



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Giovanni Raboni
traduttore di Jean-Charles Vegliante

Relatore
Prof. Sergio Bozzola
Correlatore
Prof.ssa Maria Emanuela Raffi

Laureanda
Ilaria Cavallin
n° matr. 1082702 / LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016

*Οἱ μὲν ἰππῶν στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν ὄτ -
τω τις ἔραται.*

*(Uno dice che un esercito di fanti,
altri di cavalieri, altri di navi,
è la cosa più bella sulla terra nera,
io, ciò che si ama.)*

Saffo

A Wilma e Daniele, amate radici cui si àncora la mia ancora fragile pianta.

A Jacopo, brezza tra le mie foglie.

Indice

| | |
|--|-----|
| <i>Introduzione</i> | 7 |
| | |
| 1. <i>Les oublies</i> | 13 |
| 1.1 <i>La metrica dei testi originali</i> | 13 |
| 1.1.1 <i>Le quartine: la prosodia</i> | 13 |
| 1.1.2 <i>Le quartine: la rima</i> | 30 |
| 1.1.3 <i>Achéron: la struttura metrica</i> | 40 |
| 1.1.4 <i>Achéron: la rima</i> | 40 |
| 1.2 <i>Soluzioni traduttive</i> | 41 |
| 1.2.1 <i>La metrica delle quartine</i> | 41 |
| 1.2.1.1 <i>L'endecasillabo</i> | 42 |
| 1.2.1.2 <i>Interazione tra endecasillabo e altre misure</i> | 47 |
| 1.2.2 <i>La rima nelle quartine</i> | 51 |
| 1.2.3 <i>La metrica di Acheronte</i> | 64 |
| 1.2.3.1 <i>L'endecasillabo e la sua interazione con le altre misure</i> | 64 |
| 1.2.4 <i>La rima in Acheronte</i> | 71 |
| | |
| 2. <i>I sonetti</i> | 77 |
| 2.1 <i>La metrica dei testi originali</i> | 77 |
| 2.2 <i>Soluzioni traduttive</i> | 87 |
| 2.2.1 <i>Liberazione metrica</i> | 90 |
| 2.2.1.1 <i>La preminenza endecasillabica entro il quadro polimetrico</i> | 90 |
| 2.2.1.2 <i>Libero assortimento delle misure e liberazione metrico-sintattica</i> | 109 |
| 2.2.2 <i>La rima</i> | 118 |

| | |
|--|---------|
| 3. <i>Altre poesie</i> | 141 |
| 3.1 <i>Componimenti originali brevi</i> | 141 |
| 3.1.1 <i>Gli originali in lingua italiana</i> | 141 |
| 3.1.2 <i>Componimenti regolari per formula sillabica</i> | 144 |
| 3.1.3 <i>Componimenti polimetrici irregolari</i> | 152 |
| 3.1.4 <i>I margini dei componimenti brevi</i> | 158 |
| 3.2 <i>Componimenti originali lunghi in forma strofica</i> | 166 |
| 3.3 <i>Soluzioni traduttive</i> | 170 |
| 3.3.1 <i>Componimenti brevi</i> | 170 |
| 3.3.1.1 <i>I gruppo: componimenti di versi prevalentemente medi e lunghi</i> | 173 |
| 3.3.1.2 <i>II gruppo: componimenti di versi corti e medi</i> | 182 |
| 3.3.1.3 <i>Aspetti ritmici, fonici e lessicali</i> | 189 |
| 3.3.2 <i>Componimenti lunghi in forma strofica</i> | 201 |
| 3.3.2.1 <i>La prosodia</i> | 201 |
| 3.3.2.2 <i>La rima</i> | 206 |
| 3.3.2.3 <i>Due modalità traduttive a confronto</i> | 207 |
| Conclusioni | 211 |
| Bibliografia | 215 |
| Sitografia | 221 |

Introduzione

Oggetto di questo studio è l'analisi metrico-stilistica della traduzione ad opera di Giovanni Raboni della raccolta poetica *Le deuil de lumière* del poeta e italianista francese Jean-Charles Vegliante. L'opera, pensata e composta per far conoscere al pubblico italiano la poesia di Vegliante, è stata pubblicata in forma antologica esclusivamente in Italia nel 2004, presso Einaudi, col titolo *Nel lutto della luce*.¹ Essa si compone di poco meno di una sessantina di poesie, alcune già uscite in raccolte e *plaquettes* francesi, altre inedite, le quali, nella presente antologia, trovano nuova organizzazione, instaurando nuovi rapporti e acquistando ulteriori valenze semantiche ed espressive.²

Per meglio studiare e comprendere le scelte traduttive operate da Raboni in relazione ai testi originali, questo lavoro propone, prima dell'analisi delle poesie italiane, quella dei componimenti francesi; una premessa, questa, necessaria anche per affrontare lo studio con la costante consapevolezza di trovarsi, rispetto alla traduzione, di fronte ad un "testo transitivo",³ non autosufficiente, che continuamente rimanda ad un originale che non può mai veramente rimpiazzare.⁴

L'elaborato prende avvio dall'analisi della sezione che Raboni avverte come "il cuore del libro", *Les oublies* (in italiano tradotto in *Pane d'oblio*), ovvero le serie di quartine che, come afferma il poeta-traduttore nel dialogo *Scrivere, tradurre* in calce alla raccolta, "sono state [...] una specie di guida", una sorta di "battistrada" per il suo lavoro di traduzione.⁵

Si sono dunque voluti ricalcare approssimativamente i primi passi ipoteticamente compiuti dallo stesso Raboni nella sua opera di trasposizione della materia poetica da una lingua all'altra, nel tentativo di delineare, anche per questa analisi, un senso del procedere supportato dalle medesime coordinate che devono aver guidato il poeta-traduttore, qui identificate nel ruolo-guida rappresentato dalle forme chiuse presenti nella raccolta.

¹ Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, traduzione di Raboni G., Einaudi, Torino, 2004.

² Cfr. nota all'edizione, in *Id.*, p. 165.

³ Da *Scrivere, tradurre. Un dialogo fra Giovanni Raboni e Jean-Charles Vegliante*, in Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, op. cit., p. 179.

⁴ "Meno che mai la traduzione può pensare di sostituire il testo." in *Id.*, p. 178.

⁵ *Id.*, p. 174.

Raboni, infatti, nel già citato dialogo, identifica in un accentuato “*furor metricus*”⁶ il fulcro della ricerca di Vegliante che, guarda caso, viene ricondotto alle quartine stesse: se è vero, allora, che queste ultime hanno rappresentato una sorta di linea orientativa per la sua traduzione, non sarà troppo scorretto pensare che le forme chiuse in senso lato, entro le quali si annoverano anche i sonetti qui trattati nel secondo capitolo, abbiano rappresentato, con l’esattezza dei loro confini metrici, degli ambiti congeniali di intervento tali da incanalare e direzionare l’orientamento della ricerca traduttiva ai suoi inizi, nel suo tentativo di armonizzarsi e accordarsi all’ispirazione originale.

Così, dunque, i primi due capitoli di questa ricerca raccolgono l’analisi di forme chiuse quali quartine e sonetti, che, nella stessa antologia, tendono a raggrupparsi insieme nelle medesime sezioni. L’ultimo capitolo, invece, riunisce tutti gli altri componimenti che si trovano variamente distribuiti senza tassonomie formali nelle altre parti dell’antologia, andando a compierne l’analisi per sottoinsiemi definiti dalle caratteristiche metrico-formali che li distinguono.

Le finalità di un lavoro così strutturato sono quelle di mettere meglio in luce le scelte traduttive in relazione alla specifica circostanza metrico-stilistica di riferimento, cercando al contempo di individuare delle tendenze costanti o quantomeno predominanti e di motivarne, per quanto possibile, le ragioni espressive.

Nella genesi di questo elaborato un ausilio teorico e metodologico è stato fornito, come si è già avuto modo di comprendere dalle citazioni fin qui addotte, dal dialogo *Scrivere, tradurre*⁷ tra Vegliante e Raboni posto in calce alla raccolta, dove i due poeti intessono riflessioni, generali e puntuali in merito all’antologia in esame, sull’attività del tradurre. L’interpretazione degli interventi traduttivi raboniani può essere infatti condotta anche alla luce delle premesse teoriche espresse in tale scambio dialogico, le quali, tuttavia, vanno sempre confrontate coi risultati della traduzione per appurarne la validità e la coerenza.

Per esempio, affermando Raboni che, a suo parere, “tradurre è impossibile se non si parte da una forma di dedizione al testo che si traduce”,⁸ in questa analisi si è cercato di osservare come il poeta-traduttore, non potendo comunque essere meno che se stesso, sia riuscito a convertire i propri stilemi e ad armonizzarli entro una traduzione quanto

⁶ *Id.*, p. 174.

⁷ *Id.*, pp.169-79.

⁸ *Id.*, p. 179.

più rispettosa del *quid* della poesia di Vegliante. Al contempo si è cercato di evidenziare come l'intervento traduttivo abbia portato ad un approfondimento e ad uno sviluppo delle potenzialità latenti nell'originale, dando così vita ad un risultato che continuamente demanda al testo di partenza senza tuttavia risultarne per questo ridotto, ma rappresentando anzi di quello la parte integrante ed arricchente.

L'abilità del poeta-traduttore, che si cerca di mettere in evidenza ove possibile in questo lavoro, sarà dunque quella di rendere percepibile, con differenti mezzi e nuove soluzioni espressive, "quel tanto di intraducibile" contenuto nell'originale, che poi spesso altro non è che "quel tanto di italiano",⁹ nascosto nel francese di Vegliante, in termini di suggestioni metriche, linguistiche e poetiche in senso lato. I componimenti di Vegliante, infatti, alludono spesso e ai più vari livelli alla tradizione poetica italiana: dal punto di vista metrico, per esempio, l'adozione del verso imparisillabo, in particolar modo dell'*hendécasyllabe*, rimanda alle consuetudini prosodiche italiane, mentre per quanto concerne la "massa semantica"¹⁰ si osserva come i testi siano ricchi di riferimenti alla poesia italiana, dalle origini con Dante fino al novecento con Montale. Si veda, per esempio, il componimento *Béatrice*, fittamente intessuto, fin dal titolo, sia di rimandi espliciti al IV canto del Paradiso dantesco, sia di riferimenti meno palesi ai canti I e XVII del Purgatorio, tutti comunque utilizzati con funzione antifrastica rispetto al loro originario impiego:

Jamais plus l'assurance infinie,
 l'au moins une amie qui reconnaît
 et accepte un instant d'être lieu
 aimé, du premier amant aimance,
la divine où le parler s'échauffe
et inonde et toujours plus avive:
 la morte seule aurait cet accueil.
 Est-ce pour elle que les nuits semblent
 retourner à l'enfance des rêves
 sanglants, à la tristesse des bêtes?
 Est-il ici d'autre inspiratrice?
 Jamais autrement que dans la rime
 vaine elle rassure, ou dans ce train
 vital et dérisoire à quoi pousse
 nature, de pente en pente aux cimes.

«O amanza del primo amante, o diva»
 diss'io appresso «il cui parlar m'inonda
 e scalda sì, che più e più m'avviva,
 (Par., IV, vv. 118-12)

⁹ *Id.*, pp. 171 e 173.

¹⁰ *Id.*, p. 170.

(Tu l'as voulue sous ta main, poète!)
 Alors il faut quitter ces parages,
 cingler sans joie vers le haute transe (*)
 marine ouverte à tous les passages
 du vent, du montant long, du désastre.
 Renoncer au gîte, à la lenteur.

Per correr miglior acque alza le vele
 mai la navicella del moi ingegno,
 che lascia dietro a sé mar sì crudele;
 (Purg., I, vv. 1-3)
 (*) [...] alta fantasia (Purg., XVII, v. 25)¹¹

Raboni si trova dunque, in alcuni casi, a dover “ritradurre la traduzione”, o, più generalmente, a restituire un originale che di per sé possiede già “alcune prerogative d’un testo tradotto”, cadendo nel paradosso di una “traduzione al quadrato” che risulta quasi all’“orlo dell’intraducibile”.¹² La funzione di fare fronte a questo, che Raboni chiama col nome di “straniamento interno” o “autostraniamento” della poesia di Vegliate, nata dall’“intreccio-collisione” di due sistemi linguistici e poetici, viene assolta dalla capacità del poeta-traduttore di riassorbire e rimodellare riferimenti e immagini già presenti nel proprio personale bagaglio. Nasce così, per esempio, la felice rielaborazione della figura della *camarde* francese, descritta come “dame sèche aux yeux creux” (*Quatrains de la veille et du sommeil*, v. 28), nella figura della “dama camusa” di derivazione gozzaniana e quindi montaliana.¹³

Talvolta invece alcuni riferimenti sembrano non venire adeguatamente restituiti, come nel caso di un titolo di poesia, (*lieu du retournement*), alludente al montaliano *Ribaltamento*,¹⁴ che viene scorrettamente reso in (*punto di ritorno*): si tratta, infatti, non solo di una traduzione in qualche modo lacunosa per il mancato rimando citazionale, ma anche di una trasposizione scorretta, visto che “retournement” non significa propriamente “ritorno” quanto piuttosto “rovesciamento”, “ribaltamento” appunto.¹⁵

¹¹ Edizioni consultate: Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di Sapegno N., La Nuova Italia, Firenze, 1970; Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, a cura di Pasquini E.– Quaglio A., Garzanti, Milano, 2010.

¹² *Scrivere, tradurre*, in Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, op. cit., p. 173.

¹³ Cfr. *Id.*, p. 176-77; si veda inoltre l’intervento di Jean-Charles Vegliante durante il Ciclo di conferenze “La traduzione d’autore”, organizzato nel 2006 dal Corso di Laurea Specialistica in “Traduzione dei testi letterari e saggistici” dell’Università di Pisa, e reperibile all’indirizzo web del Centre Interdisciplinaire de Recherche sur la Culture des Echanges (C.I.R.C.E.) della Sorbonne Nouvelle, <http://circe.univ-paris3.fr/Dialogo%20Blasucci-Vegliante%20sul%20tradurre.pdf>, di cui si segnala, nell’interesse specifico di questo studio, la p. 11. L’intervento è inoltre raccolto entro il volume AA. VV., *La traduzione d’autore*, Plus, 2007.

¹⁴ Si veda *Ribaltamento*, in *Quaderno di quattro anni*, in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Zampa G., Mondadori, Milano, 1984, p. 602.

¹⁵ Per il significato e i sinonimi consultare rispettivamente le seguenti pagine web dal sito del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales: <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9tournement> e <http://www.cnrtl.fr/synonymie/r%C3%A9tournement>.

Inoltre il contenuto del testo toglie ogni dubbio sul fatto che si tratti di un “ribaltamento” più che di un ritorno:

Pour parler encore lorsqu'on ne peut plus dire,
il invoque la force de céder, de se laisser
balayer à l'intérieur, soumis au souffle brusque
qui tout le traverse, comme arraché au fourreau
de ses membres, dégainée pulpe sanglante, graine
qui vibre et souffre et furieusement dévale
jusqu'à la fin qui est derrière lui, son amont.

Nello studio che segue, tuttavia, più che il contenuto e le relazioni tra testo e ipotesto, si osserveranno gli aspetti metrici, ritmici e fonici della traduzione, nonché le loro ripercussioni stilistiche anche in relazione al testo di partenza, col quale si cercherà di mantenere quanto più vivo il confronto. Ulteriore obiettivo sarà poi quello di individuare ed evidenziare i modi e le costanti del procedere traduttivo raboniano, cercando non solo di riconoscere in essi gli stilemi propri del poeta-traduttore ma anche di vedere come essi si rinnovino secondo le nuove esigenze del mutato contesto poetico.

1. *Les oublies*

La sezione *Les oublies* si articola in cinque componimenti di cento versi di misura tendenzialmente lunga, diversamente raggruppati in stanze: i primi quattro poemi sono serie di quartine (*Quatrains de la veille et du sommeil, Autres Quatrains, Il reste un jour clair, Passage d'origine*), l'ultimo, *Achéron*, alterna strofe composte da nove e tre versi ed è introdotto da una quartina. Raboni in traduzione ne mantiene fedelmente la suddivisione.

1.1 *La metrica dei testi originali*

1.1.1 *Le quartine: la prosodia*

Le quartine francesi possono considerarsi a base novenaria, presentando questa lunghezza una ricorrenza compresa tra il 42% e il 57% dei versi a seconda del componimento. L'escursione sillabica resta tuttavia considerevole oscillando principalmente tra la misura dell'*heptasyllabe* e quella dell'*alexandrin*. La misura più utilizzata dopo il novenario è rappresentata da un altro imparisillabo, l'*hendécasyllabe*, che si ripete con una frequenza compresa tra il 16% e il 26%, segue il *décasyllabe* con un'occorrenza compresa tra il 7% al 18%. Nelle quartine trovano posto tuttavia anche versi brevi come il quadrisillabo con un'incidenza minima dell'1%, il quinario, 5%, e il senario, 3%, per lo più concentrati in una medesima quartina.

È importante sottolineare come più della metà dei versi impiegati sia costituita da imparisillabi, misure tendenzialmente schivate dalla tradizione francese che predilige il verso parisillabo bipartito, scandito da accenti in sedi tendenzialmente regolari.¹⁶ La misura dispari ha però il pregio di evitare una ripartizione netta del verso e l'intonazione

¹⁶ Sull'esatta nozione della natura dell'accento francese nella poesia tradizionale è opportuno consultare il saggio *La place de l'accent, ou l'accent à sa place* di Benoît de Cornulier, contenuto nella raccolta di saggi, riuniti da M. Murat, *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Editions Honoré Champion, Paris, 2000, dove viene sfatato il carattere metrico degli *ictus*, intesi piuttosto come posizioni marcate da proprietà distribuzionali: l'accento fisso, cadendo sull'ultima sillaba "maschile" del verso o del sottoverso, verrebbe dunque a definirsi come conseguenza diretta del principio di autonomia ritmica delle unità e delle sottounità metriche.

declamatoria che ne deriva, tanto che lo stesso Verlaine la raccomandava già nella sua *Art Poétique*: “...l’Impair / plus vague et plus soluble dans l’air / sans rien en lui qui pèse ou qui pose.”¹⁷

Tuttavia gli imparisillabi, e in particolare l’*hendécasyllabe*, attingono direttamente dalla tradizione italiana di cui Vegliante, per origine e per studi, è grande conoscitore¹⁸. Ne troviamo conferma teorica nel dialogo sulla traduzione che viene riportato al termine della raccolta poetica presa in esame, tenuto tra l’autore e il poeta-traduttore Raboni: ciò che ne emerge è che l’originale risulta come il frutto dell’intreccio, ai più svariati livelli, da quello lessicale a quello metrico, della tradizione francese con quella italiana, avendo come risultato l’attivazione di un processo d’interazione e frizione tra i diversi sistemi che allargano le possibilità del dire.¹⁹

¹⁷ *Art poétique*, vv. 2-4, in Paul Verlaine, *Jadis et Naguère*, in *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968.

¹⁸ “Jean-Charles Vegliante, nato a Roma, formato alla Scuola Normale Superiore (rue d’Ulm), vive e lavora a Parigi da più di trent’anni; [...] attualmente professore e direttore di ricerca alla Sorbonne Nouvelle Paris III – doppio seminario sugli scambi italo-francesi (lingua-cultura e traduttologia); corsi di letteratura, linguistica, civilizzazione. Membro eletto del C.S.. Sia in italiano che in francese, scrive sulla traduzione e sulla poetica; si occupa anche più ampiamente di ricezione e transfert culturali.”, dal Sito della *Sorbonne Nouvelle Paris 3*, in pagina dedicata al personale universitario, <http://www.univ-paris3.fr/m-vegliante-jean-charles-33575.kjsp>. Dalla medesima fonte sitografica si traggono informazioni sulla sua attività di traduttore, in particolare qui si ricordano le traduzioni della Vita Nova e della Commedia dantesche (rispettivamente *Vie nouvelle*, Classiques Garnier, Paris, 2011 e *La Comédie*, 3 voll., Imprimerie nationale, Paris, 1996-99-2007); tuttavia Vegliante non ha mancato di tradurre anche Pascoli, D’Annunzio, Ungaretti, Fortini, Sereni, Montale, Vassalli, Raboni, Mario Benedetti e Amelia Rosselli.

Di se stesso Vegliante inoltre dichiara “Per quanto mi riguarda, è vero che leggo soprattutto versi italiani, anche in serie, organizzati per terzetti o per quartine, come ce ne sono parecchi in Italia (mentre leggo i francesi miei coetanei quando devo tradurre).” da *Scrivere, tradurre*, in Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, op. cit., p.175.

¹⁹ Raboni su Vegliante: “Comincio con l’osservare che una caratteristica dei tuoi testi è di rivelare una sorta di doppia appartenenza. Si stente in te un poeta che viene da una grande tradizione come quella francese, ma anche, contemporaneamente, da una grande tradizione come quella italiana: esse risultano in qualche modo intrecciate, come se una filtrasse dentro l’altra e interagisse con l’altra non in momenti successivi, ma in una sorta di compenetrazione assoluta.”, da *Scrivere, tradurre*, in Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, op. cit., p. 169. Ancora: “Penso che questi elementi di «sorpresa» - per esempio, appunto, una scansione metrica alla quale non si è abituati: mettiamo, per un orecchio francese, il verso impari - non siano rilevanti soltanto dal punto di vista della tua produzione, ma siano interessanti in generale come mezzi o strumenti di estensione del possibile espressivo in un determinato ambito linguistico. Insomma, insinuare e far agire un sistema di convenzioni-valori dentro un altro sistema non soltanto sorprende, ma arricchisce, innova, mette in movimento.”, *Id.*, p. 172.

Vegliante sulla sua poesia: “[...] i testi in francese [...] trovano invece un vero sostegno, quasi una «seconda natura», nella poesia italiana esistente, da Dante a Fortini fino ai più giovani di me. A Sereni che presentai per primo ai francesi con l’esile plaquette *Madrigal à Nefertiti*. Può sembrare un poco strano ma è come se la lingua, il tessuto delle frasi e il ritmo, l’aspetto fonico, metrico... fossero più vicini alla tradizione francese, dal simbolismo in qua, mentre il materiale interno e anche contestuale di riferimento, insomma la «massa semantica» [...] e i rimandi [...] fossero italiani.”, *Id.*, p. 170.

La duttilità dell'endecasillabo italiano e la maggiore libertà accentuativa caratterizzante gli imparisillabi sembrano influenzare anche il trattamento dei parisillabi di queste quartine, che presentano diverse soluzioni ritmiche, senza cesure che irrigidiscano in duri schematismi un dettato che si configura vario, vicino a quello del parlato senza mai, tuttavia, scadere nel prosastico. Infatti, alla generale polimorfia ritmica si oppongono la ricorrenza di misure dominanti e lo strofismo che restituiscono ancora un senso complessivo di rigore metrico.

Tendenzialmente le stanze delle serie di quartine ospitano una o due misure a breve escursione sillabica, raramente invece vengono accostati versi di tre misure differenti; eccezionale risulta la compresenza in una medesima quartina di quattro misure diverse.

Per esempio *Quatrains de la veille et du sommeil* si apre con una quartina caratterizzata dall'alternanza di *ennéasyllabes* e *octosyllabes*, che viene seguita da una serie di tre stanze di soli *ennéasyllabes*: (vv. 1-16)

| | |
|--|-----------|
| Veillant et rêvant j'entre dans l'ombre | 2-5-6-9 |
| du nom qu'une ailée fugitive | 2-3-5-8 |
| laisse et nie aussitôt, court nuage | 1-3-6-7-9 |
| au ras des herbes, rigaudon... | 2-4-8 |
| | |
| Germe de mots enflé dans les rêves | 1-4-6-9 |
| qui croulent brefs les uns sur les autres | 2-4-6-9 |
| voici qu'il pointe comme jonquille, | 2-4-6-9 |
| comme un or sans valeur pour le jour. | 1-3-6-9 |
| | |
| Plus rien, tu comprends, plus rien ne semble | 2-5-7-9 |
| te concerner; alors tu n'es plus | 4-6-9 |
| au monde, le seul, qui continue | 2-5-9 |
| sans toi, sans savoir si tu nous manques. | 2-5-9 |
| | |
| Mais on voudrait aussi se dissoudre | 4-6-9 |
| à en oublier même le nom | 5-6-9 |
| qui nous lie à d'autres, les attriste | 3-5-9 |
| puis, l'oubli perdu, nous est pardon. | 1-(3)-5-9 |

La quinta strofa a base novenaria inserisce invece in sedi pari in successione versi di dieci e undici sillabe:

| | |
|---|----------|
| La friche ancienne où les eaux ravinent | 2-4-7-9 |
| accueille peut-être un paquet obscur | 2-5-8-10 |

| | |
|--------------------------------------|----------|
| de nitrates, de nerfs, de phosphore, | 3-6-9 |
| et une hilare brume suspendue. | 2-5-7-11 |

Quasi per effetto di una modulazione che favorisca la transizione da una misura all'altra, la quartina seguente presenta invece una serie compatta di *hendécasyllabes*:

| | |
|--|----------|
| Soudain le vol est aspiré vers le haut, | 2-4-8-11 |
| c'est un point dans le précipice, un phosphène | 3-7-11 |
| creusant au cœur son alarme minuscule, | 2-4-7-11 |
| l'inquiétude du sort qui suit toute joie. | 3-6-8-11 |

Le stanze susseguenti, oltre a blocchi compatti di versi quantitativamente omogenei (stanze VIII, XVIII²⁰, XX, XXII e XV²¹ a base novenaria, XVII e XXIV a base endecasillabica), vedono:

- l'inserzione di una lunghezza secondaria a breve escursione sillabica rispetto alla misura predominante entro la quartina. Nelle stanze X e XVI, per esempio, si osserva l'introduzione di un *hendécasyllabe* su base novenaria:

| | |
|---|----------|
| X) Dans la pluie marchent parfois des gens | 3-4-7-9 |
| sur le toit noir d'ardoises grinçantes | 4-6-9 |
| avec des pieds d'oiseaux maladroits | 4-6-9 |
| et puis par-dessus la falaise s'enlèvent. | 2-5-8-11 |
| | |
| XVI) Comme si de très vieux gisements de songes | 1-6-9-11 |
| se mettaient à glisser doucement | 3-6-9 |
| à mêler leurs âges comme couches | 3-5-9 |
| de brume, haleines d'aucune bouche. | 2-4-7-9 |

Nella stanza XIII invece si installa un *ennéasyllabe* su base decasillabica: (vv. 49-52)

| | |
|----------------------------------|----------|
| Encore une fois seuls, intimidés | 2-5-6-10 |
|----------------------------------|----------|

²⁰ L'ultimo verso della quartina, il 72, è sillabicamente assimilabile agli altri in virtù di due dialefi, la prima tra seconda e terza sillaba, la seconda tra sesta e settima: "au jeu ~ ancien brouillé ~ à jamais."

²¹ L'uguaglianza sillabica del v. 100 rispetto ai versi precedenti si ottiene mediante dialefe tra la fine del primo termine "qui" e l'inizio del secondo "échangent": "qui ~ échangent leurs corps sur les pentes" (3-6-9); una soluzione, questa, che sembra corroborata dal ritmo anapestico che viene così a definirsi e che ricalca la scansione in 3-6-9 che caratterizza anche il verso precedente: "aux confins des aurores des sables".

| | |
|--|------------|
| comme des pauvres sans rien à défendre | 1-4-7- |
| 10 | |
| avec nos corps vils qu'on fera descendre | 2-4-5-8-10 |
| lentement avant de basculer. | 3-9 |

- l'alternanza:

a) di misure più o meno sillabicamente prossime; *hendécasyllabes* e *décasyllabes* si alternano per esempio nelle stanze VII e XI:

| | |
|--|-------------|
| VII) Viens me trouver toutes lampes éteintes | 1-4-7-10 |
| petite âme qui te moques de mes mots | 3-7-11 |
| comme billes de terre un peu déteintes | 3-6-10 |
| et qui joues à la dame sèche aux yeux creux. | 3-6-8-10-11 |
| XI) Défilent les verts et les jaunes, les champs | 2-5-8-9-11 |
| d'un long pays désert méconnaissable | 2-4-6-10 |
| où des mots dont personne ne se souvient | 3-6-11 |
| se défont dans la pluie depuis longtemps. | 3-6-10 |

Nella stanza XXIII si osservano poi versi di undici e nove sillabe metriche:

| | |
|--|----------|
| Chaque nuit entrant dans le rêve de l'autre | 3-5-8-11 |
| déjoue l'insistance des modiques | 2-5-9 |
| blessures – c'est vrai qu'elle modèle encore | 2-5-9-11 |
| et encore ta forme, l'unique. | 3-5-9 |

Alexandrins e *hendécasyllabes* invece nella stanza XIV:

| | |
|--|-----------|
| Sous les mots s'ouvrent des cryptes de pâle mort, | 3-4-7-12 |
| des appels d'ombre rose crispée sur l'autre | 3-6-9-11 |
| raison, mais on n'entend plus les signaux qu'apporte | 2-6-10-12 |
| sa langue, on sautille à la traîne des hordes. | 2-5-8-11 |

Mentre *alexandrins* e *ennéasyllabes* si alternano nella stanza XIX:

| | |
|---|------------|
| Entre le corps et le rêve dans la lumière | 4-7-12 |
| sous la terreuse emprise des draps | 4-6-9 |
| glacés dénie toute paix la lame subtile | 2-4-7-9-12 |
| vibrant au grand vent libre, et l'isole. | 2-5-6-9 |

- b) di lunghezze non solo sillabicamente vicine ma rese affini anche dalla qualità e dal ritmo; si vedano per esempio gli *ennéasyllabes* e gli *hendécasyllabes* della stanza IX, versi imparisillabi che assumono a coppie scansioni analoghe o addirittura sovrapponibili:

| | |
|---|----------|
| Nuit est une vague où le temps vaque, | 1-5-8-9 |
| pareille à la main de qui n'a plus de mains | 2-5-9-11 |
| froidement saisissant à la nuque | 3-6-9 |
| et les draps étrangers sont un noir levain. | 3-6-9-11 |

- l'accostamento di tre misure sillabicamente prossime; nelle stanze XII e XV, su base decasillabica vengono inseriti in sedi dispari versi eccedenti o inferiori di una o due sillabe:

| | |
|---|----------|
| XII) Retombant plus lourd que le plomb qui l'abat | 3-5-8-11 |
| à travers des traînées de gaze sale | 3-6-8-10 |
| jusqu'à la pâte lourde où s'écrasent | 4-6-9 |
| les visages dormants qu'elle envahit. | 3-6-10 |
| XV) Il y a des chambres dans l'air calme, | 4-7-8 |
| un grand espace creux où nous irions | 4-6-10 |
| dans un temps par derrière les heures, | 3-6-9 |
| une histoire entrevue qu'un songe efface. | 3-6-8-10 |

Unica stanza a presentare quattro misure differenti è la XXI che mette in successione crescente, aggiungendo via via una sillaba, versi dall'*heptasyllabe* al *décasyllabe*:

| | |
|--|----------|
| Il dit tu te souviens, père | 2-6-7 |
| que je te menais par la main | 5-8 |
| comme un petit rapace effrayé | 1-4-6-9 |
| dont l'ombre autre filait parmi les pierres. | 2-3-6-10 |

Configurazioni analoghe, con le specifiche realizzazioni in merito all'uso e all'accostamento delle misure, si riscontrano nelle serie di quartine dei poemi che seguono.

Si rileva in particolare una più marcata presenza dell'*heptasyllabe* che diventa la terza misura più frequentemente utilizzata, con percentuali d'impiego comprese tra il 12% (*Passage d'origine*) e il 17% (*Il reste un jour clair*).

Tale misura, dunque, da una parte compare come lunghezza di base in quartine isometriche (così in *Autres Quatrains* nelle stanze IX e XX, in *Il reste un jour clair* nelle strofe V e VII e in *Passage d'origine* nelle stanze XVII e XX), dall'altra come verso adoperato in associazione ad altre lunghezze ad esso prossime, in particolare con l'*ennéasyllabe*, al quale viene soprattutto, ma non solo, alternato (*Autres Quatrains*: stanze VIII e XII; *Il reste un jour clair*: stanze I e XXII).

Si riporta di seguito un esempio tratto da *Autres Quatrains* dove, nelle due stanze successive VIII e IX, gli *heptasyllabes* vengono rispettivamente utilizzati in alternanza a degli *ennéasyllabes* e in sequenza a costituire una quartina composta di versi isosillabici; si noti in particolare come nella prima delle due strofe il ritmo, che si ripete identico o pressoché tale per ciascuna lunghezza, demarchi e distingue le due misure, e poi come nella seconda esso tenda a configurare due tipi di scansione per la stessa misura, variando comunque l'assetto degli accenti rispetto agli *heptasyllabes* della stanza precedente: (vv. 29-36)

| | |
|--------------------------------------|-------|
| Dans ce suspens qui n'est à personne | 4-6-9 |
| comment ne pas voir que mort | 2-5-7 |
| est un mot où n'habite personne, | 3-6-9 |
| ouvert sur le noir des portes. | 2-5-7 |
| | |
| Par la nuit domestique, elle | 3-6-7 |
| rôde telle un silencieux | 1-3-7 |
| tourbillon où le rien creuse, | 3-6-7 |
| où la peur d'en bas appelle. | 3-5-7 |

L'*heptasyllabe* viene comunque utilizzato anche con altre misure ad esso vicine in stanze dalla configurazione sillabica più varia. In *Autres Quatrains*, per esempio, esso si trova nella quartina XXV utilizzato in alternanza rispetto ad un *ennéasyllabe* e a un *octosyllabe*, in stanza che dunque comprende tre lunghezze versali differenti a breve escursione sillabica:

| | |
|-----------------------------------|-------|
| Parmi les mots vagants la mémoire | 4-6-9 |
|-----------------------------------|-------|

| | |
|--------------------------------|-------|
| dévie sous les plafonds bas | 2-6-7 |
| de tunnels condamnés, hirsutes | 3-6-8 |
| de suie, émus sans issue... | 2-4-7 |

Mentre in *Passage d'origine* può comparire come verso iniziale di stanza a base ottonaria:

| | |
|-------------------------------------|---------|
| Petits marchands d'oublies, tristes | 2-4-6-7 |
| enjoués vendeurs de plaisir | 3-5-8 |
| qui laissez tourniquer encore | 3-6-8 |
| une fois, laissez tourniquer... | 3-5-8 |

Non si tratta tuttavia altro che di alcuni esempi di impiego della misura ettasillabica che confermano le categorie di articolazione delle quartine individuate in precedenza.

Nuovi assetti sono comunque ravvisabili nelle serie di quartine successive a *Quatrains de la veille et du sommeil*: rispetto al modulo dell'alternanza, infatti, si rilevano nuove intelaiature per la combinazione di due differenti misure entro le quartine, secondo gli schemi incrociato *abba* e accoppiato *aabb*. Nel primo tipo rientrano le stanze II, IV e XIX di *Autres Quatrains*, le strofe VIII, XIII e XXI di *Il reste un jour clair* e VIII e XIII di *Passage d'origine*. Del secondo tipo si individuano invece due soli casi in *Autres Quatrains*, nelle stanze III e VII.

Come esemplificazione si osservino innanzitutto le stanze II e III di *Autres Quatrains*, che presentano in successione *ennéasyllabes* e *décasyllabes* incrociati e accoppiati: (vv. 5-12)

| | |
|--|----------|
| Ce sont des amitiés perdues, les âmes | 2-6-8-10 |
| que rien n'espère plus conforter, | 2-6-9 |
| larves fuyant l'offense des larmes | 1-4-6-9 |
| au premier soupçon d'émoi qui se trame. | 3-5-7-10 |
| Sur quelle image d'air tu t'acharnes | 4-6-9 |
| en l'amour appliqué à détruire – | 3-6-9 |
| cet amour on dirait pour toi c'est rien, | 3-6-8-10 |
| comme l'image du temps est une arme. | 1-4-7-10 |

Nella stanza VII del medesimo componimento si distinguono poi gli *hendécasyllabes* ed *ennéasyllabes* raggruppati a due a due: (vv. 25-28)

| | |
|--|----------|
| Mais le frétillement d'ablette des pieds | 6-9-11 |
| de la jeune amante blottie en hiver | 3-5-8-11 |
| pourra-t-on jamais le retrouver | 3-5-9 |
| vivant rien qu'un instant dans sa rime? | 2-6-9 |

Per *Il reste un jour clair*, privo di configurazioni accoppiate, si propongono invece due esempi incrociati tratti dalle stanze XIII (vv. 49-52) e XXI (vv. 81-84), dove si vedono combinati rispettivamente *ennéasyllabes* ed *hendécasyllabes* da una parte, ed *ennéasyllabes* ed *heptasyllabes* dall'altra; si noti in particolare come nella stanza XIII al parallelismo sintattico-lessicale degli *ennéasyllabes* (vv. 49 e 52) corrisponda l'omogeneità accentuativa della misura, che viene così a definire l'identità ritmica di tale lunghezza rispetto agli *hendécasyllabes*, più vari per scansione; nella quartina XXI si osservi invece come una simmetria sintattico-ritmica venga a definirsi tra misure differenti, cioè tra il primo *ennéasyllabe*, v. 81, e il primo *heptasyllabe*, v. 82:

| | |
|---|------------|
| XIII) Comme altièrre elle porte son rire, | 1-3-6-9 |
| comme à chaque pas l'air accueille sa forme | 1-5-6-8-11 |
| où se soulèvent les ailes des cheveux, | 4-7-11 |
| comme altièrre elle tourne ses reins! | 1-3-6-9 |
| XXI) Tout ce qui n'est pas sur la photo. | 1-3-5-9 |
| Tout ce qui n'affleure à peine | 1-3-5-7 |
| que dans les larmes, dans l'âme | 4-7 |
| des mots creux, des gestes mécaniques. | 3-5-9 |

Infine per *Passage d'origine* si riporta di seguito la stanza VIII che vede l'incrocio di *hendécasyllabes* ed *ennéasyllabes*:

| | |
|--|------------|
| Et puis retour au malheur, aux gros sabots | 2-4-7-9-11 |
| du jour, humiliation débridée | 2-6-9 |
| par notre silence ou par tapage, | 2-5-9 |
| lorsque ces pâles pages s'effaceront. | 1-4-6-11 |

Un altro tratto che caratterizza le serie di quartine successive rispetto alla prima della sezione *Les Oublies* corre parallelamente all'incremento della misura di sette sillabe, ovvero la comparsa di versi brevi. In esse, infatti, si vedono introdotte nuove lunghezze brevi comprese tra le quattro e le sei sillabe metriche, per lo più concentrate nelle medesime stanze.

In *Autres Quatrains* la V strofa, infatti, è interamente a base quinaria: (vv.17-20)

| | |
|--------------------|-------|
| On n'aura plus de | 4-5 |
| visage les yeux | 2-5 |
| cercles hâves sans | 1-3-5 |
| signification. | 5 |

Mentre la XXIII, unica del componimento a presentare un assortimento di quattro misure differenti, vede in successione, dopo l'*ennéasyllabe* iniziale, misure di quattro, sei e cinque sillabe metriche: (vv. 89-92)

| | |
|-------------------------------------|-------|
| Pas de traces. Ouvrez les fenêtres. | 3-6-9 |
| L'heure de déposer. | 1-6 |
| L'heure est aux autres | 1-2-4 |
| futurs; ils attendent. | 2-5 |

In *Il reste un jour clair* si conta invece un solo verso di cinque sillabe metriche, il quale, tuttavia, si trova anch'esso inserito entro una quartina, la XV, di versi medio-brevi dove l'escursione sillabica è piuttosto limitata; si osservi inoltre come la misura di cinque sillabe metriche, presente al v. 60, sia contenuta implicitamente come sottomisura entro due dei tre versi precedenti, 57 e 58, e come l'*ennéasyllabe* al v. 59 a sua volta comprenda al suo interno la misura eptasillabica espressa nel verso ad esso precedente: (vv. 57-60)

| | |
|--|-------|
| Ainsi l'on réinvente les jours, | 2-5-8 |
| ainsi le chagrin nous brise | 2-5-7 |
| dans un geste, un souvenir encore | 3-7-9 |
| suspendu ˘aux cippes ²² | 3-5 |

In *Passage d'origine* infine i soli due versi brevi di sei sillabe presenti nel componimento si alternano nella stanza XV a degli *octosyllabes*, versi sillabicamente di poco superiori; si osservi inoltre come il primo di essi inglobi la misura esasillabica ricalcandone il ritmo: (vv. 57-60)

| | |
|------------------------------|-------|
| Chacun pense au pays blessé | 3-6-8 |
| de ses jeux sans tendresse, | 3-6 |
| cherchant en aveugle l'issue | 2-5-8 |

²² Così nell'impaginazione originale in Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, op. cit., p. 116.

La variazione quantitativa tra misure all'interno di una stessa quartina si presenta dunque, come si è visto, spesso puntiforme, caratterizzata cioè da un'escursione sillabica minima, spesso contraffatta dalla posizione degli *ictus* che tendono ad assimilare ritmicamente i versi tra loro.

Per esempio in *Autres Quatrains* la stanza VI vede l'alternanza di *hendécasyllabes* ed *ennéasyllabes* che nel cuore della quartina assumono lo stesso andamento ritmico in 2-4-7-9, addirittura con l'inglobamento della misura novenaria entro la lunghezza maggiore: (vv. 21-24)

| | |
|--|------------|
| La moitié de pavillon à racheter | 3-7-11 |
| pour vivre un peu «la deuxième fois», | 2-4-7-9 |
| le fils perdu, un petit jamais visible | 2-4-7-9-11 |
| tout seul, presque étranger, sans douceur... | 2-3-6-9 |

Nello stesso componimento, inoltre, si osserva nella XIX stanza la commistione di *décasyllabes* ed *ennéasyllabes* che non solo in tre casi su quattro esordiscono con il medesimo incipit ritmico in 2-4 (vv. 74, 75 e 76), ma anche presentano la stessa cadenza (— — — —) in chiusura di verso (clausole in 7-10 per i *décasyllabes*, in 6-9 per gli *ennéasyllabes*): (vv. 73-76)

| | |
|--|----------|
| Puis avec une moitié de sourire | 1-7-10 |
| «C'est beau l'azur hostile s'éloigne | 2-4-6-9 |
| déjà». La chambre imite le calme | 2-4-6-9 |
| des fruits tombés qu'il prendra pour partir. | 2-4-7-10 |

In *Il reste un jour clair* si nota inoltre come nella stanza VIII il v. 32, composto di undici sillabe metriche, ricalchi, nella sua parte centrale (4-7-9), buona parte della cadenza appartenente all'*ennéasyllabe* del v. 30, scandito in 2-4-7-9, accogliendo cioè entro se stesso un novenario ritmicamente equivalente a quello apparso qualche verso sopra: (vv. 29-32)

| | |
|---------------------------------------|----------|
| J'ai vu un éclair livide sur sa tempe | 2-5-7-11 |
| de lait, la peau subissait le bleu, | 2-4-7-9 |
| les bifurquées menaces parmi | 4-6-9 |

tout ce qui presse et bouscule et vient trop tard.

1-4-7-9-11

Nella quartina successiva a quest'ultima, la IX, dove si alternano versi di dieci e undici sillabe, i vv. 34 e 35 presentano entrambi *ictus* di 3^a, 5^a e 8^a sillaba, salvo poi realizzare in conclusione due misure diverse: (vv. 33-36)

| | |
|---|----------|
| Je suis pareil, je ne suis pas le même; | 2-4-8-10 |
| l'an nouveau a fait tant de fois la culbute | 3-5-8-11 |
| jusqu'au fil ténu qu'un montreur secoue, | 3-5-8-10 |
| où je joue enfant avec ceux du bassin. | 3-4-7-11 |

Altro esempio tratto dallo stesso componimento si osserva nella stanza XVIII, dove l'*hendécasyllabe* al v. 71, dal ritmo in 2-4-9-11, contiene al suo interno una sottomisura di nove sillabe metriche la cui scansione ricalca le cadenze degli *ennéasyllabes* ai vv. 69 e 70 (ritmo in 2-4-6-9) e al v. 72 (2-5-9), combinandole: (vv. 69-72)

| | |
|---|------------|
| Un noir petit troupeau quadrupède | 2-4-6-9 |
| s'aligne peu à peu sur l'écran, | 2-4-6-9 |
| tremblant un peu comme par le chaud l'image | 2-4-5-9-11 |
| voilée d'une histoire de vacances. | 2-5-9 |

La contraffazione della misura attraverso l'omogeneità ritmica tra versi quantitativamente differenti tra loro va comunque generalmente riferita all'incipit dei versi adiacenti che presentano differenti misure e dunque ridimensionata nella sua portata: si viene a determinare cioè una scansione iniziale identica cui segue una variazione così che, dopo aver sulle prime suggerito l'illusione di una uguaglianza ritmica tra versi, questa viene presto smentita da una differente cadenza finale e in ultima istanza dalla stessa alterità della misura.

Si consideri a esempio illustrativo la quartina X di *Il reste un jour clair* dove si alternano versi di nove e undici sillabe: essi si possono osservare a coppie per identico incipit ritmico; infatti i vv. 37 e 38 esordiscono con *ictus* in 1^a e 4^a sede, mentre i vv. 39 e 40 presentano accenti di 3^a e 5^a sillaba prima di differenziare i ritmi: (vv. 37-40)

| | |
|--|------------|
| Ceux du bassin sautent dans l'eau claire, | 1-4-5-8-9 |
| fils d'immigrés venus de plus loin, d'un monde | 1-4-6-9-11 |
| rétréci partout, qu'on dit pareil, | 3-5-7-9 |

et se moquent bien de cordons qui les nouent

3-5-8-11

Altro esempio in proposito tratto da *Passage d'origine* si osserva alla stanza XVI a base decasillabica, dove in ultima sede è inserito un *hendécasyllabe* il cui ritmo ricalca l'inizio del verso precedente in 2-4, nonché quello del verso incipitario di quartina: (vv. 61-64)

| | |
|---|------------|
| On parle peu, sur les chantiers de l'est, | 2-4-8-10 |
| les doigts gourds esquissent une caresse | 2-3-5-10 |
| dans l'air: là-bas, là-bas où vont les vagues | 2-4-6-8-10 |
| contours des ombres, les visiteurs sans nom. | 2-4-9-11 |

Queste omogeneità ritmiche si inseriscono comunque entro un panorama di varietà accentuativa che preferisce, anche e soprattutto entro le quartine monometriche, diverse scansioni per le medesime misure, spesso ottenute attraverso la variazione puntiforme della sede di un accento nei versi successivi rispetto ai precedenti.

Si osservi, per esempio, quello che accade nella VI stanza di *Quatrains de la veille et du sommeil*, composta da *hendécasyllabes*: (vv. 21-24)

| | |
|--|----------|
| Soudain le vol est aspiré vers le haut | 2-4-8-11 |
| c'est un point dans le précipice, un phosphène | 3-8-11 |
| creusant au cœur son alarme minuscule | 2-4-7-11 |
| l'inquiétude du sort qui suit toute joie. | 3-6-8-11 |

I primi due versi presentano la medesima clausola ritmica, mentre il terzo ricalca l'incipit accentuativo del primo ma anticipa di una sede il penultimo *ictus*. L'ultimo verso riprende il ritmo di chiusura comune ai primi due versi ma rinnova totalmente la scansione d'esordio. La varietà così ottenuta si compone di segmenti ritmici che si rincorrono, ripetono a distanza nelle medesime posizioni ed infine si disperdono per configurare nuove soluzioni.

Esempi analoghi nel medesimo componimento si osservano nella stanza XXIV dove gli *hendécasyllabes* mantengono a coppie bacciate le medesime clausole ritmiche (i vv. 93 e 94 escono con in 9-11 mentre i vv. 95 e 96 in 8-11), mentre presentano accento centrale condiviso in alternanza (i vv. 93 e 95 presentano *ictus* in 6^a sede e invece i vv. 94 e 96 in 5^a posizione); l'incipit è variabile: (vv. 93-96)

| | |
|---|----------|
| Nous nous croisons par fois dans le même érèbe, | 4-6-9-11 |
| tout surpris de voir un somnambule obstacle | 3-5-9-11 |
| à la luminescence froide, où s'écartent | 6-8-11 |
| les spectres aimés qu'on voudrais reconnaître. | 2-5-8-11 |

Si ottengono così configurazioni varie che si discostano tuttavia le une dalle altre per alterazioni minime ma progressive, tanto che in ciascun verso possono essere individuate tanto cadenze comuni agli altri versi, quanto modificazioni che ne trasformano il ritmo.

Nella XVIII stanza di *Autres Quatrains* composta da *ennéasyllabes* questo minimo ma continuo slittamento di accenti viene a determinare ritmi raggruppabili a coppie: (vv. 69-72)

| | |
|---|---------|
| Qu'importe la substance, si l'ombre | 2-6-9 |
| d'un doigt aimé au moins nous relève, | 2-4-6-9 |
| quand les têtes trop lourdes voudraient | 1-3-6-9 |
| fondre au noir, ne revenir jamais. | 1-3-7-9 |

È possibile osservare infatti come, prima attraverso una diversa distribuzione iniziale degli accenti, che passano dalla 2^a sede alla 1^a e alla 3^a, poi attraverso lo scivolamento dell'*ictus* di 6^a in 7^a posizione, si ottiene una progressiva modulazione del ritmo verso una nuova configurazione che permette di distinguere due differenti modelli ritmici.

Lo stesso si può affermare per la I quartina di *Passage d'origine*: gli *hendécasyllabes* che la compongono possono raggrupparsi ritmicamente due coppie bacciate di versi, la prima avente ritmo 2-5-9-11 e la seconda contraddistinta da accento in 6^a sede. Tuttavia oltre alla differenziazione si osserva un fenomeno modulativo per cui il v. 3 presenta, come i precedenti, accento in 2^a e 9^a sede. L'ultimo verso della stanza introduce infine un elemento di novità ponendo l'*ictus* iniziale in 3^a sede: (vv. 1-4)

| | |
|---|----------|
| Nuages bleuâtres sur le bleu du ciel | 2-5-9-11 |
| mon cœur accompagne votre course au rien. | 2-5-9-11 |
| (Passages de la nuit, il suffit d'ouvrir | 2-6-9-11 |
| la petite barrière des disparus). | 3-6-11 |

La varietà accentuativa all'interno delle quartine monometriche non sempre è data tuttavia dallo sfumare dei ritmi gli uni negli altri, si possono anzi osservare scansioni che si distinguono nettamente le une dalle altre, opponendosi per lo più a coppie di versi come si osserva per esempio nella XXII stanza di *Autres Quatrains* dove gli *ennéasyllabes* presentano scansioni alterne secondo i ritmi 1-5-9 e 3-6-9:

| | |
|------------------------------------|-------|
| Long derrière nous un autre hiver. | 1-5-9 |
| La saison maladroite qui bruit | 3-6-9 |
| là sur les appuis, les jardinières | 1-5-9 |
| effanées ne pourra te meurtrir. | 3-6-9 |

Altro esempio di differenziazione ritmica di misure omogenee per coppie di versi si osserva nella stanza XXII di *Quatrains de la veille et du sommeil*, dove gli *ennéasyllabes* ai vv. 85 e 86, scanditi in 1-3-5-6-9, si distinguono dai due seguenti caratterizzati da configurazioni tra loro completamente differenti (rispettivamente 2-4-9 e 3-7-9): (vv. 85-88)

| | |
|---------------------------------------|-----------|
| Voile-toi, menue lune tombée, | 1-3-5-6-9 |
| laisse l'âtre suie faire son œuvre, | 1-3-5-6-9 |
| deviens limon pour des limonades! | 2-4-9 |
| jus de fruit pour les enfants futurs. | 3-7-9 |

Nella stanza XXV dello stesso componimento si osserva poi un altro caso in cui una coppia di versi ugualmente scandita forma un blocco ritmico compatto in opposizione alla varietà delle differenti configurazioni accentuative degli altri due versi della stanza; i vv. 99 e 100 infatti presentano la medesima scansione in 3-6-9 che non trova corrispondenze nelle cadenze dei precedenti vv. 97 e 98, rispettivamente ritmati in 2-5-9 e 4-7-9: (vv. 97-100)

| | |
|---|-------|
| Partez dedans l'ombre insaisissable | 2-5-9 |
| jusqu'où ricoche le bruit du temps | 4-7-9 |
| aux confins des aurores de sable | 3-6-9 |
| qui ~ échangent leurs corps sur les pentes. | 3-6-9 |

Esempio analogo si riscontra inoltre nella XVI stanza di *Autres Quatrains*, dove al ritmo vario degli *hendécasyllabes* ai vv. 61 (“Le plancton de la nuit monte dans les

rués.”, scandito in 3-6-7-11) e 62 (“Un peuple noir porte avec lui sa musique.”, ritmato in 2-4-5-8-11) si oppone la cadenza omogenea dei due versi seguenti, scanditi in 1/2-4-7-9-11, dove si riconosce preponderante il ritmo giambico nella seconda metà del verso caratterizzata per altro da parallelismo sintattico: “Nous sommes veules, livrés au froid des murs, / veufs sans demeure flottant au gré du vide.”.

Una coppia di *ennéasyllabes* ritmicamente omogenea si rileva poi nel cuore della quartina XXIV di *Il reste un jour clair*, dove forma un blocco distinto per cadenza rispetto ai versi variamente scanditi che precedono e seguono: (vv. 93-96)

| | |
|---|---------|
| (Que sont devenues les orchidées | 2-5-9 |
| aux quelles tu cétais ta cuisine, | 2-6-9 |
| infime attachement à la ligne | 2-6-9 |
| de tiens, des miens, qu'une boue macère...) | 2-4-7-9 |

Tuttavia questi non sono altro che alcuni tra i vari esempi possibili da riportare.

In questo panorama di varietà ritmica, ottenuto per modulazione o per netta distinzione tra gli assetti accentuativi, resta comunque raro imbattersi in quartine isometriche in cui tutti i versi si distinguano per scansione.

Ne sono sporadici esempi le due stanze di seguito riportate, ovvero la XI di *Passage d'origine* e la XIII di *Il reste un jour clair*:

| | |
|---|-------|
| Où l'air est sans appel, nous biaoisons | 2-6-9 |
| quand même pour les dernières miettes, | 2-7-9 |
| dans les automnes déclinants, viens, | 4-8-9 |
| mon amour, enfin je te le dis. | 3-5-9 |

(*Passage d'origine* , vv. 41-44)

| | |
|---------------------------------------|---------|
| Qui me voit? Personne ne me voit | 3-5-9 |
| si je rentre dans le tuyau sombre | 3-8-9 |
| du stylo, dans les glaires de l'encre | 3-6-9 |
| lourde, non filtrée par votre lire. | 1-5-7-9 |

(*Il reste un jour clair*, vv. 49-52)

Tuttavia, in generale, anche là dove le cadenze sembrano differenziarsi tutte tra loro, si possono osservare tra due o più versi segmenti ritmici comuni che determinano fenomeni di richiamo più o meno intensi.

Si osservino per esempio gli *hendécasyllabes* della stanza XXIV di *Autres Quatrains*:
(vv. 97-100)

| | |
|--|----------|
| Dans quel bras tu te détends comme qui dort | 3-7-11 |
| et tu es nouveau aux herbes, aux brouillards | 5-7-11 |
| de l'aube sur les dérisoires demeures | 2-8-11 |
| où piété de parents veut nous retenir. | 3-6-7-11 |

Le configurazioni ritmiche per quanto riguarda gli incipit si presentano varie, tuttavia per tre versi su quattro è possibile individuare la medesima cadenza finale in 7-11.

Le quartine isometriche comunque, come possono ospitare varie scansioni per lo stesso tipo metrico, talvolta possono anche presentare una tale quantità di coincidenze accentuative da risultare ritmicamente omogenee, sebbene questo fatto non si rilevi con particolare frequenza.

Si prendano a esempio gli *ennéasyllabes* della X stanza di *Passage d'origine*: non solo i due versi centrali sono egualmente scanditi in 2-4-6-9, ma la stessa intelaiatura ritmica si ripete con una lieve variazione iniziale nel verso successivo (1-4-6-9), mentre la clausola in 6-9 viene condivisa anche dal primo verso, con un effetto di complessivo compattamento ritmico della quartina: (vv. 37-40)

| | |
|---|---------|
| - comme goutte de pluie sur la vitre | 3-6-9 |
| du train lancé à grande vitesse: | 2-4-6-9 |
| beaucoup hésitent, tremblent, se fondent, | 2-4-6-9 |
| plongent soudain où l'air précipite. | 1-4-6-9 |

La configurazione accentuativa può inoltre non solo distinguere diversi tipi ritmici per una medesima misura, ma fungere anche da demarcatore per distinguere differenti lunghezze all'interno di una stessa quartina, contrariamente a quanto visto in precedenza a proposito della dissimulazione delle misure.

Questo fatto si evidenzia per esempio nella stanza IV di *Autres Quatrains*, dove i vv. 14 e 15 di undici sillabe sono caratterizzati da ritmo giambico e scanditi in 2-(4)-8-11, distinguendosi così dagli *ennéasyllabes* dei vv. 13 e 16 caratterizzati da *ictus* portante di 3^a sede: (vv. 13-16)

| | |
|-----------------------------------|-------|
| Tu regardes de hors, tu détournes | 3-6-9 |
|-----------------------------------|-------|

| | |
|---|----------|
| les yeux, est-ce pour éviter de penser: | 2-8-11 |
| le temps qui passe nous fait mail dans les traits | 2-4-8-11 |
| de ceux, rares, que l'on a aimés. | 2-3-9 |

Analogamente nella XIII stanza di *Il reste un jour clair* si possono nettamente distinguere ai vv. 49 e 52 due *ennéasyllabes* dal ritmo omogeneo in 1-3-6-9 e dalla sintassi parallela, rispetto agli *hendécasyllabes* dalla cadenza varia e differenziata dei vv. 50 e 51 (rispettivamente 1-5-6-8-11 e 4-7-11): (vv. 49-52)

| | |
|---|------------|
| Comme altière elle porte son rire, | 1-3-6-9 |
| comme à chaque pas l'air accueille sa forme | 1-5-6-8-11 |
| où se soulèvent les ailes des cheveux, | 4-7-11 |
| comme altière elle tourne ses reins ! | 1-3-6-9 |

Altro esempio si osserva nella XXIII stanza di *Passage d'origine*, dove l'*heptasyllabe* iniziale, che presenta ritmo in 3-5-7, si distingue ritmicamente dagli *ennéasyllabes* dei tre versi successivi, tutti caratterizzati da accento portante in 6^a sede e dalla medesima clausola ritmica in 6-9, determinando così quell'uguaglianza di cadenza che sottolinea l'equivalenza della misura: (vv. 89-92)

| | |
|---|---------|
| Il y ^a aussi celui qui court | 3-5-7 |
| derrière son parent, empressé | 2-6-9 |
| à deviner son geste, inutile | 4-6-9 |
| aide attendant peureux un miracle. | 1-4-6-9 |

1.1.2 *Le quartine: la rima*

Le serie di quartine non presentano uno schema rimico regolare che si riproduca in modo costante, sebbene sugli altri modelli presenti, incrociato e baciato, sembri imporsi quello alternato.

Le corrispondenze foniche in punta di verso non sono inoltre sempre perfette: a definire le configurazioni sopracitate sono infatti soprattutto assonanze e consonanze. Per esempio la IX quartina di *Quatrains de la veille et du sommeil* presenta uno schema a rima alterna dove, mentre in sedi pari ai vv. 34 e 36 si osserva la corrispondenza

perfetta *mains : levains*, in sedi dispari, ai vv. 33 e 35, si rileva semplice consonanza in /k/: *vague : nuque*.

Per questa quartina in particolare viene mantenuta una delle norme fondamentali della metrica classica francese, ovvero la legge dell'alternanza che prevede che due rime differenti che si susseguono abbiano cadenza diversa, cioè a una rima maschile ne debba seguire necessariamente una femminile²³.

Nello sviluppo delle serie di quartine le violazioni a tale norma, là dove uno schema rimico è riconoscibile, sono così frequenti da renderla un criterio non solo obsoleto ma ininfluenza nell'analisi per la determinazione del carattere delle quartine stesse; infatti qualsiasi considerazione a proposito del mancato rispetto di tale regola non può che inserirsi all'interno di un contesto di generale regolarità. Basti perciò affermare *una tantum* che nelle serie di quartine questa legge non viene a rappresentare un elemento metrico fondante e che tale fatto risulta proporzionato al livello di rilassatezza formale rispetto alla tradizione quale si osserva in tali componimenti.

Tornando all'imprecisione della corrispondenza nelle parole in punta di verso, si nota come tale caratteristica sia estendibile dallo schema alternato a qualsiasi altro tipo di configurazione.

In *Autres Quatrains*, per esempio, la XVII quartina presenta uno schema incrociato fondato su assonanze e consonanze: ai vv. 65 e 68 la corrispondenza è data dall'uguaglianza della vocale tonica nasalizzata /ã/, *montante : Passant*, mentre ai vv. 66 e 67 si osserva assonanza in /i/, *récit : nénies*.

In *Quatrains de la veille et du sommeil* poi, la XX quartina presenta, ai vv. 77 e 78, assonanza in /a/ e consonanza in velare solo parziale, dal momento che in prima sede si osserva la sonora /g/ mentre in seconda la sorda /k/, *vague : opaques*; ai vv. 79 e 80 invece si rileva la sola assonanza, sempre in /a/, *sauvages : amassent*, creando in questo modo due coppie baciata in punta di verso, tutte assonanti tra loro ma distinte per la minima consonanza che accomuna la prima coppia rispetto alla seconda.

²³ “*alternance*: En poésie française littéraire «classique», si un vers ne rime pas avec le précédent, il n'est pas de même cadence; donc si l'un est masculin, l'autre est féminin.”, da Benoît de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation*, Éditions Classiques Garnier, Paris, 2009, p. 511.

Le configurazioni rimiche non si costruiscono tuttavia solo sulla base di reali uguaglianze foniche, perfette o imperfette che siano, ma sfruttando anche le *rime-zero*²⁴ create dall'assenza di corrispondenze in sedi strutturalmente adatte ad accogliere invece corrispondenza. Un esempio dell'utilizzo costruttivo di queste non-rime può essere rinvenuto nella VI quartina de *Il reste un jour clair*: i vv. 21 e 24 rimano in /ø/, *profond* : *pleurons*, mentre “invincible” e “parfois” ai vv. 22 e 23 non si corrispondono affatto; tuttavia ricoprendo la seconda e terza posizione entro lo schema astratto incrociato *abba*, possono essere considerati parti integranti dell'architettura.

Allo stesso modo si può considerare la XII quartina del medesimo componimento, dove a rimare tra loro sono i vv. 46 e 47, *ombragea* : *déjà*, termini medi di uno schema incrociato dove le posizioni estreme sono rappresentate da parole non in corrispondenza fonica tra loro: *beauté* : *terre*, vv. 45 e 48.²⁵ Altro esempio può essere ricavato dalla XVII quartina di *Quatrains de la veille et du sommeil* dove l'alternanza delle rime è suggerita ponendo in punta ai vv. 65 e 67 le parole “père” e “mère” e lasciando irrelati i vv. 66 (“seule”) e 68 (“même”) che tuttavia, trovandosi in corrispondenza strutturale, saturano lo schema.

La combinazione di pieni rimici e vuoti fonici lascia comunque aperto lo spazio a nuove corrispondenze che possono travalicare i confini strofici. Recuperando l'ultimo esempio, si può infatti osservare come il v. 68 di quella quartina venga a rimare col seguente appartenente alla stanza successiva dando vita a una rima interstrofica, a suo modo baciata, quasi identica perché fonicamente esatta ma grammaticalmente differente per la presenza nel secondo termine in relazione della desinenza plurale muta -s: (vv. 65-72)

Alors il est son fils et se voit son père
 tremblant devant la femme armée de sa seule
 beauté, seule consolation d'une mère
 aimée sans espoir qui jalouse elle-même.

²⁴ “[...] *rime-zero* [...] rima o molto smorzata o assente, che però svolge un non troppo paradossale ruolo costruttivo: strutturante appunto.”, da Paolo Giovannetti - Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carrocci editore, Roma, 2010, p. 191.

²⁵ “L’e fermé ne rime point avec l’e ouvert”, da Diderot-D’Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, <http://encyclopédie.eu/E.html>; si veda anche “L’è fermé ne rime pas avec l’è ouvert.”, in P. C. V. Boiste, *Dictionnaire universel de la langue française*, Firmin Didot frères, Paris, 1836, p. 68.

Donc nous ne somme plus en nous-mêmes,
la vie est comme une eau que nos mains
d'enfant voudraient tenir, rien n'amène
au jeu ancien brouillé à jamais.

