

TRA TEORIA E PRASSI. TRADUZIONI E RISCRIITTURE POETICHE DA OVIDIO A PASCOLI

Raffaella Bertazzoli¹

«La poesia è intraducibile per definizione»
Roman Jakobson

«Tradurre è fare esperienza piena della poesia,
dei suoi fondamenti segreti»
Antonio Prete

1. TRADURRE POESIA? PERCHÉ NO

La traduzione appartiene a pieno titolo alla storia della scrittura letteraria. L'orientamento degli studi traduttologici mette in chiaro aspetti rilevanti della traduzione come esperienza e riflessione, cioè come lavoro d'interpretazione di testi, immersi nei loro contesti culturali. Di conseguenza, la traduzione viene a configurarsi come genere letterario a sé, dotato di una propria autonoma dignità, un soggetto costruito con un 'sapere proprio', come scrive Antoine Berman (1997).

Data questa fondamentale premessa, l'attenzione al processo traduttivo in senso diacronico e alle riscritture trova il suo punto d'incontro nel variegato e complesso campo dei *Translation Studies*. Questi studi hanno riconsiderato il sistema della letteratura tradotta secondo i principi di dinamismo e di evoluzione del linguaggio, codificando le continue trasformazioni della lingua rispetto alla sua presenza nel tempo e nello spazio. Funzione preliminare del tradurre diviene quindi la conoscenza del sistema linguistico straniero in senso diacronico, analizzato con premesse critico-metodologiche. In tal modo, il rapporto tra il testo fonte e il testo tradotto diviene dialogico, configurato come un'operazione di produzione e riproduzione e distanziato solo dall'aspetto temporale.

L'assunzione del concetto di «movimento» del linguaggio assolve la necessità di guardare *in re* alle evoluzioni della lingua dell'ipotesto adattandole alla resa del testo tradotto, operando sia su processi dialettici *in fieri*, sia su momenti costitutivi dinamici a livello linguistico, semantico e culturale. La fioritura plurale di traduzioni, osservata in stagioni diverse, partecipa, insieme alla letteratura, all'evoluzione della storia di una lingua e della sua cultura.

Jacques Derrida ritiene che la traduzione sia necessaria per la sopravvivenza dell'opera, anche se inadeguata e "violenta" (1971). A questa affermazione, di tono performativo, si è giunti passando attraverso la grande aporia su traducibilità e intraducibilità dei testi. Problema molto complesso, soprattutto se si parla di un'opera poetica. Eugene Nida parte dalla premessa epistemologica per la quale tutto è traducibile ad eccezione della forma, quando questo sia un elemento essenziale del messaggio². Nida, da linguista, riconosce che la grammatica e il lessico, cioè gli elementi del codice poetico, non possano essere ridotti a semplici strumenti del messaggio, ma siano investiti di una funzione semantica di ben altro rilievo. La poesia non ha come finalità il senso, o non solo: fondamentale è il gioco degli elementi strutturali che, tra parallelismi,

¹ Università di Verona.

² Per una posizione opposta, tra molti altri, cfr. le posizioni riassuntive di Meschonnic, 1973.

contrasti, ambiguità, rimandi fonetici fanno del messaggio qualcosa di unico³. Nulla di nuovo sotto il sole se Dante, tra *Convivio* e *Commedia*, tocca il problema della traduzione, ragionando sulla difficoltà di tradurre poesia: «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia»⁴.

Walter Benjamin offre un punto d'appoggio al complesso problema, affermando che tradurre è tentare di mostrare l'affinità (*Verwandschaft*) non la somiglianza tra le due lingue e che la transitorietà del tradurre poetico annuncia un più alto adempimento. Il tradurre, come atto derivativo, può trasformare l'ipotesto in un evento di rinascita e in un atto di crescita. In tal modo viene contestata l'idea d'intraducibilità della poesia, mentre si riconosce alla traduzione l'autorità di testo autonomo che acquisisce nel processo intertestuale una sua poetica. Il traduttore di poesia è un ricercatore di corrispondenze ed equivalenze, di legami sotterranei che uniscono le lingue in una Babele polifonica e plurale, dove molteplicità è ricchezza.

Definitivamente acquisito lo statuto di traducibilità del testo poetico, Giovanni Raboni parla di «compito infinito» che si può considerare concluso «solo in un punto ipotetico posto al di là del tempo» (1996: 44). Antonio Prete parte da una posizione 'conflittuale', affermando che tradurre è un'operazione di sottrazione nei confronti del testo tradotto e della sua parte più propria, la lingua: «Espropriare un poeta della sua lingua vuol dire privarlo della sua stessa aria [...] la sua irripetibile, inimitabile voce». Il traduttore entra nel paese dell'altro e «la traduzione è un affrontamento audace dell'altro» (Prete, 2011: 11). Tuttavia, tradurre è anche un modo di trasformare la lontananza linguistica dell'originale nella prossimità della comprensione, pur rassegnandosi a una condizione di distanza. Tradurre, dunque, è anche attuare un'operazione di ospitalità senza negare l'alterità, dove l'ascolto è il primo atto. Rendere familiare lo straniero senza abolire la differenza significa stare all'ombra dell'altra lingua, stare *inbetween*.

2. LA TRADUZIONE INTERSEMIOTICA (DAL LIBRETTO ALLA POESIA PASSANDO PER LA PITTURA)

Che cos'è un classico? Classico è un testo che allo stesso tempo è lontano e prossimo. Come sopravvive un classico? Un classico sopravvive nella disposizione a essere tradotto in lingue e in forme diverse. Nello specifico, com'è possibile riportare nel presente ciò che è strettamente legato a una forma antichissima com'è quella del mito?

Per la sua natura polimorfa, il mito resta un banco di prova insostituibile per traduzioni, rielaborazioni, riscritture che conservino traccia dell'originario nucleo epistemologico. Facendo riferimento alle *Metamorfosi* ovidiane, come archetipo caratterizzato da un *Fortleben* ininterrotto, classico tra i classici, rivisitato nelle forme più inusitate, gli esempi qui proposti sono trascelti tra i numerosissimi possibili che hanno di volta in volta cercato di rendere decifrabile ciò che è storicamente remoto, adattandolo a forme diverse di traduzione.

³ Nida, Taber, 1969; Baldelli, 1985. Parla di 'trasposizione creatrice' (Jakobson, 1966: 63), di 'traduzione-ricreazione' (Etkind, 1989: 4) o di 'riproduzione artistica' (Levý, 1983: 83).

⁴ E prosegue: «E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno» (*Convivio*, I, VII, 14-15). Dal giudizio severo che sembra non dar spazio ad alcuna forma di traducibilità poetica, Dante arriva a una posizione più complessa, riconoscendo la possibilità di un compromesso che possa superare il problema dell'ineffabilità.

In particolare, il mito di Orfeo ed Euridice non ha avuto stagioni di oblio. La storia è nota: ne parla Virgilio nelle *Georgiche* definendo Orfeo un vinto d'amore per «subita [...] dementia»⁵. Nelle *Metamorfosi*, Ovidio ne fa il protagonista di un lutto immedicabile, tanto da spingerlo per la forza d'amore («vicit Amor») alla prova più terribile, quella del viaggio nel regno infero per sconfiggerne le leggi e riprendersi la sua sposa⁶.

