

LE GOÛT DU NÉANT DI BAUDELAIRE E ALCUNE SUE VERSIONI ITALIANE
UN'ANALISI CONTRASTIVA

Pietro Benzoni

Università degli Studi di Pavia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2027-8977>

ABSTRACT IT

Il saggio prende in esame *Le Goût du néant* di Baudelaire (LXXX componimento delle *Fleurs du mal* 1861) e mette a confronto le sei differenti versioni pubblicate, tra il 1893 e il 1999, da Sonzogno, De Nardis, Rendina, Bufalino, Muscetta e Raboni. Sono sei variazioni nel quadro di un corpus – quello dei *Fiori del male* italiani – particolarmente ricco e variegato. Un terreno privilegiato per i rilievi dell'analisi contrastiva, che viene qui condotta in due tempi: dapprima, evidenziando le peculiarità del testo originale e le specifiche difficoltà di trasposizione poste dalla compiutezza formale degli *alexandrins* baudelairiani; quindi, individuando le principali scelte stilistiche – metriche, lessicali e sintattiche – che caratterizzano le versioni considerate.

PAROLE CHIAVE

Traduzione letteraria; *Les Fleurs du mal* / *I fiori del male*; Stilistica e metrica.

TITLE

Baudelaire's *Le Goût du néant* and some of its Italian versions. A contrastive analysis.

ABSTRACT ENG

The essay examines Baudelaire's *Le Goût du néant* (LXXX composition of the *Fleurs du mal* 1861) and compares the six versions published, between 1893 and 1999, by Sonzogno, De Nardis, Rendina, Bufalino, Muscetta and Raboni. These are six variations within the framework of a corpus – that of the Italian *Fiori del male* – that is particularly rich and multifarious. A privileged ground for the findings of the contrastive analysis, which is here conducted in two stages: first, highlighting the peculiarities of the original text and the specific difficulties of transposition posed by the formal completeness of the Baudelairian *alexandrins*; then, identifying the main stylistic choices – metrical, lexical and syntactic – that characterize the versions considered.

KEYWORDS

Literary translation; Baudelaire; *Les Fleurs du mal*; Stylistic; Metrics.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Pietro Benzoni è associato di Linguistica italiana all'Università di Pavia. Formatosi a Padova con Pier Vincenzo Mengaldo, ha insegnato nelle Università di Venezia, Udine, Liegi e Bruxelles. Si occupa di storia della lingua letteraria, di teoria e analisi del testo, di traduzioni d'autore e di italiano cinematografico. I suoi studi privilegiano i metodi della critica stilistica e si sono soffermati su opere di scrittori contemporanei (Tozzi, Sbarbaro, Saba, Montale, Campanile, Bassani, Caproni, Orelli, Zanzotto, P. Levi, Baldini, Raboni e Pusterla). Tra le sue pubblicazioni, *Da Céline a Caproni. La versione italiana di "Mort à crédit"* (Istituto Veneto, 2000), *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche* (Cesati, 2018) e la curatela dei volumi *Federigo Tozzi e le forme della discontinuità* (Cipa-ULiège, 2012) e *Le forme dell'analisi testuale* (Cesati, 2018).

Pietro Benzoni, "Le Goût du néant" di Baudelaire e alcune sue versioni italiane. Un'analisi contrastiva, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 3-18.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22157>

C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme.

Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*

I. L'analisi contrastiva tra le diverse traduzioni di uno stesso componimento poetico è un esercizio critico che – come ci hanno mostrato in primis alcuni memorabili saggi di Fortini, Orelli e Mengaldo¹ – può aprire prospettive multiple e variamente rinnovare il piacere del testo.

Questo perché la traduzione poetica è un oggetto linguistico ed estetico di particolare complessità: che si pone non solo come luogo d'incontro-scontro tra tradizioni letterarie e personalità autoriali diverse, ma anche come forma di critica in atto, dalle finalità artistiche più o meno spiccate. Ogni nuova versione poetica è infatti, in tutta evidenza, una nuova occasione ermeneutica e, allo stesso tempo, un nuovo atto creativo (a maggior ragione se, come Raboni, si crede poco all'utilità delle cosiddette traduzioni di servizio, ma si è convinti che «una poesia si può tradurre solo con un'altra poesia»)². E traduzioni poetiche diverse di uno stesso componimento formano così – un po' come le diverse esecuzioni di uno stesso spartito o le diverse interpretazioni di uno stesso copione – un corpus che, osservato nel suo insieme, amplifica le virtualità del testo originale e può valorizzarne le potenziali polisemie e armoniche anche più latenti.

Ma, naturalmente, tali possibilità di rifrangere e illuminare di nuove luci il testo originale non agiscono in forme assolute. Le esperienze di traduzione sono sempre fatti storicamente determinati: ogni versione poetica si inserisce in una propria tradizione culturale e letteraria di riferimento, chiamando in causa dei propri peculiari orizzonti d'attesa. Le scelte di traduzione adottate potranno così risultare più o meno convenzionali o sperimentali, più o meno acclimatanti (*target oriented*) o stranianti (*source oriented*); e consentiranno confronti ulteriori: non solo con il testo originale, ma anche con gli stili – d'autore, di genere o d'epoca – di volta in volta evocabili.

¹ Si vedano in particolare FRANCO FORTINI, *Su alcune versioni di "Il re di Tule"*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 365-377; GIORGIO ORELLI, *Su alcune versioni d'una poesia di Hölderlin*, in *Studi in onore di Leone Traverso*, «Studi Urbinate», XLV, 1-2, 1971, pp. 727-747; e due studi di PIER VINCENZO MENGALDO: *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)* [1989], in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 175-193 e *Caproni e Sereni: due versioni* [1993], in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Einaudi, Torino 2000, pp. 220-238.

² Cfr. GIOVANNI RABONI, *L'arte della dissonanza*, in CHARLES BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1996, p. XLIX.