A tale coppia baciata ne segue una seconda nel cuore della quartina successiva, *mains : amène*,²⁶ che costituisce il nucleo fonicamente pieno di uno schema incrociato in cui entrano a far parte le *rime-zero mêmes : jamais*, agli estremi della quartina; la successione di due coppie di rime baciata estese al di qua e al di là del confine strofico traccia tuttavia il profilo virtuale di una nuova quartina a schema *aabb*. Se, grazie all'utilizzo strutturale delle *rime-zero* nelle quartine in esame, si sono potuti definire gli schemi dell'alternanza e dell'incrocio, proprio all'altezza di tali vuoti fonici le maglie di questi assetti si vengono a disarticolare e ad aprire, schiudendo così lo spazio per una nuova configurazione rimica baciata a cavallo tra le strofe.

Le strutture rimiche dell'alternanza, dell'incrocio e dell'accoppiamento, variamente definite anche attraverso l'ausilio delle non-corrispondenze con valore costruttivo, hanno in ogni caso il pregio di compattare la forma delle quartine, spesso anche all'interno di contesti fonicamente fluidi dove i richiami sonori non si trovano concentrati soltanto entro una medesima strofa ma vengono piuttosto diluiti lungo una serie di stanze successive.

Si rifletta per esempio sul contesto generale in cui si inserisce la già esaminata XII stanza di *Il reste un jour clair*, caratterizzata da uno schema incrociato costituito da rime perfette (*ombragea : déjà*, vv. 46 e 47) e *rime-zero* (*beauté : terre*, vv. 45 e 48); nelle prime strofe del componimento la disseminazione delle corrispondenze tra quartine è davvero accentuata: ai vv. 1 e 7 si nota la rima *tire : écrire*, ai vv. 4 e 17 quella *tarde : regardent*, ai vv. 6 e 23 *toi : parfois*; nelle successive strofe si rilevano rime tra il v. 26, a sua volta in rima entro la medesima quartina col v. 28, e il v. 31, *mis : pis : parmi*; questi si trovano poi in corrispondenza coi successivi termini baciati entro la stanza XI, *envahie : -gny*, ai vv. 43 e 44, a loro volta in assonanza con “rire” al v. 49, con “siffle” e “intraduisible”, in relazione alternata, della XIV stanza ai vv. 53 e 56 e con “brise” e “cippes” ai vv. 58 e 60 della stanza successiva. Ulteriori rime si osservano poi tra i vv. 37 e 48, *claire : terre*, e tra i vv. 74 e 79 *paupières : dernière*.

²⁶ La rima risulta inoltre ricca per la corrispondenza protonica in /m/.

Le rime disperse in questo modo tra le stanze, in virtù dei legami fonici da esse istituiti tra quelle, vengono a sottolinearne la continuità, superando i confini determinati dalla forma metrica. La dispersione delle corrispondenze comunque diventa piuttosto una diffusione là dove essa viene a interagire con sistemi più compatti di articolazione delle rime: infatti i richiami fonici spesso vengono istituiti tra quartine in se stesse già strutturate secondo i moduli dell'accoppiamento (stanza XI) e dell'alternanza (stanze XIV e XV) di suoni in combinazione con le *rime-zero*; intorno alla ripetizione di un dato fonema, da una parte si struttura dunque l'architettura della quartina chiusa, dall'altro si determinano corrispondenze tra stanze contigue che trascendono i limiti delle stesse.

La compresenza di segnali metrici di chiusura – gli schemi di articolazione nelle quartine - e di apertura - le corrispondenze tra stanze - sottolineano ed accentuano le proprietà fisiologiche del metro scelto per questi componimenti, vale a dire la serie di quartine, caratterizzata dalla successione di unità singole e compiute che trovano però ragion d'essere solo in sequenza e dunque nel naturale legame instaurato con quanto precede e quanto segue.

Particolarmente ricco di rime interstrofiche perfette, ma non solo, risulta poi essere *Passage d'origine*; l'abbondanza di tali corrispondenze fa sì che, se lette in continuità, esse diano talvolta potenzialmente vita a nuove configurazioni strutturali accostate e intersecate, che permettono di reinterpretare il raggruppamento dei versi e di superare l'unità della quartina.

Ai vv. 3 e 6 si osserva per esempio la corrispondenza esatta *ouvrir* : *plaisir*: tra le due voci intercorrono due versi a cavallo di due strofe, definendo potenzialmente una quartina a schema rimico incrociato qualora venga conferito valore costruttivo alle ipotetiche *rime-zero* ai vv. 4 e 5 *disparus* : *tristes*: (vv. 1-8)

Nuages bleuâtres sur le bleu du ciel
mon cœur accompagne votre course au rien.
(Passages de la nuit, il suffit d'*ouvrir*
la petite barrière des disparus).

Petits marchands d'oubliés, tristes
enjoué vendeurs de plaisir
qui laissez tourner encore
une fois, laissez tourner...

Poco oltre “landemain”, in punta al v. 13, appartenente alla IV stanza, si riallaccia alle rime *parpaings* : *Destin* ai vv. 10 e 11 della quartina precedente, potenzialmente strutturata secondo uno schema incrociato se si considerano strutturanti per posizione le parole non in corrispondenza sonora tra loro agli estremi della stanza (*ciment* : *faute*, vv. 9 e 12); l’uguaglianza fonica tra i versi 11 e 13 viene tuttavia a definire tra le stanze una relazione in alternanza che non solo complica la trama sonora ma traccia una nuova configurazione rimica a prescindere dai confini metrici; essa viene inoltre a sovrapporsi e intrecciarsi allo schema incrociato definito nella seconda delle due stanze dall’assonanza tra i versi centrali, *délite* : *briques*, e dalle corrispondenze per posizione dei termini *landemain* : *paroles* : (vv. 9-16)

Dans l’aube odeur de ciment
 parmi la morsure des parpaings
 glacés – et partout l’œil du Destin
 sur nous, à la moindre faute.

À la moindre faille, peur du lendemain
 avance un coin sans douceur, qui vous délite
 et réduit à zéro, poussière de briques,
 le mur de mots, le barrage des paroles.

Ancora più evidente risulta la trama incrociata di rime fonicamente perfette ricostruibile a cavallo delle stanze VII e VIII, tra *sujet* : *debridée* e *galibot* : *sabot*:

J’aurais été l’aide rémouleur
 flou (jamais tranquille!) au bord du champ
 - aussi bien, n’était pas le *sujet* -,
 le figurineux, le galibot...

Et puis retour au malheur, aux gros sabots
 du jour, humiliation *débridée*
 par notre silence ou par tapage,
 lorsque ces pâles pages s’effaceront.

L’unità della quartina sembra dunque essere trascesa per dare vita a nuove configurazioni rimiche interstrofiche che possono dimostrarsi altrettanto compatte di quelle che assecondano la struttura strofica.

Al di là comunque dei nuovi assetti delineabili, le corrispondenze tra stanze, che non si limitano soltanto a quelle finora esposte, permettono di agganciare fonicamente le une alle altre le quartine all'interno della serie di cui fanno parte, facendo così interagire tra loro queste unità ad un ulteriore livello rispetto a quelli logico e strutturale che già le relazionano; in questo modo esse acquistano un valore aggiunto che travalica la loro individualità non solo logico-formale ma anche stilistica per affermare un'ispirazione trasversale comune che comprende le singole unità.

Così sempre in *Passage d'origine* si può osservare tra vv. 21 e 31 la rima a distanza *images : tapage*, ai vv. 24 e 34 l'assonanza *droites : voix*, ai vv. 58 e 62 la rima *tendresse : caresse*, ai vv. 60 e 64 l'assonanza nasalizzata *maisons : nom*, ai vv. 72 e 80 la rima *incroyable : sable*, ai vv. 74 e 87 la rima *peur : odeur*, ai vv. 79, 85 e 90 le rime *passé : esquiver : empressé*, ai vv. 86 e 91 l'assonanza *envahis : inutile*, ai vv. 89 e 96 la rima equivoca *court : cours*, ai vv. 94 e 97 infine l'assonanza *nouvelles : capillaires*.

Il sistema di articolazione delle rime si presenta, dunque, piuttosto vario, con soluzioni ora volte a compattare l'unità della quartina, ora orientate a trascenderne la struttura; a variegare il panorama si aggiungono anche le rime interne, spesso volte fonicamente a supplire a mancate corrispondenze in punta di verso, ora invece a moltiplicare le eco in quartine già dense dal punto di vista sonoro.

La XVII stanza de *Il reste un jour clair* per esempio non presenta alcuno schema rimico né condivide alcuna corrispondenza fonica in punta di verso con altre quartine prossime, tuttavia il v. 68 si apre e si chiude con la medesima parola "grise", creando rima interna equivoca; infatti nel primo caso si tratta di un aggettivo qualificativo ("la grise terre..."), mentre nel secondo di una voce verbale, ovvero il presente indicativo alla terza persona singolare del verbo *griser* ("qui la grise").

In *Autres Quatrains* poi la XX quartina supplisce all'assenza di rime grazie alla forte consonanza *mente : monte* estesa anche alla consonante protonica, posti in posizione anaforica rispettivamente all'inizio dei vv. 78 e 79.

In *Passage d'origine* invece si osservano diversi casi in cui la rima interna viene a infittire una trama di richiami fonici instaurati entro e tra le quartine; si osservi cosa accade in alcune delle stanze già prese in esame a proposito delle rime interstrofiche: (vv. 21-36)

La pluie brouille le fond des *images*
ou bien est-ce qu'il pleure à la fin
après tant de vanteries: renifle,
essuie-toi, tiens les épaules droites!

J'aurais été l'aide rémouleur
flou (jamais tranquille!) au bord du champ
- aussi bien, n'était pas le sujet -,
le figurineux, le galiBOT...

Et puis retour au malheur, aux gros saBOTS
du jour, humiliation débridée
par notre silence ou par tapage,
lorsque ces pâles pages s'effaceront.

C'est vrai, le chant déploie parfois ses anneaux
charmeurs parmi les pierres de cette voix
et c'est presque une honte chaque fois, comme
des orchestres-farce entraînés au néant

Oltre alle corrispondenze in punta diverso a breve e lunga distanza già esaminate in precedenza, si possono osservare richiami fonici interni disseminati in ciascuna delle quartine a rafforzamento delle rime esterne: al v. 24 “toi” anticipa, alla fine dello stesso verso, “droites”, in assonanza a sua volta con “voix”, in punta al v. 34; quest'ultimo trova entro il verso precedente e in quello successivo richiami in “deploie”, “par fois” e “fois”, l'ultimo dei quali in corrispondenza inclusiva rispetto al secondo; la pausa sintattica dopo “fois” inoltre, contrassegnata dalla virgola al v. 35, e l'inizio immediato del nuovo periodo, poi inarcato nel verso seguente, fa sì che la rima esterna-interna *voix* : *fois* venga avvertita distintamente, proprio come se entrambi i termini fossero collocati in punta di verso. Ai vv. 21 e 31 si osserva invece rima esterna *images* : *tapage*, la quale trova amplificazione entro il v. 32 in “pages”, preceduto dall'aggettivo allitterante “pâle”. Infine “anneaux”, in punta al v. 33, assona con la coppia di rime *galibot* : *sabot* ai vv. 28 e 29.

In merito a casi particolari di rima poi si evidenzia come le rime identiche riscontrabili nelle quartine XV e XVI di *Autres Quatrains* siano determinate dalla ripetizione lievemente variata dei versi che compongono tali stanze. Così ai vv. 57 e 61 si ripete la parola-rima “rues”, mentre ai vv. 59 e 62 ritorna il termine “musique”: (vv. 57-64)

La houle nocturne monte dans les *rues*,
éponge les immeubles, emplît les fosses.
Un souple noir porte avec lui sa musique
jusqu'aux banlieues. Ce qui vient, on ne sait plus.

Le plancton de la nuit monte dans les *rues*.
Une peuple noir porte avec lui sa musique.
Nous sommes veules, livrés au froid des murs,
veufs sans demeure flottant au gré du vide.

Le rime identiche *personne* : *personne* ai vv. 29 e 32 del medesimo componimento però non ritornano in conseguenza alla ripetizione dei versi, ma contribuiscono a sottolineare il senso di negazione espresso nella quartina:

Dans ce suspens qui n'est à personne
comment ne pas voir que mort
est un mot où n'habite personne,
ouvert sur le noir des portes.

Per quanto riguarda inoltre la ricchezza semantica di alcune rime si possono addurre alcuni esempi mutuati da *Passage d'origine*: nella XIX stanza la serie di rime bacciate ai vv. 73, 74 e 75 *douleurs* : *peur* : *heures*, rara nelle quartine, sottolinea, con la ricorsività del suono, il legame inestricabile tra sofferenza e timore; se infatti il dolore può affievolirsi (“[...] s'estompent les douleurs”, v. 73) resta comunque il timore di rivivere nuovamente momenti negativi (“[...] Reste la peur / d'être à nouveau soumis à ces heures / d'ardente veille où tous se leurraient.” vv. 74-76).

È interessante inoltre osservare la rima interna fortemente figurativa *gencives* : *lascive* entro il poco precedente v. 71, “toujours, et sans gencives, lascive”, riferita alle caratteristiche della morte personificata.

Un ultimo esempio di rime capaci di instaurare un legame logico tra le parole in virtù del suono può essere inoltre mutuato da *Autres quatrains*, tra i termini *larme* : *acharnes* : *arme*, in corrispondenza più o meno perfetta tra loro ai vv. 7, 9 e 12: essi infatti riassumono, accostandole fonicamente, la debolezza interiore, di fronte alla quale si fugge (“[...] fuyant l'offense des larmes”, v. 7), e l'accanimento inutile sugli oggetti

esterni (“Sur quelle image d’air tu t’achernes [...]”, v. 9), sviluppati dalle quartine di cui essi fanno parte.

A proposito comunque del legame tra significato e significante delle parole in rima, risulta opportuno tenere presente come alcuni termini ricorrano più frequentemente di altri in punta di verso, essendo questa una sede privilegiata per evidenziare attraverso la posizione e la ricorsività sonora della rima delle parole-chiave essenziali per l’interpretazione e la comprensione dei testi. Le voci che ricorrono maggiormente in punta di verso nelle prime tre serie di quartine sono legate alla percezione visiva, in particolare alla sfera semantica della luce e dell’ombra; così da una parte “lumière” e “jour” compaiono in uscita di verso rispettivamente due e tre volte, dall’altra “ombre” e “obscur/e”, senza includere “ombragea” al v. 46 di *Il reste un jour clair*, si ritrovano ripetute pure esse due e tre volte. “Écran” invece, che conta tre occorrenze, ricorre in *Autres quatrains* e in *Il reste un jour clair*. Particolarmente frequenti in *Quatrains de la veille et du sommeil* e in *Autres Quatrains* sono poi i termini legati alla morte e agli affetti: da una parte, quindi, “mort”, sostantivo, si conta tre volte, mentre “morte”, aggettivo femminile, compare una volta; dall’altra “père” e “main/s” ricorrono entrambi tre volte. *Passage d’origine* intesse invece con il primo componimento della serie relazioni lessicali legate alla sfera temporale: “temps” e “heures” compaiono ciascuno una volta per testo.

Tali ricorrenze, in definitiva, altro non sono che lo specchio dei contenuti, i quali, spesso, si trovano già anticipati negli stessi titoli dei componimenti: *Quatrains de la veille et du sommeil* e *Il reste un jour clair*, per esempio, alludono piuttosto chiaramente alla dicotomia tra luce e ombra, immagini che, investite di valore simbolico, non possono non rimandare che al binomio vita-morte.

1.1.3 *Achéron: la struttura metrica*

Articolato in stanze di nove versi alternate a stanze di tre versi e introdotto da una quartina iniziale, *Achéron* si compone per la quasi totalità di *décasyllabes* (42/100) e *hendécasyllabes* (48/100); le stanze VIII e IX presentano ai vv. 42, 44, 46, 49 e 51 degli *ennéasyllabes* mentre cinque *alexandrins* si distribuiscono nelle stanze VIII, XII, XIII e XIV ai vv. 45, 68, 76, 77 e 82. Come si era già osservato per le quartine l'ampio uso dell'*hendécasyllabe* testimonia l'influenza del verso principe della tradizione poetica italiana, a cui si guarda soprattutto per la duttilità del suo trattamento ritmico che ispira la varietà degli assortimenti ritmici dei versi francesi, in particolare dei parisillabi che invece in francese sono normalmente dotati di netta cesura al mezzo e dunque particolarmente scanditi.

1.1.4 *Achéron: la rima*

Non esiste uno schema rimico regolare ma corrispondenze perfette e imperfette percorrono tutto il componimento: la consonanza in /ʃ/ ai vv. 2 e 4 (*chant : enchaînent*), la rima derivativa *heures : malheur* ai vv. 5 e 8, le corrispondenze fonicamente esatte *pires : souvenir : tir* ai vv. 7, 9 e 12 a loro volta in assonanza tonica con *engloutit* al v. 13 e in rima col più distante *fremir* al v. 16, le rime quasi perfette *nôtre : autre* ai vv. 10 e 11, se non fosse per la diversa apertura della vocale tonica, sono solo alcuni esempi della rete fitta di corrispondenze in punta di verso che è possibile riscontrare senza che vi sia un'architettura schematica che ne fissi a priori l'ordine.

Di particolare rilievo è la rima quasi identica *oubli e oublie* ai vv. 69 e 71, perché innesta una relazione logico-linguistica tra le due parole facendole interagire non solo al livello microscopico del testo, ma anche a quello macroscopico dell'intera sezione della raccolta, intitolata appunto *Les Oublies*, cioè "ostie", titolo che viene sapientemente tradotto da Raboni con "Pane d'oblio", rendendo in italiano con una perifrasi quello che in francese giunge direttamente al lettore attraverso il significante.

Tratto specifico del testo risulta l'uso, anche reinventato, della *coblas capfinidas*; spesso la ripresa delle ultime parole della stanza precedente nell'incipit di quella

successiva si traduce, infatti, nel solo recupero del loro nucleo fonico. Si dà vita così a parole ed espressioni diverse che richiamano da vicino il corpo strutturale dei termini superiori, ma che, in ultima istanza, nella loro completezza se ne distaccano per numero e qualità delle sillabe, nonché per significato. È il caso per esempio di *vagantes* e *Vague* ai vv. 37 e 38 tra la VI e la VII stanza, dove la corrispondenza è data dalla radice *vag-*, originando una figura etimologica che riattiva l'affinità profonda tra parole diverse, a instaurare connessioni destinate a imprimersi nella mente del lettore. Si veda altrimenti ciò che accade tra le stanze VIII e IX dove la corrispondenza è soltanto sonora: l'allitterazione iniziale del nesso vocale /i/ + nasale e la rima tra *impudique* : *Indique*, vv. 49 e 50, rendono la simmetria tra parole molto prossima anche se imperfetta. Talvolta la *coblas capfinidas* prende le vesti specifiche della *coblas capcaudadas* come accade tra le stanze IX e X, dove *ombre* occorre come parola-rima ai vv. 52 e 53.

1.2 Soluzioni traduttive

1.2.1 La metrica delle quartine

La traduzione italiana di Raboni prevede l'adozione dell'endecasillabo, non necessariamente canonico, come misura di base (con un'incidenza tra il 39% e il 47% sul totale), ma diversamente da quanto accadeva in francese l'escursione sillabica è nettamente maggiore raggiungendo in eccesso le diciotto sillabe.

Il verso medio-lungo si rivela un tratto notevole della versificazione: le misure di poco superiori a quella dell'endecasillabo per una, due fino a tre unità sono le più frequenti,²⁷ mentre dalle quindici sillabe in poi le occorrenze diminuiscono fino a comparire nel caso delle diciassette e delle diciotto sillabe una sola volta, o anche nessuna, all'interno di ciascun testo.

L'abbondanza di versi lunghi da una parte dipende materialmente dal fatto che la lingua italiana ha spesso a disposizione parole di più sillabe rispetto a quella francese, dall'altra ciò è da mettere in relazione con le scelte stilistiche del poeta-traduttore che

²⁷ I dodecasillabi compaiono con una frequenza compresa tra il 5% e il 13% sul totale dei versi per ciascun componimento, i versi di tredici sillabe tra il 7 e il 10%, i versi di 14 sillabe tra il 4 e il 9%.

ridistribuisce la materia di ciascuna quartina tra i versi secondo quelle che ritiene le migliori soluzioni espressive, discostandosi dalla ripartizione originale. Ne risultano stanze in cui vengono accostati versi di misure varie e anche quantitativamente differenti per peso sillabico.

Per esempio in *Altre quartine* la XVII stanza mette insieme due versi che sono uno il doppio dell'altro: al v. 66 si contano infatti diciotto sillabe metriche, "il dondolio segreto del racconto nella pace ingannevole", mentre al v. 68 esattamente la metà, "s'è fusa, d'un altro Passante".

Non vi sono pertanto regolarità riscontrabili nell'assortimento delle misure entro le quartine né si possono evidenziare precise corrispondenze nella trasposizione di lunghezze francesi in misure italiane, se si eccettua la necessità di rendere con versi corti misure che nell'originale francese sono manifestamente brevi, come accade nella V stanza di *Altre quartine* dove la traduzione di Raboni rende in successione con un senario, due settenari e un bisillabo gli originali *pentasyllabes* francesi: (vv. 17-20)

| | | | |
|--------------------|-------|-------------------------|-------|
| On n'aura plus de | 4-5 | Non avremo più | 3-5 |
| visage les yeux | 2-5 | alcuna faccia gli occhi | 2-4-6 |
| cercles hâves sans | 1-3-5 | cerchi scipiti senza | 1-4-6 |
| signification. | 5 | senso. | 1 |

1.2.1.1 *L'endecasillabo*

La presenza del verso principe della tradizione poetica italiana quale misura portante dell'operazione traduttiva agisce, entro il contesto polimetrico, quasi con funzione di tenuta formale rispetto alle forze decostruttive che attraversano le quartine. L'incidenza complessiva di tale lunghezza, pari quasi al 43% dei versi totali, infatti s'aggira attorno alle stesse percentuali d'utilizzo riscontrabili in quelle raccolte della prima produzione poetica in proprio dell'autore che più si servono dell'endecasillabo e dei versi ad esso più prossimi e che perciò presentano una *facies* prosodica più ordinata e compatta, vale

a dire *Gesta Romanorum* (1951-4), *Canzonette mortali* (1981-3) e *A tanto caro sangue* (1956-87).²⁸

Non sempre il poeta-traduttore ricorre tuttavia a configurazioni canoniche con accenti in quarta e/o in sesta sede, anzi tende ad accostare ad esse versi i cui *ictus* sono posti in posizioni anomale rispetto alla tradizione; di centosettantuno endecasillabi, comunque, soltanto trentacinque, circa un quinto, sono irregolari, confermando anche per questa traduzione la tendenza in ambito versoliberista di Raboni a frequentare poco le scansioni non canoniche dell'endecasillabo;²⁹ per questo a livello macroscopico un vero e proprio contrasto tra configurazioni regolari e anomale non sussiste, mentre invece dissonanze puntuali e circostanziali possono essere rilevate laddove nel testo si realizzano incontri ravvicinati tra differenti assetti accentuativi.

La scansione non canonica più ricorrente è quella che presenta accenti in 3^a, 7^a e 10^a sede; a questo primo modello di scansione possono essere affiancati anche quei versi che presentano accenti pure sulle restanti sedi dispari, secondo un ritmo trocaico, con *ictus* sulla 1^a, 3^a, 5^a, 7^a e 10^a sillaba. Dall'intersezione di questi due tipi risultano poi configurazioni dai vari assortimenti.

Caratterizzati da questi modelli generali di scansione si individuano:

per *Quartine della veglia e del sonno*:

- il v. 7: eccolo spuntare come giunchiglia 1-5-7-10
- il v. 17: L'orticaio che immemorabilmente 3-10³⁰
- il v. 29: Luna opale in cielo come una scaglia 1-3-5-7-10
- il v. 37: Quando piove a volte c'è chi fa gemere 1-3-5-7-10
- il v. 52: lentamente poi di colpo inghiottiti 3-5-7-10
- il v. 90: sventa l'insistenza delle ferite 1-5-10
- il v. 99: ai confini delle aurore di sabbia 3-7-10

per *Altre quartine*:

- il v. 58: bagna gli edifici, colma le fosse. 1-5-7-10
- il v. 67: della nenia vana dove la forma 3-5-7-10
- il v. 84: svincoli per qualche riva ante nascita 1-5-7-10

²⁸ Fabio Magro, *La metrica del primo Raboni*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, 2, 2002, pp. 347-52 e tabella p. 407.

²⁹ *Id.*, pp. 358-59.

³⁰ Verso particolarmente anomalo, scarico di *ictus*, con un solo accento interno in sede decentrata e non convenzionale.

per *Resta una luce chiara*:

- il v. 5: Al tramonto le parole ci lasciano 3-7-10
- il v. 31: le minacce biforcute fra quanto 3-7-10
- il v. 66: di sorridere così, bell'e sotto 3-7-8-10³¹
- il v. 81: Tutto quello che non c'è sulla foto 1-3-7-10
- il v. 86: d'albicocca! ritrovate dolcezze 3-7-10

per *Passaggio d'origine*:

- il v. 7: che lasciate che si sfreni una volta 3-7-10
- il v.17: Tutto è sempre da riprendere, tutto 1-3-7-10
- il v. 43: negli autunni che declinano - vieni, 3-7-10

Variazioni puntiformi dei suddetti modelli si osservano là dove occorrono *ictus* in 2^a sede in luogo di quelli posti in 1^a e 3^a sillaba. Se ne evidenziano:

per *Quartine della veglia e del sonno*:

- al v. 22: un punto nel precipizio, un foscene 2-7-10
- al v. 31: cui piace col suo silenzio dolcissimo 2-7-10
- al v. 44: parole di cui nessuno ha memoria 2-7-10
- al v. 74: nel terreo dominio delle lenzuola 2-5-10

per *Altre quartine*:

- al v. 3: di spine nel troppo credulo cuore 2-5-7-10
- al v. 28: vivendo un istante nella sua rima? 2-5-10
- al v. 48: in terra girata senza corrente 2-5-7-10

per *Resta una luce chiara*:

- al v. 2: da' fondo alle tue riserve, di certo 2-7-10
- al v.24: tenerla anche in sogno dove piangiamo 2-5-7-10

Da questi primi modelli di scansione possiamo distinguere quelli che, in luogo di un accento in 7^a posizione, presentano un *ictus* in 8^a sede che si accompagna ad accenti posizionati in sedi dispari di 1^a, 3^a e/o 5^a sillaba. Quando il secondo accento cade sulla 5^a sillaba spesso, in luogo dell'accento posizionato in 1^a sede, se ne rileva uno in 2^a posizione, individuando al centro del verso un ritmo dattilico. In ogni caso, al di là delle singole realizzazioni ritmiche, questi versi sono accomunati dalla medesima clausola trocaica dell'endecasillabo.

³¹ Questo verso presenta configurazione accentuativa ibrida tra il modello in 3-7-10, e il tipo che presenta *ictus* interni sulla 5^ae 8^a sede; infatti l'accento ribattuto in 8^a sede ha valore metrico a pieno titolo.

Si individuano così:

per *Quartine della veglia e del sonno*:

- il v. 62: si mettessero a scivolare a poco 3-8-10
- il v. 78: dal vago beccheggio del tempo instilla 2-5-8-10

per *Altre quartine*:

- il v. 22: per avere un po' la seconda volta 3-5-8-10

per *Resta una luce chiara*:

- il v. 7: triste muto che non potendo scrivere 1-3-8-10
- il v. 43: sì, ricordo – tranquillamente invasa 1-3-8-10

per *Passaggio d'origine*:

- il v. 38: del treno lanciato a trecento all'ora 2-5-8-10
- il v. 46: fumano pennacchi dai boschi magri 1-5-8-10
- il v. 55: ciascuno si faccia gli affari suoi 2-5-8-10

L'articolazione degli endecasillabi secondo scansioni irregolari ha come conseguenza la perdita della loro immediata identificabilità ritmica, che può avere ripercussioni anche sulla percezione quantitativa, potendo apparire ipometri o ipermetri se isolati da un quadro di immediata riconoscibilità mensurale.

Inseriti all'interno di un contesto regolare invece, dove la loro identità quantitativa può essere più facilmente individuabile grazie all'uguaglianza delle misure diffusamente suggerita, essi possono confrontarsi ritmicamente con le configurazioni canoniche, rendendo percepibile a livello puntuale la dissonanza tra le diverse scansioni; la peculiarità ritmica della cadenza irregolare non viene ad emergere cioè in questa traduzione tanto in sé e per sé, quanto piuttosto in relazione al ritmo di base come sua variante, rispetto al quale realizza a livello microscopico uno scarto.

In *Altre Quartine*, per esempio, la VII quartina presenta al v. 28 un secco accento di 5^a dopo una serie di endecasillabi regolari *a maggiore*: (vv. 25-28)

| | |
|--------------------------------------|------------|
| Ma il guizzo d'alborella dei piedini | 2-6-10 |
| della giovane amante rannicchiata | 3-6-10 |
| nel gelo si potrà mai ritrovarlo | 2-6(-7)-10 |
| vivendo un istante nella sua rima? | 2-5-10 |

L'accoglienza entro una stessa quartina, o meglio entro uno stesso componimento, di endecasillabi irregolari accanto alle forme canoniche e soprattutto gli effetti ritmici sortiti dalla loro compresenza e frizione, conferiscono pieno valore metrico ai primi, delineando senza gerarchie nuove possibilità di scansione per l'endecasillabo. Se da una parte infatti il ruolo essenziale dell'endecasillabo canonico non ne esce depotenziato vista la sua schiacciante maggioranza sulle varianti anomale che garantisce la base per qualsiasi percezione di continuità o di alterazione ritmica, d'altro canto non di meno il concetto di metricità fondato sulla regolarità ritmica subisce un certo contraccolpo: in questa traduzione si ha infatti la sensazione che si sia preferita per l'endecasillabo una fondazione metrica più elastica, basata su nuovi principi, meno assoluti e strutturanti, ma più fluidi e possibilisti; vale a dire che l'endecasillabo per sviluppare al massimo le sue potenzialità traduttive necessita di affrancarsi dai limiti ritmici prescritti dal canone, per dare vita a diverse possibilità ritmiche che si facciano foriere della stessa varietà e complessità del reale che i versi di questa raccolta vogliono trasmettere. In altre parole le forme irregolari dell'endecasillabo, messe in relazione col verso canonico, acquistano un fondamentale valore espressivo, ritmico e dunque strutturante, diventando appieno configurazioni legittime al pari di quelle regolari.

In questo quadro la compresenza di modelli ritmici opposti, se da una parte omologa equiparando nella valenza endecasillabi canonici e irregolari, dall'altra non vuole però frustrare inutilmente la coscienza della tradizione le cui direttive latenti restano anzi fondamentali per la percezione delle dissonanze realizzate.

Infatti le asperità delle cadenze non regolari non sono intuibili dal lettore solo sulla base di una percezione ritmica di scarto in sé e per sé valida ma sono individuabili anche sulla base di una sensibilità e di una consapevolezza maturate dalla frequentazione della tradizione. Solo sfruttando appieno la conoscenza del retaggio del canone è possibile recepire il valore delle diverse soluzioni ritmiche e di conseguenza comprendere il senso delle scelte metriche effettuate: la rugosa realtà affrontata nei testi ha bisogno di un endecasillabo che aderisca alle sue asprezze, aprendosi al compromesso, perdendo il suo valore ritmico assoluto, acquistando nuove movenze, nuove spine, con altrettante nuove possibilità espressive rese concrete solo grazie alla coscienza dello scarto rispetto al canone.

I ritmi tradizionali realizzati, riscontro concreto in cui la coscienza della tradizione ritrova conferme, non scompaiono ma il loro utilizzo non è più esclusivo: restano qualcosa di più che semplici combinazioni tra le tante possibili e, al contempo, qualcosa di meno rispetto a un ritmo principale che viene contraddetto, per porsi piuttosto a uno dei due poli di un binomio che vede, al lato opposto, contrapporsi ritmi puntuti, in una dialettica legittima tra soluzioni contendenti parimenti regolari e valide.

Pur avendo realizzazioni e dunque effetti sortiti differenti, il valore dei versi diversamente scanditi è lo stesso: si tratta di endecasillabi la cui regolarità è stata rifondata su basi quantitative ma le cui diverse qualità intrinseche devono essere ugualmente osservate e ciò è possibile solo tenendo presente la loro differente strutturazione accentuativa a partire dalle conoscenze fornite dalla tradizione.

Lo snaturamento dell'identità tradizionale dell'endecasillabo così ottenuta produce una maggiore varietà accentuativa, assimilabile alla mobilità del parlato e per questo adatta a trattare le tematiche quotidiane e i movimenti discorsivo-ragionativi che permeano questo tipo di poesia.

1.2.1.2 *Interazione tra endecasillabo ed altre misure*

Ad eccezione di rare quartine che raggruppano soli endecasillabi, tale misura risulta essere immersa pressoché sempre entro un contesto polimetrico.

Là dove l'escursione nella misura è minima, cioè ridotta a una o due sillabe in eccesso o in difetto, è difficile individuare un'immediata distinzione rispetto alla misura di base: infatti non è possibile determinare la quantità delle unità senza un computo sillabico, poiché, come non vi sono regolarità ritmiche indicative per l'endecasillabo, non ve ne sono nemmeno per le altre misure. In generale la varietà accentuativa che caratterizza ciascuna misura, tratto comune ai differenti tipi di verso di cui si compongono le quartine, viene ad ostacolare la percezione delle misure sillabiche le quali, soprattutto se numericamente vicine, diventano difficilmente distinguibili tra loro.

Così anche l'endecasillabo, calato tra misure quantitativamente differenti per un numero non eccessivo di sillabe, tende a mimetizzarsi tra esse venendo a dividerne talvolta la cadenza, col risultato di confondere ulteriormente l'identità dei versi. Un esempio può

essere osservato ai vv. 93 e 94 di *Quartine della veglia e del sonno*, rispettivamente di 12 e 11 sillabe, che condividono la stessa scansione in 2-6-10:

| | |
|---|-----------|
| A volte ci incrociamo nello stesso erebo, | 2-6-10-11 |
| stupiti d'un ostacolo sonnambulo | 2-6-10 |

Un altro caso simile si nota nello stesso componimento nella quartina immediatamente precedente, dove l'endecasillabo non canonico al v. 90 prende l'accento di quinta analogamente al dodecasillabo che lo precede:

| | |
|--|--------------|
| Ogni notte entrando nel sogno dell'altra | (1-)3-5-8-11 |
| Sventa l'insistenza delle ferite | 1-5-10 |

Si osservi ancora quello che accade nelle stanze XI, XII e XIII di *Quartine della veglia e del sonno* dove le misure oscillano tra le nove e le tredici sillabe e il ritmo non contribuisce a identificare le misure né tantomeno a distinguerle le une dalle altre: (vv. 41-52)

| | |
|---|----------------|
| Sfilano i verdi e i gialli, la campagna | 1-4-6-10 |
| d'un lungo paese deserto senza storia | 2-5-8(- 10)-12 |
| dove da chissà quando la pioggia macera | 1(-5)-6-9-11 |
| parole di cui nessuno ha memoria. | 2-7-10 |

| | |
|--|------------|
| Più pesante del piombo che l'abbatte | 3-6-10 |
| per strisce e strisce di garza sudicia giù | 2-4-7-9-12 |
| fino al pesante impasto dove si schiantano | 1-4-6-8-11 |
| i volti dormienti che invade. | 2-5-8 |

| | |
|---------------------------------------|----------------|
| Ancora una volta soli, intimiditi | 2-5-7-11 |
| come poveri senza niente da difendere | (1)-3(-6)-8-12 |
| coi nostri corpi vili fatti scendere | 2-4-6-8-10 |
| lentamente poi di colpo inghiottiti. | 3-7-10 |

Gli endecasillabi innanzitutto presentano un ritmo vario, tra le riconoscibili configurazioni canoniche (vv. 41, 45 e 51) e quelle irregolari difficilmente inquadrabili (vv. 44 e 52); i dodecasillabi poi non mostrano uno schema ricorsivo che ne definisca una bipartizione o ne individui un ritmo particolare, anzi spiccano per varietà di soluzioni accentuative, talvolta assumendo cadenze che li assimilano in via teorica ad

endecasillabi (come il v. 47) o parzialmente a versi contigui (l'incipit del v. 49 ricalca quello del novenario che lo precede in chiusura della quartina superiore). I versi di tredici sillabe presentano assortimenti vari in cui talvolta si trovano ricalcati ritmi che tornano negli altri versi delle quartine limitrofe, come accade al v. 42 che ricalca la scansione del novenario al v. 48, o si notano cadenze potenzialmente proprie di altre misure, come accade al v. 47 il cui incipit ricorda quello di un endecasillabo *a minore*.

In un contesto di così grande varietà ritmica la riconoscibilità della fisionomia dell'endecasillabo, già qualitativamente demistificata da accentuazioni anomale, viene a essere ulteriormente compromessa dalla mancanza di differenze sostanziali nel trattamento ritmico tra le differenti misure, non essendoci ritmi, posizioni d'accento o cesure discriminanti. Ne consegue da una parte che ritmi propri di determinate misure possono essere presi a prestito, parzialmente o in toto, da altri versi, creando l'illusione di misure entro altre misure oppure la sensazione iniziale di trovarsi di fronte a una grandezza differente rispetto a quella che infine ne risulta; dall'altra che non è più possibile ricostruire con immediatezza, non solo la lunghezza di un verso, ma anche la differenza reciproca tra misure contigue, in assenza di cadenze riconoscibili che aiutino a percepirne lo scarto.

Talvolta nemmeno il numero degli *ictus* può fungere da valore discriminante tra lunghezze differenti, contribuendo anzi ad avvicinare tra loro misure diverse in virtù della medesima concentrazione accentuativa.

Si osservino a tal proposito le prime due stanze di *Quartine della veglia e del sonno*:
(vv. 1-8)

| | |
|--|------------|
| Stando sveglio e sognando entro nell'ombra | 1-3-6-7-10 |
| del nome che un'alata fuggitiva | 2-6-10 |
| subito lascia e nega, corta nube | 1-4-6-8-10 |
| a fior dell'erbe, rigodone... | 2-4-8 |
| Germe di parole cresciuto nei sogni | 1-5-8-11 |
| che uno sull'altro crollano improvvisi | 1-4-6-10 |
| eccolo spuntare come giunchiglia, | 1-5-7-10 |
| come oro che non vale per il giorno. | 2-6-10 |

La prima quartina si caratterizza per l'alternanza di versi carichi di *ictus* e di versi più distesi con soli tre accenti: se però ai vv. 1 e 3 i cinque *ictus* presenti accomunano due

endecasillabi *a maiore*, distribuendosi uniformemente nel numero al di qua e al di là della cesura, pur nella varietà delle soluzioni ritmiche realizzate, ai vv. 2 e 4 si riscontra la medesima frequenza accentuativa per due lunghezze differenti, rispettivamente di undici e nove sillabe. La cadenza determinata dal numero di *ictus* viene così a raggruppare i versi a coppie alternate, con un effetto ritmico a fisarmonica che finisce per distinguere l'endecasillabo al v. 2 dalle omologhe misure tra le quali è inserito, avvicinandolo piuttosto al novenario del v. 4 in virtù di un ritmo più ampio che realizza in chiusura di verso la stessa sequenza di tre sillabe atone prima dell'ultimo *ictus*.

La seconda quartina vede poi imporsi per i primi tre versi, di dodici il primo e di undici sillabe metriche i due seguenti, un ritmo incalzante fondato su quattro *ictus*. L'omogeneità degli incipit in 1-5 dell'endecasillabo irregolare al v. 7 e del v. 5 di dodici sillabe contribuisce inoltre a rafforzare la simmetria del ritmo tra misure differenti. Si osservi poi come basti una dialefe tra prima e seconda sillaba del v. 6, "che'uno sull'altro crollano improvvisi", per ottenere un ulteriore accento di 5^a nonché un altro verso di dodici sillabe, una soluzione questa non difficilmente realizzabile in un'esecuzione assorbita dall'andatura del ritmo già avviato nel verso precedente più che dall'esattezza prosodica. Al di là di queste somiglianze reali o potenziali nella scansione, la serie di versi composta da misure differenti risulta ugualmente cadenzata in quattro tempi; tale ritmo trova un arresto solo nell'ultimo verso, in corrispondenza di un endecasillabo canonico costruito su tre accenti, distinto dalle precedenti identiche misure per una cadenza più distesa e meno declamatoria; esso infatti trova uno sviluppo ritmico-sintattico più uniformemente diluito nell'estensione della lunghezza rispetto ai precedenti versi, ritmicamente divisi in due parti all'altezza del quinto/sesto accento, la prima delle quali dall'incedere ascendente, mentre la seconda dal tono discendente.

Dalle varie osservazioni sopra riportate si ricava dunque l'impressione generale di trovarsi di fronte a versi medio-lunghi di non ben definibile grandezza, potenzialmente assimilabili gli uni agli altri in virtù di un'escursione sillabica minima, di una variabilità d'accenti tale da impedire distinzioni ritmiche identificative per la misura e di una libertà nella distribuzione degli *ictus* tra misure spesso volta a uniformare i tempi e le cadenze.

Queste considerazioni, valide per la misura maggioritaria e per le altre ad essa più prossime (che risultano essere, per altro, le più ricorrenti dopo di quella), sono generalmente estensibili anche alle altre lunghezze presenti nella traduzione.

Le caratteristiche prosodiche che dunque descrivono le quartine della versione raboniana sono innanzitutto la polimetria e la varietà accentuativa; la loro combinazione dà luogo a soluzioni ritimico-quantitative spesso irriducibili a modelli, ottenendo in particolare la somiglianza di cadenza tra misure estranee o la difformità di scansione tra lunghezze omologhe; eterogeneità accentuativa o, al contrario, analogia nella cadenza tra versi contigui, a prescindere dalla misura, risultano essere perciò realtà compresenti nelle serie di quartine, espressioni di una molteplicità di possibilità costruttive che fa capo alla metrica libera.

1.2.2 *La rima nelle quartine*

In generale si osserva che là dove nel testo francese viene affermata una forma netta, sia essa uno schema completo, una rima perfetta o un gioco fonico, essa ha una certa probabilità di trovare un riscontro più o meno preciso nel testo tradotto.

In questo caso, se l'affinità tra le due lingue lo permette, si può avere tra originale e testo d'arrivo la riproduzione delle medesime parole in uscita di verso. Così si osserva in *Quartine della veglia e del sonno* ai vv. 18 e 19, dove la consonanza *obscur : phosphore* viene resa negli equivalenti *oscuro : fosforo*, accomunati da corrispondenza postonica, oppure ai vv. 53 e 56 dove, all'assonanza francese *mort : hordes*, corrispondono in traduzione *morte : orde*, in relazione quasi esatta. Altri esempi analoghi si rilevano nello stesso componimento ai vv. 50 e 51, dove le rime desinenziali francesi realizzate tra *défendre* e *descendre* trovano preciso riscontro in quelle italiane dei corrispondenti infiniti *difendere : scendere*, mentre ai vv. 65 e 67 la rima francese *père : mère* viene resa con l'equipollente italiana *padre : madre*.

Diverse testimonianze si osservano anche in *Altre quartine*; ai vv. 1 e 4, per esempio, alla consonanza francese in /l/ tra *banals* e *ailles* corrisponde la rima inclusiva *banali : ali*, la quale, assieme all'uguaglianza fonica *bruciore : cuore* ai vv. 2 e 3, contribuisce a

ricostruire lo schema incrociato presente nell'originale, dove i termini medi sono rappresentati dalla consonanza in nasale tra *pincement* e *confiant*: (vv. 1-4)

| | |
|---|--|
| Parfois de petits bonheurs banals, parfois l'oubli met un pincement d'épines dans le cœur trop confiant, la cire où passent des ombres, des aîles. | A volte piccole gioie banali, a volte è l'oblio a mettere un bruciore di spine nel troppo credulo cuore, la cera dove passano ombre, ali. |
|---|--|

Nella II stanza del medesimo componimento alla rima imperfetta francese *âmes : larmes*, ai vv. 5 e 8, corrisponde l'equivalente rima ritmica italiana *anime : lacrime*, così come la rima identica *personne : personne* ai vv. 41 e 43 della VIII quartina trova in *nessuno : nessuno* la sua coincidente.

Per *Resta una luce chiara*, oltre alla coppia assonante *cucina : linea*, in punta ai vv. 94 e 95, che ricalca la corrispondenza imperfetta originale *cuisine : ligne*, si rileva al v. 4 una rima interna, *imbarda : tarda*, ricalcata sul francese *embarde : tarde*, mentre per *Passaggio d'origine* si evidenziano la quasi-rima *dolori : ore* ai vv. 73 e 75, dall'uguaglianza originale *douleurs : heurs*, e l'assonanza tonica e atona tra le sdruciole *origine : invisible* ai vv. 81 e 84, dall'assonanza francese *origine : invisible*.

Dove non è possibile invece utilizzare le medesime parole, tradotte da una lingua all'altra, per ottenere rime variamente organizzate o semplicemente richiami fonici entro le quartine si assiste a un processo di reinvenzione per cui, cambiando posizione e il materiale lessicale delle corrispondenze, si vengono a definire nuovi assetti e nuove uguaglianze sonore.

In *Quartine della veglia e del sonno*, per esempio, si può osservare come l'architettura di corrispondenze incrociate in /ã/ ed /y/ della III quartina dell'originale (*semble : manques*, ai vv. 9 e 12, *plus : continue*, ai vv. 10 e 11) trovi una sorta di rielaborazione nell'assonanza baciata *avanti : manchi* ai vv. 11 e 12, la quale, in associazione alle *rime-zero* dei vv. 9 e 10, viene a delineare una quartina dallo schema accoppiato aabb: (vv.9-12)

| | |
|---|---|
| Plus rien, tu comprends, plus rien ne <u>semble</u> te concerner; alors tu n'es plus au monde, le seul, qui continue sans toi, sans savoir si tu nous <u>manques</u> . | Niente, lo vedi, niente <u>sembra</u> più riguardarti; così <u>tu</u> non sei più al mondo, il solo, che va <i>avanti</i> senza di te, ignorando se ci <i>manchi</i> . |
|---|---|

Altro caso tratto dal medesimo componimento si può riscontrare nella quartina XI dove l'uguaglianza fonica *storia : memoria*, ai vv. 42 e 44; e le assonanze scalene³² *campagna : macera*, ai vv. 41 e 43, configurano uno schema alternato che reinventa il profilo incrociato dell'originale, realizzato attraverso le rime *champs : longtemps* ai vv. 41 e 44 e le *rime-zero* ai vv. 42 e 43: (vv. 41-44)

| | |
|---|--|
| Défilent les verts et les jaunes, les <i>champs</i> | Sfilano i verdi e i gialli, la <u>campagna</u> |
| d'un long pays désert <u>méconnaissable</u> | d'un lungo paese senza <i>storia</i> |
| où des mots dont personne ne se <u>souvient</u> | dove da chissà quando la pioggia <u>macera</u> |
| se défont dans la pluie depuis <i>longtemps</i> . | parole di cui nessuno ha <i>memoria</i> . |

La rima *storia : memoria*, inoltre, realizzata *ex novo* rielaborando il materiale originale, conferisce alla strofa un valore aggiunto rispetto all'originale, perché distilla in una perfetta fusione di valori fonici e semantici la quintessenza dell'oblio (“...senza storia” e “...nessuno ha memoria”), tema nevralgico non solo della stanza ma anche dell'intera serie di quartine.

Per *Resta una luce chiara* si evidenzia in particolare la rima *opaca : ubriaca* interna al v. 67 (“l'opaca umida terra che l'ubriaca più”), la quale restituisce fonicamente e figurativamente il valore del gioco etimologico determinato dalla rima equivoca *grise : grise* all'interno del verso francese “la grise terre humide qui la grise”, dove “grise” riproduce ora un aggettivo qualificativo, ora il presente indicativo alla terza persona singolare del verbo *griser*.

Dello stesso componimento inoltre si sottolinea l'ingegnosa trasformazione dello schema originale a rime incrociate della XXII stanza in una configurazione a coppie di corrispondenze bacciate, attraverso l'azione combinata dell'anastrofe e dell'iperbato: (vv.85-88)

| | |
|---|--|
| Après tout ce temps, <i>Barquettes</i> | Dopo tanto tempo, <i>Barchette</i> |
| à l'abricot! douceurs du <u>départ</u> | d'albicocca! ritrovate <u>dolcezza</u> |
| retrouvées, dernier <u>regard</u> : | della partenza, ultimo sguardo: <u>incombe</u> |
| au dos de la boîte Charon <u>guette</u> . | sul retro della scatola <u>Caronte</u> . |

L'assonanza *Barchette : dolcezza*, in punta ai vv. 85 e 86, è resa infatti possibile grazie alla ridistribuzione tra i vv. 86 e 87 dei costituenti del sintagma “douceurs du départ /

³² A. Menichetti, *Metrica italiana*, Antenore, Padova, 1993, p. 518.

retrouvées”, secondo l’ordine aggettivo-sostantivo-complemento di specificazione, ottenendo così “dolcezza” in punta di verso; la seconda coppia assonante, *incombe* : *Caronte*, è poi ottenuta grazie all’iperbato che fa risalire in punta al v. 87 il verbo “incombe”, nell’originale al termine del v. 88 (“guette”), lasciando in uscita di quest’ultimo il soggetto “Caronte” e permettendo così la corrispondenza tra le due voci.

Di *Altre Quartine*, tra i diversi esempi possibili, si riportano innanzitutto quelli individuabili nelle stanze IX, X e XI, di particolare interesse perché vi si osserva la riorganizzazione del materiale originale secondo soluzioni stilistico-retoriche nuove volte alla creazione di nuove suggestioni sonore a risarcimento di quelle perdute nella traduzione dall’una all’altra lingua: (vv. 33-44)

Par la nuit domestique, *elle*
rôde *telle* un silencieux
tourbillon où le rien creuse,
où la peur d’en bas appelle.

Nella notte domestica lei vaga
come un turbine silente
DOVE si fa strada il niente,
DOVE dal basso chiama la paura.

La gardienne des portes, presque chauve
qui boit tous les matins l’acide âpre
avant de s’endormir sur la voie morte,
et Pluton la prendra dans ses bras.

La quasi calva custode delle porte
che ogni mattina beve acido aspro
prima d’addormentarsi sulla via morta,
e Plutone la prenderà fra le braccia.

Est-elle celle à qui comme à la mort
NUL n’ouvre la porte du plaisir?
NUL ne nous aidera devant le pire,
n’accompagnera notre départ.

É a lei che come alla morte NESSUNO
schiude la porta del piacere?
Davanti al peggio neanche a noi NESSUNO
darà confortO, aiuto per partire.

Dello schema incrociato originale della prima di queste tre quartine, definito in francese dalla rima inclusiva *elle* : *appelle* ai vv. 33 e 36 e dall’assonanza *silencieux* : *creuse* ai vv. 34 e 35, il poeta-traduttore delinea nel testo d’arrivo il cuore con la rima *silente* : *niente* dei vv. 34 e 35; le eco interne costituite nell’originale da “telle”, v. 34, rispetto a “elle” e “appelle”, e da “peur”, rispetto a “silencieux” e “creuse”, perdute nella traduzione, vengono in qualche modo compensate nel testo d’arrivo dall’effetto di evidenziazione fonico-strutturale del pronome relativo “dove” promosso dall’anafora all’inizio dei vv. 35 e 36; in questo modo si ottiene inoltre la valorizzazione della simmetria sonora e sillabica instaurata dai due “dove” con il “come” all’inizio del v. 34,

col quale si trovano in assonanza tonica e atona nonché in corrispondenza per posizione e consistenza sillabica.

Nella stanza successiva la rima perfetta interna-esterna *portes* : *morte*, ai vv. 37 e 39 dell'originale, si traduce nel testo d'arrivo nella consonanza postonica in punta di verso *porte* : *morta*; la dislocazione in uscita di verso del termine “porte” operata in traduzione rispetto all'originale permette di rendere più evidente la rima, che nel processo di trasposizione da una lingua all'altra ha perso in esattezza e dunque in visibilità; la trama delle consonanze si infittisce inoltre per l'iterazione di /r/ in “aspro”, in punta al verso 39, mentre solo in misura minore il suono è apprezzabile in “braccia”, in uscita al v. 40, a causa della natura protonica della corrispondenza. Di rilievo fonico risulta inoltre la scelta traduttiva di rendere con “custode” il francese “gardienne”, v. 37, per l'effetto allitterante sortito in accordo con il corrispettivo aggettivo cui si accompagna: “...calva custode...”, che compensa la perdita dell'allitterazione francese “...portes, presque...” del medesimo verso

Allo schema incrociato originale dell'ultima delle tre stanze, definito dalla consonanza *mort* : *départ* ai vv. 41 e 44 e dalla rima *plaisir* : *pire* ai vv. 42 e 43, in traduzione risponde l'articolazione alternata delle corrispondenze per cui ai vv. 41 e 43 si osserva la rima identica *nessuno* : *nessuno*, riformulazione in punta di verso dell'anafora francese “nul”/“Nul” ai vv. 42 e 43, mentre ai vv. 42 e 44 si rileva l'uguaglianza postonica dei due termini in relazione, *piacere* : *partire*. Degno inoltre di essere evidenziato risulta essere l'omoteleuto realizzato in traduzione al v. 44 tra “conforto” e “aiuto”; esso infatti rappresenta in qualche modo l'equivalente della rima desinenziale interna *aidera* : *accompagnera* ai vv. 43 e 44 dell'originale, dal momento che di tali termini riformula il significato, variandone la forma ma preservandone ugualmente un qualche legame sonoro.

Si nota dunque come, attraverso la rielaborazione del materiale originale e lo sfruttamento degli spunti stilistici forniti dal testo francese stesso, sia possibile restituire il senso complessivo dei valori sonori e retorici delle quartine di partenza.

Del medesimo componimento spiccano inoltre le rime rintracciabili nelle stanze III e XVIII, notevoli perché tronche e monosillabiche, per lo più ricavate da particelle secondarie del discorso, le quali, malgrado l'esiguità del loro corpo fonico, vengono a stabilire corrispondenze precise e a ridisegnare le configurazioni rimiche presenti

nell'originale; è necessario sottolineare come questo tratto rappresenti per il poeta-traduttore uno vero e proprio stilema, innanzitutto caratteristico della produzione poetica in proprio, dagli esordi informali³³ fino alla stagione dei sonetti di *Ogni terzo pensiero* (1993) e *Quare Tristis* (1998),³⁴ dove l'uso di particelle in punta di verso assumeva finalità erosive rispetto al metro.³⁵ In questo frangente tuttavia l'utilizzo dei monosillabi in uscita di verso permette alla forma di continuare a sopravvivere strutturandosi in maniera quanto più articolata possibile, sfruttando così al meglio molteplici possibilità espressive. Si osservi dunque come nella III strofa lo schema incrociato tracciato nell'originale dalle corrispondenze imperfette *acharnes* : *arme* ai vv. 9 e 12 e dalle *rime-zero* dei vv. 10 e 11 venga ricostruito in traduzione dalle particelle in rima *che*: *c'è*, ai vv. 10 e 11 e dalle non-corrispondenze con valore strutturante ai vv. 9 e 12: (vv. 9-12)

Sur quelle image d'air tu t'acharnes
 en l'amour appliqué à détruire –
 cet amour on dirait pour toi c'est rien,
 comme l'image du temps est une *arme*.

Su che immagine d'aria t'accanisci
 in quest'amore volto a distruggere - e che
 per te, si direbbe, non c'è,
 come un'arma è l'immagine del tempo.

Nella XVIII quartina invece lo schema baciato dell'originale, suggerito dalla corrispondenza accoppiata *voudraient* : *jamais* ai vv. 71 e 72, viene sostituito in traduzione da una configurazione alternata, definita dalle rime monosillabiche *su* : *più*” ai vv. 70 e 72 avvicendate alle *rime-zero* dei vv. 69 e 71: (vv. 69-72)

Qu'importe la substance, si l'ombre
 d'un doigt aimé au moins nous relève,
 quand les têtes trop lourdes voudraient
 fondre au noir, ne revenir jamais.

Che c'importa della sostanza se l'ombra
 di un dito amato almeno ci tira *su*
 quando le teste troppo pesanti vorrebbero
 fondersi nel nero, non tornare mai più.

³³ “Va sottolineato che la tendenza a chiudere il verso su queste particelle grammaticali non portatrici di senso è ben presente nel Raboni informale delle prime raccolte.” da Fabio Magro, *Poesia in forma di prigione. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, in «Studi Novecenteschi», XXXIV, n. 73, gennaio-giugno 2007, p. 232, nota 2.

³⁴ Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, Mondadori, Milano, 2006.

³⁵ “La continua erosione del metro portata dalla sintassi attraverso le talora fortissime inarcature che puntano volentieri su monosillabi costituiti da elementi semanticamente vuoti quali preposizioni (*di, a, da*), congiunzioni (*ma, o*), articoli (*la, nel*), ma anche avverbi (*no, già, là*), pronomi relativi o personali (*che, si, te*) ecc. sembra mettere fortemente in crisi il valore e il peso della rima.”, da Fabio Magro, *Poesia in forma di prigione*, op. cit., p. 232.

La scelta di assegnare la funzione di determinare la rima e di sorreggere gli intrecci fonici della quartina a particelle non solo scariche di consistenza sillabica ma spesso anche semantica può, a ben vedere, avere delle motivazioni non solo in qualche modo mimetiche rispetto all'originale ma anche, e soprattutto, espressive. Infatti nel caso della stanza III l'esiguità della corrispondenza e del corpo materiale delle parole in rima *che : c'è* si fanno metafora dell'inconsistenza dell'"immagine d'aria" contro cui il soggetto s'accanisce (v. 9) e dell'amore che viene negato ("per te [...] non c'è", v. 11); per quanto concerne invece la stanza XVIII i due avverbi monosillabici "su" e "più" hanno il pregio di sintetizzare figurativamente i due moti interessanti i soggetti implicati, il primo ascensionale e salvifico ("...ci tira su", v. 70), il secondo discendente e fatale, (fondersi nel nero, non tornare mai più v. 72).

Un analogo esempio di corrispondenza fondata su particelle secondarie del discorso si osserva anche nella XII stanza di *Resta una luce chiara*; qui la rima *la : già*, ai vv. 46 e 47, riproduce, per posizione e per suono, la corrispondenza francese *ombragea : déjà*, della quale riprende, traducendolo, il secondo termine in relazione, mentre innova il primo: (vv. 45-48)

Tu l'avais entrevue, le beauté.
 Depuis ce jour elle t'ombragea
 de sa nue, qui douce ombre déjà
 destinait Hyacinthe à la terre.

Tu l'avevi intravista, la bellezza.
 Da quel giorno t'ha fatto ombra la
 sua nuvola, che dolce ombra già
 Giacinto destinava alla terra.

La traduzione si fa tuttavia depositaria di qualcosa in più, vale a dire del gioco fonico determinato nell'originale dalla quasi esatta sovrapposibilità fonico-sillabica tra "ombragea", v. 46, e le due ultime parole del verso seguente, "ombre déjà"; infatti il testo italiano riprende la suggestione di quest'ultima rima composta francese, ricalcandone la struttura alla fine dei vv. 46 e 47, dove la corrispondenza fonica viene ad estendersi ai due ultimi termini uscenti, *ombra la : ombra già*, recuperando così più pienamente i valori sonori del testo francese. L'utilizzo della rima monosillabica dunque, qui suggerito dall'uso fattone nello stesso testo di partenza, viene più ampiamente esteso per rendere fruibili nella lingua d'arrivo figure di suono proprie dell'originale e non altrimenti trasmissibili.

Nella stanza VIII del medesimo componimento un uso simile di parole tronche monosillabiche viene utilizzato invece per dare vita a nuove corrispondenze in punta di verso a fronte di un originale che ne è privo. Così ai vv. 30 e 32 si può osservare la rima *blu : più*, per creare la quale il poeta traduttore, mentre ha rispettato l'uscita originale del v. 30, ha modificato la chiusura del v. 32, trasformandone il verbo finale e conseguentemente il relativo avverbio: (vv. 29-32)

| | |
|--|---|
| J'ai vu un éclair livide sur sa tempe de lait, la peau subissait le bleu, les bifurquées menaces parmi tout ce qui presse et bouscule et vient trop tard. | Ho visto un lampo livido sul latte della sua tempia, la pelle subiva il blu, le minacce biforcute fra quanto s'affretta e spinge e non arriva più. |
|--|---|

In traduzione dunque, sebbene i casi non siano particolarmente numerosi, si possono riscontrare rime introdotte *ex novo* a partire da originali che ne sono sprovvisti.

A tal proposito sempre in *Resta una luce chiara* si osserva come la V quartina presenti coppie di rime bacciate rispetto all'assenza di corrispondenze del testo francese: (vv. 17-20)

| | |
|--|--|
| Sombres passent, vous regardent et longtemps après repensent à des vies dont les fils grêles jamais ne furent aimables. | Passano cupe, vi guardano e lungo tempo poi ripensano a vite i cui gracili FILI mai furono gentILI. |
|--|--|

Ai vv. 17 e 18 si nota rima ritmica tra le sdruciole *guardano : ripensano*, rafforzata dall'omoteleuto in *-ano*, mentre ai vv. 19 e 20 si nota la rima *fili : gentili*, resa possibile grazie all'anastrofe alla fine del v. 19 dell'aggettivo "gracili" davanti al sostantivo "fili" rispetto al francese "les fils grêles", e alla trasformazione lessicale dell'originale "aimables" nel sinonimo "gentili".

Un altro esempio può essere evidenziato ai vv. 21 e 23 di *Quartine della veglia e del sonno*, dove si osserva rima per l'occhio tra una parola piana e una sdruciola: *volò : minuscolo*, a fronte di un originale privo di corrispondenze foniche in uscita di verso: (vv. 17-20)

| | |
|---|---|
| Soudain le vol est aspiré vers le haut, c'est un point dans le précipice, un phosphène | Di colpo in alto è risucchiato il volo un punto nel precipizio, un fosfene |
|---|---|

creausant au cœur son alarme minuscule,
l'inquiétude du sort qui suit toute joie.

che scava in cuore il suo allarme minuscolo,
l'inquietudine del dopo ogni gioia.

Un ulteriore caso tratto dal medesimo componimento è dato dall'assonanza tonica e atona ai vv. 85 e 88, *caduta : futura*, ottenuta intervenendo sulla veste grammaticale del secondo termine in corrispondenza, modificato in genere e numero rispetto al corrispettivo francese "futurs": (vv. 85-88)

Voile-toi, menue lune tombée,
laisse l'âtre suie faire son œuvre,
deviens limon pour des limonades!
jus de fruit pour les enfants futurs

Velati, esile luna caduta,
lascia che l'acre fuliggine faccia
il suo lavoro, diventa limo
per limonate! succo per l'infanzia futura.

Talvolta, dove non si riscontrano corrispondenze in punta di verso a fronte di un originale che ne è provvisto, si possono osservare nel testo d'arrivo rime interne atte a mantenere viva in traduzione la tensione fonica dell'originale.

Per esempio nella stanza VIII di *Quartine della veglia e del sonno*, a partire da un originale caratterizzato dall'assonanza nasalizzata *Sereine : aime* in punta ai vv. 30 e 31, la traduzione realizza la rima interna-esterna *Luna : una* ai vv. 29 e 30 : (vv. 29-32)

Lune opale au ciel comme une écaille
de tes savons. Est-ce une Sereine,
une qui par très-doux silence aime
à faire périr les non-sachants?

Luna opale in cielo come una scaglia
dei tuoi saponi. É una Serena, una
cui piace col suo silenzio dolcissimo
far naufragare quelli che non sanno?

L'*enjambement* cataforico determinato in traduzione tra i vv. 30 e 31, "...una / cui piace...", permette infatti di esporre in punta di verso l'innescò "una", accentuando così l'isolamento di tale parola, già per altro realizzato rispetto a quanto precedeva grazie all'antecedente pausa sintattica; si ottiene così l'evidenziazione di tale termine con la conseguente possibilità di stabilirne la corrispondenza con "Luna", posta in apertura della quartina, compensando così la perdita della coppia in rima in punta di verso dell'originale.

Nello stesso componimento l'uso della rima interna si rileva nella stanza XVI, ai vv. 63 e 64, *strati : fiati*: (vv. 61-64)

Comme si de très vieux gisements de songes

Come se antichi giacimenti di sogni

se mettaient à glisser doucement a poco
à mêler leurs âges comme *couches*
de brume, haleines d'aucune *bouche*.

si mettessero a scivolare a poco
a poco mischiando le loro età come *strati*
di nebbia, *fiati* di nessuna bocca.

