

Special Issue: Le ragioni del tradurre

Tradurre e interpretare Góngora

By Pietro Taravacci, Enrica Cancelliere, Giulia Poggi & Norbert von Prellwitz (1.Università di Trento; 2. Università di Palermo; 3. Università di Pisa; 4.Università La Sapienza di Roma, Italy)

Abstract & Keywords

English:

Round table on "Translating and interpreting Góngora", coordinated by Pietro Taravacci (University of Trento), with the participation of Enrica Cancelliere (University of Palermo), Giulia Poggi (University of Pisa) and Norbert von Prellwitz (University of Rome "La Sapienza"). The speeches retrace the phases of the genesis and development of the activity of translation of Luis de Góngora into Italian by Cancelliere and Von Prellwitz, as well as Poggi's analysis of the intrinsic problems of interpreting the poetic texts of the Spanish Golden Age.

Italian:

Tavola rotonda su "Tradurre e interpretare Góngora", coordinata da Pietro Taravacci (Università di Trento), con la partecipazione di Enrica Cancelliere (Università di Palermo), Giulia Poggi (Università di Pisa) e Norbert von Prellwitz (Università di Roma "La Sapienza"). Gli interventi ripercorrono le fasi della genesi e dello sviluppo dell'attività di traduzione di Luis de Góngora in italiano da parte di Cancelliere e Von Prellwitz, così come l'analisi da parte di Poggi dei problemi intrinseci dell'interpretazione dei testi poetici del Secolo d'Oro spagnolo.

Keywords: Góngora, traduzione Siglo de Oro, Spanish Golden Age translation

©inTRAlinea & Pietro Taravacci, Enrica Cancelliere, Giulia Poggi & Norbert von Prellwitz (2019).

"Tradurre e interpretare Góngora"

inTRAlinea Special Issue: Le ragioni del tradurre

Edited by: Rafael Lozano Miralles, Pietro Taravacci, Antonella Cancellier & Pilar Capanaga

This article can be freely reproduced under [Creative Commons License](#).

Stable URL: <http://www.intraline.org/specials/article/2370>



Pietro Taravacci

Introduce

L'idea di realizzare una tavola rotonda dal titolo «Tradurre e interpretare Góngora», all'interno del XXVII Convegno della Associazione degli Ispanisti Italiani (AISPI) è nata dalla constatazione che negli ultimi decenni alcuni di noi, e in particolare coloro che partecipano a questo forum, hanno avuto una peculiare frequentazione dei testi del grande poeta cordovese proprio attraverso la traduzione. Esperienza, questa, che ha permesso un approccio profondo alla sua poesia, mai disgiunto da quello critico letterario e filologico. I contributi critici dei tre studiosi che mi siedono accanto sulla poesia aurea spagnola, e in particolare su quella di Luis de Góngora, sono ben noti a tutti, così come è nota la qualità delle loro traduzioni dei suoi testi poetici. A questo riguardo, basti ricordare *Le Solitudini e altre poesie*, a cura di Norbert Von Prellwitz (Milano, Rizzoli, 1984), *La favola di Polifemo e Galatea*, a cura di Enrica Cancelliere (Torino, Einaudi, 1991) e *I sonetti*, a cura di Giulia Poggi (Roma, Salerno Editrice, 1997). Alle loro traduzioni, per una ricognizione che in questo momento non aspira a nessuna completezza ma tuttavia intende sottolineare la specifica attenzione che il Novecento italiano ha rivolto a Góngora, non possiamo non ricordare i *Sonetti funebri e altre composizioni*, nella traduzione di Piero Chiara (Torino, Einaudi, 1970) la traduzione delle *Soledades*, a cura di Cesare Greppi (Milano, Guanda, 1984), i *Sonetti*, scelti e tradotti da Greppi (Milano, Arnoldo Mondadori, 1985) e la traduzione della *Fábula de Polifemo y Galatea* di Rosario Trovato (Messina, Armando Siciliano Editore, 1993).