Il che varrà a maggior ragione di fronte a un corpus stratificato e ricco di prove d'autore qual è quello delle versioni italiane dalle *Fleurs du mal* di Baudelaire. Un corpus che, a partire dalla prima versione in prosa del 1893 di Riccardo Sonzogno, si è poi arricchito di oltre quaranta versioni integrali differenti e di svariati saggi di traduzione parziale.³ E dove, come traduttori dell'intera raccolta, figurano anche poeti e scrittori quali Paolo Buzzi (edizione del 1917), Giorgio Caproni (1962 e 2008, edizione postuma), Attilio Bertolucci (1975), Gesualdo Bufalino (1982), Cosimo Ortosta (1996), Antonio Prete (2003), e il caso vistosissimo di Giovanni Raboni: teorico della traduzione come «compito infinito»,⁴ la cui inesausta passione baudelairiana si è manifestata nella pubblicazione di cinque diverse versioni dei *Fiori del male* nell'arco di 26 anni (1973, 1987, 1992, 1996 e 1999, con varianti maggiori tra la prima e la seconda).⁵

II. Tutto questo l'abbiamo premesso per una debita valorizzazione del caso di studio, ma anche ad avvertire di quanto estesa avrebbe potuto essere un'analisi contrastiva più circostanziata e organica della nostra. La quale sarà invece cursoria e parziale, volta a una rapida profilazione del testo originale e delle scelte stilistiche dei traduttori convocati,

³ Tra le versioni non integrali, ricordiamo quelle incluse nei quaderni di traduzione *La sera armoniosa* di Beniamino Dal Fabbro (1942), *Il ladro di ciliegie* di Franco Fortini (1982), *La cordigliera delle Ande* di Mario Luzi (1983) e *Il taccuino francese* di Gianni D'Elia (1990); e le sillogi più cospicue di GABRIELE MUCCHI, *Cinquanta poesie da "Les Fleurs du Mal"*, Einaudi, Torino 1979 (in cui il traduttore figura come autore già nel frontespizio) e di Fernando Bandini in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male* [scelta di 30 testi], traduzione di Fernando Bandini, illustrazioni di Milton Glaser, prefazione di Jean Michel Folon, Nuages, Milano 1994.

⁴ Cfr. GIOVANNI RABONI, *Prefazione*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino 1999, p. VIII: «anche oggi, licenziandone la quinta versione a stampa, faccio un po' fatica a considerarla "definitiva". Anche a prescindere dalla mia personale esperienza, sono infatti convinto che il compito di un traduttore di poesia sia un compito infinito, un compito che è lecito immaginare concluso solo in un punto puramente ipotetico posto al di là del tempo. E se non fosse, nei confronti del lettore, una pretesa evidentemente fuori luogo, mi piacerebbe che non a questa o a quella delle mie versioni quanto piuttosto al loro insieme, all'immagine complessiva e dinamica che diacronicamente ne risulta, si guardasse come alla mia proposta di lettura-traduzione delle *Fleurs du mal*». Con un paradossale invito alla lettura sinottica delle proprie cinque versioni che è, al tempo stesso, una rivendicazione della propria opera di traduttore-autore e una messa in discussione del concetto filologico di ultima volontà d'autore, che qui evidentemente non è contemplato.

⁵ Per una ricognizione d'insieme più accurata si vedano GIUSEPPE BERNARDELLI, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, con un saggio di Davide Vago, EDUCatt, Milano 2015 (riedizione di uno studio del 1972) e PIETRO BENZONI, *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Cesati, Firenze 2018, pp. 136-140 e 226-228. Per un primo piano sulle versioni di Bandini, Caproni e Ortosta, si vedano rispettivamente RODOLFO ZUCCO, *Bandini traduttore di Baudelaire*, «Poetiche», VII, 1, 2005, pp. 65-94; ANDREA AFRIBO, *Caproni traduttore dei "Fiori del male"*, «Studi linguistici italiani», XXXV, 2, 2009, pp. 207-224; e JACOPO GALAVOTTI, *Cosimo Ortosta e "I fiori del male"*, «Stilistica e metrica italiana», 19, 2019, pp. 247-277.

focalizzata solo su alcuni dei luoghi di diffrazione più significativi, e anche qui senza alcuna pretesa di esaustività.

Consideriamo dunque il testo originale di Baudelaire:

LXXX

Le Goût du néant

Morne esprit, autrefois amoureux e de la lutte,
L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,
Ne veut plus t'enfourcher! Couche-toi sans pudeur,
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle bute.

5 Résigne-toi, mon cœur; dors ton sommeil de brute.

Esprit vaincu, fourbu! Pour toi, vieux maraudeur,
L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute;
Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte!
Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur!

10 Le Printemps adorable a perdu son odeur!

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur;
Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

15 Avalanche veux-tu m'emporter dans ta chute?⁶

Publicato per la prima volta nella «Revue Française» del 20 gennaio 1859, *Le Goût du néant* entrerà poi (con poche varianti)⁷ nelle *Fleurs du mal* del 1861, come ottantesimo componimento della raccolta. Baudelaire, cioè, inserendolo nel macrotesto, lo colloca nella sua prima grande sezione, *Spleen et Idéal* (che consta di ottantacinque testi), e più precisamente nella zona conclusiva di questa, subito dopo i quattro *Spleen* (LXXV-LXVIII) e LXXIX *Obsession*: testi dell'angoscia esistenziale, dell'accidia e della disperazione più tetre, con i quali vi è una evidente contiguità di tematiche, immaginario e posture enunciative. Mentre, sul piano paradigmatico, richiami tematici particolarmente stringenti si instaurano con XXX *De profundis clamavi*; e moduli espressivi analoghi sono rintracciabili in più luoghi delle *Fleurs* (cfr. in particolare i versi 8-10 con «Adieu vive clarté de nos étés trop courts!» di LVI *Chant d'automne*; o l'ultimo con «Emporte-moi,

⁶ Edizione di riferimento: CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, vol. I, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris 1975, p. 76.

⁷ Le varianti della prima pubblicazione in rivista sono tutte di entità minima, tranne ai versi 11-12: «Le Temps descend sur moi minute par minute, | Comme la neige sur un corps» (cfr. l'apparato critico in CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., p. 982).

wagon! enlève-moi, frégatè!» di LXII *Mæsta et Errabunda* e «Quand veux-tu m'enterrer, Débauche aux bras immondes?» di CXII *Les Deux Bonnes Sœurs*).