E nella stanza XX, al v. 80, *vene* : *pene*, che emula l'analoga corrispondenza francese *veines* : *peines*, vv. 79 e 80 : (vv. 77-80)

Le son grêle venu de ce *vaGue*
tangage du temps coule d'*opaQues*
peurs au fond de nos *vEINES sauvage*
où des *pEINESs* sans langue s'amassent.

Il Suono Stridulo Scaturito
dal vago beccheggio del tempo instilla
paure opache in fondo alle *slevagge*
nostre *vene* dove *pene* senza lingua s'adunano.

Nella traduzione di quest'ultima quartina si nota in particolare come del testo francese si restituiscano soprattutto i valori fonici contenuti all'interno dei versi, piuttosto che le rime esterne che invece vanno perdute; infatti, oltre alla rima interna al v. 80, si può notare anche come ai vv. 78 e 79 la consonanza in /dz/ tra "beccheggio" e "selvagge" riproduca, se pur imperfettamente, la rima interna *tangage* : *sauvage* dell'originale, mentre le assonanze e le consonanze in punta di verso del testo francese non trovano equivalenti in traduzione. La debole assonanza tonica tra "scaturito" e "instilla", in uscita ai vv. 77 e 78, risulta infatti scarsamente percepibile, non solo per l'esiguità della corrispondenza ma anche a causa delle inarcature che, flettendo il periodo, oscurano nella dizione la posizione di preminenza occupata da tali parole. Al v. 77 della traduzione si nota comunque l'introduzione di un nuovo fenomeno allitterativo in /s/, in qualche modo compensativo dei valori fonici altrove perduti.

La rima tuttavia, così come qualsiasi altra forma di sua compensazione fonica, non è necessariamente ricercata dal poeta-traduttore, che la trascura in molte quartine, anche in quelle dove nell'originale si era magari dato saggio di un'articolata trama di corrispondenze.

La stanza XII di *Altre quartine*, per esempio, non restituisce in alcun modo lo schema alternato di assonanze e assonanze ricche dell'originale, né mette in atto nuove soluzioni foniche: (vv. 45-48)

Le terne, le vain happe les *jOUes*,
la gorge, et s'emboit sa *vüe*
déjà confuse en un cendreau *jOUr*,

Lo smorto, il vano l'afferra alle *gote*,
alla gola, sbiadisce la sua vista
già confusa in una luce spenta,

en terre tournée sans flux.

in terra girata senza corrente.

In ogni caso in generale la traduzione rispetta il senso complessivo dell'architettura sonora di ciascun particolare componimento. Infatti, là dove l'originale si dimostra ricco di corrispondenze foniche entro la quartina, il testo d'arrivo, pur non realizzandone l'esatto corrispettivo, si avvicina molto ad esso; per esempio *Quartine della veglia e del sonno*, a fronte di un originale caratterizzato da diciotto quartine in rima su un totale di venticinque, presenta sedici quartine variamente rimate tra corrispondenze esatte, imperfette, ritmiche e interne, *Altre quartine* ne conta quindici rispetto alle diciassette del testo di partenza, mentre *Resta una luce chiara* ne presenta tredici rispetto alle quattordici dell'equivalente francese. Se l'originale invece presenta un minor numero di richiami sonori entro la stanza anche in traduzione se ne osserva la diminuzione entro le unità strofiche; così *Passaggio d'origine*, a fronte delle undici dell'originale, ne conta nove, la maggior parte delle quali tuttavia in corrispondenza non tanto fonica quanto ritmica. La frequenza della rima non è infatti il solo dato utile a ricostruire il quadro rimico complessivo dell'originale, ma anche la qualità della corrispondenza si rivela un importante indicatore del grado di precisione e del peso che le rime assumono in ciascun componimento. In *Passaggio d'origine*, appunto, alla sporadicità delle corrispondenze originali rispetto agli altri componimenti, cui si aggiunge spesso la loro difficile fruibilità a causa del loro carattere imperfetto, risponde in traduzione non solo una contrazione della presenza delle rime ma anche e soprattutto la rarefazione e l'annullamento dei loro valori sonori, soppiantati piuttosto dalle loro qualità ritmiche. Così in questo componimento, più che in ogni altro, fa la sua comparsa la rima sdrucchiola, presente nelle stanze VIII, X, XIV, XXI e XXIII la quale, associando ritmicamente le parole in punta di verso senza che vi siano necessariamente tra esse dei richiami fonici, determina delle assenze di eco sonore che accrescono la complessiva sensazione di privazione rimica del componimento, proprio là dove la corrispondenza è comunque realizzata. Così si danno le associazioni *strepito: pagine* ai vv. 31 e 32 della stanza VIII, *fondono : precipita* ai vv. 39 e 40 della X, *guardateci : domeniche* ai vv. 54 e 56 della XIV, la serie *origine : comprendere : ridicolo : invisibile* ai vv. 81-84 della XXI e *inutile : miracolo* ai vv. 91 e 92 della XIII. Si tratta comunque di rime ricavate per semplice trasposizione da una lingua all'altra dei termini in punta di verso nell'originale, fatto che sembrerebbe conferire a tali corrispondenze un valore più

circostanziale che volontario; non sembrando dunque espressamente ricercate quanto piuttosto accettate come esito della traduzione, risulta naturale conseguenza metterne in dubbio lo statuto, domandarsi cioè se esse siano da considerarsi o meno rime a tutti gli effetti. Qualora si tratti di semplice approvazione del risultato traduttivo, questo fatto implica comunque il cosciente consenso del poeta-traduttore, consapevole delle conseguenze determinate dal ritorno delle sdruciole in punta di verso. Tale prospettiva dunque permette di conferire effettivo valore rimico alle corrispondenze ritmiche individuate, le quali tuttavia si configurano come frutto di una sorta di sprezzatura, di una scelta non tecnicamente sofisticata che testimonia la volontà del poeta-traduttore di restituire un componimento quanto più scevro dagli esiti di un qualsiasi *labor limae* sulla rima. Le altre corrispondenze che caratterizzano questo componimento sono tutte imperfette, come l'assonanza *voce : come*, ai vv. 34 e 35, l'assonanza scalena *niente : prendere*, ai vv. 49 e 51, l'omoteleuto *dolcezza : polverizza*, ai vv. 14 e 15, e la quasi rima *dolori : ore*, ai vv. 73 e 75. Una poesia dunque, *Passaggio d'origine*, che si configura scarna di corrispondenze, per lo più ottenute per identità ritmica piuttosto che sonora grazie al minimo sforzo rielaborativo possibile.

Un cospicuo utilizzo della rima sdruciola si osserva anche in *Resta una luce chiara*, testo tuttavia assai più ricco del precedente di elaborate soluzioni rimiche, tra cui si annoverano per esempio due casi di rima su particelle monosillabiche (*blu : più*, vv.30 e 32, *la : già*, vv. 46 e 47) e il gioco fonico-logico *opaca : ubriaca*, v. 67, mutuato dall'originale di cui si è già detto; buona parte delle rime ritmiche che qui si riscontrano perciò arricchiscono un panorama rimico già variegato. La maggior parte di esse è comunque rappresentata da una terza persona plurale del presente indicativo di qualche verbo, con uscita in -ano, con la conseguente creazione a breve distanza di richiami sonori tra quartine, come nel caso delle stanze X e XI dove le sdruciole dei vv. 37, 40 e 41 si richiamano anche fonicamente tra loro grazie all'identità dei suffissi, rafforzando così il senso di continuità tra le strofe: (vv. 37-44)

Quelli della vasca nell'acqua limpida saltANO,
figli di immigrati da chissà dove, da un mondo
ristretto ovunque, che dicono simile,
irridendo i cordoni che li legANO.

Treni ancora si incrociANO -

ancora una stazione desolata –
sì, ricordo – tranquillamente invasa
d'erba pestata...tutti quei nomi in –gny

Altrove i richiami sono invece più diluiti nel testo: al vv. 5, “lasciano”, ai vv. 17 e 18 (entro la stessa quartina), “guardano” e “ripensano”, al v. 25 “amano”.

Generalmente, a differenza degli originali caratterizzati da una considerevole diffusione di rime perfette e soprattutto imperfette tra le stanze, in traduzione buona parte dei richiami fonici interstrofici viene persa e rare sono le neo-corrispondenze realizzate.

Tra le rime che vengono mantenute si osservano le identiche *strade* : *strade*, vv. 57 e 61, e *musica* : *musica*, vv. 59 e 62, tra le strofe XV e XVI di *Altre quartine*, corrispondenti alle francesi *rues* : *rues*, *musique* : *musique*, ai medesimi versi; *tenerezza* : *carezza*, corrispondente ai francesi *tendresse* : *caresse*, si osserva invece ai vv. 58 e 62 di *Passaggio d'origine*.

Tra le nuove corrispondenze si osservano invece ritorni lessicali in punta di verso tra le stanze VIII e XI di *Altre quartine*, dove le rime identiche *nessuno* : *nessuno* dei vv. 29 e 31 ricompaiono ai vv. 41 e 43, e tra le stanze VIII e X del medesimo componimento dove in uscita ai vv. 32 e 37 ritorna la parola “porte”.

In conclusione l'impressione complessiva del rapporto che il testo tradotto instaura con l'originale è quella di una certa fedeltà nel rispettare i tratti specifici di ogni testo, restituendo in traduzione, ora con maggiore fedeltà alla lettera, ora sfruttando le potenzialità della lingua poetica italiana, ricchezza di strutture e corrispondenze là dove gli originali ne abbondavano, e depotenziando invece le eco sonore là dove nelle poesie francesi le corrispondenze si diradavano e suonavano meno nette.

La possibilità di restituire rime affini da testo a testo grazie alla prossimità delle due lingue è stata regolarmente sfruttata, ma sono state attivate anche soluzioni alternative trasformando la fisionomia dei versi originali attraverso anastrofi, iperbati ed *enjambements*, nonché intervenendo sulla scelta lessicale, per ottenere nuove possibili configurazioni innescabili dal cambio di lingua. A tal proposito è importante sottolineare ancora una volta l'utilizzo di rime tronche appartenenti a particelle monosillabiche e secondarie del discorso, come articoli, avverbi e pronomi personali,

uno stilema propriamente raboniano che permette di configurare il panorama rimico nonché di variegarlo.

Notevole risulta inoltre l'impiego delle sdruciole in punta di verso, a creare virtuali corrispondenze di posizione accentuativa, determinando una zona ibrida sospesa tra i richiami di cadenza e l'assenza di sonorità marcatamente affini.

Nella traduzione italiana si assiste comunque a una complessiva sottrazione di valori fonici che depotenzia quella sensazione di ripetizione e variazione di schemi rimici palesi o latenti propria del testo francese, contribuendo all'ulteriore ammorbidimento della forma.

1.2.3 *La metrica di Acheronte*

Raboni mantiene la suddivisione in stanze dell'originale rispettando la ripartizione dei versi per ciascuna strofa. La varietà di misure oscilla dal settenario al verso di 17 sillabe, ma la maggiore concentrazione è compresa tra l'endecasillabo e il verso di quindici sillabe, per un totale di trenta endecasillabi, tredici dodecasillabi, ventidue versi di tredici sillabe, tredici di quattordici e dieci di quindici sillabe.

1.2.3.1 *L'endecasillabo e la sua interazione con le altre misure*

Ancora una volta, come era accaduto per le quartine, l'endecasillabo risulta la misura maggiormente utilizzata nella traduzione, ricoprendo quasi un terzo dei versi totali. Dei trentuno endecasillabi presenti, ventiquattro sono regolari - quattordici *a maggiore* (vv. 2, 13, 16, 19, 27, 30, 31, 42, 46, 55, 58, 70, 74 e 89), nove *a minore* (vv. 3, 10, 37, 39, 60, 65, 84, 86 e 93) e uno che, presentando *ictus* sia sulla 4^a che sulla 6^a sillaba entro parole sintatticamente rilevanti e autonome, può essere indifferentemente considerato *a minore* o *a maggiore* (v. 6: “ripercorrendo i resti di un paese”) - e sette irregolari, non presentando accento sulle tradizionali sedi in 4^a e/o 6^a sillaba (vv. 8, 12, 35, 57, 73, 91 e 92).

Negli endecasillabi regolari possiamo talvolta riscontrare degli accenti ribattuti, alcuni dei quali, come quello di 9^a e 10^a sillaba al v. 16 (“che amore, atomo sparso, farà fremere”), sebbene non propriamente armonici, non compromettono la solidità e l’identificabilità accentuativa del verso, tanto è vero che la tradizione stessa ne è costellata;³⁶ in altri casi invece l’accento ribattuto può sottolineare l’ambiguità del rapporto tra metrica e sintassi, come avviene al v. 84: “sotto le vaste acque accanite a perderlo”, dove gli *ictus* a contatto di 4^a e 5^a sillaba, frutto di sinalefe, sottolineano lo statuto non autosufficiente e portante dell’accento di 4^a, che si appoggia al seguente per ragioni grammaticali. Infatti l’accento di 4^a appartiene all’aggettivo qualificativo riferito al sostantivo su cui cade l’accento in 5^a sede: va da sé che l’intonazione della dizione tenderà a scorrere sul primo accento per appoggiarsi sul secondo. La canonicità dell’endecasillabo può essere comunque facilmente fatta reggere sulla carta proprio su quell’accento non sintagmatico di 4^a,³⁷ il quale rappresenta tuttavia una sorta di pietra d’inciampo per la dizione, la quale continua a oscillare tra una scansione meno naturale ma metricamente congeniale basata sulla preminenza proprio dell’accento di 4^a e un’esecuzione più fluida ma prosodicamente ambigua per l’arsi portante di 5^a.

Poco dopo la precarietà del modello endecasillabico canonico sembra essere nuovamente testimoniata al v. 86, dove l’accento di 4^a batte su una particella secondaria del discorso (“sotto”), dotata di corpo fonetico abbastanza corposo per avere accento proprio ma non funzione logica abbastanza rilevante per non appoggiarsi morfologicamente, e di conseguenza anche dal punto di vista intonativo, a quanto segue: “si muove sotto le palpebre l’incubo”. Il carattere metrico di tale accento, stando alla classificazione proposta da Praloran e Soldani³⁸, sembra comunque non poter essere messo in discussione ed è così che si ottiene un verso canonico scandito in 2-4-7-10, dove tuttavia l’*ictus* centrale di 4^a sillaba, sebbene essenziale per la regolarità della misura, non riveste una posizione fortemente accentuata, perdendo nella prassi l’effettiva funzionalità portante.

³⁶A. Menicheti, *Metrica Italiana*, op. cit., pp. 405-06.

³⁷“L’accento di 5^a. Sarà bene innanzi tutto [...] sgombrare il terreno dagli endecasillabi che richiedono o almeno sopportano con naturalezza un accento di frase sulle contigue 4^a o 6^a [...]”, da *Id.*, p. 408.

³⁸“67. Preposizioni bisillabiche (sopra, sotto [...] ecc.). [...] 2) Se vi è intervallo di almeno due atone tra la sua tonica potenziale e l’*ictus* successivo, la preposizione è sempre tonica, anche se preceduta immediatamente da sillaba accentata.”, da Marco Praloran - Arnaldo Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, AA. VV., *La metrica dei «Fragments»*, a cura di Praloran M., Antenore, Roma-Padova, 2003, p. 91.

Veri e propri endecasillabi irregolari, con *ictus* principali in 5^a e soprattutto in 7^a sede, si riscontrano invece ai vv.:

- 12: a cullarci fuori tiro dal mondo,[^] o 3-7-10
- 57: occupi lo schermo, tutti gli schermi 1-5-7-10
- 73: nella disperanza dei nostri sogni 5-8-10
- 35: lenta anima di memoria, agnizione 1-2-7-10
- 91: richiami d'aridità, di rinuncia 2-7-10
- 92: nei minuscoli scorpioni schiacciati 3-7-10

Fa eccezione il v. 8, particolarmente scarico d'accenti, “degli scoppi dell'infelicità”, scandito in 3-10.

Tra i versi appena evidenziati degna di nota risulta la clausola del v. 12: nel computo effettuato l'ultima sua sillaba metrica è costituita dalla fusione per sinalefe di due sillabe di parola, la seconda delle quali è rappresentata dalla congiunzione monosillabica “o”: “...(mon)-do,[^]o”. Il verso in questo modo si inarca nel seguente per mezzo di un innesco dal peso sillabico non solo esiguo ma pressoché nullo, perché fuso, se non assorbito per l'identità delle due vocali a contatto, nella sillaba precedente. Azzerando l'entità quantitativa di tale congiunzione il poeta-traduttore ottiene di seguito due endecasillabi, l'uno, irregolare, inarcato nell'altro, regolare: (vv. 12 e 13)

| | |
|---|--------|
| a cullarci fuori tiro dal mondo, [^] o | 3-7-10 |
| dal tempo dove tutto s'inabissa. | 2-6-10 |

La pausa sintattica che precede l'innesco tuttavia, se non impedisce in alcun modo la sinalefe, insinua l'eventualità di una possibile dialefe se confrontata con quanto si osserva poco oltre nell'endecasillabo canonico tronco al v. 19; qui infatti la decima sillaba tonica cade sulla particella monosillabica “per” preceduta anch'essa da virgola che ne sottolinea l'isolamento in qualità di innesco: (vv.19-20)

| | |
|--|-------------|
| si spande per le tristi sabbie, per | 2-6-8-10 |
| gli spenti valloni che un cielo tornerà a coprire, | 2-5-8-12-15 |

Allo stesso modo il v. 54, riproducendo la struttura dell'originale francese (“pouvait se boire, et non sans effroi, sans”), isola in punta di verso un altro elemento secondario del

discorso, la preposizione “senza”, facendola precedere da virgola: “si poteva bere, e non senza spavento, senza / incrociare le dita...”.

Tuttavia la funzione delle pause sintattiche che precedono le preposizioni “per” e “senza” in punta ai vv. 19 e 54 è differente rispetto al ruolo della virgola che precede la congiunzione “o” in punta al v. 12; infatti le prime realizzano la coordinazione per asindeto di coppie di sintagmi preposizionali (“per le tristi sabbie, per / gli spenti valloni” e “senza spavento, senza / incrociare...”), acquisendo un preciso valore distintivo e giustappositivo, mentre l’ultima non assume una simile funzione la quale è invece svolta dalla particella disgiuntiva (“...dal mondo, o / dal tempo..”); la finalità della pausa in questione è infatti più logica che ritmico-organizzativa volendo essa riferire soltanto all’ultimo dei due termini coordinati (“mondo” e “tempo”) la proposizione relativa che nell’originale francese era invece assegnata ad entrambi:

à nous bercer, hors de l’angle de tir
du monde et du temps, où tout s’engloutit.

a cullarci fuori tiro dal mondo, o
dal tempo dove tutto s’inabissa.

Il ruolo della pausa sintattica dunque non giustifica ritmicamente in punta di verso una frattura prosodica, permettendo la sinalefe e l’uscita piana del verso.

Risulta perciò ancora più notevole rilevare come particelle monosillabiche poste in punta di verso possano dare luogo ora a versi piani (v. 12) ora a versi tronchi (v. 19), a seconda della circostanza; ancor più interessante tuttavia è osservare come il loro impiego variamente declinato sia volto alla specifica realizzazione della misura endecasillabica, dal momento che non si danno altri esempi simili nel componimento in riferimento ad altre lunghezze. L’esclusività di tale nesso, pur esigualmente realizzato, permette di porre in evidenza un ulteriore aspetto della polimorfia dell’endecasillabo, facendone emergere per singolarità il profilo entro un contesto marcatamente polimetrico.

Se fino a Montale le inarcature grammaticali erano servite a ridiscutere la solidità del verso entro contesti prevalentemente isometrici e a partire da quello invece si era osservata la libera mescolanza delle più varie possibilità combinatorie tra misure e tipi

di inarcatura³⁹, nella traduzione raboniana di *Acheronte* si osserva la compenetrazione di tali prospettive, poiché da una parte l'innesco monosillabico si realizza in punta di verso soltanto in relazione all'endecasillabo, dall'altra ciò si delinea entro un contesto ampiamente polimetrico, ottenendo così la possibilità di definire il profilo vario della misura endecasillabica entro un quadro prosodico ancor più variegato e mobile.

Entro tale contesto di varietà sillabica il modulo dell'endecasillabo canonico si moltiplica comunque anche nella presenza, all'interno dei versi di misura superiore alle undici sillabe, di scansioni che battono l'accento in 10^a sede, secondo ritmi ora potenzialmente regolari ora potenzialmente "anomali" in riferimento ai modelli canonici dell'endecasillabo.

Endecasillabi regolari sono contenuti nei vv.:

- | | |
|---|----------------|
| - 5: Ho fatto il giro degli anni, dei giorni, delle ore | 2-4-7-10-13 |
| - 14: Un'acqua sgorga dai profondi sonni, sempre | 2-4-8-10-12 |
| - 18: degli antri vuoti, chiazzati di zolfi scarlatti | 2-4-7-10-13 |
| - 28: carboni dell'oscuro, genitori senz'essere. | 2-6-10-13 |
| - 32: perché vi circoli una linfa senza età | 4-8-10-12 |
| - 40: poi nulla più, labbra cucite, madre negata. | 2-4-5-8-10-13 |
| - 52: la corda, dico, di cui l'ombra già mi sfiora | 2-4-8-10-13 |
| - 53: Nella tua strana lingua, piccola aquila un'ombra | 4-6-8-10-13 |
| - 71: giace nella parola sotto, offerto pane d'oblio. | 1-6-8-10-12-15 |
| - 77: Il canale di scarico sottrae del miele nero | 3-6-10-13-15 |
| - 100: e ridere e marcire e scheletrire le masse | 2-6-10-13 |

In questo modo l'endecasillabo, sia nella sua tradizionale scansione canonica che in quella irregolare, sia in forma esplicita che contenuta all'interno di altre misure, si conferma la lunghezza di base adottata per la traduzione di *Achéron*.

In generale comunque gli endecasillabi sono immersi entro un contesto polimetrico, dove le diverse misure non si accompagnano a scansioni ritmiche predefinite o in qualche modo regolari ma risultano caratterizzate da una notevole variabilità accentuativa.

³⁹ Sergio Bozzola, *Inarcature grammaticali nella poesia del primo Novecento*, in AA. VV., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2007, pp. 1156-61.

Tale ricchezza nella diversità degli assortimenti ritmici garantisce che vi sia una certa quantità di versi che principiano con cadenze compatibili con le scansioni di endecasillabi regolari, cosa che produce diversi effetti, il primo dei quali è naturalmente quello di eco ritmiche entro le stanze quando tali versi vengono a trovarsi in contiguità con endecasillabi canonici a cui sono, per una prima parte, ritmicamente assimilabili. Ne sono esempi i vv. 27 e 28, rispettivamente un endecasillabo ritmato in 4-6-10 e un verso di quattordici sillabe scandito in 2-6-10-13:

| | |
|---|-----------|
| degli elementi immensi, dei pietosi | 4-6-10 |
| carboni dell'oscuro, genitori senz'essere | 2-6-10-13 |

I vv. 39 e 40, ancora un endecasillabo e un verso di quattordici sillabe che presentano ritmi rispettivamente in 2-4-8-10 e 2-4-5-8-10-13:

| | |
|---|---------------|
| che a un filo esposto agli affilati artigli | 2-4-6-8-10 |
| poi nulla più, labbra cucite, madre negata | 2-4-5-8-10-13 |

I versi lunghi 67, 68, 69 e 71, con *ictus* di primario rilievo in 4^a o 6^a sede, che condividendo a breve distanza cadenze simili con gli endecasillabi dei vv. 65 e 70, creano una rete di corrispondenze ritmiche all'interno della XII strofa: (vv. 65-73)

| | |
|--|----------------|
| L'onda che scorre e non trascorre, fiume | 1-4-8-10 |
| di liscio olio, silenziosamente | 2-3-9 |
| simile all'inumana felicità cui crediamo | 1-6-11-14 |
| d'essere stati ammessi un tempo, meraviglia | 1-4-6-8-12 |
| adunatrice di brume porto d'oblio | 4-7-9-12 |
| resiste si dispiega sotto i sogni, | 2-6-10 |
| giace nella parola sotto, offerto pane d'oblio | 1-6-8-10-12-15 |
| nella tranquilla respirazione dei versi | 4-9-12 |
| nella disperanza dei nostri sonni. | 5-8-10 |

E infine i vv. 93 e 94, rispettivamente un endecasillabo scandito in 1-4-7-10 e un dodecasillabo ritmato in 1-4-7-11, che condividono il medesimo incipit dattilico:

| | |
|--|----------|
| dentro le pagine gli acari filano | 1-4-7-10 |
| sotto l'assito un chiarore alle finestre | 1-4-7-11 |

Il secondo effetto è quello di trovarsi inizialmente di fronte ad un endecasillabo, quando poi invece la lunghezza lineare smentisce la sensazione inizialmente suggerita dal ritmo. Ne sono esempi i seguenti versi, variamente ritmati ma con accenti iniziali di 4^a e/o 6^a sillaba:

- v. 4: un'età immota dove si saldano le pene 4-6-9-13
- v. 15: la stessa e nuova, mettendo occhi nella terra morta 2-4-7-8-12-14
- v. 17: Sempre nuova mettendo occhi sulla soglia⁴⁰ 1-3-6-7-11
- v. 22: subito rimangiata per l'aspra cenere, 1-6-9-11
- v. 23: centro segreto d'una falda di fango. 1-4-8-11
- v. 24: Quali parti disperse di noi~ attira 3-6-9-11
- v. 36: sul rovescio indicibile delle idee 3-6-11
- v. 45: dei vostri sogni fanciulle, delle vostre 4-7-11
- v. 47: fresche malgrado lo sconforto del corso 1-4-8-11
- v. 61 (D'alfabeti di notte brulica la pagina) 3-6-8-12
- v. 82: Perché la regola d'un tale sigillo 4-8-11
- v. 87: della sua spoglia decaduta - ah galleggiare 4-8-12
- v. 90: sotto l'assito, un chiarore alle finestre 1-4-7-11

Nella maggior parte dei casi si tratta di versi soprannumerari rispetto all'endecasillabo di una o due sillabe metriche, fatto che contribuisce a intensificare la sensazione di prossimità tra queste lunghezze e il modello endecasillabico astratto con accenti di 4^a e 6^a. Al v. 94 invece si può osservare una sorta di endecasillabo dattilico ipometro scandito in 1-4-7-9: “steli che agli angoli sono cupi”.

Nelle stanze XIII e XIV inoltre ricorrono spesso versi con accenti portanti o comunque rilevanti in 6^a posizione (vv. 75, 76, 79, 80, 81 e 85); per buona parte dei casi essi sono tuttavia seguiti da *ictus* di 9^a sillaba (vv. 75, 76, 79, 81), sede accentuativa che messa in relazione con quanto la precede smentisce ben presto l'illusione del ritmo endecasillabico; la sua presenza, in associazione all'*ictus* di 6^a, viene comunque ad imporre una nuova ricorrenza nella cadenza che caratterizza così tali stanze. Si osservi

⁴⁰ Si noti tuttavia l'accento ribattuto in 6^a/7^a sede, indice di una non autonomia sintattica del termine portante l'*ictus* di 6^a, fatto questo che depotenzia il ruolo di tale accento su cui si fonda l'assimilabilità del verso in esame col modello astratto di un endecasillabo canonico *a maiore*. Si tratta dunque di una equiparabilità a maglie larghe che può essere accettata data la duttilità che viene generalmente assegnata alla forma dell'endecasillabo in questa traduzione.

infine il dodecasillabo al v. 82 dall'aspetto ritmico sovrapponibile a quello di un endecasillabo *a minore* con cadenza giambica (4-8-11): (vv. 74-85)

| | |
|--|--------------|
| Siamo stati schiacciati dalla luce. | 3-6-10 |
| Aculei della notte, aspettiamo i funebri mieli | 2-6-9-11-14 |
| che colano dai vostri alveari. | 2-6-9 |
| | |
| Il canale di scarico sottrae del miele nero | 3-6-10-13-16 |
| al braccio profondo di queste patrie inondate | 2-5-8-10-13 |
| e lo distribuisce a chiunque adagiandosi | 6-9-12 |
| fra le sindoni d'aria spera di rivedere | 3-6-8-13 |
| l'effigie martoriata d'un corpo amato. | 2-6-9 11 |
| Perché la regola d'un tale sigillo | 4-8-11 |
| sulle nostre labbra se solo amore ci è in comune | 3-5-8-10-14 |
| sotto le vaste acque accanite a perderlo, | 4-5-8-10 |
| gli scogli d'Acheronte, le isole che si muovono | 2-6-8-13 |

In conclusione si può affermare che il modello endecasillabico risulta sempre presente nella traduzione, sia esplicitamente che implicitamente, sia nella sua forma regolare che in quella irregolare. La sua cadenza ritmica percorre tutta la traduzione senza tuttavia imporsi secondo configurazioni rigide e impermeabili alla variazione.

La compresenza dunque di varietà nell'articolazione delle misure associata alle eco ritmiche ricorrenti per lunghezze diverse crea la percezione di un testo che si genera continuamente da se stesso, secondo rilanci continui ma mai scontati e precostituiti, in un amalgama perenne tra continuità e dissonanza.

1.2.4 *La rima in Acheronte*

A fronte di un originale ricco di corrispondenze foniche in punta di verso, senza che vi siano tuttavia schemi precostituiti a fissarne una trama, nel testo tradotto non si riscontra una pari frequenza nell'utilizzo della rima, perfetta o imperfetta che sia.

Inoltre, pur essendo individuabili riscontri sonori in punta di verso, la loro carica fonica passa piuttosto inosservata, per diversi motivi: in primo luogo a causa della rarefazione della corrispondenza, trattandosi per lo più di assonanze, spesso poste a una certa distanza tra loro; in secondo luogo a causa delle inarcature sintattiche che tolgono

alla parola in punta di verso quell'evidenza che ne fa emergere le qualità sonore; infine per la varietà del ritmo che impedisce il consolidarsi di una scansione nella dizione che batta a fine verso, determinando un *continuum* che tende a incatenare tra loro i versi, smorzandone i confini e attenuando dunque le eco sonore di cui queste sedi si fanno talvolta foriere.

Eccettuate la rima al mezzo al v. 1 *fine : spine* ("Perché senza fine convoca tra le spine"), quella interna inclusiva *impudico : dico*, in punta al v. 49 ed entro il v. 52, la rima tronca a distanza *età : terrà* ai vv. 32 e 38, quella derivata *scorre : trascorre* totalmente contenuta entro il v. 65 ("L'onda che scorre e non trascorre, fiume") e la rima identica *oblio : oblio* ai vv. 69 e 71, non si individuano altre rime perfette apprezzabili.⁴¹

Assonanze toniche e/o atone più o meno evidenti, talvolta accompagnate da consonanze, si osservano:

- ai vv. 5 e 7: *ore : peggiori*;
- ai vv. 4 e 6: *pene : paese*; la corrispondenza tra le due parole è tuttavia smorzata dalla dilatazione dovuta alla presenza del confine strofico tra I e II stanza ai vv.4-5);
- ai vv. 16 e 22, tra le sdruciole *fremere : cenere*; la corrispondenza è condivisa per la parte atona anche con "pozzanghere" al v. 21, identità che si estende anche alla consonante intervocalica postonica /r/, comune a tutte e tre le parole in punta ai suddetti versi; la somiglianza fonica tra i termini in punta ai vv. 16 e 22 risulta comunque poco apprezzabile a causa della distanza tra essi, aumentata dalla presenza del confine strofico tra III e IV stanza ai vv. 16 e 17;
- ai vv. 24 e 25: *attira : calamita*;
- ai vv. 31 e 34: *specchio : silenzio*;
- ai vv. 43 e 44: *amori : leggeri*;
- ai vv. 52 e 53: *sfiora : ombra*; la pausa determinata dal confine strofico che cade tra i due stessi versi attutisce tuttavia la corrispondenza. Rispetto all'originale francese il poeta-traduttore evita la rima identica *ombre : ombre* tra i due versi, ridistribuendo la collocazione delle parole tra essi;

⁴¹ La rima *alveari : estuari*, rispettivamente ai vv. 76 e 88, pur essendo un dato oggettivo, non è facilmente percepibile data la distanza tra che intercorre tra i due versi, resa ancor più significativa dalla presenza di ben due confini strofici (tra i vv. 76 e 77 e i vv. 85 e 86).

- ai vv. 57 e 58: *schermi* : *gesti*;
- ai vv. 70 e 73: *sogni* : *sonni*::; attraverso l'allitterazione di /s/ e la consonanza dei suoni nasali /ɲ/ e /n/ si attiva tra i due termini una corrispondenza non solo fonica ma anche semantica, risalente alla comune etimologia;
- ai vv. 87, 88 e 92: *estuari* : *galleggianti* : *schiacciati*; l'assonanza tra i primi due versi è tuttavia smorzata sia dal confine strofico che cade tra essi, sia dall'*enjambement* tra i vv. 88 e 89 (“...galleggianti / steli...”), che, togliendo evidenza alla parola in punta di verso, ne oscura le caratteristiche foniche; l'assonanza tra gli ultimi due termini è invece arricchita dalla consonanza in /t/;
- ai vv. 98, 99 e 100: *recalcitrante* : *rinascere* (assonanza scalena) : *masse*.

Si tratta di corrispondenze per lo più di flebile evidenza, la cui distribuzione è diluita nel testo senza che se ne riesca a costruire una trama demarcativa, né, tantomeno, strutturante.

Ciò di cui si trova invece preciso riscontro nel testo tradotto in relazione all'originale francese è il tratto peculiare di quest'ultimo, ovvero il sistema di *coblas capfinidas* che lega tra loro la quasi totalità delle stanze, ad eccezione della I con la II, della II con la III, della IV con la V, della XII con la XIII e della XVI con la XVII.

Il complesso di corrispondenze da un testo all'altro è preciso e riproduce piuttosto fedelmente le diverse modalità attraverso cui vengono determinate nell'originale tali figure di iterazione fonico-lessicale.

La prima di queste strategie realizzative si fonda sul principio immediato della replicazione lessicale: ad esempio ai vv. 52 e 53 si osserva l'iterazione del termine “ombra”:

je dis la corde dont m'atteint déjà l'*ombre*. la corda, dico, di cui l'*ombra* già mi sfiora.

En ta langue étrange, petite aigle, une *ombre* Nella tua strana lingua, piccola aquila, un'*ombra*

Tuttavia mentre nel testo francese la ripetizione dava vita nello specifico a rima identica interstrofica, in traduzione si osserva la ridistribuzione del materiale lessicale tra i versi che produce a suo modo una *variatio* rispetto all'impronta originale.

Altro esempio di variazione del termine iterazione è rappresentato dal poliptoto ai vv. 75 e 77 della versione italiana, “mieli”/“miele”, che replica l’equivalente francese “miels”/“miel”, vv. 76 e 77:

| | |
|---|--|
| Aiguillons de la nuit, nous attendons <i>mieli</i> | Aculei della notte, aspettiamo i funebri |
| les funèbres <i>miels</i> qui de vos ruches pleuvent. | che colano dai vostri alveari. |
| Le bief de fuite soustrait un <i>miel</i> noir | Il canale di scarico sottrae del <i>miele</i> nero |

La ripetizione può comunque estendersi dal singolo termine a un’intera sequenza di espressioni, come avviene ai vv. 15 e 17 dove si osserva la ripresa dell’aggettivo “nuova” e del sintagma verbale “mettendo occhi” nel cuore del verso:

| | |
|---|--|
| la même et <i>neuve</i> , <u>ocellant</u> la terre morte qu’amour, atome épars, fera frémir. | la stessa e <i>nuova</i> , <u>mettendo occhi</u> nella terra morta che amore, atomo sparso, farà fremere. |
| Toujour <i>neuve</i> , <u>ocellant</u> le seuil des antres | Sempre <i>nuova</i> , <u>mettendo occhi</u> sulla soglia |

La seconda modalità di attuazione della *coblas capfinidas* consiste nella variazione basata su fondamenti etimologico-derivazionali; si veda per esempio come la traduzione italiana riproduca in chiusura e in apertura dei vv. 37e 38 la figura etimologica realizzata alla stessa altezza nell’originale francese tra le stanze VI e VII:

| | |
|---|--|
| ainsi que tout petits enfants <i>vagantes</i> | come minuscoli bimbi <i>vaganti</i> |
| <i>Vague</i> image d’avant ne la tiendra | <i>Vaga</i> immagine di prima non la terrà |

La terza consta invece nella realizzazione di corrispondenze semplicemente fonetiche, strutturate sul significante delle parole: per esempio ai vv. 49 e 50 il legame instaurato tra le stanze VIII e IX si fonda in francese come in italiano sulla prossimità sonora dei termini prima in apertura e poi in chiusura di tali versi:

| | |
|--|---|
| souvenir de couleur <i>impudique</i> ... | ricordo d’un colore <i>impudico</i> ... |
| <i>Indique</i> -moi où sera le lien | <i>Indicami</i> dove sarà il legamento |

Per concludere si può dunque notare come in traduzione si preferisca privilegiare gli effetti di eco sonore risultanti dalla ripetizione e dalla variazione del lessico e delle espressioni piuttosto che dalla corrispondenza di segmenti fonici in sede di rima, puntando sulla cura di un significante strettamente connesso al significato.

La rima, già privata di qualsiasi valore strutturante, a causa della sua scarsità e rarefazione intensiva, nonché per la presenza di fattori ritmico-sintattici (*enjambements*) e metrici (confini strofici) che ne depotenziano le qualità, perde anche in fruibilità musicale e non svolge più funzione demarcativa per la lunghezza del verso.

Entro questo quadro le poche rime perfette, o quelle imperfette di un certo impatto fonico, assumono dunque un particolare rilievo e non a caso ad esse talvolta si accompagna un valore addizionale.

Ecco, per esempio, che la rima al mezzo al v. 1 *fine* : *spine* e la consonanza in /nt/ tra “piante”, posta in sede di cesura al v. 2, e “canto”, alla fine dello stesso, contribuiscono a creare un andamento ritmico ben cadenzato che divide i primi due versi di *Acheronte* in emistichi, a caricare di significato quasi suggestivo l’unica quartina, posta in apertura, del componimento:

Perché senza *fine* convoca nelle *spine*
delle gracili piante il solo canto
con cui cullaste, parenti lontane,
un’età immota dove si saldano le pene?

Ancor più evidente risulta l’esempio della rima identica ai vv. 69 e 71 che vede replicarsi in punta di verso la parola chiave del componimento e dell’intera sezione della raccolta, “oblio”; tale iterazione si realizza all’interno di un quadro strofico dove si concentrano corrispondenze foniche ed eco sonore che sottolineano la tensione di un significante che si coagula progressivamente attorno ad un significato sempre più denso. Al v. 65 si può infatti osservare la rima interna derivata *scorre* : *trascorre*; ai vv. 70 e 71 si nota la ripetizione di “sotto” nella medesima posizione sillabica tra 8^a e 9^a sede; ai vv. 70 e 73 si rileva la quasi rima *sogni*: *sonni*, mentre ai vv. 72 e 73 si ha l’anafora di “nella” che introduce due sintagmi preposizionali paralleli; ai vv. 72 e 73 emergono inoltre le allitterazioni dei nessi consonantici /sp/ e /tr/ e delle consonanti /n/, /z/ e /s/ -

“nella tranquilla respirazione dei versi, / nella disperanza dei nostri sonni.”; in tutta la strofa poi si rileva l’allitterazione di /s/ :“scorre”, “trascorre”, v. 65, “silenziosamente”, v. 66, “simile”, v. 67, “essere stati ammessi”, v. 68, “resiste si dispiega sotto i sogni”, v. 70, “sotto”, v. 71, “respirazione dei versi”, v. 72, “disperanza dei nostri sonni”, v. 73.

Malgrado rari significativi esempi di rima capaci di addensare attorno a sé ulteriori valori sonori e di veicolare attraverso il significante valenze espressive, in *Acheronte* comunque non si può non rimarcare la contrazione dell’uso della rima rispetto all’originale, che finisce per coincidere con lo smantellamento di buona parte delle corrispondenze che non siano di tipo lessicale; si tratta di una riduzione che mira tuttavia a mantenere l’essenziale del testo originale, il sostanziale, che a ben vedere implica in qualche modo lo strutturale.

Non ha grande importanza, in conclusione, che venga depotenziata tutta un’intelaiatura rimica che attraversa da cima a fondo *Acheronte* se in prossimità dei confini di stanza sono pressoché sempre ravvisabili, meno che in cinque casi su sedici, fenomeni di iterazione fonica e lessicale che connotano specificamente tale componimento dal punto di vista formale ed espressivo.

In tale poesia l’erosione della forma accusa perciò una battuta d’arresto per la sopravvivenza della *coblas capfinidas*, vero scheletro portante del componimento, che segnala diversi confini di stanza e arricchisce di eco foniche nonché di significato il testo.

2. I sonetti

Dei dodici sonetti presenti nella raccolta dieci sono contenuti nella sezione centrale *Sonnets du petit pays entraîné vers le nord* (1994), espressamente ad essi dedicata. Il sonetto *Can vei la lauzeta mover...* si pone invece al termine della sezione immediatamente precedente, *Rares éclairs sur le versant d'en face* (1985-1988). L'ultimo sonetto dell'intera antologia invece, *Patrie*, è anche l'ultima poesia della stessa, contenuta nella sezione conclusiva *Altre poesie*.

2.1 La metrica dei testi originali

I sonetti elaborati da Vegliante si configurano come realizzazione moderna e rivisitata di una delle forme chiuse più sperimentate nella storia delle varie tradizioni poetiche occidentali,⁴² con le adesioni e le deviazioni rispetto alla norma che verranno di seguito enunciate.

Della forma tradizionale il poeta mantiene il numero di versi, quattordici, la presenza di un intreccio rimico, tuttavia per lo più irregolare, e la tendenza alla suddivisione interna tra fronte e sirma,⁴³ a loro volta più o meno chiaramente articolate. Di queste proprietà fondamentali derivate dal modello, l'ultima si realizza per tutti i sonetti dell'antologia soltanto in "forma debole", per dirla con Carlo Enrico Roggia che riconosce ed enuncia tale possibilità in una riflessione in merito agli studi sul sonetto novecentesco:⁴⁴ solo per mezzo del valore strutturante della formula sillabica, della disposizione delle rime e dei confini sintattici dei periodi marcati dalla punteggiatura è possibile infatti riconoscere una o più suddivisioni interne ai sonetti, dal momento che questi presentano tutti una veste tipograficamente indivisa.

⁴² Guglielmo Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, 1993, p. 63.

⁴³ Di dodici componimenti comunque ben cinque non presentano un segno di interpunzione al termine dell'ottavo verso: *Can vei la lazeta mover...*, *Mouvements, mousses, Contremont, Sans trembler e D'autre part*.

⁴⁴ Carlo Enrico Roggia, *Il sonetto nel Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana», II, 2002, p. 281.

Per l'identificazione della loro forma metrica è fondamentale inoltre, in dieci casi su dodici, la denominazione *Sonnets* contenuta nel titolo della sezione che li raccoglie, la quale toglie qualsiasi dubbio sulla loro identità.

Numero di versi, ripartizione interna tra fronte e sirma ed eventualmente in altre sottoparti, legami sonori tra versi e definizione esplicita della forma metrica costituiscono infatti i caratteri essenziali che, realizzati più o meno perfettamente e combinati tra loro almeno in numero di due, come sostenuto da Natascia Tonelli nel suo lavoro sul sonetto contemporaneo, permettono di individuare la *quidditas* del sonetto e di renderla riconoscibile.⁴⁵

Ad essi si associa inoltre un altro aspetto fondamentale nell'identificazione della forma, vale a dire l'isometria, contraddetta tuttavia proprio dai sonetti della raccolta, tutti accomunati dall'adozione di più d'una misura sillabica. Si tratta comunque di versi esclusivamente imparisillabi, di nove e undici sillabe metriche (tranne qualche caso isolato di anisosillabismo), utilizzate per lo più in alternanza.

L'alterazione prosodica rispetto al canone così realizzata è di significativa importanza e intacca al cuore l'identità stessa della forma metrica-sonetto.

Tuttavia la sistematicità e l'esclusività di impiego delle due misure, prossime tra l'altro per libero trattamento ritmico (si tratta infatti di imparisillabi medio-lunghi privi di cesura fissa), e il loro utilizzo quasi costante in alternanza, determina un nuovo tipo di regolarità che funge da nuovo statuto normalizzatore, definendo in questo modo un nuovo orizzonte per la realizzazione del sonetto.

I sonetti che presentano alternanza di *ennéasyllabes* ed *hendécasyllabes* senza variazioni nello schema sono dunque la maggioranza (*Vacance*, *Fin de communale*, *Comme en station*, *Mouvements*, *mousses*, *Contremont*, *Sans trembler* e *Deorsum*), mentre tutti gli altri, eccettuato *Patrie* costituito di soli *ennéasyllabes*, presentano variazioni del suddetto modello. Le modificazioni possono essere puntiformi, relative cioè alla grandezza delle misure alternate, o strutturali, pertinenti cioè a nuovi assetti che si affiancano o sostituiscono quello dell'alternanza, talvolta marcando in questo modo potenziali confini tra quartine e terzine all'interno del sonetto.

⁴⁵ Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000, p. 51.

Nel primo caso rientra per esempio «*De ces lieux profonds égarés*» che pur mantenendo un'alternanza perfetta tra le misure, presenta al v. 7 un *décasyllabe* in luogo di un *ennéasyllabe*: “*Qu'est-ce qui vient sous la peau de la neige*”.⁴⁶

Can vei la lauzeta mover..., invece, rientra nel secondo tipo di trasformazioni della formula sillabica; essa infatti alterna *ennéasyllabes* ed *hendécasyllabes* fino al v. 11, di nove sillabe metriche; il v. 12 presenta invece la medesima misura del verso precedente, cui segue un *ennéasyllabe* ed un *hendécasyllabe*, ripristinando così l'alternanza. È possibile comunque valutare altrimenti l'articolazione metrica del sonetto, considerando l'alternanza realizzata fino al v. 8, mentre a partire dal v. 9 si verrebbe a configurare uno schema metrico articolato in 9-11-9 / 9-11-9 come a voler segnalare, attraverso la variazione nella sequenza delle misure, la struttura di due terzine finali distinte dalle quartine iniziali, separate tra loro per altro dai due punti al termine v. 11.

Tale suddivisione tra fronte e sirma tuttavia viene contraddetta dal flusso continuo della sintassi tra ottavo e nono verso e da una trama rimica che replica, nelle potenziali sedi delle terzine, corrispondenze foniche appartenenti ai primi versi del componimento, cioè alle potenziali quartine (ãBãBcDeCfÃfãGd⁴⁷):

| | | |
|---|----|----------|
| Dans la maison du père, en visite | ã | 4-6-9 |
| j'ai rêvé que j'avais les genoux brisés | B | 3-6-9-11 |
| pendant que ma tête enflait, remplie | ã | 3-5-7-9 |
| d'un souffle morne venu des hypogées | B | 2-4-7-11 |
| du froid, sombre réserve de songes, | c | 2-3-6-9 |
| levain qui touche à l'interdit de la mort. | D | 2-4-8-11 |
| Quand nous a-t-il blessés de mystère? | e | 1-4-6-9 |
| Nous ne voulions que la clarté où se plonge | C | 4-8-11 |
| entier l'oiseau, sans plus de mémoire | f̃ | 2-4-9 |
| en sa chute. Au lieu de quelque non prédit | Ã | 3-5-7-11 |
| effroi, l'interminable menace: | f̃ | 2-6-9 |
| l'abattement, la paralysie | ã | 4-9 |
| où nous n'en pouvions plus de devoir attendre | G | 2-6-9-11 |
| l'évidence atroce de nos sorts. | d | 3-5-9 |

⁴⁶ Tale componimento risulta inoltre chiaramente bipartito tra fronte e sirma grazie al punto interrogativo al termine del v. 8; non vi sono invece altre tracce di punteggiatura che segnalino una scansione sintattica del componimento in ulteriori sottoparti. A tal proposito non aiutano le rime, prive di un'organizzazione regolare che permetta di individuare ripartizioni strutturali interne (aBcDeAb₁₀FfEdCgC).

⁴⁷ I caratteri minuscoli indicano i versi composti da nove sillabe metriche, mentre quelli maiuscoli i versi di undici sillabe; il simbolo soprasegmentale segnala l'imperfezione della corrispondenza.

Altro esempio del secondo tipo si rileva in *Pour un pas de plus* dove la formula sillabica dei primi otto versi addotta uno schema, per così dire, “incrociato” delle misure, secondo il modello 11-9-9-11 / 11-9-9-11; in questo modo viene suggerita un’iniziale articolazione del componimento in due quartine che viene confermata dai punti fermi al termine dei vv. 4 e 8. Gli *ennéasyllabes* ed *hendécasyllabes* che seguono sono invece organizzati secondo il modulo dell’alternanza, sottolineato da una punteggiatura che pone pause rilevanti ogni due versi (punti fermi si osservano al termine dei vv. 10 e 14, mentre il v. 12 si chiude con i due punti). Le corrispondenze foniche in punta di verso, piuttosto rarefatte, non vengono invece né a confermare né a smentire tali ripartizioni, distribuendosi esse entro il sonetto senza una conformazione regolare (rima *bat : fois* si rileva ai vv. 1 e 10, *cinglant : temps* ai vv. 2 e 6, *sien : humain* ai vv. 4 e 9, *stupeur : voyageurs* ai vv. 7 e 14, *image : partage* ai vv. 11 e 13).

In *D’autre part* si nota poi come l’alternanza venga mantenuta tra *ennéasyllabes* ed *hendécasyllabes* fino al v. 8, potenziale confine tra quartine e terzine, mentre, a partire dal v. 9, la formula sillabica venga a configurare invece il profilo di due terzine conclusive, secondo il modello 9-9-11 / 9-9-11. La punteggiatura sottolinea inoltre il reciproco confine di queste ultime due sottoparti (punto fermo si osserva infatti al termine del v. 11), mentre non viene a demarcare altrettanto la separazione tra fronte e sirma alla cui altezza si rileva invece continuità sintattica. La trama delle rime, non configurando alcun assetto preciso, non fornisce alcuna indicazione aggiuntiva utile a definire l’articolazione strutturale del sonetto (rime perfette si osservano solo ai vv. 7 e 10, *cœurs : lecteurs*, e ai vv. 11 e 13, *ombres : nombres*, mentre ai vv. 9 e 14 si osserva la quasi rima *sillabe : inconsolable*; le restanti corrispondenze si riducono ad assonanze mentre i vv. 3, 5, 8 e 12 restano irrelati: ãBcÃdBẽFgẽHihG̃):

| | | |
|--|----|----------|
| Vers le nord c’est ce soir le poème | ã | 3-6-9 |
| qui se laisse entraîner ou même désire | B̃ | 3-6-8-11 |
| pleuvoir suivi d’un convoi dolent | c | 2-4-7-9 |
| où renaît la pitié, s’oublie la prouesse | Ã | 3-6-8-11 |
| et plus au fond, plus au fond après | d | 2-4-7-9 |
| des années ricanantes, perdues, se brise | B̃ | 3-6-9-11 |
| en lisant un morceau de ton cœur! | e | 3-6-9 |
| Vers le nord, c’est trébucher à chaque pas | F | 3-7-11 |
| dans le rêche lacis de syllabes | g̃ | 3-6-9 |
| qui disperse les rangs des lecteurs | e | 3-6-9 |

| | | |
|--|---|----------|
| pressés, toujours, d'en finir avec les ombres. | H | 2-4-7-11 |
| Avec les larmes, c'en est fini, | i | 4-7-9 |
| sauf par la source étale des nombres | h | 1-4-6-9 |
| qui berce en toi l'absente, l'inconsolable. | Ğ | 2-4-6-11 |

Per questi componimenti, che prevedono altre soluzioni metriche che la semplice alternanza di versi di diversa lunghezza, la distinzione tra una prima parte composta di quartine e una seconda di terzine è spesso suggerita, come si è visto, dall'articolazione della distribuzione delle misure, per lo più confermata dallo sviluppo della sintassi e dai suoi confini segnalati dalla punteggiatura.

Per quanto riguarda invece i sonetti che prevedono l'alternanza costante delle misure o l'adozione di un medesimo metro come in *Patrie*, si deve far riferimento esclusivo all'architettura sintattica del componimento e ad alcune variazioni suggerite dalla trama rimica per individuarne le possibili articolazioni interne.

Vacance, per esempio, presenta lo schema rimico aBaBcDcDĔFĔFgA, vale a dire una serie alternata di rime fino al v. 12 e due versi finali non in rima tra loro, l'ultimo dei quali tuttavia si trova in corrispondenza con la prima rima del sonetto.

Osservando la distribuzione della punteggiatura a fine verso si nota come punti fermi cadano ai vv. 4 e 8 mentre punti di sospensione al v. 12, a demarcare una ripartizione interna in quartine confermata dalla regolarità dello schema rimico per i primi 12 versi e dalla sua variazione nel distico finale, andando a definire un modello in 4-4-4-2, affine a quello del sonetto shakespeariano:

| | | |
|---|---|----------|
| Plage. On n'ose croire à sa pâleur. | a | 1-3-5-9 |
| L'aube s'éloigne sans qu'il ait su la prendre. | B | 1-4-9-11 |
| Un sang reflue dans la nacre où pleurent | a | 2-4-7-9 |
| des vagues menacée par l'été de cendre. | B | 2-6-9-11 |
| La mer est striée des flammes vertes. | c | 2-5-7-9 |
| Aux bords alourdis de pailles et de balle | D | 2-5-7-11 |
| lentement tourne une forme inerte, | c | 3-4-7-9 |
| comme un ancien chagrin le gouffre l'avale. | D | 4-6-8-11 |
| Oui, la brûlure à présent s'enfonce | ĕ | 1-4-7-9 |
| dans le noir profond. La mémoire aveuglée | F | 3-5-8-11 |
| ne sait même plus quel mal l'offense, | ĕ | 3-5-7-9 |
| quelle faille est ouverte prête à céder... | F | 3-6-8-11 |
| Il avance sur l'estran de sable | g | 3-7-9 |
| Que des courants biais vont disperser ailleurs. | A | 5-9-11 |

Anche in *Contremont* lo schema rimico suggerisce alcune suddivisioni interne: la trama $\tilde{a}\tilde{B}\tilde{b}\tilde{A}cDcEdFeGhH$, in cui è possibile ravvisare un iniziale incrocio di rime e una coppia baciata finale, configurano una potenziale quartina d'esordio e un distico conclusivo. Internamente tuttavia l'assortimento delle rime non permette di individuare ulteriori chiare scansioni. Da parte sua la sintassi non segue però le partizioni abbozzate dall'architettura rimica: l'unico punto fermo in uscita di verso, oltre a quello conclusivo, si osserva infatti al termine del v. 6, e la continuità tra i primi quattro versi con quanto segue è segnalata dalla congiunzione coordinativa "et" all'inizio del v. 5. L'*enjambement* tra i vv. 12 e 13 ("qui n'aime/ pas"), inoltre, esclude l'isolamento degli ultimi due versi rispetto al testo che precede. Se comunque da una parte la punteggiatura contraddice le ipotesi di ripartizione suggerite dallo schema rimico, dall'altra non fornisce valide alternative secondo aspettative plausibili: non solo infatti non viene a configurare ipotetiche quartine e/o terzine, ma nemmeno una primaria ripartizione in due del componimento tra fronte e sirma là dove tradizionalmente la si ritrova:

| | | |
|--|-------------|----------|
| Il part vers la neige, il se retourne | \tilde{a} | 2-5-9 |
| une autre fois sur le désastre des ans | \tilde{B} | 4-8-11 |
| perdus parmi les herbes crissantes | \tilde{b} | 2-4-6-9 |
| des vallons protégés, des plateaux de tourbe | \tilde{A} | 3-6-9-11 |
| et tout ce vent, ce vert infertile | c | 4-9 |
| dans l'air à pic au-dessus des abreuvoirs. | D | 2-4-7-11 |
| Petit monde impitoyable, hostile | c | 3-7-9 |
| aux marcheurs, aux chevaux traversant les haies, | E | 3-6-9-11 |
| aux excès des moissons, il est tard | d | 3-6-9 |
| pour toi aussi, ton soleil dans les sapins | F | 2-4-7-11 |
| se fige, adieu! – Il part à jamais | e | 2-4-6-9 |
| pour un pays qui n'affiche rien, qui n'aime | G | 4-7-9-11 |
| pas le feu mais le creux sous la glace, | h | 3-6-9 |
| mais le sol obscur où les veines s'enlacent. | H | 3-5-8-11 |

Uno schema rimico che, pur non essendo esattamente regolare, individua potenziali articolazioni interne si osserva anche in *Deorsum*; infatti, nonostante esso presenti due rime irrelate ai vv. 4 e 10 e la ripetizione, nelle sedi delle ipotetiche terzine, di rime apparse nelle potenziali quartine (ovvero la rima inclusiva *sombre* : *ombre* ai vv. 2 e 13), la trama delle corrispondenze si mostra in qualche modo ordinata : nei primi otto versi le rime infatti sembrano succedersi secondo alternanza ($\tilde{a}\tilde{B}\tilde{a}C\tilde{d}\tilde{E}\tilde{d}E$), ad eccezione dell'irrelata C, mentre la loro qualità cambia dopo il quarto verso, sottolineando cioè il

possibile cambio di quartina; le rime nei versi seguenti sembrano poi raggrupparsi in gruppi di tre, fGhFbH, aperti e chiusi rispettivamente dalla rima f(/F) e h(/H), configurando scheletri di potenziali terzine. L'articolazione sintattica comunque, se conferma una bipartizione del sonetto in due parti ponendo punto fermo al termine del v. 8, altrettanto non fa per le ulteriori suddivisioni interne di queste due sezioni, collocando altri segni di pausa in posizioni decentrate rispetto al loro asse medio, e cioè al termine dei vv. 5 (punto fermo) e 10 (due punti). La debole virgola al v. 11, che delimita un vocativo, non sembra inoltre suggerire alcuna separazione tra ipotetiche terzine:

| | | |
|---|---|-------------|
| Donc en bas, vers le fond, jamais sus, | ã | 3-6-9 |
| à fond dans le cruel par les couloirs sombres | B | 2-6-10-11 |
| des taupes, les chemins minuscules | ã | 2-6-9 |
| des radicules, jusqu'à l'humeur qui sourd | C | 4-9-11 |
| comme eau sale au revers des abîmes. | đ | 3-6-9 |
| Rien ne subsiste des attaches de chair, | E | 1-4-8-11 |
| des rêve cristallins d'un jeune homme, | đ | 2-6-8-9 |
| des escapades pour voir contre l'hiver. | E | 4-7-11 |
| Son aimant est le nord souterrain | f | 3-6-9 |
| où nulle écriture n'enchanterait de traces: | G | 5-8-11 |
| abritez-le, souvenirs du mot, | h | 3-9 |
| masses d'oxyde entravée où nulle main | F | 1-4 -7-9-11 |
| n'apporte sa blessure. Entre l'ombre | b | 2-6-7-9 |
| et lui, cette paix affilée de couteau. | H | 2-5-8-11 |

Anche l'intelaiatura rimica di *Patrie* presenta una configurazione imperfetta di corrispondenze (abcdefbdhijkj) che tuttavia, se osservata attentamente, sembra delineare la divisione tra fronte e sirma all'altezza dell'ottavo verso: infatti fino a questo limite tornano a ripetersi rime già apparse in precedenza (*bascule* : *minuscule*, ai vv. 2 e 7, *oubli* : *oubli*, ai vv. 4 e 8), mentre quanto segue presenta solo nuove corrispondenze; inoltre a partire dal v. 9 la successione di rime viene a definire potenzialmente la struttura di due terzine dallo schema hih jkĵ, aventi cioè la stessa rima in apertura e in chiusura. La sintassi sembra confermare la bipartizione individuata dalle rime, visto che il termine del v. 8 è suggellato da un punto e virgola; non contribuisce invece a determinare alcuna ripartizione interna al sestetto conclusivo, che risulta in continuità sintattica; si noti a tal proposito l'inarcatura tra i vv. 11 e 12, ipotetico confine tra le due

terzine: “interminables si tu te serres / contre le courant qui tourbillonne”. La sintassi inoltre suggerisce ripartizioni non intuibili dallo schema rimico, come per esempio una quartina iniziale chiusa dai due punti in uscita al v. 4, cui ne seguirebbe una seconda delimitata, come si è visto, dal punto e virgola al termine del v. 8. Tuttavia è importante sottolineare come l’unico punto fermo oltre a quello in chiusura del componimento si osservi al termine del v. 6 (“et bascule en un instant sans yeux.”) al di fuori di qualsiasi ripartizione tradizionale del sonetto. Il componimento si struttura dunque su due grandi sequenze macrosintattiche, la prima dal v. 1 al v. 6 e la seconda dal v. 7 al v. 14, mentre dal punto di vista lessicale e rimico la ripartizione cade tra il v. 8 e il v. 9; fino al v. 8 infatti oltre alle rime, tra cui quella identica *oubli : oubli* ai vv. 4 e 8, ritornano anche sintagmi come “la nuit” ai vv. 1 e 5, “en un instant” e “bascule” ai vv. 2 e 6, “refuge minuscule”, ai vv. 3 e 7, mentre dal v. 9 in poi i termini e le rime (*air : serres*, vv. 9 e 11, *tourbillonne : hommes*) vengono variati. I vv. 7 e 8, appartenendo ad entrambi gli insiemi strutturali così individuati, vengono a determinarne l’intersezione: fronte e sirma finiscono in questo modo per compenetrarsi in quest’area sfumata di confine:

| | | |
|---------------------------------------|---|---------|
| La nuit se referme et diminue | a | 2-5-9 |
| de taille en un instant et bascule | b | 2-6-9 |
| dans son refuge minuscule aux | c | 4-8-9 |
| paupières scellées très fort l’oubli: | d | 2-5-7-9 |
| la nuit, tu le vois, vite se ferme | e | 2-5-6-9 |
| et bascule en un instant sans yeux. | f | 3-7-9 |
| Garde ton refuge minuscule, | b | 1-5-9 |
| sous la langue une graine d’oubli; | d | 3-6-9 |
| et nous pourrons voyager sur l’air | h | 4-7-9 |
| à nouveau, comme au temps des étés | i | 3-6-9 |
| interminables si tu te serres | h | 4-9 |
| contre le courant qui tourbillonne | ĵ | 1-5-9 |
| de nuages musculeux où bat | k | 3-7-9 |
| un sang profond ignoré des hommes. | ĵ | 2-4-7-9 |

Fin de communale e *Comme en station* presentano invece assortimenti rimici (rispettivamente aBcAdEcBfAeDfB e aBcDbAeFçFgChE) in base ai quali non è possibile individuare una qualche ripartizione interna al sonetto. La punteggiatura invece in entrambi i casi fornisce un importante suggerimento: il punto fermo al termine

del v. 8 infatti viene a determinare una plausibile bipartizione del componimento proprio nel punto di tradizionale separazione tra fronte e sirma.

