allo stile, su cui mi soffermerò in seguito.

3.1 Mantenimento della strutturazione strofica originale

La prima distinzione che si può determinare quando ci si ritrova di fronte alla raccolta delle traduzioni di Luciano Erba è legata al profilo strutturale dei testi tradotti, rispetto a quelli originali. Tralasciando, per un attimo, le misure versali e le strutture iterative, risulta, infatti, chiaro fin da uno sguardo iniziale, anche approssimativo, un notevole scarto fra un gruppo di testi i quali, posti a fianco della loro versione francese, esibiscono una medesima ripartizione interna, rispetto ad altri che, a prima vista, sarebbe difficile ricondurre allo stesso componimento, solo in due versioni differenti per via della lingua impiegata. Con Leonardo Manigrasso:

Il rifiuto di una metodologia traduttiva unitaria impone a questo punto una ricognizione più capillare del *corpus* erbiano di versioni francesi, allo scopo di isolare alcune ricorrenze significative sul piano della gestione, e quasi della “centrifuga”, dei segmenti del discorso. I testi in cui questi fenomeni si concentrano con più frequenza risultano quelli di Frénaud, Rodenbach e Michaux. Nelle versioni dei poeti barocchi infatti la necessità di replicare la struttura rigorosa dei sonetti fonte in parte ridimensiona (sia pure in modo tutt'altro che tassativo) le spezzature metriche e l'iteratività messe in pratica da Erba, mentre le catene verbali di Cendrars, così destrutturate, non possono prestarsi alle ampie riformulazioni sintattiche orchestrate invece su testi di maggior tenuta discorsiva.¹¹³

¹¹³ Manigrasso 2012, pp. 197-98.

Parto, dunque, dall'osservare i testi tradotti mantenendo una struttura vicina a quella pensata dagli autori francesi. Primo fra tutti, rientra in questa macro-categoria l'intero *corpus* tratto dalle poesie di François Villon, per lo più costituito da ballate, ad eccezione di tre componimenti, ossia *Lay (Rondeau)*, *Chanson* e *Verset ou rondeau*, che comunque, come già denota il titolo, rispondono a loro volta a delle forme metriche chiuse tradizionali.

Riporto per intero, a titolo esemplificativo, una delle ballate appartenenti alla sezione dedicata a Villon, al fine di mostrare, osservando il testo nel suo complesso, alcune caratteristiche tipiche della postura che Erba assume nei confronti delle forme metriche impiegate da questo poeta francese.

<i>Ballade des seigneurs du temps jadis</i>	<i>Ballata dei signori dei tempi lontani</i>
1 Qui plus, ou est le tiers Calixte	1 Che più, dov'è papa Callisto terzo
2 Dernier decedé de ce nom,	2 per quattro anni pontefice romano
3 Qui quatre ans tint le papaliste ?	3 e ultimo a chiamarsi con tal nome?
4 Alphonce le roy d'Arragon,	4 Alfonso quinto, sovrano d'Aragona,
5 Le gracieux duc de Bourbon,	5 Sua grazia il duca di Borbone,
6 Et Artus le duc de Bretagne,	6 Arturo signore di Britannia
7 Et Charles septiesme le bon?	7 e il nobile Carlo settimo di Francia?
8 Mais ou est le preux Charlemagne?	8 Ma dov'è dunque il prode Carlomagno?
9 Semblablement, le roy Scotiste	9 Ugualmente, dov'è quel re di Scozia
10 Qui demy face ot, ce dit on,	10 che si dice avesse metà volto
11 Vermeille comme une amatiste	11 dall'alto della fronte fino al mento
12 Depuis le front jusqu'au menton ?	12 vermiglio quasi come un'ametista?
13 Le roy de Chippre de renon,	13 Il re di Cipro, sì famoso un tempo
14 Helas! et le bon roy d'Espagne	14 ahimè, e lo stesso grande re di Spagna
15 Duquel je ne sçay pas le nom ?	15 che nemmeno so più come si chiama?
16 Mais ou est le preux Charlemagne?	16 Ma dov'è dunque il prode Carlomagno?
17 D'en plus parler je me desiste;	17 Non val la pena di parlarne ancora,
18 Le monde n'est qu'abusion.	18 altro il mondo non è che errore e inganno,
19 Il n'est qui contre mort resiste	19 nessuno può resistere alla morte,
20 Ne qui treuve provision.	20 nessuno sa da lei trovare scampo.

21	Encor fais une question:	21	Ma ancora una domanda, se mi è lecito:
22	Lancelot le roy de Behaigne,	22	dov'è mai Lancillotto, dico il re
23	Ou est il? Ou est son tayon ?	23	di Behaigne, e dov'è il suo antenato?
24	Mais ou est le preux Charlemaigne?	24	Ma dov'è dunque il prode Carlomagno?
25	Ou est Claquin le bon Breton?	25	Di Bretagna dov'è il bravo Claquin,
26	Ou le conte Daulphin d'Auvergne	26	d'Alvernia, dov'è il nobile delfino,
27	Et le bon feu duc d'Alençon?	27	d'Alençon dov'è il duca, ora tra i fu?
28	Mais ou est le preux Charlemaigne?	28	Ma dov'è dunque il prode Carlomagno?

Il testo costruito dall'autore medievale è, come dichiara il titolo stesso, una ballata, che segue perfettamente il tipico schema francese previsto per questa forma metrica: ci si trova, infatti, di fronte a tre stanze caratterizzate dalle stesse misure versali e dalle stesse rime, disposte nel medesimo ordine e seguite dal cosiddetto *envoi*. Ognuna di queste stanze, nella versione originale del testo, si compone di otto *octosyllabes*, o novenari nella metrica italiana, che aderiscono allo schema rimico tradizionalmente previsto per questa forma metrica, nella fattispecie: a b a b / b c b c¹¹⁴, salvo la quartina finale, che riprende solamente la seconda metà della stanza e quindi le rime b c b c.

Luciano Erba, nella propria traduzione, non si preoccupa di essere fedele a questo schema iterativo e nemmeno alla consistenza sillabica dei versi che impiega, come avrà modo di mostrare meglio in seguito, tuttavia il traduttore si attiene in modo fedele alla ripartizione interna elaborata da François Villon, mantenendo invariati, nella versione italiana del componimento, sia il numero di strofe del testo francese, da un lato, sia il numero di versi in esse contenuti, dall'altro. Ad ogni modo, dato non indifferente, Erba varia la consistenza sillabica dei versi, infatti l'*octosyllabe* francese impiegato da François Villon, non viene reso in italiano con il novenario, verso che probabilmente il traduttore ha ritenuto troppo cadenzato, e dunque monotono, per una ballata. Luciano Erba, invece, preferisce optare, nella maggior parte dei casi, per il verso principe della letteratura italiana, ovvero l'endecasillabo, rinunciando, quindi, alla *strophe carrée*, che prevede un

¹¹⁴ Cfr. Nayrolles 1996, p. 59: «Les trois strophes obéissent à un schéma particulier de rimes. L'envoi reprend le schéma de la deuxième moitié des strophes. Dans le cas de huit octosyllabes, le schéma de l'ensemble de la ballade est le suivant : 1^{ère} strophe : A B A B / B C B C ; 2^{ème} strophe A B A B / B C B C ; 3^{ème} strophe A B A B / B C B C + envoi : B C B C

[...] Chaque strophe ainsi que l'envoi se terminent par le même vers refrain».

numero di versi pari a quello delle sillabe in esso contenute. Questa infrazione rispetto all'originale, a mio avviso, rappresenta una scelta attraverso la quale Luciano Erba traduce il testo compiendo un passaggio culturale, oltre che linguistico. L'intellettuale milanese sceglie, infatti, di rendere la ballata villoniana con, appunto, un'altra ballata, la quale però, offrendosi in una lingua differente e, dunque, ad un pubblico diverso, deve anche inserirsi in una nuova sfera culturale, riconoscibile a dei lettori che hanno come punto di riferimento un'altra tradizione, cioè quella italiana. Se, infatti, Erba, mentre, traduce riesce anche a fare propri i testi su cui lavora, è anche vero che egli non si preoccupa semplicemente di adattare i testi altrui alla propria postura letteraria, ma si cura di renderli fruibili e leggibili in tutti i loro aspetti, e non solo quello della lingua, al pubblico a cui sono destinati, perché, a mio parere, questo tipo di trasposizione mette il lettore nella condizione più agevole per arrivare a cogliere fino in fondo il messaggio di cui i versi si fanno carico. Questo tipo di atteggiamento è lo stesso emerso nel capitolo precedente in rapporto, però, ad un fenomeno lessicale, ossia la traduzione di *tarteletes* con *frittelle*¹¹⁵. Una resa precisa, dal punto di vista letterale, di tale termine, infatti, non sarebbe risultata chiara al lettore italiano, o non in modo immediato, poiché si tratta di un vocabolo il cui referente è strettamente francese.

Che si tratti, dunque, di un fenomeno lessicale, sintattico, stilistico o metrico, Erba si cura innanzitutto della leggibilità finale dei propri testi, più che della precisione nell'aderire all'originale, anche laddove, traducendo, si attiene in modo abbastanza fedele al testo da cui parte. Con Franco Buffoni:

Vorrei ricordare [...] una definizione di Meschonnic: “la traduzione-testo”, ovvero destinata a entrare nel canone poetico del poeta che traduce. Erba sa che deve arrivare, quando traduce, proprio alla *traduction-texte*: deve poterla sentire “una poesia sua”.¹¹⁶

Ad ogni modo, la leggibilità si incrocia sempre con la personalità dell'intellettuale milanese, che non può rinunciare a concedersi qualche libertà anche rispetto alla tradizione poetica. Osservando più da vicino la poesia *Ballade des seigneurs du temps jadis* nella sua versione in italiano, ovvero *Ballata dei signori dei tempi lontani*, emerge,

¹¹⁵ Cfr. paragrafo 2.5, pp. 61-62.

¹¹⁶ Discorso pronunciato da Franco Buffoni alla presentazione ufficiale del volume *I miei poeti tradotti*, di cui è il curatore, il 17 settembre 2014, presso la libreria *Vita e Pensiero* dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Ho trovato questa citazione in Poli 2016, nota 2.

infatti, che i versi impiegati da Erba non sono esattamente tutti degli endecasillabi, anche se questa misura versale è sicuramente quella predominante all'interno del testo. Nella prima stanza, infatti, si trovano un dodecasillabo al verso 4, un novenario al verso 5, un decasillabo al verso 6 e un altro dodecasillabo al verso 7; solo la metà di questi versi sono, dunque, degli endecasillabi. Questo fenomeno non è isolato nelle traduzioni di Erba o, meglio, la scelta di variare con questa precisa modalità le misure versali riguarda nello specifico il testo in questione, ma accade spesso di individuare un criterio, che sembra fungere da linea guida dell'operazione traduttiva, ma che trova delle deroghe in alcuni versi o in una delle strofe, molto spesso la prima, come nel caso corrente. Ad ogni modo, per quanto riguarda il testo *Ballade des seigneurs du temps jadis*, si può dire che il suo corrispettivo in italiano elaborato da Erba, cioè la *Ballata dei signori dei tempi lontani*, sia una ballata prevalentemente in endecasillabi, che non impedisce comunque al traduttore di concedersi qualche libertà. Così accade per la maggior parte delle ballate¹¹⁷ di François Villon comprese nella raccolta *I miei poeti tradotti*, per le quali Erba sceglie una resa italiana in endecasillabi, che talvolta alterna a dei versi che presentano delle consistenze sillabiche differenti, soprattutto dodecasillabi. Talvolta queste misure versali alternative all'endecasillabo tornano in tutte le strofe del testo tradotto, magari anche con insistenza, è il caso, per esempio, di *Ballata della bella elmiera alle donne di vita*, traduzione della poesia *Ballade: la belle Heaulmiere aux filles de joie*, dove ogni strofa contiene tre versi differenti dall'endecasillabo e ciò vale sia per le prime tre stanze di otto versi sia per la quartina conclusiva. In altri testi, invece, alle misure versali alternative all'endecasillabo è concessa non più di qualche sporadica occorrenza, che emerge solo dal conteggio delle sillabe; ciò accade, per esempio, nel testo *Ballata alla sua amica*, che traduce il componimento villoniano *Ballade a s'amyne*, nel quale soltanto tre versi, su un totale di ventotto, sono dodecasillabi e, tra di essi, peraltro, due si trovano nella prima strofa, nella fattispecie mi riferisco al verso 3, sdrucchiolo, e al verso 6, mentre l'ultimo è il verso 20, che si trova nella terza strofa¹¹⁸, isolato rispetto agli altri.

¹¹⁷ In particolare, stando all'ordine della raccolta, mi riferisco ai seguenti testi: *Ballade des dames du temps jadis*, *Ballade des seigneurs du temps jadis*, *Ballade en vieil langage françois*, *Ballade: la belle Heaulmiere aux filles de joie*, *Double ballade*, *Ballade pour prier Nostre Dame*, *Ballade a s'amyne*, *Ballade et oroison*, *Ballade* e, più avanti nella stessa sezione, *Ballade de la Grosse Margot* e *Ballade de la bonne doctrine*.

