

# La Traduzione

## Emotività troppo gridata

di Pier Vincenzo Mengaldo

GUIDO CERONETTI, *Come un talismano. Libro di traduzioni, seguito dal saggio "Poesia e solitudine"*, Adelphi, Milano 1986, pp. 214, Lit. 18.000.

Non c'è dubbio che il Ceronetti traduttore di poesia è di gran lunga superiore al poeta in proprio, mediocre, e anche al prosatore, sempre più vaticinante e tenebroso, vagamente jettatorio. Si vorrebbe perciò consigliare il lettore di gustarsi le versioni raccolte in questo libro prescindendo del tutto dal saggio post-fattorio. Non dovrebbe arrossire per l'autore di fronte all'impudicizia di dichiarazioni come questa: "La morte mi troverà (e così voglio mi trovi) sempre più avido di essere umano e sempre più disperato di esserlo" ecc.; e neppure sorbirsi banalità solenni come "la luce spirituale del diamante sepolto nella parola" o "il luttuoso serpente della Ricerca moderna, col suo veleno dove si concentra l'infinito male della volontà di potenza".

D'altronde in questa prosa Ceronetti, lungi dall'abbassarsi a informarci sui suoi criteri di traduttore, prende subito il volo verso i massimi problemi (*Poesia e solitudine*, nientemeno, s'intitola il discorso). E nulla fa, anzi, per invitare il lettore dentro casa, ma erge minacciosi steccati. Eccolo che ci intima di "pronunciare ogni parola vera come fosse un'agonia o un testamento", e noi che non ci sentiamo capaci di tanto siamo ridotti al silenzio; e poiché proclama che "non serve lettura, se non si appartenga a un Ordine (sì, maiuscolo) segreto", chi per avventura sia iscritto ad altre parrocchie o non faccia parte di parrocchia o *unio mystica* alcuna, è diffidato perfino dal leggere. Anche l'ascolto prolungato della musica, ormai secolarizzata, è interdetto, perché impedisce di pensare (p. 175). Come passeremo il nostro tempo?

Tuttavia, facciamoci forza e resistiamo. Qualche notizia indiretta sulla concezione ceronettiana del tradurre questo saggio finisce per darla. In particolare sulla natura totalmente anti-storicistica dell'operazione compiuta nelle pagine che lo precedono: "Così, né Moderni né Antichi, né Occidenti né Orientali, né gnomici né simbolisti né eretici: solo dei consegnati a una posizione intenable, dei testimoni della Luce umilmente nudi" ecc. E da che banda tiri il gusto del traduttore, ce ne accorgiamo subito dalle riserve che, nella passerella degli autori tradotti, colpiscono nient'altri che Machado, che il Nostro trova troppo compassato.

Ma vediamo ciò che succede in pratica. Intanto le versioni ci si parano innanzi superbamente nude, senza il riscontro degli originali, sottraendosi a una verifica immediata delle soluzioni trovate dal traduttore: coerentemente a un disprezzo per la bassa filologia che affiora da tutta la postfazione e che fa tutt'uno col disprezzo per il momento sociale della poesia, che anziché uscire per la strada all'avventura, in cerca dei suoi potenziali lettori, dovrebbe restarsene accoccolata nel circolo iniziatico di "quelli-che-sanno-già".

Verso la fine si disegnano piccole sezioni (i paesaggi di Zola, i "guerrieri caduti", la guerra moderna, quella civile di Spagna); ma per il resto si mescolano liberamente, salvi i possibili accostamenti per parentela tematica (ad es. a pp. 58-9 un com-

miato di Kavafis e l'addio alla vita nell'estrema poesia di Sir Walter Raleigh), testi delle epoche, culture e lingue più diverse. E della più differente natura. Ceronetti, nemico delle poesie di più che una ventina di versi (cioè dell'"impoetico" dei connettivi razionali, della "struttura"), a brevi liriche compiute alterna fram-

ca stessa fra ciò che, in poesia, è razionale e ciò che non lo è, tutto viene intercambiabile, omologandosi all'insegna di una generica poetività sempre sublime e sapienziale.

Quanto suggeriscono queste semplici osservazioni d'ordine genetico e strutturale è confermato da un rapido sondaggio sui modi del tradur-

de selva" acquista (e indubbiamente con intenso effetto) più sontuosa cuppezza reso con "di giungla e oscurità"; e sempre in Machado un "Y era la Muerte", in anafora, acquista lo scatto dell'improvviso nella deissi segmentata di "La Morte, eccola"; un'esclamazione raciniana, contenuta nell'intero giro dell'alessandrino e

poetessa tutta una serie di espliciti, estrovertiti indici emotivi (invocazioni o appelli, esclamazioni, sposate frasi nominali, *conduplicatio*): "O Luna, sei già sparita! E voi, le Pleiadi, / Vi siete fatte smorte. / Più che mezza la notte è ormai trascorsa, / quante ora partite. E io restata / Sola a dormire, a dormire sola": emotività troppo gridata. E così nei frammenti della *Phédre* (complessivamente un po' sulla linea della versione ungarettiana, di tenebrosa eloquenza barocca), benissimo "Et dérober au jour une flamme si noire" = "per far sparire / Dalla luce del giorno un così nero incendio", e non importa se si perde una connotazione culturale, l'equazione petrarchistica *fiama* "amore" che Racine rende potentemente viva metafora ma presuppone; però è evidente che, rendendo l'altro verso sublime "C'est Venus toute entière à sa proie attachée" con "è l'infinita Venere / Sbranante la sua preda", il traduttore ha squilibrato troppo a favore del primo il rapporto fra figurato e figurante, quasi facendo passare Racine attraverso Benn o Trakl (e *infinita* è proprio una cattiva soluzione).