Pure per *Mouvements, mousses* la trama rimica irregolare (aB̃cD̃eB̃d̃C̃d̃F̃c̃G̃g̃F) non permette di individuare particolari ripartizioni interne. In questo caso però nemmeno la sintassi fornisce un contributo in tal senso, strutturandosi i periodi secondo movimenti che non ricalcano le tradizionali scansioni: punti fermi si osservano infatti in chiusura ai vv. 5 e 12, mentre punto interrogativo ed esclamativo si individuano rispettivamente ai vv. 1 e 6, al termine di proposizioni in discorso diretto posti tra virgolette, coincidenti con l'unità de verso. Lungi da quelle che sono le consuetudini strutturali relative a questa forma metrica, il testo sembra dunque strutturarsi in tre sezioni, seguendo quello che è l'andamento sintattico del testo e il senso logico del contenuto: le prime due introdotte ai vv. 1 e 6 da proposizioni virgolettate in discorso diretto, mentre l'ultima, comprendente il distico finale, fungente da clausola del testo poetico:

| | | |
|--|----|------------|
| «Sans forme, qui nous consolera?» | a | 2-4-9 |
| et donc il prenait soin des choses petites, | B̃ | 2-6-8-11 |
| de la lisse surface des pentes, | c | 3-6-9 |
| du sourire des yeux, le seul qui préserve, | D̃ | 3-6-8-11 |
| des appellations simples du lieu. | e | 5-6-9 |
| «Même sous la maison fermentent les hyphes!» | B̃ | 1-6-8-11 |
| Pourtant la vie, comme on dit, assène | d̃ | 2-4-7-9 |
| ses aveugles coup de faux parmi les plantes | C | 3-5-7-9-11 |
| humaines, tranchées par le travers | d | 2-5-9 |
| avec l'impudeur du destin supportée | F | 5-8-11 |
| des années durant, comme une empreinte | ç̃ | 3-5-9 |
| honteuse, une privation où le sang cogne. | G̃ | 2-7-10-11 |
| Un vœu violent par-dessous bouillonne, | g̃ | 2-4-7-9 |
| qui le coupe de tout, déjà exilé. | F | 3-6-8-11 |

Ancora una volta anche per *Sans trembler* il tessuto irregolare di rime (aB̃cAd̃Ẽb̃D̃f̃G̃c̃G̃h̃H) non permette di individuare chiaramente nessun tipo di suddivisione, anzi esso contribuisce a determinare la compattezza del componimento: infatti la rima *miroir* : *noir*, ai vv. 3 e 11, viene instaurata tra quelle che tradizionalmente sono fronte e sirma, eliminando così la divisione strutturale tra le due parti, confermata per altro dall'assenza di segni di interpunzione al termine del v. 8 (“décevante? Ou bien le désespoir ne voit / plus que le mur, l'acier du tunnel,” vv. 8 e

9). L'unico tratto architettonicamente rilevante individuato dallo schema è rappresentato dalla rima baciata conclusiva (*vieilli : cri*) che marca il termine del componimento. Un punto interrogativo cade tuttavia al termine del v. 4, definendo apparentemente il confine di una quartina iniziale, parzialmente confermato dal ritorno in quarta posizione della rima "A", secondo uno schema potenzialmente incrociato se si considerano *rime-zero* i termini medi dello schema aBcA. Non vi sono tuttavia altri confini sintattici utili a delineare ulteriori ripartizioni interne al sonetto.

| | | |
|--|----|----------|
| Mais comment n'a-t-il pas eu pitié | a | 3-6-9 |
| de celle-là qui ne pouvait se soustraire | B̃ | 4-8-11 |
| au poids de sa vision, au miroir | c | 2-6-9 |
| grimaçant de sa propre inutilité? | A | 3-6-11 |
| Comment oublier les jours de joie | d | 2-5-7-9 |
| et l'enfance entretenue flamme après flamme | E | 3-7-8-11 |
| pour ce que jamais ne l'atteigne l'heure | ḃ | 3-5-7-9 |
| décevante? Ou bien le désespoir ne voit | D | 3-5-9-11 |
| plus que le mur, l'acier du tunnel, | f | 4-6-9 |
| l'appel d'air glacé des long dévalements? | G | 2-5-7-11 |
| Sa bouche intacte, effaré trou noir | c | 2-4-7-9 |
| qu'il n'entendra plus, tremble. Un nimbe descend | G | 5-6-8-11 |
| sur son visage d'ange vieilli | h | 4-6-9 |
| qu'il ne saura pas. Il est loin dans le cri. | H | 5-8-11 |

In generale è possibile dunque notare come formula sillabica, schema rimico e sviluppo sintattico, contrassegnato da punteggiatura, tendano a tracciare con più o meno fedeltà le ripartizioni tipiche del sonetto (due quartine e due terzine o, secondo il modello shakespeariano, tre quartine e un distico finale), tuttavia non sempre contemporaneamente. Come osservato infatti, spesso le indicazioni fornite dallo schema rimico, piuttosto che da quello metrico, sono smentite dallo sviluppo sintattico e viceversa, nell'impossibilità di affermare con certezza la plausibilità di una scansione piuttosto che la sua assenza. La struttura tradizionale del sonetto viene così sempre avvicinata e mai completamente raggiunta, fatta intuire e quasi vedere per poi essere contraddetta da irregolarità, realizzando assetti che tolgono e aggiungono sempre qualcosa ad un ordine sotteso creando nuove possibilità che, pur non colmando i vuoti, non lasciano tuttavia precipitare totalmente la forma.

Ci si trova dinanzi ad una contraddizione che genera una frizione irrisolta all'interno di questi sonetti: da una parte la perfezione delle soluzioni metriche adottate (precise

misure ricorrenti e moduli esatti che si ripetono), una sorta di morsa metrica, che funge per il sonetto da forza centripeta che lo attira al mantenimento, se non esattamente di quella tradizionale, comunque di una forma solida; dall'altra l'instabilità delle configurazioni rimiche, per lo più irregolari e ambigue anche lì dove sembrano raggiungere assetti più stabili, e una sintassi che spesso conferma solo parzialmente le scansioni attese, vere e proprie forze centrifughe che aprono lo spazio all'affermazione di una forma più rilassata, sempre più libera di far fluire senza limiti precostituiti il discorso al proprio interno e di far risuonare senza rigidità e architetture strutturanti le eco sonore cui il testo poetico non rinuncia.

La forma del sonetto viene così trascesa nelle sue singolari componenti (accostamento di versi di due misure differenti, libertà della trama rimica, distensione dei confini sintattici) ma globalmente, se pure spesso debolmente, ricostruita nell'interazione tra esse, che ne vengono a ricomporre approssimativamente l'ossatura, entro l'invariabile dimensione complessiva rappresentata dai tradizionali quattordici versi.

2.2 Soluzioni traduttive

L'emancipazione dalla rigidità della forma metrica "sonetto" fa un passo in avanti nella traduzione raboniana, la quale, se da una parte si fa attenta restitutrice dei valori metrici e stilistici dell'originale là dove in esso abbondano, dall'altra è soprattutto tesa a rendere più chiaramente visibili i risultati di un processo di liberazione⁴⁸ già attivo nell'originale e più decisamente concretizzato in traduzione.

Se infatti nei sonetti originali le configurazioni tracciate da metrica, sintassi e rime spesso si richiamano e collidono al contempo all'interno di uno stesso componimento, restando, malgrado l'ambigua contraddizione, tuttavia realtà presenti e riconoscibili, in traduzione nella quasi totalità dei sonetti si assiste a una più decisa decostruzione delle regolarità prosodiche, degli schemi rimici e delle congruenze sintattico-strutturali, tanto

⁴⁸ Adottando tale termine si rimanda alle osservazioni elaborate da Pier Vincenzo Mengaldo a proposito della metrica govoniana in *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-15)*, in *La tradizione del Novecento*. Seconda serie, Einaudi, Torino, 2003, pp. 121-23, assunte qui a più generale paradigma per distinguere vari livelli di allentamento della forma.

che risulta pressoché impossibile far interagire questi livelli di articolazione per ricostruire un'ossatura interna al componimento.

L'affrancamento metrico viene, in traduzione, portato a una più affermata realizzazione, rinunciando a un utilizzo mirato di precise misure secondo studiate configurazioni, depotenziando ulteriormente lo statuto della rima che perde non solo ruolo strutturante ma anche progressivamente quelli demarcativo e sonoro (preferendo ad essa una ricca trama fonica interna ai versi), quindi adottando una punteggiatura orientata a ridiscutere le ripartizioni interne al sonetto.

Pur restando all'interno dell'ambito di una forma chiusa dunque, non solo definita dalla cornice dei quattordici versi ma anche affermata dalla denominazione *Sonnets* della sezione,⁴⁹ si assiste alla liberazione delle singole parti che la compongono.

Il profilo metrico più rilassato, che viene così a delinarsi in traduzione, non manca tuttavia di rifarsi non solo al modello astratto del sonetto italiano, ma anche alla sua stessa tradizione: infatti, da una parte, si avrà modo di studiare l'adozione costante dell'endecasillabo regolare quale misura preferita per la traduzione, dall'altra si osserverà la valorizzazione dei valori fonici interni ai componenti.⁵⁰ In questo modo si ottengono in traduzione dei sonetti che non solo sono ancora riconoscibili come tali grazie ad alcune fondamentali e immutate caratteristiche presenti, ma che, soprattutto, della propria forma tradizionale continuano a realizzare i caratteri stilistici tipici, se pur in modo intermittente e in un quadro interessato da un processo galoppante di dissoluzione formale, intensificato rispetto all'originale.

L'effetto di maggiore libertà, ricercato nel rafforzamento della violazione del canone, è realizzato, in ogni caso, soltanto grazie alla tensione generata dalla permanenza della forma, sia essa attivata come modello astratto nella coscienza del lettore (per esempio dal titolo *Sonnets*), o resa esplicita grazie alle scelte stilistico-prosodiche effettuate, atte a stabilire contatti col tipo teorico e con la tradizione. Insomma l'efficacia "transitiva"⁵¹

⁴⁹ Si tenga a mente che, come in precedenza segnalato in riferimento alle osservazioni contenute in Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, op. cit., p. 51, la combinazione di due elementi caratterizzanti la forma metrica "sonetto" ne determinano l'identificazione; così in traduzione, dove viene rispettata la quantità dei versi e viene mantenuto il titolo originale a designazione delle traduzioni stesse, la forma metrica del sonetto resta riconoscibile anche in seguito ai processi di liberazione delle sue singole parti costituenti.

⁵⁰ Per l'importanza dei richiami fonici come elementi caratterizzanti e compattanti la forma metrica del sonetto si veda Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, op. cit., pp. 95-121.

⁵¹ "Il testo tradotto, non autosufficiente, è il testo transitivo per eccellenza, il testo più esemplarmente transitivo." da *Scrivere, tradurre*, in Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, op. cit., p. 179.

del testo tradotto, voluta e ottenuta dal poeta-traduttore, risiede, stando alle sue stesse parole, nella capacità del testo di arrivo non solo di trasmettere l'*ispirazione* del testo originale ma anche di reinventarla e con essa di "vivificare" pure "una tradizione",⁵² confrontandosi dunque nella pratica non solo coi valori formali ed estetici del testo di partenza ma anche con quelli della storia della forma metrica "sonetto".

Tracciato in questo modo il profilo teorico della buona traduzione, sembra dunque naturale conseguenza che i sonetti raboniani da un lato rielaborino, nel concreto intensificandoli, alcuni aspetti decostruenti presenti nell'originale, mentre dall'altro si rifacciano al canone tradizionale italiano della forma metrica. Dalla relazione tra testo originale e tradizione metrica del sistema linguistico d'arrivo, nascono proprio le soluzioni adottate per la traduzione dei sonetti di seguito analizzati: questo continuo "intreccio" alla base del processo traduttivo, sempre teso tra fedeltà ai valori originali e innovazione per renderli fruibili nel dominio d'arrivo, risulta in qualche modo simbolicamente rappresentativo anche della stessa poesia di Vegliante, caratterizzata dall'interazione tra il sistema poetico italiano e quello francese.

L'intensificazione della portata della liberazione metrica operata in traduzione all'interno della forma è dunque particolarmente avvertibile per la resistenza di elementi canonici interni al testo, mutuati dall'originale o immessi in esso a partire dalla frequentazione della tradizione. Dal rapporto tra fedeltà al testo e la sua innovazione vivificatrice, tra realtà testuale immanente e realtà tradizionale verticale, tra la forma e la liberazione metrica delle sue parti costituenti, nasce in definitiva una traduzione che "ha un sovrappiù rispetto al testo nudo originale" perché "aggiunge, o rivela, o smaschera, o va in direzione ancora più ambigua...senza pretendere di sviscerare tutto",⁵³ la traduzione contiene in sé, cioè, un valore aggiunto che, mentre assolve la funzione di "strumento espressivo",⁵⁴ ausiliario e complementare al testo originale, getta un ponte verso la tradizione sonettistica, sia più generalmente europea che appartenente allo specifico sistema linguistico d'arrivo, con le quali intesse rapporti di rottura e/o di continuità.

⁵² "Torniamo un'ultima volta alla traduzione in quanto modo o strumento per vivificare non soltanto una tradizione, ma un'ispirazione.", da *Id.*, p. 177.

⁵³ *Id.*, p. 178.

⁵⁴ *Id.*, p.178.

2.2.1 *Liberazione metrica*

2.2.1.1 *La preminenza endecasillabica entro il quadro polimetrico*

La “dittatura [...] metrico-ritmica”,⁵⁵ per dirla con Vegliante, cui vengono sottoposti i sonetti francesi viene decisamente abbandonata nell’opera di traduzione raboniana. Se il poeta francese rinunciava da una parte alla tradizionale isometria prescritta dalla forma del sonetto per creare dall’altra nuove precise intelaiature metriche fondate su poche e riconoscibili misure, il poeta-traduttore si orienta invece verso una più marcata polimetria. Questo primo importante dato, che caratterizza i sonetti italiani nel senso di una più decisa liberazione della forma rispetto all’originale, è tanto più significativo quanto messo in relazione all’attività poetica in proprio del traduttore e alle scelte metriche da questi adottate in altre emblematiche circostanze traduttive. Se Raboni, che nella sua ultima stagione poetica è giunto a riconoscere nel sonetto regolare il suo modo di pensare la poesia, mantenendosi sempre entro la prigione isometrica per lavorare alla decostruzione dello stesso,⁵⁶ ha impresso una tale svolta in senso eterometrico a partire dall’inusitata ma altrimenti regolare formula sillabica dell’originale, significa che questa è stata l’esatto riflesso di una nuova e pressante esigenza formale.

Già per la prima traduzione e la prima revisione delle *Fleurs du mal* baudelairiane, Raboni aveva scelto di percorrere altre strade rispetto all’isometria, optando per “un incrocio continuamente reinventato, e verificato volta a volta “sul campo” tra il verso libero e quello tradizionale”, come afferma egli stesso nella *Prefazione* all’edizione Einaudi del 1987 della raccolta.⁵⁷ Tale scelta era dettata, come ricorda Antonio Prete

⁵⁵ *Id.*, p. 174.

⁵⁶ “Il sonetto, comunque, è diventato il modo in cui oggi io penso la poesia. D’altra parte quasi contemporaneamente ho cominciato a lavorare contro il sonetto. I miei sonetti rispettano lo schema ma allo stesso tempo cercano di disfarlo, di metterlo in discussione, per esempio con un gioco di accenti, di rime sulle particelle e sulle congiunzioni.”, in G. Mazzoni (a cura di), *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato*, in «Allegoria», n. 25, anno IX, gennaio-aprile 1997, p. 141. Si veda inoltre, Fabio Magro, *Poesia in forma di prigione*, op. cit.

⁵⁷ “...connaturati all’intento mi parvero fin dall’inizio sia il rifiuto del cosiddetto isometrismo...sia, all’estremo opposto, quello di una metrica atonale o informale. Una forma doveva esserci, e a suo modo rigorosa anche se non codificata a priori, per dare sede e riparo a quell’arte «sottile e delicata» della dissonanza di cui discorre Thibaudet; e questa forma, a mio avviso, poteva essere trovata solo in un incrocio continuamente reinventato e verificato volta a volta «sul campo», tra il verso libero e verso tradizionale, quest’ultimo in misure varie e a volte abnormi e tuttavia sempre riconducibili, direttamente o indirettamente, a una sorta di integrazione-conflitto tra doppio settenario [...] ed endecasillabo [...]”, in

rifacendosi alla sopracitata introduzione ai *Fiori del male* nel suo intervento *Su Raboni traduttore di poesia*, dalla necessità di “accogliere e trascrivere e tradurre quell’arte «sottile e delicata»⁵⁸ della dissonanza”⁵⁹ caratterizzante *Les fleurs du mal*, in equilibrio “tra prosa nuda e poesia pura”.⁶⁰

Se per la traduzione dei *Sonnets* di Vegliante le motivazioni dell’adozione della polimetria debbono chiaramente ricercarsi altrove, la descrizione donata dal poeta-traduttore in merito alle modalità di resa metrica delle *Fleurs* permette di stabilire delle analogie, sia dal punto di vista metodologico sia da quello dei risultati, con i componimenti tradotti presi in esame.

Per quanto riguarda innanzitutto la teoria della strategia traduttiva, si evidenzia la necessità di adottare via via soluzioni diversificate a seconda della particolare circostanza testuale, in una continua rimodulazione del rapporto tra le varie risorse metriche utilizzabili: nello studio che seguirà si potrà osservare come il risultato dell’operazione di traduzione tenda non solo alla varietà delle realizzazioni delle misure bensì anche alla variazione del loro rapporto reciproco, in un continuo riassetamento degli equilibri e delle dissonanze entro ciascun componimento; tale continua ridefinizione delle relazioni, come si sottolineerà nel percorso di osservazione, è resa possibile grazie all’adozione dell’endecasillabo quale perno calamitante della riflessione metrica: un centro, se si vuole, organizzatore, fungente da primo termine per i molteplici paragoni e confronti possibili.

Per quanto concerne i risultati non si potrà non riconoscere, nel corso dell’analisi dei sonetti, come per la resa delle loro misure si sia proprio realizzata quella commistione tra verso libero e verso tradizionale di cui parla Raboni per la sua traduzione delle *Fleurs du mal*.

Resta da comprendere tuttavia perché anche per i *Sonnets* di Vegliante il poeta-traduttore si sia orientato verso la scelta di una maggiore libertà prosodica. La risposta

Giovanni Raboni, *Prefazione*, in Charles Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Raboni G., Einaudi, Torino, 1987, p VII.

⁵⁸ Come citato dallo stesso Raboni, nella *Prefazione* de *I fiori del male* (1987), da Albert Thibaudet, *Storia della letteratura francese dal 1789 ai giorni nostri*, trad. di J. Graziani, Il Saggiatore, 1967.

⁵⁸ Come citato dallo stesso Raboni, nella *Prefazione* de *I fiori del male* (1987), da Albert Thibaudet, *Storia della letteratura francese dal 1789 ai giorni nostri*, trad. di J. Graziani, Il Saggiatore, 1967.

⁵⁹ Antonio Prete, *Su Raboni traduttore di poesia*, in AA. VV., Premio città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica, 33, a cura di Peron G., Il Poligrafo, Monselice, 2004, pp. 259-64.

⁶⁰ A.Thibaudet, *Storia della letteratura francese dal 1789 ai giorni nostri*, op. cit., in G. Raboni, *Prefazione*, in Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, op. cit., p. VI.

arriva indirettamente dalle stesse parole di Raboni pronunciate in merito agli obiettivi di un buon traduttore, che dovrebbe essere “capace di preservare, di non distruggere, di fare in modo che nel testo tradotto risulti evidente o almeno intuibile quel tanto di intraducibile che l’originale non può non contenere”;⁶¹ ciò sarebbe reso possibile proprio grazie quel un sistema di approssimazioni, di controllate “infedeltà” alimentate dall’ “impulso” alla fedeltà stessa, intesa come “forma di dedizione al testo che si traduce”,⁶² che si concretizzano nell’adozione della polimetria, atta ad accogliere nel suo sistema aperto tanto l’ordine e la misura quanto l’irregolarità e la dissonanza, permettendo così una più duttile plasmazione della materia poetica al fine di renderla quanto più possibile alludente all’originale, anche e soprattutto in virtù di nuove soluzioni formali.

Più oltre, dove si rifletterà sulla libera compaginazione delle misure entro i sonetti, si tenterà, con il sostegno di esempi, di dare una risposta più esaustiva e concreta in merito alle ragioni della scelta polimetrica, vista, in sintesi, come risposta all’esigenza di modulare il discorso poetico secondo il respiro proprio dell’originale senza maglie metriche che ne costringano lo sviluppo nella lingua d’arrivo.

Sottolineata così preliminarmente l’importanza della polimetria, se ne viene a dare di seguito la descrizione.

Pur riconoscendo, ad un primo spoglio, nell’endecasillabo, presente sia nelle sue forme canoniche che irregolari, la misura nel complesso maggiormente ricorrente nei sonetti (se ne contano infatti settantaquattro su un totale di centosessantotto versi), non sembrerebbe che in esso possa essere identificata una vera e propria misura di base, dal momento che, ad eccezione di casi particolari, esso si trova, all’interno dei singoli componimenti, affiancato da una quantità superiore di versi di differenti misure e dai ritmi più vari che talvolta possono offuscarne la cadenza.

Infatti ad eccezione di *Dopo le elementari* e di *Per un passo di più*, dove l’endecasillabo, canonico e non, ritorna rispettivamente dieci e undici volte, questo verso non ricorre mai più di sei volte per sonetto.

Le altre misure presenti sono comprese tra il novenario e il verso di diciassette sillabe, con escursioni sillabiche che dunque in eccesso vanno ben oltre il margine consentito per parlare di anisosillabismo, diventando così pressoché impossibile

⁶¹ *Scrivere, tradurre*, in Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, op. cit., p. 171.

⁶² *Id.*, p.179.

considerare sotto questo punto di vista l'endecasillabo quale metro di base in rapporto alle altre lunghezze.

La presenza di molteplici misure differentemente assortite garantisce dunque che nessun tipo versale si imponga in maniera definitiva sugli altri, favorendo così anche la varietà accentuativa e la mobilità nello snodarsi del discorso poetico; ciò non impedisce tuttavia all'endecasillabo di rappresentare il primo e il più fermo punto di riferimento metrico e di confronto ritmico per le altre misure realizzate nei sonetti, ponendosi al centro della riflessione prosodica.

Innanzitutto il suo peso si estende, in qualità di sottomisura contenuta all'interno di versi più lunghi, in sette sonetti su dodici. Poco meno di un verso lungo su nove (per un totale di otto su settantuno) contiene al suo interno un endecasillabo regolare che attiva, con gli altri endecasillabi espliciti presenti, interessanti relazioni e richiami ritmici, permettendo inoltre di ridiscutere il rapporto tra questi e le altre misure contenute nel sonetto.

In *Senza tremare*, per esempio, l'endecasillabo regolare contenuto entro il v. 12 di quattordici sillabe, "non potrà più sentire, trema. Scende un'aureola" (3-6-8-10-13), non solo anticipa, richiamandola, la scansione *a maiore* dell'endecasillabo del verso seguente ("sulla sua testa d'angelo invecchiato", in 4-6-10), ma riequilibra inoltre il rapporto tra endecasillabi, scarseggianti nella parte terminale del sonetto rispetto ad un incipit più denso, e le altre misure.

| | |
|---|---------------|
| Ma come ha fatto a non aver pietà | 2-4-8-10 |
| d'una che non poteva sottrarsi | 1-6-9 |
| al peso della sua visione, allo specchio | 2-8-11 |
| beffardo della sua inutilità? | 2-(6)-10 |
| Come si fa a dimenticare i giorni | 4-8-10 |
| di gioia, l'infanzia nutrita fiamma a fiamma | 2-5-8-10-12 |
| per difenderla ora e sempre dall'ora | 3-5-7-10 |
| del disinganno? O la disperazione | 4-10 |
| non vede più che il muro, l'acciaio del tunnel, l'appello | 2-4-6-9-12-15 |
| d'aria gelida dei precipizi? La sua bocca | 3-9-13 |
| intatta, attonito buco nero che lui | 2-4-7-9-12 |
| non potrà più sentire, trema. Scende un'aureola | 3-6-8-10-13 |
| sulla sua testa d'angelo invecchiato | 4-6-10 |
| che lui non saprà, lui lontano nel grido. | 2-5-6-8-11 |

Tra gli endecasillabi variamente realizzati e le altre lunghezze versali si instaurano, inoltre, relazioni ritmiche di somiglianza o repulsione, talvolta sottolineate da artifici fonici e retorici, apprezzabili proprio grazie al ruolo in qualche modo organizzatore e regolatore dell'endecasillabo stesso. Infatti esso, oltre ad essere il verso generalmente più presente, è anche l'unico a comparire sempre in ciascun sonetto, fungendo perennemente da componente stabile della costruzione metrica, per non parlare della sua influenza "a priori" per il fatto di rappresentare il verso principe della tradizione poetica italiana.

Un esempio riassuntivo di quanto qui sopra enunciato, che ben evidenzia il rilievo dell'endecasillabo sia in qualità di sottomisura e che di paradigma ritmico nei confronti delle differenti misure contigue, si ritrova osservando la scansione dei versi con più o meno di undici sillabe nei componimenti a netta maggioranza endecasillabica: la cadenza accentuativa è, nella maggior parte dei casi, sovrapponibile a quella di un verso canonico di undici sillabe, quando addirittura tale misura non sia contenuta all'interno di un verso più lungo. Ne sono la prova, in *Dopo le elementari*, i dodecasillabi ai vv. 2 e 5, configuranti entrambi due incipit di endecasillabi *a minore*, rispettivamente dal ritmo dattilico, "sotto il tuo ventre sorpreso da alghe gelide" (1-4-7-9-11), e giambico, "per gioco, gong di solitudine a incombere" (2-4-8-11); nello stesso componimento si osserva inoltre al v. 3 il decasillabo anapestico "le erbe lungo la riva non offrono" (1-3-6-9), che ricalca il ritmo caratterizzante l'endecasillabo seguente "alcuna presa alla mano del naufrago" (2-4-7-10), non fosse per la mancanza di una sillaba iniziale nel primo a far quadrare la simmetria. In *Per un passo di più* invece il v. 11 di quattordici sillabe contiene al suo interno un endecasillabo tronco: "una volta. Chiunque porti in sé un'icona" (3-6-8-10-13). Il v. 6, di sedici sillabe, presenta anch'esso al suo interno un endecasillabo che però, non essendo canonico e poggiando l'accento di 10^a su una congiunzione, è di difficile individuazione. Tuttavia, presentando il componimento una schiacciante maggioranza endecasillabica e comprendendo ben quattro endecasillabi irregolari sugli undici presenti, non sarà insignificante mettere in risalto anche questo particolare caso: "svegliatemi! siamo fuggiti senza trovare il tempo" (2-5-8-10-13-15).

Proseguendo nello studio verranno forniti, da una parte, altri esempi simili, dove sarà possibile osservare come lo statuto dell'endecasillabo riceva forza e conferma dal confronto con le altre misure, dall'altra invece si analizzeranno casi in cui questa

relazione apparirà più controversa e tale da non fornire necessariamente un supporto incondizionato alla misura e al ritmo endecasillabici.

Per meglio valutare tali rapporti sarà tuttavia necessario procedere prima con un'analisi delle stesse forme presenti dell'endecasillabo, rilevando in particolare le relazioni tra le loro realizzazioni canoniche ed irregolari. Mentre si avvanzerà in questo studio sarà possibile imbattersi in ulteriori esempi proprio dei casi sopra presentati relativi ai rapporti tra endecasillabo e altre misure, potendo dunque comprenderne più approfonditamente il valore entro un quadro complessivo più completo.

Entrando allora nel dettaglio si osserva che su un totale di settantaquattro endecasillabi, cinquantacinque sono regolari (ventuno con cesura *a minore*, tredici con cesura *a maggiore* e un paio che ammettono entrambe le soluzioni), mentre diciannove, circa un quarto del totale, presentano una configurazione ritmica non canonica.

Per quanto riguarda gli endecasillabi canonici, la maggior parte di essi (ventotto) si struttura su tre accenti, mentre di poco inferiore è la quantità di quelli costruiti su quattro *ictus* (ventiquattro). Solo due versi presentano soltanto due accenti ed hanno entrambi lo stesso ritmo in 4-10, indice di una netta bipartizione del verso che ne risulta spezzato: “del disinganno? O la disperazione”, v. 8 da *Senza tremare*; “interminabili se tu ti stringi”, v. 11 da *Patria*. L'unico endecasillabo con cinque *ictus* si riscontra al v. 13 di *Deorsum*, “mano arreca ferita. Fra lui e l'ombra,” in 1-3-6-9-10, dove la misura di undici sillabe è determinabile al prezzo di un accento ribattuto in 9^a sede, determinato da sinalefe tra il monosillabo “lui”, ordinariamente trattato con sineresi all'interno del verso, e la congiunzione “e”.

In questo panorama il tipo ritmico maggiormente ricorrente è rappresentato da quello a profilo giambico, nelle sue più varie realizzazioni: su cinquantacinque endecasillabi regolari, infatti, venticinque presentano *ictus* su sole sedi pari. Tra questi il modello più frequente è quello scandito in 2-6-10 di cui si contano dieci occorrenze. Entro il modello giambico possono esser fatti rientrare, tuttavia, anche un pugno di versi aventi uno sviluppo giambico ma iniziati con accento di 1^a: in quelli *a minore*, che vengono a configurare un incipit dattilico, l'*ictus* iniziale appartiene a particella secondaria del discorso con conseguente depotenziamento dell'accento stesso che s'appoggia a quanto segue, ottenendo così un contrappunto ritmico iniziale piuttosto debole:

- dove deponi le tue pene. Un'ombra (1-4-8-10, *Come in stazione*, v. 5)
- anche per te, s'agghiaccia tra gli abeti (1-4-6-10, *Verso l'alto*, v.10)
- dove scrittura non incanta tracce (1-4-8-10, *Deorsum*, v. 10)

Negli endecasillabi *a maiore* invece lo stacco ritmico è ben percepibile e viene sottolineato anche a livello retorico: per esempio al v. 14 di *Verso l'alto*, il *rejet* viene attirato a ritroso dall'innesco del verso superiore, trovandosi così isolato rispetto alla relativa che segue "..., l'oscuro / suolo dove si intrecciano le vene.", 1-6-10); oppure viene evidenziato a livello sintattico, come accade al v. 2 di *Per un passo di più*, dove la presenza della congiunzione disgiuntiva "ma" viene a creare una pausa dopo il bisillabo iniziale "batte", in *rejet* rispetto al verso precedente, "batte ma nulla d'umido al tagliente" (1-4-6-10).

Computando anche questi cinque versi entro il tipo giambico la presenza di questo ritmo viene a riguardare più della metà degli endecasillabi regolari (30/55).

Un tipo ritmico altamente ricorrente, tale da eguagliare per numero di occorrenze, dieci, il modello giambico in 2-6-10, è quello scandito in 3-6-10, cioè con incipit anapestico e clausola potenzialmente coincidente con una realizzazione giambica.

Varianti ibride di tale modello possono presentare incipit trocaico in 1-3 (se ne osservano quattro) o una clausola più marcatamente giambica, con l'implemento cioè di un *ictus* in 8^a sede (se ne contano quattro).

Gli unici casi di accento ribattuto riguardano proprio quest'ultimo tipo ritmico: oltre all'incontro di 9^a e 10^a sillaba già osservato al v. 13 di *Deorsum* ("mano arreca ferita. Fra lui e l'ombra,", in 1-3-6-9-10), *ictus* a contatto in seguito a sinalefe si rinvencono in 6^a e 7^a posizione al v. 5 di *D'altra parte* "e più in fondo, più in fondo oltre il sogghigno" (3-6-7-10). Si tratta, in quest'ultimo caso, di un incontro tra un'arsi forte e una debole che tende ad appoggiarsi a quella seguente, generando un effetto di tensione accentuativa debole.

Tipo ritmico assai poco frequentato invece è quello dattilico, con sole sei realizzazioni riscontrabili. Inoltre, il tipo che satura tutte le posizioni accentuali possibili in 1-4-7-10 ricorre solo una volta, al v. 9 di «*Da luoghi profondi perduti*», "verso i tappeti di foglie che vedono", mentre la variante maggiormente attestata presenta un incipit ibridato col modello giambico, con *ictus* in 2^a sede. Il tipo dattilico si struttura dunque principalmente su quattro accenti ad eccezione del v. 3 di *Patria* che presenta

tre soli accenti in 4-7-10: “nel suo rifugio minuscolo dalle”. Interessante è notare che proprio in *Patria* si concentrano due dei sei endecasillabi dattilici presenti nei sonetti; oltre al v. 3 sopraccitato si osserva anche il v. 9 “e noi potremo viaggiare nell’aria” in 2-4-7-10.

Un trattamento simile dell’endecasillabo canonico è riscontrabile nella prima produzione poetica raboniana, dove nella serie di raccolte di componimenti polimetrici che vanno da *Gesta romanorum* (1951-54) a *A tanto caro sangue* (1956-87) si osserva da una parte la prevalenza del modello giambico su tre accenti e un’altrettanto incisiva presenza del tipo 3-6-10, dall’altra la marginalizzazione del ritmo dattilico.⁶³

Raboni sembrerebbe dunque riproporre in sede di traduzione delle modulazioni marcatamente proprie della materia originale, la quale negli endecasillabi canonici verrebbe plasmata secondo ritmi che il poeta-traduttore ha selezionato per il panorama polimetrico e ha sedimentato nella coscienza. Al di là di quanto Raboni possa ripetere se stesso nell’opera di trasposizione della materia da un sistema poetico-linguistico all’altro, ciò che conta è sottolineare la prossimità delle soluzioni ritmiche attuate dal poeta-traduttore sia nella sua prima produzione in proprio che nella traduzione dei sonetti di Vegliante, per poter estendere anche agli endecasillabi qui analizzati il giudizio espresso da Fabio Magro sull’assortimento ritmico di quelli presenti nel cosiddetto “primo Raboni”:

“Quella...è una struttura prosodica, oltre che di impianto tradizionale, estremamente duttile in quanto consente di innescare, in avvio o in uscita, varie figure ritmiche tese all’arricchimento armonico o miranti all’instabilità, alla dissonanza.”⁶⁴

Nel proseguo dell’analisi si noterà, infatti, come la struttura flessibile dell’endecasillabo così realizzata si presti a intessere con le differenti misure contigue relazioni ritmiche volte ora ad un equilibrio ritmico di impronta endecasillabica, ora alla varietà accentuativa e all’ambiguità dei rapporti tra misure.

Per quanto concerne gli endecasillabi irregolari invece è importante sottolineare come questi ultimi si concentrino nei componimenti a netta maggioranza endecasillabica, *Dopo le elementari* e *Per un passo di più*, dove corrispondono

⁶³ Fabio Magro, *La metrica del primo Raboni*, op. cit., pp. 352-53.

⁶⁴ *Id.*, p. 353.

rispettivamente alla metà (5/10) e a un più di un terzo (4/11) degli endecasillabi presenti.

Nel primo di questi due sonetti le configurazioni irregolari si trovano le une di seguito alle altre, comprese tra il v. 7 e il v. 11, a formare un blocco compatto nel cuore del componimento:

| | |
|---|----------|
| il povero suo segreto in pericolo, | 2-7-10 |
| fratellino muto lì lì per cedere. | 3-5-8-10 |
| Tutt'intorno ferocemente crepita | 3-8-10 |
| l'azzurro, l'enorme assenza che inaugura | 2-5-7-10 |
| l'estate è un risucchio più irresistibile | 2-5-10 |

Le configurazioni ritmiche che vengono a delinearsi si richiamano da vicino le une con le altre pur non sovrapponendosi perfettamente: *ictus* portanti di 5^a si osservano ai vv. 8 e 11, mentre quelli di 7^a si individuano ai vv. 7 e 10. Incipit ad anfibrachi (2-5) interessano i versi contigui 10 e 11, mentre uscita trocaica in 8-10 si osserva ai vv. 8 e 9. Nel secondo sonetto invece gli endecasillabi irregolari, pur trovandosi più diluiti nel corpo del testo, ad eccezione del distico finale, si richiamano ancor più decisamente dal punto di vista ritmico, presentando sempre accento portante di 5^a, incipit anapestico in tre casi su quattro e clausole combacianti a due a due:

- v. 5: che fu suo. Chiunque voi siate, amici, 3-5-8-10
- v. 10: è più in là che occorre cercare, ancora 3-5-8-10
- v. 13: non morremo. In sorte ci toccherà 3-5-10
- v. 14: l'ansia senza fine dei viaggiatori. 1-5-10

Altro dato interessante è rappresentato dal caso di *Movimenti, muschi* dove su cinque endecasillabi presenti ben tre sono irregolari, a piena conferma del ruolo non ancillare dell'endecasillabo irregolare entro i sonetti:

- v. 1: Senza forma, chi ci consolerà? 1-3-5-10
- v. 5: dei semplici appellativi di luogo 2-7-10
- v. 9: umane, tranciate via di traverso 2-5-7-10

Gli altri endecasillabi non canonici si distribuiscono invece uno per componimento:

- Noi non volevamo che la chiarezza (1-5-10, v. 8, *Can vei la lauzeta mover...*)
- in cambio dell'accoglienza? Già guarda (2-7-10, v. 11, *Come in stazione*)
- ma ciò che sta sotto il ghiaccio, l'oscuro (2-5-7-10, v. 13, *Verso l'alto*)

- per difenderla ora e sempre dall'ora (3-5-7-10, v. 7, *Senza tremare*)
- La sua calamita è il nord sotterraneo (5-7-10, v. 9, *Deorsum*)
- Verso nord s'incespica ad ogni passo (3-5-8-10, v. 8, *D'altra parte*)
- del freddo, cupa riserva di sogni, (2-5-8-10, v. 5, *Patria*)

Soltanto *Vacanza* e «*Da luoghi profondi perduti*», che tra tutti i sonetti presentano il minor numero di endecasillabi (quattro ciascuno), sono privi di scansioni irregolari.

La presenza pressoché costante di endecasillabi non canonici là dove è possibile individuare complessivamente un certo numero di versi aventi tale misura è significativa perché suggerisce implicitamente la legittimità dell'irregolarità nella quantità: dove è possibile modulare il discorso su una misura endecasillabica che ha acquisito visibilità dalla sua frequenza, là è consentito inserire la nota dissonante, il ritmo puntuto che batte sulla quinta o sulla settima sillaba; solo in un'affermazione quantitativamente consistente della misura cioè sembra possibile legittimare la compresenza di scansioni canoniche e irregolari. È come se per poter dar vita alla frizione tra ritmi si dovesse necessariamente partire da una base minima di frequenza della misura al di sotto della quale è possibile dare vita soltanto ad endecasillabi regolari.

Si osservi per esempio quanto accade in *Per un passo in più* tra i vv. 8 e 14:

| | |
|---|-------------|
| anche questi monconi di natura. | (1)-3-6-10 |
| Ma se in noi sopravvive dell'umano | 3-6-10 |
| è più in là che occorre cercare, ancora | 3-5-8-10 |
| una volta. Chiunque porti con sé un'icona | 3-6-8-10-13 |
| amata avrà qualcosa da non perdere: | 2-4-6-10 |
| non morremo. In sorte ci toccherà | 3-5-10 |
| l'ansia senza fine dei viaggiatori. | 1-5-10 |

La regolarità della scansione in (1)-3-6-10, determinata dai due endecasillabi canonici posti a cerniera ritmica tra fronte e sirma, viene interrotta dal cambio di ritmo originato dalla struttura accentuativa dell'endecasillabo irregolare che segue: dopo un incipit anapestico conforme alle configurazioni precedenti si osserva un accento di 5^a e una pausa forte dopo l'*ictus* di 8^a, a determinare una sottoripartizione del verso in 8+2; infatti tale verso inarcante nel seguente termina con un innesco fortemente isolato che contribuisce alla frammentazione anomala del verso. Segue un verso di quattordici

sillabe che contiene al proprio interno un endecasillabo regolare (3-6-8-10), ripristinando a grandi linee il ritmo dei due endecasillabi regolari precedenti, nonostante la pausa forte dopo il *rejet*, che batte sulla terza sillaba, ne spezzi la compattezza. Si può inoltre osservare come la misura endecasillabica possa essere rintracciata all'interno di quest'ultimo verso considerando il computo sillabico a partire dall'inizio del nuovo periodo, "Chiunque porti con sé ~ un'icona", determinando in questo modo ritmo dattilico in 2-4-7-10. Di seguito si osservano un endecasillabo sdrucchiolo dal ritmo giambico in 2-4-6-10 e due endecasillabi irregolari su tre *ictus*, di cui quello centrale sulla 5^a sillaba richiama a distanza la struttura del v. 10. Entro un contesto di riconoscibilità della misura endecasillabica dunque, dove i ritmi si richiamano tra loro o variano, dove si possono diversamente ricavare endecasillabi da misure superiori, l'innesto di misure quantitativamente esatte ma ritmicamente anomale rispetto al canone può emergere con una certa rilevanza, creando effetti di varietà e scarto ritmici, grazie al confronto reso possibile per la presenza di una quantità consistente di materiale sensibile.

Il caso di *Movimenti, muschi* sembrerebbe contraddire quanto finora affermato per l'esigua presenza di endecasillabi canonici rispetto a quelli irregolari. Tuttavia non si devono soltanto tener presenti i rapporti tra endecasillabi ma anche le dinamiche instaurate dal contatto con altre misure ritmicamente affini per stabilire se il rimo canonico sia veramente messo in minoranza rispetto a quello irregolare. Così i due endecasillabi regolari ritmati in 3-6-10, posti in apertura e in chiusura del sonetto ai vv. 2 e 14, rispettivamente "e così si curava delle cose" e "che lo strappa da tutto, già esiliato", trovano negli incipit di versi vicini dei richiami ritmici che ne sostengono la cadenza iniziale in 3-6: "del sorriso degli occhi, il solo che preserva"(3-6-8-12), v. 4, "E al di sotto ribolle una voglia violenta" (3-6-9-12) v. 13. Il primo di questi due ultimi esempi è tanto più significativo quanto si trova a contatto con l'endecasillabo non canonico al v. 5 "dei semplici appellativi di luogo", ritmato in 2-7-10. Ancora, il v. 8 di dodici sillabe "colpi di falce alla cieca fra le piante", che presenta una scansione ritmica in 1-4-7-11 ricalcante esattamente il tipo dattilico dell'endecasillabo con una sillaba terminale soprannumeraria, è posto a contatto, al verso seguente, con l'endecasillabo irregolare "umane, tranciate via di traverso" dal ritmo in 2-5-7-10.

Le cadenze dell'endecasillabo tradizionale vengono così amplificate nelle corrispondenze ritmiche instaurate con le altre misure contigue, permettendo così l'installazione delle misure non canoniche entro un contesto ritmico che richiama invece fortemente la forma regolare dell'endecasillabo.

Nella maggior parte dei componimenti, come si è visto, l'endecasillabo irregolare compare una sola volta, su un totale di cinque/sei endecasillabi per sonetto.

Si veda ad esempio la sirma di *Come in stazione*, dove si concentrano quattro dei sei endecasillabi presenti, tra cui quello irregolare: (vv. 9-14)

| | |
|---|---------------|
| È pronto ad accettarlo questo instabile | 2-6-10 |
| paesaggio, lui che non ha chiesto niente | 2-4-8-10 |
| in cambio dell'accoglienza? Già guarda | 2-7-10 |
| oltre il tuo breve riposo il cerchio ottuso dei monti | 1-4-7-9-11-14 |
| da cui niente verrà a rassicurarti, | 3-6-10 |
| ad aiutarti con un gesto (esisti!), una voce. | 4-8-10-13 |

Il quadro tracciato nel complesso dai versi sarebbe di relativa regolarità prosodica, nel senso che è possibile identificare delle precise misure dal profilo ritmico conforme a norma, se non fosse per l'endecasillabo non canonico al v. 11; infatti il modello dell'endecasillabo giambico, realizzato in alcune delle sue differenti configurazioni, si ripete ai vv. 9 e 10, ritrovandosi inoltre contenuto all'interno del v. 14, dove è sottolineato dallo sviluppo sintattico del periodo principale e dalla parentetica il cui accento batte in 10^a sede; il v. 13 è costituito da un endecasillabo regolare dall'incipit anapestico, mentre al v. 12 si riconosce un doppio ottonario (1-4-7 / 2-4-7). Solo l'endecasillabo del v. 11 in 2-7-10 introduce, col suo assetto ritmico asimmetrico per la forte cesura decentrata dopo la 7^a sillaba e l'effetto di staccato dato dall'isolamento dell'innesco rispetto a quanto precede, una nota stonata in un complesso metrico-sintattico che tende invece all'equilibrio tra le componenti; infatti l'*enjambement* tra i vv. 9 e 10 instaura un effetto di legato plastico, che piega endecasillabo nell'endecasillabo; il doppio ottonario crea invece un effetto ritmico di ripetizione e circolarità per l'iterazione del medesimo modulo ritmico ($\bar{\text{—}}\text{—}\text{—}\text{—}$) in uscita di emistichio e di verso, che si trova replicato anche all'interno del verso seguente:

oltre il tuo brēvē rīpōsō il cerchio ottūsō dēi mōntī
da cui niēntē vērrā a rassicurarti

La rima desinenziale esterna/interna *rassicurarti* : *aiutarti* ai vv. 13 e 14, inoltre, contribuisce a creare un'eco sonora da verso a verso, incrementando la sensazione di ritorno e di modulazione armonica dei versi, spezzata soltanto nel punto centrale proprio dall'endecasillabo di 7^a. In questo caso dunque basta un endecasillabo irregolare per rompere l'equilibrio del quadro prosodico, introducendo un effetto di alterazione tanto più accentuato quanto più sottolineato dalla sintassi e dalla punteggiatura.

In generale lo scarto ritmico tra scansioni regolari e irregolari dell'endecasillabo è di natura puntiforme e produce effetti localizzati di dissonanza che contribuiscono a creare varietà ritmica entro il medesimo dominio endecasillabico. La presenza degli endecasillabi irregolari nei sonetti non è infatti abbastanza significativa per generare a livello macroscopico una vera e propria contrapposizione tra questi ultimi e i tipi canonici:⁶⁵ gli endecasillabi anomali rappresentano piuttosto una loro variante, ammissibile là dove il tipo regolare emerge con una certa evidenza. A livello puntuale, tuttavia, l'incontro tra le differenti scansioni produce un effettivo stacco che interrompe l'inerzia della cadenza e rivitalizza il ritmo. Così l'endecasillabo tradizionalmente non canonico, pur se consentito entro quadri di più diffusa regolarità, viene a configurarsi come una variante legittima che determina l'allargamento della base dell'identità endecasillabica, sempre meno vincolata dagli *ictus* tradizionalmente portanti e invece sempre più duttile e disponibile ad adattarsi a nuove esigenze ritmico-espressive.

Ulteriore prova del carattere sempre meno formalizzato dell'endecasillabo sta anche nella significativa presenza di lunghezze ipermetre o ipometre, i cui incipit replicano l'andamento endecasillabico, allargando così la base del dominio prosodico di tale misura.

In proposito un esempio si osserva in «*Da luoghi profondi perduti*», dove tre dei quattro dodecasillabi presenti si configurano come endecasillabi soprannumerari di una sillaba:

- v. 3: magri, lontano, più lontano del grido 1-4-8-11
- v. 11: (fiori anneriti), verso ciò che per sempre 1-4-8-11
- v. 13: di raccogliere ormai, l'orizzonte oscilla 3-6-9-11

L'aspetto essenziale è che questi intrattengono con gli endecasillabi ad essi prossimi relazioni di continuità ritmica, come accade in particolare per il v. 13, anticipato e

⁶⁵ Un quadro simile risulta dall'analisi della prima produzione poetica raboniana enucleata in Fabio Magro, *La metrica del primo Raboni*, op. cit., pp. 358-59, per cui si trova confermata per tale traduzione di una tendenza già sperimentata dal poeta-traduttore in ambito polimetrico.

seguito da due endecasillabi ritmati in 3-6-10, rispettivamente “si dovrebbe tacere...Non è tempo”, v. 12, e “d’un singulto strozzato di marea”, v. 14, e per il v. 11, posto a breve distanza dall’endecasillabo del v. 9 (“Verso i tappeti di foglie che vedono”, 1-4-7-10) del quale condivide la cadenza iniziale in 1-4.

La sovrapponibilità ritmica tra le due misure, inoltre, si moltiplica nella presenza entro alcuni versi lunghi (vv. 2 e 5) di sottomisure dodecasillabiche caratterizzate da ritmi incipitari che richiamano cadenze endecasillabiche altrove presenti nel testo. Il v. 2 infatti, “nel veleno più forte che scorre lungo steli”, scandito in 3-6-9-11-13, oltre a ricalcare fino al penultimo accento la scansione del dodecasillabo al v. 13, riproduce l’incipit anapestico degli endecasillabi dei vv. 12 e 14; il v. 5 poi, “potrebbe compensare, tenera mano inavvertibile,” cadenzato in 2-6-8-11-15, anticipa gli *ictus* centrali dell’endecasillabo *a maiore* che segue: “quell’iniquo abbandono), senza fine?”, ritmato in 3-6-8-10.

Di particolare interesse risulta poi il quadro presente in *Deorsum*; qui il rapporto tra endecasillabo e gli altri versi, di poco superiori o inferiori ad esso dal punto di vista sillabico, risulta oscillante a causa della varietà ritmica delle lunghezze. Da una parte si possono infatti osservare affinità ritmiche, dall’altra l’affermarsi di cadenze dissonanti. Tra i vv. 5 e 10, per esempio, le scansioni giambiche incipitarie assimilano ritmicamente tra loro i versi, indipendentemente dalle lunghezze poi realizzate: il dodecasillabo al v. 6 appare allora come un endecasillabo soprannumerario, il decasillabo al v. 7, invece, come una misura ipometra, mentre il v. 8, di sedici sillabe, assume l’aspetto di un endecasillabo canonico fino all’8^a sede. Spetta all’endecasillabo stesso, nella sua veste irregolare (v. 9), interrompere questa serie omogenea: (vv. 5-10)

| | |
|---|-----------|
| come acqua sporca al dorso degli abissi. | 2-4-6-10 |
| Non resta niente dei legami di carne, | 2-4-8-11 |
| dei cristallini sogni d’un giovane, | 4-6-9 |
| delle sortite per vedere a dispetto dell’inverno. | 4-8-11-15 |
| La sua calamita è il nord sotterraneo | 5-7-10 |
| dove scrittura non incanta tracce: | 1-4-8-10 |

Nella parte terminale del componimento si assiste invece al progressivo slittamento degli accenti che viene a configurare nuove scansioni sia per l’endecasillabo che, in

particolare, per il dodecasillabo, fondando le nuove concordanze su cadenze differenti rispetto a quelle in precedenza realizzate: (vv. 10-14)

| | |
|--|------------|
| dove scrittura non incanta tracce: | 1-4-8-10 |
| dategli asilo, ricordi della parola, | 1-4-7-12 |
| masse d'ossido intercluse cui nessuna | 1-3-7-11 |
| mano arreca ferita. Fra lui e l'ombra, | 1-3-6-9-11 |
| questa pace affilata di coltello. | 1-3-6-10 |

Si nota, infatti, che dalla scansione giambica del v. 10 (“dove scrittura non incanta tracce:”, 1-4-8-10) si passa alla cadenza dattilica del v. 11 (“dategli asilo, ricordi della parola”, 1-4-7-12). Il v. 12 recupera dal verso precedente gli *ictus* di 1^a e di 7^a sillaba, mentre gli ultimi tre versi principiano tutti in 1-3. Gli ultimi due versi, inoltre, iniziano con un settenario identicamente ritmato in 1-3-6 e retoricamente contrassegnato dalla rima imperfetta *ferita : affilata*, arricchita dall’allitterazione di /f/.

Questi i termini delle nuove concordanze tra versi, fondate sul ritorno di piccoli segmenti ritmici che non riescono a ricomporre più ampiamente il respiro endecasillabico.

Il profilo ritmico del dodecasillabo in quest’ultima parte del componimento si trasforma comunque di quel tanto che, accostato all’endecasillabo, tradisce con chiarezza la propria alterità, pur condividendone lo slancio iniziale in 1-3: infatti al v. 12 (“masse d’ossido intercluse cui nessuna”, 1-3-7-11) non sono riscontrabili accenti di 4^a o 6^a sillaba, mentre al v. 13 (“mano arreca ferita. Fra lui e l’ombra”, 1-3-6-9-11) l’uscita trocaica in 9-11, che sottolinea il tempo debole della 10^a sillaba stringendola in una morsa, marca in modo evidente la fine del verso, sottolineandone l’alterità qualitativa rispetto all’endecasillabo e conseguentemente la differenza quantitativa.

In tale componimento si osserva dunque come accanto alle simmetrie di cadenza tra endecasillabo ed altre misure, che dunque possono essere considerate rispetto al primo ipometre o ipermetre, si rinvengano anche decisi contrappunti ritmici, in particolare attuati dopo iniziali congruenze: il potere attrattivo della misura endecasillabica viene così ridimensionato da una varietà accentuativa che comunque non esiste in se stessa ma che risulta apprezzabile proprio perché determinata dal confronto con ricorrenze ritmiche di base. Il cambio di ritmo spezza in questo modo l’inerzia accentuativa, crea varietà e valorizza per contrasto le cadenze cui si oppone. Infatti solo grazie allo scarto

ritmico rispetto all'assortimento accentuativo armonico e ricorsivo di base è possibile apprezzare di quest'ultimo la cadenza senza incorrere nella monotonia.

Varietà ritmica che coinvolge in primo luogo gli endecasillabi e con essi le misure contigue che a questi ultimi si richiamano si osserva in *Can vei la lauzeta mover....*

Qui si procede per blocchi ritmici di versi, al cui cuore si osservano endecasillabi regolari o irregolari, siano essi espliciti o presenti come sottomisure. Entro tali sequenze ritmiche si realizzano al contempo corrispondenze e variazioni che dell'endecasillabo affermano la centralità riplasmandone via via il profilo: (vv. 1-14)

| | |
|--|------------|
| Nella casa paterna, in visita. | 3-6-8 |
| Ho sognato che avevo le ginocchia rotte | 3-6-10-12 |
| e che la testa si gonfiava, piena | 4-8-10 |
| d'un soffio tetro venuto su dagli ipogei | 2-4-7-9-13 |
| del freddo, cupa riserva di sogni, | 2-4-7-10 |
| lievito che sfiora l'interdetto della morte. | 1-5-9-13 |
| Quand'è che ci ha feriti di mistero? | 2-6-10 |
| Noi non volevamo che la chiarezza | 1-5-10 |
| dove l'uccello s'immerge intero, senza serbare | 1-4-7-9-14 |
| memoria della caduta. Al posto di non predetti | 2-7-9-14 |
| territori: la minaccia interminabile: | 2-6-10 |
| l'abbattimento, la paralisi dove | 4-8-11 |
| eravamo stremati d'aspettare | 3-6-10 |
| l'atroce evidenza delle nostre sorti. | 2-5-9-11 |

Il primo gruppo ritmico del sonetto è rappresentato dai primi due versi, entrambi caratterizzati da cadenza iniziale anapestica in 3-6 e da pausa sintattica dopo l'*ictus* di 6^a; il secondo di essi contiene inoltre al proprio interno come sottomisura un endecasillabo ("Ho sognato che avevo le ginocchia rotte", 3-6-10-12). Il secondo gruppo ritmico, costituito dai tre versi successivi (3, 4 e 5), è caratterizzato da una progressiva ma rapida variazione degli accenti: infatti, all'iniziale condivisione dell'arsi di 4^a, segue una divaricazione ritmica tra il primo di essi, un endecasillabo scandito in 4-8-10 ("e che la testa si gonfiava, piena"), e i due seguenti, rispettivamente di quattordici e undici sillabe, che condividono lo stesso ritmo iniziale in 2-4-7. Il terzo insieme raggruppa tre versi (6, 7 e 8), uno di quattordici sillabe ("lievito che sfiora l'interdetto della morte.", 1-5-9-13) e due endecasillabi, uno canonico ("Quand'è che ci ha feriti di mistero?", 2-6-10) e uno irregolare ("Noi non volevamo che la chiarezza", 1-5-10): essi riproducono nelle prime battute lo stesso profilo ritmico, non fosse che la scansione

incipitaria del primo e del terzo in 1-5 è mancante di una sillaba iniziale per riprodurre simmetricamente la cadenza in 2-6 propria del v. 7; inoltre per il v. 6 la corrispondenza si estende anche all'*ictus* seguente in 9^a sede, simmetrico a quello di 10^a sillaba del verso successivo. Seguono due versi (9 e 10) di quindici sillabe che condividono entrambi il ritmo terminale in 7-9-14; il primo dei due inoltre, nell'incipit, riproduce potenzialmente il profilo dattilico di un endecasillabo (1-4-7). Gli ultimi quattro versi del componimento vedono alternare endecasillabi regolari a dodecasillabi: il v. 12 di dodici sillabe presenta una struttura ritmica portante in 8-4, assimilabile a quella di un endecasillabo regolare, mentre l'ultimo verso, scandito in 2-5-9-11 ("l'atroce evidenza delle nostre sorti"), riproduce per tre quarti lo stesso ritmo dell'endecasillabo precedente in 3-6-10 ("eravamo stremati d'aspettare"), non fosse per la mancanza di una sillaba iniziale che non li rende precisamente sovrapponibili.

I richiami ritmici e la variazione vanno dunque ancora una volta insieme, in una sapiente combinazione che estende in seno alle altre misure il ritmo endecasillabico.

Ulteriori esempi di relazione tra endecasillabo e lunghezze ad esso prossime possono essere poi ricavati da *Vacanza*; qui non solo il primo verso di dieci sillabe acquista l'andamento di un endecasillabo ipometro, ma nei successivi quattro versi il ritmo e la misura endecasillabici vengono a moltiplicarsi e a determinarsi anche entro altre misure: (vv. 1-5)

| | |
|---|---------------|
| Spiaggia. Non si osa credere quanto | 1-4-6-9 |
| pallida. L'alba se ne va prima che sia riuscito | 1-4-8-9-14 |
| ad afferrarla. Nella madreperla, rifugio d'onde in pianto | 4-10-12-14-16 |
| che l'estate di cenere minaccia, un sangue è rifluito. | 3-6-10-12-16 |
| Di fiamme verdi s'è striato il mare. | 2-4-8-10 |

Oltre all'endecasillabo giambico al v. 5, infatti, i vv. 3 e 4, entrambi di diciassette sillabe, contengono a loro volta come sottomisure un endecasillabo regolare cui segue un settenario, determinando così rispettivamente le scansioni 4-10 + 2-4-6 e 3-6-10 + 2-6. Viene in questo modo ad essere determinata una sequenza di tre endecasillabi intervallati da due settenari: il primo endecasillabo e l'ultimo sono accomunati da una struttura *a minore* (4-10 e 2-4-8-10), mentre quello centrale, *a maggiore* (3-6-10), stabilisce una corrispondenza ritmica coi settenari contigui (2-4-6 e 2-6):

| | |
|--------------------------------------|----------|
| ad afferrarla. Nella madreperla, | 4-10 |
| rifugio d'onde in pianto | 2-4-6 |
| che l'estate di cenere minaccia, | 3-6-10 |
| un sangue è rifluito. | 2-6 |
| Di fiamme verdi s'è striato il mare. | 2-4-8-10 |

Tali sottoripartizioni inoltre non rappresentano soltanto un fatto prosodico ma sono retoricamente e sintatticamente sottolineate; al v. 3 infatti la corrispondenza postonica delle due parole foriere d'accento, "afferrarla" e "madreperla" compatta fonicamente il primo sottoverso ("ad afferrarla. Nella madreperla,"), mentre la consonanza imperfetta nasale + dentale *onde* : *pianto* evidenzia il ritmo giambico del settenario uscente ("rifugio d'onde in pianto"); la pausa sintattica, segnalata dalla virgola, avvalora inoltre la suddivisione del verso lungo in due emistichi ritmicamente distinti anche per densità d'accenti: il primo infatti si presenta scarico di *ictus* (4-10) mentre il secondo ne fa seguire tre di fila sulle sedi pari (2-4-6). Al v. 4, poi, la cesura tra endecasillabo e settenario è sottolineata dalla pausa sintattica tra essi, nonché dall'isolamento, determinato da iperbatò, della proposizione principale, coincidente proprio col sottoverso di sette sillabe ("un sangue è rifluito."). Si può infine osservare come l'*ictus* di 6^a del decasillabo al v.1 batta sulla sdrucchiola "credere", similmente a quanto accade al v. 4 con "cenere", che porta l'accento centrale della sottomisura endecasillabica: si attiva così un meccanismo assimilabile alla tendenza che fa cadere l'accento portante dell'endecasillabo *a maiore* su parola sdrucchiola, riscontrabile nella stessa produzione poetica raboniana fin dalle prime raccolte.⁶⁶ L'equilibrio ritmico-sillabico così realizzato eleva il livello metrico-stilistico di questi endecasillabi "impropri" (uno ipometro e l'altro implicito), ascrivendoli entro il filone illustre della tradizione di tale misura. Si noti inoltre come, all'assonanza tra le due sdrucchiole, si sommino una consonanza quasi esatta e l'allitterazione iniziale, che rafforzano la simmetria ritmica degli incipit di questi due versi con un significativo richiamo sonoro.

Dello stesso componimento si può inoltre osservare come, nelle due terzine finali, non solo il ritmo endecasillabico trovi dimora entro misure maggiori - un endecasillabo dattilico è infatti contenuto entro il v. 14 di quindici sillabe - ma anche come la struttura

⁶⁶Fabio Magro, *La metrica del primo Raboni*, op. cit., p. 355.

ritmica di endecasillabi effettivamente realizzati venga sottolineata dalla scansione dei versi contigui: (vv. 9-14)

| | |
|--|-------------|
| Si, nel nero profondo si nasconde | 1-3-6-10 |
| la bruciatura. Accecata la memoria ignora | 4-7-11-13 |
| persino qual è il male che l'offende, | 2-6-10 |
| che faglia si spalanca, sta per cedere... | 2-6-10 |
| Lui cammina lungo il margine della sabbia che ancora | 3-7-12-15 |
| e ancora oblique correnti s'apprestano a disperdere. | 2-4-7-10-14 |

Il v. 10 presenta infatti fino al penultimo accento una struttura ritmica (4-7-11) ricalcante quella centrale e finale dell'endecasillabo precedente (3-6-10), non fosse per la sillaba iniziale in anacrusi che ne maschera l'evidenza; l'incipit del v. 13 in 3-7, poi, riproduce il ritmo giambico in 2-6 degli endecasillabi precedenti, se pur asimmetricamente per la presenza di una battuta iniziale supplementare.

Sino ad ora si è dunque osservato come generalmente la duttilità accentuativa dell'endecasillabo canonico si presti ad interagire con le altre misure che, riproducendone il ritmo o inglobandone la misura, da una parte risultano quasi assorbite entro una sua orbita attrattiva, dall'altra, per conseguenza, ne rafforzano la centralità quale misura portante dei sonetti. D'altra parte si osserva invece come, magari a partire da una simmetria ritmica tra differenti misure e l'endecasillabo, si sviluppino in seguito scansioni discordanti che frustrano le aspettative ritmiche ma creano al contempo varietà e movimento. A tale dinamismo accentuativo concorre anche la presenza dell'endecasillabo irregolare che genera entro il dominio endecasillabico stesso puntuali scarti avvertibili nell'accostamento con le misure canoniche. In questo modo si ottiene che il tipo canonico dell'endecasillabo resti sempre un modello di riferimento ritmico atto a creare, per concordanza, modulazioni armoniche, per contrasto, una ragionata varietà accentuativa entro i sonetti: sia quando le sue scansioni si rispecchiano nelle altre misure, sia quando rispetto ad esso queste ultime danno vita a virate ritmiche, sia quando si realizzano divergenze tra cadenze canoniche e irregolari, la sua presenza permette di fungere da primo costituente comparativo per un solido confronto ritmico. In qualità di unità in qualche modo organizzativa del ritmo dunque, l'endecasillabo concorre alla generazione dello stesso e permette di individuarne la varietà a partire dall'assunzione di modelli ritmici riconoscibili di base.

La varietà ritmica è resa apprezzabile infatti grazie alla “pietra miliare” dell’endecasillabo canonico che funge sempre da premessa e da comparante; essa, infatti, si genera per prossimità o per contrasto ritmico delle varie misure rispetto all’endecasillabo regolare, o di questo rispetto alle configurazioni anomale della stessa lunghezza: è proprio da questo continuo confronto tra ciò che è riconoscibile e noto e ciò che è altro che nasce il ritmo.

2.2.1.2 Libero assortimento delle misure e liberazione metrico-sintattica

Per quanto concerne la disposizione dei versi di varia lunghezza entro i sonetti, bisogna sottolineare come essa sia assolutamente arbitraria, non segue cioè alcun disegno preconstituito che configuri una qualche formula sillabica atta a strutturare internamente il componimento.

Se nell’originale francese la variazione della misura tra lunghezze scelte e la loro organizzazione ordinata all’interno del sonetto erano fattori alla base della solidità strutturale di quest’ultimo, in traduzione invece la libertà metrica è tale che il risultato della varietà delle misure e del loro assortimento non preordinato è la totale perdita del loro valore strutturante.

Non potendo ricondurre la difformità delle misure ad una funzione costruttiva, resta da comprenderne la natura, se essa possa essere considerata semplice risultato del processo traduttivo, vale a dire se la lunghezza del verso tradotto sia da considerarsi in relazione alla mera riproduzione del rapporto frase-verso presente nell’originale francese, o se sia frutto di altre scelte traduttivo-compositive. Certamente il passaggio da una lingua all’altra porta implicazioni di questo genere, per cui, all’eventuale fedeltà della trasposizione in traduzione dei rapporti frase-verso presenti nell’originale, non corrisponderebbe un’altrettanto precisa regolarità metrica, a causa dell’oscillazione della quantità delle sillabe che compongono le voci delle due differenti lingue e della trasformazione dei costrutti cui vengono normalmente sottoposte le strutture sintattiche estranee al dominio linguistico d’arrivo. Tuttavia la varietà delle misure non è da ridursi semplicemente a esito meccanico del processo di traduzione da un idioma all’altro; infatti il poeta-traduttore non solo ridistribuisce la materia lessicale tra i versi attraverso

iperbati, anastrofi ed *enjambements* ma, facendolo, viene a ridisegnare il rapporto tra sintassi e verso. Tale trasformazione, stando alle parole dello stesso Raboni, non vuole essere gratuita e tale da affermare l'autonomia della traduzione rispetto al testo di partenza,⁶⁷ bensì vuole configurarsi come un processo attivo di rivitalizzazione di soluzioni stilistiche già presenti nel testo francese che è possibile adattare alla lingua italiana plasmandole secondo le potenzialità espressive di questa.