¹¹⁸ Riporto qui di seguito i tre versi in questione, v. 3: «amor più duro di ferro che uno mastichi»; v. 6: «causa di morte d'ogni povero cuore»; v. 20 «forza di ridere, ma non sragioniamo». Il testo originale non

La stessa sezione comprende poi altre ballate che presentano, a loro volta, una regolarità per quanto concerne l'isostrofismo, ma che risulta essere più debole rispetto a quello dei casi visti, poiché è difficile individuare una misura versale predominante e spesso si incontrano consistenze sillabiche non canoniche. La traduzione, per esempio del testo *Ballade: les contrediz de Franc Gontier*, ovvero *Ballata: ribattendo a Franc Gontier*, si costituisce di una molteplicità di versi, accomunati dalla sola caratteristica di avere un numero di sillabe superiore, o in qualche caso corrispondente, a undici. Riporto la prima strofa, e la relativa traduzione, per rendere più chiaro quanto affermato:

<p><i>Ballade: les contrediz de Franc Gontier</i> (vv. 1-10)</p> <p>Sur mol duvet assis, ung gras chanoine, Les ung brasier, en chambre bien natee, A son costé gisant dame Sidoine, Blanche, tendre, polie et attintee, Boire ypocras a jour et a nuytee, Rire, jouer, maignonner et baisier, Et nu a nu, pour mieulx des corps s'aisier, Les vy tous deux, par ung trou de mortaise: Lors je congneus que, pour dueil appaisier, Il n'est tresor que de vivre a son aise.</p>	<p><i>Ballata: ribattendo a Franc Gontier</i> (vv. 1-10)</p> <p>Un grasso canonico sdraiato su molli piume, presso un braciere, in una stanza tappezzata di [stuoie, la sua dama Sidonia allungata di fianco, tenera e bianca, imbellita e lisciata, bevendo vino speziato, di giorno e di notte, ridendo, sollazzandosi, baciandosi e [godendosela, nudi tutti e due per provare più piacere, li vidi attraverso la crepa di un muro; fu allora che capii che per addolcire una pena, non v'è di meglio che vivere a proprio comodo.</p>
--	--

Questa prima strofa contiene un solo endecasillabo, il verso 4, circondato da una serie di misure superiori, ed è rappresentativa dell'intero testo, per il quale non è immediato individuare una linea guida, anche labile, per descrivere l'andamento delle misure versali in modo esaustivo. Mi sembra significativo, peraltro, che una struttura di questo tipo, che trasmette una forma di leggero disordine, vada di pari passo con l'impiego di versi per la maggior parte non canonici, tipici della poesia contemporanea, che tende a cercare di

autorizza nessuna misura versale alternativa in queste sedi; vorrei inoltre sottolineare che, peraltro, che questi tre versi sono tutti accomunati dal fatto di accogliere al loro interno un vocabolo sdrucchiolo.

liberarsi dalle forme chiuse. Nelle occasioni in cui Erba, invece, opta, traducendo, per l'impiego di versi più brevi rispetto all'endecasillabo e autorizzati dalla tradizione poetica italiana, tende a tornare una maggiore regolarità, seppur insolita nell'ambito della ballata. Riporto stavolta la prima strofa della *Ballade des femmes de Paris* e la traduzione corrispettiva: *Ballata delle donne di Parigi*, per rendere più chiaro il mio discorso.

Ballade des femmes de Paris (vv. 1-8)

Quoy qu'on tient belles langagieres
 Florentines, Veniciennes,
 Assez pour estre messagieres,
 Et mesmement les anciennes;
 Mai, soient Lombardes, Rommaines,
 Genevoises, a mes perilz,
 Piemontoises, Savoisiennes
 Il n'est bon bec que de Paris.

Ballata delle donne di Parigi (vv. 1-8)

Siano pur leste di lingua
 fiorentine e veneziane,
 brave a favellar d'amore
 tanto giovani che anziane,
 sian loquaci le lombarde,
 le romane e genovesi,
 piemontesi, savoiarde, ma
 vere lingue ha sol Parigi.

Nel testo appena citato, al contrario di prima, è possibile individuare una struttura più ordinata, basata sul novenario, come trasposizione in italiano degli *octosyllabes* di F. Villon, con una sola deroga, dovuta alla presenza della congiunzione monosillabica *ma* alla fine del penultimo verso, caratteristica che, però, accomuna tutte le strofe. In ogni stanza di questa ballata, infatti, il penultimo verso è un decasillabo tronco, eccetto nella terza, che presenta un ritmo leggermente variato rispetto alle altre, come se fosse una sorta di ulteriore deroga a quelle che Erba già impiega per la costruzione di forme strofiche non canoniche.

Al di là delle ballate, soggetto di tutti gli esempi citati fino ad ora, Erba adotta una linea comportamentale di questo genere anche di fronte a poesie afferenti ad altre forme metriche tradizionali, come i già citati *rondeau*¹¹⁹ di Villon o, per cambiare sezione della raccolta, i sonetti di Jean de Sponde e di Saint-Amant, autori ai quali Erba riserva due trattamenti opposti. Le poesie di de Sponde, infatti, trovano una traduzione piuttosto

¹¹⁹ Cfr. *supra*, p. 96.

regolare, data dalla struttura tradizionale del sonetto italiano, basato sull'endecasillabo. Come è facile immaginare, Erba non rispetta questa misura per la totalità dei suoi versi, ma si può comunque affermare che l'endecasillabo prevalga nettamente, rispetto alle rare deroghe che Erba si concede; ne riporto uno a titolo esemplificativo.

<i>Qui seroit dans les cieux</i>	<i>Chi dall'alto del ciel</i>
1 Qui seroit dans les cieux, et baisseroit sa [veuë	1 Chi dall'alto del ciel chinasse il guardo,
2 Sur le large pourpris de ce sec element,	2 su l'ampia sfera dell'aereo elemento
3 Il ne croiroit le Tout rien qu'un poinct [seulement,	3 colui vedrebbe il Tutto farsi un punto,
4 Un poinct encor cachédu voile d'une nuë:	4 un esil punto, pur che nube no 'l veli.
5 Mais s'il contemple apres ceste courtine [bluë,	5 Ma contempli oltre il cerulo velario,
6 Ce cercle de cristal, ce doré firmament,	6 l'alto cristallo, la stellata volta:
7 Il juge que son tour est grand infiniment,	7 a lui dove più illimiti orizzonti?
8 Et que cette grandeur nous est toute [incognuë.	8 Dove immenso più immenso, dove più [ignoto?
9 Ainsi de ce grand ciel, où l'amour m'à [guidé,	9 Così ad un cielo m'ha portato Amore,
10 De ce grand ciel d'Amour où mon œil est [bandé,	10 a un amoroso cielo ove bendati
11 Si je relasche un peu la pointe aiguë au reste,	11 stan gli occhi miei: ma se la vista sforzo
12 Au reste des amours, je vois sous une nuit	12 verso altri amori, sotto oscura notte
13 Le monde d'Epicure en atomes réduit,	13 il mondo io vedo d'Epicuro e gli atomi,
14 Leur amour tout de terre, et le mien tout [celeste.	14 il loro amor terreno, e il mio celeste.

Operando una scansione sillabica della traduzione erbiana, si può osservare che il testo in italiano contiene solamente tre dodecasillabi quali eccezioni rispetto all'endecasillabo, che rappresenta di certo il verso dominante nel testo. Come nella ballata villoniana

Ballade a s'amyé, anche in questo caso due delle occasioni in cui il verso presenta una sillaba in più rispetto alla misura dominante si collocano nella strofa iniziale, in particolare nelle sedi pari della prima quartina, ovvero il verso 2 e il verso 4, mentre l'ultimo si trova al verso 8, in chiusura dell'altra quartina. Questa tendenza all'endecasillabo è, a mio avviso, legata al tono del componimento stesso: Erba, in questo caso, sceglie chiaramente di adottare un registro alto, che si serve di termini come *guardo* (v. 1) e *illimiti* (v. 7) e di espedienti poetici come i troncamenti letterari, ad esempio *ciel* al v. 1 ed *esil* al v. 4. Erba, in definitiva, di fronte a questo testo che ha come soggetto le realtà eternee e di accezione divina, sceglie di tessere una grana letteraria in grado di conferire la dovuta dignità all'argomento di cui tratta.

Di fronte al componimento di Saint-Amant, il profilo del sonetto tradotto si fa invece molto più irregolare; riporto qui di seguito, a titolo esplicativo, il solo testo di cui si compone la sezione dedicata a questo autore:

<i>L'esté de Rome</i>	<i>L'estate romana</i>
1 Quelle estrange Chaleur nous vient icy [brûler?	1 Da qual plaga del cielo, fuoco, ci colpisci?
2 Sommes-nous transportez sous la [Zône-torrìde?	2 In qual torrida zona, sorte, ci hai scagliati?
3 Ou quelqu'autre imprudent a-t'il lasché la [bride	3 A qual nuovo auriga siete ancora sfuggiti
4 Aux lumineux Chevaux qu'on voit estinceler?	4 Cavalli del Sole, scintillanti di luce lassù?
5 La terre en ce Climat, contrainte à panteler,	5 Sotto i raggi contenti ansima il suolo,
6 Sous l'ardeur des rayons, s'entre-fend et se [ride,	6 la vampa spacca e sgretola la terra,
7 Et tout le Champ romain n'est plus qu'un [sable aride	7 si annulla ogni vapore, aspro deserto
8 D'où nulle fresche humeur ne se peut exhaler.	8 di sabbia e polvere è la campagna romana.
9 Les furieux regards de l'aspre Canicule	9 Chi scamperà all'occhio furioso della [canicola

10	Forcent mesme le Tibre à perir comme [Hercule,	10	se fin tra l'ombre riarse dei canneti
11	Dessous l'ombrage sec des joncs, et des [roseaux:	11	patisce il Tevere il supplizio di Ercole?
12	Sa qualité de Dieu ne l'en sçauroit deffendre;	12	Se anche tu fiume, dio immortale, morrai
13	Et le Vase natal, d'ou s'escoulent ses eaux,	13	e se l'anfora donde sgorgan le tue acque
14	Sera l'Urne funeste, où l'on mettra sa cendre.	14	sarà funebre urna del tuo cenere?

La sola osservazione del testo dal punto di vista tipografico è già di per sé sufficiente a rivelare che in questa circostanza i versi del testo tradotto si fanno ben più lunghi rispetto a quanto visto poco sopra con la traduzione della poesia *Qui seroit dans les cieux* di Jean de Sponde, ovvero *Chi dall'alto del ciel* in italiano. Se, in francese, ci si trova ancora di fronte all'alessandrino, nella trasposizione italiana Erba sceglie come unico, debole, criterio l'impiego del verso lungo, senza che si possa, tuttavia, identificare, all'interno del componimento, una misura versale prevalente. L'endecasillabo, tuttavia, mantiene anche in questo caso un ruolo fondamentale poiché, pur comparando sporadicamente, rappresenta comunque un parametro metrico fondamentale, ovvero la misura versale minima del testo in questione, alla quale tutti gli altri versi sono superiori, fino a raggiungere un massimo di sedici sillabe, nel verso tronco che chiude la prima quartina. All'interno di queste strofe, peraltro, non è nemmeno possibile individuare una sorta di ricorsività o una forma di ordine nel succedersi delle misure sillabiche, si può piuttosto affermare che il profilo irregolare del testo si faccia sempre più frastagliato via via che si prosegue nella lettura. Mi sembra doveroso, però, osservare che i versi di Saint-Amant, sono appunto tutti alessandrini e, in quanto tali, si dividono in due emistichi, distinti dalla cesura¹²⁰ e talvolta demarcati ulteriormente dalla presenza della virgola, come accade, per citare una di queste circostanze, al v. 5: «La terre en ce Climat, contrainte à panteler». La poesia in questione, peraltro, non è costituita da versi tutti con un ritmo uniforme, ma presenta delle situazioni ritmiche differenti, sempre nell'ambito dell'alessandrino. Al verso 11, per esempio, si trovano tre accenti ritmici anziché due, come visto invece nel caso della cesura al centro, di conseguenza tale verso si suddivide in tre parti («Dessous

¹²⁰ Cfr. Nayrolles 1996, p. 38: «Dans l'alexandrin [...], la césure est fixe : après la sixième syllabe, à l'exception des cas particuliers».

l'ombrage / sec des joncs, / et des roseaux») ed è, dunque, un trimetro¹²¹. Dal canto suo, Erba crea a sua volta dei versi che, in qualche modo, riproducono questa movenza del verso con pausa al centro, non privandosi comunque di qualche deroga. Ai versi 1 e 2, per esempio, la prima virgola segnala la fine dell'emistichio iniziale, tuttavia se ne trova, in entrambi i casi, un'altra poco più avanti, che suddivide ulteriormente il secondo emistichio, creando così un ritmo più mosso e meno prevedibile. Al verso 12, invece, si incontra una divisione del verso in tre parti che, seppur diseguali, ricordano le movenze del verso 11 del testo francese, a cui ho accennato poco sopra, ricollocate però in un'altra posizione. Ciò non esclude, ad ogni modo, la presenza, anche in italiano, di versi ripartiti in due emistichi, talvolta leggermente sbilanciati tra loro, come al v. 7 («si annulla ogni vapore, / aspro deserto»), ma anche perfettamente equilibrati, si veda per esempio il v. 3 («A qual nuovo auriga / siete ancora sfuggiti»). Ciò dimostra l'attenzione che Erba-traduttore presta anche al ritmo del verso e del testo e, in particolare, di fronte ad una struttura metrica ben definita come quella del componimento *L'esté de Rome* di Saint-Amant, a mio avviso, questo tipo di attenzione gli permette di preservare la natura profonda del testo, di cui il ritmo è una componente imprescindibile.

Un discorso di questo genere è applicabile, poi, anche ad altri componimenti, che non fanno riferimento ad una forma metrica chiusa, compresa tra quelle riconosciute dalla tradizione poetica italiana, ma che comunque si basano su altri tipi di strutture, pur sempre dotate di una forma di regolarità, stabilita dall'autore stesso. È il caso, per esempio di Théophile Gautier¹²², di Max Jacob¹²³ e di alcuni testi di Georges Rodenbach¹²⁴ i cui componimenti si basano su un solo tipo di strofa che si può ripetere o meno, come nel caso del testo monostrofico di Jacob.

Riporto le strofe della poesia *Douceur du soir* di Rodenbach per poter spiegare il fenomeno a cui mi sto riferendo.

Douceur du soir

Dolcezza della sera

¹²¹ *Ibid.*, p. 39: «Certains alexandrins [...] reposent sur trois accents rythmiques, donc trois coupes qui délimitent trois mesures de quatre syllabes : on les nomme trimètres».

¹²² Noël > È Natale

¹²³ Noël > Natale

¹²⁴ La pluie > La pioggia, Dimanches > Domeniche, Douceur du soir > Dolcezza della sera.