Spingendo verso anni più recenti la linea delle traduzioni italiane di Góngora non posso evitare di aggiungermi da ultimo al novero di coloro che hanno sentito la necessità di «ridire» nella nostra lingua il testo gongorino, dato che nel 2009 ho dato alle stampe la mia traduzione del *Polifemo*, nel n. 40 della rivista *Testo a Fronte* (pp. 70-86). Poiché quella traduzione è preceduta da una nota critica, che per ragioni editoriali si voleva breve ma possibilmente densa, e che ho intitolato «Per ridire l'alterità di Góngora» (ivi, pp. 63-69), nel dibattito di oggi non assumerò altro compito se non quello di moderatore, rinviando a quelle mie poche riflessioni teorico-critiche su una operazione letteraria e interpretativa che, di fatto, prende forma nella traduzione. Ma questa sorta di aposiopesi sulla mia traduzione del poeta delle *Soledades* ha motivazioni più contingenti, in considerazione del fatto che proprio in questi mesi sto approntando la mia seconda traduzione (o la mia 'ritraduzione') della *Fábula de Polifemo y Galatea*^[1], operazione che da un lato mi vede specialmente interessato a qualsiasi riflessione teorica sulle «ragioni» del tradurre (tema e titolo che ho suggerito e voluto con forza), ma dall'altro mi rende consapevole come io mi trovi «a metà del guado» in questa operazione di infinita approssimazione interpretativa di uno dei testi da me più ammirati.

Mi limito, quindi, a presentare i contributi che i colleghi e maestri hanno accettato di mettere a disposizione di questa tavola rotonda, a testimonianza delle modalità e delle funzioni che attribuiscono alle loro traduzioni.

Enrica Cancelliere

Tradurre Góngora: la traduzione come ermeneutica del testo

La traduzione del testo poetico è un'operazione interamente correlata ad un'analisi dello stesso che utilizzi ogni approccio metodologico, sia esso filologico o semiotico-strutturale, per finalità di interpretazione "adeguata" ed "esauriente", ovvero per fornire un "modello" del testo medesimo che ponga in evidenza tutte le sue funzioni linguistiche e il loro coordinamento in una "gerarchia di funzioni" complessa. Solo il riconoscimento di questa articolazione formale può rendere conto sia dei significati di denotazione sia dei significati di connotazione, indispensabili a costituire la polisemia del testo poetico; una polisemia che si offre per altro come dispositivo proliferante attraverso la molteplicità dei lettori e nella diacronia.

Questa attitudine interpretante aderente alla complessità del testo è ciò che definiamo un approccio critico-ermeneutico, quale è quello che può per l'appunto manifestarsi in una coerente traduzione. Questa, solo da una tale attitudine ermeneutica può anche far derivare quella qualità di "modello" del testo originario che si risolve a sua volta in un risultato estetico apprezzabile, in un *analogon* che non può e non deve essere in tutto identico all'originale, ma ad esso ed alla sua gerarchia di funzioni in tutto correlato.

Già per i Greci e per i Romani nell'ermeneutica era in questione l'arte o la scienza, comunque la dottrina della traduzione (per cui *ermeneuin* = tradurre). Ma questa dottrina della traduzione —in questo senso il termine è già riscontrabile in Erodoto— non riguarda necessariamente la transcodificazione da uno scritto ad un altro, ma anche da una lingua ad un'altra, da un racconto orale ad una pagina scritta, da una pratica di linguaggio ad un'altra pratica di linguaggio, dalla cultura di un popolo alle conoscenze di un altro popolo. Quindi nell'atto del tradurre si manifesta sempre un lavoro di sapienza, di conoscenza che nell'operazione stessa del tradurre si persegue quando una conoscenza venga trasferita dal proprio ambito ad un altro quale che sia, storico, sociale, di pratiche di linguaggio etc. Questo trasferimento è un atto conoscitivo perché illumina la conoscenza prima del testo da cui si è partiti. Si spiega così che il termine di ermeneutica abbia assunto anche i valori dell'analisi e dell'interpretazione: non si tratta solo di tradurre, ma tradurre ed interpretare.

Tralasciando qui di ripercorrere le vie della scienza filologica nel nostro Umanesimo, ci soffermiamo sul fatto che la visione rinascimentale, proponendosi il compito della restituzione del senso attraverso il ripristino della originaria forma del testo, accoglie dell'ermeneutica questo aspetto interpretante. Ma accade anche, almeno nella tradizione neoplatonica, che l'interpretazione del testo non si limiti alla corretta messa a punto ed esplicitazione di quello che il testo nella sua complessità contiene, ma ponga l'accento sul lavoro interpretante stesso e sulla possibilità che è nel testo di proliferare attraverso l'esegeta, quindi di essere fonte di nuove conoscenze.