Nelle numerose riscritture, il mito incrocia le opere di due artisti di epoca vittoriana: il pittore Frederich Leighton, autore del quadro *Orpheus and Eurydice*, presentato alla Royal Academy Exhibition (1864), e il poeta Robert Browning, autore del *poem Eurydice to Orpheus. A Picture by Leighton* (1864), vera e propria *ekphrasis* dell'opera pittorica.⁷ Questo connubio artistico nasce da una matrice comune: la passione per la musica (Maxwell, 1993), intrecciando il melodramma *Orfeo ed Euridice* di Gluck sul libretto di Ranieri di Calzabigi (1762). Nella biografia di Leighton, Emilie Russell Barrington ricorda che il pittore nel 1860 aveva partecipato a una *performance* parigina dell'*Orphee*, con la voce di Pauline Viardot⁸.

L'*Orfeo ed Euridice* di Gluck è un'opera innovativa, in diretta antitesi con il melodramma metastasiano che riscuoteva da subito un grande successo sui teatri d'Europa. Daniela Goldin scrive che:

La più illustre tradizione poetica italiana emerge dai recitativi di Calzabigi, concentrato di figure retoriche, di espedienti ritmico-melodici e di un vocabolario aulico [...] una prosodia e una fonetica estremamente musicali che aiutano il dispiegarsi dei sentimenti, anche per l'uso ininterrotto dell'*enjambement* (Goldin, 1985: 46).

In una lettera, inviata a Vittorio Alfieri, Calzabigi si sofferma su alcuni aspetti interessanti della traduzione, visti come reagente positivo di quegli elementi di riproducibilità che permettono all'originale di sopravvivere:

⁵ Virgilio, *Georg.* (IV, 485-498) 'cum subita incautum dementia cepit amantem, / ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes; / restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa / immemor heu! Victusque animi respexit'. 'Illa: 'Quis et me' inquit 'miseram et te perdidit Orpheu, / quis tantus furor? En iterum crudelia retro / fata vocant conditque natantia lumina somnus, / Iamque vale; feror ingenti circumdata nocte / invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas'. / Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras / commixtus tenuis, fugit diversa, neque illum / prensantem nequiquam umbras et multa volentem / dicere praeterea vidit; nec portitor Orci / amplius obiectam passus transire paludem'.

⁶ Ovidio, *Metam.* (X, vv. 11-26, pp. 386-387): «Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras / deflevit vates, ne non temptaret et umbras, / ad Styga Taenaria est ausus descendere porta / perque leves populos simulacraque functa sepulcro / Persephonen adii inamoenaque regna tenentem / umbrarum dominum; pulsisque ad carmina nervis / sic ait: «O positi sub terra numina mundi, / in quem reccidimus, quicquid mortale creamur: / si licet et falsi positus ambagibus oris / vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem / Tartara, descendi, nec uti villosa colubris / terna Medusaei vincirem guttura monstri; / causa viae coniunx, in quam calcata venenum / vipera diffudit crescentesque abstulit annos. / Posse pati volui nec me temptasse negabo: / vicit Amor. Supera deus hic bene notus in ora est; / an sit et hic, dubito: sed et hic tamen auguror esse, / fama que si veteris non est mentita rapinae, / vos quoque iunxit Amor».

⁷ Il componimento *Eurydice to Orpheus. A Picture by Leighton* fu prima stampato come testo in prosa con il titolo 'Robert Browning, A Fragment' nel catalogo della Royal Academy Exhibition del 1864 (p. 13), dove aveva la funzione di descrivere il quadro di Leighton intitolato *Orpheus and Eurydice*. Esiste un manoscritto della poesia datato 5 Aprile, 1864. Il componimento fu inserito in un volume miscelaneo di opere di Browning nel 1865 con il titolo *Orpheus and Eurydice*, quindi nel 1868 con il titolo *Eurydice to Orpheus* nella terza edizione della raccolta *Dramatis Personae*.

⁸ *Life, Letters and Work of Frederic Leighton* ed by Emilie Russel Barrington, New York, Macmillan, 1906, II, p. 53. Lettera di Leighton del 12 marzo 1860: «I went to Paris to hear Madame Viardot in 'Orphée'. What wonderful singing! What style! What breadth! What pathos!»

per vedere se veramente sublime sia un lavoro poetico, si debba far tradurre in un'altra lingua. Se spogliato delle vaghezze che gli presta la sua, si sostiene col solo pregio de' pensieri maestosi, veri e appropriati, se vi si trovano ancora nella traduzione *disiecta nembra poetae*, si può francamente pronunziare che sia tale (Calzabigi, 1994: 219)⁹

Qual è la novità del libretto di Calzabigi? Come interviene l'autore sulla tradizione del mito? Necessitato, per la struttura del testo melodrammatico e per necessità sceniche, a creare un dialogo tra i due sposi, Calzabigi interviene profondamente sulla trama: è il primo caso d'inversione dei ruoli rispetto all'ipotesto mitico in cui Euridice è completamente muta. Il gesto del *respicere* viene ampiamente dialogato con un recitativo accompagnato dall'orchestra ad effetto altamente drammatico.

Mentre Euridice è in cammino verso la luce non si accontenta della promessa del suo sposo, ma insiste perché Orfeo la guardi, dimostrando con quel gesto il suo amore. Euridice è regista di un'*actio* convulsa: vuole che Orfeo si volti, dimostrando con quel gesto il suo amore. In questo modo, Calzabigi offre una ragione plausibile, razionale a un gesto che, per la sua 'insensatezza', è rimasto incomprensibile e ha avuto innumerevoli interpretazioni e riscritture.

La rappresentazione, cui ha assistito Leighton, è in francese nella traduzione di Pierre-Louis Moline. Orfeo sollecita Euridice a seguirlo senza indugi:

ORPHÉE

à part

Oh dieux! quelle contrainte!

haut

Eurydice, suis-moi...;

Fuyons de ces lieux, le temps presse;

Je voudrais t'exprimer l'excès de ma tendresse...;

à part

Mais je ne puis, oh! trop funeste loi!

Il diniego di Orfeo ad abbracciarla e anche solo a guardarla negli occhi non è compreso da Euridice che ritira la sua mano e lo rimprovera aspramente:

EURYDICE

Un seul de tes regards...

ORPHÉE

Tu me glaces d'effroi!

EURYDICE

Ah! barbare!

Sont-ce là les douceurs que ton coeur me prépare?

Est-ce donc là le prix de mon amour?

Oh fortune jalouse!

Orphée, hélas! se refuse en ce jour

Aux transports innocents de sa fidèle épouse.

ORPHÉE

sent qu'elle est près de lui, il saisit sa main voulant l'emmener

Par tes soupçons, cesse de m'outrager.

⁹ Lettera di Calzabigi a Vittorio Alfieri a proposito del linguaggio tragico. Si veda il saggio di Tonani (2005: 107), in cui esamina il passaggio del libretto al francese: «Pierre-Louis Moline tradusse in francese il testo di Calzabigi e redasse ex novo i testi per i pezzi aggiunti dal compositore». Questo per «necessità di adeguare lo spettacolo allo schema operistico francese».

EURYDICE

indignée retire sa main

Tu me rends à la vie, et c'est pour m'affliger!

Dieux, reprenez un bienfait que j'abhorre!

Ah! cruel époux, laisse-moi!

ORPHÉE

Viens! Suis un époux qui t'adore.

EURYDICE

Non, ingrat, je préfère encore

La mort qui m'éloigne de toi.

ORPHÉE

Vois ma peine!

EURYDICE

Laisse Eurydice!

ORPHÉE

Ah! cruelle! Quelle injustice!

Ah viens! je t'implore, suis mes pas!

EURYDICE

Parle, réponds, je t'en supplie!

ORPHÉE

Dut-il m'en coûter la vie,

Non, je ne parlerai pas.