1	Douceur du soir! Douceur de la chambre [sans lampe!	1	Dolcezza della sera! La stanza senza [lampada...
2	Le crépuscule est doux comme une bonne [mort	2	Il crepuscolo è dolce, come una buona [morte.
3	Et l'ombre lentement qui s'insinue et rampe	3	E lentamente l'ombra, che s'insinua e che [striscia
4	Se déroule en fumée au plafond. Tout s'e [dort.	4	sfuma al soffitto. Svaniscono le cose, [assorte.
5	Comme une bonne mort sourit le crépuscule	5	Come una buona morte, la penombra [acconsente.
6	Et dans le miroir terne, en un geste d'adieu,	6	Nello specchio velato, in un congedo fioco,
7	Il semble doucement que soi-même on [recule,	7	a noi sembra di perderci, così, soavemente,
8	Qu'on s'en aille plus pâle et qu'on y meure [un peu.	8	lontanando più pallidi: e di morire un poco
9	Sur les tableaux pendus aux murs, dans le mémoire	9	sui quadri alle pareti, sul cuore triste e [greve,
10	Où sont les souvenirs en leurs cadres [déteints,	10	dove i ricordi accennano con i colori stinti,
11	Paysages de l'âme et paysages peints,	11	– paesaggi dell'anima, paesaggi dipinti –
12	On croit sentir tomber comme une neige [noire.	12	par di veder cadere come una grigia neve.
13	Douceur du soir! Douceur qui fait qu'on [s'habitue	13	Dolcezza della sera! Ci abitua la sua pace
14	A la sourdine, aux sons de viole assoupis;	14	alla sordina, al pianto d'un liuto discreto.
15	L'amant entend songer l'amante qui s'est [tue	15	L'amante ode sognare l'amante che si tace:
16	Et leurs yeux sont ensemble aux dessins du [tapis.	16	lo sguardo entrambi affisso sui fiori del [tappeto.
17	Et langoureusement la clarté se retire;	17	La luce adesso, languida, par d'un tratto [morire.
18	Douceur! Ne plus se voir distincts! N'être [plus qu'un!	18	Dolce, scorgersi a pena, non esser più che [uno.
19	Silence! deux senteurs en un même parfum:	19	Silenzio! Esser due aromi di un unico [profumo.

Il testo *Douceur du soir* si compone, dunque, di cinque quartine di alessandrini che si susseguono regolarmente pur non rispondendo ad una struttura metrica chiusa. Ad ogni modo, lo schema di base pensato dall'autore risulta, senza dubbio, chiaro ed immediatamente identificabile.

La traduzione italiana di questo testo, peraltro, risulta forse la più regolare tra tutte quelle individuate fino ad ora, poiché oltre che alla struttura strofica, Erba dimostra qui una fedeltà particolarmente spiccata anche in rapporto alla misura versale. Dal computo delle sillabe si evince, infatti, una chiara propensione per il verso di quattordici sillabe, che trova, sì, delle deroghe come accadeva negli esempi precedenti, ma si tratta di eccezioni che assumono a loro volta una propria regolarità piuttosto evidente. Mi riferisco, nella fattispecie, a due circostanze analoghe: la prima si sviluppa tra i versi 10 e 11, mentre l'altra tra i versi 17 e 18, poiché nessuno di essi si costituisce di quattordici sillabe. In entrambe queste occasioni, tuttavia, ci si trova di fronte ad una diade di versi, all'interno della quale apparentemente il primo componente si compone di quindici sillabe e il secondo di tredici, ma che sono, in realtà dei perfetti alessandrini. Nel secondo caso, però, il verso 17 vede un primo emistichio sdrucchiolo, ragion per cui nel computo sillabico si contano sette sillabe, mentre al verso 18 bisogna tener conto della dialefe tra *che* e *uno*, per ritrovare la misura dell'alessandrino. Il traduttore crea, quindi, in due occasioni delle coppie costituite da elementi che, sottilmente, sembrano differire rispetto alla misura di tutti gli altri e che sembrano riequilibrarsi poiché sono uno adiacente all'altro, ma in realtà lo scarto è solo illusorio.

Ancora una volta il comportamento di Erba dimostra che, se si vuole analizzare il suo lavoro, non conviene cercare una linea generica, ma piuttosto osservare il suo approccio ad ogni singolo caso. Come già accennato, infatti, se Erba dimostra una notevole aderenza strutturale rispetto ai testi basati su forme metriche ben definite, il maggior grado di fedeltà lo riserva ad un autore nei cui testi viene a mancare qualunque tipo di norma o regolarità. Riporto uno dei testi di questo autore, affiancandolo alla relativa traduzione, per mostrare quanto appena affermato.

Journal

- 1 Christ
2 Voici plus d'un an que je n'ai plus pensé à
[Vous
3 Depuis que j'ai écrit mon avant-dernier
[poème Pâques
4 Ma vie a bien changée depuis
5 Mais je suis toujours le même
6 J'ai même voulu devenir peintre
7 Voici les tableaux que j'ai faits et qui ce soir
[pendent aux murs
8 Ils m'ouvrent d'étranges vues sur moi
[même qui me font penser à Vous.

9 Christ
10 La vie
11 Voilà ce que j'ai fouillé

12 Mes peintures me font mal
13 Je suis trop passionné
14 Tout est orangé.

15 J'ai passé une triste journée à penser à mes
[amis
16 Et à lire le journal
17 Christ
18 Vie crucifiée dans le journal grand ouvert
[que je le tiens les bras tendus
19 Envergures
20 Fusées
21 Ebullition
22 Cris.
23 Un dirait un aéroplane qui tombe.
24 C'est moi.

25 Passion

Giornale

- 1 Gesù
2 È più di un anno che non penso a Te

3 Da quando ho scritto la penultima poesia
[Pasqua
4 La mia vita è molto mutata da allora
5 Ma sono sempre lo stesso
6 Ho perfino voluto fare il pittore
7 Ecco i quadri che ho dipinto e che stasera
[pendono ai muri
8 Mi svelano strane prospettive su me stesso
[che mi fanno pensare a Te.

9 Gesù
10 La vita
11 Ecco che cosa ho frugato

12 I miei quadri mi fanno male
13 Sono troppo appassionato
14 Tutto è color arancio.

15 Ho passato una giornata triste a pensare ai
[miei amici
16 E a leggere il giornale
17 Gesù
18 Vita crocifissa nel giornale che tengo aperto
[a braccia tese
19 Ali spiegate
20 Razzi
21 Effervescenza
22 Grida.
23 Sembra un aeroplano che precipiti.
24 Sono io.

25 Passione

26	Feu	26	Fuoco
27	Roman-feuilleton	27	Romanzo a puntate
28	Journal	28	Giornale
29	On a beau ne pas vouloir parler de [soi-même]	29	Hai un bel non voler parlare di te stesso
30	Il faut parfois crier	30	Certe volte bisogna gridare
31	Je suis l'autre	31	Io sono l'altro
32	Trop sensible	32	Troppo sensibile

Mi pare superfluo, in questo contesto, focalizzarsi sul conteggio delle sillabe, dal momento che non c'è, qui, una norma, forte o labile che sia, a governare il componimento. Ciò che invece mi pare interessante notare in questa sede è che Erba si attenga ad una traduzione molto letterale dal punto di vista del lessico e della sintassi¹²⁵, ma anche in ambito strutturale. Notiamo, infatti, che tra il testo originale e la sua resa in italiano il numero totale di versi resta invariato e lo stesso vale per il loro raggruppamento in strofe. Pur tralasciando la scansione sillabica, infine, resta comunque evidente che Erba opti per mantenere una corrispondenza tra versi lunghi e versi brevi, seguendo la distribuzione scelta da Cendrars. Questo esito è, di certo, una conseguenza, in parte, del fatto che la traduzione sia molto letterale, ma sicuramente non manca un atto decisionale da parte di Erba; mi risulta, semmai, difficile credere che egli abbia delegato ad una conseguenza casuale una scelta di questo genere.

Se la sezione dedicata a Blaise Cendrars segue tendenzialmente l'impostazione appena vista per quanto concerne le scelte traduttive, non si può comunque affermare che questo modo di procedere sia estendibile alla totalità dei testi in essa contenuti; per esempio, un'occasione in cui il distacco rispetto all'originale si fa più tangibile è il componimento *La tête*¹²⁶. Lo stesso discorso si può riferire anche alle traduzioni delle poesie di altri autori, come, per esempio, Georges Rodenbach, che è, anzi, l'autore nei confronti del quale Erba adotta lo spettro più ampio possibile nell'ambito degli approcci traduttivi. Nella sezione dedicata a quest'ultimo autore, peraltro, si trova anche un caso particolare e unico in seno alla raccolta *I miei poeti tradotti*. Mi riferisco, in particolare, al

¹²⁵ Cfr. capitolo 2.

¹²⁶ Cfr. Erba 2014, pp. 172-173.

componimento *Les cygnes blancs vont et viennent*, la cui traduzione, intitolata *Sul canale vengono e vanno i cigni bianchi*, rimane fedele alla struttura strofica dell'originale nel corso di tutto il testo, con l'eccezione, però, di tre luoghi, due dei quali si compensano tra loro, mentre uno finisce col creare un lieve disequilibrio fra il testo scritto da Rodenbach e la versione erbiana. Riporto il testo in questione proprio per mostrare la sua singolarità.

Les cygnes blancs vont et viennent

1 Les cygnes blancs vont et viennent sur les
[canaux
2 Comme des moines dans un préau.
3 Ils ont vraiment un plumage qui s'unifie
4 Et les vêt de frocs blancs et doux
5 De la couleur du badigeon des sacristies.
6 L'eau morte a le calme d'une cloître;
7 Les cygnes allant et venant,
8 Indifférents à tout,
9 N'ont souci que de voir
10 Dans l'eau, comme dans un miroir,
11 Leur blancheur croître.
12 Le canal dort, s'enluminant
13 D'images multiples
14 Comme une veille Bible.
15 Les cygnes, un à un, s'isolent, se dispersent,
16 Sans souci des reflets qui, dans l'eau, sont
[inverses...
17 Chacun n'est attentif
18 Qu'à se considérer soi-même:
19 C'est comme un autre soi dans l'eau;
20 L'eau s'est plissée en un halo
21 Dont il est le captif;
22 Comme il s'apparaît blême!

Sul canale vengono e vanno i cigni bianchi

1 Sul canale vengono e vanno i cigni bianchi
2 come monaci sparsi in un cortile.
3 Chi mai vide prodigio di piume
4 sì dolci e sì compatto
5 bianche piume del bianco
6 dei muri di certe sacrestie?
7 Rinserra una lunga acqua morta
8 il canale, ha la calma di un chiostro
9 i cigni vengono e vanno indifferenti
10 si specchiano nell'acqua
11 guardano crescere la loro bianchezza.
12 S'accendono i riflessi
13 dorme il canale
14 di molteplici immagini minato
15 come una bibbia antica.
16 Uno per uno i cigni si disperdono
17 sono isole bianche e nulla fanno
18 Delle figure a rovescio nell'acqua
19 ciascuno si contempla
20 come un altro se stesso, prigioniero
21 di cerchi che lenti si allargano
22 ma al cigno contemplante
23 quanto pallido appare l'altro cigno
24 specchiato nell'acqua!

23 Et dans quel recul!	25 quanto profondo! poi il canale si oscura
24 Il est bien celui qui renonce;	26 svanisce l'immagine
25 L'eau se fonce...	27 il cigno ha rinunciato a se stesso.
26 Et peu à peu dans ce miroir il devient nul.	
	28 Cigni, bei cigni, dolci monaci del silenzio
27 O beaux cygnes qui s'ingénient	29 dite, è per la salvezza del mondo
28 A être doux, comme des moines, loin du	30 che ogni notte tornate a comunicarvi
[bruit,	31 sotto le specie delle stelle del cielo
29 Et qui, pour le salut du monde, chaque nuit,	
30 Sous les espèces des étoiles communient.	

Come accennato, le traduzioni dei testi di Rodenbach rispondono alle strategie più svariate, alcune delle quali rappresentano dei casi limite, difficili da far ricadere nell'una o nell'altra famiglia. Il testo riportato poco sopra rappresenta uno di questi casi, ragione per cui ho scelto di inserirlo alla fine del paragrafo corrente, come primo spiraglio d'apertura verso il successivo. Rispetto alle categorie che ho individuato e che vorrei presentare con le pagine che seguono, questo testo non presenta una divergenza sistematica che si ripete in ogni strofa né, tantomeno, si può parlare di una struttura con un'organizzazione altra rispetto a quella pensata dall'autore francese. Il principio che governa quest'impostazione non è nemmeno del tutto paragonabile all'isostrofismo dei testi appena visti, ma, sicuramente, è questo il gruppo a cui si avvicina maggiormente. Erba, infatti, in tre strofe consecutive, ovvero la seconda, la terza e la quarta, decide di redistribuire il testo su un numero di versi di poco differente rispetto a quello della versione originale, ma, ciò nonostante, ognuna di queste strofe continua a trasmettere le stesse informazioni contenute in quelle francesi. Si tratta di un'alterazione molto lieve, che nel complesso varia il numero dei versi di una sola unità e che non sbilancia gli equilibri interni al componimento. Ciò che mi sento di poter sostenere è che, come osservato per la questione delle misure versali, Erba, anche quando individua e segue una linea di adesione all'originale, ama tenersi uno spazio per delle concessioni, magari anche poco percettibili, come spazio per se stesso.

Dopo aver mostrato come Erba riesca ad assumere posture diverse anche osservando la sola cerchia dei testi che in traduzione si mantengono strutturalmente fedeli all'originale, vorrei dunque proseguire nella mia analisi prendendo in considerazione

anche situazioni diverse, nelle quali l'adesione alla struttura dei testi originali si fa via via più labile, fino a scomparire.

3.2 *Mantenimento della suddivisione in strofe*

Mi dedico nel presente paragrafo ad una serie di traduzioni che, come le precedenti, rispondono ad una regolarità strutturale dettata dai testi originali, rispettandola solo in parte. Nella fattispecie, mi vorrei ora dedicare a quelle circostanze in cui Erba, traducendo, conserva la ripartizione strofica indicata nei testi francesi, ma modifica la conformazione delle strofe stesse, mantenendo, dunque, un grado di fedeltà inferiore rispetto a quanto visto per i testi del paragrafo precedente.