La varietà delle misure, dunque, si deve, certamente, alla traduzione del testo da una lingua all'altra ma intesa, questa, non come inerte trasposizione meccanica, bensì come riformulazione di possibilità espressive che vanno riadattate sulla base del nuovo sistema linguistico.

La libertà nell'assortimento delle misure e del loro trattamento ritmico diventa dunque il riflesso dell'esigenza di svincolarsi non solo da una riproduzione pedissequa della distribuzione della materia all'interno dei versi, col rischio di offuscare, trasponendoli in italiano, effetti possibili da sortire solo in lingua originale, ma anche dal rischio di impoverire la lettera del testo costringendolo entro gabbie metriche che non ne permettano il pieno sviluppo nella lingua d'arrivo.

Per chiarificare con un esempio come nel mutato panorama metrico-linguistico il poeta-traduttore cerchi di restituire alcuni valori stilistici propri dell'originale, si osservino alcuni interventi, apparentemente opposti, attuati in *Movimenti, muschi*, che hanno tuttavia la stessa finalità, cioè quella di sottolineare, attraverso la mutata posizione, la centralità di alcuni termini e di certe corrispondenze foniche che nell'originale erano espressi tramite strutture smantellate in traduzione dalla liberazione della forma.

«Sans forme, qui nous consolera?»
 et donc il prenait soin des choses petites,
 de la lisse surface des pentes,
 du sourire des yeux, le seul qui préserve,
 des appellations simples du lieu.
 «Même sous la maison fermentent les hyphes!»
 Pourtant la vie, comme on dit, assène
 ses aveugles coups de faux parmi les plantes
 humaines, tanchées par le travers
 avec l'impudeur du destin supportée

«Senza forma, chi ci consolerà?»
 e così si curava delle cose
 piccole, della liscezza dei pendii,
 del sorriso degli occhi, il solo che preserva,
 dei semplici appellativi di luogo.
 «Anche sotto la casa fermentano le ife!»
 Eppure la vita, come si dice, assesta
 colpi di falce alla cieca fra le piante
 umane, tranciate via di traverso
 con l'impudicizia del destino sopportata per anni

⁶⁷ «Non mi interessano...le traduzioni che prendono il testo originale a pretesto per una propria personale affermazione.», in *Scrivere, tradurre*, in Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, op. cit., pag. 179.

des années durant, comme une empreinte
honteuse, une privation où le sang cogne.
Un vœu violent par-dessous bouillonne,
qui le coupe de tout, déjà exilé.

come un'impronta vergognosa,
una privazione contro cui sbatte il sangue.
E al di sotto ribolle una voglia violenta
che lo strappa da tutto, già esiliato.

Rispetto all'originale infatti da una parte si nota l'inarcatura del v. 2 nel seguente ("e così si curava delle cose / piccole"), che pone in evidenza il *rejet* isolato in apertura al v. 3 ("piccole, della liscezza dei pendii"), al fine di sottolineare il carattere dimesso delle "cose / piccole" che nel testo francese viene invece messo in rilievo per associazione logica dall'assonanza in punta di verso tra "petites" e "hyphes" (vv. 2 e 6); dall'altra si rileva invece come, grazie alla ricomposizione ai vv. 10 e 11 di sintagmi che nel testo francese erano stati spezzati da *enjambements*, sia possibile ottenere dei parallelismi sintattici e delle associazioni di termini atti a evidenziare allitterazioni interne ai versi che suppliscono alla decostruzione del residuo schema rimico francese: ecco allora che il v. 10 viene a costruirsi in due movimenti sintattici sottolineati da rispettiva assonanza tonica in /i/ ed /a/, "con l'impudicizia del destino sopportata per anni" (rispetto all'inarcatura originale "...supportée / des années durant..."), mentre il v. 11, che rispetto al francese "...empreinte / honteuse...", fa risalire il *rejet* a rimpolpare un verso altrimenti scarno, si struttura sulla ripetizione tonica e atona degli stessi segmenti vocalici /o/ ed /a/: "come un'impronta vergognosa".

Il rapporto frase-verso dell'originale dunque viene di volta in volta ripensato in traduzione, valutando come meglio possa essere recepito un concetto, una figura, un'impressione dell'originale nella lingua d'arrivo.

Quest'operazione si basa sul superamento della concezione del verso quale contenitore metrico-ritmico riempito dal discorso sintattico, ma anche di ogni pregiudizio sul rapporto tra frase e verso, sia l'uno a determinare l'altro o viceversa. Il poeta traduttore invece, nell'intento di far vivere la lettera del testo facendola talvolta sanguinare per un'inarcatura violenta tra versi o una pausa brusca all'interno di essi, nutre ogni verso del respiro della frase che si compie o si spezza, in un rapporto osmotico sempre teso tra sintassi e il suo sviluppo tipografico, nella continua contraddizione di qualsiasi prevedibile soluzione. Il verso non contiene nelle sue maglie ritmiche la frase che invece si piega in quello successivo, la frase non determina la lunghezza del verso che invece si slancia al di là di essa: è piuttosto la libertà della concezione del verso e della sua realizzazione (non più una lunghezza rigida

ritmicamente preordinata), che fornisce alla sintassi la possibilità di svilupparsi secondo le movenze, gli strappi, le interruzioni, le sospensioni e le aritmie del dettato che più possono renderne espressivo, teso e vitale il testo. Nulla si dà a priori, né la misura, né il ritmo, né il rapporto tra verso e frase, tutto si ridefinisce di volta in volta, senza escludere alcuna possibilità, con l'effetto di non far mai assopire l'attenzione del lettore.

Un esempio di come il periodo non si faccia imbrigliare entro lo sviluppo del verso e ne ecceda la misura si può osservare nella sirma di *Dopo le elementari*, dove i valori dinamico-statici presenti nel discorso poetico originale vengono rimpastati per essere riorganizzati secondo uno sviluppo speculare rispetto a quello realizzato nel testo francese: tra i vv. 9-10, 10-11 e 11-12 infatti si osservano una serie di inarcature, assenti nell'originale, che donano dinamismo al discorso poetico, che si flette al di là dei confini versali; maggiore solidità invece è restituita là dove nel testo francese si assisteva alla rottura dell'equilibrio frase-verso: se *l'enjambement* tra i vv. 12-13 viene rispettato, il poeta-traduttore non restituisce invece quello tra i vv. 13 e 14, attribuendo maggiore compattezza al v.13, il cui termine viene a coincidere con la fine di sintagma.

Tout autour crépite un bleu féroce,
l'énorme absence des premiers jours d'été
est un remous plus violent que l'eau,
où tu voudrais partir pour des latitudes
d'oubli. Est-ce toi, ou quelle *force*
ultime arrache aux torpeurs, d'une ruade?

Tutt'intorno ferocemente *crepita*
l'azzurro, l'enorme assenza che *inaugura*
l'estate è un risucchio *più irresistibile*
dell'acqua dove aspiri a latitudini
d'oblio. Sei tu o quale forza ultima
a strappare scalciando dai torpori?

D'altro canto altrove si osserva, soprattutto grazie ad accorgimenti attuati dal poeta-traduttore atti a potenziare la solidità del verso, come sia stata la fisionomia di quest'ultimo ad imporsi sullo sviluppo sintattico.

Ciò è evidente in quei casi in cui un verso, che già si estende oltre un termine di periodo dimostrando il suo autonomo sviluppo rispetto alla sintassi, viene potenziato in traduzione proprio grazie all'assoggettamento ad esso della sintassi del periodo che segue e che in esso trova inizio.

In *Deorsum*, per esempio, il v. 13, che come nell'originale contiene il termine di un periodo e l'incipit del seguente, acquista maggiore compattezza per la cancellazione in traduzione dell'inarcatura che ne spezzava in punta di verso l'unità logico-sintattica finale: (vv. 13-14)

n'apporte sa blessure. Entre l'*ombre*
et lui, cette paix affilée de couteau.

mano areca ferita. Fra lui e l'ombra,
questa pace affilata di coltello.

La sintassi si adegua dunque, nel testo italiano, ad uno sviluppo orizzontale piuttosto che verticale, potenziando l'unità del verso che si dimostra, in questo caso, capace di organizzare la sintassi e di trascenderne al contempo i confini.

Nel rapporto sempre nuovo tra verso e frase talvolta si vengono anche a ridisegnare le ripartizioni interne del sonetto rispetto all'originale o semplicemente si viene a ripensare alla punteggiatura, cioè alle pause del discorso sintattico, malgrado il poeta-traduttore tenda generalmente a rispettare i tempi dettati dall'autore.

Si possono comunque osservare in proposito alcuni casi, riguardanti il punto fermo, tra loro chiaramente agli antipodi, i quali ben esemplificano l'adozione di strategie di traduzione sempre differenti, mai orientate verso le stesse soluzioni, per trasmettere al lettore italiano la vivacità e la ricchezza dell'originale, a cui si vuol essere fedeli, per dirla con Raboni, attraverso "un sistema di infedeltà che bisogna continuamente aggiornare, contraddire, tenere sotto controllo".⁶⁸

Per esempio nell'originale *Can vei la lauzeta mover...* il primo verso termina con una virgola ("Dans la maison du père, en visite, / j'ai rêvé..."), in continuità sintattica con quanto segue; nella traduzione raboniana, invece, al termine del primo verso viene posto il punto fermo, a isolare una sorta di didascalia, incipitaria rispetto a ciò che viene sviluppato in seguito: "Nella casa paterna, in visita. / Ho sognato...". Si configura così una perfetta equivalenza tra frase, in questo caso nominale, e verso, a formare un tutt'uno autosufficiente, realizzando in italiano uno spunto di lettura valido anche per l'originale.

Un esempio esattamente opposto si osserva nei primi versi di *Vacanza*; nell'originale francese i vv. 1 e 2 presentano una perfetta corrispondenza tra verso e frase e si concludono entrambi con punto fermo, restituendo un senso di concisione e perentorietà; nella traduzione raboniana invece il primo e il secondo periodo si inarcano nel verso successivo determinando continuità sintattica tra i vv. 1-2 e 2-3, con la caduta del punto fermo non più al termine del primo e del secondo verso, bensì all'interno di quello a ciascuno immediatamente seguente: (vv.1-3)

⁶⁸*Id.*, p. 179.

Plage. On n'ose croire à sa pâleur.
L'aube s'éloigne sans qu'il ait su la prendre.

Spiaggia. Non si osa credere *quanto*
pallida. L'alba se ne va prima che sia *riuscito*
ad afferrarla. Nella madreperla, rifugio d'onde in
[pianto

Questa trasgressione rispetto all'originale si rivela tuttavia utile a restituire attraverso la contrazione della lunghezza sillabica dei versi quella sensazione di essenzialità che nel testo francese viene invece espressa dalla corrispondenza tra frase e verso. Infatti il tributo sillabico per trasporre in italiano tali periodi è tanto consistente che il rispetto delle unità frase-verso significherebbe la comparsa di misure lunghe in luogo dei versi medi francesi, provocando un effetto di dilatazione versale e pesantezza sillabica estranee all'originale. Spezzando le frasi con *enjambements* la media lunghezza del verso francese può invece essere riprodotta, restituendo almeno prosodicamente l'essenzialità trasmessa nell'originale dall'accordo tra periodo e media misura del verso.

I due esempi che si sono osservati rispondono dunque a due differenti strategie di organizzazione del rapporto tra sintassi e verso: da una parte si è vista la creazione di unità tra proposizioni e versi, dall'altra la rottura di tali unità; tuttavia esse risultano ugualmente orientate al rispetto dell'originale, ora facendone meglio emergere le possibilità già esistenti, ora reinventandone l'ispirazione.

Interventi di questo tipo che ristabiliscono il rapporto tra sintassi e verso coinvolgendo i confini dei periodi, al di là di quelli che possono essere "semplici" *enjambements*, si osservano in diversi componimenti, tra cui in *Come in stazione*:

Provisoire demeure, est offert
ce curieux refuge enchâssé dans l'haleine
calme des bêtes, l'échauffement
imperceptible des foins, des grains adustes:
habitable où tu poses tes peines.
Par l'unique vitre, une ombre sur le vert
mime un très lent langage des toits
apaisants, de la bâtisse désœuvrée.
Accepte-t-il aussi ce mouvant
paysage, lui qui n'a rien demandé
pour l'accueil? Il regarde au-delà
de ton bref repos le cercle obtus des monts
d'où rien ne viendra qui te rassure,
qui aide d'un geste (existe!), d'une voix.

Provvisoria dimora, questo
strano rifugio incastonato nel calmo
fiato delle bestie, riscaldarsi
impercettibile del fieno, dei semi adusti: abitacolo
dove deponi le tue pene. Un'ombra
sul verde mima dall'unico vetro
un lentissimo decollare dei tetti
tranquilli, dei muri in disarmo.
É pronto ad accettarlo questo instabile
paesaggio, lui che non ha chiesto niente
in cambio dell'accoglienza? Già guarda
oltre il tuo breve riposo il cerchio ottuso dei monti
da cui niente verrà a rassicurarti,
ad aiutarti con un gesto (esisti!), una voce.

Nell'originale dopo i due punti posti al termine del v. 4 si sviluppa, a partire dal v. 5, la proposizione “habitacle où tu poses tes peines.”, coincidente con l'intera estensione del verso. Nella traduzione raboniana l'unità della frase in questione viene spezzata e la materia lessicale ridistribuita: “abitacolo” risale al v. 4 e così i due punti, che di quest'ultimo rappresentavano il confine sintattico, vengono inglobati al suo interno: “[...] dei semi adusti: abitacolo”; il punto fermo che nell'originale si trova al termine del v. 5 nell'originale viene così a cadere entro quest'ultimo, mentre l'incipit della frase seguente viene fatto risalire in clausola allo stesso: “dove deponi le tue pene. Un'ombra”. La soluzione adottata dal poeta-traduttore permette di legare più compattamente un movimento logico-discorsivo più ampio che procede in continuità fino al termine del v. 8, oltre il quale se ne svilupperà un secondo fino al termine del componimento, escludendo, con questo accorgimento, il rischio di dare rilievo strutturante alla pausa che nell'originale cadeva al termine del v. 4 e di sopravvalutare il valore separativo del punto fermo al v. 5.

Anche in *Per un passo di più* si osservano vari interventi di riorganizzazione del rapporto tra frase e verso, ancora una volta con implicazioni anche di ordine strutturale: (vv. 1-8)

| | |
|---|--|
| <p>C'était un point dans le gel, où le vent bat, mais rien d'humide sous le cinglant roulis des touffes, rien qui conforte et réchauffe un sol d'ombre, un corps qui fut sien. Réveillez-moi, amis, qui que vous soyez! Nous avons fui sans avoir le temps de nous connaître, avec la stupeur qui habite aussi cet moignons de nature.</p> | <p>Era un punto nel gelo dove il vento batte ma nulla d'umido al tagliente rullio dei ciuffi, niente che conforti e riscaldi una terra d'ombra, un <i>corpo</i> <u>che fu suo</u>. Chiunque voi siate, <i>amici</i>, <u>svegliatemi!</u> Siamo fuggiti senza trovare il tempo di conoscerci, con lo stupore che abita anche questi monconi di natura.</p> |
|---|--|

La quartina potenzialmente individuata nell'originale dal punto fermo al termine del v. 4 infatti viene meno in traduzione per l'inarcatura di tale verso in quello successivo (“e riscaldi una terra d'ombra, un corpo / che fu suo. [...]”) con la conseguente caduta del punto fermo entro di esso. Il v. 5 a sua volta, contrariamente a quanto accade nell'originale, si inarca nel seguente v. 6 entro cui viene ad essere inglobato il punto esclamativo che nel testo francese chiudeva il precedente: “che fu suo. Chiunque voi siate, amici, / svegliatemi! Siamo fuggiti senza trovare il tempo”. Si ottiene così che, in traduzione, il primo punto fermo in uscita di verso del componimento sia quello al

termine del v. 8, tradizionale sede di separazione tra fronte e sirma, la prima delle quali si presenta così in continuità rispetto all'originale.

Inoltre, a causa dell'*enjambement* prodotto in traduzione tra i vv. 10 e 11, il punto fermo che nell'originale si trovava al termine del primo viene a cadere entro il secondo, producendo una concatenazione tra versi, assente a quest'altezza nell'originale: (vv. 9-14)

Mais s'il subsiste en nous de l'humain
il faut chercher plus loin, encore une fois.
Si chacun porte en soi une image
aimée, il a quelque chose à retenir:
nous ne mourrons pas. Notre partage
sera ce tourment sans fin de voyageurs.

Ma se in noi sopravvive dell'umano
è più in là che occorre cercare, *ancora*
una volta. Chiunque porti in sé un'icona
amata avrà qualcosa da non perdere:
non morremo. In sorte ci toccherà
l'ansia senza fine dei viaggiatori.

Si tratta tuttavia di una soluzione omogenea rispetto ai movimenti metrico-sintattici dei versi seguenti, caratterizzati dalla frantumazione sintattica dei versi e da *enjambements* che guardano ai rapporti frase-verso del testo francese.

Un ulteriore esempio può essere ricavato da *Senza tremare*:

Mais comment n'a-t-il pas eu pitié
de celle-là qui ne pouvait se soustraire
au poids de sa vision, au miroir
grimaçant de sa propre inutilité?
Comment oublier les jours de joie
et l'enfance entretenue flamme après flamme
pour ce que jamais ne l'atteigne l'heure
décevante? Ou bien le désespoir ne voit
plus que le mur, l'acier du tunnel,
l'appel d'air glacé des long dévalements?
Sa bouche intacte, effaré trou noir
qu'il n'entendra plus, tremble. Un nimbe descend
sur son visage d'ange vieilli
qu'il ne saura pas. Il est loin dans le cri.

Ma come ha fatto a non aver pietà
d'una che non poteva sottrarsi
al peso della sua visione, allo specchio
beffardo della sua inutilità?
Come si fa a dimenticare i giorni
di gioia, l'infanzia nutrita fiamma a fiamma
per difenderla ora e sempre dall'ora
del disinganno? O la disperazione
non vede più che il muro, l'acciaio del tunnel,
[l'appello
d'aria gelida dei precipizi? La sua bocca
intatta, attonito buco nero che *lui*
non potrà più sentire, trema. Scende un'aureola
sulla sua testa d'angelo invecchiato
che lui non saprà, lui lontano nel grido.

Il v. 10 dell'originale è "occupato" da un sintagma nominale e dalla coda di complementi da esso dipendenti che vengono a costituire un'unità compatta, distinta da quanto precede dalla virgola al termine del v. 9 e da quanto segue dal punto interrogativo al termine del v. 10, nonché dagli stessi confini del verso ("l'appel d'air glacé des longs dévalements?"). In traduzione il sintagma nominale "l'appello" risale al

v. 9 e viene così separato dai suoi complementi con *enjambement*; il punto interrogativo che nell'originale chiudeva il v. 10 viene così in traduzione a cadere al suo interno mentre un nuovo periodo principia in seguito ad esso: "..., l'appello / d'aria gelida dei pecipizi? La sua bocca". Si conferma in questo modo la continuità senza strappi netti nello sviluppo del discorso logico, internamente articolato e frammentato ma sempre generantesi da se stesso che caratterizza l'intero componimento a partire dallo stesso originale, del quale si recupera e potenzia l'ispirazione. Si riscontrano infatti ai vv. 7/8 e 11/12 dell'originale identici movimenti metrico-sintattici, i quali in traduzione vengono riconfermati e addirittura migliorati; per esempio l'*enjambement* ai vv. 11 e 12 ("...trou noir / qu'il n'entendra plus...") viene potenziato in traduzione creando un'inarcatura tra soggetto e verbo che risulta più intensa: "...buco nero che lui / non potrà più sentire...". Infine si può evidenziare come il punto fermo presente nell'originale entro l'ultimo verso ("qu'il ne saura pas. Il est loin dans le cri.) venga risolto in traduzione in una virgola il cui valore continuativo di pausa breve viene potenziato dal rilancio del pronome "lui", mantenendo così anche il carattere epigrammatico della clausola originale: "che lui non saprà, lui lontano nel grido."

La ridistribuzione del materiale lessicale tra i versi, indipendentemente dalle strategie formali adottate per realizzarla (inversioni, iperbati, *enjambements*...), se da una parte garantisce la varietà nell'assortimento delle misure dall'altra permette dunque di ripensare al rapporto tra frase e verso, talvolta con implicazioni strutturali. Le maglie metriche dei sonetti infatti, che sono tracciate anche dalle pause della sintassi con la punteggiatura, vengono in certi casi, come si è visto in *Come in stazione* e in *Per un passo in più*, ad ammorbidirsi per dare vita a trame più liquide.

Nonostante il poeta-traduttore rispetti generalmente la punteggiatura dell'originale, in particolare in quelle sedi dove tradizionalmente si decide la separazione del sonetto in due parti, cioè all'altezza dell'ottavo verso (mantiene infatti costantemente tale ripartizione dove presente nel testo francese ad eccezione di *Patrie*, dove il punto e virgola è sostituito da semplice virgola), le trasformazioni operate che si sono osservate, se pure talvolta dagli esiti opposti, vanno tutte verso una concezione più plastica del sonetto, dando vita a nuove possibilità di lettura di tale forma metrica. L'utilizzo dell'inarcatura permette per esempio di dare nuovo ritmo al verso, meno prevedibile e piatto, e di riattivare la riflessione tra metro e il flusso sintattico. Essa funge inoltre da

ponte gettato tra un verso e l'altro per donare continuità ad una struttura sempre meno irrigidita in soluzioni preordinate e sempre più continua grazie alla dislocazione dei confini di periodo dalla fine dei versi al loro interno.

In traduzione si prosegue così, se pur talvolta timidamente, la lenta corrosione dei confini tradizionali interni al sonetto cominciata nell'originale, realizzandola attraverso il ripensamento del rapporto frase-verso, teso a sviluppare le tendenze di liberazione sintattico-metrica già insite nel testo francese.

La completa liberazione del verso poi contribuisce a fluidificare ulteriormente la struttura del sonetto, ormai pronta a flettersi più generosamente ai movimenti, alle virate e ai sussulti della lettera del testo.

2.2.2 *La rima*

Come si è già avuto modo di comprendere, una caratteristica della traduzione raboniana è quella di restituire alcuni valori formali presenti nell'originale attraverso la loro riformulazione nel testo d'arrivo, dove acquistano una nuova *facies* anche in relazione alla più decisa decostruzione della forma cui si assiste in traduzione. Tuttavia, è fondamentale sottolineare come la “dedizione al testo”⁶⁹ originale induca il poeta-traduttore a salvaguardare maggiormente la forma, reinventandola, là dove nell'originale essa viene affermata con maggiore decisione. Là dove invece nel testo francese essa è solo abbozzata, in traduzione si assiste ad una sua ulteriore liberazione.

Questo risulta ben evidente nel trattamento delle rime: dove nell'originale si riconosce uno schema rimico, anche in traduzione si osserva una configurazione ordinata di corrispondenze in punta di verso; dove invece nel testo francese tracce di un'architettura sono solo intuibili ed è presente più di qualche verso irrelato, in traduzione non solo non resta traccia di schema rimico ma soprattutto scompaiono in quantità massiccia le corrispondenze in punta di verso, le quali perdono inoltre la loro esattezza, riducendosi soprattutto ad assonanze e consonanze.

Nessun sonetto francese, comunque, ricalca perfettamente, senza irregolarità, una qualche configurazione rimica. Il più prossimo all'esattezza di un modello tuttavia è

⁶⁹*Id.*, p. 179.

Vacance, che riproduce a suo modo la variante elisabettiana: come già osservato in precedenza, esso è costituito da una serie di rime alternate fino al v. 12 che individuano, assieme alla punteggiatura, tre quartine, e da un distico finale che, contrariamente al modello, non termina con rima baciata ma recupera in ultima sede la rima incipitaria del componimento: aBaB cDcD eFèF gA.

La traduzione italiana si fa depositaria di questa regolarità quasi esatta, slittando però i termini di variabilità dalla dimensione puntiforme della rima a quella macroscopica dell'intera struttura dello schema. Infatti essa propone un modello di sonetto perfetto ma completamente differente per configurazione da quello originale, delineando uno schema in due quartine e due terzine: ABAB CDCD ÈFÈ ÑGFÑ.⁷⁰

Per poter realizzare questa trama fonica in punta di verso il poeta-traduttore è intervenuto nel testo a più livelli, da quello grammaticale a quello lessicale, da quello metrico a quello retorico, combinandoli variamente tra loro.

Plage. On n'ose croire à sa pâleur.
L'aube s'éloigne sans qu'il ait su la prendre
Un sang reflue dans la nacre où pleurent
des vagues menacées par l'été de cendre.
La mer est striée des flammes vertes.
Aux bords alourdis de pailles et de balle
lentement tourne une forme inerte,
comme un ancien chagrin le gouffre l'avale.
Oui, la brûlure à présent s'enfonce
dans le noir profond. La mémoire aveuglée
ne sait même plus quel mal l'offense,
quelle faille est ouverte prête à céder...
Il avance sur l'éstran de sable

Spiaggia. Non si osa credere quanto
pallida. L'alba se ne va prima che sia riuscito
ad afferrarla. Nella madreperla, rifugio d'onde in
[pianto
che l'estate di cenere minaccia, un sangue è rifluito.
Di fiamme verdi è striato il mare.
Paglia o pula grava i confini dell'arena
dove una forma inerte vortica e scompare
lentamente nell'abisso come un'antica pena.
Sì, nel nero profondo si nasconde
la bruciatura. Accecata la memoria ignora
persino qual è il male che l'offende,
che faglia si spalanca, sta per cedere...
Lui cammina lungo il margine della sabbia che

Que des courants biaux vont disperser ailleurs. e ancora oblique correnti s'apprestano a disperdere. [ancora

Al fine di ottenere la prima coppia rimica *quanto* : *pianto* ai vv. 1 e 3, per esempio, al v. 1 si opera una trasformazione delle componenti del periodo, abbinata alla ridefinizione del rapporto frase-verso: il complemento di termine “à sa pâleur” viene reso con la struttura nominale predicativa “quanto / pallida”, distribuita tra i vv. 1 e 2 mediante un *enjambement* creato *ex novo* che permette di esporre in uscita di verso l'innescio “quanto”, primo termine della corrispondenza. Il secondo elemento della relazione, il

⁷⁰ Lo schema intende riprodurre l'intelaiatura rimica, non la formula sillabica.

sostantivo “pianto”, viene invece ricavato dal verbo francese “pleurent”, attuando una trasformazione sintattico-grammaticale che mantiene invariata la radice della parola.

Simili interventi che combinano nuovi *enjambements* a ulteriori trasformazioni di vario genere si osservano anche ai vv. 2-3, e ai vv. 7-8. Infatti oltre alle inarcature, rispettivamente “sia riuscito / ad afferrarla” e “scompare / lentamente”, che espongono in punta di verso i termini in corrispondenza fonica, in punta al v. 2 viene operata una selezione di tipo lessicale che preferisce il congiuntivo passato di “riuscire” in luogo del francese “(qu’il) ait su”, mentre ai vv. 7 e 8 viene completamente rimpastata la comparativa francese del v. 8, “comme un ancien chagrin le gouffre l’avale.”, trasferendo il ruolo d’agente (e dunque di soggetto) dall’“abisso” (“le gouffre”) alla “forma”, v. 7, con la conseguente conversione del verbo francese “l’avale” (letteralmente “la inghiotte”) in “scompare”: “...una forma inerte vortica e scompare / lentamente nell’abisso come un’antica pena.”.

Un'altra trasformazione combinata si ha al v. 4, al cui termine si osserva la proposizione reggente “un sangue è rifluito”, qui dislocata per un forte iperbato rispetto all’originale dove precedeva gli elementi da essa dipendenti. La voce verbale in uscita di verso a sua volta subisce una trasformazione nel tempo, per cui il passato prossimo “è rifluito” viene a sostituire il presente francese “reflue”.

Ulteriori tipologie di trasformazione nella gerarchia dei costituenti e delle proposizioni si osservano ai vv. 5 e seguenti; da una parte al v. 5 si ha il rimescolamento degli elementi della frase rispetto all’originale, per cui si ottiene in punta di verso la parola in rima “mare”; dall’altra nei versi successivi si può notare la completa alterazione della struttura del periodo: al v. 6 l’aggettivo participiale francese con valore passivo “alourdis”, riferito al sostantivo “bords”, nucleo nominale di complemento di luogo, viene trasformato nel verbo attivo “grava” mentre i complementi di mezzo “de pailles et de balle” ne diventano i relativi soggetti, coordinati per disgiunzione (“Paglia o pula”); il complemento di luogo (“aux bords”) viene convertito nell’ oggetto “i confini”, cui si aggiunge *ex novo* la specificazione “dell’arena” in uscita di verso. Si viene così a creare una nuova proposizione principale dalla quale viene a dipendere, al v. 7, la successiva frase relativa, “ dove una forma inerte vortica”, che nell’originale francese fungeva da frase portante.

Aggiustamenti ed aggiunte lessicali puntiformi sono sufficienti per far quadrare le corrispondenze in quelle che, nella versione italiana, sono le terzine finali. In punta al v. 9 “nasconde” reinterpreta il francese “s’enfonce”, letteralmente “sprofonda”, restituendone nel complesso il significato di sparizione e rendendo contemporaneamente possibile la corrispondenza imperfetta con “offende” al v. 11. La forma negativa del verbo francese “ne sait...plus”, al v. 11, viene invece resa con la sola voce “ignora” che, risalendo in punta al verso precedente, viene a rimare al termine del v. 13 con “ancora”, aggiunta lessicale replicata con coordinazione all’inizio del v. 14, che reinventa in termini di frequenza e iterazione temporale l’altrove spaziale enunciato nel testo francese da “ailleurs”, v. 14. Infine la rima ritmica ai vv. 12 e 14 *cedere : disperdere*, fonicamente quasi perfetta non fosse per una -r- in più nel secondo termine, è stata ottenuta rispettando le scelte lessicali dell’autore, replicando cioè in traduzione la parola in rima nel testo francese al v. 12, “céder”, e facendo terminare il v. 14 con il verbo che nell’originale era in esso contenuto, “dispenser”.

Il lavoro su tutte le componenti del testo poetico, da quella grammaticale a quella lessicale, da quella metrico-sintattica a quella retorica, porta il poeta-traduttore a riformulare il materiale esistente dando nuova forma alla forma, nuovo ordine a ciò che, nell’imperfezione, era già ordinato. La traduzione viene dunque a configurarsi, secondo le parole dello stesso Raboni, come “modo o strumento per vivificare...un’ispirazione”,⁷¹ secondo una concezione di fedeltà all’originale basata sull’attuazione di soluzioni nuove ma che di esso riproducano l’intima essenza.

In conformità con questa linea direttiva si può leggere la singolare scelta operata dal poeta-traduttore in merito alla resa rimica del sonetto *Fin de communale*, nell’originale caratterizzato dalla mancanza di uno schema regolare ma anche dalla totale assenza di versi irrelati (aBcAdEcBfAeDfB). Raboni, per la sua versione italiana *Dopo le elementari*, sceglie di adottare soltanto versi sdrucchioli: in questo modo le parole in punta di verso, pur non essendo effettivamente in corrispondenza sonora tra loro, risultano in rima le une rispetto a tutte le altre in virtù del loro carattere ritmico. Alla saturazione rimica dell’originale viene dunque a corrispondere la scelta di sole parole sdrucchiole in punta di verso in traduzione.

⁷¹ *Scrivere, tradurre*, in Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, op. cit., p. 177.

De torves fonds semblent tourner
 sous ton ventre surpris par les algues froides,
 les herbes du rivage ne laissent
 aucune prise à la main du naufragé
 pour rire, instant gong de solitude
 parmi les restes flottants de son radeau,
 son secret misérable en détresse,
 muet petit frère au bord de la noyade.
 Tout autour crépite un bleu féroce,
 l'énorme absence des premiers jours d'été
 est un remous plus violent que l'eau,
 où tu voudrais partir pour des latitudes
 d'oubli. Est-ce toi, ou quelle force
 ultime arrache aux torpeurs, d'une ruade?

Torvi fondi sembra che girino
 sotto il tuo ventre sorpreso da alghe gelide,
 le erbe lungo la riva non offrono
 alcuna presa alla mano del naufrago
 per gioco, gong di solitudine a incombere
 fra i resti galleggianti della zattera,
 il povero suo segreto in pericolo,
 fratellino muto lì lì per cedere.
 Tutt'intorno ferocemente crepita
 l'azzurro, l'enorme assenza che inaugura
 l'estate è un risucchio più irresistibile
 dell'acqua dove aspiri a latitudini
 d'oblio. Sei tu o quale forza ultima
 a strappare scaldando dai torpori?

Al fine di ottenere questi risultati Raboni è intervenuto ancora una volta sulla struttura sintattica dei periodi, sulla morfologia, sul lessico e sul rapporto tra frase e verso. Tra esse si sottolineano in particolare alcune trasformazioni lessicali che portano con sé una maggiorazione intensiva: al v. 2 le “alghe” non sono più soltanto “froides” ma diventano addirittura “gelide”, mentre al v. 11 il “risucchio” dell’assenza estiva è tanto “violent” da diventare “irresistibile”, termine messo in evidenza in uscita di verso da un *enjambement* (“... è un risucchio più irresistibile / dell’acqua”) assente nell’originale (“est un remous plus violent que l’eau,”). Un altro intervento degno di nota che dona un sovrappiù al testo tradotto, sta volta però dal punto di vista sonoro, si nota inoltre in punta al v. 3 dove il francese “laissent” viene reso con “offrono”, voce preferita alla corrispettiva tratta dal verbo “lasciare” per le eco sonore che così vengono attivate con “naufrago”, in uscita al verso seguente. Talvolta le modificazioni portano al contrario alla sottrazione di elementi espressivi: per esempio al v. 8 il francese “au bord de la noyade” viene restituito dalla perifrasi uscente in parola sdrucchiola “lì lì per cedere”, dal senso omologo ma dalla coloritura differente per l’omissione dell’immagine dell’annegamento.

Il poeta-traduttore, oltre a concretizzare un sistema compatto di rime ritmiche, si cura di recuperare anche solo parzialmente i valori sonori che di esso erano propri, creando consonanze e assonanze tra le sdrucchiole in punta a versi contigui o non troppo distanti tra loro. Si osservano così le assonanze toniche e parzialmente atone *girino* : *pericolo* ai vv. 1 e 7, *gelide* : *cedere* ai vv. 2 e 8, *latitudini* : *ultima* ai vv. 12 e 13, le simmetrie vocalica in /e/ e consonantica in /r/ postoniche *incombere* : *zattera* ai vv 5 e 6,

l'assonanza e la consonanza in dentale postoniche *crepita : ultima* ai vv. 9 e 13, e la già menzionata corrispondenza imperfetta *offrono : naufrago* ai vv. 3 e 4.

Tuttavia per una sorta di legge del contrappasso in rapporto all'imperfezione dello schema rimico dell'originale, in questa regolarità di rime ritmiche e in questa trama di richiami fonici poco sopra individuate si inserisce un dato anomalo, vale a dire il carattere piano dell'ultimo verso: "a strappare scalciando dai torpori?". La perfezione del sistema di rime sdruciole si inceppa proprio al termine del componimento: un'irregolarità puntiforme ma ancor più indicativa in quanto posta in una zona liminare del testo. Essa in questo modo si fa metafora dell'imperfezione formale caratterizzante l'originale stesso, rappresentata appunto dall'assenza di un assetto rimico riconoscibile. In questo caso dunque, per trasmettere in traduzione un'irregolarità che nell'originale si configurava al livello macroscopico della struttura rimica, è stata operata un'alterazione puntiforme rispetto ad una tendenza dominante.

Ancora una volta dopo *Vacance*, il poeta-traduttore fornisce un saggio della resistenza della forma presente nell'originale, in questo caso suggerendone al contempo la precarietà attraverso l'allestimento di soluzioni originali e inusitate instauranti una nuova regolarità che in sé contiene i germi della propria contraddizione.

Se i primi due componimenti costituenti la sezione *Sonnets du petit pays entraîné vers le nord* presentano ancora una certa regolarità per schema rimico (*Vacance*) o per saturazione delle corrispondenze in punta di verso (*Fin de communale*) e trovano nelle versioni italiane realizzazioni che ne trasmettono il senso formale complessivo, procedendo nella lettura ci si trova dinnanzi a sonetti sempre più decostruiti dal punto di vista rimico, caratteristica che si proietta nei testi tradotti diventando più consistente.

Infatti, come già anticipato, il ruolo non solo strutturante della rima ma anche demarcativo e fonico vengono notevolmente depotenziati nelle traduzioni dei componimenti che seguono, nonché in quelle dei sonetti esterni alla sezione ma presenti nell'antologia (*Can vei la lauzeta mover... e Patria*).

Infatti a fronte di originali che, pur non presentando esattamente degli schemi regolari, risultano caratterizzati da una fitta trama di rime, per lo più perfette, le loro traduzioni non solo sono povere di corrispondenze foniche in punta di verso ma queste, ove presenti, sono anche imperfette ed evanescenti. Tuttavia, spesso, a compensazione di questa mancanza, il testo è fonicamente intessuto di altri richiami sonori, come

allitterazioni, ripetizioni o rime interne, siano esse perfette o imperfette, che ne arricchiscono il tessuto fonico.

L'attenzione a queste forme di risarcimento fonico sono probabilmente dettate per il poeta-traduttore non solo dall'esigenza di restituire al lettore italiano la quintessenza dei valori stilistici dell'originale ma anche dalla necessità di sostenere dall'interno l'identità della forma metrica del sonetto, che, pur liberata da uno schematismo prosodico e rimico rigidi, deve potersi dare come riconoscibile nelle sue linee fondamentali e nelle sue caratteristiche retoriche tradizionali.

Come ha riconosciuto Natascia Tonelli nel suo studio sul sonetto contemporaneo vi sono infatti delle costanti retoriche che si sviluppano dalle origini e continuano a riguardare le realizzazioni contemporanee di tale forma metrica, caratterizzandone persistentemente il profilo identitario.⁷² I richiami fonici in particolare sono riconosciuti tra questi elementi distintivi e ad essi si riconosce la capacità di compattare fronte e sirma,⁷³ le uniche partizioni che, nella raccolta in analisi, non a caso è possibile quasi sempre distinguere all'interno dei componimenti come elemento discriminante per il riconoscimento della forma metrica del sonetto.

Essendo le traduzioni dei testi transitivi,⁷⁴ rifacendosi cioè a degli originali a cui devono rimandare, il poeta-traduttore non può che restituirne la *quidditas* a partire dall'estensione nella lingua d'arrivo delle potenzialità già insite nel testo di partenza: il recupero e l'implemento dei valori sonori viene dunque a inserirsi a pieno titolo entro questo processo di rivitalizzazione dell'ispirazione originale nel testo tradotto, al quale processo concorre l'ausilio della consapevolezza della tradizione metrica che sostiene la validità di tali scelte nel senso di una maggiore solidità identitaria del sonetto.

Proseguendo nello studio, in ordine dopo *Fin de communale (Dopo le elementari)* si trova il sonetto *Comme en station*, caratterizzato nell'originale dall'assenza di uno schema rimico regolare (aBcDbAeFcFgÇhE) e dalla presenza di tre versi irrelati (4, 11 e 13); tuttavia, ad eccezione della consonanza nasale al v. 12 ("mont") in relazione alle parole in rima ai vv. 3 e 9 (rispettivamente "échauffement" e "mouvant"), tutte le rime sono perfette. Nella versione italiana, *Come in stazione*, oltre all'assenza di un assetto rimico ordinato e alla presenza di quattro versi irrelati (vv. 5, 10, 11 e 14), le

⁷² Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, op. cit., pp. 95-121.

⁷³ *Id.*, pp. 98-100.

⁷⁴ *Scrivere, tradurre*, in Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, op. cit., p.197.

corrispondenze presenti sono tutte rime non perfette. Nel dettaglio il v. 1 esce in “questo”, in assonanza tonica e atona e in parziale consonanza con “vetro” del v. 6; “calmo”, al v. 2, assona con “disarmo” del v. 8, col quale condivide anche la consonante postonica /m/; assonanza tonica e atona e consonanza legano a distanza i vv. 3 (“riscaldarsi”) e 13 (“rassicurarti”), mentre corrispondenza molto flebile si ha tra “tetti”, v. 7, e “monti”, v. 12, che condividono l’atona postonica e la dentale /t/ davanti ad essa; infine i vv. 4 e 9 rimano, per così dire, per posizione d’accento, trattandosi di rime sdruciole (rispettivamente “abitacolo” e “instabile”).

Per quanto concerne i versi irrelati si nota che alcuni di essi in realtà sono gli unici a rimare perfettamente, anche se internamente, con altri versi; il v. 10, uscente in “niente”, si trova infatti in corrispondenza fonica con il medesimo termine replicato in apertura al v. 13, “da cui niente verrà a rassicurarti”, parimenti a quanto avviene nell’originale: (vv. 10-13)

paysage, lui qui n’a *rien* demandé
 pour l’accueil? Il regarde au-delà
 de ton bref repos le cercle obtus des monts
 d’où *rien* ne viendra qui te rassure,

Entro il v. 14 (“ad aiutarti con un gesto (esisti!), una voce”), poi, “aiutarti” rima con “rassicurarti”, in punta al verso precedente.

Nel complesso la rete fonica si dirada per l’aumento, se pur minimo, delle rime irrelate e si depotenzia per l’imprecisione della loro corrispondenza. A smorzare ulteriormente la percezione dei richiami sonori concorre lo sviluppo frammentato della sintassi spezzata da *enjambements* che interessano tutto lo sviluppo del testo:

Provvisoria dimora, *questo*
strano rifugio incastonato nel *calmo*
fiato delle bestie, *riscaldarsi*
impercettibile del fieno, dei semi adusti: *abitacolo*
dove deponi le tue pene. *Un’ombra*
 sul verde mima dall’unico vetro
 un lentissimo decollare dei *tetti*
tranquilli, dei muri in disarmo.
 È pronto ad accettarlo questo *instabile*
paesaggio, lui che non ha chiesto niente
 in cambio dell’accoglienza? Già *guarda*

oltre il tuo breve riposo il cerchio ottuso dei monti
da cui niente verrà a rassicurarti,
ad aiutarti con un gesto (esisti!), una voce.

La presenza di continue inarcature offusca il ruolo demarcativo delle parole in punta di verso, il cui valore fonico conseguentemente viene a confondersi all'interno del fluire di periodi che scavalcano i confini dei versi.

Sembrerebbe dunque che la rima, in questo caso imperfetta, perdendo la sua visibilità in punta di verso, venisse in definitiva ad essere assimilata ad un qualsiasi altro artificio sonoro, atto a compattare fonicamente il testo, come già osservato da Fabio Magro per le rime della prima produzione poetica raboniana.⁷⁵ E così deve certo essere se, in primo luogo, le uniche rime perfette presenti sono individuabili grazie alla collocazione interna al verso del secondo elemento di corrispondenza, posizione non marcata rivestita dalla maggior parte delle figure di suono presenti, e se, in secondo luogo, esse si configurano essenzialmente nella forma della “ripetizione”, di parola, come per “niente” o di suffisso desinenziale, come per *rassicurarti : aiutarti*.

La posizione al termine del verso non appare più dunque, in traduzione, una sede privilegiata per dare luogo a corrispondenze sonore bensì un luogo come un altro all'interno del testo adatto a dare vita a questi fenomeni.

Il componimento successivo, *Mouvements, mousses*, presenta nell'originale una trama rimica irregolare (aBcDēBdCđFčGđF), caratterizzata stavolta da due soli versi irrelati (1 e 5, rispettivamente uscenti in “consolera” e “lieu”) ma da rime per la maggior parte imperfette: si osservano assonanza tonica ai vv. 2 e 6, *petites : hyphes*, 4 e 7, *préserve : assène*, 12 e 13, *cogne : bouillonne*, cui si somma la consonanza nasale; alle rime perfette arricchite da allitterazione *pentés : plantes*, vv. 3 e 8, si associa poi “empreinte”, v. 11, con le quali condivide la consonanza nasale. Rima fonicamente esatta, anche se grammaticalmente scorretta, si evidenzia infine tra i vv. 10 e 14, *supportée : exilé*.

In generale, pur trattandosi per la maggior parte di rime imperfette, gli effetti sonori sortiti risultano apprezzabili, innanzi tutto per la relativa vicinanza di certi termini in relazione come *cogne : bouillonne* ai vv. 12 e 13:

⁷⁵ Fabio Magro, *La metrica del primo Raboni*, op. cit., p. 399.

honteuse, une privation où le sang cogne.
Un vœu violent par-dessous bouillonne,

Nonché per la posizione di evidenza da essi rivestita per trovarsi per lo più al termine di sintagma o frase; così al v. 2 (“et donc il prenait soin des choses petites,”), 3 (“de la lisse surface des pentes,”), 4 (“du sourire des yeux, le seul qui préserve,”), 6 (“«Même sous la maison fermentent les hyphes!»”), 9 (“[...], tranchées par le travers”), 14 (“[...], déjà exilé.”).

La traduzione raboniana, *Movimenti, muschi*, invece, non presenta un vero e proprio tessuto di corrispondenze sonore in punta di verso; si possono notare soltanto delle assonanze toniche in /e/ e atone in /a/ in uscita ai vv. 4, 7 e 13, rispettivamente *preserva* : *assesta* : *violenta*, ed in /a/ ed /e/ ai vv. 8 e 12, *piante* : *sangue*, accomunate anche da consonanza in nasale /n/. Bisogna inoltre osservare che queste rime imperfette non sono tutte ugualmente apprezzabili. Grazie alla riproposizione di alcune scelte formali già presenti nell’originale è possibile che alcune di esse vengano messe in evidenza rispetto ad altre, che risultano invece più evanescenti. Per esempio l’*enjambement* tra i vv. 7 e 8, “Eppure la vita, come si dice, assesta / colpi di falce...”, mutuato dall’originale “Pourtant la vie, comme on dit, assène / ses aveugles coups...”, ha in questo caso, contrariamente a quanto osservato per le inarcature del componimento precedente, il pregio di mettere in rilievo in punta al v. 7 l’innescò “assesta”, per altro posto in evidenza anche dall’allontanamento dal suo soggetto “la vita” a causa dell’interposizione dell’incidentale tra virgole “come si dice”. L’isolamento del termine in punta al verso rende così fruibile la corrispondenza con il precedente “preseva” in uscita al v. 4, anch’esso in posizione di spicco poiché posto al termine di una proposizione parentetica cui segue una pausa determinata da virgola: “del sorriso degli occhi, il solo che preserva,”. La rima imperfetta *piante* : *sangue* invece risulta meno percepibile, innanzi tutto perché piuttosto distanziata tra i vv. 8 e 12, in secondo luogo per la posizione rivestita all’interno dello sviluppo del periodo dalle due parole in corrispondenza. Infatti “piante” è separato dall’aggettivo ad esso riferito “umane” da *enjambement* anaforico, che non crea dunque una frattura tra frase e verso tale da sottolineare la posizione terminale del sostantivo in punta di verso “colpi di falce alla cieca tra le piante / umane,”. L’inarcatura risulta dunque morbida e la dizione non batte in uscita diverso, ma si flette dolcemente al verso successivo, oscurando il valore fonico

del termine in rima. Dal canto suo “sangue”, v. 12, è posto al termine di una proposizione nominale appositiva, una sorta di coda riassuntivo-commentativa del periodo: l’intonazione tende dunque a far risuonare questa frase quasi come un inciso epigrammatico distaccato dal resto, distanziandone ulteriormente il sostantivo in uscita rispetto a “piante” con cui assona: (vv. 7-12)

Eppure la vita, come si dice, assesta
colpi di falce alla cieca fra le piante
umane, tranciate via di traverso
con l’impudicizia del destino sopportata per anni
come un’impronta vergognosa,
una privazione contro cui sbatte il sangue.

Tuttavia si può comunque osservare come alcuni valori fonici, persi in traduzione in punta di verso, vengano in qualche modo recuperati all’interno del testo. Nella stessa area del sonetto dove in traduzione non si trova un equivalente riscontro alla rima imperfetta *cogne : bouillonne* dei vv. 12 e 13, per esempio, il poeta-traduttore, nel trasporre in italiano la relativa “où le sang cogne”, viene a creare un’allitterazione in /s/, a parziale compensazione dei valori fonici originali perduti: “contro cui sbatte il sangue”. La ripetizione del suono si ripete anche al v. 14, dove “coupe” viene reso nell’italiano “strappa”: (vv. 12-14)

una privazione contro cui sbatte il sangue.
E al di sotto ribolle una voglia violenta
che lo strappa da tutto, già esiliato.

In generale comunque è evidente lo scarto tra l’originale ricco di corrispondenze, se pur imperfette, in punta di verso, e la traduzione, dove queste sono rare.

Osservando le strategie di traduzione e di resa rimica dei due ultimi componimenti presi in esame ci si rende conto di come nel testo italiano si proceda nel senso di una sottrazione progressiva dei valori fonici in punta di verso: in *Come in stazione*, a fronte di rime prevalentemente perfette nell’originale, si riscontrano corrispondenze imperfette; in *Movimenti, muschi*, alle rime perfette e soprattutto imperfette ma presenti in rilevante quantità nel testo francese, rispondono poche e rarefatte assonanze.

Sembra dunque possibile individuare per ora nella strategia traduttiva raboniana una tendenza alla graduale accentuazione delle scelte formali realizzate nell'originale in merito alla rima, progredendo a ritmo lievemente accelerato nella decostruzione della forma rispetto al testo di partenza.

Tale metodo sembra essere verificato anche nella traduzione di *Contremont (Verso l'alto)*, quinto sonetto della serie dove si osserva nell'originale una più significativa presenza di corrispondenze in punta di verso: solo due versi infatti risultano irrelati (il v. 10, "sapins", e il v. 12, "aime") e le rime sono per lo più esatte, ad eccezione di quelle imperfette *retourne* : *tourbe*, arricchite dalla corrispondenza protonica di /t/, dei vv. 1 e 4, e delle assonanze nasalizzate *ans* : *crissantes* ai vv. 2 e 3, le quali, insieme, vengono per altro potenzialmente a definire una quartina iniziale a schema rimico incrociato. Oltre a questo possibile assetto incipitario e al distico conclusivo a rima baciata (*glace* : *enlacent*) non vi sono comunque entro il sonetto altre tracce di una struttura rimica regolare; tale componimento tuttavia, in relazione ai due precedenti, presenta chiaramente tracce più significative di regolarità per qualità, presenza e organizzazione delle rime: (ãBbÃcDcEdFeGhH)

Il part vers la neige, il se retourne
une autre fois sur le désastre des ans
perdus parmi les herbes crissantes
des vallons protégés, des plateaux de tourbe
et tout ce vent, ce vert infertile
dans l'air à pic au-dessus des abreuvoirs.
Petit monde impitoyable, hostile
aux marcheurs, aux chevaux traversant les haies,
aux excès des moissons, il est tard
pour toi aussi, ton soleil dans les sapins
se fige, adieu! – Il part à jamais
pour un pays qui n'affiche rien, qui n'aime
pas le feu mais le creux sous la glace,
mais le sol obscur où les veines s'enlacent.

Stando all'ipotesi metodologica sulla traduzione precedentemente avanzata, sarà dunque naturale conseguenza mantenere attiva nel testo di arrivo una maggior quantità di valori fonici, procedendo al contempo nel il processo di decostruzione formale, attuata nello specifico attraverso lo smantellamento di qualsiasi traccia di architettura residuale e di rima perfetta. Si osservano così le assonanze *anni* : *scricchiolanti* : *tardi* ai vv. 2, 3 e 9,

le prime due delle quali arricchite da consonanza nasale, *siepi* : *abeti* ai vv. 8 e 10, *paese* : *vene* ai vv. 11 e 14. Per quanto riguarda le figure di suono disseminate all'interno dei versi si nota subito al v. 1 l'allitterazione di /v/, "Va incontro alla neve, si gira", ottenuta dal poeta-traduttore mediante una riformulazione del francese "Il part vers la neige" che tenesse conto anche del titolo del componimento scelto per la versione italiana, *Verso l'alto*: attraverso la variazione lessicale del verbo francese infatti, l'allitterazione di /v/ risulta possibile senza dover iterare, per renderla possibile, la preposizione impropria "verso", presente nel primo verso dell'originale ma già utilizzata per rendere il titolo italiano. Si sortisce così un effetto di ripetizione sonora che percorre il titolo e primo verso, saldati nella mente del lettore dalla contiguità strutturale, dal concetto di moto che li accomuna e quindi anche dal suono. Allitterazione di /v/, mutuata dall'originale ("vent"/ "vert"), si rinviene anche al v. 5: "e tutto quel vento, quel verde sterile nell'aria". Una sorta di anafora paronomastica si nota poi in punta ai vv. 6 e 7 tra "a picco" e "Piccolo", per il ritorno in successione degli stessi segmenti fonici, mentre ai vv. 8 e 9 si osserva l'allitterazione della sibilante sorda /s/ nelle espressioni "oltrepassa le siepi", "messi eccessive". Iterazione dell'affricata sorda /tʃ/ si rileva invece in "agghiaccia", "ghiaccio" e "intrecciano", compresi rispettivamente entro i vv. 10, 13 e 14; la figura etimologica determinata tra i primi due termini in relazione è creata *ex novo* in traduzione, visto che nell'originale francese le voci corrispondenti erano rappresentate da "fige" e "glace", in nessun rapporto fonico o etimologico tra loro. Il nesso tra gli ultimi due termini del tritico, invece, ripropone la suggestione creata dalla rima *glace* : *enlacent* nell'originale francese in punta ai vv. 13 e 14. Assonanza interna si nota infine tra "fuoco", in punta al v. 12, e "suolo", contenuta in posizione iniziale entro il v. 14.

Va incontro alla neve, si gira
 un'altra volta a contemplare il disastro degli anni
 perduti tra le erbe scricchiolanti
 dei valloni protetti, dell'altopiano di torba
 e tutto quel vento, quel verde sterile nell'aria
 a picco sopra gli abbeveratoi.
 Piccolo mondo, spietato, ostile
 a chia piedi o a cavallo oltrepassa le siepi,
 alle messi eccessive, è tardi
 anche per te, s'agghiaccia tra gli abeti

il tuo sole, addio! – Lui va sempre in un paese
che non si mostra, che non ama il fuoco
ma ciò che sta sotto il ghiaccio, l'oscuro
suolo dove si intrecciano le vene.

Viene confermata così, ancora una volta, la validità del principio traduttivo di sottrazione, per cui le corrispondenze in punta di verso perdono in nitidezza e in frequenza rispetto all'originale; le analisi dei componimenti seguenti ne convalideranno la conformità anche per le restanti rispettive versioni, mettendone tuttavia in evidenza i limiti alla luce di una più decisa decostruzione formale. Infatti mentre nei precedenti sonetti si è osservato come la depauperazione rimica si sia rivelata in qualche modo proporzionata al livello di precisione e ricchezza delle corrispondenze foniche negli originali, in *Sans trembler*, sesto della serie, si nota come tale calibrato disequilibrio non funga più da principio direttivo della traduzione ma ad esso si preferisca la riproduzione e la valorizzazione di quegli aspetti che nell'originale rappresentano lo scarto rispetto alle realizzazioni rimiche più conformi a norma. Ne risulta un sonetto maggiormente decostruito dal punto di vista rimico che predilige le soluzioni meno regolari ma al contempo più duttili a essere riproposte e reinventate nel testo d'arrivo non più solo in punta ai versi ma soprattutto al loro interno.

Appare infatti subito evidente la disparità nella quantità delle corrispondenze foniche in punta di verso tra l'originale, caratterizzato dalla completa saturazione rimica dei versi - se si considerano anche la rima esterna/interna *tunnel* : *appel* ai vv. 9 e 10 (“...l'arcier du tunnel, / l'appel d'air...” e la rima identica data da ripetizione lessicale “...flamme après flamme” in uscita al v. 6 - e la sua traduzione, *Senza tremare*, dove sono riscontrabili soltanto tre coppie di versi in relazione sonora. Inoltre, mentre nel testo francese le rime sono per lo più esatte, con l'eccezione della consonanza in /r/, *soustraire* : *heure*, ai vv. 2 e 7, nella versione italiana l'unica rima perfetta è rappresentata dalla tronca *pietà* : *inutilità* mentre le restanti corrispondenze si riducono alle assonanze *specchio* : *appello*, vv. 3 e 9, e *ora* : *bocca*, vv. 7 e 10.

In traduzione si perde dunque buona parte dei valori fonici in punta ai versi ma al contempo si recuperano le ripetizioni lessicali e i fenomeni fonici interni ad essi presenti nell'originale, che vengono intensificati in traduzione attraverso l'attuazione di nuove soluzioni affini. Dunque accanto alle anfore più o meno fedelmente ricalcate per

posizione (“Ma come...”/ “Come...”, a fronte di “Mais comment”/ “Comment”, vv. 1 e 5, e “...che lui / non...” / “che lui non...”, vv. 11-12 e 14, in rapporto a “qu’il ne...plus...” / “qu’il ne...pas. ...”, vv. 12 e 14), alle ripetizioni interne ai versi di termini (“fiamma a fiamma”, per “flamme après flamme”, v. 6) e di suoni (“giorni / di gioia”, vv. 5-6, per *jours de joie*, v. 5, e “...disinganno?...disperazione” per “*décevante?...désespoir...*”, v. 8) mutuati dall’originale, nella versione italiana si osservano anche la geminazione dell’avverbio “*jamais*”, v. 7, nella locuzione “ora e sempre” ottenendo così la duplicazione entro il verso della parola “ora”, posta al termine dello stesso (“per difenderla ora e sempre dall’ora”), l’iterazione del pronome personale “lui” al v. 14, “che lui non saprà, lui lontano nel grido”, che era già apparso poco prima in punta al v. 11, la successione di sillabe identiche ma speculari realizzata in prossimità dei confini terminali e iniziali delle parole in apertura al v. 11, “intatta, attonito...”, e l’assonanza esterna/interna realizzata tra “invecchiato”, in punta al v. 13, e “lontano”, interno al v. 14.

Mais comment n’a-t-il pas eu pitié
de celle-là qui ne pouvait se soustraire
au poids de sa vision, au miroir
grimaçant de sa propre inutilité?
Comment oublier les jours de joie
et l’enfance entretenue flamme après flamme
pour ce que jamais ne l’atteigne l’heure
décevante? Ou bien le désespoir ne voit
plus que le mur, l’acier du tunnel,

l’appel d’air glacé des long dévalements?
Sa bouche intacte, effaré trou noir
qu’il n’entendra plus, tremble. Un nimbe descend
sur son visage d’ange vieilli
qu’il ne saura pas. Il est loin dans le cri.

Ma come ha fatto a non avere pietà
d’una che non poteva sottrarsi
al peso della sua visione, allo specchio
beffardo della sua inutilità?
Come si fa a dimenticare i giorni
di gioia, l’infanzia nutrita fiamma a fiamma
per difenderla ora e sempre dall’ora
del disinganno? O la disperazione
non vede più che il muro, l’acciaio del tunnel,
[l’apello
d’aria gelida dei precipizi? La sua bocca
intatta, attonito buco nero che lui
non potrà più sentire, trema. Scende un’aureola
sulla sua testa d’angelo invecchiato
che lui non saprà, lui lontano nel grido.

Nel testo d’arrivo si osserva dunque come l’ossatura fonica sia principalmente demandata alla riproposizione degli elementi di iterazione e degli effetti sonori interni già presenti nell’originale e al loro incremento attraverso nuove realizzazioni, piuttosto che attraverso la cura delle corrispondenze in punta di verso.

In questa scelta si può leggere la conferma dell’equiparazione della rima, perfetta o imperfetta che sia, a qualsiasi altro tipo di ripetizione sonora avente la funzione di compattare fonicamente il testo e la volontà del poeta-traduttore di sottolineare a tal

proposito il ruolo rilevante assegnato alla ripetizione lessicale e a qualsiasi altro elemento di ritorno fonico interno al verso. In particolare la scelta di mantenere e incrementare le iterazioni sottolinea la volontà di evidenziare uno degli aspetti più caratterizzanti del sonetto quale forma chiusa, la circolarità.⁷⁶

In questo caso le ripetizioni non vanno certo nel senso di una demarcazione strutturante delle articolazioni interne al componimento, trattandosi per altro di uno di quei sonetti della raccolta che non presenta segni di interpunzione tra fronte e sirma, bensì vogliono creare un ritorno e una circolarità identificativi che, trascesa la definizione di qualsiasi confine interno, conferiscano compattezza ad un discorso che si vuole unico, fittamente intessuto di eco necessarie, in quanto caratterizzanti la forma archetipica del sonetto, ma ottenute al di fuori della meccanicità e, se si vuole, rigidità di qualsiasi sistema rimico.

Ciò che conta sottolineare in conclusione è come i caratteri fonici fondamentali da trasmettere in traduzione siano stati qui riconosciuti dal poeta-traduttore altrove che nella rima, rendendo possibile un'ulteriore evoluzione nel percorso di emancipazione da essa.

Le traduzioni dei componimenti che seguono appaiono generalmente attraversate dalla stessa pulsione ravvisata in *Senza tremare*, orientata a ridurre all'osso i formalismi legati alla rima e a individuare e sfruttare piuttosto le altre risorse foniche interne ai versi. Lo si nota chiaramente in *Per un passo in più*: a fronte di un originale dove, pur in presenza di una quantità considerevole di versi irrelati (quattro), si danno solo corrispondenze perfette (*bat : fois*, vv. 1 e 10, *cinglant : temps*, vv. 2 e 6, *sien : humain*, vv. 4 e 9, *stupeur : voyageurs*, vv. 7 e 14, *image : partage*, vv. 11 e 13), in traduzione si contano soltanto due coppie assonanti in punta ai vv. 1 e 6, *vento : tempo*, e 10 e 11, *ancora : icona*. Le soluzioni sonore sono invece attivate piuttosto all'interno dei versi, potenziandole a partire dall'originale o introducendole *ex novo* nel testo d'arrivo; si osservano dunque: le allitterazioni in /r/ al v. 4, “e riscaldi una terra d'ombra, un corpo”, dove si registra un implemento del valore fonico grazie alla scelta di tradurre con “terra” il “sol” francese (“et réchauffe un sol d'ombre, un corps...”), in /t/ al v. 6, “trovare il tempo” rispetto a “avoir le temps”, e in /c/ e /r/ al v. 10, “[...] occorre cercare, ancora” da “il faut chercher [...] encore [...]”; la rima perfetta esterna/interna tra “tagliante”, in

⁷⁶ Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, op. cit., p. 100.

punta al v. 2, e “niente”, interno al verso seguente, e la rima tronca interna/esterna in *-a* ai vv. 10, 12 e 13, rispettivamente: “[...] più in là [...]” (dalla trasformazione della locuzione “plus loin”), “[...] avrà [...]” (ottenuto cambiando in futuro il tempo presente dell’originale francese “il a”), e “[...] toccherà”.

Era un punto nel gelo dove il vento
batte ma nulla d’umido al tagliente
rullio dei ciuffi, niente che conforti
e riscaldi una terra d’ombra, un corpo
che fu suo. Chiunque voi siate, amici,
svegliatemi! Siamo fuggiti senza trovare il tempo
di conoscerci, con lo stupore che abita
anche questi monconi di natura.
Ma se in noi sopravvive dell’umano
è più in là che occorre cercare, ancora
una volta. Chiunque porti con sé un’icona
amata avrà qualcosa da non perdere:
non morremo. In sorte ci toccherà
l’ansia senza fine dei viaggiatori.