All'insistenza di Euridice, Orfeo non resiste e si volta a guardarla, mentre lei scompare alla vista dell'amato. Amore non si arrende e ottiene che i due sposi si riuniscano in un finale da *happy ending*.

Il complesso intreccio intertestuale che collega il testo ovidiano a espressioni d'arte diverse: musica, pittura e poesia è un caso esemplare di percorso intertestuale e intersemiotico, in cui il mito originario subisce un'interessantissima *variatio*. I due artisti, Leighton e Browning, lavorano sul libretto, cogliendo del testo l'innovazione sostanziale che capovolge i ruoli dei protagonisti.

Il quadro di Leighton, *Orpheus and Eurydice*, fissa il momento drammatico della richiesta di Euridice a che Orfeo la guardi e che sarà fatale per la coppia. Osservando la postura dei due personaggi e la loro gestualità marcata, nel ritrarsi (Orfeo), nell'accostarsi (Euridice), si riconosce il sentimento d'impazienza che la musica sottolinea. Nella volontà sostenuta di Orfeo a non guardare (tiene gli occhi chiusi) è tutta la consapevolezza della difficoltà del momento che Euridice non comprende.

La prova poetica di Browning a commento del quadro interpreta in senso dinamico tutta la rivoluzionaria riscrittura del mito secondo un processo efrastico (*ekphrasis* dinamica; Rischin, 1996). Il minimo ritocco del titolo (la sostituzione di *and* con *to*) ha una portata semantica significativa, indicando da subito la natura dialogica del rapporto tra i due sposi. Come nel quadro di Leighton, Euridice non solo pretende che Orfeo la guardi, ma che tutta venga fisicamente invasa da lui. Nel rappresentare la volontà di Euridice, Browning va al di là della semplice trascrizione di un dialogo dell'abbandono, pateticamente vissuto: la giovane sposa, totalmente investita della parola poetica, non intende aspettare un futuro che non le appartiene. Spogliata della sua essenza vitale, Euridice è tutta dentro il tempo presente dell'eternità e cerca nel bacio di Orfeo di fermare quell'attimo di passione che solo le è concesso. Invoca il suo sguardo, unica luce che illuminerà per sempre il mondo delle tenebre che le è inesorabilmente destinato. Euridice sa, mentre Orfeo s'illude di poter prevalere sul patto iniquo degli dèi inferi:

But give them me, the mouth, the eyes, the brow!
Let them once more absorb me! One look now
Will lap me round for ever, not to pass
Out of its light, though darkness lie beyond:
Hold me but safe again within the bond
Of one immortal look! All woe that was,
Forgotten, and all terror that may be,
Defied, - no past is mine, no future: look at me!¹⁰

Un fine lettore dell'antico come Umberto Curi interpreta il patto tra Orfeo e gli dèi delle tenebre secondo i presupposti dell'impossibilità (Curi, 1997). Orfeo non poteva non voltarsi perché nell'atto del *respicere* avrebbe cercato proprio di 'riconoscere' la sua sposa: per il mondo greco, infatti *orào*, vedo, significa anche sapere, conosco per aver visto e non si può «scindere l'amore dalla conoscenza», presupposto ed espressione dell'amore. Il *foedus* non è vanificato dal *furor* né da *subita dementia*, ma dall'impossibilità per Orfeo di uscire alla luce con Euridice senza perderla. Come *amans* non può non *flectere sua lumina*. Impresa temeraria non è la catabasi ma il ritorno che significa conquistare un più elevato e compiuto grado di consapevolezza della realtà e quindi una maggiore conoscenza di sé.

Nell'intreccio intersemiotico dei testi esaminati la necessità del *respicere* è tutta dentro la figura di Euridice. Letta in termini freudiani, la scena rivisitata da Calzabigi, mette la sposa al centro di una realtà che ha bisogno di essere verbalizzata; Euridice sa che la sua esistenza è 'possibile' solo attraverso la parola dell'Altro. Come scrive Roland Barthes, l'oggetto amato è costruito dalla mente desiderante dell'innamorato: Euridice ha bisogno di essere guardata per essere riconosciuta, per esistere come oggetto d'amore. L'amato chiede sempre una rassicurazione di segni, pensieri, parole che nella ricerca di sé portino alla proiezione di sé nell'altro. Senza sguardo del tu che ama non c'è rappresentazione dell'amore, non c'è esistenza.

3. D'ANNUNZIO: OVIDIO RICREATO NELLA PIENEZZA DELL'ARTE

Una breve ripresa del mito è presente nella *Laus vitae* di Gabriele d'Annunzio e qui accostata, per certe peculiarità, al poemetto *Orpheus, Euridyke, Hermes* di Rainer Maria Rilke. In queste riscritture ci interessa la presenza nella vicenda di un terzo personaggio: si tratta di Ermete, qui assunto in uno dei suoi numerosi ruoli, quello di psicopompo, accompagnatore dello spirito dei morti nella difficile discesa nell'aldilà.

Nella *Laus*, l'episodio di Orfeo è inserito nell'inno dedicato al dio-fanciullo (*Pregghiera a Erme*). Dio della vita e della morte, ambiguo e inventivo. D'Annunzio lo invoca come «molteplice ed uno», raffrontando le sue qualità e le sue invenzioni (ricordiamo quella della lira) con il mondo a lui contemporaneo, dominato dalla velocità e dalla macchina. Un mondo rappresentato dallo sguardo arrischiato di Alcibiade «lo snello / [...] pantère versicolore», espressione di chi non si volta, tutto dentro alla dismisura:

“La gioia
d'abbattere il limite alzato”.

¹⁰ La traduzione è di A. Righetti, 1990: «Sì, dammi la bocca, gli occhi, la fronte, / e insieme mi prendano / ancora – un solo sguardo / ora mi avvolgerà per sempre / per non uscire mai dalla sua luce, / anche se fuori è tenebra. / Tienimi sicura, avvinta / al tuo sguardo eterno. Le pene / d'un tempo, dimenticate, e il terrore / futuro, sfidato – non è mio / il passato né il futuro – guardami!».

“Qual fu il tuo buon dèmone?” “Il rischio,
il rischio dagli occhi irretorti”.

La parte finale evoca Ermete come protettore dell'estremo passaggio e immagina un incontro nell'Ade tra lui stesso e il dio.

L'io poetico della *Laus* compie una catabasi, in un rovesciamento di ruoli che mette al centro il poeta chiamato da Ermete «Ombra d'aedo», al quale il dio rivolge domande sulle «cose dell'uomo». Sostando in colloquio sulle rive del Lete, Ermete si mostra pieno di meraviglia di fronte alla ricchezza di un mondo che, pur privato degli dèi, si configura con una tale opulenza di vita.

Ermete ricorda tutte le sue funzioni di dio multiforme, ma alla fine ne evoca una sopra tutte: quella di essere dio dell'amore: «M'accomunai con Amore, / col nume che fu nel principio, / che sarà nella fine. / Con Eros confusi il mio sangue». D'Annunzio quindi conia il nuovo nome del dio, Ermeròte: «bel sangue commisto d'amore».

Nella *Laus*, D'Annunzio è personaggio del mito al pari degli antichi eroi e può parlare con i suoi maestri del canto. In un episodio che ricalca i molti luoghi della *Commedia* in cui Dante chiede a Virgilio d'interrogare le anime, il poeta chiede a Ermete di poter parlare con Orfeo¹¹. Lui, «Ombra d'aedo» chiede di parlare con «l'alto Parente», con Orfeo:

E io ti direi rispondendo:
– O Intercessore benigno,
poiché tu concedi ch'io teco
favelli alla riva del Lete
io tutte le cose dell'uomo
ti svelerò, esule dio.
Ma soffri che un'Ombra d'aedo
interroghi l'alto Parente
della Cetra!