Un esempio di questo tipo di approccio traduttivo riguarda l'ode *Le paysage en gros* di Jean Racine, che Erba, in italiano, intitola più sinteticamente *Paesaggio*. Le nove strofe che compongono tale testo, nella versione erbiana, sono a loro volta più brevi rispetto a quelle di Racine, infatti contano al loro interno otto versi anziché dieci. Riporto la prima strofa di entrambe le versioni per mostrare quanto appena affermato.

Le paysage en gros (vv. 1-10)

- 1 Que je me plais sur ces montagnes,
- 2 Qui s'élevant jusques aux cieux,
- 3 D'un diadème gracieux
- 4 Couronnent ces belles campagnes!
- 5 O Dieu! que d'objets ravissants
- 6 S'y viennent offrir à mes sens!
- 7 De leurs riches vallées,
- 8 Quel amas brillant et confus,
- 9 De beautés rassemblées,
- 10 Éblouit mes yeux éperdus!

Paesaggio (vv. 1-8)

- 1 Alte fino al cielo, montagne
- 2 gentile diadema e corona
- 3 di queste ricche campagne,
- 4 vi amo! la più vaga visione
- 5 si offre ai miei sensi rapiti,
- 6 un insieme vario e brillante
- 7 di bellezze riunite in queste valli
- 8 affascina i miei occhi smarriti!

In entrambi i casi, il tipo di strofa qui presentato è quello che poi si ripete sistematicamente nel corso di tutto il resto del testo. Erba, dunque, mantiene la suddivisione in nove strofe della medesima estensione, ideata da Racine, ma cambia l'unità di base di questa impalcatura, optando per una strofa più breve. Un lavoro di questo genere comporta una discrepanza nel numero complessivo di versi, ovvero settantadue impiegati da Erba contro i novanta di Racine, circostanza che comporta la necessità, per il traduttore, di sintetizzare il contenuto della poesia, sempre prestando attenzione a non alterarne il messaggio. Mi preme, innanzitutto, sottolineare che Erba non mescola tra loro le informazioni contenute in strofe diverse, al contrario, mantiene sempre la compattezza di ognuna di queste unità. La soluzione che adotta è, invece, quella di addensare il messaggio del testo francese in formule meno distese e di modificare la distribuzione delle informazioni tra i versi. Osservando la strofa riportata poco sopra, per esempio, osserviamo che la formula *que je me plais* al verso 1 del testo originale, viene resa con l'esclamazione *vi amo!*, più breve e posizionata all'inizio del verso 4 della traduzione, ossia a metà strofa anziché in apertura; o, ancora, l'espressione *O Dieu!* (v. 5), che non porta su di sé alcun messaggio specifico, viene omessa, probabilmente in quanto ritenuta superflua. Ad ogni modo, di fronte all'ode raciniana, Erba mantiene, come visto, un'evidente regolarità anche nella variazione e questo vale anche per le misure versali, che non ostentano una divergenza palese rispetto al testo originale. Questo tipo di comportamento, come si potrà forse immaginare, non è tuttavia sistematico, nemmeno all'interno della sola cerchia di testi per i quali il traduttore mantiene la suddivisione in strofe, variando queste ultime al loro interno. Vorrei, dunque, riportare altri due esempi indicativi in questo senso, ovvero *La Cordillera de los Andes* di Henri Michaux, testo per il quale Erba mantiene invariato il titolo anche in traduzione e *Canaux de Milan* di André Frénaud, ovvero *Navigli di Milano* nella versione italiana.

Henri Michaux:

<p style="text-align: center;"><i>La Cordillera de los Andes</i></p> <p>1 La première impression est terrible et [proche du désespoir.</p> <p>2 L'horizon d'abord disparaît.</p>	<p style="text-align: center;"><i>La Cordillera de los Andes</i></p> <p>1 La prima impressione è terribile, vicina [alla disperazione.</p>
--	--

<p>3 Les nuages ne sont pas tous plus hauts que [nous.</p> <p>4 Infiniment et sans accidents, ce sont, où [nous sommes,</p> <p>5 Les hauts plateaux des Andes qui [s'étendent.</p> <p>6 Le sol est noir et sans accueil.</p> <p>7 Un sol venu de dedans.</p> <p>8 Il ne s'intéresse pas aux plantes.</p> <p>9 C'est une terre volcanique,</p> <p>10 Nu! et les maisons noires par-dessus,</p> <p>11 Lui laissent tout son nu;</p> <p>12 Le nu noir du mauvais.</p> <p>13 Qui n'aime pas les nuages,</p> <p>14 Qu'il ne vienne pas à l'Equateur.</p> <p>15 Ce sont les chiens fidèles de la montagne,</p> <p>16 Grands chiens fidèles;</p> <p>17 Couronnent hautement l'horizon;</p> <p>18 L'altitude du lieu est de 3000 mètres, [qu'ils disent,</p> <p>19 Est dangereuse qu'ils disent, pour le cœur, [pour la respiration, pour l'estomac</p> <p>20 Et pour le corps tout entier de l'étranger.</p> <p>21 Trapus, brachycéphale, à petits pas,</p> <p>22 Lourdemment chargés marchent les Indiens [dans cette ville, collée dans un [cratère de nuages,</p> <p>23 Où va-t-il ce pèlerinage voué?</p> <p>24 Il se croise et s'entre-croise et monte; rien [de plus: c'est la vie quotidienne.</p> <p>25 Quito et ses montagnes.</p> <p>26 Elles tombent sur lui, puis s'étonnent, se 27 retiennent, clament leurs langues! c'est [chemin; sur ce, on les pave.</p>	<p>2 Anzitutto scompare l'orizzonte. Le [nuvole,</p> <p>3 non sono più alte di noi tutte le nuvole.</p> <p>4 Noi siamo dove</p> <p>5 all'infinito, senza mutamento,</p> <p>6 sono gli alti pianori delle Ande</p> <p>7 che si stendono, si stendono, si stendono.</p> <p>8 È un suolo nero, senza gioia.</p> <p>9 È un suolo venuto da sotto,</p> <p>10 senza piante.</p> <p>11 È una terra vulcanica.</p> <p>12 È un suolo nudo! con sopra le case nere</p> <p>13 che nulla tolgono alla sua nudità:</p> <p>14 è un nudo nero di cose cattive.</p> <p>15 Chi non ama le nuvole</p> <p>16 Non venga all'Ecuador.</p> <p>17 Sono i cani fedeli delle montagne,</p> <p>18 fedeli e grandi cani: alta</p> <p>19 corona dell'orizzonte.</p> <p>20 Siamo a tremila metri, si dice,</p> <p>21 a un'altezza pericolosa per il cuore, [si dice,</p> <p>22 per la respirazione, per lo stomaco,</p> <p>23 e per tutto quanto il corpo del forestiero.</p> <p>24 Brachicefali, tarchiati, a passi brevi,</p> <p>25 affardellati incredibilmente gli Indiani</p> <p>26 si muovono in questa città che si aggrappa</p> <p>27 a un creatore di nuvole, di nuvole.</p> <p>28 Dove andrà questo curvo pellegrinaggio?</p> <p>29 S'incrocia, torna a incrociarsi, sale: e</p> <p>30 nient'altro, la vita di tutti i giorni.</p> <p>31 Quito e le sue montagne.</p> <p>32 Gli piombano addosso, stupiscono, [si trattengono,</p>
---	---

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 28 | Nous fumons tous ici l'opium de la grande
[altitude, voix basse, petits pas,
[petit souffle. | 33 | si ritirano: e poi eccole lastricate. |
| 29 | Peu se disputent les chiens, peu les
[enfants, peu rient. | 34 | Quassù si fuma l'oppio d'alta montagna, |
| | | 35 | voce bassa, passi brevi, soffio corto, |
| | | 36 | Scarsi i litigi dei bambini e dei cani, |
| | | 37 | nessuno, o quasi, che rida. Quassù. |

André Frénaud:

Canaux de Millan

- 1 Gentil dimanche quotidien au bord de
[l'eau
- 2 d'un ancien quartier encore émergeant
- 3 île de calme si loin de toi Milan
- 4 Parmi ta clameur
- 5 *Naviglio Grande*¹²⁷ où de large dalles
- 6 longent l'eau limoneuse
- 7 Le goudron flottant jusqu'auprès de *San*
[Gottardo
- 8 Eau douce oubliée par le temps et les
[édiles
- 9 négoce amoindri navires
- 10 porteurs de sable gris et de pierres
- 11 Le pavement menu les lavandières qui
[frappent fort
- 12 le battement léger du linge parmi l'air pâle
- 13 et les gamins qui se poursuivent dans l'eau
[sale
- 14 comme des enfants-dieux
- 15 Débonnaire dans les jardins la trattoria
- 16 avec le jeu de boules et les petits
[musiciens sous la treille
- 17 la table aux pieds épais le vin rouge dans

Navigli di Milano

- 1 Giorni come domeniche fuori porta
- 2 dove il vecchio quartiere
- 3 emerge sulle sue acque
- 4 gentili giorni di quiete
- 5 isola senza città
- 6 Naviglio grande di lenta corrente
- 7 tra pietre come lastre tombali
- 8 trascorri torbido di fango
- 9 ma tra le chiese splendi di bitume
- 10 Naviglio dolce di dolcissima acqua
- 11 ignorata dal tempo e dagli edili
- 12 custode a superstiti navigazioni
- 13 di zattere di sabbia e di pietrame
- 14 Lo schiocco del bucato
- 15 riempe l'argine breve
- 16 al gesto antico delle lavandaie
- 17 l'aria è pallida di un brivido di panni
- 18 nell'acqua sudicia sguazzano i monelli
- 19 come giovani iddii
- 20 La trattoria alla buona in mezzo agli orti
- 21 col pergolato e il gioco delle bocce
- 22 la tavola massiccia, il vino rosso
- 23 nei bicchieri di vetro spesso un dito

¹²⁷ Tutti i corsivi che compaiono nel testo questo esempio non sono miei, ma hanno origine autoriale.

	[les gros verres	24	le verdi persiane sopra l'andito
18	les persiennes au dessus de la galerie les	25	gli oleandri, quel gioco d'ombra e luci
	[lauriers	26	sullo stretto balcone ove s'impiglia
19	la lumière et l'ombre également enjouées	27	l'ultimo sole giallo della sera.
20	sur le balcon strict où s'accroche		
21	le soleil jaune au soir et disparaît		
22	<i>Ticinese Ticinese</i> Tous les chinois	28	Ticinese... cinese ma i cinesi
	[travaillent	29	oggi sono impiegati negli uffici
23	aujourd'hui dans les bureaux	30	Distruggeranno tutto, Ettore Mezzo,
24	Ils détruiront tout <i>Ettore Mezzo</i> Le néon	31	(il neon ha già partita vinta)
25	anéantira la clarté antique de l'huile	32	correranno rombanti i torpedoni
26	Et les autocars vrombiront sur l'autostrade	33	sull'autostrada, là dove fu un tempo
27	où fut autrefois le flot de l'eau étale	34	una pigra corrente d'acque dolci
	[coulant	35	per la semplice festa tra le case
28	pour la simple gâité devant ses maisons	36	della piccola gente che lavora.
29	du petit peuple travailleur.		

Entrambi gli esempi riportati hanno in comune la corrispondenza del numero di strofe tra il testo originale e la traduzione in italiano, ma, al di là di questo, non è possibile parlare di un criterio ben identificabile per descrivere la scelta del numero di versi che Erba ha inserito all'interno di ognuna di esse. Nella poesia *La Cordillera de los Andes* una sola strofa su quattro, ovvero la seconda, vede lo stesso numero di versi tra le due versioni del componimento, mentre, nel caso di Frénaud, non è possibile individuare alcuna corrispondenza di questo genere. Rispetto all'esempio riportato in apertura di questo paragrafo, ovvero i versi iniziali dell'ode di Jean Racine *Le paysage en gros*, con autori quali Michaux e Frénaud ci troviamo in un'epoca più recente e un altro quadro di riferimento culturale, a cui si associa un modo diverso di fare poesia, slegato dalle imposizioni metriche tradizionali. Questo comporta che, fondamentalmente, i due testi *La Cordillera de los Andes*, da un lato, e *Canaux de Milan*, dall'altro, non si basino su di una struttura metrica ben identificabile e la conseguenza, a mio avviso, è che Erba, nel corso del suo lavoro, non senta la necessità di attenersi ad alcun criterio strutturale, come, ad esempio, il numero dei versi, perché la vera caratteristica su cui si fondano questi testi è, al contrario, la libertà rispetto ai vincoli.

Bisogna comunque osservare che, seppur lontano dal cercare corrispondenze precise, Erba, nel caso di queste traduzioni, si curi comunque di non corrompere troppo il profilo metrico dei testi originali, che mantengono, quindi, dei tratti di riconoscibilità anche nella loro versione italiana. Questa osservazione è valida soprattutto per il primo dei due esempi, vale a dire *La Cordillera de los Andes* di Henri Michaux, dove Erba mantiene grossomodo una forma di equivalenza nella scelta dei versi lunghi e brevi. Affiancando il testo francese e la relativa traduzione, si può infatti notare che Erba, di preferenza, opta per dei versi lunghi o brevi a seconda delle scelte di Michaux, anche se le misure non sono esattamente corrispondenti. Non si tratta di un accorgimento distribuito in modo sistematico in tutto il testo, ma della linea maggioritaria seguita in questo contesto.

Nonostante le similitudini individuate inizialmente per la gestione dei testi di Michaux e Frénaud, non si può dire che Erba, per quanto riguarda le misure versali, riservi a questi due testi lo stesso tipo di gestione. Di fronte alla poesia di André Frénaud, *Canaux de Milan*, come prima, l'aspetto generale del testo non è del tutto deformato, poiché il numero delle strofe resta tale e la loro estensione viene alterata, ma non in modo drastico; rispetto al componimento di Michaux, tuttavia, stavolta Erba si riserva una maggiore libertà dal punto di vista dell'estensione dei propri versi. Questa scelta si fa, a mio avviso, particolarmente manifesta nella penultima strofa del componimento¹²⁸, la quale, in francese, presenta dei versi molto lunghi, mentre in italiano troviamo un'escursione che varia dalla brevità del settenario e raggiunge la massima estensione con l'endecasillabo; Erba, ad ogni modo, riduce le sillabe a disposizione in ogni singolo verso, ma guadagna spazio in verticale, aumentando il numero dei versi, lavorando, così, molto sull'*enjambement*, fenomeno che riguarda, in realtà entrambi i testi in questione. Tale espediente è, peraltro, stato individuato anche da Anna Stella Poli, proprio in relazione al testo *La Cordillera de los Andes* di Michaux.

