



di Luca Zuliani



A proposito di: Pietro Benzoni, *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Firenze, Franco Cesari Editore, 2018, pp. 233, € 20,00

Il volume è una raccolta di saggi, ma ha una struttura precisa e compatta. Prende in esame le traduzioni in italiano delle opere di cinque autori capitali della letteratura francese fra Otto e Novecento (Flaubert, Zola, Céline, Proust e Baudelaire) e si concentra su un particolare tipo di traduttore novecentesco: quella «figura di poeta che è insieme traduttore e critico» (p. 9) che appare specialmente a partire dagli anni trenta. Una prima sezione è dedicata alla prosa, mentre la seconda, composta di soli due saggi, esamina il caso dei *Fiori del male*.

L'opera in proprio del poeta-traduttore ha un ruolo di primo piano: le soluzioni stilistiche e linguistiche adottate nelle traduzioni vengono sempre fatte reagire con la poetica personale di colui che le ha compiute, così come i suoi scritti teorici – che siano autocommenti sull'attività del tradurre o sulla propria produzione – servono da guida all'analisi, tanto più quando sembrano scostarsene.

Spesso i risultati non sono affatto scontati. Almeno dai tempi di san Girolamo, è ben noto che i traduttori, dal punto di vista stilistico, tendono molto spesso a *intensificare* il materiale di partenza, accentuandone in qualche modo i toni. Come spiegò in dettaglio, ad esempio,



Franco Fortini (*Dei "compensi" nelle versioni di poesia*, in «Testo a fronte», 12, 1995, pp. 143-145), tali modifiche sono in qualche modo istintive perché rispondono al bisogno di compensare ciò che, inevitabilmente, viene disfatto dall'atto del tradurre. Simili compensi appaiono di continuo nell'analisi di Benzoni, e in ciò non ci sarebbe nulla di sorprendente, ma i modi sono spesso inaspettati e, soprattutto, sono sempre significativi.

I primi due saggi sono dedicati a Camillo Sbarbaro, traduttore di *Salammô* di Flaubert, di *Germinal* di Zola e di alcuni racconti di Maupassant. Sbarbaro è il più antico fra i poeti-traduttori qui esaminati e questo può in parte spiegare le soluzioni adottate: le sue versioni fanno «convivere, non sempre pacificamente, accensioni popolareggianti, e in particolare toscaneggianti, con altre sbilanciate in senso letterario» (p. 58). Come si può notare già da questa prima citazione, un punto di forza del volume sta nel fatto che Benzoni non si trattiene dal giudicare le soluzioni dei suoi poeti-traduttori. Il modo di procedere di Sbarbaro appare nel complesso giustificato nel caso di *Salammô*, nonostante il perenne rischio di eccedere nella stilizzazione, ma è senz'altro eccessivo – specialmente dal nostro punto di vista attuale – quando l'autore è Zola, dove l'originale intenzione di denuncia poco s'accorda con il lavoro di cesello del traduttore: le «rifiniture stilistico-letterarie» e la «tendenziale enfaticizzazione dei contrasti» risultano inevitabilmente «più arbitrarie e artificiose» (p. 46).

Tuttavia, questo è ancora nulla rispetto a ciò che accade con i racconti di Maupassant. Come riferisce Benzoni, già l'introduzione al volume, opera di Sbarbaro o di un suo collaboratore, non si fa scrupoli a dichiarare che lo stile originale ha bisogno di essere migliorato: «La verità è che Maupassant scrive sciatto» (p. 54). La traduzione vuole porvi rimedio, «a volte tentando addirittura di realizzare ciò che nella lettera è rimasto di virtuale» (così affermava il risvolto di copertina) ed «è evidente la volontà di riplasmare il testo» (p. 65), intervenendo su più livelli, dalla punteggiatura alla sintassi e al lessico, realizzando una traduzione «appropriativa e variamente stilizzante» (p. 76). Il lavoro di traduzione, nel caso di Sbarbaro, era nettamente separato dall'attività creativa: l'autore racconta d'averlo esercitato frettolosamente, per motivi economici; ma comunque la differenza, rispetto alle soluzioni adottate nell'opera in proprio, è stridente.



Molto diverso è il caso di Caproni, anche perché la traduzione di *Morte a credito* di Céline ebbe un ruolo importante anche nella sua formazione di poeta. Si trattò di un'impresa coraggiosa e, già in partenza, impossibile, poiché in italiano non esiste un corrispettivo dell'*argot* in cui Céline aveva scritto. Com'è noto, Caproni ricorse ai dialetti della sua infanzia (toscano e ligure) e al romanesco, sempre adattandoli alla fonomorfologia italiana. Il risultato complessivo fu potente e appropriato, anche se, nota Benzoni, a volte il toscano risulta lezioso rispetto all'originale: «l'uscio», ad esempio, non può reggere il confronto con «la lourde» (ossia «la pesante»), parola che indicava la porta nel gergo dei carcerati (p. 92).