Gabriele ricostruisce la scena finale del mito, il momento tragico del *respicere* da assoluto protagonista. Attraverso una serie di domande retoriche a Ermete, l'io lirico si colloca al centro dell'*actio*, la descrive nei suoi passaggi. La scena è composta da Orfeo che precede la coppia Ermete ed Euridice che si tengono per mano.

Tu conducevi Euridice
per mano su i violetti
asfodilli, e Orfeo t'era innanzi
coronato di cipresso
e di mirto il capo suo d'oro.
E intorno era sacro silenzio
ma ad ogni passo silente
gemere s'udia la gran cetra
sospesa al fianco d'Orfeo...
Non così fu, Ermeròte?

Il tremore della sposa accompagnata per la via del ritorno alla vita è talmente intenso che fa dimenticare a Ermete ogni altra sensazione, anche la più terribile, provata nel mondo dei morti. D'Annunzio accenna alla pena di Issione, che Zeus fa legare, per mano di Ermete, a una ruota che gira continuamente, i cui lacci son costituiti da serpi:

¹¹ D'Annunzio, 1984: 59; 97-98.

Sentisti tu tremare
la man di colei che traevi
dall'Ade su i cari vestigi?
E obliato non hai ogni altro
tremite di carne mortale
tu che i miseri uomini ignudi
avvincevi ai supplizii?
Intorno era sacro silenzio,
ma s'udia nel Tartaro lungi
rombare la ruota aspra d'angui
cui tu avvincesti Issione.

Nel momento fatale, Ermete non può che assistere incredulo al gesto di Orfeo che guarda la sua donna, perdendola definitivamente:

Ed ei si volse, ei si volse,
Orfeo si volse! La donna
perduta fu, dallo sguardo
perduta! Ritrarla dovevi
nelle inesorabili fauci.

Ermes non può che ricondurla nell'Ade. Anche per D'Annunzio (come poi per Rilke) l'ipotesi iconica potrebbe essere un bassorilievo del Museo Archeologico di Napoli, in cui Euridice è al centro della scena, e poggia la sua mano sinistra sulla spalla di Orfeo, con un gesto d'abbandono. Orfeo, dopo averla guardata, le tocca la mano cercando di trattenerla, ma Hermes *psycopompos* ha ormai intrecciato il suo braccio al braccio di lei, e la sta riportando al suo eterno destino. L'interrogazione si fa incalzante con i versi che si spezzano, cadenzati da esclamazioni, fino alla descrizione in cui Ermes diviene spettatore della tragedia dello sguardo:

Mirasti i due volti, e quegli occhi?
Euridice! Orfeo! Notte eterna.
Ah parlami di quel dolore,
di quella bellezza, Ermerote!
E poi fa ch'io beva l'oblio.

La nuova lettura del mito è condensata nei versi finali, dove D'annunzio accosta il dolore che invade l'anima delle cose alla bellezza che avvolge la scena. In questo sta l'attualizzazione del mito che si veste delle forme estetizzanti *fin de siècle*. Nella lezione di Angelo Conti, che parla di emozione estetica come oblio di sé, D'Annunzio riconosce l'idea estrema del tragico binomio di Amore/Morte, la sublime bellezza dell'Arte che supera il tempo (Conti, 2000).

4. RILKE: ÜBERTRAGUNG E STRANIAMENTO DEL MITO

A un anno dalla pubblicazione della *Laus vitae* di D'Annunzio, Rainer Maria Rilke usa il mito ovidiano come terreno per una riscrittura intitolata *Orpheus, Euridyke, Hermes*. Il poemetto fu composto a Roma nel 1904¹². Certa la dipendenza del testo dal bassorilievo

¹² Il testo venne pubblicato sulla «Neue Rundschau» nel novembre del 1905.

greco del V secolo a. C. andato perduto e riprodotto in cinque copie in età romana (I secolo a. C.), di cui si è detto per D'Annunzio¹³.

Il poemetto è composto da dieci strofe di endecasillabi, caratterizzate da un numero variabile di versi senza alcuno schema rimico e con prevalenza di assonanze. Per la sequenza degli *enjambements*, è una poesia che si risolve nell'andamento della prosa, come la definì lo stesso Rilke.

Come nel testo di D'Annunzio, anche Rilke ricrea la scena con la presenza di Ermes. Il mito si emancipa dal simbolo per divenire la narrazione della vicenda dei due sposi, separati dalla morte. Spinto dal desiderio di attraversare l'oscurità del mondo delle ombre per sovvertire le leggi dell'Ade, Orfeo trasforma il tentativo di salvare Euridice nell'atto artistico più alto e più difficile mai tentato. Con la sua arte sospende l'irrealtà che domina gli inferi per far valere le ragioni di un sentimento tutto umano: l'amore per la sua sposa.

Il testo di Rilke ebbe numerose versioni italiane. Ci confrontiamo qui con quella di Antonio Prete (1996: 106-113), la cui idea di traduzione è qualificata come forma d'ospitalità, dove il tempo-spazio è quello dell'ascolto. Prete apre una sfida: muovendosi nel territorio linguistico del testo straniero, cerca di mantenere la distanza e l'estraneità. La traduzione poetica si avventura nell'inimitabile dell'altro, ma è proprio in questo arrischiarsi della lingua che è possibile cogliere le sottili equivalenze.

Il poemetto rilkiano è una rilettura in senso straniante del mito che si appoggia alla figura di Hermes come elemento di mediazione tra l'umano di Orfeo e il non più umano di Euridice. Un mitologema che si aggancia ai culti orfici. Nella sua funzione di psicopompo, Hermes sta facendo il viaggio a ritroso, accompagnando la giovane sposa, ancora avvolta nel sudario, verso la luce del giorno. La narrazione si apre su un paesaggio di vertigine, forma dello spazio che s'incrocia con il senso di un tempo immobile, eterno. La geografia naturale è un «klage Welt», un mondo di dolore nel recupero di un'atmosfera quasi dantesca:

Era l'arcana miniera delle anime.
Come vene silenziose, d'argento,
solcavano l'oscuro. Tra radici
sgorgava il sangue che poi sale ai vivi
pesante, come porfido nel buio.
Null'altro, solo quel rosso.

[Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
und schwer wie Porphyr sah es aus im Dunkel.
Sonst war nichts Rotes].

I tre personaggi stanno percorrendo la strada che esce dagli inferi: «Vennero essi lungo quel sentiero» («Und dieses einen Weges kamen sie»). L'atmosfera della miniera, fatta di sedimenti di morte e memoria, è plumbea. L'impazienza di Orfeo viene

¹³ Si veda il commento al poemetto rilkiano di S. Mori Carmignani (2008: 31-53) con uno sguardo attento alla funzione del simbolo incarnato dal cantore e poeta tracio. Nel bassorilievo, conservato al museo di Napoli e conosciuto da Rilke il nome di Orpheus è scritto al contrario: «come a seguire il percorso inverso» (p. 32). Le tre figure del bassorilievo sono in vario modo legate l'una all'altra. Orfeo con una postura contraria all'andamento di Hermes e Euridice per simboleggiare l'atto del *respicere*. Non sempre la tradizione ha parlato della prescrizione del voltarsi. Primo accenno nelle leggende del mitografo Conone.

rappresentata con metafore di pertinenza del campo semantico animale, come l'uso del verbo fressen: «Il suo passo la strada a grandi morsi / divorava». («Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg / in großen Bissen»). Il paragone tra l'impazienza di Orfeo e la convulsa cinesi del cane/Orfeo coinvolge tutti i sensi, ma soprattutto lo sguardo, che per i Greci è possesso e conoscenza:

lo sguardo come un cane corre innanzi,
poi torna vicino, e ancora rivà
lontano, alla prima svolta arrestandosi;
come un odore sta dietro l'udito.

[indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief,
umkehrte, kam und immer wieder weit
und wartend an der nächsten Wendung stand, -
bleib sein Gehör wie ein Geruch zurück.]

Tutto è avvolto da un silenzio terribile (*furchtbar*). Orfeo non canta più: la cetra si è inarborata alla carne, quasi in palinodia del mito antico. Hermes, dio del passaggio («Den Gott des Ganges») e Euridice lo seguono, lentamente. Euridice è ancora avvolta dalle bende funebri che le rendono difficile il cammino, procede insicura, ma anche paziente («unsicher, sanft und ohne Ungeduld»). Come vuole il mito, nessun suono di parola fende l'aria tenebrosa dell'Ade:

Sie kämen doch, nur wärens zwei
die furchtbar leise gingen. Dürfte er
sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun
nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,
das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen,
die beiden Leisen, die ihm schweigend nachgehn.

Se Orfeo non fosse stato oppresso dal divieto: «li avrebbe visti, / taciturni, lenti, dietro salire».

L'inganno degli dèi inferi e del loro patto iniquo con Orfeo è plasticamente visibile nella condizione di Euridice, avvolta nella dimensione senza tempo e nella pienezza della morte. La giovane sposa ha varcato la soglia che avvolge la mente nell'oblio. Uno stato, dal quale non sa e non può uscire: «era piena della sua grande morte» («so war sie voll von ihrem großen Tode»):

Ed era una nuova adolescenza,
intatta, con il corpo suo richiuso,
come nuovo fiore prima di sera
le sue mani delle nozze dimentiche
tanto che al lieve contatto del dio
è turbata, per troppa intimità,
del dio che, leggero, la conduce.

[Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend,
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes
unendlich leise, leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.]

Tutto è dimenticato, estraneo. Euridice non ha un nome, è solo un pronome («Sie»), è tanto lontana da Orfeo d'aver riacquistato il suo statuto di «neuen Mädchentum», di vergine non tocca dalle nozze. Euridice appartiene al nuovo mondo di morte che nessun patto può mutare, radicata in un'estrema metamorfosi: «Sie war schon Wurzel»

Il gesto del *respicere*, al quale Orfeo non sa sottrarsi, non viene reso in poesia, ma icasticamente espresso dalla voce narrante. Si configura come un gesto pulsionale, senza ragione, mosso dalla necessità di riempire l'Io della mancanza dell'Altro, del desiderio dell'Altro. Un gesto che riporta Euridice sui suoi passi, inconsapevole di quanto sta succedendo. Quando Hermes pronuncia le parole estreme, definitive («si è voltato»), Euridice fissa nella breve domanda («Chi?») tutto il suo straniamento, l'essere Lei-Altro, puro fantasma:

E quando all'improvviso
il dio la fermò, e in tono dolente
pronunciò le parole: si è voltato -,
lei non comprese, e piano disse: Chi?

[Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet -,
begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*]¹⁴

Attrice di uno dei miti più straordinari, l'Euridice di Rilke ritorna al mondo delle ombre senza esserne mai uscita, mentre Orfeo, tenendo ferme le parole di Michelstaedter, è votato alla tragica consapevolezza del nulla: «cerca quello che già non è più nel punto che lo cerca. Euridice, che gli dei infernali concessero ad Orfeo, era il fiore del suo canto, del suo animo sicuro. Quando egli nell'aspra via e oscura verso la vita, si volse, vinto dalla trepida cura, Già Euridice non era più» (Michelstaedter, 1995: 64).

5. I FIORI DEL PASCOLI TRADUTTORE

Henri Meschonnic e Gérard Dessons hanno elaborato importanti riflessioni su un aspetto fondante del testo poetico, il ritmo. Nel *Traité du rythme. Des vers et des proses*, viene attribuito al ritmo lo statuto di 'soggetto' di poesia sia per la scrittura letteraria originale quanto per quella in traduzione. La via indicata da Meschonnic mi sembra preziosa. Il porre la questione in termini di poetica è un modo di sottrarsi a ogni forma di dogmatismo e di formalismo. Il ritmo, per acquisire senso, deve farsi parola, cioè linguaggio attraverso una particolare intonazione, diventare un corpo verbale significante:

Il ritmo non è formalista, nel senso che non è una forma vuota, un insieme schematico che si tratterebbe di mostrare o no, secondo l'umore. Il ritmo di un testo ne è l'elemento fondamentale, perché ritmo è operare la sintesi della sintassi, della prosodia e dei diversi movimenti enunciativi del testo (Mattioli, 2002: 9).

¹⁴ In una forma dialogico-drammatica, Pavese recupera il mito di Orfeo nell'*Inconsolabile*, dove il cantore dice: «Vale la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi 'Sia finita' e mi voltai». (Pavese, 1972: 107)

Sulla poesia di Shelley *Time Long Past* (1819), tradotta da Pascoli, abbiamo un commento dello stesso poeta a Manara Valgimigli, in cui precisa che la traduzione: «ritmicamente è venuta bene. Solo qua e là strozzata. Ma tradurre veramente non si può. Il meglio è cercare di rendere anche più che il senso, la *suggestione* del senso» (lettera del 17 agosto 1898)¹⁵. Il breve accenno di Pascoli alla traduzione del testo shelleyano ci consente di entrare nell'officina del poeta e comprendere il senso delle sue osservazioni sulla traduzione, alle quali possiamo aggiungere considerazioni più generali che Pascoli antepone alle traduzioni dell'antologia *Fior da fiore*. Pascoli parla anche di un'antologia dal titolo *Sul limitare* (1899)¹⁶. Queste le parole di Gabriele Briganti:

Poi mi accennò a una antologia, cui stava pensando, un'antologia ove avrebbero dovuto trovar posto anche i poeti stranieri fra i più significativi; ma principalmente poeti inglesi del secolo scorso, che gli sembravano i più vicini al suo sentimento.

All'interno della grande dicotomia su traducibilità e intraducibilità dell'opera poetica, potremmo affermare che Pascoli si collochi in un'area possibilista. Nel presentare i testi raccolti, Pascoli osserva:

Mi sono industriato che fossero fiori semplici e nativi. Non sono tutti così, certo; e voi vedrete, comparando gli uni agli altri, che a certi scritti belli, per essere bellissimi, manca, cioè no, abbonda alquanto. La perfezione, in essi, si otterrebbe non aggiungendo, ma togliendo. Parlo in generale, s'intende (Pascoli, 1905: XII).

Alle riflessioni sulla tecnica del levare si accostano quelle esposte nella prolusione al suo primo corso di Grammatica greca e latina all'Università di Pisa (1903), intitolata *La mia scuola di grammatica*. Pascoli rifiuta la traduzione letterale, anche se ambisce a una certa fedeltà al testo originale non solo a livello linguistico e stilistico ma anche metrico-ritmico:

C'è traduzione e c'è interpretazione: l'opera di chi vuol rendere e il pensiero e l'intenzione dello scrittore, e di chi si contenta di esprimere le proposizioni soltanto; di chi vuol far gustare e di chi cerca soltanto di far capire. Quest'ultimo, il *fidus interpres*, non importa che renda *verbum verbo*: adoperi quante parole vuole, una per molte, e molte per una; basta che faccia capire ciò che lo straniero dice (Pascoli, 1914¹: 264).