L'ermeneutica poggia di fatto su una fiducia: che il testo sia transcodificabile all'infinito, anche se ovviamente non in qualsiasi modo. Il testo, cioè, ha sì una forma e una sua chiusura onnicontestuale, questa però interagisce, in virtù della sua polisemia, con il lettore delle diverse epoche, di diversa estrazione sociale, producendo nel tempo una testualità aperta, infinita. Ora in quanto a questa possibilità ermeneutica, e da qui la sua radicale diversità dagli orientamenti filologici, non ha nessuna convinzione che sia possibile chiudere il testo, cioè che sia possibile circoscrivere ciò che autenticamente c'è nel testo rispetto a quanto invece non c'è. Il testo, infatti, non è da considerare il prodotto di un autore singolo, ma di una serie di catene significanti e quindi di un campo dell'immaginario che è giunto a strutturarsi attraverso la proposta dell'autore.

Catene simboliche e macrotestuali filtrano sotto forma di catene significanti e si enucleano attraverso il lavoro di un soggetto non univoco, che contempla l'io e l'altro (qual è per l'appunto l'autore), e si consegnano a loro volta a lettori che univoci non sono. Questo fa sì che l'unico dato oggettivo sia l'esistenza del significante, cioè la tessitura testuale così com'è tramandata o come la filologia ce la restituisce., quando questa opera di emendamento e restaurazione sia possibile.

Ma poi questo significante è suscettibile di una varietà di interpretazioni praticamente infinita senza che si possa accusare di incongruità nessuna di queste interpretazioni, purché, ovviamente, dal significante origini e dalla sua struttura. Infatti, dal momento stesso in cui, a partire dal significante, vengono suggerite e formulate plausibilmente delle ipotesi, per questo stesso motivo queste hanno una loro motivazione nel rapporto fra testo e lettore, rapporto che deve considerarsi sempre rinnovabile e che si fa nel tempo parte integrante nella stessa strutturazione del testo come dispositivo delle possibilità a venire.

Ritengo che una posizione del genere sia legittima nel momento in cui, ad esempio, il testo di Góngora che abbiamo di fronte non è un oggetto assoluto, ma un oggetto consegnato alla storia, non fosse altro, per fare un solo esempio, per il filtro che ne abbiamo ricevuto attraverso le esegesi dei Commentatori e, tre secoli dopo, attraverso le letture della "Generazione del '27" che ne hanno fatto un archetipo dei procedimenti poetici delle avanguardie novecentesche.

E' possibile prescindere da tutto questo? Dalla storia del testo?

E' impossibile, comunque, ricostruire un Góngora oggettivo, quando con tutta probabilità un dato oggettivo il testo non è mai stato nemmeno per il suo autore e quando, anche solo culturalmente e linguisticamente, il rapporto d'autore con la tradizione e con l'innovazione è già un rapporto complesso, fatto di intersezioni diverse che generano infinite connotazioni. E' preferibile, allora, prendere atto di ciò che Góngora ha prodotto nella letteratura, di ciò che ha prodotto nell'immaginario della poesia, anche quella del nostro tempo, piuttosto che interrogarsi su un preteso testo oggettivo risultante da "vere" intenzioni d'autore che l'autore stesso può solo in parte conoscere.

Ma perché privilegiare la forma del testo nel lavoro d'interpretazione e traduzione al punto da ritenere che la restituzione filologica "alla lettera", l'analisi testuale delle funzioni del linguaggio, quella estetologica della "onnicontestualità organica" —produttrice della metafora e del verosimile, quindi del "dover essere", come si riconosce da Aristotele fino a Galvano Della Volpe e a Lotman— siano gli strumenti utilizzati e trascesi dall'esegesi ermeneutica?

Perché —e questa è la posizione di tutte le grandi correnti critiche del '900— questa convinzione consiste nel ritenere che l'organizzazione formale del testo poetico abbia una capacità di ambiguità e di totale rielaborazione della portata semantica dei significanti presenti nel testo stesso. Quindi una sorta di primato assegnato alla forma, ovvero alla disposizione del testo, che corrisponde a quanto in psicoanalisi si chiama Primato del Significante.