Ma *Le Goût du néant* ha una sua fisionomia ben individuata ed è un testo di per sé notevolissimo.⁸ La prostrazione del soggetto – l'io fiaccato che registra la perdita di ogni slancio vitale e le devastazioni del Tempo, che infierisce su sé stesso, che si prescrive ogni illusione euforica, che depriva anche la Primavera di ogni potenziale rigenerante, per infine abbandonarsi al *cupio dissolvi* – trova ne *Le Goût du néant* una particolare declinazione assertiva e nichilisticamente volitiva, leggibile anche nella forte incidenza degli enunciati brevi e seccamente imperativi (*Couche-toi... Resigne-toi... dors... Ne tentez plus...*).⁹

Un *unicum*, poi, tra le *Fleurs*, è la soluzione metrica adottata. La quale – correlativo formale dello stato di rinuncia vitale senza sbocchi in cui l'io si dibatte – è interamente imperniata sul ritorno ossessivo, per tutti i quindici *alexandrins* del componimento, di due sole rime: la femminile *-u(t)te*, cupa e rara (fa qui la sua prima comparsa nelle *Fleurs* e ritornerà con poche occorrenze solo in XC *Les sept vieillards* e in un testo aggiunto alla terza edizione, *L'examen de minuit*), e la maschile e più comune *-deur* (desinenziale arricchita, da *-eur*, che ha invece numerose occorrenze della raccolta). Due rime che si susseguono con un che d'inesorabile, compaginate in quartine e in versi isolati, secondo lo schema ABBA A BAAB B ABBA A: rintoccando ora abbracciate ora bacciate, con una ripetitività cantilenante per la quale si è ipotizzata anche una qualche suggestione del pantùn malese (forma poetica cui si è variamente guardato in età romantica).

Alla monotonia delle rime si accompagna poi la ricorsività degli schemi prosodici: cadenzati dall'insistito ritorno dei ritmi anapestici (– – +), che, in particolare, saturano entrambi gli emistichi degli *alexandrins* 1, 3, 8, 10 e 15 (tutti simmetricamente bipartiti con ictus di 3^a 6^a + 3^a 6^a). Con effetti di regolarità corroborati anche dalla marcata coincidenza di sintassi e metro, nella sostanziale assenza di *enjambements* forti (del resto assai rari in tutta la poesia di Baudelaire).

⁸ Come ha mostrato in particolare una lettura dalla quale abbiamo tratto più di uno spunto e alla quale rinviamo anche per un migliore inquadramento del testo nella raccolta e nell'opera di Baudelaire: MARIO RICHTER, "Le goût du néant" di Baudelaire, in *Baudelaire poeta e critico. Atti del VII convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese*, Pàtron, Bologna 1981, pp. 159-192 (poi in parte ripresa in ID., *Baudelaire "Les Fleurs du Mal". Lecture intégrale*, vol. I, Slatkine, Genève 2001, pp. 789-800).

⁹ A un lettore italiano, poi, tali sequenze di imperativi fieramente sconsolati potrebbero anche ricordare alcuni passaggi dell'*A se stesso* leopardiano: cfr. in particolare il *couche-toi mon cœur con posa per sempre* detto allo *stanco mio cuor*.

Quanto alle partiture stilistiche, anche nel *Goût du néant* agiscono quelle sprezzature e quelle commistioni sapientemente dissonanti di sublime e comico che – Auerbach *do-cet*¹⁰ – maggiormente contraddistinguono la poesia baudelairiana. Per cui, anche qui, cogliamo la perfezione classica degli *alexandrins*, le loro calibrate elaborazioni retorico-euritmiche e una drammatizzazione solenne, garantita in particolare dal fitto succedersi dei vocativi e delle personificazioni (di *esprit*, *Espoir*, *cœur*, *Plaisirs*, *Printemps*, *Temps* e *Avalanche*). Ma, anche qui, tali apparati di uno stile alto e magniloquente convivono con gli abbassamenti di immaginario (lo spirito paragonato a un vecchio cavallo che *bute*, ‘incespica’; il cuore che non deve palpitare ma cadere nel suo sonno *de brute*, ‘di brutto’; la *cahute*, ‘catapecchia’, in cui l’io non cercherà più riparo) e le relative scelte lessicali che, prive di ogni alone o “*pedigree*” poetico, risultano invece connotate come colloquiali-espressive (*boudeur*, ‘imbronciato’; e *maraudeur*, più un ‘ladruncolo di campagna’ che non un ‘predone’ o ‘razziatore’, come viene per lo più tradotto) o come crudamente tecniche (*fourbu* è termine della veterinaria, oggi ormai desueto, che designava il cavallo affetto da *fourbure* ‘arrembatura’ e dall’andatura strascicata e zoppicante).¹¹

E tutto questo con una progressione tematica e figurale in crescendo, che trova il suo acme e i suoi esiti più sorprendenti (se non travolgenti) nel saliscendi emotivo degli ultimi versi.¹² Qui, il discorso lirico, che sembrava dapprima spegnersi in una sconsolata dimensione descrittivo-contemplativa (versi 10-14), “precipita” poi, bruscamente, con slancio d’annichilimento, nell’invocazione accorata di un ultimo verso – «Avalanche veux-tu m’emporter dans ta chute?» – dalla valenza duplice: che pare aprire e chiudere insieme, con forza, il componimento. Perché, da un lato, tale invocazione riecheggia senza risposte negli spazi del non detto e – protesa com’è sull’orlo del silenzio definitivo – può fomentare letture iconiche ulteriori (che la valanga stia trascinando anche noi let-

¹⁰ Il riferimento è al saggio giustamente celebre ERICH AUERBACH, “*Les Fleurs du mal*” di Baudelaire e il sublime, in ID., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, De Donato, Bari 1970, pp. 150-172 (ma più volte ripubblicato anche in altre sedi), che era apparso per la prima volta in inglese su rivista nel 1950 (*The Esthetic Dignity of the “Fleurs du mal”*, «The Hopkins Review», IV, 1, 1950, pp. 207-224) e quindi nella sua versione (originale) tedesca, in volume, l’anno successivo: *Baudelaires “Fleurs du mal” und das Erhabene*, in ID., *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Verlag, Bern 1951, pp. 107-127.

¹¹ In veterinaria, l’*arrembatura* è il «difetto d’appiombamento del piede del cavallo, quando il pastorale si raddrizza così da mettere il proprio asse in continuazione con quello dello stinco o da formare con esso un angolo posteriore» (cfr. la definizione del *Vocabolario della lingua italiana* della Treccani). Da notare però che il francese *fourbu*, desueto ormai nella sua accezione più tecnica, ha invece mantenuto vivo il suo significato più generico di ‘spossato, stremato, sfiancato’; cfr. il *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi) *ad vocem*.