Questo sovrappiù di sontuosità espressiva è anche del ritmo, del respiro dei versi: dominano ben oliati endecasillabi (molto raramente falsi) che fluiscono l'uno nell'altro morbidamente attraverso le catene di *enjambements* (del resto secondo una consuetudine di tutta la tradizione novecentesca delle versioni poetiche, da noi). L'esito è bene spesso l'omogeneizzazione ritmica dell'originale: come nel Trakl di p. 125, il cui originario frammentato si agglutina, o anche nel *Treno dei feriti* (pp. 171-2) di Hernández, dove il traduttore omette fra i suoi endecasillabi inarcati l'intercalare *Silencio*, sopprimendo perciò anche pause forti e duplicità di ritmo. E s'aggiungano alcuni tocchi, più o meno indovinati, di letterarietà: nell'ordine del lessico (p. 157, da Owen: "E dei fucili il balbutire e il sonito", non bene), della sintassi (inversioni, come anche nell'esempio ora addotto, o iperbati prolungati quali, p. 85; "per un barlume / Della mia amata Alessandria / E il trepidare delle sue strade. / E delle sue botteghe, scoprire", che alessandrizza anche formalmente l'alessandrino di spiriti Kavafis), della metrica (la tmesi "fugace/mente", p. 55).

Se per un verso Ceronetti moltiplica gli indici espressivi, in una sorta di continuo orgasmo, per l'altro non trasalica di evidenziare, o creare *ex novo*, segnali metafisici. Direi che il livello-base di questa tendenza si coglie già nel costante processo di sostantivazione: ad es., da Hernández, "y de trás de ello, el cielo/ni se enturbia ni se acaba" = "E dietro a loro è il *nitore* / Sempre eguale del cielo", o anche dallo stesso "suavidad y flores" = "fiorite *Mansuetudini*", dove collabora l'uso della maiuscola, frequente qui come nella prosa del traduttore (a p. 32 p. es. è fatto maiuscolo il "Passeggero tragico" di Machado). Questa estrazione di sostanze emblematiche può divenire vera e propria entificazione, fornitura di cartellini simbolico-concettuali. Ecco perciò, in Owen, "Where God seems not to care" metafisicizzato in "Nell'*impassibile dimenticanza di Dio*". Nel saggio conclusivo Ceronetti discute a lungo del modo migliore di rendere il *monaxia* "solitudine" o (Pontani) "deserto" di un

Negli elefanti



PALAZZESCHI

Quasi una novità questo grande romanzo accolto distrattamente negli anni Cinquanta

GARZANTI



menti strappati da un tutto organico più ampio, si tratti di Lucrezio o di Racine, o perfino di un testo non certo sospetto di eccessiva porosità come un *Quartetto* di Eliot: talora, cucendo assieme frammenti distinti, come già il Quasimodo dei *Lirici greci*. Non solo, ma volge in poesia anche brani originariamente in prosa, e non necessariamente prosa ad alta valenza lirica: come può essere un pensiero di Montesquieu (che qui suona, epigraficamente: "Sia pure per la patria: mai / Cessare di dire il vero. / Per lei il cittadino / Ha l'obbligo di morire; / Nessuno l'ha mai di mentire"). Ed è innegabile che l'effetto di questo straniamento può essere molto suggestivo, come soprattutto per alcuni cupo-abbaglianti, potenti paesaggi urbani di Zola; ma in sé l'operazione è quello che è.

Così, abolita ogni differenza di storia, di culture, di livelli testuali e generi, fatta sempre uguale la distanza del traduttore — e dunque del lettore — dai testi, soppressa la dialett-

re ceronettiana, che ho voluto tentare contravvenendo all'implicito divieto dell'autore, e non senza la fatica di estrarre dagli scaffali — stante lo sterminato orizzonte linguistico e culturale del traduttore — mezza biblioteca. Ceronetti è traduttore radicalmente anticlassico: che non si arrende, facendo di necessità virtù, all'evidenza che ogni traduzione non può che sottrarre espressività e musica all'originale, ma può profittare di questa condanna per mettere a nudo le articolazioni del pensiero poetico. Insomma non si arrende al fatto che la traduzione è anzitutto un'opera di mediazione culturale, solo indirettamente poetica, e vuole renderla immediatamente poetica. Nel che c'è anche qualcosa d'eroico.

La sua tendenza è perciò quasi sempre a sovraccaricare espressivamente l'originale. Un *tremula* di Machado diviene *tremoleggiante*, un *arrullo* (detto soprattutto di tortore e colombe) di Hernández, *gemito*: sempre in Hernández "de sombra y

nobilitata dall'eloquenza dell'inversione ("D'un incurable amour remèdes impuissants!"), si scinde sussultoriamente nella doppia esclamativa "Rimedi inefficaci! Mia passione incurabile!"; altrove si acuminano emotivamente in esclamative frasi che in origine non lo sono (qui stesso "cette tête charmante" = "Oh testa da vertigini!"). Hernández o Trakl, col marchio Ceronetti, diventano più espressionistici di quanto già erano.

Ma è chiaro che i risultati più discutibili di questa accentuazione di espressivismo si hanno con poeti che praticano, e mirabilmente, l'attenuazione classica: Saffo, Racine, Machado. Dunque se per la prima è notevole il risultato di p. 87 ("La violenza del vento sulle querce / Di una montagna: Amore / Schianta in me la ragione"), in altro caso le forzature del traduttore mostrano la corda: nel famoso frammento sul tramonto di luna e Pleiadi Ceronetti sostituisce, alle nude, e perciò tanto più laceranti, constatazioni della