L'analisi ravvicinata rivela che la traduzione di Caproni cercò sistematicamente di produrre un equivalente della lingua originale anche su altri livelli, tramite neologismi espressivi e un uso del fonosimbolismo che ricalca da vicino quello frequente nella sua poesia. A volte, comunque, ne risultò attenuato l'attrito rispetto all'usuale lingua letteraria ch'è tipico di Céline: se la riduzione delle contorsioni sintattiche e degli anacoluti fu forse dovuta all'influenza della tradizione italiana, lo smorzamento della lingua nei passaggi più osceni o blasfemi è anche, chiaramente, da riconnettere alle caratteristiche della personalità di Caproni, che tendeva a evitare simili eccessi anche nella sua produzione personale. Ma il processo funzionò in entrambe le direzioni: ne derivò anche una (relativa) maggiore libertà di linguaggio e di temi nelle raccolte poetiche successive a questa traduzione.

Giovanni Raboni compare nel volume come traduttore sia della *Recherche*, sia, nella seconda parte, de *Les fleurs du mal*. In entrambi i casi si trattò di lavori monumentali: nel caso di Proust per le dimensioni e la complessità dell'opera, nel caso di Baudelaire per l'accanimento di Raboni, che produsse cinque diverse versioni nell'arco di ventisei anni. In questo caso, l'autore è del tutto inseparabile dal traduttore e anche i suoi commenti sono indispensabili sia per seguire la sua versione, sia per approfondire la sua poetica. Nel caso di Proust, «la versione raboniana si muove lungo un sottile crinale di libertà misuratissime e bilanciate» (p. 127). Ad esempio, Benzoni mostra (p. 118) come l'impossibilità di rendere in italiano la connotazione arcaica che, già ai tempi della *Recherche*, avevano i congiuntivi passati sia compensata tramite increspature letterarie nel lessico d'arrivo. Nel complesso, ne risulta un lavoro di traduzione articolato e consapevole, dove le singole modulazioni espressive svelano



la loro funzione solo se sono interpretate organicamente come parti dell'intero progetto.

Come si diceva, la seconda e più breve parte del volume è composta da due saggi dedicati alla poesia e a un unico autore, Baudelaire. In questo caso, la comparazione fra diverse traduzioni è necessaria: i *Fiori del male*, nota Benzoni, hanno avuto almeno quaranta versioni integrali in italiano - e molte altre parziali - alle quali hanno lavorato alcuni fra i maggiori poeti-traduttori del Novecento: Raboni, Bertolucci, Caproni, Bandini, Fortini e Valeri. Il primo dei due saggi si concentra sulla metrica, considerando in particolare il caso del *Voyage*. Non è esaminata soltanto la metrica del testo d'arrivo, perché le molte differenti soluzioni provate dai traduttori italiani sono sempre comparate con le caratteristiche del testo di partenza. Di nuovo, spiccano le versioni di Caproni e Raboni: il primo rivela un atteggiamento mimetico-emulativo, il secondo una maggiore matrice intellettuale e una più marcata volontà di appropriazione. Per entrambi, le soluzioni stilistiche e metriche adottate sono palesemente riconducibili a quelle presenti nella produzione in proprio.

L'ultimo saggio prende in esame sei diverse traduzioni di *Spleen IV*: si parte da Sonzogno nel 1893 e, attraverso Praz, De Nardis, Bufalino e Raboni si arriva alla versione di Caproni pubblicata nel 2008. L'analisi del metro e dello stile permette, ancora una volta, di avvicinarsi a un giudizio di valore ed è spesso la fortunata traduzione di De Nardis a risaltare - in negativo - per la forza con cui disarticola e ricomponne l'originale, distruggendone le studiate simmetrie.

Questo saggio è l'unico inedito, perché i precedenti sono l'adattamento di contributi già apparsi in volumi collettanei e riviste. Non è quindi sorprendente che la sua conclusione, così come la metodologia usata, valgano esplicitamente come sintesi dell'intero percorso compiuto nel volume. Lo stile e il metro di *Spleen IV*, esaminato a partire dai celebri interventi critici di Auerbach, Spitzer e Jakobson, viene fatto reagire con le versioni italiane. Ciò non permette soltanto di approfondire l'azione dei rispettivi autori: permette anche di guardare più da vicino e più lucidamente l'originale. È quello che succede sempre a chi compie una traduzione; ma ricapita, a volte in maniera ancora più approfondita, a chi ripercorre da vicino il lavoro dei traduttori.