¹² Nella strutturazione del testo e nel sapiente risalto del suo finale agisce forse – suggerisce Richter nel saggio sopra citato – l’influsso della *Philosophy of Composition* (1846) di Poe, da Baudelaire tradotta e pubblicata, con il titolo *La genèse d’un poème*, sulla «Revue Française» del 20 aprile 1859, poco prima del *Goût du néant*, uscito solo tre mesi prima nella stessa sede (ma presumibilmente composto tra la fine del 1858 e l’inizio del 1859, ossia, forse, in concomitanza con la traduzione da Poe).

tori nel bianco tipografico della fine?); e, dall'altro, tale *explicit* sottolinea metalinguisticamente la propria funzione clausolare, facendo coincidere la parola *chute* con la *chute* della poesia.¹³ Si tratta del resto di una chiusa mossa e articolata per contrasti; e, se il suo movimento complessivo risulta così suggestivo, è anche in virtù della fitta trama di contrapposizioni semiologiche che – più o meno esplicitamente – la attraversano: infinito vs. finito; macro- vs. microcosmo; alto vs. basso; sprofondamento vs. elevazione; spazio cosmico vs. angustia terrestre; io che patisce e Natura indifferente; neve che inghiotte e neve che travolge; *rigor mortis* e inquietudine esistenziale; ecc. Una partitura in virtù della quale al Tempo eterno ed uniforme che goccia inesorabile *minute par minute* si contrappone la finitezza di un io che vagheggia invece l'evento catastrofico. Con un'immagine, quella della valanga, che pare davvero trovare, coerentemente, la sua materia prima nella neve (la *neige immense*) del verso 12. E con un vertiginoso stacco prospettico, al verso 13, per cui l'io – che subito prima s'immaginava come corpo irrigidito risucchiato in una bianca immensità – improvvisamente si proietta nella visuale cosmica e sovranaturale di chi non solo può contemplare dall'alto l'intero globo terrestre *en sa rondeur*, come miniaturizzandolo, ma anche, al tempo stesso, sarebbe in grado di perlustrarlo così com'è (in scala 1:1), se solo volesse ancora perseguire nella vana ricerca di un qualche miserabile riparo (*l'abri d'une cahute*).¹⁴

III. Profilato così il testo originale, veniamo al corpus delle sue versioni italiane: qui rappresentato da sei esemplari, scelti in modo da offrire un ventaglio di soluzioni variato, lungo un arco cronologico relativamente ampio. Con una selezione che include dapprima l'onesta prosa tardo-ottocentesca di Sonzogno¹⁵ – utile come primo termine di confronto, anche perché dichiaratamente “servizievole” e attenta a ricalcare il testo originale nella sua lettera e nelle sue strutture sintattiche, senza emulazioni prosodiche¹⁶ –, per

¹³ In francese, infatti, la parola *chute*, nella sua polisemia, contempla anche – a differenza del suo corrispettivo italiano più immediato (*caduta*) – delle accezioni specifiche che designano aspetti diversi del concetto di fine: il punto in cui la voce s'arresta (*la chute d'une phrase*), l'ultimo membro di un periodo (*la chute d'une période*), o la parte finale di un testo (*la chute d'un poème ou d'une histoire*).

¹⁴ Una visuale cosmica sulle piccolezze terrestri che, *mutatis mutandis*, potrebbe evocare quelle immaginate da Dante alla fine di *Paradiso XXXII* (versi 151-153: «L'aiuola che ci fa tanto feroci, / volgondom'io con li eterni Gemelli, / tutta m'apparve da' colli a le foci»), o da Pascoli nella chiusa del *X agosto* («E tu, Cielo, dall'alto dei mondi / sereni, infinito, immortale, / oh! D'un pianto di stelle lo inondi / quest'atomo opaco del Male»).

¹⁵ Il cui colore d'epoca, però, su un piano storico-linguistico, è minimo: palesandosi quasi solo nelle scrizioni analitiche delle preposizioni articolate («*de li ottoni*», «*ne la sua rotondità*» e «*ne la tua caduta*»).

¹⁶ «Il mio compito si limita a quello modesto del traduttore in prosa. Non pensai neppure ad una traduzione ritmica che oggi ancora – a lavoro compiuto – ritengo impossibile. [...] Ho conservato l'asprezza e la crudezza della frase, nulla aggiungendo e nulla togliendo, attenendomi coscienziosamente all'originale», scrive RICCARDO SONZOGNO, nella *Prefazione* a CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori*

poi offrire, in sequenza, cinque traduzioni in versi del secondo Novecento, uscite tra il 1961 e il 1999:

Il desiderio del nulla – Sonzogno

O malinconico spirito, già amante della lotta, la Speranza, che eccitava con lo sprone il tuo ardore, non ti vuol più cavalcare! Coricati senza vergogna, vecchio cavallo il cui piede inciampa ad ogni ostacolo.
 Rassegnati, mio cuore; dormi il tuo sonno di brutto!
 Spirito vinto, attrappito! Per te, vecchio predone, l'amore e neppure la disputa non hanno più attrattive; addio dunque, canti de li ottoni e sospiri del flauto!
 O piaceri, non tentate più un cuore cupo ed imbronciato!
 L'adorabile Primavera ha perduto il suo profumo!
 E il Tempo m'ingoia di minuto in minuto, come la neve immensa un corpo irrigidito; contemplo da l'alto il globo ne la sua rotondità e non vi cerco più il rifugio d'un casolare!
 Valanga, mi vuoi trascinare ne la tua caduta?¹⁷

Desiderio del nulla - De Nardis

Triste mio cuore, un tempo innamorato
 della lotta, non vuole la Speranza
 più cavalcarti; una volta il tuo ardore
 col suo sprone attizzava! Ormai distenditi
 5 senza pudore, mio vecchio cavallo
 che inciampa ad ogni ostacolo. Rassegnati,
 mio cuore, e dormi il tuo sonno di brutto.
 Fiaccato, vinto spirito, per te,
 vecchio predone, non ha più l'amore
 10 il suo gusto, e la disputa egualmente.
 Dunque addio, canti, squilli della tromba
 e sospiri di flauto! Non tentate,
 o piaceri, mai più il crucciato cuore
 e cupo. L'adorabile stagione,
 15 la Primavera, ha perduto il suo odore.