Nelle riflessioni relative al testo shelleyano, contenute nella lettera a Valgimigli, Pascoli si dice soddisfatto per essere riuscito a riprodurre lo scheletro ritmico-sintattico del testo inglese (attraverso riprese e rime inserite nella gabbia metrica). Più incerto, invece, si mostra nel definire l'operazione ermeneutica, per la quale propone di accontentarsi della «*suggestione* del senso».

Pascoli propende per una trasposizione creativa (Jakobson, 1966: 86), una traduzione/ricreazione parallela al testo fonte rivisitato secondo la sensibilità del traduttore. George Steiner (1984) parla di necessità per il traduttore letterario di *überleben*,

¹⁵ Il carteggio Pascoli-Valgimigli è pubblicato in *Nuova Antologia*, novembre 1960, pp. 289-304.

¹⁶ Nell'intenzione di Pascoli testi letterari e folklorici, antichi e moderni, italiani e stranieri dovevano far parte di un'antologia per le scuole inferiori e dovevano avere i titoli *Sul limitare* e *Fior da fiore*. L'antologia si doveva affiancare alle antologie di poesia classica *Lyra* (1894) ed *Epos* (1897), cui stava lavorando proprio in quegli anni.

nel senso di rivivere l'atto creativo, precisando che la traduzione, prima di diventare prassi, deve essere 'un'esperienza esistenziale'. Giacomo Debenedetti riconosce nelle traduzioni del poeta l'urgenza del *tradurre per esprimersi* (1979: 162).

Il testo di Percy B. Shelley *Time Long Past*, tradotto da Pascoli, sarebbe stato inserito nell'antologia *Sul limitare*, nella sezione *Pensieri e affetti* (1899). Commentando la traduzione, Briganti insiste sull'importanza della musicalità:

Ricordo che, consentendo a una mia preghiera, egli si compiacque, fra l'altro, di tradurre una breve lirica dello Shelley *Time long past* (*Il tempo passato da tanto*). L'originale è un vero gioiello di musica malinconica e dolce, un lento notturno carezzevole e indimenticabile, un sospiro di nostalgia per la morte nella vita, pei giorni che non sono più. E la traduzione pascoliana ha la stessa musica dell'originale; sembra fiorita da un identico momento di commozione (Briganti, 1937: 182).¹⁷

Il testo di Percy B. Shelley *Time Long Past* si presenta con uno schema metrico definito in tre stanze di sei versi ciascuna, dove rimano il primo e terzo verso e gli altri hanno rime o identiche o ricche, in una forte scansione ritmica. Il tema di fondo è il rimpianto per il tempo trascorso, declinato in varie immagini e metafore.

Per Shelley il passato vive un'inconsistente essenza di fantasma, ma profondamente radicato nel presente. Il rapporto tra passato presente (e quindi futuro, nella seconda strofa) è una forma dell'esistere, un nodo inestricabile in cui i tre tempi dell'esistenza sono inesorabilmente intrecciati. Nel secondo e sesto verso delle stanze la forza asseverativa del *refrain* («Time long past») si modula sulla *variatio*. Nella prima strofa l'aggiunta di forme verbali ('Is', 'Was') serve a connotare temporalmente il ricordo. Un indefinito sentimento di nostalgia invade il presente, deprivato irrimediabilmente ('forever') delle presenze amate in un tempo trascorso ('tone', 'hope', 'love'):

Like the ghost of a dear friend dead
Is Time long past.
A tone which is now forever fled,
A hope which is now forever past,
A love so sweet it could not last,
Was Time long past.

Le preposizioni 'Of', 'For', 'From' del ritornello delle stanze successive legano la narrazione in un processo di inarcatura, con una lettura riposata. È il tempo della memoria immaginativa che apre la coscienza del soggetto a nuove decifrazioni del reale, riemergendo involontaria da un istante che si fa presente, impellente alla percezione. Il tempo epifanico, che la poesia disvela, è quello dei fantasmi del desiderio, che proiettano il passato verso un futuro possibile: il ricordo nasce da questa straordinaria incidenza.

Il deittico 'That' dell'ultimo verso della seconda strofa connota con enfasi la natura del tempo trascorso, portando alla *klîmax* dell'immanenza fra tensione e distensione. Proprio quel tempo, ormai trascorso, è l'oggetto del rimpianto e del dolore. Nelle metafore funebri, la memoria è oscurata dall'ombra dell'inesorabile scorrere del tempo, che viene sentito come rapace, come portatore di oblio, di separazione, di mancanza:

There were sweet dreams in the night
Of Time long past:
And, was it sadness or delight,

¹⁷ Biagini, 1962. Notizie sull'interesse di Pascoli per il poeta inglese in M. Pascoli, 1961.

Each day a shadow onward cast
Which made us wish it yet might last
That Time long past.

Partendo dal tropo della ripetizione (schema *per adiectionem*) il linguista Ivan Fònagy precisa che «La ripetizione è l'immobilità nel movimento. Le strutture ripetitive, a tutti i livelli dell'opera letteraria, sono forme derivate della pulsione di morte postulata da Freud». Fònagy inquadra il contrasto di *Eros* e *Thanatos* nella presenza del fenomeno tensione/distensione delle composizioni musicali e letterarie. Una dialettica ritmica che caratterizza anche il testo di Shelley (Fònagy, 1982: 91).

Il testo si conclude con la concentrazione semantica sul termine «Beauty», parola chiave della poetica shelleyana, per cui la bellezza è totalità di vita. Irraggiungibile o insidiata, come in questo testo, è la via per la verità:

There is regret, almost remorse,
For Time long past.
'Tis like a child's beloved corse
A father watches, till at last
Beauty is like remembrance, cast
From Time long past.

Vediamo ora le soluzioni adottate nella traduzione, ricordando che nella nota alla poesia, Pascoli torna a considerare il ritmo come il punto di maggior difficoltà: «il raccoglitore [Pascoli] s'industriò, invano, di conservare la mesta melodia dell'originale» (Pascoli, 1981, t. II: 2177-2180). Pascoli è consapevole che il testo letterario è un sistema calcolato di rapporti complementari e tensionali fra molteplici livelli linguistici: grammaticale, ritmico-fonologico, metrico, lessicale, ognuno dei quali tende a strutturarsi come sottosistema linguistico, formando nel contempo un *unicum* inscindibile.

Lo schema metrico si presenta diviso in tre strofe giambiche di novenari e senari tronchi con seconda rima fissa e identica nei senari (AxAXAx). Dal punto di vista ritmico il testo insiste sulla ripresa di rime tronche che danno cadenza di ritornello. L'uso di parole poetiche in rima e il dato fonico-ritmico sono caratteristiche peculiari e autonome della poesia pascoliana, come precisa Gian Luigi Beccaria (1997).