Dare nuova forma a una sostanza altrui, sfruttando (o meno) la somiglianza delle scanalature negli stampi. Quando Erba traduce *La cordillera de los Andes* di Michaux, vi trova uno stilema, l'iterazione [...], perfettamente erbiano: il poeta-traduttore reagirà appropriandosene con una pervasività che pare travalicare l'aderenza alla fonte, mancata quasi per eccesso. Si prenda come campione il v. 5 [...], in cui notiamo, insieme alla

¹²⁸ Vv. 11-14 nel testo originale e vv. 14-19 nella traduzione erbiana.

triplicazione del predicato, la costruzione marcata della frase [...]. Analogamente «Les nuages ne sont pas tous plus hauts que nous» diviene «Le nuvole, / non sono più alte di noi tutte le nuvole» in cui la *geminatio* serve a incorniciare la frase, foderandola e conferendole così movenze di oralità molto più spiccate, evidenziate dallo stacco dell'*enjambement*.¹²⁹

Mentre, poche pagine prima, Poli si rivolge all'altro testo qui portato come esempio, cioè *Canaux de Milan*, interessandosi, però, ad altri aspetti:

Nonostante il testo a fronte, non è così immediato orizzontarsi nella traduzione di Erba, che innova a tal punto il dettato che ben poco resta dell'allitterante *pedale frénaldiano*. Innanzitutto cambia il soggetto, che non sono più le «gentili domeniche», ma giorni come domeniche [...], e, dato non da poco, sparisce Milano: il dettaglio geografico viene sottinteso [...]. Sistematiche sono le licenze sono le licenze che Erba si concede nel reimpasto del materiale verbale [...]. Colpisce che l'esegesi di spregiudicate scelte di traduzione affondi in un'attenzione acuta, quasi inusuale, al dato concreto [...]. La precisione delle cose è preminente rispetto a una teorica, sedicente, buona pratica traduttoria.¹³⁰

Questo ad indicare come le trasgressioni rispetto alle linee marcate dai testi originali si manifestino su diversi fronti e a più livelli nello stesso tempo.

Tornando, ad ogni modo, più precisamente al tema fondamentale di questo paragrafo, ovvero una gestione del testo che rispetta la suddivisione strofica dei componimenti, ma non la struttura della strofa stessa, vorrei sottolineare che essa ha anche una controparte, a dimostrare quanto Erba traduttore sia imprevedibile e difficilmente incasellabile. Vorrei dunque proseguire la mia analisi, con l'osservazione del fenomeno opposto a quello considerato nel paragrafo corrente.

3.3 *Mantenimento della struttura strofica*

Come annunciato in chiusura del paragrafo 3.2, vorrei ora analizzare una modalità traduttiva che si posiziona esattamente all'opposto rispetto a quella appena vista. Se, nelle pagine precedenti, si è parlato di una corrispondenza del numero di strofe, tra testo

¹²⁹ Cfr. Poli 2016, p.44.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 42-43.

originale e traduzione, ma non dei versi in esse contenuti, ora vorrei mostrare la situazione in cui Erba sceglie di traporre un testo in italiano, impiegando un diverso numero di unità strofiche, ma basandosi sullo stesso tipo di strofa voluto dall'autore.

Premetto che questo espediente non conosce una grande diffusione in seno alla raccolta *I miei poeti tradotti*, al contrario, riguarda un solo testo, ossia la poesia *Chanson*, in italiano *Canzone*, di Victor Hugo, che riporto qui di seguito.

<i>Chanson</i>	<i>Canzone</i>
1 Nous nous promenions parmi les [décombres,	1 Passeggiavamo fra le rovine di Rozel [Tower
2 A Rozel Tower,	2 ascoltavamo le oscure parole del mare.
3 Et nous écutions les paroles sombres	3 Udimmo le vaghe canzoni del vasto
4 Qui disait la mer	[oceano,
	4 dicevano: apparite sublimi verità, azzurri [orizzonti!
5 L'énorme océan, – car nous entendîmes	5 Il mondo schiavo non ha leggi né regole
6 Ses vagues chansons, –	6 è in mano agli oppressori:
7 Disait: «Paraissez, vérités sublimes,	7 ali delle grandi aquile, spiriti dei pensatori
8 Et bleus horizons!	8 volate nei cieli!
9 Le monde captif, sans lois et sans règles,	9 Sorgete, alzatevi sui flutti sonori,
10 Est aux oppresseurs;	10 sui flutti vermigli
11 Volez dans les cieux, ailes des grands [aigles,	11 fate che nella notte spuntino le vostre [aurore,
12 Esprits des penseurs!	12 popoli e astri!
13 Naissez, levez-vous sur les flots sonores,	13 Lasciate che passino la folgore e la
14 Sur les flots vermeils,	[bruma,
15 Faites dans la nuit poindre vos aurores,	14 i venti e i gridi
16 Peuples et soleils!	15 affrontate la burrasca, sfidate la schiuma,
17 Vous, – laissez passer la foudre et la [brume,	16 voi scogli, voi poscritti!
18 Les vents et les cris,	

19 Affrontez l'orage, affrontez l'écume,
20 Rochers et proscrits!»

Rispetto al fenomeno osservato nel paragrafo precedente, in questo caso è necessario che il testo di partenza presenti una regolarità interna alle unità strofiche, poiché se, al contrario, ognuna di esse offrisse una struttura diversa, sarebbe difficile individuare una struttura strofica di base.

Nel caso del componimento *Chanson* di Hugo, il testo si sviluppa in modo molto regolare su cinque quartine uguali tra loro, composte da due versi lunghi nelle sedi dispari e due brevi in quelle pari. Nella fattispecie, le misure versali in questione sono il *décasyllabe*¹³¹ e il *pentasyllabe*¹³², che coincide esattamente alla metà della lunghezza del precedente. Erba, nella propria traduzione, impiega a sua volta versi lunghi che alterna a versi brevi, ma, come nella maggior parte dei casi, non si basa su delle misure precise; al contrario, si osserva, per i versi lunghi, un'escursione tra le diciotto (v. 4) e le dodici (v. 9) sillabe, mentre quelli brevi oscillano tra il quinario e il settenario.

Il fenomeno interessante da osservare, che è oltretutto determinante per la discrepanza nel numero delle strofe tra i due testi, riguarda i primi quattro versi. In questa sede, infatti, Erba non alterna i versi brevi a quelli lunghi, ma impiega solo le misure più distese e, così facendo, egli si crea uno spazio più ampio in questa sede, che gli consente di condensare in tale strofa il contenuto di entrambe le prime due quartine di Victor Hugo. In particolare, i versi 1 e 2 del testo tradotto corrispondono esattamente alla prima strofa di *Chanson*, mentre i versi 3 e 4 del testo italiano, traducono la seconda strofa del testo originale; nel resto del testo, invece, rispetta da vicino l'assetto voluto dall'autore francese, sia per la disposizione delle misure versali, sia per la suddivisione delle informazioni nelle varie unità.

In questo caso la diminuzione del numero di versi non corrisponde al tentativo di Erba di condensare il messaggio del testo francese in un minore spazio, poiché la contrazione

¹³¹ Verso di dieci sillabe, che corrisponde però all'endecasillabo nella versificazione italiana, poiché è accentato sull'ultima.

¹³² Verso di cinque sillabe, che corrisponde però al senario nella versificazione italiana, poiché, anche questo verso, come il *décasyllabe*, è accentato sull'ultima.

in senso verticale trova un bilanciamento nella distensione in orizzontale, visibile soprattutto nella seconda e quarta sede del componimento.

Una volta di più, anche in un testo che rappresenta un *unicum* nella raccolta, Erba sembra quasi prendersi gioco delle regole, ma, soprattutto, del futuro esperto che, come indovina, si dedicherà un giorno al suo lavoro. In questo caso, infatti, si potrebbe parlare di un testo tradotto in ottemperanza alla struttura testuale del testo originale, ma tale ipotesi viene smentita dai primi versi, allo stesso tempo, tuttavia, mi sembra inesatto parlare a tutti gli effetti di una rielaborazione della struttura, poiché la variazione è circoscritta alla sola prima strofa ed è anche possibile individuare il criterio che la regola. Con le parole di Leonardo Manigrasso:

[...] pochi traduttori disattendono le aspettative del lettore con l'assiduità di Erba, che fa dell'infrazione, della deroga, dell'inottemperanza, il criterio normativo delle proprie traduzioni. Basta scorrerne infatti la distillata rassegna per accertare la continua revoca ai testi di quella trama di compensazioni e risarcimenti che costituiscono forse il più arduo banco di prova di un traduttore. Piuttosto il vero criterio strutturale è da rintracciarsi in una sorta di procedimento traduttivo per scarto, per sistematica variazione, a quasi tutti i livelli, delle relazioni testuali.¹³³

E, ancora:

L'eccezionalità della traduzione per scarto di Erba non sta nella particolarità delle singole attestazioni, per lo più riscontrabili quasi fatalmente anche in altri traduttori, bensì nel fatto che altrove questi tratti hanno il carattere di espedienti sporadici, spesso di compensazione per bilanciare scelte obbligate; viceversa in Erba queste dislocazioni assumono la dignità di veri e propri "criteri metodologici" (o categorie del non-metodo, per riprendere una definizione "autografa") che informano di sé la quasi totalità delle traduzioni del poeta milanese.¹³⁴

Un piccolo ritaglio di libertà, forse una beffa, ad ogni modo sicuramente una dimostrazione delle caratteristiche forme di scarto che stanno alla base della postura traduttiva di quest'intellettuale dal quale non ci si può attendere nulla con certezza, se non l'arrivo di un gesto inaspettato.

¹³³ Manigrasso 2012, p. 188.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 197-98, nota 9.

Alla luce di questa linea direzionale che sta alla base del *modus operandi* erbiano, vorrei ora passare all'osservazione di quei testi nei quali l'imprevedibile travolge completamente la composizione della traduzione italiana.

3.4 Caduta dell'isostrofismo

Le traduzioni analizzate fino ad ora contenevano tutte degli scarti che, seppur con misure e incidenze differenti, esibivano in qualche modo una discrepanza, più o meno forte, rispetto ai testi originali in lingua francese, mantenendo, tuttavia, una struttura riconoscibile. Con il presente paragrafo vorrei, invece, portare l'attenzione su quelle traduzioni per le quali il lavoro di rielaborazione è tale da arrivare a deformare il profilo metrico del testo di partenza, tanto da renderlo, a prima vista, irriconoscibile.

Anche nell'ambito di questo gruppo di traduzioni, che si fanno carico degli atti di libertà più irriverenti di Erba, il suo desiderio di ritagliarsi degli spazi personali si manifesta a differenti livelli tra un componimento e l'altro. Si può, dunque, dire che ogni testo contenuto ne *I miei poeti tradotti* fa parte per se stesso e, di conseguenza, anche in questo caso, sarebbe poco prudente tentare una descrizione generica.

Vorrei, inoltre, sottolineare che, per quanto Erba tenga al margine di libertà che si crea nelle proprie, questo comportamento così poco rispettoso dei vincoli testuali non è particolarmente diffuso nella raccolta. Al contrario, questa forma dell'emancipazione rispetto al testo originale si può fondamentalmente circoscrivere, nella sua massima espressione, a tre componimenti di Georges Rodenbach; poeta, peraltro, ampiamente citato nel paragrafo 3.1 del presente capitolo, come esempio di autore a cui Erba ha riservato delle traduzioni piuttosto fedeli. I componimenti ai quali vorrei, in particolare, fare ora riferimento sono *Sur l'horizon confus*, *O ville, toi ma sœur* e *En des pays*, intitolati in italiano, rispettivamente, *Sinuosità del fumo*, *Città sorella* e *So di paesi*.

Ritengo, quindi, più opportuno riportare questi testi come esempi, per poter donare una maggiore concretezza al mio ragionamento e mostrare, così, i diversi sentieri in cui Erba si addentra.