Minuto per minuto ecco m'inghiotte
 il Tempo, come neve immensa un corpo
 irrigidito; ed io contemplo il mondo,
 nella sferica ampiezza del suo giro,
 20 dall'alto, e non vi cerco più il rifugio

del male, prefazione di Théophile Gauthier, prima traduzione italiana in prosa di Riccardo Sonzogno, Sonzogno, Milano 1893, pp. 5-6.

¹⁷ Si cita da CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, cit., p. 183. La versione di Sonzogno del 1893, per *Il desiderio del nulla*, resta invariata anche nella successiva edizione «riveduta e corretta» del 1894; che va comunque ricordata, perché è questa seconda ad aver maggiormente contato nella storia della ricezione dei *Fiori del male* (essendo stata la prima un'edizione di pregio a tiratura limitata).

d'un casolare. O valanga, vuoi tu
trascinarmi con te nella rovina?¹⁸

Il gusto del nulla - Rendina

Cupo spirito, un tempo la lotta ti piaceva!
Eh, la Speranza che t'attizzava l'ardore col suo sprone,
non vuole più inforcarti! Vecchio cavallo, vedi?
Inciampi ad ogni ostacolo; sdraiati senza pudore!

5 Cuore mio, rassegnati! Dormi il tuo sonno di brutto!

Per te, vecchio predone, spirito vinto, sfinito,
che sapore hanno più la disputa e l'amore?
Addio canti d'ottoni e sospiri di flauto!
Piaceri, non tentate più un cuore tetro e scontroso!

10 L'adorabile Primavera ha perso il suo profumo!

Il Tempo m'inghiotte, minuto per minuto,
come l'immensa neve un corpo irrigidito;
contemplo dall'alto il globo nel suo girotondo,
ma non vi cerco più il rifugio d'un tugurio.

15 Valanga, sù, perché non mi travolgi nella tua rovina?¹⁹

L'amore del nulla - Bufalino

Cupo mio cuore, troppo a lungo hai combattuto:
la Speranza che un tempo spronava il tuo fervore
più non t'inforca! Sdraiati dunque senza pudore,
bolsa brenna che incespichi ad ogni sasso acuto.

5 Rassegnati, o mio cuore, nel tuo sonno di brutto.

Mio vinto, esausto spirito! Né disputa né amore
più ti fanno di nulla, vecchio predone astuto;
squillanti ottoni e tenero flauto, io vi saluto!

¹⁸ La prima edizione della versione di De Nardis è stata pubblicata presso Neri Pozza nel 1961. Noi la citiamo però dalla successiva edizione in parte rivista dal traduttore, corredata dal saggio di Auerbach e integrata dal testo francese a fronte: CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male. Relitti. Supplemento ai Fiori del male*, a cura di Luigi De Nardis, saggio introduttivo di Erich Auerbach, Feltrinelli, Milano 1964, p. 141 (edizione che ha avuto una grande diffusione, giungendo alla ventiquattresima ristampa nel 1984).

¹⁹ La prima edizione della versione di Claudio Rendina è stata pubblicata presso Newton Compton nel 1972. Noi citiamo da CHARLES BAUDELAIRE, *I Fiori del Male e tutte le poesie*, a cura di Massimo Colesanti, traduzione di Claudio Rendina, Newton & Compton, Roma 1998, p. 198.

Non tentate, o piaceri, questo mio tristo cuore!

10 La dolce Primavera ormai non ha più odore.

E sempre più m'ingoia il Tempo a ogni minuto
qual neve immensa rigide membra di scalatore;
guardo dall'alto il globo nel suo giro maggiore,
ma non cerco ricoveri, ma non domando aiuto.

15 Trascinami, valanga, nel tuo vortice muto.²⁰

Il gusto del nulla - Muscetta

O spirito luttuoso, che amasti un dì combattere,
oramai la Speranza, che aizzava il tuo ardore,
non vuole più spronarti! Giù, stenditi senza pudore,
vecchio cavallo: intoppi ad ogni ostacolo.

5 Al tuo sonno di brutto, o mio cuore, rasségnati.

Spirito vinto, rattratto! La contesa, l'amore
per te non han più gusto, razziatore decrepito:
addio squilli di ottoni e sospiri di flauti!
O piaceri, al suo cruccio lasciate questo cuore!

10 Primavera adorabile ha perduto ogni odore!

Ed ecco il Tempo che m'ingoia, d'attimo in attimo,
come la neve immensa un raggelato corpo.
Dall'alto io tutto l'orbe ho contemplato a tondo,
e non vado a cercarmi riparo in una bàita.

15 O valanga, mi vuoi portare giù? Precipita.²¹

Il gusto del nulla - Raboni

Spirito triste, innamorato un tempo
della lotta – Speranza, che ti dava di sprone,
non vuol più cavalcarti... Piega senza pudore
le ginocchia, ronzino che inciampi in ogni ostacolo!

5 Rasségnati, mio cuore, al tuo sonno bestiale.

²⁰ CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di Gesualdo Bufalino, Mondadori, Milano 1983, pp. 139-140.

²¹ CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, a cura di Carlo Muscetta, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 137.

Spirito affranto, bolso, antico razziatore,
per te non han più gusto né l'odio né l'amore.
Clangore degli ottoni, pianto del flauto, addio!
Non tentarlo, piacere, questo cuore ingrugnato!

10 La vaga Primavera ha perduto il suo odore.

E più il Tempo m'inghiotte di minuto in minuto,
come la neve un corpo irrigidito;
non cerco più rifugio in una tana, ormai:
vedo il mondo dall'alto, tondo, intiero!

15 Vuoi portarmi, valanga, con te nella rovina?²²

La varietà delle soluzioni interessa già il titolo: se *néant* è da tutti reso con *nulla*, la voce *goût* invece, è *gusto* in Rendina, Muscetta e Raboni, *desiderio* in Sonzogno e De Nardis (ma qui assolutizzata, senza articolo: *Desiderio del nulla*) e un più acceso *amore* in Bufalino.