Nella linguistica strutturale queste complesse possibilità semantiche del Significante trovano riscontro negli appunti saussuriani sull'anagrammatismo, in cui si manifesta la "scissione segnica tra significante e significato. Queste osservazione sul possibile senso "altro" delle lingue, sulle dissociazioni del segno e della stessa catena sintagmatica che lo generano, vennero espunte dal *Cours* da Bally e Sacheaye, e solo più di recente sono stati ripristinate da saussuriani autorevoli, quali Engler e De Mauro. Naturalmente tutto ciò cade qui tanto più a proposito perché è in questione un testo poetico, cioè per eccellenza un testo di connotazione, di rinvio a significati altri soprattutto attraverso l'organizzazione formale della metafora.

A proposito della poesia come metafora, ricordiamo che per Jakobson l'operazione si attua sui due assi che strutturano ogni linguaggio: l'asse paradigmatico, che può instaurare un sistema di equivalenze, e quello metonimico, cioè del racconto. Una gerarchizzazione del testo sull'asse paradigmatico o sull'asse sintagmatico dà la caratterizzazione del testo medesimo. Su questa

base noi possiamo tendenzialmente distinguere la poesia dalla prosa; non perché nella poesia sia assente l'asse metonimico ma perché la gerarchia del testo —la gerarchia delle funzioni segniche hjelmsleviana— è sotto la dominante dell'asse paradigmatico.

Ora, nel caso di un'accentuata prevalenza dell'asse paradigmatico riscontriamo una tendenza al frammento che è tipica della poesia lirica, la quale risolve tutto nelle sue metafore. Invece l'asse sintagmatico assume maggiore importanza nell'epica, perché questa presenta una narratività distesa che l'apparenta alle funzioni narrative della prosa. Però poi, anche l'epica, in quanto 'poesia', mostra una dominante dell'asse paradigmatico, temperata comunque dall'importante funzione dell'asse sintagmatico che ne struttura tutto l'aspetto narrativo.

A questo proposito si può ricordare una bella classificazione della poesia enunciata dal neoplatonico Diomede, ma ispirata alla *Poetica* di Aristotele. È una classificazione che anticipa un approccio d'analisi strutturale e semiologica che è propria al nostro tempo: la lirica sarebbe quel tipo di poesia in cui l'autore parla in prima persona, la drammatica quel tipo di poesia in cui parlano i personaggi, mentre nell'epica parlerebbero alternativamente sia l'autore che i personaggi. Problema, direi, di tipo semantico questo del 'chi parla', di chi sta dietro al testo perché vi si considera la struttura segnica nella sua coordinazione all'atto performativo.

Oggi la semiotica parla di "narratore intradiegetico" e "narratore extradiegetico", e con questa distinzione individua gli elementi della lirica e della drammatica nella narrativa e viceversa.

È vero che tradurre è, alla lettera, tra-dire, ma si tratta di un tradimento opportuno se si parte dall'analisi delle diverse funzioni, soprattutto se si tratta di un testo poetico, poiché tradire non vuol dire soltanto tradire, ma anche attraversare il testo, cioè: dire attraverso.

Dunque il tradimento della traduzione è il benvenuto se si tratta di un lavoro di ermeneutica, cioè di un lavoro di esplicitazione del testo in un'altra lingua, e quindi nella struttura ma anche nella logica di un'altra lingua. Tradurre o tradire è un lavorare sul testo, è un lavorare all'esegesi del testo. L'approccio ad una critica ermeneutica, ad una critica di interpretazione del testo è, ritengo, coerente con il lavoro di traduzione inteso in questo senso; una coerenza che ci viene rammentata anche dal significato del termine greco *ermeneuin*: il trasferimento alla luce del linguaggio e del sentire degli uomini che il dio Hermes compie dalla lingua sacra degli Dei, oscura e inaccessibile a noi mortali. Nell'essere messaggero Hermes è dunque anche l'esegeta dell'infinito sacro recesso.

Ma in ogni caso nel lavoro di traduzione è necessario che sia la forma a guidare la nostra comprensione delle dislocazioni semantiche e quindi dell'organizzazione del contenuto. In particolare se il testo in questione è la *Fábula de Polifemo y Galatea*. La lirica gongorina ha infatti una grande valore paradigmatico dato dal verso, dalle corrispondenze della rima e dalla struttura stessa dell'ottava.

Facciamo un esempio in cui la rima si manifesta in un paradigma di valori semantici di connotazione, i quali —pur non espressamente esplicitati nella denotazione dello sviluppo narrativo della *Fábula*— ricadono sull'intera complessità del valore semantico della stessa, poiché vengono intesi dal lettore nella loro funzione di con-testo, funzione indispensabile a definire il testo nella sua organizzazione poetica polisemica.