Sur l'horizon confus

- 1 Sur l'horizon confus des villes, les
[fumées]
- 2 Au-dessus des murs gris et des clochers
[épars]
- 3 Ondulent, propageant en de muets départs
- 4 Les tristesses du soir en elles résumées.
- 5 On dirait des aveux aux lèvres des
[maisons:
- 6 Chuchotement de brume, inscription en
[fuite]
- 7 Confidence du feu des âtres qui s'ébruite
- 8 Dans le ciel et raconte en molles oraisons
- 9 L'histoire des foyers où la cendre est
[éteinte.
- 10 Vague mélancolie au loin se
[propageant...
- 11 Car, parmi la langueur d'une cloche qui
[tinte,
- 12 On dirait des ruisseaux d'eau pâle
[voyageant]
- 13 Des ruisseaux de silence aux rives non
[précises]
- 14 Dont le peu d'eau glisse au hasard, d'un
[cours mal sûr,
- 15 En méandres ridés, en courbes indécises
- 16 Et, comme dans la mer, va se perdre en
[l'azur!
- 17 C'est parce qu'on les sait tout éphémères
- 18 Qu'on les suit dans le ciel avec des yeux
[meilleurs;
- 19 Elles que rien n'attache, elles qui vont ai
[leurs]
- 20 Et dont les convois blancs emportent nos
[chimères]

Sinuosità del fumo

- 1 Sinuosità del fumo sulle punte dei
[campanili]
- 2 sul grigiore dei tetti, sul confuso orizzonte
[della città]
- 3 sinuosità lontane azzurre, partenze mute
[di tristezze]
- 4 fili di fumo a sera... forse confidenze di
[case]
- 5 di camino in camino sussurrante, vaporosi
[bisbigli]
- 6 geroglifici in fuga nello spazio
- 7 indiscrezioni di focolari ancora caldi di
[braci]
- 8 gelosi segreti di famiglie a ogni vento
[affidati]
- 9 iscritti con tenerissimi tratti
- 10 sul turchino vespro. Vaghe malinconie
- 11 a ignote lontananze avviate! Viaggio di
[ruscelli]
- 12 di pallide acque, fra lenti rintocchi di
[campane]
- 13 ruscelli di silenzio senza riva,
[d'incertissimo corso]
- 14 dove l'acqua corre a caso, con meandri
[increspati]
- 15 in curve indecise per smarrirsi nel cielo
[come un mare!]
- 16 Molli fili di fumo! perché effimeri,
[labili li sappiamo]
- 17 per questo in cielo con occhi migliori li
[seguiamo?]
- 18 A nulla legati, altrove sempre sospinti
- 19 bianchi convogli delle nostre chimere
- 20 custodite nei fili di fumo
- 21 come avvolte di ovatta, o di finissima tela.
- 22 Lente svaniscono le fumate

<p>21 Comme dans de la ouate et dans des lignes [fins.</p> <p>22 Évanouissement et dispersion lente</p> <p>23 De la fumée au fond du ciel doux, par les [fins</p> <p>24 D’après-midi, lorsque le vent le violente.</p> <p>25 Elle déjà si faible et qui meurt sans effort</p> <p>26 – Neige qui fond; encens perdu dans une [église;</p> <p>27 Poussière du chemin qui se volatilise, –</p> <p>28 Comme une âme glissant du sommeil dans [la mort!</p>	<p>23 sul dolcissimo cielo del tramonto</p> <p>24 se il vento si accanisce contro queste</p> <p>25 perfette immagini di un nulla</p> <p>26 che morrà senza pena. Labilità, labilità del [fumo</p> <p>27 neve che si dissolve, incenso</p> <p>28 che svapora tra le navate di una chiesa</p> <p>28 polvere delle strade maestre</p> <p>30 che si alza e si annulla</p> <p>31 come un’anima che scivola</p> <p>32 dal sonno alla morte.</p>
--	---

A prima vista, la conformazione del testo tradotto può sembrare in qualche modo assimilabile a quella dell’originale, dal momento che la differenza nel numero totale di versi tra l’uno e l’altro non è molto ampia e che in entrambi i casi, almeno nella prima parte, vengono impiegate misure versali piuttosto lunghe, che non seguono però un ordine identificabile. Sempre in riferimento alle misure versali, diventa invece più evidente, anche a colpo d’occhio, l’allontanarsi dei due testi nella loro sezione conclusiva, dove la versione originale continua a mantenere la linea del verso lungo, mentre la traduzione passa a misure più brevi.

Il tratto che, tuttavia, mi sembra più significativo individuare riguarda la suddivisione del componimento. Georges Rodenbach, infatti, ripartisce il proprio discorso in tre unità di significato, di dimensioni irregolari, contenenti tre discorsi distinguibili, ma di certo coerenti tra loro, in termini di messaggio, tono e stile. Erba sceglie, invece, di costruire un testo monostrofico, in cui le tre unità distinte del testo francese vengono assemblate in un discorso unitario; per raggiungere questo obiettivo, dunque, il traduttore gioca molto sulla redistribuzione del contenuto, ma, soprattutto, della punteggiatura. Rodenbach, all’interno della sua poesia, posiziona le pause forti ad ogni chiusura di strofa o comunque sempre a fine verso, stabilendo una corrispondenza fra il metro e il discorso, che comprende anche le singole unità versali, in un’organizzazione argomentativa povera di *enjambements*¹³⁵ che ben si adatta a quella metrica. Erba, al contrario, nel suo fondere le

¹³⁵ Cfr. *supra*, quanto detto a proposito del testo di Henri Michaux *La Cordillera de los Andes*.

tre suddivisioni in un unico blocco, cerca di rendere ancora più deboli le barriere tra una parte e l'altra ponendo le pause forti all'interno del verso, quindi in sedi dove la pausa che divide i periodi risulta meno esposta. Il traduttore, ad ogni modo, nel suo omogeneizzare il testo si focalizza anche sul rapporto fra metro e sintassi: se in Rodenbach si può individuare una tendenziale corrispondenza, Erba sceglie, invece, di allentare ulteriormente le ripartizioni testuali, arricchendo il testo di *enjambements* con i quali egli fa scivolare le unità sintattiche in più versi e abbatte, così, anche le suddivisioni dettate dai limiti del verso¹³⁶. Facendo riferimento alla poesia riportata poco sopra, cito due fra i molteplici esempi significativi in questo senso: al verso 10 del testo di Rodenbach, l'autore scrive «Vague mélancolie au loin se propageant...», espressione che, nella versione erbiana, si ritrova a cavallo tra i vv. 10 e 11 «Vaghe malinconie / a ignote lontananze avviate! Viaggio di ruscelli»; ancora, al verso 26 di Rodenbach si legge «encens perdu dans une église» che, di nuovo, in italiano si divide tra due versi, in particolare mi riferisco ai vv. 27-28: «incenso / che svapora tra le navate di una chiesa», con la separazione della relativa.

Questo tipo di espediente è, in realtà, molto caro a Erba, a prescindere dal testo di partenza, come rileva anche Anna Stella Poli:

Contingentati sono dunque fenomeni molto frequenti altrimenti in Erba: il più evidente (sarebbe d'altronde impensabile il contrario) riguarda la risegmentazione sintattico-versale attuata mediante l'inserzione cospicua di *enjambements*.¹³⁷

Tuttavia, è solo in casi come quello presente, ovvero in poesie libere dai vincoli delle forme chiuse, ma pur sempre dipendenti, in qualche modo, dalle regole metriche, che Erba si concede i più ampi margini di libertà rispetto ai testi originali e, quindi, anche di giocare maggiormente con l'*enjambement*.

Vorrei ora riportare anche un altro esempio, per ampliare lo sguardo sulla postura che Erba assume laddove sceglie di rielaborare maggiormente i testi sui quali lavora.

¹³⁶ Cfr. Nayrolles 1996, p. 39: «La majorité des vers [...] ont en principe une unité de sens : le rythme doit s'accorder avec la syntaxe ; les coupes doivent correspondre à des groupes de mots ou à des groupes grammaticaux. Mais il arrive aussi qu'un vers n'ait pas à lui seul une unité de sens et qu'il soit étroitement dépendant des vers qui le précèdent ou qui le suivent. C'est ce qu'on appelle l'«enjambement».

¹³⁷ Poli 2016, p. 49.

O ville, toi ma sœur

- 1 O ville, toi ma sœur à qui je suis pareil.
2 Ville déchue, en proie aux cloches, tous
les deux
3 Nous ne connaissons plus les vaisseaux
[hasardeux
4 Tendant comme des seins leurs voiles au
[soleil,
5 Comme des seins gonflés par l'amour de
[la mer.
6 Nous sommes tous les deux la ville en
[deuil qui dort
7 Et n'a plus des vaisseaux parmi son port
[amer,
8 Les vaisseaux qui jadis y miraient leur
[flancs d'or;
9 Plus de bruits, de reflets... Les glaives des
[roseaux
10 Ont un air de tenir prisonnières les eaux,
11 Les eaux vides, les eaux veuves, où le vent
[seul
12 Circule comme pour les étendre en
[linceul...
13 Nous sommes tous les deux la tristesse
[d'un port
14 Toi, ville! toi ma sœur douloureuse qui
[n'as
15 Que du silence et le regret des anciens
[mâts;
16 Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand
[canal mort.

Città sorella

- 1 Città sorella, eccomi simile a te
2 decaduta città
3 straziata dai rintocchi delle campane,
4 città, mia eguale, se con me dividi
5 un ricordo di rischiosi vascelli
6 che al sole biondo offrivano le vele
7 tese come se un seno si gonfiasse
8 dell'amore del mare!
9 Comune lutto è il nostro
10 derelitta città, preda del sonno
11 città senza velieri al vecchio porto
12 dove i fianchi velati dei trealberi
13 si specchiavano lieti sulle onde. Non più
[suoni,
14 ora, non più riflessi...
15 Impigrisce oggi l'acqua fra gli ormeggi
[deserti
16 e la imprigiona una barriera di giunchi
17 acqua ferma, acqua vuota, abbandonata a
[ogni vento
18 che la dispiega come un sudario...
19 È troppo nostra la tristezza del porto
20 mia città, mia dolorosa sorella!
21 Per te silenzio e rimpianto di vele
22 per me la vita
23 questo lungo canale d'acqua morta!

Nel testo di Georges Rodenbach sopracitato, *O ville, toi ma sœur* o, in italiano, *Città sorella*, non si può parlare di una trasformazione della struttura testuale e della sua suddivisione, poiché entrambi i componimenti sono monostrofici. Ho comunque

considerato questa situazione più associabile alla strategia traduttiva del paragrafo corrente rispetto a quella del paragrafo 3.2, relativo alle traduzioni nelle quali la struttura strofica resta invariata¹³⁸, perché il profilo metrico del testo viene decisamente alterato e questo risulta ben visibile anche osservando la distribuzione dei versi dal solo punto di vista tipografico. Rodenbach costruisce, infatti, un testo che si distende soprattutto in orizzontale, con versi molto lunghi e di ampio respiro, non troppo dissimili tra loro. Erba ne elabora invece una traduzione che si dispiega piuttosto in verticale, mescolando versi brevi e lunghi, e creando, così, un profilo testuale più frastagliato. Risulta dunque difficile, osservando questi due testi affiancati, indentificare l'uno come la traduzione dell'altro, ragion per cui ho ritenuto che il monostrofismo non fosse un elemento sufficiente per poter parlare di un mantenimento, anche parziale, della natura del testo francese.

Ancora una volta, Rodenbach si serve dell'*enjambement* in modo non troppo diffuso e, di fatto, ne inserisce solo uno notevole, perché molto marcato, tra i versi 14 e 15 («Toi, ville! toi ma sœur douloureuse qui n'as / Que du silence et le regret des anciens mâts»); Erba, invece, va molto più spesso a capo, come risulta evidente dalla distribuzione del testo – costituito da ventitre versi contro i sedici dell'originale – non sempre rompendo la sintassi, ma anche, al contrario, sfruttando il cambio di linea per assecondare le pause nella lettura in determinate posizioni, senza inserire la punteggiatura. Il verso 6 del testo francese, per esempio, recita «Nous sommes tous les deux la ville en deuil qui dort», affermazione che nel testo tradotto occupa i vv. 9 e 10: «Comune lutto è il nostro / derelitta città, preda del sonno», dove lo stacco versale serve a separare l'invocazione alla città dal resto della frase; un altro esempio interessante si trova ai vv. 21-23 del testo italiano, ovvero «Per te silenzio e rimpianto di vele / per me la vita / questo lungo canale d'acqua morta!», con due stacchi versali che assecondano la ripartizione della frase e che consentono ad Erba di elaborare un ritmo molto più agile rispetto a quello dei due lunghi versi in francese, carichi di subordinate («Que du silence et le regret des anciens mâts / Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort», vv. 15-16). Rispetto all'esempio tratto dalla poesia *Sur l'horizon confus*, Erba arriva, dunque, a deformare l'aspetto e le caratteristiche metriche del testo, ma percorrendo due sentieri differenti.

¹³⁸ Cfr. Paragrafo 3.2.

Vorrei avanzare, in conclusione di questo paragrafo, un'ipotesi a proposito delle diverse posture traduttive che Erba segue, in particolare nei casi in cui arriva a sconvolgere i testi. Erba si riserva ampi margini di libertà, come già detto, nei testi in cui il contesto metrico, non troppo serrato, lo consente, ma a mio parere, esiste anche un altro fattore piuttosto incisivo, ovvero la vicinanza che egli percepisce rispetto al testo sul quale lavora. Tenendo in considerazione che, in realtà, tutti gli autori inclusi nella raccolta *I miei poeti tradotti* sono stati scelti da Erba per affinità, resta comunque il fatto che egli possa intuire questa sensazione secondo gradi differenti rispetto ad ognuno dei componimenti che ha selezionato e la mia opinione è che egli sia spinto ad appropriarsi soprattutto di quelli che sente più vicini, soprattutto per messaggio e contenuto. Erba stesso, nell'*Introduzione* all'antologia *Dei cristalli naturali* afferma, in riferimento alle sue traduzioni, che «Qualcuna avrebbe voluto perfino essere una poesia»¹³⁹ e la mia impressione è che si stesse riferendo proprio a quei testi che ha avvertito così vicini alle proprie poesie, da arrivare quasi ad appropriarsene. A sostegno di questa mia ipotesi vorrei riportare anche le parole di Leonardo Manigrasso:

[...] le scelte di Erba possono essere raccordate molto strettamente alle sue più sperimentate trame tematiche, evocate dai domenicali borghi fiamminghi messi in versi da Rodenbach, dallo scorcio milanese ritratto da Frénaud, o ancora da quell'attribuzione di supremi valori ontologici a elementi circoscritti della realtà quale si riscontra nelle prose di Ponge, là dove egli confessa di trovare come più congrua "immagine del mondo" – anziché i grandi congegni filosofici – frammenti trascurabili di esistenza come «un ramo di lillà, un gamberetto nell'acquario naturale di scogli all'estremità del molo del Grau-du-Roi, un asciugamano di spugna della mia stanza da bagno, un buco di serratura con la chiave dentro».¹⁴⁰

¹³⁹ Erba 1991, pp. 9-10.

¹⁴⁰ Manigrasso 2012, p. 171; l'ulteriore citazione proviene dalla traduzione di Erba del passo intitolato *La forme du monde* di Ponge, in *Dei cristalli naturali*, pp. 76-79.

Gli esempi e le relative analisi che hanno costituito, fino ad ora, l'oggetto di questo capitolo, mi hanno concesso di studiare e mostrare un ventaglio abbastanza ampio e variegato dei comportamenti che Erba, con il suo «metodo del non metodo»¹⁴¹ può, di volta in volta, assumere rispetto alle strutture testuali con le quali si confronta. In conclusione di questo capitolo, tuttavia, vorrei anche riservare uno spazio ai fenomeni stilistici e, in particolare, all'uso della rima e delle eventuali altre strutture iterative.