Restando alle caratteristiche più esteriori, un'altra constatazione riguarderà poi la maiuscola d'inizio verso: un *usus* tipografico tipicamente ottocentesco (e in Francia persistente, più che da noi, anche lungo il Novecento), che nelle poesie di Baudelaire è pacifico e costante, ma che – probabilmente perché avvertito come un tratto antiquato trascurabile, se non come un fastidioso gravame – non viene riprodotto da nessuna delle nostre cinque versioni novecentesche.²³

Ma se queste sono scelte di facciata, a porsi invece come questione primaria, *incontournable*, è la compiutezza metrica dei versi baudelairiani: innovativi sì per la materia e i suoi trattamenti, ma, sul piano più strettamente formale, sempre ben irregimentati nell'alveo delle convenzioni classicistiche; sempre compaginati in schemi chiusi e regolari di rime perfette (e rispettose della norma – tutta francese e priva di equivalenti nella fonologia dell'italiano – dell'alternanza di genere tra rime maschili e femminili).²⁴ Di qui il problema ineludibile per ogni traduttore delle *Fleurs du mal*: come

²² Si cita dalla quinta e ultima delle versioni raboniane a stampa: CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino 1999, p. 123.

²³ Come del resto accade nella maggior parte dei *Fiori del male* in veste italiana. Al mio sondaggio, su ventitré traduzioni consultate, riproducono le maiuscole d'inizio verso solo le versioni poetiche di Diego Valeri (cfr. la sua antologia DIEGO VALERI, *Il Simbolismo francese. Da Nerval a de Régnier*, Liviana, Padova 1954), di Mario Bonfantini (cfr. CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, presentazione, commento e traduzione di Mario Bonfantini, Mursia, Milano 1974) e di Giorgio Caproni (cfr. CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, Marsilio, Venezia 2008, pp. 317-347, dove si leggono le nove poesie delle ultime due sezioni della raccolta, *Révolte* e *La Mort*, che sono tradotte in versi, e non in prosa come le precedenti).

²⁴ Sulla metrica delle *Fleurs du Mal* si vedano le descrizioni sistematiche offerte da BENOIT DE CORNULIER, *La versification des "Fleurs du Mal"*, in *L'Atelier de Baudelaire: "Les Fleurs du Mal"*. *Édition diplomatique*, 4 voll., a cura di Claude Pichois e Jacques Dupont, Champion, Paris 2005, pp. 3545-3565; e il sempre valido MICHEL CASSAGNE, *Versification et métrique de Baudelaire*, Slatkine Reprints,

far fronte a un tale rigore metrico, posta la diversità delle strumentazioni linguistiche e delle tradizioni letterarie di riferimento? Un problema che Antonio Prete ha così fissato – con comprensibile *pathos* e in termini dilemmatici – introducendo la propria versione (isometrica) dei *Fiori del male* del 2003:

Tutte le traduzioni delle *Fleurs du mal* si trovano ad affrontare subito un dilemma. Rinunciare all'equivalenza della forma metrica, accettando così di perdere un elemento profondo dell'esperienza poetica baudelairiana, cioè l'unità tra una forma classica e una lingua dell'eccesso, del grido, della lacerazione, tra una teatralità raciniana e una dizione che si scompone e dissipa e piega verso forme narrative, o evocative, o confidenziali. Oppure, all'opposto, stare prossimi il più possibile alla misura del verso, alla forma chiusa, al sistema delle strofe, alle corrispondenze prosodiche, al movimento delle rime, e però proprio per questo allontanare il poeta dai modi della poesia a noi contemporanea, scavare un solco fra il tempo del poeta e il tempo di chi traduce.²⁵

Più specificamente, poi, a porre difficoltà è la resa del verso di assoluta predominanza nelle *Fleurs*: l'*alexandrin*.²⁶ Un verso senza veri corrispettivi nella tradizione italiana, che non si lascia pacificamente riprodurre in metri nostrani e che obbliga quindi i traduttori a prese di posizione marcate. Perché, se il suo equivalente culturale, in quanto verso nobile della tradizione, può essere considerato l'endecasillabo, il suo equivalente sillabico-prosodico è invece il doppio settenario (o alessandrino, o martelliano che dir si voglia): un verso però marginale nella nostra tradizione, anche perché, fin da subito – già nel Settecento di fronte ai primi tentativi tragici di Pier Jacopo Martello –, avvertito come troppo monotono ed estraneo al genio della nostra lingua.²⁷

Ebbene, stando così le cose, non sorprenderà la varietà delle soluzioni metriche e formali adottate dai *Fiori del male* italiani in generale; e ora, più miratamente, riscontrabile anche solo nelle “nostre” sei versioni del *Goût du néant*. La cui difformità può essere inquadrata tra il polo di una massima dismissione formale rappresentato dalla prosa di Sonzogno (però compaginata in modo da alludere con gli a capo alla scansione strofica di partenza)

Genève, 1972 [ristampa dello studio del 1906]: forse meno scientifico, ma arricchito dai confronti con la versificazione di alcuni grandi contemporanei (Banville, Gautier, Hugo e Musset), e dai richiami ai maggiori trattatisti dell'epoca (lo stesso Banville, Becq de Fouquières, Quicherat e Tenint).

²⁵ ANTONIO PRETE, *Nota del traduttore*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione e cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 2003, p. 22.

²⁶ Si veda il computo di MICHEL CASSAGNE, *Versification...*, cit., p. 30: «Le vers alexandrin est le vers préféré de Baudelaire. Sur 167 pièces, il l'a employé 112 fois seul, 7 fois associé avec l'octosyllabe, 1 fois avec le vers de 7 pieds, 1 fois avec le vers de 5 pied, en tout 131 fois»; dati eloquenti, che vanno però riferiti all'edizione delle *Fleurs du mal* del 1868 curata da Michel Lévy, e non a quella canonica del 1861.

²⁷ Cfr. FURIO BRUGNOLO, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, in «AnticoModerno», 2, 1996, pp. 257-284.

e, al polo opposto, dal massimo investimento isometrico ricercato dalla versione di Bufalino: tutta in doppi settenari, rimati su due sole rime (-uto da -u(t)te; e -ore da -deur), in conformità con lo schema dell'originale. Mentre, nel mezzo, ci sono le altre quattro versioni poetiche, con le loro metriche che risultano insieme variamente liberate e rimisurate.

Tra queste, la più trasfigurante e ricreativa è forse quella diversamente isosillabica di De Nardis. Il quale – ricercando un massimo di acclimatemento nella nostra tradizione poetica e guardando in primis agli *Idilli* di Leopardi – opta per l'endecasillabo sciolto (misura non solo più breve, ma anche più libera e asimmetrica dello strutturatissimo *alexandrin*), estende la misura del testo (i versi passano da quindici a ventidue), riduce le partizioni strofiche (da cinque a una sola); e dà così vita a una forma nel complesso più liquida e travalicante, che discende di verso in verso anche con *enjambements* forti (quali sono, vv.1-2 «innamorato / della lotta», vv. 17-18, «corpo / irrigidito» e, vv. 21-22, «vuoi tu / trascinararmi»).