Tuttavia entro questo panorama di depauperazione rimica torna a farsi strada la possibilità di creare in punta di verso poche ma significative corrispondenze sonore al di fuori di qualsiasi determinismo formale. Questo accade, per esempio, nella traduzione «*Da luoghi profondi perduti*» del sonetto originale «*De ces lieux profonds égarés*», caratterizzato da un solo verso irrelato e da corrispondenze foniche in punta di verso per lo più perfette. La sua versione italiana presenta ancora una volta un considerevole depotenziamento del ruolo della rima, con pochi versi in corrispondenza per lo più imperfetta (*sempre* : *tempo*, vv. 11 e 12) e ritmico-imperfetta (*inavvertibile* : *amabile*, vv. 5 e 10, *annegano* : *vedono*, vv. 8 e 9). D’altra parte, secondo la tendenza ormai riconosciuta, alla contrazione delle rime fanno da contrappeso la conferma delle ripetizioni lessicali già contenute nell’originale (le anfore “Che cosa...”/“Che cosa...”, a fronte di “Qu’est-ce qui...”/“Qu’est-ce qui...”, vv. 1 e 7, “verso”/“Verso”, per “vers”/“Vers”, vv. 8 e 9), la loro dilatazione nel testo d’arrivo (per esempio l’aggettivo francese “plus loin”, v. 2, viene duplicato nella versione italiana in “lontano, più lontano”) e tutta una serie di richiami fonici interni spesso volti a potenziare suggestioni già presenti nel testo francese (così, per esempio, la resa di “négligeable” con

“inavvertibile”, v. 5, dilata la serie di parole inizianti col prefisso privativo *in-*, “innocente” e “iniquo” ai vv. 4 e 6, ripresa dall’originale, “innocent” e “iniquité”).

Nonostante ciò, entro questo contesto di deciso abbandono della rima quale stilema fondante del sonetto, il poeta-traduttore, riabilitando in senso tradizionale la sede terminale di verso quale luogo marcato della forma, si serve di un particolare tipo di rima, quella per l’occhio, al fine di sfruttarne le potenzialità associative per mettere in relazione le parole in punta ai vv. 1 e 3. Entro un panorama dove la meccanicità e la sicurezza della corrispondenza sono state sfatate è possibile infatti conferire valore iconico alle rare associazioni rimiche realizzate. Così la rima per l’occhio tra la sdrucciola “orrido” e la piana “grido”, permette di intensificare, tramite il legame figurativo così determinato tra le due voci, il senso di negatività contenuto nei primi versi del sonetto.

Instaurare rapporti semantici tra le parole in rima è uno stratagemma a cui il poeta-traduttore non è nuovo: come evidenziato da Fabio Magro nel suo studio sui sonetti raboniani,⁷⁷ l’autore se ne era servito nelle raccolte *Quare Tristis* e *Ogni terzo pensiero* per “rivalutare la funzione strutturante della rima”,⁷⁸ cioè entro un’ottica generale di recupero della forma.

Il fatto di ritrovarlo entro un panorama radicalmente mutato, dove la traduzione esige una nuova plasticità svincolata non solo da qualsiasi schematismo ma anche e sempre più dal retaggio rimico dell’originale stesso, è indice, oltre del valore puntuale di tale realizzazione, del carattere ricercato della traduzione. Infatti tale risorsa retorica, ben lungi dal voler ripristinare il ruolo strutturante della rima, introduce ad ogni modo una nota di stile atta a rimarcare il valore letterario del testo d’arrivo che, ripulito dai formalismi superflui e ridotto all’essenza delle figure di suono, abbisogna di una controfirma di garanzia stilistica.

Un altro esempio di tale utilizzo della rima entro un contesto di irregolarità si ritrova in *D’altra parte*: accanto a varie consonanze (*agogna* : *sogghigno*, vv. 2 e 5, *cuore* : *lettori* : *ombre*, vv. 7, 10 e 11) e assonanze (*cuore* : *ombre* : *fosse*, vv. 7, 11 e 12), il poeta-traduttore realizza *ex novo* una sola rima perfetta in punta di verso, tra “poesia” al v. 1, scelta per tradurre il francese “poème”, e “oblia” al v. 4, posta in uscita di verso grazie all’anastrofe nell’ordine dei costituenti rispetto all’originale (“...prodezza

⁷⁷ Fabio Magro, *Poesia in forma di prigionia*, op. cit., pp. 234-36.

⁷⁸ *Id.*, p. 234.

s'oblia" in luogo di "...s'oublie la prouesse"). In un componimento in cui si legge che la poesia "si fa trascinare", v. 2, "si spezza", v. 6, "s'incespica", v. 8, e infine si riduce ad "assente" e "inconsolabile", v. 14, la rima "poesia"/"oblia" assume un rilevante significato simbolico, volto a sottolineare e intensificare il tema portante.

In tal senso va letta anche la rima interna/esterna *prodezza* : *spezza*, vv. 4 e 6, che mette in relazione un valore positivo con un verbo che sembra smentirne l'affermazione. A ben vedere tra le due sole coppie di rime perfette del componimento si crea un intrico reversibile di referenze: infatti se il verbo "oblia", v. 4, si riferisce logicamente a "prodezza" ma si lega fonicamente a "poesia", v. 1, quest'ultima costituisce il vero soggetto di "spezza" che è però associato rimicamente a "prodezza". Il concetto sottolineato da questa intelaiatura logico-fonica è dunque a maggior ragione il medesimo e ruota attorno al disfaccimento di valori affermativi quali la poesia e le sue più dirette qualità. A conferma di una lettura semantizzata del significante e dei dati formali sembra contribuire inoltre la prosodia: l'endecasillabo irregolare al v. 8 infatti, "Verso nord s'incespica ad ogni passo", fa cadere l'*ictus* di 5^a proprio su "incespica", legando ancora una volta forma e contenuto.

Verso nord stasera è la poesia
che si fa trascinare o forse agogna
a piovere, seguita da un corteo
dolente dove pietà rinasce e prodezza s'oblia
e più in fondo, più in fondo oltre il sogghigno
degli anni perduti si spezza
leggendo un brano del tuo cuore!
Verso nord s'incespica ad ogni passo
nel ruvido intrico di sillabe
che disperde le file di lettori
ansiosi, sempre, di finirla con le ombre.
Con le lacrime è già finita, non fosse
per la sorgente in stanca dei numeri
che culla in te lei assente, inconsolabile.

Il punto di maggiore distacco tra l'originale e la sua traduzione per quanto riguarda la rima si osserva comunque all'altezza dell'ottavo componimento della serie, *Deorsum*.

Dunque giù, verso il fondo, mai sopra,
a fondo nel crudele per i cupi

corridoi delle talpe, le ministrade
 delle radichette, fin dove sgorga l'umore
 come acqua sporca al dorso degli abissi.
 Non resta niente dei legami di carne,
 dei cristallini sogni d'un giovane,
 delle sortite per vedere a dispetto dell'inverno.
 La sua calamita è il nord sotterraneo
 dove scrittura non incanta tracce:
 dategli asilo, ricordi della parola
 masse d'ossido intercluse cui nessuna
 mano arreca ferita. Fra lui e l'ombra
 questa pace affilata di coltello.

A fronte infatti di un originale caratterizzato da un assortimento rimico quasi regolare ,
 &B&C&D&E&F&G&H, potenzialmente individuante delle suddivisioni interne in quartine e
 terzine, dove i due soli versi irrelati, ai vv. 4 e 10, rientrano coerentemente a far parte
 del possibile schema, si osserva nel testo di arrivo la pressoché totale assenza di
 corrispondenze in punta di verso. Le uniche presenti risultano poco apprezzabili, per
 esempio per la lontananza reale delle voci in relazione fonica, come accade per
 l'assonanza *carne : tracce*, ai vv. 6 e 10, e per *sopra : parola: ombra*, dove il primo
 termine al v. 1 è particolarmente lontano dai successivi ai vv. 11 e 13; oppure per la
 distanza percepita tra essi, come accade proprio per gli ultimi due termini citati,
 “parola” e “ombra”, a causa della densità sillabico-accidentale interposta tra loro, nonché
 a causa della struttura sintattica che prevede una pausa forte tra le proposizioni di cui
 essi fanno parte: “ ricordi della parola / masse d'ossido intercluse cui nessuna / mano
 arreca ferita. Fra lui e l'ombra”.

Non potrebbe esserci una distanza più netta tra la compattezza rimica del sonetto
 francese e la rarefazione delle corrispondenze in punta di verso della traduzione. Inoltre
 i risarcimenti fonici attivati nel testo d'arrivo in aggiunta rispetto all'originale per
 compensare tale mancanza sono scarsi: l'unica aggiunta innovativa si osserva tra i vv. 4
 e 5 dove si evidenzia il ritorno fonico del nesso *-or-* : “l'umore / come acqua sporca al
 dorso degli abissi”.

Per quanto riguarda invece il primo dei due sonetti contenuti nell'antologia al di fuori
 della sezione ad essi espressamente dedicata, vale a dire *Can vei la lauzeta mover...*, la
 sua resa rimica si rifà al principio generale precedentemente individuato di una
 proporzionata sottrazione della frequenza e dell'esattezza delle rime, con un'adeguata

compensazione di fenomeni fonici all'interno dei versi. A fronte infatti di un originale caratterizzato da una commistione di rime fonicamente, anche se non sempre grammaticalmente, perfette (*brisés : hypogées*, vv. 2 e 4, *songes : plonge*, vv. 5 e 8, *mort : sorts*, vv. 6 e 14, *remplie : prédit : paralysie*, vv. 3, 10 e 12) e imperfette (“visite”, v. 1, in assonanza coi precedenti vv. 3, 10 e 12, “mémoire”, v. 9, in assonanza tonica con “menace”, v. 11) e da due versi irrelati (vv. 7, “mystère”, e 13, “attendre”), la traduzione presenta una maggiore quantità di versi non in corrispondenza fonica tra loro, precisamente i vv. 1 (“visita”), 3 (“piena”), 4 (“ipogei”), 8 (“chiarezza”) e 11 (“interminabile”), mentre si conta una sola rima perfetta desinenziale realizzata in punta di verso, *serbare : aspettare*, ai vv. 9 e 13, e una perfetta esterna/ interna, *mistero : intero*, in uscita al v. 7 ed entro il v. 9; gli altri versi sono in sola corrispondenza imperfetta tra loro: assonanze si osservano ai vv. 2, 6 e 12, *rotte : morte : dove*, le prime due delle quali caratterizzate anche da consonanza postonica in /t/ e da allitterazione di /r/, ai vv. 5 e 14, *sogni : sorti*, anche allitteranti in /s/, mentre corrispondenza per la sola parte postonica si osserva ai vv. 10 e 14 tra “predetti” e “sorti”. Entro i versi della versione italiana sono ravvisabili i consueti fenomeni atti a compattare fonicamente il testo: ai vv. 2 e 5 si osserva la figura etimologica “sognato”/“sogni” (innovazione rispetto al francese *rêvé : songe*); tra i vv. 4, 5 e 6 si notano le assonanze interne *tetro : freddo* e *interdetto*, corrispondenza corroborata dall'allitterazione di /r/ e volta a istituire, almeno per i primi due termini in relazione, un legame iconico che conferisce compattezza fonico-logica all'atmosfera ostile descritta: (vv.1-6)

Nella casa paterna, in visita.
 Ho sognato che avevole ginocchia rotte
 e che la testa si gonfiava, piena
 d'un soffio tertro venuto su dagli ipogei
 del freddo, cupa riserva di sogni,
 lievito che sfiora l'interdetto della morte.

Allitterazione in /t/ ed /r/, spesso unite in un nesso, si osserva poi ripetutamente ai vv. 6 (“lievito che sfiora l'interdetto della morte”), 7 (“Quand'è che ci ha feriti di mistero”), 10 e 11 (“...Al posto di non predetti / terrori, la minaccia interminabile:”) e 13 e 14 (“eravamo stremati d'aspettare / l'atroce evidenza delle nostre sorti.”, dove si nota anche il ritorno di /s/.)

Per quanto concerne la traduzione di *Patrie*, il secondo sonetto contenuto nell'antologia al di fuori della sezione dei *Sonnets*, si osserva come essa riproponga fondamentalmente l'iterazione delle espressioni, dei costrutti e dei termini, entro e in punta ai versi, che si trovano ripetuti nei primi otto versi dell'originale stesso: (vv. 1-8)

La nuit se referme et diminue
de taille en un instant et bascule
dans son refuge minuscule aux
paupières scellées très fort l'oubli:
la nuit, tu le vois, vite se ferme
et bascule en un instant sans yeux.
Garde ton refuge minuscule,
sous la langue une graine d'oubli

La notte si richiude e decresce
di statura in un attimo e precipita
nel suo rifugio minuscolo dalle
palpebre sigillate molto forte l'oblio:
la notte, lo vedi, fa preso a chiudersi
e precipitare in un attimo senz'occhi.
Non abbandonarlo il tuo minuscolo rifugio,
sotto la lingue un seme d'oblio,

Si notano dunque nella prima parte di *Patria* l'anafora "La notte"/"la notte" (nell'originale, "La nuit"/"la nuit") ai vv. 1 e 5, la ripetizione della locuzione avverbiale "in un attimo" nel cuore dei vv. 2 e 6 (in francese "en un instant"), l'iterazione variata e in chiasmo del sintagma nominale del v. 3, "nel suo rifugio minuscolo", al v. 7, "il tuo minuscolo rifugio" (a fronte del parallelismo del testo di partenza "dans son refuge minuscule"/"ton refuge minuscule"), il poliptoto "precipita"/"precipitare" ai vv. 2 e 6 (*variato* rispetto a "bascule"/"bascule") e la rima identica *oblio* : *oblio* ai vv. 4 e 8 (parimenti a *oubli* : *oubli*), mentre non si rilevano altri tipi di corrispondenza fonica in punta di verso, a differenza di quanto avviene nell'originale (per esempio l'assonanza tra "diminue", in uscita al v. 1, con i termini "bascule", v. 2, e "minuscule", v. 7, in rima tra loro), ad eccezione di una rima ritmica tra "precipita" e "chiudersi" ai vv. 2 e 5.

Nemmeno nella seconda parte del sonetto si osservano altri particolari accorgimenti sonori a compensazione delle rime perdute nella trasposizione dall'originale (*air* : *serres*, vv. 9 e 11, *tourbillonne* : *hommes*) se non un'ulteriore rima ritmica tra "turbina" e "ignorano" ai vv. 12 e 14. Unica rima imperfetta ravvisabile è la consonanza in /dʒ/, realizzata tra fronte e la sirma, *rifugio* : *stringi*, ai vv. 7 e 11. (vv. 7-14)

Garde ton refuge minuscule,
sous la langue une graine d'oubli;
et nous pourrons voyager sur l'air
à nouveau, comme au temps des étés
interminables si tu te serres

Non abbandonarlo il tuo minuscolo rifugio,
sotto la lingue un seme d'oblio,
e noi potremo viaggiare nell'aria
ancora una volta, come al tempo delle estati
interminabili se tu ti stringi

contre le courant qui tourbillonne
de nuages musculoux où bat
un sang profond ignoré des hommes.

contro la corrente che turbina
di nubi muscolose dove batte
un sangue profondo che gli uomini ignorano.

Riassumendo brevemente quanto finora esposto a proposito del trattamento rimico dei sonetti, si è visto come Raboni si sia preoccupato di restituire in traduzione un assetto più regolare là dove nell'originale esso era stato chiaramente definito (*Vacance* e *Fin de communale*), mentre abbia accentuato il processo di decostruzione là dove nel testo di partenza non erano ravvisabili schemi regolari e si rilevavano corrispondenze irrelate e/o imprecise. La rima in traduzione viene dunque innanzitutto a perdere, pari passo con l'originale, valore strutturante, mentre in secondo luogo rispetto ad esso perde progressivamente anche valore demarcativo, a causa della rarefazione delle corrispondenze in punta di verso, e valore sonoro, per l'imprecisione delle relazioni, per lo più imperfette.

L'emancipazione nell'uso della rima ha condotto poi il poeta-traduttore a interpretare sempre più liberamente l'ispirazione mutuata dall'originale, rinunciando via via ad un tipo di decostruzione proporzionata dei valori rimici da un testo all'altro e arrivando a preferire alle corrispondenze in punta di verso tutta una serie di richiami fonici interni, atti a compattare il corpo del sonetto, riconoscendo in essi l'ossatura fonica portante e identificativa di quest'ultimo. Ne risulta che le corrispondenze sonore in punta di verso vengono ridotte ed assimilate a qualsiasi altro artificio fonico, perdendo così il loro ruolo peculiare. Tuttavia la rima esatta, ove presente, resta un segnale di letterarietà, in particolare dove, svincolata da qualsiasi determinismo formale, viene a determinare dei legami non solo fonici ma anche semantici tra le parole in relazione. In questo modo Raboni, inseguendo la necessaria plasticità del dire in traduzione, porta all'estremo limite la liberazione formale entro la forma stessa, riservando agli elementi tradizionali dell'endecasillabo regolare e della rima perfetta il ruolo di segnalare il valore letterario e stilistico del testo d'arrivo, che non è altro che lo specchio rimodellante dell'ispirazione originale.

3. *Altre poesie*

Le restanti poesie raccolte nell'antologia, indipendentemente dalla sezione di cui fanno parte, possono essere suddivise in due grandi gruppi a seconda dell'assetto conferito all'organizzazione dei versi: da una parte si danno componimenti brevi, quasi esclusivamente indivisi, la cui lunghezza varia e non supera i trenta versi; dall'altra si riuniscono poesie lunghe, dai cinquantaquattro ai novantuno versi, ordinate in stanze.

Entro ciascun gruppo può inoltre essere individuata un'ulteriore ripartizione tra componimenti polimetrici, con escursioni sillabiche più o meno accentuate e formule sillabiche più o meno libere, e componimenti tendenzialmente regolari, isometrici o costruiti su differenti ricorrenze prosodiche.

Tra le poesie della sezione *Rares éclairs sur le versant d'en face...* (da:) si osserva inoltre un frammento in prosa, (*rêve*), che non può essere ricondotto alla classificazione qui sopra proposta:

je fais rouler pas très loin au fond du précipice de blocs argileux une gross'espèce
de limace ronde palpitante, c'est moi-même

3.1 *Componimenti originali brevi*

3.1.1 *Gli originali in lingua italiana*

Tra i vari componimenti brevi distribuiti nelle varie sezioni *Insenatura*, *Rares éclairs sur le versant d'en face* (da:), 1985-1988, e *Altre poesie*⁷⁹ spiccano alcune poesie scritte in lingua italiana, spesso combinata ad altri idiomi quali francese e spagnolo, talvolta fusi in un mistilinguismo di significativa portata stilistica. Si osservi per esempio l'incipit di *Roma '87*, componimento polimetrico e plurilingue indiviso di ventisette versi: (vv. 1-10)

⁷⁹ La poesia «*Quelle impatience aussi, le matin* » non si colloca in alcuna di queste sezioni, ma si trova posta in apertura all'intera raccolta.

Città sierra convulsa
 cada vez que je
 te quiers me fait mal
 sotto cangianti veli
 di stormi ce désir
 che non hai- fa male un poco
 assai inseguire negli occhi
 di giovani ormai brutti
 tutti uguali ormai
 c'est incroyable

Oltre all'amalgama dei tre idiomi, al v. 3 si osserva una vera e propria fusione di elementi linguistici di diversa provenienza entro la medesima voce "quiers", composta dalla radice spagnola *quier-* e dalla desinenza francese *-s*, relativa alla prima persona singolare del presente indicativo, ottenendo nell'esecuzione del verso un efficace effetto eufonico.

Degli altri componimenti in italiano, anche *Il sogno bambino* e *Optimo*,⁸⁰ entrambi indivisi e rispettivamente di diciotto e nove versi, presentano innesti in lingua francese che tuttavia, rispetto alla poesia precedente dove erano inglobati totalmente nel testo, vengono qui evidenziati in corsivo, segnalandone in questo modo non solo l'alterità linguistica ma anche il loro specifico ruolo entro la struttura del componimento:

La incontrai, tanto tempo fa –
 «*c'est le vent c'est le vent, le céleste élément*»
 – pare ieri: ho avuto anch'io
 in un qualche dove
 il mio primo minuto di vita.

(*Il sogno bambino*, vv. 11-15)

Come fugge per noi verso l'ostro!
 Oh come uccide e dispera *en plein jour!*

(*Optimo*, vv. 8-9)

⁸⁰ Anche nel caso di questo titolo si può osservare l'innesto di una desinenza di un idioma su una radice linguisticamente differente, specificamente di un suffisso italiano, *-o*, su una base lessicale meglio riconducibile, tra le lingue moderne coinvolte in questa fusione mistilinguistica, al francese *optim-* (ma si veda anche lo spagnolo "óptimo"); chiaramente la radice può anche essere mutuata direttamente dal latino.

Nel primo caso infatti il verso in francese coincide con l'inserzione di un inciso in discorso diretto, mentre nel secondo il cambio di lingua e di formato tipografico marca il termine del componimento.

Rispetto alle precedenti poesie *Verso S. Martino* non solo è scritta totalmente in italiano ma si struttura anche secondo una forma strofica chiusa regolare, vale a dire quella della ballata, riconoscibile per la ripresa iniziale e per l'iterazione dell'ultima rima di questa in chiusura della stanza che segue:

| | |
|--|------|
| Autunno noioso si protrae | (10) |
| nei lunghi pomeriggi di quasi amore | (12) |
| nei pleniluni candidi | (7) |
| assiderati già, indifESI... | (9) |
| | |
| Come fai a scrivere così | (10) |
| a un bambino assente che non conosci, | (11) |
| senza sapere il fuoco | (7) |
| chiaroscuro, la scoperta immagine | (10) |
| elementare che ci condanna | (10) |
| là nel più fuggente dei suoi sguardi? Eppure | (12) |
| l'intreccio dei tuoi segni | (7) |
| arriva fin qui, scalfisce questi mESI. | (12) |

L'assortimento delle misure entro il componimento tuttavia non si configura altrettanto regolarmente, né risultano ulteriori concordanze rimiche strutturanti, fatta eccezione, forse, per l'assonanza *segni : mesi* che evidenzia la conclusione del componimento.

Tutte le poesie in lingua italiana sono comunque caratterizzate da polimetria, sia essa più evidente, come ne *Il sogno bambino*, dove uno stesso periodo si può sviluppare tra versi di notevole escursione sillabica, o più sfumata, come in *Optimo*, dove si potrebbe quasi parlare di anisosillabismo:

| | |
|---|------|
| Forse è qui non veduta quella di fuori, | (12) |
| la femminile forma del vento, | (10) |
| vaia sibilante | (6) |
| che tu sai... | (4) |

(*Il sogno bambino*, vv. 7-10)

| | | |
|---|--|------|
| | Domani chissà che solitari | (10) |
| | ebeti passaggi dovremo abitare | (12) |
| | convinti da muti tristi amici se | (12) |
| | hanno forza ancora, e che altro, | (8) |
| 5 | insieme senza scampo, senza sguardo. | (11) |
| | Ride la piazza chiara ove oscilla | (10) |
| | il cerchio d'ombra d'un gioco infantile. | (11) |
| | Come fugge per noi verso l'ostro! | (10) |
| | Oh come uccide e dispera <i>en plein jour!</i> | (11) |

(*Optimo*)⁸¹

Tale libertà nell'assortimento delle misure che caratterizza i testi originali in lingua italiana, posti in sequenza nelle prime pagine della raccolta, può fungere in qualche modo da premessa all'operazione di traduzione stessa dei componimenti brevi, che, come si vedrà, tenderà ad una polimetria più o meno accentuata anche di fronte ad originali isometrici o diversamente ma regolarmente strutturati. La poesia in lingua italiana verrebbe così connotata in senso polimetrico fin da questi primi componimenti originali, i quali avvalorano a posteriori la scelta di una versificazione più o meno libera anche per la traduzione raboniana.

3.1.2 *Componimenti regolari per formula sillabica*

Dei trentadue componimenti brevi in lingua francese ben ventuno presentano formule sillabiche regolari; di questi tredici si contraddistinguono per essere isometrici, mentre i restanti si strutturano sull'alternanza di due differenti misure.

Tra i componimenti isometrici ben sette presentano *hendécasyllabes*; i restanti si compongono principalmente di misure dispari (tre di *ennéasyllabes* e due di *heptasyllabes*), mentre uno solo, «*Un printemps pourtant entre ces panneaux discrets!*», presenta *alexandrins*, per lo più privi di tradizionale cesura al mezzo o di altre ricorrenti forme di scansione compensatoria,⁸² che ne accentuano il carattere prosaico in relazione

⁸¹ L'incipit, con l'interrogativa indiretta e il riferimento a "domani", ricorda l'inizio del montaliano «*Noi non sappiamo quale sortiremo*»: "Noi non sappiamo quale sortiremo / domani, oscuro o lieto;"; in *Ossi di seppia*, in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 58.

⁸² Per la nozione di "mètre compensatoire" si veda Benoît de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation*, op. cit., pp. 332-33, 348-49 e 530-32.

anche allo sviluppo sintattico discorsivo. La regolarità prosodica di tale componimento inoltre è difficilmente sostenibile ai vv. 2 e 7, dove la misura è ricostruita solo a patto di alcune forzature, mentre al v. 22 il verso risulta irrimediabilmente soprannumerario di una battuta:

| | | |
|----|--|------|
| | Un printemps pourtant entre ces panneaux discrets! | (12) |
| | Je pense~à toi Pier Paolo sur l'autoroute | (12) |
| | pacifiée qui de Normandie ramène à la | (12) |
| | capitale atone, aux images qui sourient | (12) |
| 5 | et toujours gagnent, s'offrant, alors que tu as | (12) |
| | de toute évidence perdu, comme quiconque | (12) |
| | désormais se refuse et souffre^hors des canaux | (12) |
| | utilisables, tolérants, humanitaires. | (12) |
| | Et de quel droit, jusqu'à ta mort insoutenable, | (12) |
| 10 | se voudrait-on non humain? dans ta course folle | (12) |
| | n'as-tu pas aussi rivalisé avec eux? | (12) |
| | La marque de l'impur, ta technique du contre- | (12) |
| | pied, je les aime insuffisantes, compromises, | (12) |
| | vouées à l'échec lucide, irrécupérables... | (12) |
| 15 | C'est un mot qu'on peut employer ici, je crois | (12) |
| | (pas en politique), ainsi que révolution | (12) |
| | ou le soleil, en désertant les métaphores | (12) |
| | de l'élégie publicitaire, où tu perdais | (12) |
| | ton énergie. Comme avant toi d'autres prophètes | (12) |
| 20 | assassinés, tu as donc eu raison surtout | (12) |
| | quand tu te trompais, croyant agir par tes vers | (12) |
| | alors qu'ils subsistent parce qu'ils sont illisibles | (13) |
| | et faux, parfaitement hors champ télévisuel | (12) |
| | – c'est-à-dire intellectuel bien sûr, sinon quoi | (12) |
| 25 | d'autre? – J'entre dans Paris désert au soleil. | (12) |

Infatti per ricostruire la misura al v. 2 è necessaria un'improbabile dialefe (“...pense~à toi...”), oppure una ancor meno plausibile dieresi in “Pier” o in “Päolo”, mentre al v. 7 si deve trattare l'h aspirata di “hors” come fosse muta, permettendo la sinalefe col precedente “souffre”. Tuttavia, malgrado queste forzature e inesattezze, il componimento non può non essere annoverato, almeno in senso lato, tra quelli regolari vista non solo la preponderanza dell'*alexandrin* ma soprattutto l'insistita ricerca nella resa delle dodici sillabe ottenute anche tramite soluzioni ardite quali la tmesi, “...contre- / pied, ...” v. 12, ed *enjambements* marcati, come tra preposizione articolata e sostantivo

ai vv. 3 e 4, “...à la / capitale...”, e tra ausiliare e participio perfetto ai vv. 5 e 6, “que tu as / [...] perdu”, dove l’effetto sospensivo dell’innesco è sottolineato dal suo isolamento a fine verso a causa dell’allontanamento del *rejet* per l’inserzione della locuzione avverbiale “de toute évidence”.

I componimenti fondati sul principio di alternanza delle misure vedono invece, per quasi la totalità dei casi, succedersi *ennéasyllabes* ed *hendécasyllabes*, mentre solo un paio fanno avvicinare un verso dispari e un verso pari: «*Quelle impatience aussi, le matin*», il primo della raccolta, alterna *ennéasyllabes* a *hexasyllabes*, mentre *Sarajevo* fa succedere *ennéasyllabes* e *décasyllabes*.

Le poesie brevi prosodicamente regolari si caratterizzano, dunque, per la decisa preferenza per gli imparisillabi, ricorrendo essi in diciotto componimenti su ventuno, in controtendenza rispetto alla tradizione metrica francese che, come si è già detto, predilige le lunghezze pari, brevi o scomposte in emistichi, di cui sia possibile intuire facilmente la cadenza e dunque la natura.⁸³ Gli imparisillabi realizzati da Vegliante si caratterizzano invece per assortimenti ritmici molteplici, mai irrigiditi in scansioni ripetitive ma capaci, piuttosto, di realizzare localmente regolarità presto smentite da nuove configurazioni:

| | |
|---|------------|
| Oui vraiment tout peut s’embraser à nouveau, | 1-3-4-8-11 |
| comme on voit sur la plaine maigre des troupes | 1-3-6-8-11 |
| d’oiseaux raser de biais le crépitement | 2-4-6-11 |
| des chaumes noircis qui s’avive à leur souffle, | 2-5-8-11 |
| et dans ce bref écart s’épuiser la vue: | 4-6-9-11 |
| la vie n’est pas dans le vent qui recommence | 2-4-7-11 |
| sans fin, dans le retour endormeur des vagues! | 2-6-9-11 |

(*Préparatifs de l’hiver*, vv. 1-7)

| | |
|---------------------------------------|---------|
| Elle crie une espèce de songe | 3-6-9 |
| quand on l’entend crier, que les gens | 1-4-6-9 |
| diraient «elle ne se connaît plus»: | 2-3-8-9 |
| dans ce vide on ne peut se tenir, | 3-6-9 |
| 5 personne, à vouloir la reconnaître | 2-5-9 |
| où elle n’est pas, rêve d’un rêve | 1-5-6-9 |
| qui la ravit – qui l’arrache à soi, | 4-7-9 |
| la jette dans le cri de ses pères | 2-6-9 |

⁸³ Cfr. “loi des huit syllabes”, in Benoît de Cornulier, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Editions du Seuil, Paris, 1982, pp. 16-35. Si veda inoltre Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Armand Colin, Paris, 1990, pp. 20-30.

| | | |
|----|-------------------------------------|---------|
| | sans même qu'elle sache le dire, | 2-4-6-9 |
| 10 | qu'elle puisse le voir, y renaître. | 1-3-6-9 |

(«*Elle crie une espèce de songe*»)

| | | |
|----|--|------------|
| | Noire confiture entre le doigts | 1-5-9 |
| | (bien sûr il faudrait t'empêcher d'y penser) | 2-5-8-11 |
| | des pucerons sur les tiges grêles | 4-7-9 |
| | ivres suçant le peu de vie qui nous reste. | 1-4-6-8-11 |
| 5 | D'un jet dans l'évier, éliminer | 2-5-9 |
| | la fadeur de leur soumission, la honteuse | 3-8-11 |
| | giclure, effacer la poix funèbre! | 2-5-7-9 |
| | Détourne ainsi l'autre menace, à bon compte, | 2-4-5-8-11 |
| | pauvre dolorosa qui n'es pas | 1-6-9 |
| 10 | des nôtres, pour que j'arrive à repartir. | 2-7-11 |
| | (Tu es là souvent, quand la beauté | 3-5-6-9 |
| | se refuse et qu'il me semble t'entrevoir | 3-7-11 |
| | sans souffrir, dans un train ménager | 3-6-9 |
| | où tu m'as préservé, malgré tout, du rien). | 6-9-11 |
| 15 | À présent tu peux vaquer, tu peux | 3-7-9 |
| | prendre soin à loisir d'un banal jardin: | 1-3-6-9-11 |
| | dans les trous du temps je t'entends rire. | 3-5-8-9 |

(Autre bonne femme)

Nel primo dei tre esempi qui sopra riportati si nota infatti come, ad un incipit di componimento ritmicamente simile (vv. 1 e 2), seguano configurazioni differenti per la medesima misura endecasillabica (vv. 3, 4, 5, 6), con richiami di cadenza tra versi non contigui (i vv. 5 e 7 si strutturano per buona parte sui medesimi accenti di 6^a, 9^a e 11^a sillaba). In «*Elle crie une espèce de songe*» si osserva poi come, accanto alla frequente clausola in 6-9, non manchino tuttavia strutture ritmiche differenti in chiusura di verso, mentre in apertura si rileva una notevole mobilità degli *ictus*. Nel terzo e ultimo esempio, infine, si nota una variazione progressiva nella struttura ritmica dell'*hendécasyllabe*, per cui da clausole ritmiche in 8-11 (vv. 2, 4, 6, e 8) si giunge, passando per cadenze in 7-11 (vv. 10 e 12), a scansioni in 6-9-11 (vv. 14 e 16), le quali risultano per buona parte coincidenti con quelle di alcuni vicini *ennéasyllabes* (vv. 11 e 13). Buona parte degli *ennéasyllabes* e degli *hendécasyllabe* dei primi nove versi, inoltre, pur nella varietà delle diverse realizzazioni ritmiche, poggiano su un comune *ictus* di 5^a.

Un esempio ulteriore di molteplicità accentuativa coesistente con fenomeni di iterazione ritmica si osserva in «*L'ombre est sur nous: te touche déjà son aile*», dove, per mezzo della modulazione puntiforme ma progressiva degli *ictus*, è possibile via via configurare differenti assetti, permettendo tuttavia la permanenza di nuclei ritmici identici, nonché il loro ritorno a distanza; anche i vv. 12 e 13, che sembrano esclusi da tale sistema di eco ritmiche, iterano invece la stessa cadenza, non fosse per una sillaba in anacrusi nel primo dei due che sfalsa la coincidenza:

| | | |
|----|---|------------|
| | L'ombre est sur nous: te touche déjà son aile | 1-4-6-9-11 |
| | d'alun, méchante. Oublie les jours d'illusion, | 2-4-6-8-11 |
| | les minutes ardentes vite englouties, | 3-6-8-11 |
| | le bonheur friable, aliment de piteux | 3-5-8-11 |
| 5 | espoirs renvoyé chaque fois – à demain, | 2-5-8-11 |
| | à demain dans quelque veine ou goutte d'ambre | 3-5-7-9-11 |
| | toujours belle, impérissable étoile, fleur... | 3-7-9-11 |
| | C'est pourquoi sans savoir l'enfant a envie | 3-6-8-11 |
| | de pleurer s'il se voit en nous, terrifiés. | 3-6-8-11 |
| 10 | C'est pourquoi je t'en voulais de perdre un temps | 3-7-9-11 |
| | vorace, un âge en sursis. De l'inutile | 2-4-7-11 |
| | rancœur, des moments donnés, ne reste rien | 2-5-7-9-11 |
| | qu'une tristesse atone, où vient rarement | 1-4-6-8-11 |
| | hésiter ce rythme à quoi je me retiens: | 3-5-7-11 |
| 15 | alors, va, comme un nageur dans le courant | 2-3-7-11 |
| | laisse-toi porter jusqu'à des eaux dociles. | 3-5-9-11 |
| | Tu diras plus tard si tu voulais mourir. | 3-5-9-11 |

Un altro componimento *la rivière l'enfant*, unico tra quelli brevi in lingua francese a presentarsi non indiviso ma articolato in una quartina iniziale e in un distico conclusivo, pur nella sua brevità, presenta nei suoi *hendécasyllabes* una varietà e una ricorsività ritmica simili:

| | | |
|--|--|----------|
| | <i>j'ai touché son corps de petite sirène</i> | 3-5-8-11 |
| | <i>aussitôt cambrée, étouffant sous le jour</i> | 3-5-8-11 |
| | <i>brutal au zénith, déjà soustraire avec</i> | 2-5-9-11 |
| | <i>l'instant fugitif qu'elle a peut-être su</i> | 2-5-9-11 |
| | <i>(comme aux kyrielles de tes souvenirs</i> | 1-5-11 |
| | <i>l'esquives, pour qui t'appelais Miss Water)</i> ⁸⁴ | 2-8-11 |

⁸⁴ In corsivo nell'originale. Il conteggio metrico dell'ultimo verso tiene conto della pronuncia francese dell'appellativo "Miss Water" che vuole ossitona l'ultima parola.

Tratto ampiamente frequente anche se non strettamente caratterizzante la totalità dei componimenti brevi prosodicamente regolari è la presenza della rima perfetta o imperfetta. Per buona parte dei casi si tratta di comparse disordinate, non legate ad un disegno rimico specifico, come si può osservare in alcuni dei testi sopra riportati, per esempio in «*L'ombre est sur nous: te touche déjà son aile*»; qui si nota infatti come le uniche rime fonicamente perfette si abbiano ai vv. 11 e 16, *inutile : dociles*, e 12 e 14, *rien : retiens*, mentre alcune assonanze in /i/ ricorrano ai vv. 3, 8 e 16, rispettivamente *englouties : envie : mourir*, senza che si possa parlare di schema o di ruolo strutturante della corrispondenza. Anche per *Autre bonne femme* si può osservare la stessa disseminazione non ordinata di uguaglianze sonore, con le assonanze ai vv. 1 e 12, *doigts : entrevoir*, le rime *penser : ménager* ai vv. 2 e 13, *repartir : rire* ai vv. 10 e 17, e la coppia *éliminer : beauté* ai vv. 5 e 11, mentre in «*Elle crie une espèce de songe*» l'unica corrispondenza significativa si ha ai vv. 5 e 10, *reconnaître : renaître*.

Altri componimenti possono poi presentare concentrazioni rimiche più dense, magari in zone circoscritte del testo, senza comunque che per questo si vengano a determinare relazioni strutturanti tra testo e trama rimica o regolarità di qualche tipo, come si può osservare in *Béatrice*: (vv. 8-21)

Est-ce pour elle que les nuits semblent
retourner à l'enfance des rêves
sanglants, à la tristesse des bêtes?
Est-il ici d'autre inspiratrIce?
Jamais autrement que dans la r/ME
vaine elle rassure, ou dans ce train
vital et dérisoire à quoi pousse
nature, de pente en pente aux c/MEs.
(Tu l'as voulue sous ta main, poète!)
Alors il faut quitter ces parAGES,
cingler sans joie vers le haute transe
marine ouverte à tous les passAGES
du vent, du montant long, du désastre.
Renoncer au gîte, à la lenteur.

Tuttavia, in alcuni casi si possono osservare configurazioni rimiche non solo particolarmente fitte ma anche atte a configurare un'architettura costruttiva che dona solidità al componimento, in particolar modo quando esso si caratterizzi per un'esigua quantità di versi. Se infatti da una parte l'accentuata brevità di una poesia può porre in

evidenza l'uso della rima, che viene così ad emergere anche solitaria entro un numero irrisorio di versi, dall'altra la rima stessa ha la capacità di strutturare metricamente un componimento che non può contare sulla corposità strofica per affermare la propria compattezza. Questo si nota soprattutto nel caso delle quartine isolate come *Sarajevo* e «...*même on voit des oiseaux sur la ville*», di seguito riportate nello stesso ordine:

| | |
|--|-----------------|
| On voudrait une phrase simple | a ₉ |
| que de prendre chaque jour le métro | B ₁₀ |
| et pourtant les guichets, les dédales | a ₉ |
| où se croisent des corps, les néons sont faux. | B ₁₀ |
| ... même on voit des oiseaux sur la ville | a ₉ |
| zigzaguer par la froidure en vols compacts | B ₁₀ |
| imprévisiblement presque hostiles | a ₉ |
| ou bien poursuivant ensemble quel vouloir... | B ₁₀ |

Le rime perfette e imperfette, eventualmente associate alle *rime-zero* dei versi irrelati, determinano, infatti, schemi alternati che conferiscono un ulteriore spessore metrico alla poesia.

Uso strutturante della rima si osserva anche in «*Il y a mon visage qui me regarde*» dove l'incipit e la chiusura del componimento sono marcati dalla medesima corrispondenza; il corpo del testo inoltre si arricchisce di ulteriori uguaglianze foniche all'interno e in punta ai versi, senza però un criterio ordinativo preciso:

Il y a mon visage qui me regARDE
 pendant que l'ascenseur s'élève en chuintant
 et tout semble impénétrablement lointain
 derrière le moi des yeux la maladie
 fouille peut-être déjà sous le miroir
 dans le train qui s'oxyde, le mauvais teint
 où s'ouvrent des taches brunes menaçantes,
 fleurs de machinerie grossière et fragile
 trop bien huilée, si l'on pense aux Somalies;
 légère honte d'avoir voulu percer
 le lisse avenir qui un peu s'y attARDE.

Lo stesso utilizzo a cornice della rima perfetta si osserva anche in «*Mais elle crie dans les rues*», dove la corrispondenza viene ripetuta in forma di assonanza anche al v. 3;⁸⁵ il testo è inoltre internamente arricchito di allitterazioni in /v/ e in /j/ nonché di rime interne/esterne in /ã/:

Mais elle crie dans les rUes,
 crie sans pitié pour sa bouche,
 craque ses grosses jointUres
 rougies par le vENT, le vin,
 mauvais vin qui lui descEND
 dans le bas, la rEND rageuse
 chienne, lui ôte la vUe...

Un ulteriore esempio di impiego costruttivo della rima si osserva in «*Et pourquoi mon amour serait-il un monstre*»: la corrispondenza in [o]⁸⁶ ai vv. 1-2, arricchita dalla /m/ protonica, la rima imperfetta in /ɔ̃/ del distico finale, che marcano inizio e termine del componimento, la *rime pauvre*⁸⁷ dei vv. 3-4 e le assonanze dei vv. 7-8, che lo sostengono internamente, accanto alla *rime-zero* dei vv. 5-6,⁸⁸ contribuiscono a strutturare la poesia in distici baciati:

| | |
|--|---|
| Et pourquoi mon amour serait-il un monstre | A |
| à faire admirer sous le couvert des mots | A |
| qui disent toujours nous ne laisserons pas | B |
| mourir ce que tu as aimé une fois? | B |
| Mon amour, chacun l'a connu, l'a perdu | C |
| dans la misère ordinaire de nos jours, | C |

⁸⁵ “Si l’homophonie de la dernière voyelle tonique du vers est suivie d’une hétérophonie, il y a seulement *assonance* [...]” da Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, op. cit., p. 185.

⁸⁶ Cfr. “L’opposition [o]-[ò] que nous connaissons aujourd’hui est beaucoup plus récente. Même si des théoriciens comme La Noue tendent à l’analyser comme une opposition [O:]-[O], elle semble assez instable et n’est pas pleinement prise en compte par les versificateurs. On peut donc considérer sa « pertinence poétique » comme faible. Elle ne saurait en particulier être comparée à l’opposition [e]-[è] qui, elle, existe aux sources de notre poésie.”, da Olivier Bettens, *Chantez-vous français?*, http://virga.org/cvf/o_____1.php.

⁸⁷ “Rime pauvre: une seule homophonie, celle de la dernière voyelle tonique du vers”, da Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, op. cit., p. 191.

⁸⁸ Infatti “perdu” non assona con “jours” a causa dell’alterità qualitativa di /y/, vocale anteriore, rispetto a /u/, vocale posteriore; la distinzione fonetica tra i due suoni è testimoniata in poesia fin dalla *Chanson de Roland*, dove essi caratterizzavano distintamente le assonanze di lasse differenti (Cfr. *Id.*, http://virga.org/cvf/u_____1.php?item=40). Nel caso di questo specifico componimento, la corrispondenza, determinata fondamentalmente per posizione, è, certamente, corroborata anche dai tratti fonetici comuni ai due foni, ovvero l’arrotondamento e la chiusura, espressi, tuttavia, a gradi di differente intensità.

| | |
|---|---|
| la houle longue où tous résistent, puis lâchent, | D |
| la molle saison d'ombres noyées. Il passe | D |
| tout près, parfois tout autre, et meurtri profond | E |
| comme le vôtre, parlant pour tout le monde. | E |

Che traccino architetture complesse o marchino le zone liminari del testo, le rime possono rivestire dunque a vari livelli di complessità un ruolo strutturale, anche se non sempre è possibile attribuire ad esse un significato costruttivo.

3.1.3 *Componimenti polimetrici irregolari*

Mentre tra i componimenti brevi regolari le misure maggiormente ricorrenti erano rappresentate da quelle medio-lunghe dell'*ennéasyllabe* e dell'*hendécasyllabe*, tra quelli polimetrici irregolari si osserva la comparsa di un'ingente quantità di versi brevi, per lo più imparisillabi. Su centosettantatré versi ripartiti in dieci componimenti, infatti, quaranta sono *pentasyllabes*, trenta *heptasyllabes* e venti i versi composti da tre sillabe metriche, per un totale di novanta versi, cioè più della metà del totale; se si tengono in conto, inoltre, i diciannove *ennéasyllabes* presenti, il bilancio dei versi dispari brevi e medi raggiunge la somma complessiva di centonove versi.

Buona parte dei versi brevi si concentra in cinque poesie formalmente simili, composte da un numero di versi compreso tra i venti e i ventinove, di cui quattro sono caratterizzate dall'iterazione nel titolo del medesimo soggetto – *La messagère du dedans*, *La messagère du dehors*, *Messagère d'en bas* e *L'autre (messagère)*.

In *La messagère du dedans* e in *L'autre (messagère)*, sui ventotto versi di cui sono entrambe composte, rispettivamente diciotto e dodici sono rappresentati da *pentasyllabes*; le restanti misure, invece, oscillano in eccesso e in difetto per lo più di una sillaba, donando un effetto complessivo di contenuto anisosillabismo, ad eccezione dei rari passaggi in cui la misura versale si dilata ulteriormente, accogliendo pure un maggior numero di *ictus*:

| | |
|----------------------|-----|
| Comment allions-nous | 2-5 |
| survivre sans forme, | 2-5 |
| traversés de pluies, | 3-5 |

| | |
|------------------------------|---------|
| flottant sur le vent | 2-5 |
| de multiples voix? | 3-5 |
| C'était comme si plus | 3-6 |
| rien de nous n'avait cours, | 1-3-5-6 |
| comme si nos dieux s'étaient | 1-5-7 |
| enfocés à jamais sous terre: | 3-6-8 |
| mots imprononçables, | 1-5 |

(*La messagère du dedans*, vv. 15-24)

| | |
|--|---------|
| L'attente de vivre | 2-5 |
| s'est réfugiée | 4 |
| dans les plantes que tu | 3-6 |
| arroses sans fin. | 2-5 |
| L'odeur de terre mouillée | 2-4-7 |
| ouvre une tombe fraîche où s'engouffre | 1-4-6-9 |
| en tourbillons à peine visibles | 4-6-9 |
| du coin de l'œil une enfance | 2-4-7 |
| Brusque des sous-bois. | 1-5 |

(*L'autre (messagère)*, vv. 20-28)

In *La messagère du dehors* e *Messagère d'en bas*, invece, si osserva come alcune misure particolarmente brevi e ricorrenti in forma esplicita ricorrono come sottomisure in lunghezze superiori. Nel primo componimento, in particolare, si nota come il trisillabo, che compare sedici volte su ventinove versi, ritorni spesso come sottomisura negli *octosyllabes*, negli *ennéasyllabes* ma soprattutto nei più frequenti *heptasyllabes*, a cui viene per lo più, ma non costantemente, alternato:

| | | |
|----|-------------------------------|-------|
| | Te voilà ~ enfin absolument | 3-5-9 |
| | différente, | 3 |
| | tout entière à contempler, | 3-7 |
| | extérieure. | 3 |
| 5 | Te tournant d'où tu venais | 3-7 |
| | sans savoir: | 3 |
| | tes yeux, tu ne pourrais pas | 2-7 |
| | les changer. | 3 |
| | C'était devant le vertige | 2-4-7 |
| 10 | bourdonnant | 3 |
| | de ce vert dru qui jamais | 3-4-7 |
| | ne s'arrête | 3 |
| | et qui monte et descend comme | 3-6-7 |
| | un grand souffle | 3 |

| | | |
|----|----------------------------------|-------|
| 15 | sur les pentes – et dans le sang | 3-8 |
| | de ton cou. | 3 |
| | J’arrivais à peine à regarder | 3-5-9 |
| | l’incessante | 3 |
| | fornication de ces vies | 4-7 |
| 20 | minuscules. | 3 |
| | Tes pupilles se voilaient. | 3-7 |
| | Nous étions | 3 |
| | deux à nouveau réunis | 1-4-7 |
| | par méprise | 3 |
| 25 | dans le gel | 3 |
| | trépidant | 3 |
| | d’une attente... | 3 |
| | J’ai su que tout est à dire, | 2-4-7 |
| | à briser. | 3 |

In *Messagère d’en bas* una simile dinamica si osserva nella seconda parte della poesia, dove gli *octosyllabes* ospitano al loro interno, in qualità di sottomisure, dei *pentasyllabes*, lunghezze maggioritarie del componimento (dieci su venti versi); il *décasyllabe* finale, inoltre, risulta dalla somma di un *octosyllabe*, coincidente con lo sviluppo della sintassi, e di un bisillabo: (vv. 10-20)

| | | |
|--|--|---------|
| | De l’avoir pensé | 3-5 |
| | me fait peur – | 3 |
| | pourtant je te sais hors de moi | 2-5-8 |
| | loin de nos jeux <i>sans</i> | 1-4-5 |
| | <i>pitié, jamais, comme</i> | 2-4-5 |
| | <i>dans une éternelle jeunesse</i> ⁸⁹ | 5-8 |
| | sans pitié, jamais | 3-5 |
| | hors d’atteinte, | 3 |
| | combien vulnérable... | 2-5 |
| | Tu ne dis rien, tu me condamnes | 1-4-5-8 |
| | à rechercher l’ébranlement, l’envol. | 4-8-10 |

Ciò che caratterizza e accomuna questi componimenti comunque, oltre all’utilizzo di versi imparisillabi brevi, è l’iterazione massiccia per ciascun componimento di una specifica lunghezza, che risulta decisamente maggioritaria e rispetto alla quale le altre misure si organizzano per lo più secondo rapporti di prossimità quantitativa o accentuale. Lo stesso si riscontra in «*Donc encore avec douleur*», dove, su ventiquattro

⁸⁹ In corsivo nell’originale.

versi, ben tredici sono rappresentati da *heptasyllabes*, mentre gli altri, rispetto a quest'ultima misura, oscillano per lo più di una o due sillabe, ad eccezione di un *hendécasyllabe* finale.

Si viene a distinguere così, entro i componimenti brevi polimetrici, un sottoinsieme costituito da cinque poesie di lunghezza uguale o superiore ai venti versi ma inferiore ai trenta, composte per lo più da misure brevi e imparisillabe, tra le quali una si impone sulle altre per ciascuna poesia come lunghezza prevalente.

Altri tre componimenti, (*lieu du retournement*), «*Que disent-ils? Ils disent qu'une*» e «*La vie est-elle plus longue*», possono invece essere raggruppati insieme per la condivisione di caratteristiche diametralmente opposte a quelle che contraddistinguono l'insieme precedente: ovvero le dimensioni contenute, l'assortimento di misure medio-brevi o medio-lunghe (fino alle quattordici sillabe) e l'assenza di misure largamente maggioritarie rispetto ad altre. Si osservi per esempio «*Que disent-ils? Ils disent qu'une*», dove differenti misure si intrecciano senza imporsi le une sulle altre, anzi assecondando l'una il ritmo dell'altra:

| | | |
|----|--|----------|
| | Que disent-ils? Ils disent qu'une | 2-4-6-8 |
| | à cheveux châains mi-longs ou courts, | 3-5-7-9 |
| | yeux marron clair, teint clair, | 1-4-6 |
| | et ce sont là emblèmes pour des rêves! | 4-6-10 |
| 5 | L'autre avec un banal prénom | 1-6-8 |
| | est mince, yeux couleur vert orangé, | 2-4-6-10 |
| | cheveux châains encore, | 2-4-6 |
| | encore abîmée par des blessures | 2-5-9 |
| | de lutte inutile, Athéna perdue. | 2-5-8-10 |
| 10 | Qui ne sait de quel côté être | 3-7-8 |
| | est suspect. Beaucoup se détournent. | 3-5-8 |
| | Le quai vibre aux lueurs des écrans. | 2-3-5-8 |
| | Une hésite à se jeter. | 1-3-7 |

A prescindere dalle lunghezze infatti, comprese tra le sei e le dieci sillabe metriche, si nota come fino al v. 7 si abbia una prevalenza di accenti portanti interni in 4^a e 6^a sede mentre a partire da esso i versi poggino piuttosto su *ictus* di 3^a e 5^a, determinando corrispondenze ritmiche tra lunghezze differenti.

Un caso particolare di estensione del medesimo ritmo tra misure differenti si osserva anche in «*La vie est-elle plus longue*», dove la scansione trimembre in 3-6-9 degli

ennéasyllabes influenza la cadenza degli *octosyllabes* che seguono, distinguendoli così da quelli bipartiti in 4-8 ad inizio componimento:

| | | |
|----|--|---------|
| | La vie est-elle plus longue | 2-4-8 |
| | dans ce jardin où rien ne bouge, | 4-6-8 |
| | où les brouillards chaque jour montent | 4-7-8 |
| | des tranchées envahies par la boue? | 3-6-9 |
| 5 | Une lune bossue troue le pente | 3-6-7-9 |
| | noire, infuse son lait de feuilles | 1-3-6-8 |
| | dans le val que le ciel repousse, | 3-6-8 |
| | les toits au ras des talus, | 2-4-7 |
| | les herbes rouillées. Pourrissent | 2-5-7 |
| 10 | encore des eaux lointaines, | 2-5-7 |
| | des choses qui se souviennent. | 2-7 |

Restano da tratteggiare due componimenti di dubbia identificazione nel panorama polimetrico irregolare, che non rientrano esattamente nei raggruppamenti poco sopra proposti ma si pongono piuttosto come realizzazioni ibride, sospese tra la regolarità e l'irregolarità dell'organizzazione versale. *Autre fragment* e *Ce matin, dimanche, une amie...* presentano infatti degli assortimenti versali polimetrici non prevedibili e perciò irregolari, ma al contempo sviluppano delle simmetrie ravvisabili a posteriori: la prima tra le due poesie, per esempio, fa alternare inizialmente per quattro versi *ennéasyllabes* ed *hendécasyllabes* e si conclude con tre versi corti, a scalare sempre più brevi di una sillaba fino al verso minimo costituito di una sola unità, configurando una struttura ordinata *sui generis* che però non trova conferma in altre poesie della raccolta né nella tradizione letteraria:

| | | |
|---|--|----------|
| | là dans le ventre de la forêt | 1-4-9 |
| | avec douceur et pénombre et transparence | 4-7-11 |
| | de l'eau brune et pourtant transparente | 3-6-9 |
| | en fuite immobile elle a cueilli des fleures | 2-5-9-11 |
| 5 | parmi toutes | 3 |
| | sans vent | 2 |
| | tiède | 1 |

La seconda, di sei versi, presenta soli *ennéasyllabes* ed *hendécasyllabes* organizzati specularmente attorno all'asse medio del componimento, secondo l'ordine 9-11-9-9-11-9; non vi sono tuttavia in tale componimento segni di pausa sintattica che possano

eventualmente giustificare una ripartizione a metà della poesia che avvalorì l'ipotesi di una divisione in sottostrofe di tre versi:

| | |
|---|----------|
| Des avions ce matin qui s'en vont | 3-6-9 |
| on ne sait où passent à travers nos corps | 3-5-9-11 |
| gisants, vides de tout hors ce brui | 2-3-6-9 |
| par lequel seuls nous nous en irons, | 3-4-9 |
| s'éloignant, revenant toujours dans nos chairs, | 3-6-8-11 |
| plomb froid, plume d'air, pressentiment, | 2-5-9 |

Si osservano cioè delle irregolarità in qualche modo ordinate, che però, non potendo essere riportate a un principio individuabile a priori, risultano appunto anomale.

Per quanto concerne la rima i componimenti polimetrici irregolari generalmente non presentano significative concentrazioni di corrispondenze foniche, che risultano anzi sporadiche e diluite nel testo. Fanno eccezione, senza che vi sia tuttavia uno schema preciso, «*Que disent-ils? Ils disent qu'une*», dove otto versi su tredici sono legati da corrispondenze perfette e imperfette, «*La vie est-elle plus longue*», dove soltanto il v. 6 risulta irrelato e la rima *lointaines : souviennent*, baciata ai vv. 10 e 11, marca la conclusione del testo, e *L'autre (messagère)* il cui testo è interamente percorso da rime perfette e imperfette:

| | | |
|----|----------------------------------|-----|
| | D'où t'insinues-TU | |
| | voix minusc <u>U</u> le | |
| | entre les pap <u>ie</u> rs | |
| | les pages de nos liv <u>re</u> s | |
| 5 | les recoins abs <u>EN</u> Ts | /ã/ |
| | du quotidi <u>e</u> n? | /ë/ |
| | De quel ordre anc <u>ie</u> n | /ë/ |
| | témoign <u>e</u> s-TU? | |
| | Vois que tout rec <u>U</u> le | |
| 10 | emporté par un v <u>EN</u> T | /ã/ |
| | impercept <u>ib</u> le | |
| | où sont prisonn <u>ie</u> rs | |
| | nos souven <u>ir</u> s | |
| | les gestes perd <u>U</u> s | |
| 15 | des moments aim <u>É</u> s | |
| | et les objets longt <u>EM</u> ps | /ã/ |
| | gardés pour r <u>ie</u> n – | /ë/ |
| | tout ce ridic <u>U</u> le | |

| | | |
|----|--|-----|
| | attachemENT... | /ã/ |
| 20 | L'attente de vivre s'est réfugiÉE dans les plantes que TU arroses sans <i>fin</i> . | /ẽ/ |
| 25 | L'odeur de terre mouillÉE ouvre une tombe fraîche où s'engouffre en tourbillons à peine visib <u>l</u> es du coin de l'œil une enfAN <u>c</u> e brusque des sous-bois. | /ã/ |

In quest'ultimo esempio vi sono due soli versi irrelati, il 25 e l'ultimo: in questo caso è l'assenza di rima a connotare la fine del componimento.

Tra le rime realizzate nei restanti componimenti si rileva in particolar modo l'assonanza ricca baciata ai vv. 12 e 13 *dents* : *ardente*, che attraverso l'iterazione sonora contribuisce a sottolineare l'immagine tratteggiata dalle stesse parole in rima:

quand il peut baiser les DENTs,
boire la bouche arDENTe

3.1.4 *I margini dei componimenti brevi*

Una significativa parte dei componimenti brevi presenta nei propri margini testuali, vale a dire nel titolo, nell'incipit e nella conclusione, dei caratteri di apertura e di incompiutezza che rendono le poesie stesse realtà incomplete e in sé non del tutto autosufficienti perché spesso dipendenti da fattori extratestuali o, come si vedrà, rinviati ad elementi intertestuali.

Affacciandosi ai testi i primi segnali di apertura subito ravvisabili risultano essere quelli di carattere tipografico, vale a dire l'utilizzo della lettera iniziale minuscola e/o dei punti di sospensione introduttivi; si tratta di indicazioni dell'indebolimento della funzione incipitaria degli esordi poetici, ridotti così a luoghi secondari rispetto a una situazione già iniziata e perciò dipendenti da un qualcosa che resta estraneo al corpo del testo. Questa sensazione di iniziale sospensione che impedisce di contestualizzare e ricostruire le premesse dei testi risulta particolarmente accentuata quando manca anche

un titolo a fornire un qualsiasi tipo di informazione utile all'inquadramento della situazione preliminare:

...même on voit des oiseaux sur la ville
zigzaguer par la froidure en vols compacts

(«...même on voit des oiseaux sur la ville», vv. 1-2)

toujours l'eau courante, la fuite illusoire
(toujours le ventre de la forêt

(«*toujours l'eau courante, la fuite illusoire*», vv. 1-2)

un grand vent souffle sur la page, entre
les lettres de ton nom, tu t'éloignes

(«*un grand vent souffle sur la page, entre*», vv. 1-2)

Talvolta, pur essendoci un titolo, questo non contribuisce in maniera significativa a chiarificare il contesto di partenza, finendo anzi per accrescere l'oscurità, rimandando per contenuto e per veste tipografica a sottintesi extratestuali:

la rivière l'enfant

⁹⁰ *j'ai touché son corps de petite sirène*
aussitôt cambrée, étouffant sous le jour
brutal au zénith, déjà soustraite avec
l'instant fugitif qu'elle a peut-être su

(«*la rivière l'enfant*», vv. 1-4)

Oppure il titolo, con funzione quasi metasegnica,⁹¹ si limita a indicare la natura precaria e incompiuta del componimento stesso:

Autre fragment

là dans le ventre de la forêt
avec douceur et pénombre et transparence
de l'eau brune et pourtant transparente

⁹⁰ Nella traduzione raboniana l'incipit di questo componimento è il solo, tra quelli iniziati con lettera minuscola, ad essere restituito con la maiuscola: "Ho toccato il suo corpo di piccola sirena"; in tutti gli altri casi il poeta-traduttore ha rispettato i caratteri tipografici e i segni di interpunzione definiti nell'originale.

⁹¹ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Einaudi, Torino, 1991, p. 5.

en fuite immobile elle a cueilli des fleurs

(«*Autre fragment*», vv. 1-4)

Talvolta invece questi incipit fragili trovano nel titolo una premessa capace di inquadrare più o meno precisamente la situazione, o quantomeno di suggerirne l'atmosfera. Tuttavia talvolta questi stessi titoli, in qualità di didascalie introduttive di testi non autonomi, sembrano quasi essere suggeriti sottovoce piuttosto che affermati come intestazioni delucidative; infatti essi possono comparire tra parentesi ed iniziare con la lettera minuscola, come si trattasse quasi di note ancillari e potenzialmente omissibili: in questo modo ciò che è essenziale viene marginalizzato e in qualche modo parificato per grado di provvisorietà a quanto segue.

Nel primo dei due esempi che seguono si può osservare come il titolo funga da chiave interpretativa di ciò che avviene nel componimento:

(lieu du retournement)

Pour parler encore lorsqu'on ne peut plus dire,
il invoque la force de céder, de se laisser
balayer à l'intérieur, soumis au souffle brusque
qui tout le traverse, comme arraché au fourreau
de ses membres, dégainée pulpe sanglante, graine
qui vibre et souffre et furieusement dévale
jusqu'à la fin qui est derrière lui, son amont.

Il "retournement", eco del montaliano *Ribaltamento*,⁹² permette infatti, anche in virtù del riferimento extratestuale, di illuminare il fine, che entro la poesia resta inespresso, di un'azione oscura, annodata in una sintassi ipotattica e complessa che tuttavia trascura ogni contestualizzazione.

Nel secondo esempio di seguito proposto, tratto dal frammento in prosa incluso nell'antologia, si osserva come l'incipit si ricollegli logicamente al titolo posto tra parentesi e in assenza del quale il contenuto del testo mancherebbe di senso:

(rêve)

je fais rouler pas très loin au fond du précipice de blocs argileux une gross'espèce
de limace ronde palpitante, c'est moi-même

⁹² Cfr. nota 14.

Ancora una volta, tuttavia, lo stesso titolo sembra essere depotenziato del suo valore esplicativo e orientativo, quasi si trattasse di un elemento accessorio entro un contesto di più ampio inquadramento di cui sfuggono tuttavia le coordinate.

I titoli dunque a causa del loro carattere parentetico e dimesso, perdono la loro autosufficienza e sembrano alludere ancora una volta a qualcosa di estraneo al componimento in se stesso, ad un principio ordinatore superiore forse, implicito e difficilmente individuabile.

Se negli ultimi esempi si è osservata la dipendenza dell'incipit poetico dal proprio titolo, che pure però restava rispetto ad esso sintatticamente autonomo, ora si viene a dare il caso di un titolo in sé non indipendente, una sorta di didascalia introduttiva al testo non scindibile da esso pena la sua incompletezza logica:

Ce matin, dimanche, une amie...

Des avions ce matin qui s'en vont
on ne sait où passent à travers nos corps
gisants, vides de tout hors ce bruit
[...]

Il titolo infatti, sospeso sui tre punti, trova parziale ripresa nel primo verso ("ce matin") e sviluppo nel resto del componimento, il quale, per parte sua, non può prescindere da quello dal momento che esso chiarifica l'identità degli attori e il frangente in cui si svolge la scena.

Il rapporto simbiotico tra titolo e testo viene a minare, per dirla con Pier Vincenzo Mengaldo, "l'indipendenza" e la "discontinuità sintattica dell'uno rispetto all'altro" normalmente consolidate dalla tradizione, nonché "l'integrità semantica del testo medesimo",⁹³ decretando la necessaria integrazione delle diverse parti della poesia in un nesso inscindibile che ricrea lo spazio espressivo, caricandolo in virtù di tali legami di una nuova tensione emotiva.