Si tratta dell'ottava d'inizio della diegesi, la quarta dopo le tre della dedica al conde de Niebla. È evidente che in essa si colloca nel tempo e nello spazio l'azione che verrà, con una pregnante polisemicità poetica. Ma che accade al livello delle corrispondenze fonetiche della rima?

Accade che "el mar siciliano" rima con "fraguas de Vulcano" e con "cenizoso llano" restituendo con ciò, attraverso una pura corrispondenza di significanti, un profondo significato che manifesta trattarsi di una Sicilia mitica, rappresentata, oltre che dalla collocazione insulare in un mare-specchio del cosmo al suo albore, dagli assi spaziali della orizzontalità: "mar - siciliano - llano", e dalla verticalità: "Vulcano", ovvero monte eminente fino ai cieli che la topografia mitologica vuole al centro dell'isola che ne è tutta una propaggine, e insieme rinvio alle viscere della terra, agli Inferi, laddove la "fragua" del Dio prepara quei terremoti ed eruzioni di fuoco che caratterizzano l'isola. La Sicilia diviene, dunque, una sorta di baricentro e insieme di asse del cosmo, ma un asse potenzialmente catastrofico a seconda del volere degli dei, dunque per eccellenza la terra e lo habitat degli umani e del loro destino.

Che non si tratti di una nostra forzatura interpretativa, è manifestato dall'altro paradigma delle rime: "Lilibeo - Tifeo - sacrilego deseo". Adesso comprendiamo che il "llano" è "cenizoso" sì per via dell'albore mattutino, e forse per le saline prosciugate, ma anche e soprattutto perché è sepolcrale, poiché lì, sotto il capo Lilibeo, giace sepolto il mostro primigenio Tifeo, il gigante che con sacrilega passione voleva dare la scalata ai cieli e sovvertire il cosmo

E se quell'asse del mondo, che è appunto la Sicilia, è così sottoposto a sovvertimenti catastrofici, la mitologia ci dice che è proprio a causa della mai placata passione di Tifeo, lì sotto sepolto dagli dei. Allora "Lilibeo-Tifeo-sacrilego deseo" sono qui posti nella relazione semantica di tomba, di cadavere immane, e di passione che ancora scuote quel corpo mostruoso squassando l'isola; in ultima istanza anticipazione dell'altro mostruoso gigante che l'atterrisce. Segue, infatti, la corrispondenza "boca-roca" che antropomorfizza con una "mordaza", proprio su quel monte-tomba, la "gruta" all'interno della quale, proprio nelle oscure viscere della terra vive appunto Polifemo, reincarnazione dell'eterno Tifeo.

Che accadrebbe se in traduzione dovessimo perderci per motivi metrici o lessicali queste rime che serrano l'ottava in paradigmi significanti dei significati di connotazione? A mio parere avremmo perso di vista una consistente parte della polisemia gongorina.

Nel passo in questione, a proposito di "sacrilego deseo" abbiamo proposto la soluzione "desiderio reo" dal valore semantico del tutto equipollente e dall'esatta rima, in tal modo riproponendo per intero il paradigma gongorino.

Questi esempi del valore di connotazione costruito dalle correlazioni dei termini mediante i quali il poeta ottiene il paradigma significante della rima, dimostrano che il senso dell'opera poetica non è dato soltanto da ciò che in essa si racconta, e nemmeno soltanto dalle parole o metafore usate per raccontarlo, ma dall'architettura formale in cui parole e metafore sono imbrigliate. Così come avviene con il paradigma della rima, questa architettura formale può riguardare la disposizione stessa del singolo verso, ma anche le correlazioni di tale disposizione con il contesto dei versi più prossimi.