Mentre una più eccentrica e virtuosistica aderenza allo schema rimico dell'originale è nella versione di Muscetta – quasi tutta in doppi settenari regolari (fanno eccezione l'endecasillabo del v. 4 e gli alessandrini ipermetri dei vv. 3 e 6) –, che emula l'alternanza tra rime femminili e maschili dell'originale; e lo fa impiegando parole sdrucchiole (rilevate con grafie inusuali nel caso di *flàuti* e *bàita*) in corrispondenza delle otto occorrenze della rima A, e rime per lo più perfette in corrispondenza della sette occorrenze della rima B (alla sequenza *ardore : pudore : amore : cuore : odore* segue la variazione finale con l'assonanza *corpo : tondo*).

Più libere le altre due versioni, che rinunciano entrambe sia all'isosillabismo sia alla riproposizione di schemi rimici regolari, ma con sensibili differenze. Perché, se Raboni ci offre una calibratissima compaginazione, sintetica e omorganica, di dodici alessandrini e tre endecasillabi (vv. 1, 12 e 14), tutti sostanzialmente regolari e ben scanditi, Rendina, invece, privilegia misure allungate e un passo più prosastico, presentandoci una sequenza di dodici alessandrini volentieri ipermetri, intervallata da tre versi di ulteriore eccedenza (i vv. 2, 10 e 15 oscillanti tra le 17 e le 15 sillabe).

Non stupisce poi constatare come le versioni che maggiormente si discostano dal dettato originale con libere interpretazioni e scarti vistosi siano quelle di Bufalino e Muscetta, ossia quelle che si sono poste le *contraintes* formali più rigide. Così, l'isometria di Bufalino comporta svariate zeppe (*obstacle > sasso acuto; maraudeur > predone astuto; un corps pris de roideur > rigide membra di scalatore; en sa rondeur > nel suo giro maggiore; chute > vortice muto*), l'interpolazione di un intero emistichio (*ma non domando aiuto*, senza dirette rispondenze nell'originale), condensazioni (*cœur sombre et boudeur > tristo cuore*), riduzione dei moduli perifrastici (*veux-tu m'emporter > Trascinami*) e una rilevata apocope di sapore poetico (*qual*). Mentre, in Muscetta, la ricerca delle sdrucchiole pare aver sollecitato variazioni eccentriche come l'alpeggiante *bàita* (comunque ben "avvallata" nel circostante immaginario di nevi e valanghe, e foneticamente non così lontana da *cahute*),

l'inasprito *decrepito* (da *vieux*), e, soprattutto, il sostanziale ripensamento del verso clausolare («Avalanche veux-tu m'emporter dans ta chute?»): che viene spezzato in due frasi, «O valanga, mi vuoi portare giù? Precipita»; con un'ultimo verbo monofrasale – *Precipita* – che risuona in forme assolute e ambigue, con statuto oscillante tra constatazione e richiesta.

Venendo a considerare altri aspetti linguistici, si noterà poi come, sul piano lessicale, i luoghi di diffrazione maggiore (e che maggiormente sollecitano la personalità dei traduttori) tendano a rivelarsi quelli in cui Baudelaire utilizza espressioni meno poetiche e più espressive. Per cui, da *fourbu* (la cui valenza di potenziale tecnicismo della veterinaria pare comunque inevitabilmente perdersi), ecco che si genera una serie di variazioni sinonimiche come *attrappito* (Sonzogno), *fiaccato* (De Nardis), *sfinito* (Rendina), *esausto* (Bufalino), *rattrato* (Muscetta) e *bolso* (Raboni). Da *boudeur*, ecco *imbronciato* (Sonzogno), *crucciato* (De Nardis) *scontroso* (Rendina), *tristo* (Bufalino) e *ingrugnato* (Raboni). Da *cahute* sortiscono *casolare* (Sonzogno e De Nardis), *tugurio* (Rendina), *ricovero* (Bufalino), *tana* (Raboni) e la già citata *bàita* (Muscetta). Il sintagma *vieux cheval*, invece, è sì per i più un semplice *vecchio cavallo*, ma può anche immiserirsi in una *bolsa brenna* (in Bufalino, con esito allitterante) e in un *ronzino* (in Raboni). Ma si considerino anche altre accensioni espressive come l'icastico «*clangore degli ottoni*» di Raboni (da «*chants du cuivre*», qui valorizzato anche dal corto circuito rimico a cavallo dei versi 7-8, «...*amore. / Clangore...*») o il poetismo *orbe* (da *globe*) di Muscetta. Quest'ultimo poi nel contesto di un verso, il 13 («*Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur*»), che pare racchiudere valenze ambigue e che certo – al di là della resa più letterale di Sonzogno («contemplo dall'alto il globo ne la sua rotondità») – ha sollecitato letture divaricate: tra accentuazione dell'afflato cosmico della visione, da una parte (De Nardis: «ed io contemplo il mondo / nella sferica ampiezza del suo giro»; Bufalino: «guardo dall'alto il globo nel suo giro maggiore»; Muscetta: «dall'alto io tutto l'orbe ho contemplato a tondo»), e una sua riduzione desublimante, se non ironica, dall'altra (Rendina: «contemplo dall'alto il globo nel suo girotondo»; Raboni: «vedo il mondo dall'alto, tondo, intiero!»).