Per Maurizio Perugi l'interesse del testo tradotto è «dovuto alla presenza del *refrain* reso da Pascoli con la sequenza di rime *più: mai* tipico delle *Poesie varie*» (Pascoli, 1981, t. II: 2179). Un modello, a livello intertestuale, si trova nella poesia *Mai più... mai più...* (1898) formata da senari e da un verso ternario, con schema ABBXAa:

La pendola batte
Nel cuor della casa.
Ho l'anima invasa
Dal tempo che fu.
La pendola batte

ribatte:
mai più... mai più...
mai più... mai più... (Pascoli, 1914²: 23)

Per questa poesia si è visto il rapporto con il testo di E.A. Poe *The Raven* (1845), tradotto da Pascoli in anni giovanili; del poeta americano Pascoli conosceva anche la

Filosofia della composizione, in cui si esemplificavano, a livello teorico, elementi di poetica, soprattutto in relazione al ritmo:

Nel suo uso comune, il *refrain*, o ritornello, non solo è limitato alla poesia lirica, ma dipende anche per il suo effetto dalla forza della monotonia – sia riguardo al suono che al pensiero. Il piacere è derivato solo dal senso d'identità – di ripetizione (Poe, 1971: 1332).

Nell'*Analisi del verso*, Poe precisa che: «La percezione di piacere nell'uguaglianza dei suoni è il principio della *Musica*» (Poe, 1971: 1332).

Declinando la ripetizione del *più/mai* dal significante al significato, riconosciamo nel doloroso senso dell'abbandono il recupero di un'idea fondante della poetica leopardiana, per la quale non c'è sentimento più straziante di quello che sancisce un'assoluta e irrevocabile perdita: «La cagione di questi sentimenti, è quell'*infinito* che contiene in se stesso l'idea di una cosa *terminata*, cioè al di là di cui non v'è più *nulla*; di una cosa *terminata per sempre*, e che non tornerà *mai più*» (*Zib.* 2243, 10 dicembre 1821).

Una prima, fondamentale differenza tra i due testi è la sostituzione dell'universale 'noi' con l'individuazione di un soggetto forte: nel primo verso la percezione del passato si coagula nell'io, cui si avvicenda una 'seconda persona gnomica'; entrambi i soggetti si fondono nel 'noi' dell'ultima strofe. Appare subito evidente un'appropriazione del testo da parte del traduttore che elimina il sostantivo 'friend' del primo verso per lasciare il termine 'dead' imprecisato: questa oblazione riconduce l'intero testo all'universo sentimentale del poeta che può alludere alla propria esperienza luttuosa, *punctum dolens* di un'intera esistenza e ossessione poetica.

Significativa la soluzione del quinto verso che Pascoli trasforma secondo una propria idea del passato, cui sono legati sentimenti indelebili: il verso originale: «A love so sweet it could not last», con cui Shelley denuncia la natura caduca del sentimento dell'amore, in senso di Amour-Passion, in Pascoli si trasforma nell' «amor che non spengesì mai»¹⁸. Conferma in tal senso che l'amore cui si riferisce Pascoli è quello per i morti familiari che perdura ossessivamente durante tutta la vita. Tema questo centrale nella produzione poetica pascoliana:

Lo spettro d'un morto che amai
è il tempo che fu.
La voce che più non udrai,
la speme che non avrai più
l'amor che non spengesì mai
fu il tempo che fu.

Nella seconda strofa la traduzione presenta un altro problema ermeneutico: in Shelley la narrazione si sposta nel passato quando i sogni erano dolci e i giorni (non importa se tristi o felici) allungavano la loro ombra sul futuro e si desiderava che il tempo non passasse («Which made us wish it yet might last»). Per questa proiezione del presente nel futuro, per questo nodo temporale in cui confluisce anche l'esperienza del passato, Walter Benjamin parla, con ossimoro seducente, del futuro che «sverna nel passato»¹⁹.

¹⁸ Si vedano i commenti di Cesare Garboli all'antologia *Sul limitare* e in particolare alla poesia di Shelley in M. Pascoli, 2001; Tomasello, 2005: 52-54.

¹⁹ Sul motivo della memoria nell'opera di Walter Benjamin e sulla ripresa del passato irrealizzato e 'incompiuto' come volano di un futuro di felicità, cfr. il saggio di Bodei, 1982.

Nella traduzione pascoliana questa è la strofa più complessa: il poeta ricorda il passato in forma dicotomica: tra notti fatte di sogni e giorni che irradiavano dolore, desiderio di annullamento di un 'tu' che voleva cancellare il passato. Il ricordo, dunque, risulta ambivalente: può essere rimpianto, o può creare un dolore da rimuovere. Ne valutiamo la presenza in un testo come *Nebbia*, nei *Canti di Castelvecchio*:

Nascondi le cose lontane,
tu nebbia impalpabile e scialba
[...]
Nascondi le cose lontane,
nascondimi quello ch'è morto!
[...]
Nascondi le cose lontane:
le cose son ebbre di pianto!

Nel testo pascoliano, un dolore indelebile segna un passato che deve essere dimenticato per poter vivere:

Che sogni soavi le sere
del tempo che fu!
Ma i dì, fosse duolo o piacere,
gettavano un'ombra, che tu
volevi vederlo cadere
quel tempo che fu.

Il dato costitutivo dell'ultima strofa è il lutto familiare che nel ricordo allunga un'ombra di rimpianto e anche di rimorso per ciò che ha procurato, per la mortificazione esistenziale di tutta la famiglia. Questi sentimenti si snodano anche in un testo come *Il giorno dei morti* di *Myrica* dove il colloquio dei defunti familiari ne è la narrazione. Come anche nel testo tradotto:

Rimpianto e rimorso ci adombra
quel tempo che fu:
è un tuo morticino ch'all'ombra
tu vegli... e ciò ch'ami ora di più
non è che il ricordo, che l'ombra
del tempo che fu.

Il pensiero sul tempo che passa non prescinde dal tema del ricordo che Pascoli lega inscindibilmente al *poiéin*. Nella dedica alla sorella Maria, il poeta invita al ricordo: *Ricordiamo, o Maria: ricordiamo! Il ricordo è del fatto come una pittura: pittura bella, se impressa bene in anima buona, anche se di cose non belle. Il ricordo è poesia, e la poesia non è se non ricordo* (Pascoli, 1907: XI).

Il 'morticino' vegliato nell'ombra è parola tutta interna alla semantica del materno, per cui si veda la *myrica Il morticino*, straziante dialogo di una madre col proprio figlio morto. Questo sentimento, esaltato nella figura grandiosa di Pomponia grecina, è riletto da Pascoli come una delle più intense rappresentazioni della *vox matris*²⁰.

Nella traduzione, Pascoli abrade anche il riferimento alla condizione caduca della bellezza, del tutto aliena alla sua poetica. Il tempo preferenziale è ora dentro la conservazione del ricordo, per ciò che non c'è più. Il presente si confonde con l'ombra

²⁰ Sui rapporti con il mondo familiare, cfr. Garboli, 1985; Gioanola, 2000.