Prendiamo in esame dell'ottava quinta i versi «infame turba de nocturnas aves» definito come il più oscuro di tutto il poema. Non c'è dubbio che l'entropia cromatica del Nero, manifestata dai significati lessicali in questo verso e in tutta l'ottava che fa da contesto, è poi rafforzata sul piano del significante dalla reiterazione del fonema vocalico "u", la vocale più chiusa. Dunque, nella traduzione la prima esigenza era di non perdere tale reiterazione, sottolineata peraltro dall'accento metrico in 4a e in 8a sillaba. Ma se avessimo tradotto "aves" con "uccelli", significato di denotazione, avremmo perso la struttura formale del verso inserita in una polisemicità visionaria. La traduzione di "aves" con "ali" non è, dunque, soltanto un espediente per ritrovare la rima, almeno

in assonanza, “ali – gravi”, ma recupera il consueto procedimento gongorino della metonimia che si fa metafora, procedimento che qui consente con intento ermeneutico d’esplicitare e rendere visibile alla mente del lettore il lento e cupo battito delle ali evocato dalla bimembratura del verso con cui forma un *pareado*: «gimiendo tristes y volando graves». Un battito —come ha notato Dámaso Alonso— che segna il tempo senza tempo, il tempo della morte e dell’Oltre, che si addice all’oscura e inaccessibile dimora del mostro. Ed ancora, abbiamo tradotto “infame” con “lugubre”, anche qui preferendo alla traduzione letterale del significato di denotazione, un significato di connotazione del tutto necessario e coerente con il valore del termine nell’uso di Góngora: nella traduzione, infatti, a livello del significante la reiterazione della vocale chiusa “u” —ora per ben tre volte nel verso— e, al livello del significato il valore cromatico del termine “lugubre” connotante oscurità mostruosa e di malaugurio, ha restituito nella sua polisemia il cromatismo del Nero evocato emblematicamente dalla metafora gongorina “infame”. Sicché abbiamo:

lugubre stormo di notturne ali
che tristi gemono e volano gravi.
(vv.39-40)

La connotazione, d’altronde, è la base indispensabile ad ogni rielaborazione metaforica e al pensiero stesso che regge la sua articolazione, pensiero che è del tipo della concatenazione sillogistica sebbene questa venga elisa dalla sua stessa concentrazione e mutata in *energhēia*, ovvero nell’immagine mentale del “concreto metaforico”.

Infatti tutti i percorsi sillogistici di un pensiero che, proprio attraverso il sillogismo, formula la metafora, hanno l’esatta misura dei versi e della loro bimembratura e l’esatta cadenza della rima. Tutto ciò si sarebbe perso se la traduzione non avesse restituito un *analogon* di questa struttura formale. Questa, infatti, non è semanticamente neutra ma giunge a spostare il senso delle metafore anche le più complesse e codificate, facendo sì che il procedimento metaforico gongorino si articoli nelle “metafore di metafore”.

E’ naturale che traducendo da un sistema linguistico ad un altro l’assoluta fedeltà sia negata e che perciò versi e rime di Góngora, in quanto tali, vadano irrimediabilmente persi, ma appunto per questo è importante restituire un sistema di equipollenze che alla fine formuli, fatte le debite differenze, un *analogon* testuale nel nostro sistema linguistico, che sia tale anche dal punto di vista della struttura formale.

Sempre sul tema della “privazione della luce” si prenda il quarto verso dell’ottava 15 dove di Cupido, inusitatamente definito come «marinero niño alado», si afferma «que sin fanal conduce su venera». Verso che conclude l’aurorale descrizione della prodigiosa bellezza di Galatea che nascendo dal mare, come la stessa Venere, subito illumina e innamora di sé il cosmo intero.

Dopo la cesura di questo verso-soglia si scatena infatti la ridda delle creature marine, alla lettera “mostruose” ovvero portentose, che si infiammano di folle desiderio per la bella ninfa: Glauco dalla verde chioma, Palemo dalle tempie coronate di coralli.

L’accostamento di Galatea all’Afrodite-Anadiomene, secondo una tassonomia mitica che è largamente anche figurativa e pittorica —si veda anche soltanto il *Trionfo di Galatea* di Raffaello alla Farnesina che ripropone per intero gli elementi simbolici fondamentali dell’Anadiomene del Botticelli, e al tempo stesso il passo che il Poliziano dedica proprio all’apparizione della ninfa in forma di Anadiomene— è qui accostamento esplicitamente autorizzato quando si dice, nella medesima ottava, che la nostra ninfa è invidiata dalle sue compagne, è oggetto dei sospiri delle divinità marine, ed è per l’appunto «pompa del marinero niño alado». Allora non c’è dubbio che Cupido è qui “marinero” perché conduce sui flutti la conchiglia stessa che è il vascello di Afrodite; solo che qui «su venera» reca sulla terra una sorta di doppio simulacrale della stessa dea, ovvero Galatea che di Afrodite è la protetta, ricevendone tutti gli attributi di bellezza, seduzione inaugurale e rigeneratrice del cosmo, nascita dalle acque, approdo da una conchiglia.