Del resto, scelte ben differenziate si possono distinguere anche sul piano sintattico; come emerge in particolare considerando i tre casi forse più caratterizzati di De Nardis, Raboni e Rendina. Con De Nardis che fa un ampio ricorso non solo alle inarcature, ma anche a poetiche movimentazioni dell'ordine delle parole, per mezzo di inversioni, iperbati ed epifrasi, per lo più senza dirette sollecitazioni del francese («non vuole la Speranza | più cavalcarti»; «il tuo ardore | col suo sprone attizzava»; «fiaccato, vinto spirito»; «il crucciato cuore | e cupo»). Mentre di tutt'altro tenore è il periodare di Raboni, che tende allo scorcio e alla sintesi (sintomatica la semplificazione sintattica e metaforica della relativa indiretta «*dont l'éperon attisait ton ardeur*» in «che ti dava di sprone»; e, analogamente, di «*dont le pied [...] bute*» in «che inciampi»); e questo anche attraverso una affinata strategia interpuntiva che – con l'autonomo ricorso al trattino

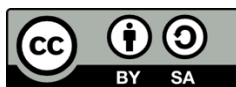
separatorio (v. 2), ai punti di sospensione (v. 3) e ai due punti (v. 13) – suggerisce esecuzioni più rallentate e riflesse. Qualcosa di simile, poi, si può dire anche per alcune soluzioni della versione di Rendina, là dove lo staccato e la secchezza paratattica si acquiscono (v. 4, «Inciampi a ogni ostacolo; sdraiati senza pudore!»). Ma qui, in Rendina, il dato saliente è un altro: e risiede nell'accentuata oralità, che si palesa sia in un'allocuzione dai toni più colloquiali ed esclamativi («autrefois amoureux de la lutte» > «un tempo la lotta *ti piaceva!*»), sia, soprattutto, nell'autonoma interpolazione di moduli interlocutivi («Vechio cavallo, *vedi?*») e interiettivi («*Eh*, la Speranza...»; «Valanga, *sù*, perché non mi travolgi nella tua rovina?»).

Si potrebbe continuare, ma non insistiamo oltre. Perché anche così, anche solo da questi rapidi spunti e raffronti, ci sembra emergano le potenzialità ermeneutiche (ed edonistiche) dell'analisi contrastiva: un esercizio critico che certo trova nelle versioni da Baudelaire – terreno fertile per nuovi innesti e per colture tradizionali – un campo d'applicazione (e di svago) privilegiato.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREA AFRIBO, *Caproni traduttore dei "Fiori del male"*, «Studi linguistici italiani», XXXV, 2, 2009, pp. 207-224.
- ERICH AUERBACH, *The Aesthetic Dignity of the "Fleurs du mal"*, «The Hopkins Review», IV, 1, 1950, pp. 207-224; poi ID., *Baudelaires «Fleurs du mal» und das Erhabene*, in ID., *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Verlag, Bern 1951, pp. 107-127; ora ID., «*Les Fleurs du mal*» di Baudelaire e il sublime, in ID., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, De Donato, Bari 1970, pp. 150-172.
- CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par CLAUDE PICHOS, 2 voll., Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris 1975.
- ID., *I fiori del male*, prefazione di Théophile Gauthier, prima traduzione italiana in prosa di Riccardo Sonzogno, Sonzogno, Milano 1893.
- ID., *I fiori del male. Relitti. Supplemento ai Fiori del male*, a cura di Luigi De Nardis, saggio introduttivo di Erich Auerbach, Feltrinelli, Milano 1964.
- ID., *I fiori del male*, presentazione, commento e traduzione di Mario Bonfantini, Mursia, Milano 1974.
- ID., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par CLAUDE PICHOS, vol. I, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris 1975.
- ID., *I fiori del male*, traduzione di Gesualdo Bufalino, Mondadori, Milano 1983.
- ID., *I fiori del male*, a cura di Carlo Muscetta, Laterza, Roma-Bari 1984.
- ID., *I fiori del male* [scelta di 30 testi], traduzione di Fernando Bandini, illustrazioni di Milton Glaser, prefazione di Jean Michel Folon, Nuages, Milano 1994.
- ID., *I Fiori del Male e tutte le poesie*, a cura di Massimo Colesanti, traduzione di Claudio Rendina, Newton & Compton, Roma 1998.
- ID., *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino 1999.

- ID., *I fiori del male*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, Marsilio, Venezia 2008.
- PIETRO BENZONI, *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Cesati, Firenze 2018.
- GIUSEPPE BERNADELLE, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, con un saggio di Davide Vago, EDUCatt, Milano 2015.
- FURIO BRUGNOLO, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, in «AnticoModerno», 2, 1996, pp. 257-284.
- MICHEL CASSAGNE, *Versification et métrique de Baudelaire*, Slatkine Reprints, Genève 1972.
- BENOIT DE CORNULIER, *La versification des "Fleurs du Mal"*, in *L'Atelier de Baudelaire: "Les Fleurs du Mal". Édition diplomatique*, 4 voll., a cura di Claude Pichois e Jacques Dupont, Champion, Paris 2005, pp. 3545-3565.
- FRANCO FORTINI, *Su alcune versioni di "Il re di Tule"*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 365-377.
- JACOPO GALAVOTTI, *Cosimo Ortosta e "I fiori del male"*, «Stilistica e metrica italiana», 19, 2019, pp. 247-277.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi) [1989]*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 175-193.
- ID., *Caproni e Sereni: due versioni [1993]*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Einaudi, Torino 2000, pp. 220-238.
- GABRIELE MUCCHI, *Cinquanta poesie da "Les Fleurs du Mal"*, Einaudi, Torino 1979.
- GIORGIO ORELLI, *Su alcune versioni d'una poesia di Hölderlin*, in *Studi in onore di Leone Traverso*, «Studi Urbinati», XLV, 1-2, 1971, pp. 727-747.
- ANTONIO PRETE, *Nota del traduttore*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione e cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 7-25.
- GIOVANNI RABONI, *L'arte della dissonanza*, in CHARLES BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1996, pp. XI-XLIX.
- ID., *Prefazione*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino 1999, pp. V-IX.
- MARIO RICHTER, *"Le goût du néant" di Baudelaire*, in *Baudelaire poeta e critico. Atti del VII convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese*, Pàtron, Bologna 1981, pp. 159-192 (poi in parte ripresa in ID., *Baudelaire "Les Fleurs du Mal". Lecture intégrale*, vol. I, Slatkine, Genève 2001, pp. 789-800).
- RICCARDO SONZOGNO, *Prefazione*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, prefazione di Théophile Gauthier, prima traduzione italiana in prosa di Riccardo Sonzogno, Sonzogno, Milano 1893, pp. 5-6.
- DIEGO VALERI, *Il Simbolismo francese. Da Nerval a de Régnier*, Liviana, Padova 1954.
- RODOLFO ZUCCO, *Bandini traduttore di Baudelaire*, «Poetiches», VII, 1, 2005, pp. 65-94.



Share alike 4.0 International License