Tuttavia i componimenti spesso non completano il proprio significato soltanto ricomponendo titolo e testo; come si è visto lo stesso titolo può sembrare rimandare ad un quadro più ampio, che sfugge osservando il semplice frammento poetico; in altri casi

⁹³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, op. cit., p. 16.

il titolo non esiste nemmeno e l'apertura iniziale del testo poetico sembra perciò mancare di riferimenti esplicativi prossimi. In questi casi bisogna dunque considerare la serie di poesie di cui ciascun componimento fa parte; non solo: talvolta è necessario considerare i rapporti di successione delle poesie non solo dentro una medesima sezione ma anche tra le diverse parti di cui si compone la raccolta. I rapporti intertestuali tra le varie poesie dell'antologia sono infatti sottolineati anche da segnali di incompiutezza conclusiva che contribuiscono continuamente a rimandare altrove il termine di una situazione, di un'ispirazione. Colpiscono, a tal proposito, in particolare due componimenti, *la rivière l'enfant* e «*toujours l'eau courante, la fuite illusoire*», appartenenti a due diverse sezioni dell'antologia, rispettivamente *Insenatura* e *Rares éclairs sur le versant d'en face* (da:), che oltre a presentare segnali di apertura e incompiutezza presentano al proprio interno il medesimo soggetto, la "petite sirène":

la rivière l'enfant

*j'ai touché son corps de petite sirène
aussitôt cambrée, étouffant sous le jour
brutal au zénith, déjà soustraire avec
l'instant fugitif qu'elle a peut-être su*

*(comme aux kyrielles de tes souvenirs
l'esquives, pour qui t'appelais Miss Water)*

*toujours l'eau courante, la fuite illusoire
(toujours le ventre de la forêt
où la traduction laisse un signe au fer rouge
sur sa peau de petite sirène...)*

Le affinità formali tra i due componimenti, inoltre, si estendono al carattere tipografico utilizzato per entrambi, il corsivo, e all'uso della parentetica in chiusura di componimento – che nella seconda poesia va a costituire anche buona parte dello stesso corpo del testo. I due componimenti vengono così a richiamarsi tematicamente e formalmente e ad arricchirsi reciprocamente, senza però, ancora una volta, completarsi definitivamente.

L'ultimo dei due testi, primo della serie di poesie di cui fa parte, si riallaccia anche ad un altro componimento, «...*même on voit des oiseaux sur la ville*», l'ultimo della

sezione precedente, *Insenatura*, col quale condivide la medesima forma metrica, ovvero l'essere una quartina di *ennéasyllabes* ed *hendécasyllabes* alternati:

...même on voit des oiseaux sur la ville
zigzaguer par la froidure en vols compacts
imprévisiblement presque hostiles
ou bien poursuivant ensemble quel vouloir...

La prossimità di questi testi posti in chiusura e in apertura di due differenti sezioni adiacenti suggerisce la continuità d'ispirazione tra le due parti dell'antologia, invitando il lettore a ricercare nella continuità della successione delle poesie tra l'una e l'altra gli elementi utili a definire un quadro complessivo che mai può essere risolto in un singolo frammento.

La lettura in continuità dei singoli componimenti all'interno della progressione della raccolta è corroborata da indicazioni metapoetiche riscontrabili, per esempio, nei titoli dei testi, come accade per *Autre fragment*: in esso si può leggere infatti l'allusione ad altre realtà testuali frammentarie precedentemente inserite nell'antologia rispetto ad esso (come per esempio può essere *la rivière l'enfant*); tale componimento, per altro, non solo, come si è già visto, inizia con la lettera minuscola alludendo col deittico "là" ad un ambiente che sembra già essere stato tratteggiato altrove, ma si conclude senza punto fermo, lasciando aperta una scena che di per sé appare sospesa:

Autre fragment

là dans le ventre de la forêt
avec douceur et pénombre et transparence
de l'eau brune et pourtant transparente
en fuite immobile elle a cueilli des fleurs
parmi toutes
sans vent
tiède

Ulteriori prove a riconferma dell'interconnessione di molti componimenti si riscontrano nelle varie poesie ruotanti attorno a una "messagère" (*La messagère du dedans*, *La messagère du dehors*, *Messagère d'en bas* e *L'autre (messagère)*) e nelle due poesie tematicamente affini «*Elle crie une espèce de songe*» e «*Mais elle crie dans les rues*»,

che compaiono in quest'ordine a distanza di sette componimenti l'una dall'altra nella sezione *Rares éclairs sur le versant d'en face...*:

Elle crie une espèce de songe
quand on l'entend crier, que les gens
diraient «elle ne se connaît plus»:
dans ce vide on ne peut se tenir,
personne, à vouloir la reconnaître
où elle n'est pas, rêve d'un rêve
qui la ravit – qui l'arrache à soi,
la jette dans le cri de ses pères
sans même qu'elle sache le dire,
qu'elle puisse le voir, y renaître.

Mais elle crie dans les rues,
crie sans pitié pour sa bouche,
craque ses grosses jointures
rougies par le vent, le vin,
mauvais vin qui lui descend
dans le bas, la rend rageuse
chienne, lui ôte la vue...

L'incipit con congiunzione del secondo componimento in particolare, nonostante possa ben rientrare anche nella categoria di quelle che Mengaldo chiama congiunzioni d'apertura "impulsive",⁹⁴ sembra effettivamente rimandare a un discorso pregresso a cui si torna dopo un *excursus* intercorso nel frattempo, corroborando l'ipotesi dell'interconnessione tra le due poesie, la cui trama sembra doversi comunque ancora del tutto esaurire, vista la sospensione di quei punti che concludono ma non chiudono il secondo dei due componimenti.

Talvolta, tuttavia, i componimenti sembrano davvero rinviare ad un premessa o a una conclusione che è soltanto extratestuale, di cui non possono trovarsi precedenti né continuazioni nelle altre poesie della raccolta, siano esse anche solo provvisorie come in fondo sono quelle che fin ora si sono messe in evidenza.

Così, per esempio, *Ce matin, dimanche une amie...*, che termina con una virgola, non trova una vera e propria conclusione in se stesso, restando sospeso su un accumulo allitterante di sensazioni, né figura come un tassello di una serie più ampia di

⁹⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Inizi poetici con congiunzione*, in «Lingua e stile», XLV, 2010, p. 117.

componenti che ne completino il senso, rimanendo perciò inconcluso e rinviante ad una fine a venire:

Ce matin, dimanche, une amie...

Des avions ce matin qui s'en vont
on ne sait où passent à travers nos corps
gisants, vides de tout hors ce brui
par lequel seuls nous nous en irons,
s'éloignant, revenant toujours dans nos chairs,
plomb froid, plume d'air, pressentiment,

Oppure «*Et pourquoi mon amour serait-il un monstre,*», con la sua congiunzione incipitaria, quasi una “mossa gestuale” d’ispirazione teatrale,⁹⁵ a introdurre un’interrogazione che sembra rispondere ad una accusa fuori campo, sembra appunto ricollegarsi ad un prima di cui si possono soltanto ricostruire a posteriori le premesse:

Et pourquoi mon amour serait-il un monstre
à faire admirer sous le couvert des mots
qui disent toujours nous ne laisserons pas
mourir ce que tu as aimé une fois?
Mon amour, chacun l’a connu, l’a perdu
dans la misère ordinaire de nos jours,
la houle longue où tous résistent, puis lâchent,
la molle saison d’ombres noyées. Il passe
tout près, parfois tout autre, et meurtri profond
comme le vôtre, parlant pour tout le monde.

O ancora in «*Et l’on essaie d’apprivoiser les semblants,*», dove l’unica proposizione reggente è proprio quella introduttiva, che risulta coordinata a un qualcosa di assente, ad un preludio che, ancora una volta, non si può che determinare alla fine:

Et l’on essaie d’apprivoiser les semblants,
les serves de la reine aux lamentations
grêles, les petites suivantes ridées
comme contours de la camarde acceptant
quelques blessures, quelques échappatoires
dans le destin qui nous courbe sans façon

⁹⁵ *Id.*, p. 122.

vers la terre des plantations épuisées,
 vers l'écoulement des pots, les trames noires
 d'un enfer domestique où chacun s'entend
 pour mithridatiser sa vie à la mort.

3.2 *Componenti originali lunghi in forma strofica*

Dei quattro componenti lunghi originali in forma strofica, *Fraternité de Van Gogh* e *Prose de carême* presentano una *facies* prosodica più regolare, senza tuttavia mancare talvolta di puntuali scarti rispetto alla tendenza predominante, mentre *Terrae motus* e *Voix passant dans l'air*, pur non mancando di una solida e ricorrente base prosodica, si presentano più vari nell'assortimento delle misure.

Fraternité de Van Gogh si costituisce di cinque stanze di dieci versi ciascuna e di una quartina finale in cui si alternano *hendécasyllabes* e *ennéasyllabes*. L'unica eccezione risulta al termine della terza stanza dove al posto dell'*ennéasyllabe* che ci si aspetterebbe si ha un *heptasyllabe*; la stanza che segue, inoltre, non ricomincia ad alternare i versi come sempre a partire da un *hendécasyllabe* ma inizia con un verso di nove sillabe metriche: (vv. 29-32)

dans l'astre froid, la lumière écorchée d'un (11)
 seul interminable cri... (7)

Le noir, le noir gagne sur les ors (9)
 et te ramène aux tourbillons hébétés (11)

Prose de carême invece si compone di dodici stanze di sette versi di tredici sillabe ciascuna, senza eccezioni di alcun tipo.

Terrae motus è poi costituita da nove stanze a base decasillabica, ciascuna di dieci versi, e da un *alexandrin* conclusivo isolato tipograficamente ma legato a quanto precede da continuità sintattica: (vv. 88-91)

et tournoie comme un feu dans un puits, comme (10)
 très loin dans le temps le fond de la terre, (10)
 tremblant si fort qu'on crut saisi d'amour (10)

l'univers, et prêt à retourner au chaos!

(12)

Di novantuno versi settantasei sono *décasyllabes* mentre i restanti si dividono tra undici *alexandrins* per lo più privi di cesura al mezzo (almeno uno per stanza in posizione variabile eccetto la V che ne è priva) e quattro versi compresi tra le sei e le nove sillabe tutti concentrati in sequenza nella medesima strofa, la V di seguito riportata: (vv.41-50)

| | |
|--|------|
| Soleil et fange en des fleurs qu'on dirait | (10) |
| frappées d'hébétude, à l'envers des yeux | (10) |
| bovins, bêtise ancestrale attirante | (10) |
| bestiale, ~ alors t'appelais, pareille | (10) |
| aux impures terreurs de l'enfant | (9) |
| que je fus, sur ce tas triste en | (8) |
| péril, tordu de questions | (7) |
| intestines...tordues | (6) |
| sans réponse ~ou~ interlocuteur | (10) |
| seulement dressé contre leur débâcle... | (10) |

Voix passant dans l'air infine si compone di cinque stanze di dodici versi ciascuna, le cui misure spaziano dalle sette alle nove sillabe metriche, ripartendosi ciascuna in ugual misura il totale dei versi (venti *heptasyllabes*, venti *octosyllabes*, venti *ennéasyllabes*), senza però che vi sia una formula sillabica regolare.

Le irregolarità presenti nei componimenti strofici lunghi dunque appaiono piuttosto circoscritte o addirittura puntiformi; tuttavia, in particolar modo negli ultimi due casi, è impossibile individuare una formula sillabica regolare, si tratti per esempio dell'impossibilità di prevedere la posizione dell'*alexandrin* entro le stanze di decasillabi in *Terrae motus* o di individuare la successione degli *heptasyllabes*, degli *octosyllabes* e degli *ennéasyllabes* in *Voix passant dans l'air*. Tuttavia anche in *Fraternité de Van Gogh* la perturbazione della regolarità tra III e IV stanza determina una variazione che, se pur minima, rende non lineare e dunque non prevedibile lo sviluppo della compaginazione dei versi.

Normalmente i confini strofici coincidono con quelli sintattici, ad eccezione, come si è visto, della continuità in *Terrae motus* tra ultima stanza e verso isolato conclusivo, e di ciò che accade anche in *Fraternité de Van Gogh* tra seconda e terza stanza, sintatticamente unite dal flusso continuo di un discorso diretto: (vv. 11-25)

«Tu le savais bien, Pierrot, que tous ce gens (11)
 se pressent vers leur fin, la défaite (9)
 imprimée profond, et déjà l'évidence, (11)
 et peu à peu chiffonnés de vide (9)
 qui les aspire à l'ignominie, tout prêts (11)
 à cet effondrement pour ne pas (9)
 souffrir, quand vient le gel de l'acier. Pourtant (11)
 un sourire adoucit la peur. Tu (9)
 le savais, mais encore à partir du centre (11)
 aveugle, où tu jetais sans compter (9)

tes forces, tes appels, tes obscurs bourgeons (11)
 de lymphes et de nerfs que la couleur (9)
 brûle et console aussitôt, loin de cet autre (11)
 toi lourd et buté comme une terre (9)
 dont tu ne supportes plus l'appartenance». (11)

Vi sono tuttavia ulteriori segnali di apertura delle stanze, come i punti di sospensione posti al loro termine e presenti in tre componimenti su quattro; in *Terrae motus* si osservano in chiusura delle stanze II (“qui fut conçue dans la vache factice...”, v. 20) e V (“seulement dressé contre leur débâcle...”, v. 50), in *Fraternité de Van Gogh* in conclusione della III (“seul interminable cri...”, v. 30) e anche in *Voix passant dans l'air* alla fine della III (“s'il se peut que ton cœur frissonne”, v. 36). I due punti inoltre legano in continuità la VI e la VII strofa di *Terrae motus*: (vv. 58-61)

Sans être hanté par la bête, en finir (10)
 (quand il nous vit, il se mordit lui-même, (10)
 pareil à celui que brise au-dedans la rage): (12)

saute, immerge-toi, renonce à ton habitacle (12)

Mentre il punto e virgola rappresenta una pausa non eccessivamente forte tra le stanze IV e V di *Fraternité de Van Gogh*: (vv. 48-53)

la matière est impudique, inaccessible, (11)
 offerte au regard comme une nuit (9)
 sans fond, silence des corps décomposés; (11)

regarde sans juger, ne dis rien, (9)
 ne reconnais pas ce vieillard sur son banc (11)
 taché de vin, la gueule à demi (9)

L'unica poesia lunga a non presentare continuità sintattiche tra stanze di varia entità è *Prose de carême*, tra tutte la più regolare sia per prosodia sia per coerenza tra forma metrica e sintassi.

Per quanto concerne la rima essa è frequentemente presente nelle stanze senza tuttavia essere adoperata secondo schemi ricorrenti e in proporzioni tali da saturare tutte le sedi possibili. Un suo impiego in senso costruttivo è tuttavia rilevabile in *Voix passant dans l'air* dove la prima rima, perfetta o imperfetta che sia, di ciascuna stanza ritorna negli ultimi due versi della medesima, marcandone i confini; così per la I stanza si ha assonanza in /i/ ai vv. 1, 11 e 12, *écrits : lient : vit*, per la II consonanza in /r/ ai vv. 13, 23 e 24, *retenir : air : venir* (con rima perfetta ricca tra il primo e l'ultimo termine in relazione), per la III le rime *détonnent : automne : frissonne* ai vv. 25, 35 e 36, per la IV le rime *cette : guette : bête* ai vv. 37, 47 e 48, per la V l'assonanza in /ã/ ai vv. 49, 59 e 60, *enfance : blanche : cadence* (con rima perfetta tra il primo e l'ultimo dei due elementi della corrispondenza e condivisione del tratto consonantico sibilante tra tutti e tre i membri). Tutte le altre rime comprese tra il primo verso e gli ultimi due di ciascuna stanza non seguono invece uno schema regolare, variando posizione di strofa in strofa ma saturando quasi sempre tutte le possibili sedi di corrispondenza eccetto una, che resta sempre irrelata e varia anch'essa ubicazione di stanza in stanza. Si dà di seguito un saggio delle prime due stanze del componimento: (vv. 1-24)

Je me mets devant et j'écris
 Je n'ai pas besoin d'ouvrir le lIVRe
 Je pense à un disparu
 qui fut cher, parti sans laisser
 d'adresse où pouvoir l'imaginer
 quand nous redisons ses mots
 souvent, et ses gestes d'autre bord (irrelata)
 comme signaux d'un «naVIRe⁹⁶
 comme un visage» à jamais mordu
 par la distance, les eaux,
 les souffles secrets qui nous llent
 à la lente danse où il vlt.

Ce que la nuit veut retenIR

⁹⁶ Si osservi l'assonanza *livre : navire* ai vv. 1 e 8: essa è arricchita dall'allitterazione dei suoni consonantici /v/ e /r/; tuttavia, l'asimmetria nella distribuzione di questi ultimi foni rispetto al nucleo sillabico nell'una e nell'altra parola impedisce la perfezione della rima.

poussant comme fougère de giVRE
 derrière les yeux plombés,
 tirés vers le bas sans douceur,
 est une forme de nous qui passe (irrelata)
 hors des rêves, n'osant vIVRE
 et perdue, sur la corde fiévreuse
 d'une immobile durée:
 chacun dort inconscient dans la fleur
 où des sèves noires creusent
 son simulacre ardent sur l'aiR,
 la figure heureuse à veniR.

Come si nota nelle due strofe riportate vi sono coppie, o tritici nel caso delle parole a inizio e a fine stanza, di corrispondenze che condividono con altre il medesimo nucleo sillabico (per esempio in /i/ ai vv. 1, 2, 8, 11 e 12 della I strofa o ai vv. 13, 14, 18 e 24 della II), nonché rime tra stanza e stanza (per esempio in *-ivre* ai vv. 2, 14 e 18), che contribuiscono a amplificare l'effetto di compattezza fonica entro e tra le strofe.

3.3 Soluzioni traduttive

3.3.1 Componenti brevi

Per la traduzione degli originali brevi, si presentino essi regolari o meno nell'assortimento delle misure, Raboni opta ancora una volta per la polimetria, variamente realizzata secondo i diversi contesti di intervento che si osserveranno.

Entro tale panorama polisillabico si possono tuttavia individuare due misure che si impongono per frequenza d'utilizzo sulle altre: l'endecasillabo, utilizzato per circa il 23% dei versi, e il settenario, con quasi il 16% delle occorrenze.

Dei novantasei endecasillabi presenti, settantaquattro sono canonici, quarantaquattro *a maggiore*, venticinque *a minore*; cinque ammettono entrambe le soluzioni, mentre i restanti ventidue sono irregolari.

Tra i regolari, eccetto cinque versi costruiti su cinque *ictus*, tutti gli altri si strutturano in proporzioni pressoché equivalenti su tre (35/73) o quattro (34/73) accenti e acquistano prevalentemente cadenza giambica. Il modello di scansione più frequente si

riconferma, come si era già osservato per i sonetti, quello in 2-6-10, che conta quattordici occorrenze; a questa cadenza possono essere ricondotti altri tre versi scanditi in 1-6-10 che di essa rappresentano la variante con arsi anticipata di una battuta:

- vana lei rassicura, e in quell'andare 1-6-10 (*Beatrice*, v. 13)
- rasi, come passati al compressore 1-6-10 (*Sui prati saccheggianti*, v. 3)
- Bastano una manciata di parole 1-6-10 (*Messaggera del basso*, v. 7)

Il secondo tipo più frequente è quello ad incipit anapestico in 3-6, che conta sette occorrenze; tra queste si osserva una realizzazione ad *ictus* ribattuto in 9-10, sebbene la coesione del sintagma cui appartengono tali accenti impedisca la netta percezione del contraccanto: “di carezze – e di nuovo si vuol credere”, 3-6-9-10, da «*Ancora dunque con dolore*», v. 16. Il numero di versi che si rifanno a questo modello sono tuttavia destinati a crescere fino a dodici se si riconducono ad esso anche quelli con arsi iniziale in 1^a battuta:

- proprio sotto le costole, freccetta 1-3-6-10 («*E, il mattino, che impazienza*», v. 4)
- chiuso in sé e nelle tristi meraviglie 1-3-6-10 («*Sui prati saccheggianti*», v. 12)
- grida senza pietà per la sua bocca, 1-3-6-10 («*Ma lei grida per strada*», v. 2)
- quanto vuoi d'un banale giardino: ^io, 1-3-6-9-10 (*Altra donna*, v.16)
- sì, dovremmo impedirti di pensarci 1-3-6-10 («*Nera poltiglia fra le dita*», v. 2)

Talvolta nel tipo giambico il primo *ictus* può oscillare tra la prima e la terza sede determinando così, in alcuni casi, l'ibridazione di tale modello con quello a incipit anapestico in 3-6:

- in immobile fuga ha colto fiori 3-6-8-10 (*Altro frammento*, v. 4)
- nel mio corpo il tuo nome, il nero seme 3-6-8-10 («*un gran vento soffia sulla pagina fra*», v.6)
- a cercare la scossa, il crollo, il volo 3-6-8-10 (*Messaggera del basso*, v. 20)
- come prendere tutti i giorni il métro 3-6-8-10 (*Sarajevo*, v. 2)

Ancora una volta, come si era già rilevato per i sonetti, il tipo dattilico è messo in minoranza ricoprendo poco meno dell'11% del totale degli endecasillabi regolari. Le sue realizzazioni risultano equamente ripartite su tre (4-7-10) e su quattro accenti, ma in quest'ultimo caso il primo *ictus* non cade mai in 1^a sede, smorzando così la monotonia del ritmo:

- Usciti infine dai golfi d'angoscia 2-4-7-10 («*Usciti infine dai golfi d'angoscia*», v. 1)
- del nord, respira... Così di sorpresa 2-4-7-10 (*Preparativi dell'inverno*, v. 11)

- è sottile, occhi d'un verde aranciato, 3-4-7-10 («Cosa dicono? Dicono che una», v. 6)
- pendenza, infonde il suo latte di foglie 2-4-7-10 («È più lunga la vita», v. 6)

Per quanto riguarda gli endecasillabi irregolari, corrispondenti a poco più di un quinto del totale, la maggior parte di essi si appoggia su un accento di 5^a. Per buona parte dei casi essi compaiono in componimenti caratterizzati da un numero superiore o equivalente di endecasillabi regolari, tuttavia in due poesie la loro concentrazione supera quella della misura canonica. Nella prima, «C'è la mia faccia che mi guarda», su quattro endecasillabi presenti tre (vv. 3, 5 e 11) presentano scansioni anomale che trovano conferme ritmiche nelle cadenze dei versi vicini (vv. 2, 6 e 9); tuttavia ritmi affini a quelli canonici possono essere individuati ai vv. 1, 4 e 10, mentre il v. 7 contiene al proprio interno un vero e proprio endecasillabo dattilico, ricalibrando così, anche se solo parzialmente, il rapporto tra i diversi ritmi determinati per l'endecasillabo:

| | | |
|----|---|-------------|
| | C'è la mia faccia che mi guarda | 4-8 |
| | mentre l'ascensore sale squittendo e tutto | 1-5-7-10-12 |
| | sembra impenetrabilmente lontano | 1-7-10 |
| | dietro il me di quegli occhi la malattia | 1-3-6-11 |
| 5 | forse già rovista sotto lo specchio | 1-5-7-10 |
| | nel retro che si ossida, nel colorito terreo | 2-5-11-13 |
| | su cui compaiono macchie più scure minacciose | 4-7-10-14 |
| | fiori d'un meccanismo rozzo e fragile | 1-6-8-10 |
| | troppo ben oliato, se si pensa alle Somalie; | 1-5-9-13 |
| 10 | lieve vergogna d'aver voluto penetrare | 1-4-9-13 |
| | il liscio avvenire che un po' v'indugia. | 2-5-8-10 |

Nella seconda poesia *Stamattina, domenica, un'amica...* i due endecasillabi irregolari, sui tre totali, sono posti in apertura e in chiusura del componimento e anche il loro ritmo è sostenuto dalle scansioni affini dei versi vicini:

| | | |
|---|---|---------------|
| | Gli aeroplani stamattina che vanno | 3-7-10 |
| | non si sa dove e attraversano i nostri corpi | 3-4-7-10-12 |
| | distesi, vuoti di tutto tranne questo rumore | 2-4-7-9-11-14 |
| | che soli farà che ce ne andiamo, che s'allontana, | 2-5-9-14 |
| 5 | che torna sempre nelle nostre carni, | 2-4-8-10 |
| | piombo freddo, piuma d'aria, presagio, | 1-3-5-7-10 |

Per quanto concerne il settenario, oltre il 65% dei versi è su due *ictus*; il modello prevalente, che ricopre un terzo esatto delle occorrenze, è quello rappresentato dal ritmo anapestico in 3-6; tuttavia se a questo tipo si riconducono anche quei versi che presentano arsi iniziale in 1^a sede (in tutto nove) e accento ribattuto in 2^a e 3^a sede (tre) il conteggio supera la metà dei versi (34/66). Il secondo tipo più frequente è quello in 2-6 con quattordici occorrenze, seguono altre scansioni giambiche in 1/2-4-6.

Malgrado le proporzioni complessive facciano delle due misure più frequentate dalla tradizione poetica italiana le lunghezze principali adoperate nella traduzione dei componimenti brevi, bisogna osservare come esse non vengano adoperate uniformemente ma si concentrino principalmente in determinati tipi di componimento: l'endecasillabo risulta maggiormente utilizzato per la resa degli originali brevi regolari, ad accezione di *Méduse*, e di quelli irregolari caratterizzati da misure medio-lunghe, per un totale di ottantotto versi su duecentosettantasette, pari cioè a poco meno del 32%, a confronto dell'irrisoria incidenza del settenario che compare entro questo quadro solo otto volte; la misura di sette sillabe risulta invece predominante nella traduzione delle poesie caratterizzate nell'originale da versi medi e brevi, per un complesso di cinquantotto versi su centotrentasette, pari a oltre il 42% del totale mentre l'endecasillabo compare in questo frangente solo otto volte. Risulta perciò opportuno studiare l'utilizzo di queste misure e di quelle ad esse associate entro i loro specifici contesti d'impiego, tenendo tuttavia presente il loro peso complessivo.

3.3.1.1 *I gruppo: componimenti di versi prevalentemente medi e lunghi*

Il primo dei due raggruppamenti qui sopra individuati comprende duecentosettantasette versi contenuti in venticinque componimenti brevi su trentuno complessivi; le poesie in questione risultano caratterizzate in traduzione dalla prevalenza di misure medio-lunghe, a partire da originali regolari e irregolari a loro volta contrassegnati per lo più da misure non brevi, comprese soprattutto tra le nove e le quattordici sillabe metriche, ad esclusione di alcune rare eccezioni per cui a versi corti originali corrispondono in traduzione lunghezze decisamente più consistenti. Una costante del processo traduttivo messo in atto infatti sta nel fatto che nel passaggio da

una lingua all'altra le dimensioni dei versi si dilatano, ottenendo talvolta in questo modo versi medio-lunghi a partire da versi medio-brevi, come accade in «*Mais elle crie dans les rues,*» dove gli *heptasyllabes* originali crescono in traduzione dalle due alle quattro sillabe:

| | | | |
|---------------------------------|-----|-------------------------------------|------|
| Mais elle crie dans les rues, | (7) | Ma lei grida per strada, | (7) |
| crie sans pitié pour sa bouche, | (7) | grida senza pietà per la sua bocca | (11) |
| craque ses grosses jointures | (7) | fa scricchiolare le grosse giunture | (11) |
| rougies par le vent, le vin, | (7) | arrossate dal vento, dal vino, | (10) |
| mauvais vin qui lui descend | (7) | vino cattivo che le scende | (9) |
| dans le bas, la rend rageuse | (7) | giù in basso rendendola cagna | (9) |
| chienne, lui ôte la vue... | (7) | rabbiosa, le impedisce di vedere... | (11) |

All'interno di questo gruppo accanto al predominante endecasillabo si accompagna tutta un'altra serie di misure lunghe che non compaiono altrove, in particolar modo versi di dodici sillabe, pari a poco meno dell'8% del totale dei versi, ma soprattutto di tredici (quasi il 14%) e quattordici sillabe (circa il 12%), questi ultimi spesso veri e propri alessandrini scanditi in 7+7; piuttosto frequenti in questo primo insieme risultano inoltre essere i versi di quindici sillabe (oltre il 7,5%) ma l'oscillazione delle misure arriva fino alle diciannove.

Tra endecasillabi e le altre misure si possono instaurare rapporti di prossimità o al contrario di contrasto ritmico, determinando entro le varie poesie tendenze accentuative differenti, da una parte più o meno evidentemente attratte dalla scansione endecasillabica, dall'altra in più aperta opposizione rispetto ad essa.

In alcuni componimenti la preponderanza della misura endecasillabica e l'estensione della sua cadenza alle altre misure risultano subito manifeste, come accade in «*Cosa dicono? Dicono che una*», poesia di tredici versi di cui sei sono endecasillabi, quattro canonici e due irregolari, e dove i versi differenti dall'endecasillabo vengono variamente attratti entro la sua orbita:

| | |
|---|-------------------|
| Cosa dicono? Dicono che una | 1-3-6-9 |
| ha i capelli castani non troppo lunghi o corti, | 3-6-9-11-13 (7+7) |
| occhi marrone chiaro, pelle chiara, | 1-4-6-8-10 |
| e sono, questi, emblemi per dei sogni! | 2-4-6-10 |
| 5 L'altra con un nome qualsiasi | 1-5-8-10 |
| è sottile, occhi d'un verde aranciato, | 3-4-7-10 |

| | |
|--|----------|
| capelli ancora castani, | 2-4-7 |
| ancora sfigurata da ferite | 2-6-10 |
| d'inutile lotta, Atena perduta. | 2-5-7-10 |
| 10 Chi non sa da che parte stare | 3-6-8 |
| è sospetto. Molti si voltano. | 3-5-8 |
| La banchina vibra ai bagliori degli schermi. | 3-5-8-12 |
| Una esita a buttarsi. | 1-3-7 |

Il decasillabo e l'alessandrino dei vv. 1 e 2, infatti, riprendono col loro settenario iniziale la struttura *a maggiore* dell'endecasillabo che segue, mentre l'ottonario al v. 7 ricalca il ritmo dattilico in 4-7 caratterizzante l'endecasillabo che precede. Anche il novenario al v. 10, col suo ritmo anapestico iniziale, presenta *ictus* centrale sulla 6^a sillaba, analogamente ad un endecasillabo *a maggiore* regolare.

Anche *Beatrice*, componimento di ventuno versi di cui tredici sono endecasillabi, presenta due alessandrini ai vv. 16 e 18 che, oltre a ricalcare inizialmente la scansione di un endecasillabo *a maggiore*, di questo contengono pure l'intera misura, con evidenti effetti di eco ritmica soprattutto quando sottolineata dallo sviluppo e dalle pause della sintassi come al v. 16: (vv. 11-21)

| | |
|--|-------------------|
| Ce n'è forse altre, qui, di ispiratrici? | 2-4-6-10 |
| Mai diversamente che nella rima | 1-5-10 |
| vana lei rassicura, e in quell'andare | 1-6-10 |
| vitale e derisorio a cui sospinge | 2-6-10 |
| natura, di pendio in pendio alle cime. | 2-6-8-10 |
| (Sei stato tu a volerla sottomano, poëta!) | 2-4-6-10-13 (7+7) |
| Dunque bisogna andarsene da qui, | 1-4-6-10 |
| far vela senza gioia verso l'alta inquietudine | 2-4-6-10-13 (7+7) |
| marina aperta a ogni incursione | 2-4-8 |
| del vento, del riflusso, del disastro. | 2-6-10 |
| Rinunciare all'asilo, alla lentezza. | 3-6-10 |

La stessa modalità di moltiplicazione dell'endecasillabo per inglobamento entro misure superiori è ravvisabile in «*Una primavera, ma sì, fra questi cartelli discreti!*», componimento di venticinque versi lunghi dove la misura di undici sillabe, con quattro occorrenze, è solo apparentemente messa in minoranza rispetto a versi di quattordici e sedici sillabe, entrambi occorrenti cinque volte:

| | |
|---|--------------|
| Una primavera, ma sì, fra questi cartelli discreti! | 5-8-10-13-16 |
|---|--------------|

| | | |
|----|---|---------------|
| | Penso a te Pier Paolo sull'autostrada | 1-3-5-10 |
| | pacificata che riporta dalla | 4-8-10 |
| | Normandia alla capitale àtona, alle immagini | 3-7-8-12 |
| 5 | sorridenti e sempre, nell'offrirsi, vincenti, mentre tu | 3-5-9-12-16 |
| | hai con ogni evidenza perduto come ormai | 1-3-6-9-11-13 |
| | chiunque si rifiuti e soffra al di fuori dei canali | 2-6-8-11-15 |
| | utilizzabili, tolleranti, umanitari. | 4-9-13 |
| | E con che diritto, fino alla tua insostenibile | 5-7-10-13 |
| 10 | morte, ci si pretende non umani? nella tua folle corsa | 1-6-10-15-17 |
| | non sei stato anche tu loro rivale? | 3-6-7-10 |
| | Il marchio dell'impuro, la tecnica del contropiede | 2-6-9-15 |
| | li amo insufficienti, compromessi, | 1-5-9 |
| | votati allo scacco lucido, irrecuperabile... | 2-5-7-13 |
| 15 | È una parola che qui (non in politica) | 4-7-11 |
| | si può usare, credo, come rivoluzione | 3-5-12 |
| | o il sole, disertando le metafore | 2-6-10 |
| | dell'elegia pubblicitaria dove tu disperdevi | 4-8-12-15 |
| | la tua energia. Come altri profeti assassinati | 4-6-9-13 |
| 20 | prima di te, ~ hai avuto ragione soprattutto | 4-7-10-14 |
| | quando sbagliavi, credendo di agire coi tuoi versi | 4-7-10-14 |
| | che invece sopravvivono perché sono illeggibili | 2-6-11-14 |
| | e falsi, totalmente fuori campo | 2-6-8-10 |
| | televisivo – cioè, si capisce, intellettuale, | 4-7-10-15 |
| 25 | che altro se no? ~ – Entro a Parigi, deserta sotto il sole. | 1-4-5-8-11-15 |

Infatti i vv. 20 (“prima di te, ~ hai avuto ragione soprattutto”, 4-7-10-14) e 21 (“quando sbagliavi, credendo di agire coi tuoi versi”, 4-7-10-14) di quindici sillabe, ospitano al loro interno un endecasillabo dattilico, simile a quello contenuto entro il v. 24 di sedici sillabe (“televisivo – cioè, si capisce, intellettuale”, 4-7-10-15), mentre all'interno del v. 10 di diciotto sillabe se ne riscontra un quarto (“morte, ci si pretende non umani? nella tua folle corsa”, 1-6-10-15-17), portando il totale degli endecasillabi tra impliciti ed espliciti a otto. Il loro ritmo inoltre si trova riprodotto in altre misure: cadenza giambica iniziale caratterizza infatti i vv. 7 (“chiunque si rifiuti e soffra al di fuori dei canali”, 2-6-8-11-15), 12 (“Il marchio dell'impuro, la tecnica del contropiede”, 2-6-9-15), 19 (“la tua energia. Come altri profeti assassinati”, 4-6-9-13) e 22 (“che invece sopravvivono perché sono illeggibili”, 2-6-11-14); ritmo dattilico si rileva poi nel dodecasillabo al v. 15 (“È una parola che qui (non in politica)”, 4-7-11), molto simile a un endecasillabo ipermetro, mentre il settenario d'esordio del v. 6 è compatibile con la struttura iniziale di un endecasillabo *a maiore* (“hai con ogni evidenza perduto come

ormai”, 1-3-6-9-11-13). La ricchezza accentuale dei versi lunghi determina comunque al contempo una significativa varietà che rende meno evidente l'impronta che l'endecasillabo regolare imprime sulle misure da esso differenti.

Un ulteriore esempio di come il ritmo endecasillabico si estenda, nella sua totalità o solo parzialmente, a misure differenti può essere tratto da «*Usciti infine dai golfi d'angoscia*», dove il verso di tredici sillabe al v. 3 contiene al proprio interno un endecasillabo *a maggiore* mentre il decasillabo al v. 6 e il verso di quattordici sillabe finale principiano con scansioni che ricalcano incipit di endecasillabi *a minore*:

| | | |
|----|---|-------------|
| | Usciti infine dai golfi d'angoscia | 2-4-7-10 |
| | tu, imbellita, non sarai più | 1-4-8-10 |
| | di nessuno – né tua, né della sfera torva | 3-6-10-12 |
| | dove affondavi quando ti ho rivista | 1-4-6-10 |
| 5 | per l'ultima volta, credendo d'afferrarti | 2-5-8-12 |
| | nello sgomento che ci fa uguali | 4-9 |
| | ancora – e ciò che è stato non sarà | 2-6-10 |
| | mai più. Non devi dire niente, adesso: | 2-4-6-8-10 |
| | puoi alzarti sulla grande pioggia bianca, | 3-7-9-11 |
| 10 | la cenere dei morti sui capelli, | 2-6-10 |
| | l'accecamento dell'alba. Il troppo-tardi-amore. | 4-7-9-11-13 |

All'interno di questo contesto di chiara impronta endecasillabica è importante rilevare come il settenario, pure se raramente ricorrente in forma esplicita, svolga un'importante funzione in relazione all'endecasillabo, in particolare in qualità di sottoverso entro lunghezze maggiori. Oltre ai casi di doppi settenari già osservati in «*Cosa dicono? Dicono che una*» e per *Beatrice*, esempi simili possono essere rinvenuti in *il fiume l'infanta* e in *Sarajevo*, dove la sottomisura di sette sillabe, coincidente con la prima parte di un endecasillabo *a maggiore*, si trova contenuta anche in altre differenti lunghezze:

| | | |
|--|--|-----------------|
| | <i>Ho toccato il suo corpo di piccola sirena</i> | 3-6-9-13 (7+7) |
| | <i>che subito s'inarca soffocando alla luce</i> | 2-6-10-13 (7+7) |
| | <i>brutale dello zenit, già via con il fuggevole</i> | 2-6-9-13(7+7) |
| | <i>istante forse a lei noto</i> | 2-4-6-7 |
| | <i>(come alle litanie dei tuoi ricordi</i> | 1-6-10 |

la schivata, per cui «miss Water» ti chiamavi)⁹⁷

3-6-8-12

(il fiume l'infanta)

Ci vorrebbe una frase semplice

3-6-8

come prendere tutti i giorni il métro

3-6-8-10

eppure gli sportelli, i labirinti

2-6-10

dove corpi s'incrociano, i neon non sono veri.

1-3-6-9-13(7+7)

(Sarajevo)

Nel primo di questi due componimenti si osserva infatti come ogni verso presenti accento in 6^a sede e come non solo i primi tre versi di quattordici sillabe si costruiscano in 7+7 ma anche come il secondo di essi inglobi al suo interno un endecasillabo canonico in 2-6-10: malgrado la maggior parte dei versi non appaia esplicitamente come un endecasillabo, ciascun verso ne ricalca così il ritmo. Nella seconda poesia si può poi notare per tutti i versi l'iterazione iniziale di un settenario, che in tre casi su quattro assume ritmo di 3-6, nonché la sovrapponibilità accentuale per tre quarti dei primi due versi. Ancora una volta il verso di quattordici sillabe si divide in 7+7.

Il settenario in forma esplicita, ove presente, riveste poi la medesima funzione di richiamo ritmico in rapporto agli endecasillabi presenti, come avviene in «E, il mattino, che impazienza»:

| | | |
|----|--------------------------------------|----------|
| | E, il mattino, che impazienza | 3-7 |
| | che piccola febbre | 2-5 |
| | piccola e fiera e affilata | 1-4-7 |
| | proprio sotto le costole, freccetta | 1-3-6-10 |
| 5 | che mi distrae da quanto non succede | 4-6-10 |
| | più qui dove tu dormi | 1-2-6 |
| | indifferente e mi aiuta a rifare | 4-7-10 |
| | a ritroso il cammino | 3-6 |
| | di ieri (di domani): comincio | 2-6-10 |
| 10 | con un ritmo chiaro, mi sembra, | 3-5-8 |
| | in attesa del primo tè | 3-6-8 |
| | e del tabacco di cui c'è bisogno | 4-7-10 |
| | per garantire il prossimo disastro | 4-6-10 |
| | quando il volo s'incrina. | 1-3-6 |
| 15 | Così apre la pagina un nuovo giorno. | 2-5-8-10 |

⁹⁷ In corsivo nell'originale.

I settenari ai vv. 6, 8 e 14 riprendono infatti la scansione *a maggiore* degli endecasillabi ad essi prossimi ai vv. 5, 9 e 13.

Analogamente in «*Ma lei grida per strada*,», il settenario al v. 1 e quello compreso come sottomisura entro il decasillabo del v. 4, simile ad un endecasillabo ipometro, rafforzano gli endecasillabi *a maggiore* presenti nel componimento ai vv. 2 e 7:

| | | |
|---|-------------------------------------|----------|
| | Ma lei grida per strada, | 3-6 |
| | grida senza pietà per la sua bocca | 1-3-6-10 |
| | fa scricchiolare le grosse giunture | 4-7-10 |
| | arrossate dal vento, dal vino, | 3-6-9 |
| 5 | vino cattivo che le scende | 1-4-8 |
| | giù in basso rendendola cagna | 2-5-8 |
| | rabbiosa, le impedisce di vedere... | 2-6-10 |

Talvolta la preminenza del ritmo e della misura dell'endecasillabo non sono così manifeste poiché in uno stesso componimento si possono osservare, accanto a soluzioni metrico-accentuative compatibili, tendenze ritmiche in aperto contrasto con la *facies* endecasillabica tradizionale e riconoscibile.

Ne *Il paesaggio in fuga* per esempio l'endecasillabo è messo in minoranza rispetto ai versi lunghi di tredici sillabe e il suo ritmo è contrastato dalle cadenze trocaiche dei versi vicini che fanno battere gli *ictus* in 3^a, 5^a e 7^a sede; al contempo tuttavia i vv. 6 e 8, rispettivamente di quindici e tredici sillabe, contengono al proprio interno un endecasillabo, uno dal ritmo dattilico, l'altro dalla cadenza giambica:

| | | |
|---|---|----------------|
| | Nell'erba si commuovono i ruscelli, | 2-6-10 |
| | niente muta, niente permane, l'erba, vedi, | 1-3-5-8-10-12 |
| | si piega e si scosta tenera alla minima brezza | 2-5-7-11-14 |
| | e anche il mio respiro cerca un accordo assurdo | 1-5-7-10-12 |
| 5 | di terra e giovani acque sotto il cielo. | 2-4-6-8-10 |
| | Il treno corre lontano dal triste parco dove | 2-4-7-10-12-14 |
| | avevamo tanto esitato per la vita, | 3-5-8-12 |
| | rinchiusi per la notte senza via d'uscita. | 2-6-8-10-12 |
| | Sta a un altro cielo una campagna ostile. | 2-4-8-10 |

Un altro caso interessante riguarda *Altra donna* dove il ritmo dell'endecasillabo, sia nella sua veste canonica che irregolare, viene sostenuto dalle cadenze dei versi vicini, dando di fatto vita all'alternarsi di ritmi divergenti:

| | |
|---|-------------|
| Nera poltiglia fra le dita | 1-4-8 |
| (sì, dovremmo impedirti di pensarci) | 1-3-6-10 |
| pidocchi sui gracili steli | 2-5-8 |
| a succhiare quel po' di vita che ci resta. | 3-6-8-12 |
| 5 Con un getto nell'acquaio si elimini | 3-7-10 |
| la loro insipida sottomissione, lo schizzo | 2-4-10-13 |
| vergognoso, si cancelli la funebre pece! | 3-7-10-13 |
| Storna così, con poca spesa, | 1-4-6-8 |
| l'altra minaccia, povera <i>dolorosa</i> | 1-4-6-11 |
| 10 che non sei dei nostri, perché io possa ripartire. | 3-5-8-10-14 |
| (Ci sei spesso, tu, quando la bellezza si nega | 3-5-6-10-13 |
| e a me sembra di intravederti | 3-8 |
| senza soffrire, in un tran tran domestico | 1-4-8-10 |
| dove m'hai difeso, malgrado tutto, dal niente). | 1-5-8-10-13 |
| 15 Adesso puoi darti da fare, prenderti cura | 2-5-8-10-13 |
| quanto vuoi d'un banale giardino: ^io | 3-6-9-10 |
| nei buchi del tempo ti sento ridere. | 2-5-8-10 |

Così i vv. 1 (“Nera poltiglia fra le dita”, 1-4-8), 8 (“storna così. con poca spesa”, 1-4-6-8) e 9 (“l'altra minaccia, povera *dolorosa*”, 1-4-6-11), col loro *ictus* di 4^a e i ritmi giambici che ad esso seguono, sostengono le scansioni *a minore* dell'endecasillabo contenuto come sottomisura all'interno del v. 6 (“la loro insipida sottomissione, lo schizzo”, 2-4-10-13) e di quello al v. 13 (“senza soffrire, in un tran tran domestico”, 1-4-8-10); inoltre l'accento di 6^a appartenente al v. 4 di tredici sillabe (“a succhiare quel po' di vita che ci resta.”, 3-6-8-12) e al doppio settenario al v. 11 (“(Ci sei spesso, tu, quando la bellezza si nega”, 3-5-6-10-13) rafforza, se pure a distanza, le strutture *a maggiore* degli endecasillabi ai vv. 2 e 16. Al contempo però, tra le maglie di questa trama ritmica riconducibile alle cadenze regolari dell'endecasillabo, si inseriscono scansioni versali contrastanti che ricalcano la struttura accentuativa degli endecasillabi anomali dei vv. 5 (“Con un getto nell'acquaio si elimini”, 3-7-10) e 17 (“nei buchi del tempo ti sento ridere.”, 2-5-8-10); per la precisione: v. 3, “pidocchi sui gracili steli”, in 2-5-8”; v. 7, “vergognoso, si cancelli la funebre pece!”, in 3-7-10-13; v.10, “che non sei dei nostri, perché io possa ripartire.”, in 3-5-8-10-14; v. 12, “e a me sembra di intravederti”, in 3-8;

v. 14, “dove m’hai difeso, malgrado tutto, dal niente”, in 1-5-8-10-13; v. 15, “Adesso puoi darti da fare, prenderti cura”, in 2-5-8-10-13.

Infine, vi sono dei componimenti in cui il ritmo e la misura endecasillabica compaiono sporadicamente, senza imporre la propria cadenza e lasciando così liberi gli altri versi lunghi di organizzarsi ritmicamente secondo movenze non più loro direttamente subordinate, come accade in (*punto di ritorno*):

| | | |
|---|---|-------------|
| | Per parlare ancora quando dire è impossibile | 3-5-7-9-12 |
| | lui invoca la forza di cedere, di lasciarsi | 2-5-8-13 |
| | devastare dentro, arreso al soffio brusco | 3-5-7-9-11 |
| | che lo attraversa tutto come se | 4-6-10 |
| 5 | l’estirpasse dalle sue membra, lo sguainasse, polpa | 3-8-12-14 |
| | sanguinante, seme che vibra e soffre e precipita | 3-5-8-10-13 |
| | fino alla fine che lo sovrasta, alla cima di sé. | 1-4-9-12-15 |

Oppure in «*E perché il mio amore dovrebbe essere un mostro*», dove i settenari presenti come sottomisure in lunghezze superiori non riescono ad alludere al ritmo endecasillabico per l’impossibilità di riferirsi a misure regolari di undici sillabe effettivamente presenti o implicite, visto anche che l’unico endecasillabo contenuto come sottomisura in un verso più lungo presenta ritmo *a minore* (v. 6):

| | | |
|----|--|------------------|
| | E perché il mio amore dovrebbe essere un mostro | 3-5-8-9-12 |
| | da far ammirare a forza di parole | 5-7-11 |
| | che dicono e ridicono non lasceremo morire | 2-6-12-15 |
| | ciò che un tempo hai amato? | 3-6 |
| 5 | Il mio amore chiunque l’ha conosciuto, l’ha perduto | 3-6-11-15 |
| | nella normale miseria dei nostri giorni, | 4-7-10-12 |
| | onda lunga dove tutti resistono e poi cedono, | 1-3-5-7-10-14 |
| | molle stagione d’ombre annegate. ^ Il mio amore passa | 1-4-6-9-12-14 |
| | molto vicino, molto diverso ^ a volte, ferito nel profondo | 1-4-6-9-11-14-18 |
| 10 | come il vostro, e parla per ciascuno. | 1-3-5-9 |

Le misure lunghe possono così strutturarsi secondo cadenze varie e autonome, che trovano nuova regolarità ritmica nella corrispondenza tra le loro sottoparti in cui spesso si trovano divisi: il ritmo iniziale simile dei vv. 8 e 9 suggerisce, per esempio, a scapito talvolta dello sviluppo sintattico e della prassi prosodica, scansioni che fanno seguire a un decasillabo iniziale rispettivamente un senario (“molle stagione d’ombre annegate. ~ Il mio amore passa”, 10 + 6) e un decasillabo (“molto vicino, molto diverso ~ a volte, ferito

nel profondo”, 10 + 10); due ottonari sembrano strutturare invece il primo emistichio dei vv. 6 (“nella normale miseria dei nostri giorni”, 8 + 5) e 7 (“onda lunga dove tutti resistono e poi cedono”, 8 + 7), mentre il ritmo anapestico del settenario al v. 4 (“ciò che un tempo hai amato?”, 3-6) si riflette nella prima parte del verso di sedici sillabe che segue al v. 5 (“Il mio amore chiunque l’ha conosciuto, l’ha perduto”, 3-6-11-15).

La misura endecasillabica entro questo primo quadro prosodico sembra dunque rappresentare, per quella buona parte di componimenti in cui esso è presente, una sorta di verso-guida rispetto al quale modellare il ritmo delle altre misure per prossimità o per contrasto. Quei componimenti che ne escludono invece la presenza e non ne riproducono, se non casualmente, la cadenza possono dare origine a nuove ricorrenze e specificità ritmiche. La presenza delle forme non canoniche inoltre, talvolta assunte a loro volta a paradigma ritmico, contribuisce a variegare ed arricchire la varietà ritmica di questi componimenti polimetrici irregolari.

3.3.1.2 *Il gruppo: componenti di versi corti e medi*

Ai settenari del secondo gruppo, che comprende sei componimenti per un totale di centotrentasette versi, si associano soprattutto novenari (poco meno il 17%), ottonari (oltre il 10%) e quinari (poco meno del 9,5%), ma le misure possono oscillare dalle tre sillabe metriche (oltre il 4%) fino alle undici (quasi 6%).

Malgrado l’esiguità del corpo versale i componimenti si caratterizzano per una significativa varietà ritmica: basti pensare che per il solo settenario si contano nove diversi tipi di combinazioni accentuali, dalle più frequenti in 3-6 e 2-6 alle più sporadiche ad accenti ribattuti, che delle prime rappresentano le varianti in 2-3-6 e 1-2-6.

L’assortimento tra le diverse misure inoltre spesso ricerca la molteplicità delle soluzioni ritmiche realizzando cadenze che variano continuamente senza rispecchiarsi l’una nell’altra; questo risulta ben evidente per esempio ne *La messaggera del fuori*, dove le corrispondenze ritmiche tra versi, ove presenti, si sciolgono presto nel giro di due o al massimo di tre versi, come accade ai vv. 5, 6 e 7, caratterizzati da *ictus* di 4^a, o in coda al componimento dove si susseguono, per coppie di versi, accenti in 3^a e 2^a sede:

| | | |
|----|-------------------------------|-------|
| | Eccoti infine totalmente | 1-4-8 |
| | diversa, | 2 |
| | tutta da contemplare, | 1-6 |
| | esteriore. | 3 |
| 5 | Rivolta a un là da cui venivi | 2-4-8 |
| | senza sapere: | 1-4 |
| | non riusciresti | 4 |
| | a cambiarteli gli occhi. | 3-6 |
| | Di fronte, le vertigine | 2-6 |
| 10 | ronzante | 2 |
| | di quel verde folto che mai | 3-5-8 |
| | si ferma e che | 2-4 |
| | scende e risale come | 1-4-6 |
| | un immenso respiro | 3-6 |
| 15 | lungo i pendii – e nel sangue | 1-4-7 |
| | del tuo collo. | 3 |
| | A stento riuscivo a guardare | 2-5-8 |
| | l'incessante | 3 |
| | formicolio di quelle vite | 4-6-8 |
| 20 | minuscole. | 2 |
| | Le tue pupille si velavano. | 4-8 |
| | Eravamo | 3 |
| | due per errore | 1-4 |
| | nuovamente riuniti | 3-6 |
| 25 | nel ghiaccio | 2 |
| | trepidante | 3 |
| | d'un'attesa...Ora so | 3-4-6 |
| | che tutto è da dire, | 2-5 |
| | da infrangere. | 2 |

Anche il corpo centrale e finale di *Messaggera del basso* si presenta particolarmente vario dal punto di vista ritmico; l' inizio invece appare solidamente improntato su scansioni che tornano a ripetersi. Tuttavia, la varietà ritmica che segue prende forza proprio dal rilancio ritmico realizzato per opposizione rispetto a questa prima sequenza omogenea, che dunque ha il pregio di non appiattire il ritmo ma di fungere anzi da premessa stessa del suo dinamismo:

| | | |
|---|---------------------------|-------|
| | Quanto tempo c'è voluto | 3-7 |
| | per formare quest'albero | 3-6 |
| | delicato di nervi, | 3-6 |
| | questa velocità d'antenne | 1-6-8 |
| 5 | di cui soffri, | 3 |

| | | |
|----|--|----------|
| | da cui prendi piacere? | 3-6 |
| | Bastano una manciata di parole, | 1-6-10 |
| | una raffica imprevista | 3-7 |
| | a distruggere tutto! | 3-6 |
| 10 | Averlo pensato | 2-5 |
| | mi fa paura – eppure | 2-4-6 |
| | ti so fuori di me | 2-3-6 |
| | lontano dai miei occhi senza ⁹⁸ | 2-6-8 |
| | pietà, mai, come in una | 2-3-6 |
| 15 | eterna giovinezza | 2-6 |
| | senza pietà, mai | 4-5 |
| | fuori portata | 1-4 |
| | e quanto vulnerabile... | 2-6 |
| | Non dici niente, mi condanni | 2-4-8 |
| 20 | a cercare la scossa, il crollo, il volo. | 3-6-8-10 |

Non mancano tuttavia in questi componimenti sequenze ritmiche che si caratterizzano al contrario per una certa inerzia; è il caso, ad esempio, de *La messaggera del dentro*, poesia contraddistinta dalla netta preponderanza di settenari che si susseguono quasi ininterrotti al centro del componimento replicando principalmente il modulo in 3-6: (vv. 9-22)

| | | |
|--|-----------------------------|-------|
| | Qualche volta i più giovani | 1-3-6 |
| | le dormivano in gola. | 3-6 |
| | Poi attraverso il corpo | 1-4-6 |
| | lei si è fatta passare | 1-3-6 |
| | il filo folgorante | 2-6 |
| | dell'altro linguaggio. | 2-5 |
| | Come avremmo potuto | 1-3-6 |
| | vivere senza forma, | 1-4-6 |
| | flagellati di piogge, | 3-6 |
| | ondeggianti sul vento | 3-6 |
| | di molteplici voci? | 3-6 |
| | Era come se di noi | 3-7 |
| | niente avesse più corso, | 1-3-6 |
| | se per sempre si fossero | 3-6 |

Ricorsività ritmica e varietà si sommano in *Medusa*, dove i quattro settenari presenti acquistano tutti una scansione più o meno differente; i versi inoltre acquistano cadenze

⁹⁸ Per diresi del nesso normalmente monosillabico e successiva sinalefe vedere Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna, 2002, pp. 174-75.

che si richiamano a distanza o a contatto più o meno precisamente fino alla coppia finale dove la scansione del settenario si riflette all'interno di quella endecasillabica:

| | | |
|---|------------------------------------|----------|
| | Aspira l'aria si fa cava | 2-4-8 |
| | si svuota spalancandosi | 2-6 |
| | terrorizzata di cadere | 4-8 |
| | all'interno di sé | 3-6 |
| 5 | vedendo il vuoto e basta | 2-4-6 |
| | afferrando chi la guarda | 3-5-7 |
| | come un abbraccio al niente | 1-4-6 |
| | come a dei fili d'erba l'annegato. | 1-4-6-10 |

Infatti i novenari ai vv. 1 e 3 replicano la medesima struttura finale in 4-8; l'attacco giambico con accento in 2^a battuta accomuna poi i vv. 1, 2 e 5, il primo e l'ultimo dei quali condividono anche l'arsi successiva in 4^a battuta; incipit anapestico lega invece i vv. 4 e 6. Come se non bastasse, il ritmo 2-4-6 del v. 5 corrisponde esattamente a quello in 3-5-7 del verso successivo, fatta eccezione per la mancanza di una sillaba iniziale che ne scompagina la simmetria. Infine, come già si è indicato, il ritmo del settenario del v. 7 si trova esattamente replicato all'interno dell'endecasillabo seguente. Al di là di questa coppia finale per tre quarti esattamente sovrapponibile per ritmo, tutti gli altri versi, per quanto simili, si discostano comunque gli uni dagli altri per variazioni accentuali più o meno incisive.

La successione di versi brevi dai vari ritmi e dalle differenti misure talvolta può dare forma a nuove lunghezze intersillabiche, in particolare ad endecasillabi; l'incipit di *La messaggera del dentro* sembra darne un saggio: (1-6)

| | | | |
|---------------------------|-------|--------------------------------------|----------|
| Dire è abolire? Lei | 1-4-6 | Dire è abolire? Lei | 1-4-6 |
| aveva il nome di un'erba | 2-4-7 | aveva il nome di un'erba che taglia, | 2-4-7-10 |
| che taglia, che trafigge, | 2-6 | che trafigge, | 3 |
| sacra, la muta (la | 1-4-6 | sacra, la muta (la piccola spilla | 1-4-7-10 |
| piccola spilla | 1-4 | | |
| d'oro, Malinalli), | 1-5 | d'oro, Malinalli), | 1-5 |

Tuttavia, anziché raggruppare i vv. 4 e 5 a formare un endecasillabo dattilico, è possibile combinare il v. 5 con il v. 6 a ricomporre un endecasillabo giambico, "piccola

spilla d'oro, Malinalli" in 1-4-6-10, che si inserisce con maggiore plasticità entro un contesto caratterizzato da settenari:

| | |
|--------------------------------------|----------|
| Dire è abolire? Lei | 1-4-6 |
| aveva il nome di un'erba che taglia, | 2-4-7-10 |
| che trafigge, | 3 |
| sacra, la muta (la | 1-4-6 |
| piccola spilla d'oro, Malinalli), | 1-4-6-10 |

Anche ne *La messaggera del fuori* sono ricomponibili endecasillabi, per esempio tra i vv. 9 e 14:

| | | | |
|-----------------------------|-------|--|----------|
| Di fronte, le vertigine | 2-6 | Di fronte la vertigine ronzante | 2-6-10 |
| ronzante | 2 | | |
| di quel verde folto che mai | 3-5-8 | di quel verde folto | 3-5 |
| si ferma e che | 2-4 | che mai si ferma e che scende e risale | 2-4-7-10 |
| scende e risale come | 1-4-6 | come un immenso respiro | 4-7 |
| un immenso respiro | 3-6 | | |

Assemblando poi i versi tra il 25 e il 27 è possibile scorgere cadenza endecasillabica secondo il tipo ampiamente frequentato da Raboni in 2-6-10:

| | | | |
|----------------------|-------|-------------------------------------|--------|
| nel ghiaccio | 2 | nel ghiaccio trepidante d'un'attesa | 2-6-10 |
| trepidante | 3 | | |
| d'un'attesa...Ora so | 3-4-6 | Ora so ... | |

Pure in «*Ancora dunque con dolore*» si può ricomporre una breve sequenza endecasillabica: (vv. 16-21)

| | | | |
|---|--------|---|----------|
| di carezze – e di nuovo si vuol credere | 3-6-10 | di carezze – e di nuovo si vuol credere | 3-6-10 |
| che tutto sia possibile... | 2-6 | che tutto sia possibile...Domani, | 2-6-10 |
| Domani, lo so, riprenderemo | 2-5-9 | lo so, riprenderemo come prima, | 2-6-10 |
| come prima, saremo uguali, | 3-6-8 | saremo uguali, | 2-4 |
| sposessati di queste ore | 3-6-7 | sposessati di queste ore leggere | 3-6-7-10 |
| leggere. Ma intanto riesco | 2-5-7 | Ma intanto riesco | 2-4 |

Al di là dell'oggettività dei rapporti ritmici che sussistono a prescindere dalla ricostruzione lineare degli endecasillabi, il riconoscimento di queste realtà trasversali

permette di ricucire nella coscienza del lettore quelle unità sintattiche, logiche e intonative che erano state frammentate dalla brevità dei versi col loro continuo andare a capo. L'endecasillabo dunque, più che risultare una misura latente ma presente entro questi componimenti di versi brevi, si configura come realtà intonativa, come "frase" ritmico-sintattica intersversale, capace di donare coesione a proposizioni e sintagmi franti dalla scansione versale. Osservando di nuovo gli esempi riportati sopra si può infatti notare come buona parte degli endecasillabi ricostruiti permetta di legare delle unità logico-sintattiche precedentemente spezzate ("aveva il nome di un'erba che taglia", "che mai si ferma e che scende e risale", "Di fronte la vertigine ronzante", "nel ghiaccio trepidante d'un'attesa", "lo so, riprenderemo come prima", "spossessati di queste ore leggere"). Non si deve perciò sopravvalutare l'importanza della presenza intersversale dell'endecasillabo in quanto misura, quanto piuttosto comprenderne il ruolo di compattatore capace di valorizzare le sequenze stesse di versi brevi, necessari ai fini mimetico-espressivi della traduzione stessa.

L'alta concentrazione di versi brevi si deve, infatti, all'esigenza di tradurre dal francese misure corte rispettando il numero complessivo dei versi e riproducendo grossomodo la distribuzione dei periodi tra essi.

Malgrado ciò, talvolta si assiste ad alcune inarcature assenti in francese che espongono in punta di verso particelle secondarie del discorso o dotate di corpo fonico esiguo, quali articoli, pronomi relativi e particelle monosillabiche aggettivali. Data la brevità dei versi inarcati, l'*enjambement* creato *ex novo* acquista maggiore evidenza, tanto più che risulta volutamente ricercato rispetto ad un originale che ne è privo:

Dire, est-ce détruire? Elle
avait un nom d'herbe
coupante, transperçante,
sacrée, la muette
(la petite épingle
d'or, Malinalli),

Dire è abolire? Lei
aveva il nome di un'erba
che taglia, che trafigge,
sacra, la muta (la
piccola spilla
d'oro, Malinalli),

(*La messagère du dedans / La messaggera del dentro*, vv. 1-6)

C'était devant la vertige
bourdonnant
de ce vert dru qui jamais
ne s'arrête
et qui monte et descend comme

Di fronte, la vertigine
ronzante
di quel verde folto che mai
si ferma e che
scende e risale come

un grand souffle

un immenso respiro

(*La messagère du dehors / La messaggera del fuori*, vv. 9-14)

De l'avoir pensé
me fait peur –
pourtant je te sais hors de moi
loin de nos jeux *sans*
pitié, jamais, comme
*dans une éternelle jeunesse*¹⁰⁰

Averlo pensato
mi fa paura – eppure
ti so fuori di me
lontano dai miei occhi⁹⁹ *senza*
pietà, mai, come in una
eterna giovinezza

(*Messagère d'en bas / Messaggera del basso*, vv. 10-15)

tout ce ridicule
attachement...

tutto quel
ridicolo attaccamento...

(*L'autre (messagère) / L'altra (messaggera)*)

Come si può notare la povertà semantica dell'inesco e la sua esiguità fonetica ne accentuano l'effetto sospensivo in punta di verso, mentre per lo più la tensione determinata dall'inarcatura non si scarica subito sul primo membro del *rejet*, costituito prevalentemente da sintagmi nominali formati da aggettivo + sostantivo, ma viene diluita tra primo e secondo elemento del riporto e perciò smorzata nella sua portata, secondo una tendenza non nuova alla produzione poetica raboniana in proprio.¹⁰¹

Si tratta di tipologie di *enjambements* piuttosto radicali, soprattutto per quanto concerne gli inneschi monosillabici costituiti da articoli e aggettivi dimostrativi;¹⁰² il loro carattere “eversivo” finisce così per imprimere una significativa nota stilistica al testo, che ne risulta così in qualche modo caratterizzato.