3.5 Rima e altre strutture della ripetizione

La selezione di testi facenti parte della raccolta *I miei poeti tradotti* comprende, come già evidenziato, le più varie tipologie di strutture testuali, che spaziano dalle forme metriche tradizionali, come le ballate di Villon, alle catene verbali destrutturate di Cendrars. A questo tipo di varietà strutturale si legano anche fenomeni fonici, di marcata iteratività o, al contrario, di soppressione della stessa, dei quali Erba deve tenere in conto, decidendo di volta in volta come comportarsi di fronte a questi elementi stilistici.

Prima di analizzare il comportamento di Erba traduttore nei confronti dei fenomeni di ripetizione, vorrei spostare brevemente lo sguardo sull'uso di questi espedienti da parte di Erba poeta. Bisogna, chiaramente, tener conto che con questo intellettuale milanese ci si trova nel Novecento inoltrato, dunque in un periodo già segnato dalle rielaborazioni delle forme tradizionali, dallo sperimentalismo prosodico, dalla diffusione della versificazione libera, fino ad arrivare alle esperienze avanguardistiche più estreme, poi superate. Per tutte queste ragioni è impossibile pensare che Erba poeta potesse impiegare, nei propri componimenti, delle solide strutture rimiche in modo tradizionale.

Erba, infatti, nei propri testi non si serve, in generale, della rima dal punto di vista strutturale, al contrario se ne serve piuttosto in funzione ironica, talvolta anche sotto forma di citazione, ma in ogni caso si tratta di un metodo diminutivo, così come i giochi paronomastici e le allitterazioni, che sottolineano un ostentato manierismo. La rima, peraltro, compare spesso nei versi conclusivi del testo, per esempio sotto forma di rima baciata di clausola, spesso per fissare epigrammaticamente l'ironia, ma anche per dare

¹⁴¹ Definizione autoriale, cfr. per esempio Erba 1991, p. 8.

evidenza ad un'immagine pregnante oppure a un enunciato-chiave.¹⁴² Riporto un sonetto erbiano, intitolato *L'ippopotamo*, che dà anche il nome ad una delle sue raccolte, per mostrare concretamente questo fenomeno:

- 1 *forse* la galleria che si apre
- 2 l'ippopotamo nel folto della giungla
- 3 per arrivare al fiume, ai curvi pascoli
- 4 di foglie nate a forma di cuore

- 5 *forse* il varco tra alberi e liane
- 6 gli ostacoli divelti, le improvvisi
- 7 irruzioni d'azzurro nelle tenebre
- 8 su un umido scempio di orchidee

- 9 *forse* qualsiasi tracciato
- 10 come a Parigi la Neully-Vincennes
- 11 o l'umile «infiorata» di Genzano

- 12 o un canale di Marte, altro non sono
- 13 che eventi privi d'ombra e di *riflesso*
- 14 soltanto un segno che segna se *stesso*.¹⁴³

Questo testo mostra come, anche scegliendo una delle forme metriche tradizionali per antonomasia, il sonetto¹⁴⁴, Erba non rinunci alla propria autonomia nei confronti della rima, che utilizza solo in clausola, mentre lega le prime tre strofe con l'anafora di *forse*.

L'impiego antitradizionale della rima riguarda anche l'ambito delle traduzioni: non è possibile, con Erba, individuare un percorso chiaramente distinguibile nell'impiego dei fenomeni iterativi né, tantomeno, la struttura del testo di partenza può essere un indizio utile a prevedere il suo comportamento.

¹⁴² Cfr. di Benedetto 1974, pp. 1394-95.

¹⁴³ Corsivi miei.

¹⁴⁴ Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2010, pp. 139-156 per uno studio approfondito sulla forma sonetto nel Novecento,

Scorrendo la raccolta *I miei poeti tradotti*, si osserva che, nella maggior parte dei casi, laddove i testi francesi presentano uno schema rimico ben definito, Erba sceglie di eliminarlo, magari inserendo comunque qualche sporadica rima, oppure di conservarlo solo in una strofa o in un ristretto gruppo di versi, come accade per la ballata di François Villon *Ballade des dames du temps jadis*, di cui riporto la prima strofa.

<i>Ballade des dames du temps jadis</i>	<i>Ballata delle dame e tempi che furono</i>
1 Dicles moy ou, n'en quel pays,	1 Ditemi un po', in qual paese mai
2 Est Flora la belle Rommaine	2 finita è Flora, la bella romana
3 Archipiades, ne Thaïs,	3 oppure Archipiades, o magari Thais
4 Qui fut sa cousine germaine,	4 che fu di quella cugina germana?
5 Echo parlant quant bruyt on maine	5 dove mai Eco, di celeste bellezza:
6 Dessus riviere ou sus estan,	6 lungo un ruscello o in riva a uno stagno
7 Qui beaulté ot trop plus qu'humaine	7 bastava a udirla un lieve brusìo.
8 Mais ou sont les neiges d'antan?	8 Ma dove sono le passate nevi?

Come si può notare dai versi riportati, il testo di Villon segue lo schema rimico A B A B B C B C, che si ripete uguale, seppur con altri suoni, nel corso di tutto il testo. Nella propria traduzione, invece, Erba conserva tale disposizione soltanto nella prima emistrofa, a schema A B A B, mentre la quartina finale non vede alcuna corrispondenza rimica, così come tutti i versi seguenti della ballata. In altri contesti, invece, non è possibile individuare un gruppo preciso di versi ai quali sia concesso di mantenere lo schema iterativo originale, ma, ciò nonostante, Erba inserisce comunque qualche rima, non necessariamente nelle posizioni indicate dai testi francesi, per mettere in evidenza dei vocaboli in particolare o perché l'insistenza su di essi è funzionale al tono che il traduttore vuole marcare per la propria versione della poesia; ciò che accade, per esempio, nell'ultima quartina del componimento *Ballade* di Villon.

Ballade

Ballata

31 Prince, passez tous ces frians morceaux, 32 S'estamine, sacs n'avez ou bluteaux, 33 Parmy le fons d'unes brayes breneuses; 34 Mais, par avant, en estrons de pourceaux 35 Soient frites ces langues envieuses!	31 Principe, attraverso brache <i>merdose</i> 32 fate passare queste leccornie 33 in mancanza di stracci e di buratti; 34 sempre che prima con stronzi di maiali 35 sian fritte tali lingue <i>invidiose!</i>
---	---

In questo contesto la rima *merdose* : *invidiose* si sviluppa tra due versi che Villon non lega tra loro dal punto di vista fonico, ma l'obiettivo di Erba non era quello di aderire alla struttura francese, ma di racchiudere la strofa all'interno di due aggettivi di significato negativo, insistendo, così, sull'aspetto estremamente basso della scena.

Vorrei evidenziare, inoltre un'altra casistica legata alla rima e, in particolare, alla cosiddetta rima ritmica. Laddove Erba elimina lo schema delle rime accade, infatti, che talvolta introduca una serie di versi sdrucchioli che nella tradizione italiana, a partire dall'ode-canzonetta settecentesca, valgono come versi rimati. Questo accade, per esempio, nelle terzine del sonetto *L'esté de Rome* di Saint-Amant:

<i>L'esté de Rome</i>	<i>L'estate romana</i>
9 Les furieux regards de l'aspre Canicule	9 Chi scamperà all'occhio furioso della
10 Forcent mesme le Tibre à perir comme [Hercule,	[canicola
11 Dessous l'ombrage sec des joncs, et des [roseaux:	10 se fin tra l'ombre riarse dei canneti
12 Sa qualité de Dieu ne l'en sçauroit [deffendre;	11 patisce il Tevere il supplizio di <i>Ercole?</i>
13 Et le Vase natal, d'ou s'escoulent ses [eaux,	12 Se anche tu fiume, dio immortale, morrai
14 Sera l'Urne funeste, où l'on mettra sa [cendre.	13 e se l'anfora donde sgorgan le tue acque
	14 sarà funebre urna del tuo <i>cenere?</i>

Come mostra l'esempio riportato, nella versione italiana del testo, Erba lega le due terzine del sonetto inserendo tre parole sdrucchiole in punta di verso su sei, in particolare al v. 9, al v. 11 e, in chiusura, al v. 14, quindi pur non rispettando lo schema di Saint-Amant CCD EDE, riesce ugualmente, in modo più sottile, a creare un legame ritmico tra i versi di queste strofe.

Tutto ciò non toglie, ad ogni modo, che in alcune circostanze il traduttore mantenga la disposizione delle rime aderendo perfettamente alla disposizione voluta dall'autore del quale si occupa, è il caso, ad esempio della poesia *Noël* di Théophile Gautier, che riporto qui di seguito, affiancata dalla relativa traduzione, *È Natale*:

<i>Noël</i>	<i>È Natale</i>
1 Le ciel est noir, la terre est blanche;	1 Bianca la terra, i cielo grigio,
2 «Cloches, carillonnez gaîment!	2 «Suonate, campane, a distesa:
3 Jésus est né»; la Vierge penche	3 è nato!» Sul vico prodigio
4 Sur lui son visage charmant.	4 la Vergine è china e protesa.
5 Pas de courtines festonnées	5 Non broccati, non lievi tende
6 Pour préserver l'enfant du froid;	6 proteggono il Bimbo dal gelo:
7 Rien quel es toiles d'araignées	7 qualche tela di ragno pende
8 Qui pendent des poutres du toit.	8 dal soffitto che mostra il cielo.
9 Il tremble sur la paille fraîche,	9 Gesù, tutto bianco e vermiglio,
10 Ce cher petit enfant Jésus,	10 sulla paglia fredda si muove;
11 Et pour l'échauffer dans la crèche	11 gli rinfatano sul giaciglio,
12 L'âne et le bœuf soufflent dessus.	12 a scaldarlo, l'asino e il bove.
13 La neige au chaume coud ses franges,	13 Sopra il tetto che si spalanca
14 Mais sur le toit s'ouvre le ciel	14 nero, la neve fiocca eguale.
15 Et, tout en blanc, le chœur des anges	15 Angioletti in tunica bianca
16 Chante aux bergers: «Noël! Noël!»	16 ricantano ai greggi: «È Natale!»

Questa poesia rappresenta forse il caso in cui Erba mostra il massimo grado di fedeltà rispetto al testo originale. Oltre che all'impalcatura del testo, Erba aderisce infatti in modo

pedissequo ai criteri impiegati da Gautier, anche dal punto di vista della rima. Il traduttore resta, infatti, fedele alla rima alternata a b a b, che si ripete in ogni quartina, su suoni diversi. In questo caso, a mio parere, ciò che ha favorito il mantenimento fedele della rima è, ancora una volta, legato al tono del testo stesso, che ricorda, alla lettura, una filastrocca per bambini molto cadenzata. L'adesione di Erba all'originale è, dunque, frutto, una volta di più, di una scelta personale, nel presente caso dettata dalla volontà di mantenere il tono cantilenato del testo, forse ironicamente, come nelle proprie poesie¹⁴⁵. Mi sembra, tuttavia, corretto indicare che il testo di Gautier appena osservato non è il solo per il quale Erba sceglie di essere fedele alla disposizione delle rime, questo accade, infatti, anche altrove, come nel testo *La pluie* di Georges Rodenbach, *La pioggia* in italiano¹⁴⁶, per citare almeno un altro esempio. Quest'ultimo componimento non presenta a sua volta le caratteristiche di una filastrocca e, al contrario, coi suoi versi distesi non suggerisce una lettura dal ritmo cadenzato. I versi de *La pluie* e della sua versione italiana *La pioggia* sono, però, ricchi di esclamazioni, interiezioni e, soprattutto, frasi dal tono elegiaco, così come accade nel componimento, sempre di Rodenbach, *Douceur du soir*, intitolata da Erba *Dolcezza della sera*, nella propria versione¹⁴⁷, meno ricco di esclamazioni, ma sempre melanconico. In entrambi questi casi Erba mantiene lo schema delle rime e opta per un registro piuttosto altro e, oserei dire, innaturale, cioè lontano da un impiego comune e scorrevole della lingua, che generalmente, invece, predilige. Anche in queste situazioni, a mio parere, è dunque il tono della poesia, unito poi ad un linguaggio poco naturale e molto costruito, a suggerire al traduttore di attenersi all'artificio rappresentato dall'iterazione rimica.

Una situazione che non si verifica mai è, invece, quella costituita dal fenomeno opposto rispetto a quello appena considerato; vale a dire che se laddove il testo francese presenta un'impalcatura rimica, Erba opta spesso per eliminarla e talvolta per mantenerla, nei contesti in cui la poesia originale non presenta alcuno schema, non è mai il traduttore ad inserirne uno. Questo comportamento si può, dunque, osservare in componimenti privi di rime quali i testi di Cendrars, Michaux e Frénaud riportati nelle pagine precedenti del presente capitolo o, ancora, nella poesia *Noël* di Max Jacob, che mostro qui di seguito a titolo esemplificativo:

¹⁴⁵ Cfr. capitolo 1.

¹⁴⁶ I testi si trovano in Erba 2014, pp. 122-25.

¹⁴⁷ I testi si trovano in Erba 2014, pp. 136-37.

Noël

- 1 La Sainte Vierge disait en lavant le Petit
- 2 «Il faut ancheter une éponge neuve,
- 3 Une cuvette d'émail».
- 4 «Plus tard» répond l'Enfant miraculeux,
- 5 «l'éponge pour le fiel!
- 6 le cuvette pour le sang!»

Natale

- 1 Diceva la Vergine lavando il suo bambino:
- 2 «Bisognerà comprare un'altra spugna
- 3 e un catino di smalto che sia nuovo».
- 4 «Aspetta!» le risponde il nuovo Nato
- 5 «la spugna dovrà servire per il fiele!
- 6 e il catino smaltato per il sangue!»

Questo testo mostra, per l'appunto, come Erba sia a favore dell'emancipazione rispetto agli schemi iterativi fissi, che dunque rispetta in questo testo come in tutti gli altri che si presentano svincolati da questo genere di obblighi.