del tempo passato, nel tentativo di ricongiungimento con i propri cari. Un ritorno invocato nell'*Ora di Barga* dei *Canti di Castelvecchio*: «Sì, ritorniamo / dove son quelli ch'amano ed amo».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aragona R. (a cura di) (2004), "La trama nascosta della poesia", in Id., *Sillabe di Sibilla*, Scientifiche Italiane, Napoli.
- Baldacci L. (2000), *Novecento passato e remoto*, Rizzoli, Milano.
- Baldelli I. (1985), "Conclusioni sulla problematica della critica stilistica. La riscrittura totale di un'opera e la traduzione come esempi problematici", in *Letteratura italiana*, vol. IV, Einaudi, Torino.
- Beccaria G.L. (1997), *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino.
- Benjamin W. (1962), "Il compito del traduttore", in Solmi R. (a cura di), *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino.
- Berman A. (1997), *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Quodlibet, Macerata.
- Biagini M. (1962), "Le prime redazioni di alcune poesie celebri del Pascoli", in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Commissione per i testi di lingua, Bologna, III, pp. 121-130.
- Blanchot M. (1971), "Traduire", in *L'amitié*, Gallimard, Paris.
- Bodei R. (1982), *Walter Benjamin: tempo, storia, linguaggio*, Editori Riuniti, Roma.
- Briganti G. (1937), "Testimonianze e valutazioni pascoliane", in De Blasi J. (a cura di), *G. Pascoli*, Sansoni, Firenze, pp. 175-197.
- Brodskij I. (1994), *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano.
- Browning R. (1990) *Poesie*, a cura di Righetti A., Mursia, Milano.
- Buffoni F. (a cura di) (1989), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano.
- Buffoni F.-Mattioli E. (a cura di) (2002), *Il ritmo del linguaggio*, Marcos y Marcos, Milano.
- Calzabigi R. de (1994), *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Bellina A.L., t. I, Salerno, Roma.
- Chiummo C. (1992), *Shelley nella bottega di Pascoli*, Scheda, Fasano.
- Conti A. (2000), *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di Gibellini P., Venezia, Marsilio.
- Curi U. (1997), *La cognizione dell'amore. Eros e filosofia*, Feltrinelli, Milano.
- D'Annunzio G. (1984), *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Andreoli A. e Lorenzini N., Mondadori, Milano.
- Debenedetti G. (1979), *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole*, Garzanti, Milano.
- Degrada F. (1979), *Il palazzo incantato: studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Discanto, Fiesole, 2 voll.
- Derrida J. (1971), *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.
- Derrida J. (1990), "Qu'est-ce que la poésie?", in *Postille a Derrida*, a cura di Ferraris M., Rosenberg & Sellier, Torino.
- Diano C. (1963), "D'Annunzio e l'Ellade", in *L'arte di Gabriele D'Annunzio* (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963), a cura di Mariano E., Mondadori, Milano, 1968, pp. 51-67.
- Etkind E. (1989), "Un'arte in crisi. Saggio di poetica della traduzione poetica. Qual è lo scopo della traduzione poetica?", trad. di Scotto F., in *Testo a fronte*, 1, pp. 23-74.

- Fònagy I. (1982), *La ripetizione creativa. Le ridondanze espressive nell'opera poetica*, tr. it. di Spinella M., Dedalo, Bari.
- Garboli C. (1985), *Trenta poesie familiari di Giovanni Pascoli*, Einaudi, Torino.
- Gioanola E. (2000), *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Jaka Book, Milano.
- Goldin D. (1985), *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino.
- Jacobson R. (1966), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano.
- Levý J. (1983), *Umění překladau*, Panorama, Praha.
- Lombardi C. (2018), *La passione e l'assenza. Forme del mito in poesia da Shakespeare a Rilke*, Accademia University Press, Torino.
- Lotman J. (1972), *La struttura del testo poetico* (1970), Mursia, Milano.
- Marcolini M. (1996), *La rivoluzione consapevole. Rassegna di studi pascoliani (1980-1995)*, in *Lettere italiane*, a. I, n. 48, pp. 101-148.
- Mattioli E. (1983), *Studi di poetica e retorica*, Mucchi, Modena.
- Mattioli E. (2002), "La poetica del ritmo di Henri Meschonnic", in Buffoni F. (a cura di), *Ritmologia*, Marcos y Marcos, Milano.
- Mattioli E. (2009), *L'etica del tradurre e altri scritti*, Mucchi, Modena.
- Maxwell C. (1993), "Robert Browning and Frederic Leighton: Che farò senza Euridice?", in *The Review of English Studies*, vol. 44, n. 175 (Aug.), pp. 362-372.
- Melani C. (2006), *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze University Press, Firenze.
- Meschonnic H. (1973), "Propositions pour une poétique de la traduction", in *Pour la poétique II*, Gallimard, Paris, pp. 305-316.
- Meschonnic H. (1999), *Poétique du traduire*, Verdier, Paris.
- Meschonnic H., Dessons G. (2003), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Nathan, Paris.
- Michelstaedter C. (1995), *La persuasione e la retorica. Appendici critiche*, a cura di Campailla S., Adelphi, Milano.
- Mitchell J.H. (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago.
- Mori Carmignani S. (2008), *Soglia e metamorfosi. Orfeo ed Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke*, Roma, Artemide.
- Nida A., Taber R. (1969), *The Theory and Practice of Translation*, E.J. Brill, Leiden.
- Orfeo. Variazioni sul mito* (2004), a cura di Ciani M.G., Rodighiero A., trad. di Zini M., Marsilio, Venezia.
- Pascoli G. (1905), *Fior da fiore*, Sandron, Palermo.
- Pascoli G. (1907), *Primi Poemetti*, Zanichelli, Bologna.
- Pascoli G. (1914), *Poesie varie raccolte da Maria*, a cura di Pascoli M., Zanichelli, Bologna.
- Pascoli G. (1914), *Pensieri e discorsi. La mia scuola di grammatica*, Zanichelli, Bologna.
- Pascoli G. (1960), "Lettere a Manara Valgimigli (1898-1906)", in *Nuova Antologia* (novembre), pp. 289-304.
- Pascoli G. (1981), *Opere*, a cura di Perugi M., Ricciardi, Milano-Napoli, t. II, pp. 2177-2180.
- Pascoli G. (2001), *Poesie e prose scelte*, a cura di Garboli C., Mondadori, Milano.
- Pascoli M. (1961), *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Mondadori, Milano.
- Pavese C. (1972), *Dialoghi con Leucò*, Mondadori, Milano.
- Pegoraro S. (1992), "La passione dell'ascolto. Pascoli e i romantici inglesi", in *Rivista pascoliana*, IV, 4, pp. 61-92.
- Poe E.A. (1971), *Opere scelte*, a cura di Manganelli G., Mondadori, Milano.
- Prete A. (1996), *L'ospitalità della lingua*, Manni, Lecce.
- Prete A. (2011), *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino.

- Raboni G. (1996), “L’arte della dissonanza”, in Baudelaire Ch., *Opere*, int. di Macchia G., a cura di Raboni G., Montesano G., Mondadori, Milano, pp. XLV-XLVI.
- Rilke R.M. (1907), “Orpheus. Eurydike. Hermes”, in *Neue Gedichte*, Insel Verlag, Leipzig.
- Rilke R.M. (2018), *Orfeo. Euridice. Hermes*, a cura di M. Ajazzi Mancini, Press & Archeos, Firenze.
- Rischin A.S. (1996), “Ekphrasis and the Art of Rescue. Rossetti’s Sonnets ‘For Ruggiero and Angelica by Ingres’”, in Golahny A. (ed.), *The Eye of the Poet, Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, Bucknell UP, Lewisburg, pp. 214-223.
- Shelley P.B. (1870), “Time Long Past”, in Id., *Poetical Works*, ed. by Rossetti W. M., Moxon E., London.
- Sisto M. (2019), *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata.
- Steiner G. (1984), *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. di Bianchi R., Béguin C., Garzanti, Milano.
- Tomasello D. (2005), *La realtà per il suo verso e altri studi sul Pascoli prosatore*, Olschki, Firenze.
- Tonani E. (2005), “Il colore elegiaco della tragedia Orfeo di Gluck dall’italiano al francese”, in *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Atti del IV Convegno ASLI (Sanremo, 29-30 aprile 2001) a cura di Tonani E., Cesati, Firenze, pp. 105-130.
- Tropea M. (2012), “Colloqui con i morti, con la madre”, in *Giovanni Pascoli. Tra simbolismo e problemi dell’Italia post-unitaria*, Bonanno, Acireale-Roma.