Infine, se da una parte la brevità del verso accentua la percezione dell'inarcatura, dall'altra lo stesso *enjambement*, recidendo bruscamente il verso, ne sottolinea la brevità attraverso l'incompiutezza sintagmatica o sintattica. Si vuole così rimarcare ulteriormente l'esiguità sillabica dei versi, tratto peculiare di questi componimenti, legandoli al contempo tra loro, similmente a quanto realizzato dagli endecasillabi

⁹⁹ Errore di traduzione di Raboni che rende “jeux”, corrispondente all'italiano “giochi”, con “occhi”, in francese “yeux”. Il fraintendimento del grafema [j] inteso come [y] porta ad una traduzione scorretta che si proietta a ritroso anche sull'aggettivo possessivo riferito al sostantivo in questione, producendo nella versione italiana un aggettivo possessivo plurale di prima persona singolare (“miei”) in luogo dell'equivalente di prima persona plurale (“nos”).

¹⁰⁰ In corsivo nell'originale.

¹⁰¹ Fabio Magro, *La metrica del primo Raboni*, op. cit., p. 356.

¹⁰² Sergio Bozzola, *Inarcature grammaticali nella poesia del primo Novecento*, op. cit., pp. 1145-46 e 1158.

intersversali capaci di amalgamare e donare un sovrappiù melodico alle serie adiacenti di singole misure brevi.

3.3.1.3 *Aspetti rimici, fonici e lessicali*

Come nei componimenti brevi originali non è, in linea di massima, possibile individuare tracce di solide architetture rimiche e le corrispondenze in punta di verso sono generalmente rare e distribuite in modo non uniforme nel testo, così nella traduzione raboniana le rime compaiono sporadicamente senza un preciso ordine. Tuttavia, ove presenti, risultano essere il frutto di specifiche trasformazioni lessicali o di modificazioni nella distribuzione del materiale poetico, al fine di restituire valori fonici e stilistici già presenti nell'originale.

Uno dei componimenti francesi più ricchi di corrispondenze in punta di verso è «*La vie est-elle plus longue*», la cui traduzione cerca di restituirne in qualche modo le suggestioni sonore; in particolare il poeta-traduttore interviene sulla veste lessicale di alcune parole, trasformando conseguentemente l'atmosfera del componimento che acquista nuove sfumature. Per la rima *sera* : *nera* dei vv. 3 e 5 Raboni ha sostituito l'originale "jour" con "sera", termine figurativamente opposto al primo, ed ha invertito con un'anastrofe l'ordine dell'innesco e del *rejet* francesi tra i vv. 5 e 6; in questo modo, oltre a suggerire fin da subito un'ambientazione serale che nell'originale subentra solo in un secondo momento (v. 5), nel testo italiano il senso di oscurità viene sottolineato dalla rima stessa che associa le due voci in stretta connessione semantica. Ai vv. 6 e 7 la rima *foglie* : *accoglie* è resa poi possibile traducendo il francese "repousse" con la litote "non accoglie" che al contempo viene a modificare la percezione legata al "cielo", non tanto un agente che respinge la "valle" quanto una presenza del paesaggio notturno ad essa ostile; l'ultima rima ai vv. 9 e 11 è ritmica ed è arricchita dall'omoteleuto *-no*:

La vie est-elle plus longUe
dans ce jardin où rien ne BOUge,
où les brouillards chaque jour moNTent
des tranchées envahies par la BOUe?
Une lune bossue troue le peNTe
noire, infuse son lait de feuilles

É più lunga la vita
di questo giardino dove niente si muove,
dove le nebbie salgono ogni sERA
dai canali invasi dal fango?
una luna gobba buca la nERA
pendenza, infonde il suo latte di foglie

dans le val que le ciel repousse,
les toits au ras des *talUs*,
les herbes rouillées. Pourrissent
encore des eaux lointaines,
des choses qui se souviennent.

nella valle che il cielo non accoglie,
i tetti a filo delle scarpate,
le erbe arrugginite. *ImputridiscoNO*
ancora acque lontane, ancora
cose che si ricordaNO.

Altro caso di rima “tematica” si può osservare in *Beatrice*, dove ai vv. 8 e 9 è presente l’assonanza baciata *notti : sogni* : (vv. 8-10)

Est-ce pour elle que les nuits semblent
retourner à l’enfance des rêves
sanglants, à la tristesse des bêtes?

É per lei che ti sembra che le notti
tornino all’infanzia dei sogni
cruenti, alla tristezza delle bestie?

Come si può notare la corrispondenza, ottenuta in traduzione mediante la redistribuzione del materiale lessicale originale del v. 8, viene realizzata in un’area del testo dove anche in francese si osservava un’assonanza, ottenendo così la restituzione della ricchezza fonica originale.

Ulteriore esempio si trae da «*L’ombra è sopra di noi: già ti tocca*», dove ai vv. 7 e 11 la rima figurativamente ossimorica *fiore : rancore* sintetizza iconicamente i temi dell’illusione e dell’amarezza espressi nel componimento: (vv. 10-12)

C’est pourquoi je t’en voulais de perdre un temps
vorace, un âge en sursis. De l’inutile
rancœur, des moments donnés, ne reste rien

Per questo ce l’avevo col tuo perdere
un tempo vorace, un’età in scadenza.
[Del *rancore*
inutile, dei momenti dati via non rimane

Come si nota la corrispondenza è resa possibile per il secondo membro grazie all’anastrofe dei due termini in *enjambement* tra i vv. 11 e 12.

Ancora, ne *Il paesaggio in fuga*, si può trarre dall’associazione dei due termini in rima ai vv. 7 e 8, *vita : uscita*, una sensazione negativa di fine, coincidente con l’atmosfera conclusiva della poesia: (vv.6-9)

Il treno corre lontano dal triste parco dove
avevamo tanto esitato per la *vita*,
rinchiusi per la notte senza via d’uscita.
Sta a un altro cielo una campagna ostile.

Talvolta, pur nella brevità della rima, il significato attivato dai due termini in relazione può essere altrettanto pregnante e incisivo; così la corrispondenza è : *sé*, in grado di focalizzarsi in modo preciso con due semplici monosillabi sul tema dell'identità personale, distilla per antitesi la quintessenza del componimento «È una specie di sogno che lei grida», concentrato sull'impossibilità di sapersi, di comprendere, di vedere e di vivere:

È una specie di sogno che lei grida
quando la si sente gridare, quando
la gente direbbe «non sa più chi è»:
in questo vuoto non ci si può stare,
5 nessuno, a volerla riconoscere
dove non è, sogno d'un sogno
che la rapisce – che la strappa à sé,
la scaraventa nel grido dei suoi padri
senza neanche che lei lo sappia dire,
10 che possa vederlo, rinascerci.

Quella che si è appena evidenziata non è la sola corrispondenza realizzata su particelle monosillabiche oppure bisillabiche e secondarie del discorso che si può rilevare in questi componimenti; altri esempi sono contenuti in (*punto di ritorno*), dove ai vv. 4 e 7 si nota la rima *se* : *sé*, in «*Ancora dunque con dolore,*» dove ai vv. 5 e 9 si legge la rima *così* : *chi*, quindi ne *La messaggera del dentro* dove al sostantivo “dèi”, al v. 23, corrisponde il pronome “lei”, in punta al v. 26.

L'utilizzo di pronomi, congiunzioni e di altre particelle in punta di verso per determinare la rima, come si è già osservato, costituisce uno stilema tipicamente raboniano, particolarmente frequentato soprattutto nei sonetti in proprio; se in questi ultimi il fine del poeta è, tuttavia, quello di servirsene per decostruire una forma solida nel momento stesso della sua definizione,¹⁰³ nei componimenti in esame, scarni di corrispondenze e privi di una struttura metrica portante, questi tipi di corrispondenza sembrano rappresentare l'ultimo fragile baluardo della forma stessa, una sorta di suo residuo capace di resistere proprio perché annidato ai confini di essa.

La percezione di una forma ormai ridotta ai suoi tratti più marginali è confermata dalle altre poche rime perfette presenti, prevalentemente di carattere grammaticale,

¹⁰³ Cfr. § 2.2.1.1, nota 56.

eccettuate le corrispondenze tematiche che si sono viste. Così ne *La messaggera del dentro* si osservano le rime *contemplare : passare*, vv. 8 e 12, e quella identica *potuto : potuto*, vv. 15 e 25, che contribuisce a impoverire ulteriormente la qualità del repertorio rimico di questi componimenti;¹⁰⁴ ne *La messaggera del fuori* si danno poi le coppie *contemplare : guardare* ai vv. 3 e 17, *ronzante : incessante* ai vv. 10 e 18, tutte per altro piuttosto lontane tra loro e dunque piuttosto difficili da percepire; in «*Ancora dunque con dolore,*» si hanno due coppie di rime ritmiche: *credere : fremere*, pressoché fonicamente coincidenti, ai vv. 16 e 24, e *incredibile : implacabili*, meno esatte nella corrispondenza, ai vv. 2 e 11; in «*un gran vento soffia sulla pagina*» ai vv. 4 e 5 si rileva inoltre la rima baciata ritmica *mettere : scrivere* mentre *rifugiata : bagnata* si nota ai vv. 21 e 24 de *L'altra (messaggera)*.

La serie potrebbe continuare, tuttavia prima di nutrire ulteriormente l'elenco risulta opportuno sottolineare innanzitutto come tali corrispondenze realizzate in traduzione siano state mutate per la quasi totalità dei casi dall'originale; in secondo luogo come esse siano pressoché le sole ad essere sistematicamente mantenute dal poeta-traduttore, il quale invece in molti altri casi non mette in atto ulteriori strategie di trasformazione per restituire gli altri valori fonici in punta di verso che, se pur non sistematici e ordinati, sono presenti nell'originale. Ciò significa che la frequenza di questo tipo di rime corrisponde a una precisa scelta stilistica, la quale va insieme a quella di creare nuove corrispondenze a partire da particelle dal corpo fonetico ridotto: il fine è quello di abbozzare una traccia formale elementare, la quale viene inoltre sostenuta da nuove soluzioni traduttive orientate nella medesima direzione.

Per esempio in «*E perché il mio amore dovrebbe essere un mostro*» si può osservare come, entro lo stesso corpo del componimento, venga creata *ex novo* una corrispondenza fonica di tipo grammaticale attraverso la determinazione di una figura etimologica al v. 3: il nesso francese verbo + avverbio “disent toujours” viene infatti reso con una sorta di endiadi, “dicono e ridicono”, in cui si trova iterato, se pur in veste variata, pressoché lo stesso verbo.

Similmente accade in «*Una primavera, ma sì, fra questi cartelli discreti!*» dove gli indicativi presenti francesi “sourient” e “gagnent”, vv. 4 e 5, vengono tradotti in italiano attraverso due participi presenti in rima tra loro al v. 5, *sorridenti : vincenti*.

¹⁰⁴ Si veda A. Menichetti, *Metrica Italiana*, op. cit., p. 567.

Un ultimo esempio si può poi trarre da (*punto di ritorno*): il poeta-traduttore interviene sulla costruzione sintattica delle frasi ai vv. 4 e 5 al fine di mantenere le corrispondenze fonetiche di tipo grammaticale in essi contenute; se infatti gli originali *arraché : dégainée* fossero tradotti alla lettera in italiano, perderebbero l'esatta simmetria desinenziale (rispettivamente si avrebbe il suffisso *-ato* in rapporto ad *-ata*): il poeta-traduttore invece esplicita i predicati e li trasforma in forma attiva in modo tale da ottenere l'omogeneità di suffissi desiderata:

| | |
|---|--|
| Pour parler encore lorsqu'on ne peut plus dire, il invoque la force de céder, de se laisser balayer à l'intérieur, soumis au souffle brusque qui tout le traverse, comme arraché au fourreau de ses membres, dégainée pulpe sanglante, graine | Per parlare ancora quando dire è impossibile lui invoca la forza di cedere, di lasciarsi devastare dentro, arreso al soffio brusco che lo attraversa tutto come se l'estirpasse dalle sue membra, lo sguainasse, [polpa |
| qui vibre et souffre et furieusement dévale jusqu'à la fin qui est derrière lui, son amont. | sanguinante, seme che vibra e soffre e precipita fino alla fine che lo sovrasta, alla cima di sé. |

L'insistenza su questi tipi non particolarmente "pregiati" di corrispondenza sembra dunque suggerire l'impoverimento della qualità della trama rimica, che già nei testi originali risultava per lo più imprecisa se non talvolta rarefatta. L'ulteriore contrazione del valore delle rime, optando per intelaiature sonore essenziali e poco sofisticate, sembra perciò abbassare in generale il livello stilistico della struttura fonica dei diversi componimenti. In realtà la presenza delle rime semanticamente ricche che si sono già rilevate suggerisce che il quadro completo risulta più complesso; inoltre il fatto che, per realizzare *ad hoc* corrispondenze semplicemente "banali", il poeta-traduttore abbia messo in atto soluzioni retoriche o di trasformazione sintattica elaborate, testimonia la precisa scelta di donare ai componimenti una coloritura stilistica basica che è soltanto esteriore, di facciata. Infatti a fronte di un indebolimento del numero e della qualità delle rime in punta di verso si osservano soluzioni retoriche compensatorie create *ex novo* - quali anafore, anadiplosi e allitterazioni - capaci di strutturare internamente i componimenti e di donare loro compattezza. Il pregio di queste figure risulta quello di impedire il lassismo formale senza al contempo interferire con l'effetto di corrosione dell'istituto rimico determinato dalle rime grammaticali e dalle altre forme "liminari" di rima. Si osservino dunque alcuni esempi tra diversi tipi di figure di suono e di posizione atte a compattare fonicamente il testo:

- anafora:

Il n'est plus de beauté pour qui reste
enfoui en soi et dans les tristes merveilles
du temps enfantin. Juste l'éclair
d'un passé sans mémoire, énigme ou madone

Niente più bellezza per chi rimane
chiuso in sé e nelle tristi meraviglie
del tempo infantile. Niente più che il lampo
d'un passato senza memoria, enigma o madonna

(«*Sur les prés la glace et le vent*», vv. 11-14 / «*Sui prati saccheggianti*», vv. 11-14)

Donc encore avec douleur,
encore un jour incroyable

Ancora dunque con dolore,
ancora un giorno incredibile

(«*Donc encore avec douleur*», vv. 1-2 / «*Ancora dunque con dolore*», vv. 1-2)

Et pourquoi mon amour serait-il un monstre
à faire admirer sous le couvert des mots
qui disent toujours nous ne laisserons pas
mourir ce que tu as aimé une fois?
Mon amour, chacun l'a connu, l'a perdu
dans la misère ordinaire de nos jours,
la houle longue où tous résistent, puis lâchent,
la molle saison d'ombres noyées. Il passe
tout près, parfois tout autre, et meurtri profond
comme le vôtre, parlant pour tout le monde.

E perché il mio amore dovrebbe essere un mostro
da far ammirare a forza di parole
che dicono e ridicono non lasceremo morire
ciò che un tempo hai amato?
Il mio amore chiunque l'ha conosciuto, l'ha perduto
nella normale miseria dei nostri giorni
onda lunga dove tutti resistono e poi cedono
molle stagione d'ombre annegate. Il mio amore
[passa
molto vicino, molto diverso a volte, ferito nel
[profondo
come il vostro, e parla per ciascuno.

(«*Et pourquoi mon amour serait-il un monstre* » / «*E perché il mio amore dovrebbe essere un mostro*»)

Des avions ce matin qui s'en vont
on ne sait où passent à travers nos corps
gisants, vides de tout hors ce brui
par lequel seuls nous nous en irons,
s'éloignant, revenant toujours dans nos chairs,
plomb froid, plume d'air, pressentiment,

Gli aeroplani stamattina che vanno
non si sa dove e attraversano i nostri corpi
distesi, vuoti di tutto tranne questo rumore
che soli farà che ce ne andiamo, che s'allontana,
che torna sempre nelle nostre carni,
piombo freddo, piuma d'aria, presagio,

(*Ce matin, dimanche, une amie... / Stamattina, domenica, un'amica...*)

Come si vede le anafore vengono introdotte *ex novo* oppure, ove presenti, vengono rese maggiormente esplicite per posizionamento o vengono potenziate realizzando delle catene anaforiche.

Un particolare tipo di anafora può essere considerata quella che metricamente genera epanadiplosi; se ne rilevano due esempi: il primo è realizzato al v. 2 di «*È una specie di*

sogno che lei grida», dove si osserva il termine “quando” iterato ad inizio e a fine verso, in principio a due periodi che in traduzione risultano coordinati per asindeto, mentre nell’originale sono in rapporto di dipendenza del secondo rispetto al primo: (vv. 1-3)

| | |
|---|---|
| Elle crie une espèce de songe quand on l’entend crier, que les gens diraient «elle ne se connaît plus»: | É una specie di sogno che lei grida <u>quando</u> la si sente gridare, <u>quando</u> la gente direbbe «non sa più chi è»: |
|---|---|

Il secondo è realizzato in «*È più lunga la vita*», dove all’inizio e alla fine del v. 10 viene ripetuto il termine “ancora”, il cui corrispondente nell’originale compariva una sola volta: (vv.10-11)

| | |
|---|--|
| encore des eaux lointaines, des choses qui se souviennent. | <u>ancora</u> acque lontane, <u>ancora</u> cose che si ricordano. |
|---|--|

Un altro esempio particolare di anafora risulta quella caratterizzata da *variatio*: se ne osserva un esempio in principio ai vv. 13 e 14 di «*Ancora dunque con dolore*», dove, rispetto all’originale in cui non si osserva alcuna ripetizione, il verbo “bere” viene iterato con aggiunta del clitico *-ne* nella seconda occorrenza: (vv. 12-14)

| | |
|--|---|
| quand il peut baiser les dents, boire la bouche ardente et son rire? Quand tout autour | se può baciare i denti, <u>bere</u> la bocca ardente, <u>berne</u> il riso? Se intorno l’aria |
|--|---|

- anadiplosi:

| | |
|---|---|
| rougies par le vent, le vin, mauvais vin qui lui descend | arrossate dal vento, dal <u>vin</u> , <u>vin</u> cattivo che le scende |
|---|---|

(«*Mais elle crie dans les rues,*» vv.4-5 / «*Ma lei grida per strada,*»

- allitterazione, soprattutto di [s]:

| | |
|--|--|
| Pour parler encore lorsqu’on ne peut plus dire, il invoque la force de céder, de se laisser | Per parlare ancora quando dire è <u>impossibile</u> lui invoca la forza di cedere, di lasciarsi |
|--|--|

| | |
|--|--|
| <p>balayer à l'intérieur, soumis au souffle brusque qui tout le traverse, comme arraché au fourreau de ses membres, dégainée pulpe sanglante, graine</p> <p>qui vibre et souffre et furieusement dévale jusqu'à la fin qui est derrière lui, son amont.</p> | <p>devastare dentro, arreso al soffio brusco che lo attraversa tutto come se l'estirpasse dalle sue membra, lo sguainasse, [polpa sanguinante, seme che vibra e soffre e precipita fino alla fine che lo sovrasta, alla cima di sé.</p> |
|--|--|

((lieu du retournement)/ (punto di ritorno))

| | |
|--|--|
| <p>comme on voit sur la plaine maigre des troupes d'oiseaux reser de biais le crépitement des chaumes noircis qui s'avive à leur souffle, et dans ce bref écart s'épuiser la vue:</p> | <p>come sulla magra pianura vedi torme d'uccelli sfiorare di sbieco il crepitio delle stoppie annerite che il loro soffio avviva e in quel breve scarto esaurirsi la vista:</p> |
|--|--|

(Préparatifs de l'hiver, vv. 2-5 / Preparativi dell'inverno, vv. 2-5)

| | |
|---|--|
| <p>Dans la rue calme du mois d'août quels servants vont creuser sous la marne ingrate, les craies d'anciens champs de bataille? Au petit matin les tuyaux qu'ils déchargent sonnent un glas à venir, ou peut-être trop tard, trop tard.</p> | <p>Nella calma strada d'agosto quali serventi [scavano nella marna ingrata, nei gessi di antichi campi di battaglia? All'alba i tubi che scaricano suonano a morto in anticipo o forse tardi, troppo tardi.</p> |
|---|--|

(«Dans la rue calme du mois d'août quels servants», / «Nella calma strada d'agosto quali serventi
scavano»)

Gli esempi potrebbero continuare, bastino tuttavia questi a testimonianza di come diverse figure di suono possano contribuire alla strutturazione fonica dei testi poetici a fronte di un generale indebolimento qualitativo della rima, in rapporto al quale le stesse corrispondenze semanticamente ricche rappresentano comunque una roccaforte stilistica.

All'interno di un panorama così depauperato dalle ridondanze della rima, la perizia traduttiva raboniana può anzi forse declinarsi con maggiore inventiva, dando vita a nuove soluzioni espressive che possono risaltare meglio proprio grazie allo smantellamento dell'inessenziale che satura e distrae.

A tal proposito in particolare il poeta-traduttore opera pressoché costantemente nel senso di un ampliamento intensivo del significato delle parole, spesso e soprattutto attraverso il significante, grazie a strategie retoriche o a particolari scelte traduttive. Il lessico e le espressioni utilizzati in traduzione possono, cioè, essere di per se stessi forieri di un sovrasenso, oppure lo possono acquisire in virtù di alcune soluzioni fonico-

retoriche messe in atto; un esempio che mette insieme entrambi gli aspetti si può riscontrare al v. 17 de *La messaggera del dentro*, dove il francese “traversés” è reso con l’italiano “flagellati”, termine maggiormente suggestivo e di carica più spiccatamente negativa che ha inoltre la qualità di allitterare in /f/ con “forma” al verso precedente e in /dz/ col successivo “piogge”, ricreando così, con questo martellare di foni, quello della pioggia stessa: (vv. 15-17)

Come avremmo potuto
vivere senza forma,
flagellati di piogge,

Un caso simile si osserva al termine di «*un gran vento soffia sulla pagina fra*», dove al v. 9 il termine francese “rapide” viene reso con il più espressivo “affannato” che al contempo rima e allittera col sostantivo cui si riferisce e che segue, “fiato”, entro un verso dove in generale la ripetizione fonica gioca un ruolo significativo:

affannaTo fiaTo del Tempo, Traccia...

Ancora un esempio analogo si può rilevare al v. 6 di *Messaggera dal basso*, dove, a fronte del francese “délectes”, si ha l’espressione, allitterante e dalla coloritura più intensa, “prendi piacere”.

Come ultimo caso di questo genere si riporta la trasformazione rilevabile al v. 5 di «*Sui prati saccheggianti*», dove il francese “voudrais-tu” viene tradotto con l’italiano “puoi pretendere”, locuzione verbale di più incisiva pregnanza volitiva che allittera in /p/ e in /r/ con vari termini appartenenti al medesimo verso e a quello successivo: (vv. 5-6)

| | |
|--|--|
| dominant. Allons, pourquoi voudrais-tu que persiste en nous un printemps éternel? | di disperazione. Via, come puoi <u>p</u> retendere che in noi <u>p</u> ersista un’eterna <u>p</u> rimavera? |
|--|--|

Cambiando tipologia di intervento, ma restando all’interno del medesimo componimento, si può osservare come al v. 21, quello conclusivo, sia invece la differente disposizione del materiale lessicale rispetto all’originale a donare una nuova vivacità espressiva al contenuto; infatti la sequenza asindetica francese “rien à attendre, à vivre, à tenir.” viene ridistribuita a formare un climax ascendente, “niente da aspettare,

da tenere, da vivere.”, che accresce l’effetto patetico proprio in chiusura al componimento.

Accorgimenti retorici atti a restituire in qualche modo “l’intraducibile” dell’originale, aggiungendo il necessario “sovrappiù” che la “vera traduzione”¹⁰⁵ esige, sono variamente realizzati attraverso differenti interventi sul lessico, che spaziano dalla geminazione all’omissione lessicale.

Per esempio un caso di endiadi si osserva nel verso conclusivo di *Messaggera del basso*, dove il termine francese “ébranlement” viene tradotto con due dei suoi possibili significati, coordinati per asindeto, “la scossa, il crollo”; i due termini, che sono pure semanticamente complementari e legati da un rapporto di causa-effetto, entrano a far parte di una sequenza asindetica logicamente progressiva che termina con “il volo”, generando un tricolon terminale assente in francese di particolare impatto espressivo e patetico: (v. 20)

à rechercher l’ébranlement, l’envol.

a cercare la scossa, il crollo, il volo.

Un altro esempio di moltiplicazione lessicale che ricrea un’azione nel suo sviluppo temporale si osserva al v. 23 di «*Ancora dunque con dolore*», dove la forma progressiva francese “est en train de s’émouvoir” viene tradotta nei due istanti puntuali che ne comprendono lo svolgimento, vale a dire l’immediato inizio e l’affermazione: “s’annuncia, nasce:”; la coordinazione per asindeto, che distingue i due momenti, ne permette al contempo l’istantanea successione, riducendo così l’intermezzo ad una frazione infinitesimale che elimina definitivamente qualsiasi possibilità per l’azione di trascinarsi nel tempo. Ancora una volta l’assenza di congiunzioni e la geminazione verbale contribuiscono alla determinazione di una particolare tensione espressiva che, accentuata dall’effetto sospensivo dei due punti, in questo caso è destinata a restare irrisolta in una conclusione di componimento aperta: (vv. 23-24)

Un rythme est en train de s’émouvoir:
très bas un tambour recommence à pulser...

Un ritmo s’annuncia, nasce:
piano un tamburo ricomincia a fremere...

¹⁰⁵ Da *Scrivere, tradurre*, in Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, op. cit., pp. 171 e 178.

La dimensione temporale sembra restare un campo privilegiato per vivificare la ricezione della materia poetica se anche l'addizione di nuove parole e la modificazione verbale si realizzano entro tale sfera: ne *La messaggera del fuori* infatti si osserva come nei versi terminali del componimento venga alterato il tempo verbale della proposizione principale e venga introdotto l'avverbio "Ora" per riportare al presente una conoscenza che si traduce così, con maggiore decisione, in consapevolezza e in implicita intenzionalità: (vv. 27-29)

| | |
|--|---|
| <p>[...] J'ai su que tout est à dire, à biser.</p> | <p>[...]...Ora so che tutto è da dire, da infrangere.</p> |
|--|---|

Talvolta lo stesso effetto di incremento patetico si ottiene per sottrazione anziché per addizione. È ciò che accade in «*Nella calma strada d'agosto quali serventi scavano*», dove nel verso terminale del componimento una delle due occorrenze dell'aggettivo "tardi" al grado superlativo viene ridotta al grado positivo, omettendo di fatto il primo dei due avverbi che si vorrebbero mantenuti in una traduzione fedele all'originale: (vv. 4-5)

| | |
|--|---|
| <p>les tuyaux qu'ils déchargent sonnent un glas à venir, ou peut-être <u>trop tard</u>, <u>trop tard</u>.</p> | <p>i tubi che scaricano suonano a morto in anticipo o forse <u>tardi</u>, <u>troppo tardi</u>.</p> |
|--|---|

Rispetto all'iterazione del medesimo aggettivo allo stesso grado, presente nel testo francese, la variazione realizzata in traduzione determina un incremento progressivo dell'intensità aggettivale, con una conseguente crescita anche dell'efficacia espressiva.

Un'ulteriore strategia di rafforzamento semantico adoperata dal poeta-traduttore è la litote; al termine di *Sarajevo* per esempio il francese "sont faux" è reso con la perifrasi negativa "non sono veri": l'indefinitezza di questa locuzione, che evita di decretare una volta per tutte e senza appello la falsità de "[...] gli sportelli, i labirinti / [...] i neon [...]" lasciandone avvolto nel non detto il grado e le modalità di "non-verità", amplia notevolmente il ventaglio delle implicazioni semantiche legate alla frase stessa incrementandone perciò la comunicatività:

Ci vorrebbe una frase semplice

come prendere tutti i giorni il métro
eppure gli sportelli, i labirinti
dove corpi s'incrociano, i neon non sono veri.

Come si è visto le conclusioni dei componimenti risultano essere sede privilegiata di diversi interventi intensificativi, che fungono perciò da contrassegni stilistici volti a iperconnotare queste zone cruciali del testo, conferendo ad esse attraverso delle soluzioni marcate un'impronta in un certo qual modo strutturante.

Un'altra area principale del testo da rafforzare dal punto di vista espressivo risulta l'incipit, soprattutto quando esso presenti dei segnali formali d'apertura e rimandi contenutisticamente a premesse non ricostruibili. Perciò oltre ad un repertorio di soluzioni retoriche più "classico" di cui si è già detto, per esempio per quanto riguarda l'anafora, si osserva ad inizio di certi componimenti un particolare utilizzo da parte del poeta-traduttore di differenti strategie volte a potenziare l'efficacia conativa della comunicazione in esordio. In «*vedi persino uccelli sulla città*», per esempio, dall'impersonale "on voit" francese in traduzione si passa alla seconda persona singolare, "vedi", che assorbe il lettore stesso entro il quadro descritto:

...vedi persino uccelli sulla città
zigzagare per il gelo in voli compatti
imprevedibilmente quasi ostili
e che volere insieme perseguendo...

In «*È una specie di sogno che lei grida*», invece, si può osservare al v. 1 la trasformazione della frase lineare francese "Elle crie une espèce de songe" in due proposizioni, di cui la seconda rappresenta il soggetto della prima: "È una specie di sogno che lei grida". In questo modo, attraverso la creazione di una frase scissa, si dà vita ad un ordine marcato dei costituenti, il quale, donando nuovo slancio all'incipit del componimento, viene così a catturare con maggiore efficacia l'attenzione del lettore: (vv. 1-3)

Elle crie une espèce de songe
quand on l'entend crier, que les gens
diraient «elle ne se connaît plus»:

È una specie di sogno che lei grida
quando la si sente gridare, quando
la gente direbbe «non sa più chi è»:

Malgrado l'esiguità e la generale povertà qualitativa delle corrispondenze in punta di verso – eccettuate le rime semantizzate che testimoniano al contrario la cura dello stile – si possono dunque rilevare diverse soluzioni fonico-retoriche in grado di compattare internamente i testi (allitterazioni, anafore, anadiplosi), cui si accompagnano parallelamente, se non si associano in maniera vera e propria, meccanismi di sovrasemantizzazione che acquistano spesso funzione demarcativa rispetto a zone cruciali del testo, come gli incipit e le conclusioni, abbozzando in questo modo almeno la traccia di una forma sempre più fluida e sfuggente.

3.3.2 *Componimenti lunghi in forma strofica*

Dei quattro componimenti strofici lunghi originali precedentemente descritti, *Terrae motus*, *Fraternité de Van Gogh*, *Voix passant dans l'air* e *Prose de carême*, soltanto gli ultimi tre riportano in traduzione una versione realizzata da Raboni; il primo, invece, risulta tradotto da Franco Fortini (1981-85). L'antologia si arricchisce così di un pezzo tradotto da un altro autore che può, nel presente studio, fungere da termine di confronto per valutare per contrasto alcune peculiarità dello stile traduttivo di Raboni, non prima però di averne analizzato in maniera indipendente il lavoro sulle stanze.

3.3.2.1 *La prosodia*

Sui centonovantotto versi costituenti *Fraternità di Van Gogh*, *Voce che passa nell'aria* e *Prosa di quaresima* più di un quarto sono rappresentati da endecasillabi (cinquanta) tra regolari e irregolari, concentrati quasi esclusivamente tra i primi due componimenti; seguono i versi di quattordici sillabe (ventinove), di cui più della metà sono doppi settenari, distribuiti tra la prima e la terza poesia, e i versi di quindici sillabe (ventiquattro), concentrati soprattutto nel terzo testo. Le restanti misure spaziano dalle sette alle venti sillabe metriche con una maggiore concentrazione di versi lunghi in *Prosa di quaresima* e di misure medio-brevi e medio-lunghe negli altri due componimenti.

Nelle prime due poesie sopracitate l'endecasillabo rappresenta la misura largamente maggioritaria (in *Fraternità di Van Gogh* 26/54 versi e in *Voce che passa nell'aria* 23/60 versi) ed intesse, nella sua forma canonica, relazioni di prossimità ritmica con le lunghezze contigue. In *Voce che passa nell'aria* colpiscono infatti le lunghe sequenze di misure diverse aventi ritmi affini a cadenze endecasillabiche e tra loro spesso compatibili; si osservi per esempio ciò che accade nella III stanza del componimento: (vv. 25-36):

| | | |
|----|---|----------|
| 25 | Troppo veloci stonano i saluti | 1-4-6-10 |
| | da portiere che sbattono | 3-6 |
| | fra noi appena intravisti | 2-4-7 |
| | il treno accelera fischiando | 2-4-8 |
| | che t'allontana pallida che rinunci | 4-6-11 |
| 30 | sul marciapiede già confusa | 4-8 |
| | nell'intrico dei gesti poi più niente | 2-6-8-10 |
| | lontano come una voce d'un sogno | 2-4-7-10 |
| | altri tempi un segreto mantenuto | 3-6-10 |
| | pezzi di frase dove tu ritorni | 1-4-8-10 |
| 35 | <i>ai primi licheni d'autunno</i> | 2-5-8 |
| | <i>succede che abbia un brivido il mio cuore...</i> | 2-4-6-10 |

Tutte le misure differenti dalle undici sillabe metriche, ad eccezione del v. 35, acquistano ritmi compatibili non solo con cadenze endecasillabiche astratte, ma soprattutto con scansioni effettivamente realizzate negli endecasillabi presenti: il ritmo dattilico dell'endecasillabo al v. 32 ("lontano come una voce d'un sogno", 2-4-7-10) si trova ricalcato, per esempio, nell'ottonario del v. 27 ("fra noi appena intravisti", 2-4-7); i novenari ai vv. 28 ("il treno accelera fischiando", 2-4-8) e 30 ("sul marciapiede già confusa", 4-8), poi, non solo acquistano cadenza giambica, ma col loro accento portante di 4^a riproducono la scansione dell'endecasillabo al v. 34 ("pezzi di frase dove tu ritorni", 1-4-8-10); infine i vv. 26 ("da portiere che sbattono", 3-6) e 29 ("che t'allontana pallida che rinunci", 4-6-11), rispettivamente un settenario e un verso di dodici sillabe, col loro *ictus* di 6^a riproducono la cadenza *a maggiore* degli endecasillabi ai vv. 25, 31, 33 e 36.

Nello stesso componimento si osservi poi il particolare rapporto di coincidenza ritmica instaurato tra endecasillabi *a maggiore* e settenari che si susseguono tra i vv. 37 e 42, in

mezzo ai quali si inserisce anche un decasillabo che appare piuttosto un endecasillabo ipometro (v. 39):

| | |
|--------------------------------------|---------|
| Chi non parla che a me in una banale | 3-6-10 |
| musica da bistrot, | 1-6 |
| che a me chiamato piano per nome | 2-4-6-9 |
| sempre in margine al bianco | 1-3-6 |
| tichettare dei flippers, o silenzio, | 3-6-10 |
| perché io dubiti ancora | 3-6 |

Il rapporto tra endecasillabo e settenario torna a essere centrale in *Fraternità di Van Gogh*, dove le misure di sette sillabe metriche non compaiono tuttavia in forma esplicita bensì come sottomisure negli alessandrini; si prenda ad esempio la V stanza dove endecasillabi canonici e doppi settenari instaurano rapporti di prossimità ritmica estesa anche ai due endecasillabi ipometri dei vv. 31 e 39 e al v. 35 di quattordici sillabe che però non è riconducibile a un alessandrino; unica eccezione l'endecasillabo irregolare del v. 37 con accento portante in 7^a posizione: (vv. 31-40)

| | |
|---|----------------|
| Il nero, il nero vince sugli ori | 2-4-6-9 |
| e ti riporta ai turbini dementi | 4-6-10 |
| della tua infanzia ottusa, calpestata | 4-6-10 |
| dalla fretta di tutti i corpi che | 3-6-8-10 |
| precipitano giù ogni giorno, disarmati | 2-6-9-13 |
| in un fiotto rabbioso. Bisogna rifiutarsi | 3-6-9-13 (7+7) |
| di capire, di distogliere gli occhi: | 3-7-10 |
| la materia è impudica, inaccessibile, | 3-6-10 |
| si offre allo sguardo come una notte | 1-4-6-9 |
| senza fondo, silenzio dei corpi decomposti; | 3-6-9-13(7+7) |

In *Prosa di quaresima* invece l'endecasillabo rappresenta una misura marginale al pari del decasillabo e del verso di venti sillabe, che contano tutti una sola occorrenza. Le misure maggiormente frequenti sono invece i versi di quattordici (21/84 versi totali) e quindici (20/84) sillabe metriche, cui seguono in ordine di frequenza quelli di sedici (12/84), di diciassette (10/84) e di diciotto e tredici sillabe (entrambe con 7/84).

Nel caso dei versi pari talvolta si tratta potenzialmente di misure doppie per cui, accanto agli ormai consueti alessandrini in 7+7, si possono osservare doppi ottonari e doppi

novenari; dalla IX stanza si possono ricavare degli esempi delle due ultime doppie misure appena citate, accanto ad altre differenti lunghezze variamente ritmate: (vv. 57-63)

| | |
|--|-----------------|
| Poi un po' di pioggia impura ha disperso la fila | 1-5-7-10-13 |
| in brandelli, ha insudiciato di pidocchi la ramaglia | 3-7-11-15 (8+8) |
| tagliente (o qua e là come fradicia) che le conchiglie | 2-5-8-14 |
| rinsecchite affliggono d'un ticchettio d'aliossi. | 3-5-11-13 |
| C'è chi sbircia di lato, incapace d'invertire | 3-6-9-13 |
| le immagini della sventura scarificate nell'azzurro. | 2-8-13-17(9+9) |
| La pista è profonda da seguire, facile da tacere. | 2-5-9-11-16 |

Altri casi simili si osservano per i doppi ottonari ai vv.:

| | |
|--|---------------|
| - 80: che era perduto per sempre, dimenticato dagli altri | 1-4-7 + 4-7 |
| - 82: Gli sguardi sono irrisori, dall'altra parte ciascuno | 2-4-7 + 2-4-7 |

Per i doppi novenari ai vv.:

| | |
|--|---------------|
| - 39: come uno, la gola forata, che non riconosce nessuno | 1-5-8 + 5-8 |
| - 44: se non ci ha visti, immaginati da qualche parte non ancora | 4-8 + 4-8 |
| - 68: gli sdentati ridono senza rumore negli ultimi raggi | 3-5-8 + 2-5-8 |

Doppi settenari si rilevano invece ai vv.:

| | |
|---|---------------|
| - 2: sconvolti, ci separa di colpo dagli amici | 2-6 + 2-6 |
| - 5: dove eravamo. Ancora tu non sai che di là | 4-6 + 3-6 |
| - 9. e ciascuno di nuovo pensa a quello che ha | 3-6 + 1-3-6 |
| - 29: Passa attraverso tutti ^i sogni il sogno d'un altro | 1-4-6 + 1-3-6 |
| - 49: Ancora al di qua, sogno che qualcuno ricorda | 2-5-6 + 3-6 |
| - 51: calve, un aiuto al loro sfinimento, o più su, | 1-4-6 + 3-6 |
| - 77: una forza più aspra travolge gli attardati | 3-6 + 2-6 |
| - 84: Bocche serbano l'ombra che s'era vista in vita | 1-3-6 + 4-6 |

La varietà ritmica è tale tuttavia che non tutti i versi pari possono strutturarsi in doppie misure, come si può osservare, per esempio, per i versi di quattordici sillabe della stanza sopra riportata che non sono in alcun modo riconducibili ad alessandrini.

Per quanto concerne i versi di quindici sillabe metriche, essi risultano variamente scanditi in sottomisure; la configurazione più ricorrente tra le varie è quella che

scompone la lunghezza in un settenario e in un ottonario, secondo una tendenza riscontrabile anche nella prima produzione poetica raboniana:¹⁰⁶

- v. 14: Chissà cosa, davanti, sembra aspirare la luce. 3-6 +1-4-7
- v. 26: Così le teste s'abbassano, i toraci s'incavano 4-7 + 3-6
- v. 40: E non sa più nemmeno come pesava il carbone 4-6 +4-7
- v. 73: ricoprirà di fango, screpolato al nuovo sole 4-6 + 3-5-7
- v. 81: subito da fuggire nel crollo d'un animale. 1-6 + 2-7

Si possono poi osservare articolazioni scandite in 10+5 (o 5+10), mentre altri tipi di ripartizione appaiono come casi singoli:

- v. 10: dimenticato di dire agli atri quando è partito 4-7-9 + 4
- v. 47: uno sguardo ci restituisse la stessa insania 3-9 + 2-4
- v. 67: atrofizzate, dove una bava filata brilla 4 + 4-7-9

Vari versi di quindici sillabe poi non si prestano a facili divisioni in sottomisure e/o presentano *facies* sintattico-prosodiche tendenti all'unità della lunghezza; un esempio che può riassumere entrambi i casi è rappresentato dal v. 24, caratterizzato dalla coordinazione di due frasi prosodicamente legate da sinalefe: "c'è chi scivola e se qualcosa si muove è pericolo" (3-8-11-14).

Malgrado la generale mobilità accentuativa e la lunghezza dei versi, anche nelle stanze più diversamente assortite per misure e ritmi non si accusano mai inflessioni verso il prosaico; si osservi infatti nella strofa III come la diffusa varietà ritmica non escluda la ricorsività di cadenze che vengono così a legare tra loro i versi: (vv. 15-21)

| | |
|---|---------------------------------------|
| Eppure dei passi s'accordano seguendo lo stesso ritmo, | - + - - + - - + - - - + - - + - + - |
| si perdono per subito senza sapere ritrovarsi | - + - - - + - - - + - - - + - - - + - |
| in un'identica tensione, una stanchezza | - - - + - - - + - - - + - |
| che rende uguali i camminanti, fratelli senza nome. | - + - - + - - - + - - - + - - - + - |
| Gli sguardi si dissuadono sugli aspri accessi | - + - - - + - - - + - - - + - + - |
| ai campi ferrigni tranciati dal dirupare degli scogli. | - + - - + - - - + - - - - + - - - + - |
| Nelle pozzanghere che scansano si specchia tutto il cielo | - - - + - - - + - - - + - - - + - |

Come si nota il modulo ritmico - - - + appare con più o meno frequenza in tutti i versi determinando un effetto di ritorno che contribuisce a compattare prosodicamente la stanza, per altro movimentata anche da altre sequenze accentuative variamente assemblate nelle misure. La convergenza di contenuto semantico e incedere ritmico,

¹⁰⁶ Fabio Magro, *La metrica del primo Raboni*, op. cit., pp. 378-79.

inoltre, arricchisce il passo testuale di un valore aggiunto squisitamente metalinguistico, in particolare per quanto concerne i primi tre versi della stanza, i primi due dei quali mimano la ricerca di un ritmo, ora accennato ora contraddetto (“Eppure dei passi s’accordano seguendo lo stesso ritmo / si perdono per subito senza sapere ritrovarsi”), che diventa pura monotonia e inerzia nel terzo (“in un’identica tensione, una stanchezza”).

3.3.2.2 *La rima*

La traduzione raramente aggiunge qualcosa al tessuto fonico degli originali, per lo più tende a restituire un quadro che sia ad essi quanto più possibile affine, soprattutto dove le corrispondenze in punta di verso nel testo francese siano maggiormente numerose. Per esempio in *Voce che passa nell’aria*, a fronte di un originale ricco di rime, il tessuto di corrispondenze in punta di verso, per lo più imperfette, si fa significativo; se ne osservi a titolo illustrativo la III stanza, ricca di assonanze, se pur talvolta solo toniche, e di qualche consonanza: (vv. 25-36)

Troppo veloci stonano i salUtI
 da portiere che sbattono
 fra noi appena intravisti
 il treno accelera fischiando
 che t’allontana pallida che rinUneI
 sul marciapiede già confUsa
 nell’intrico dei gesti poi più niente
 lontano come una voce d’un sogno
 altri tempi un segreto mantenUtO
 pezzi di frase dove tu ritorni
ai primi licheni d’autUnnO
succede che abbia un brivido il io cuore...

Prosa di quaresima al contrario si presenta povera di corrispondenze, perdendo anche le poche rime realizzate nell’originale; in *Fraternità di Van Gogh* invece si ritrovano alcuni interessanti casi di creazioni rimiche, in particolare all’interno del verso, tra cui si annoverano le rime *ardore* : *pittore*, rispettivamente primo e ultimo termine del v. 3, quelle esterne/interne *ondulazione* : *disperazione*, vv. 7 e 9, e *ressa* :

impresa, ai vv.11 e 13, nonché la consonanza e l'assonanza atona esterna/interna *germogli* : *barbagli* ai vv. 21 e 28.

3.3.2.3 *Due modalità traduttive a confronto*

Come anticipato, nell'antologia è presente un componimento strofico lungo, *Terrae motus*, che riporta una traduzione che non è di Raboni bensì di Franco Fortini.

Ponendo a confronto la macrostruttura dei testi tradotti da Raboni e di quello reso da Fortini risulta immediatamente evidente che i due poeti organizzano diversamente la propria partitura strofica in relazione all'originale: Raboni rispetta sempre le dimensioni delle stanze individuate nell'originale, al contrario Fortini ridistribuisce la materia poetica in un numero di versi che molto spesso non corrisponde a quello fissato nel testo francese per ciascuna stanza. In *Terrae motus* infatti, a fronte di un originale caratterizzato da nove stanze di dieci versi ciascuna e da un verso isolato finale, la traduzione fortiniana adotta un numero oscillante di versi per stanza, 11-8-12-11-10-10-11-10-11, per un totale, se si somma anche l'ultimo verso distaccato, di novantacinque versi a fronte dei novantuno originali.

Alla libertà della compaginazione strofica rispetto all'originale è strettamente connessa una maggiore libertà nella trasposizione della materia poetica che all'analisi risulta fortemente rielaborata dai punti di vista sintattico e lessicale rispetto alla generale tendenza raboniana orientata piuttosto a vivacizzare e illuminare possibilità latenti già presenti nel testo francese.

Si vogliano per esempio osservare i versi della III stanza di *Terrae motus*, particolarmente rielaborati sintatticamente e lessicalmente, con conseguenti ripercussioni sull'intelaiatura fonica:

L'œil se détourne, amour d'enfer encore,
tarière affouilleuse d'autres fureurs,
d'autres manques amers où se lit comme
un vertige de houle...ici pas plus,
mais suffisant pour que tout nous revienne
et qu'une rage menace ces murs.
Alors je dis que même les os, s'il en reste
par concession (par oubli) dans ce coin

Si distrae l'occhio, ama ancora l'inferno, *terèdine*
che altri furori erode,
altre carenze amare dove *leggere*
un'onda di *vertigine*. Non altro,
qui. Ma basta. Che tutto torni a noi,
che aggredisca le mura un'ira pazza. Allora
– dico – anche le *ossa*
se per grazia (o smemoratezza?) là

de boue indigente, ont été broyés.
Les cercueils des morts récents sont ouverts.

sul fondo, ne rimangono
di questa fossa misera di melma, anche le *ossa*
sono state spezzate. Sono aperte
le tombe dei morti ultimi.

Le rime ritmiche parzialmente assonanti e consonanti *teredine* : *leggere* : *vertigine*, le varie consonanze in /tz/, le allitterazioni in /m/, sono tutte in buona parte frutto di alterazioni della struttura sintattica (“leggere” per “lit”) e della trasformazione lessicale (“smemoratezza” per “oubli”, termine caro a Vegliante nella sua specifica veste fonica) che arriva perfino a introdurre termini *ex novo* (“pazza”). Al di là del risvolto sonoro delle trasformazioni dei periodi, si nota chiaramente come la loro rielaborazione abbia come risultato l’alterazione del senso originale del testo, per esempio in direzione esclamativa (“[...] Ma basta. Che tutto torni a noi, / che aggredisca le mura un’ira pazza.[...]”). L’intervento traduttivo diventa perciò più specificamente di reinterpretazione, arrivando anche alla modifica del significato delle frasi, siano esse anche soltanto nominali come per la parentetica neutra “(par oubli)”, fatta diventare interrogativa “(o smemoratezza?)”.

Nei testi tradotti da Raboni e presentati in questo lavoro invece si è piuttosto osservata una trasformazione del testo francese sempre rispettosa del suo significato originale, casomai orientata a potenziare l’intensità figurativa ed espressiva del testo attraverso sovrasemantizzazioni e figure di posizione e di suono che tuttavia non arrivano mai a tradire l’ispirazione iniziale.

La maggiore libertà traduttiva fatta propria da Fortini probabilmente permette al poeta di modellare con maggiore libertà i suoi versi anche dal punto di vista prosodico, visto che i suoi endecasillabi, misura maggioritaria della sua versione di *Terrae motus*, sono quasi tutti canonici, tranne una minima parte, ben al di sotto comunque delle percentuali con cui le forme non regolari di tale lunghezza appaiono nei testi raboniani in proporzione al numero di versi.

Si può affermare dunque che, in generale e in rapporto all’esempio fortiniano, le modalità traduttive di Raboni si dimostrano piuttosto rispettose della forma esteriore dell’originale, la quale non viene pressoché mai alterata nel suo esoscheletro, se non magari con minimi slittamenti nell’intensità di alcune pause sintattiche (si ricordi per esempio il punto e virgola all’ottavo verso nel sonetto *Patrie* sostituito da virgola in traduzione). Al rispetto dell’isostrofismo originale Raboni associa un verso che

generalmente accoglie la distribuzione originale della materia lessicale, eventualmente trasformata secondo le potenzialità espressive della lingua italiana e rimescolata attraverso iperbati ed inarcature che tuttavia non snaturano mai radicalmente l'identità del verso in rapporto al testo a fronte: la relazione tra le due realtà testuali risulta sempre riconoscibile. Infine fondamentale resta la fedeltà all'ispirazione originale, sempre reinventata, ripensata, ma mai adulterata, casomai arricchita di nuove sfumature che valorizzano senza offuscare il significato iniziale.

Conclusioni

«[...] In nessun caso ci si è discostati dal criterio (quasi un impegno morale) di far corrispondere in ogni componimento il numero dei versi della traduzione a quello dell'originale; mentre per quanto riguarda la struttura metrica e sintattica e la consistenza lessicale, la dipendenza dal testo ha per lo più natura ricostruttiva, e cioè, più che altro, una metafora della dipendenza...».

Con queste parole, riportate da Marco Forti nel suo saggio *Tradurre Baudelaire*,¹⁰⁷ Raboni – nelle note del volume Charles Baudelaire, *Poesie e prose*, edito nel 1973 nella collana dei Meridiani – dona informazioni metodologiche sulla prima delle sue quattro versioni italiane de *I fiori del male*;¹⁰⁸ le stesse parole, tuttavia, possono descrivere sinteticamente i criteri e le modalità applicate nella traduzione dell'antologia *Le deuil de lumière*, oggetto di questo studio. In primo luogo, infatti, il rispetto del numero dei versi risulta una costante della traduzione raboniana, tanto più significativa e caratterizzante quanto rapportata, all'interno della medesima raccolta, alla versione fortiniana di *Terrae motus*, contrassegnata invece dall'alterazione della struttura strofica rispetto all'originale. In secondo luogo, l'immagine della “metafora della dipendenza” può ben adeguarsi a riassumere l'ispirazione generale assunta da Raboni in relazione ai valori metrici, sintattici e lessicali anche in questo suo specifico lavoro. Rispetto all'originale, infatti, se pure le forme metriche chiuse vengono sempre rispettate nella loro impronta essenziale (mantenimento dell'esatto strofismo nelle serie di quartine e nei componimenti lunghi strofici, conservazione delle dimensioni dei sonetti e generale rispetto della loro bipartizione, ove presente nell'originale), così come i componimenti brevi – per lo più indivisi – conservano la loro *facies* esteriore, tuttavia al contempo la complessità dei componimenti viene sottoposta a processi di depotenziamento formale che vanno a minare la regolarità prosodica, là dove presente, e in generale a depotenziare la rima sia come istituto fonico che come elemento metricamente costruttivo. In sostanza si osserva, accanto alla conservazione della forma in senso lato, ad un indebolimento dei suoi tratti più rigidamente strutturanti, i quali tuttavia non

¹⁰⁷ Da Marco Forti, *Tradurre Baudelaire*, in «Paragone-letteratura», n. 294, agosto 1974, poi ne *Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche*, il Saggiatore, Milano, 2004, p. 360.

¹⁰⁸ Charles Baudelaire, *Poesie e prose*, a cura di Raboni G, Mondadori, Milano, 1973.

vengono mai meno e a cui si continua ad alludere, a rimandare più o meno “metaforicamente”, appunto. Infatti la predominanza dell’endecasillabo quale misura largamente maggioritaria nella traduzione, cui si affianca per i componenti di versi brevi il settenario, funge da elemento in qualche modo normalizzante, con funzione di tenuta formale rispetto alla diffusa polimetria di stampo versoliberistico.

D’altro canto la compresenza di endecasillabi regolari e anomali (tuttavia con netta maggioranza dei primi), se pure da una parte testimonia un certo allentamento della forma anche là dove essa sembra cercare di contenere la dispersione sillabica delle lunghezze entro la misura maggiormente canonizzata dalla tradizione italiana, dall’altra, equiparando in qualità ritmi diversi per una stessa lunghezza, giustifica indirettamente l’ammorbidente generale dei vincoli prosodici; la varietà ritmica che ne deriva viene così a ridefinire anche il quadro polimetrico complessivo: il verso principe della tradizione italiana, trasfigurato nelle sue più nuove e diverse possibilità ritmiche, si inserisce così entro un quadro metricamente e ritmicamente vario e, perciò, ad esso stesso particolarmente prossimo. L’allentamento formale dell’endecasillabo rende cioè più efficace il suo inserimento entro il contesto polimetrico, nonché meglio amalgamabili le diverse lunghezze e le varie cadenze, sempre diversamente assortite, in un modellamento della materia poetica sempre più duttile e sempre meno prevedibile. Il poeta-traduttore si serve così dell’endecasillabo, da una parte, quale argine ad una polimetria incontrollata, dall’altra come mezzo per uniformare al contempo l’ispirazione ritmica all’insegna della varietà.

Per quanto concerne invece l’allusione all’istituto formale della rima, generalmente depotenziato nella sua portata fonica e strutturante, i suoi valori vengono recuperati spesso con figure di suono interne ai versi, atte a compattare fonicamente il testo, nonché da nuove figure di posizione, che possono supplire al vuoto costruttivo lasciato dal suo indebolimento o addirittura dalla sua scomparsa; la rima, tuttavia, sopravvive magistralmente in alcune realizzazioni semanticamente ricche di significativa portata espressiva, che testimoniano il carattere marcatamente letterario e stilisticamente elaborato della traduzione.

Continuando la lettura del saggio di Forti precedentemente menzionato, si nota come la spiegazione di quella “metafora della dipendenza”, in relazione alla prima versione raboniana dei *Friori del male*, non si discosti poi molto dall’interpretazione che fin qui se ne è data a proposito della sua applicazione alla traduzione dell’antologia in esame:

Allora potrà essere evidente, e individuabile in prove puntuali, il ricorso non puramente meccanico né ineluttabile della rima; ma anzi, nella traduzione, una tendenza antimetronomica della rima stessa. La sua presenza (quando c'è) vi nasce dalla necessità interna del nuovo equivalente italiano, più come “invito” che come griglia fonico-metrica dalla prefigurazione rigida; e comunque come frutto di vera libertà nella prevalenza di forme interne, assonantiche, allitterative, di rime al mezzo, in un giuoco metrico in cui si ritrova, negli enjambements, [...] e fin negli endecasillabi [...], più lo spirito di una nuova metafora, che un rispetto pur che sia di quantità prestabilite.

Sembra dunque che siano ravvisabili delle costanti che, attraversando il tempo e le opere, individuano uno stile traduttivo raboniano, sempre mosso da un medesimo “impulso” alla fedeltà rispetto all'originale, alla quale tuttavia ci si approssima “soltanto attraverso un sistema di infedeltà” costantemente ridefinite e aggiornate¹⁰⁹ rispetto allo stesso, le quali sembrano rispondere a delle necessità espressive interne al testo d'arrivo.

Al di là del confronto con differenti esperienze di traduzione qui impossibili da osservare in maniera approfondita e per le quali si rimanda ai risultati di studi allogeni, dall'interazione dell'analisi effettuata in questo studio con quanto affermato dallo stesso Raboni per la sua traduzione dei *Fiori del male* del 1973 e col relativo commento del Forti, si può cogliere una comune ispirazione nel lavoro di traduzione raboniano, un approccio di base che si rivela persistente; sempre attento al rispetto della *quidditas* del testo originale, Raboni cura infatti di trasfigurare e vivificare¹¹⁰ in traduzione i valori formali, sonori e lessicali del testo di partenza, i quali possono così, nella loro nuova veste espressiva e comunicativa, rimandare ancora meglio agli originali stessi, rispetto ai quali rappresentano il riflesso speculare e integrante:

G. R.: Meno che mai la traduzione può pensare di sostituire il testo. Sono due realtà che si affacciano l'una sull'altra e hanno bisogno l'una dell'altra: il testo a fronte non è un'aggiunta elegante, è uno strumento espressivo.

J.-C. V: Diciamo pure che la vera traduzione ha un sovrappiù rispetto al testo nudo originale, aggiunge, o rivela, o smaschera, o va in una direzione ancora più ambigua, aggiungendo oscurità all'oscuro «logico» della poesia, senza pretendere di sviscerare tutto.

[...]

¹⁰⁹ Da *Scrivere, tradurre*, in Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, op. cit., p. 179.

¹¹⁰ *Id.*, p. 177.

J.-C. V.: Si tratta di una specie di dinamica continua di conciliazione dei contrari, senza annullarli mai, [...] quel tentare di dire che deve rimandare ad altro, all'altro testo, al quale forse tu intendi essere «fedele».

G. R.: Certo. Il testo tradotto, non autosufficiente, è il testo transitivo per eccellenza, il testo più esemplarmente transitivo.¹¹¹

Le due realtà testuali, quella originale e quella traduttiva, in un certo senso vengono quindi sottratte allo sviluppo diacronico e causale, che le vuole la prima la premessa della seconda, per essere sussunte a membri equivalenti e complementari nella definizione sincronica di una realtà poetica che necessita di entrambe per emergere nella sua completezza e verità.

Così la traduzione raboniana si prefigge di rivitalizzare il testo di partenza, sviluppando gli spunti semantici e formali in esso già presenti secondo nuove prospettive; ciò che di latente si cela nell'originale viene fatto cioè emergere con nuove soluzioni, dando forma a nuove possibilità espressive a partire dai medesimi materiali poetici, ricombinati e reinventati, e dalla stessa ispirazione che trova modi nuovi ma coerenti per rendere “almeno intuibile quel tanto di intraducibile che l'originale non può non contenere...”.¹¹²

¹¹¹ *Id.*, pp. 178-79.

¹¹² *Id.*, p. 171.

Bibliografia

Edizioni delle opere poetiche citate:

ALIGHIERI D., *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di Sapegno N., La Nuova Italia, Firenze, 1970.

ALIGHIERI D., *Commedia. Purgatorio*, a cura di Pasquini E.– Quaglio A., Garzanti, Milano, 2010.

BAUDELAIRE C., *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Raboni G., Einaudi, Torino, 1987.

BAUDELAIRE C., *Poesie e prose*, a cura di Raboni G., Mondadori, Milano, 1973.

MONTALE E., *Tutte le poesie*, a cura di Zampa G., Mondadori, Milano, 1984.

RABONI G., *L'opera poetica*, a cura di Zucco R., Mondadori, Milano 2006.

VEGLIANTE J.-C., *Nel lutto della luce*, traduzione di Raboni G., Einaudi, Torino, 2004.

VERLAINE P., *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968.

Edizioni delle opere poetiche menzionate:

ALIGHIERI D., *La Comédie*, 3 voll., traduit par Vegliante J.-C., Imprimerie nationale, Paris, 1996-99-2007.

ALIGHIERI D., *Vie nouvelle*, traduit par Vegliante J.-C., Classiques Garnier, Paris, 2011.

Edizioni delle opere poetiche consultate:

A POLLINAIRE G., *Bestiario, o il corteggio d'Orfeo*, a cura di Raboni G., Guarda, 2009.

BAUDELAIRE C., *I fiori del male*, traduzione di Bertolucci A., Garzanti, Milano 1989.

BAUDELAIRE C., *Opere*, a cura di Raboni G. e Montesano G., Mondadori, Milano 1996.

Studi citati:

BELTRAMI P.G., *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna, 2002

BOISTE P. C. V., *Dictionnaire universel de la langue française*, Firmin Didot frères, Paris, 1836.

BOZZOLA S., *Inarcature grammaticali nella poesia del primo Novecento*, in AA. VV., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2007.

DE CORNULIER B., *De la métrique à l'interprétation*, Éditions Classiques Garnier, Paris, 2009.

DE CORNULIER B., *La place de l'accent, ou l'accent à sa place*, in AA. VV., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Editions Honoré Champion, Paris, 2000.

DE CORNULIER B., *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé.*, Editions du Seuil, Paris, 1982.

FORTI M., *Tradurre Baudelaire*, in «Paragone-letteratura», n. 294, agosto 1974, poi ne *Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche*, il Saggiatore, Milano, 2004.

GIOVANNETTI P. – LAVEZZI G., *La metrica italiana contemporanea*, Carrocci editore, Roma, 2010.

GORNI G., *Le forme primarie del testo poetico*, in *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, 1993.

MAGRO F., *La metrica del primo Raboni*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, 2, 2002.

MAGRO F., *Poesia in forma di prigionia. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, in «Studi Novecenteschi», XXXIV, n. 73, gennaio-giugno 2007.

MAZALEYRAT J., *Éléments de métrique française*, Armand Colin, Paris, 1990.

MAZZONI G. (a cura di), *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato*, in «Allegoria», n. 25, anno IX, gennaio-aprile 1997.

MENGALDO P.V., *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-15)*, in *La tradizione del Novecento*, Seconda serie, Einaudi, Torino, 2003.

MENGALDO P.V., *Inizi poetici con congiunzione*, in «Lingua e stile», XLV, 2010.

MENGALDO P.V., *Titoli poetici novecenteschi*, in *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Einaudi, Torino, 1991.

MENICHETTI A., *Metrica italiana*, Antenore, Padova, 1993.

PRALORAN M. – SOLDANI A., *Teoria e modelli di scansione*, in AA. VV., *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di Praloran M., Antenore, Roma-Padova, 2003.

PRETE A., *Su Raboni traduttore di poesia*, in AA. VV., *Premio città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, 33, a cura di Peron G., Il Poligrafo, Monselice, 2004.

ROGGIA C. E., *Il sonetto nel Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana», II, 2002.

THIBAUDET A., *Storia della letteratura francese dal 1789 ai giorni nostri*, traduzione di Graziani J., Il Saggiatore, 1967.

TONELLI N., *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000.

VEGLIANTE J.-C., intervento del 19 Aprile 2005 nel ciclo di conferenze “La traduzione d’autore”, in AA. VV., *La traduzione d’autore*, a cura del Corso di laurea specialistica TLS, Plus, Pisa, 2007.

Studi consultati:

CUCCHI M., *Dizionario della poesia italiana*, Mondadori, Milano, 1983.

CUCCHI M., *Giovanni Raboni*, in «Belfagor», XXXII, 5, 1977.

CUCCHI M. – GIOVANARDI S. (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, Mondadori, Milano, 1996.

DE CORNULIER B., *La musique n’est pas dans les paroles: exemples de Verlaine, Baudelaire, Fuzelier*, in AA. VV., *De la musique avant toute chose*, a cura di Wojciechowska B., L’Harmattan, Paris, 2014.

- DEI A. – MACCARI P. (a cura di), *Per Giovanni Raboni*, Bulzoni, Roma, 2006.
- ESPOSITO E., *Metrica e poesia del Novecento*, Franco Angeli, Milano 1992.
- GENETTE G., *Soglie*, Einaudi, Torino, 1989.
- GIOVANNETTI P., *Metrica del verso libero italiano*, Marcos y Marcos, Milano 1994.
- MARAZZINI C., *La lingua italiana. Profilo storico*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- MAZZONI G., *La poesia di Raboni*, in «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, 1992.
- MENGALDO P. V., *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento*, Terza Serie, Einaudi, Torino, 1991.
- MESCHONNIC H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982.
- RABONI G., *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma, 1976.

Sitografia

Centre Interdisciplinaire de Recherche sur la Culture des Echanges (C.I.R.C.E.)

<http://circe.univ-paris3.fr/>

<http://circe.univ-paris3.fr/Dialogo%20Blasucci-Vegliante%20sul%20tradurre.pdf>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (C.N.R.T.L.)

<http://www.cnrtl.fr>

DIDEROT – D’ALEMBERT, Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers

<http://encyclopédie.eu/index.php>

OLIVIER BETTENS, Chantez-vous français?

<http://virga.org/cvf/index.php?item=1>

Sorbonne Nouvelle Paris 3

<http://www.univ-paris3.fr>

<http://www.univ-paris3.fr/m-vegliante-jean-charles-33575.kjsp>