Ma perché il “marinero” Cupido conduce quel simbolico vascello “sin fanal”? Ovvero senza luce poiché ad esso manca, o è spento, il fanale che segnala ogni vascello nella notte e ne illumina la rotta? Trattandosi proprio di Venere, questa oscurità ha un valore simbolico: il suo nocchiero è per definizione “ciego” e colpisce con i suoi strali d’amore dove capita e del tutto a caso; questa Venere-Galatea, infatti, infiamma di sé chiunque, suscitando quella passione irrazionale, invincibile anche se non corrisposta, che è uno degli straordinari poteri del dio Cupido.

Dunque, la “venera” pilotata dal «marinero niño alado» non può che essere “sin fanal”. Una traduzione “alla lettera” non avrebbe reso la portata di questo valore simbolico né quella delle funzioni della metrica e della rima che, invece, viene restituita appieno dalla traduzione da noi proposta:

Invidia a ninfe, sospiro affannato,
di quanti dèi il mare celebra, era;
il vanto del marin fanciullo alato
che la sua conca guida a luce nera.

La metafora ossimorica traduce bene i valori simbolici e stilistici della litote gongorina. Il ricorso alla costruzione di immagini private della loro qualità essenziali è un procedimento retorico proprio del Barocco e presente in Góngora per le connotazioni poetiche che suscita.

«*Sin fanal*» qui significa l’assenza della luce, che in questo caso è la luce del raziocinio, del libero arbitrio che si oscurano perché sconvolti dalla passione. Siffatta litote è dello stesso ordine simbolico-retorico che troviamo nel verso «menos luz debe, menos aire puro» (ottava 5), dove la qualità privativa ci introduce alla progressiva, totale assenza di quella stessa qualità evocata, acuendo così il senso di malinconia, desolazione o struggimento che dà al lettore quanto invece progredisce e si afferma, l’oscurità. D’altra parte che siamo nell’ordine di una retorica macrotestuale barocca è evidente, basti pensare al valore simbolico che nelle arti figurative spesso esprime la tecnica del chiaroscuro fin dal Tintoretto e dal Caravaggio. E Calderón, sicuramente memore di Góngora, svilupperà la tecnica della litote fino alle estreme conseguenze sinestetiche: *rayo sin llama; pájaro sin matiz; pez sin escama; bruto sin instinto natural*, dirà nella sua invettiva Rosaura a rappresentazione del Caos primordiale ad apertura de *La vida es sueño*.

E alla fine, la retorica macrotestuale barocca ci offrirà proprio un esempio di ossimoro che perfettamente s’adatta per i suoi valori simbolici al nostro caso: è in Racine, nella confessione di Fedra alla nutrice della sua smodata e incestuosa passione (Atto I, scena 3°).

Dopo avere dichiarato che Venere ne ha fatto la sua preda, ne ha incendiato le vene e l’ha avvolta con una fiamma inestinguibile, la donna conclude, accasciandosi stremata, che è stato vano ogni suo sforzo per salvare il suo onore:

Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,
et dérober au jour une flamme si noire (v.617)

Volevo, morendo, salvare la mia gloria
e sottrarre alla vista una fiamma così nera.

Su questa «*flamme si noire*» (“fiamma così nera”) si sono impegnati gli esegeti, da Genette a Barthes, ad Orlando, considerandola come la quintessenza della metafora barocca. Così, per noi, la rete dei valori retorici e simbolici macrotestuali — quella che un prestigioso traduttore come Alessandro Serpieri considera il contesto fondamentale del tradurre— ci ha forse suggerito che una “luce nera” fosse la traduzione più fedele e più pregnante della «*venera sin fanal*» gongorina.