L'assenza della rima nella maggior parte delle traduzioni erbiane non toglie, ad ogni modo, la possibilità per Erba di introdurre altri richiami fonici, non necessariamente autorizzati dai testi originali. In molte traduzioni dei testi di Georges Rodenbach, per esempio, si trovano dei vocaboli ripetuti più volte, magari anche con insistenza, nel corso di tutto il testo, in modo omogeneo oppure anche con diverse concentrazioni in base alle zone del componimento, ma non necessariamente in punta di verso. Generalmente Erba si focalizza su delle parole nei confronti delle quali già gli autori francesi mostrano una certa insistenza, ma senza aderire precisamente al loro impiego. Nel caso, per esempio, di *Sinuosità del fumo*, traduzione di *Sur l'horizon confus*, è proprio la parola *fumo*, presente già nel titolo, a ripetersi più volte nel testo, con una concentrazione massima tra i vv. 1-3 e 16-22, tenendo conto anche del nome derivato *fumate*; nella poesia *Città sorella*, traduzione di *O ville, toi ma sœur*, invece, è la parola *città* a rappresentare il *fil rouge* del testo e si distribuisce al suo interno in modo più omogeneo.

Conclusioni

Attraverso i tre capitoli precedenti, ho cercato di restituire un'immagine il più possibile completa di Luciano Erba e de *I miei poeti tradotti*, inquadrando la sua postura di poeta e traduttore da diverse prospettive.

La sua ironia, la sua attenzione alle realtà concrete, i suoi espedienti imprevedibili proiettano questo autore in avanti, verso le generazioni successive e lo rendono l'allievo di una classe alla quale non è ormai più possibile insegnare nulla, poiché i programmi e le parole d'ordine sono ormai nozioni prive di vita. Bernard Simeone definisce Erba un *poète de l'après*, ossia un "poeta del dopo": dopo il boom economico, dopo le avanguardie, dopo le ideologie e i cosiddetti anni di piombo e prima di una fase che, in Italia come in Europa, non ha un aspetto identificabile.¹⁴⁸ Sicuramente la situazione storica in cui l'autore vive si lega a questa posizione apparentemente instabile, proprio perché difficile da incasellare, ma nel suo agire al di fuori degli schemi tradizionali, Luciano Erba sembra non sembra mai vacillare, al contrario si mantiene sempre stabile su delle posizioni teoriche che lui stesso ha elaborato e che solo lui, a quanto pare, può conoscere fino in fondo. Una posizione così al di fuori dalle categorizzazioni comunemente condivise che Erba stesso, per definire la propria personalità in ambito intellettuale – e in particolare mi riferisco alle traduzioni, di cui mi sono occupata nel corso di questo lavoro – adotta un termine del tutto estraneo al vocabolario intellettuale, ovvero quello di *bricoleur*, che non butta via niente, poiché invece

Un traduttore «senza lettere», *naïf* di suo o per eccentrica scelta, una traduzione selvaggia, immemore dei classici, poni caso avanguardistica.

La traduzione è soprattutto una grande operazione di riciclaggio di materiali forniti dalla tradizione. Echi, risonanze, intarsi ne sono la contropartita; o addirittura plagi [...].¹⁴⁹

E, a mio avviso, è proprio questo tipo di lavoro, che va al di là di ogni possibile schema autorizzato dalla tradizione, ma che allo stesso tempo vi resta saldamente ancorato che

¹⁴⁸ Cfr. Simeone 1995, p. 13.

¹⁴⁹ Erba 1991, p. 9.

permette ad Erba di svolgere un'operazione letteraria e non puramente linguistica, attraverso la quale egli riesce a cogliere e restituire il cuore del messaggio trasmesso dai testi originali. Le traduzioni erbiane sono, allo stesso tempo, delle letture critiche, grazie alle quali le variazioni, le aggiunte e le eliminazioni che il traduttore apporta, non vanno considerate come delle infedeltà, ma piuttosto come delle vie per farne emergere il messaggio, magari riattualizzandolo: «la métamorphose est en revanche garante d'expression, de passage et de survie»¹⁵⁰.

Sono queste le ragioni per le quali le traduzioni erbiane non sono incasellabili, ma ognuna di esse va considerata come caso a sé: il metodo di lavoro, le scelte traduttive, sono uniche poiché si rapportano alle specificità del testo originale e ne restituiscono una versione peculiare; come dichiara Erba stesso, «qualcuna avrebbe voluto perfino essere una poesia»¹⁵¹.

Con il presente lavoro di tesi magistrale non mi è stato possibile studiare e spiegare ognuno dei fenomeni traduttivi, stilistici e metrici che attraversano questi testi, tanto meno ogni tecnica, di volta in volta, pensata e applicata da Luciano Erba. Forse un lavoro del tutto esaustivo, di fronte ad un autore così imprevedibile e spesso difficile da interpretare, non è possibile, ma di certo il materiale contenuto nella raccolta *I miei poeti tradotti* lascia ancora ampio spazio ad analisi ulteriori, più estese e approfondite, che tengano magari conto anche dei versanti ispanico e anglosassone.

¹⁵⁰ Simeone 2004.

¹⁵¹ Erba 1991, pp. 9-10.

Ringraziamenti

Questo lavoro di tesi rappresenta il suggello e il coronamento di un percorso iniziato cinque anni fa, con l'iscrizione al corso di Laurea Triennale in Lettere Moderne, che ha trovato poi la sua naturale prosecuzione nella Laurea Magistrale in Filologia Moderna, con un particolare percorso binazionale, tra l'Italia e la Francia.

Sono tante le persone che, durante questi anni, ho incrociato e che, con la loro presenza, costante o meno, nel mio percorso mi hanno aiutato a muovere almeno alcuni dei passi che mi hanno portata qui. È difficile, forse impossibile, ringraziarle tutte, una ad una, in questa sede, ma chiunque c'è stato, di certo, sa che un mio «grazie» è diretto anche a lui.

Riguardando a posteriori l'intero percorso che, sembra inverosimile, giunge ora al termine, riesco però a distinguere con chiarezza delle figure che spiccano su tutte le altre e senza le quali, lo so per certo, non sarei qui; questo traguardo è anche merito loro.

Vorrei, dunque, ringraziare innanzitutto il mio relatore, Prof. Sergio Bozzola, che per la seconda volta mi ha seguito e assistito con grande impegno e cura, cercando sempre di comprendermi per aiutarmi a trovare il metodo di lavoro più affine alla mia personalità, per permettermi di conoscere e sfruttare al meglio le mie doti intellettuali.

In secondo luogo, ringrazio anche la mia relatrice, Prof.ssa Emanuela Nanni, che ho conosciuto quest'anno e che mi ha sostenuta sin dal nostro primo colloquio; è lei che mi ha permesso, con i suoi consigli, di conoscere il mondo della traduttologia e di scoprire la ricchezza di una disciplina che prima mi era ignota.

Questo percorso, però, non sarebbe stato possibile senza l'appoggio delle persone per le quali nutro un legame affettivo che va al di là dell'ambiente universitario, delle persone con le quali da anni condivido la mia quotidianità e che, proprio per la stima e l'amore che mi trasmettono, mi hanno permesso di non perdere mai di vista i miei obiettivi, anche quando mi sembravano lontani e irraggiungibili.

Ringrazio la mia migliore amica, Elena Sofia, che ha vissuto con me ogni singolo giorno di questo percorso, anche quando la distanza ci ha divise; lei è stata, ed è, la mia certezza più salda, la compagna di esperienze insolite e indimenticabili, la confidente che

capisce le mie paure, le analizza con me e le dissolve, la guida che mi spinge ad apprezzare la realtà che ho intorno, anche quando, legata ai limiti che io stessa mi pongo, rischio di perdere di vista ciò che davvero conta. È solo con lei che ho capito cos'è la vera amicizia, un sentimento raro, ma il più solido che ho mai conosciuto e che auguro a tutti, prima o poi, di incontrare; non è facile spiegare di cosa si tratta, prima di conoscerlo veramente. Grazie, amica mia, perché tutto ciò che faccio acquista un senso ulteriore con te.

Ringrazio mio fratello Nicola, che si è preso cura di me e ha difeso i miei sogni dal giorno in cui sono venuta al mondo; lui è sempre stato il mio primo sostenitore, primo rispetto anche a me stessa, perché la stima e le parole d'incoraggiamento che mi ha donato mi hanno sempre fatto trovare la forza di credere che i miei desideri si potessero avverare, anche quando il punto d'arrivo è lontano e non si è sicuri di trovarlo. Grazie, Nicola, perché è guardando te e ciò che hai costruito che ho trovato il mio modello e vorrei ringraziare anche Ilaria, che cammina ogni giorno al tuo fianco e vedervi insieme mi ha fatto capire che, in due, i sogni da inseguire raddoppiano.

Grazie, infine e soprattutto, a mia mamma Rita e mio papà Sergio, perché nessuno, come loro, mi ha insegnato l'importanza dell'impegno e della passione. I miei genitori mi hanno sempre spronata a dare il meglio di me, ma soprattutto a capire quale fosse la mia strada, perché la base per raggiungere i propri obiettivi, ho imparato, è amare il proprio lavoro. Grazie, perché, anche quando non capivate dove i sentieri che ho scelto mi avrebbero portato, mi avete sempre permesso di seguirli, fidandovi di me. Grazie perché questi cinque anni sono un vostro regalo e la mia più grande spinta a crescere e migliorare viene dal desiderio di potervi ripagare, un giorno, dei vostri sacrifici e di rendervi orgogliosi di me. Questa tesi e questo nuovo traguardo li dedico a voi.

Arianna

Riferimenti bibliografici

AMAN S., TAIOLI R. (2004) *Il cerchio aperto. Conversazione con Luciano Erba*, in *Città di vita: bimestrale di religione, arte e scienza*, 6, Firenze, pubblicazione della Basilica in Santa Croce.

CAPRONI G. (1996), *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, Milano, Garzanti.

CAVALLERI C. (2014) *Luciano Erba traduttore, ovvero «il metodo del non metodo»*, articolo comparso online su *Avvenire* mercoledì 31 dicembre 2014

(https://www.avvenire.it/rubriche/pagine/luciano-erba-traduttore-br--ovvero-%C2%ABil-metodo-del-non-metodo%C2%BB_20141231)

CHEVALIER J. C., DELPORT M. F. (1995), *L'Horologerie de Saint Jérôme: problèmes linguistiques de la traduction*, Parigi, L'Harmattan.

DI BENEDETTO A. (1974) *Letteratura italiana. I contemporanei, vol. VI*, Milano, Marzorati editore.

ERBA L. (1961), *Introduzione a B. Cendrars, Poesie*, a cura di Luciano Erba, Milano, Nuova Accademia.

ID. (1991), *Dei cristalli naturali*, nella collana *I testi*, Milano, Guerini e associati.

ID. (2014), *I miei poeti tradotti*, a cura di Franco Buffoni, con la collaborazione di Lucia Erba e Anna Longoni, Novara, Interlinea edizioni

GIOVANNETTI P., LAVEZZI G (2010), *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci editore.

LIMONE G. (2007) *La poesia di Lucino Erba fra il nulla e la luce*, introduzione a *Poesie e Immagini*, Milano, Vienneperre edizioni.

MACRÍ O. (2004), *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, prima ed. 1989.

MANIGRASSO L. (2012), *Capitoli autobiografici. Poeti traduttori a confronto tra terza e quarta generazione*, direttore della scuola: R. Benacchio, coordinatore d'indirizzo: G. Baldassarri, supervisore: S. Ramat, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova.

MENGALDO P. V. (2008) *Introduzione a Mario Luzi traduttore, Atti del trentaquattresimo convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica 36-37*, Monselice, Il Poligrafo.

MILONE F. (2016), *L'«impercettibile trasalire del reale»*. *Genesis e varianti di Il prato più verde in Autografo 56 – Traduzione e poesia in Luciano Erba*, rivista fondata da Maria Corti, diretta da Maria Antonietta Grignani e Angelo Stella, Novara, Interlinea edizioni.

NAYROLLES F. (1996), *Pour étudier un poème*, Parigi, Hatier.

PAPI V. (1992), *Dei cristalli naturali di Luciano Erba*, in *Poesia*, V, 47.

PAPPALARDO LA ROSA F. (1997) *Il poeta nel “labirinto”*: *Luciano Erba*, in *Il filo e il labirinto. Gatto – Caproni – Erba*, nella collana *L'avventura letteraria*, Torino, Tirrenia stampatori.

POLI A. S. (2013-2014), *Luciano Erba, Dei cristalli naturali. Percorsi d'elaborazione e strategie traduttive*, relatrice: M. A. Grignani, correlatrice: G. F. Lavezzi, Università degli Studi di Pavia, a. a. 2013/2014.

ID. (2016), *Empirista? Bricoleur? Luciano Erba traduttore, tra licenze e understatement*, in *Autografo 56 – Traduzione e poesia in Luciano Erba*, rivista fondata da Maria Corti, diretta da Maria Antonietta Grignani e Angelo Stella, Novara, Interlinea edizioni.

ID. (2016 b) *Luciano Erba, Dei cristalli naturali: fra macrotesto, completezza e volontà autoriale*, in *Edito, inedito, riedito. Saggi dall'XI Congresso degli Italianisti Scandinavi, Università del Dalarna – Falun, 9-11 giugno 2016*, a cura di Vera Nigrisoli Wärnhjelm, Alessandro Aresti, Gianluca Colella e Marco Gargiulo, Pisa, University Press.

PRANDI S. (2002), *Uno sguardo «nei dintorni nel nulla»: la poesia di Luciano Erba*, in ERBA L., *Poesie 1951-2001*, Milano, Mondadori.

PUSTRELA F. (2004), *Fantasmî e dogane. L'impossibile traduzione poetica*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni editore.

SIMEONE B. (1995), prefazione a *Lingua, la jeune poésie italienne, anthologie bilingue*, Parigi, Le temps qu'il fait.

ID. (2004) *Transmettre, écrire, communiquer*, articolo disponibile online

(<https://remue.net/Bernard-Simeone-%E2%8E%9C-transmettre-ecrire-communicuer>)