APPENDICE

4	
el pie argenta de plata al Lilibeo Donde espumoso el mar siciliano (bóveda o de las fraguas de Vulcano o tumba de los huesos de Tifeo), pálidas señas cenizoso un llano —cuando no del sacrilego deseo— del duro oficio da. Allí una alta roca mordaza es a una gruta, de su boca.	tinge d'argento il piede al Lilibeo, Dove spumoso il mare siciliano tetto della fucina di Vulcano, o tomba delle ossa di Tifeo, pallidi segni un cinereo piano se pure non del desiderio reo del grave officio da. Lì un'alta rocca col morso serra una grotta alla bocca.
5	
Guarnición tosca de este escollo duro roncos robustos son, a cuya greña menos luz debe, menos aire puro la caverna profunda, que a la peña; caliginoso lecho, el seno oscuro ser de la negra noche nos lo enseña infame turba de nocturnas aves, gimiendo tristes y volando graves.	Fosco ornamento a questo scoglio duro tronchi robusti alla cui foglia atra meno deve di luce e d'aere puro la caverna profonda che alla pietra caliginoso letto, grembo oscuro qual ce lo mostra della notte tetra lugubre stormo di notturne ali che tristi gemono e volano gravi.
15	
Invidia de las ninfas y cuidado de cuantas honra el mar deidades era; pompa del marinero niño alado que sin fanal conduce su venera. Verde el cabello, el pecho no escamado ronco sí, escucha a Glauco la ribera inducir a pisar la bella ingrata, en carro de cristal, campos de plata.	Invidia a ninfe, sospiro affannato, di quanti dèi il mare celebra era; il vanto del marin fanciullo alato che la sua conca guida a luce nera. Verde la chioma, il petto non squamato ormai roco, ode Glauco la riviera convincere a solcar la bella ingrata, sul carro di cristal, plaga argentata
Luis de Góngora, <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i> , ed. de Alexander Parker, Madrid: Cátedra, 1983	Luis de Góngora, <i>Favola di Polifemo e Galatea</i> , a cura di Enrica Cancelliere, Torino: Einaudi, 1991

Giulia Poggi

Il desiderio di tradurre Góngora

In un recente intervento sulla traduzione poetica, riportato dalla pagina culturale del “Manifesto” del 3 maggio 2012, così si esprimeva Jacqueline Risset, insigne francesista e traduttrice, tra gli altri autori, del nostro Dante:

Grazie alla poesia si ritrova il sentimento di abitare davvero la lingua. Ma per questo stesso motivo essa rende la traduzione strana o piuttosto impossibile [...]. Eppure esiste un desiderio di tradurre. L'emozione alla lettura di una poesia in una lingua straniera, cioè dotata dell'evidenza musicale che assumono le parole trattate dal poeta in un altro idioma, suscita in un poeta o in un lettore amante della poesia- proprio come un paesaggio sconosciuto agli occhi di un pittore- un desiderio di prolungare, di esplorare questa emozione, di comprenderla rilanciandola.

Ebbene, credo che sia proprio un'emozione ad accomunare quanti, attratti dal testo gongorino, si sono avvicinati ad esso ricavandone quasi sempre un sentimento di frustrazione. E questo perché, come ha recentemente sottolineato Pere Gimferrer, Góngora è sì il poeta dalle creazioni irripetibili e sublimi, ma anche lo scopritore, il fondatore, l'inventore di una nuova lingua poetica. Una lingua da cui, lo voglia o no, nessun poeta dopo di lui potrà più prescindere. Come dunque arrivare a restituirla? E in che modo essa può venire accolta da un traduttore italiano che ne conosce tutte le potenzialità, ma anche tutti i limiti che si frappongono con la sua?

Fermo restando che tradurre (ed è la stessa Risset, nell'intervento in questione, a ribadirlo) significa sempre scegliere, credo che nessun poeta come Góngora lasci margini a ogni tipo di sperimentazione. La felice occasione che vede riuniti in questa tavola rotonda tre dei traduttori del *Polifemo* e delle *Soledades* mi permette di fare qualche considerazione in proposito.

Cominciamo dalle *Soledades*. Dopo la parafrasi di Sanvisenti e gli esperimenti condotti su alcuni dei loro frammenti da Ungaretti negli anni trenta, nessuno aveva più osato affrontare il grande poema di Góngora fino a che, quasi in contemporanea (ambedue le traduzioni escono nel 1984), vi metteranno mano Cesare Greppi, che ne offre un versione integrale per Guanda (*Solitudini*), e Norbert von Prellwitz, che traduce, per un volume antologico uscito per i tipi della Rizzoli (*Le solitudini e altre poesie*), la *Soledad primera*. Ambedue rispettosi, seppure con una certa libertà, delle *silvas* che si susseguono nel poema, i due traduttori ne restituiscono solo a tratti l'impianto rimico. E qui già si può notare una certa differenza fra di loro perché, mentre von Prellwitz circonda le rime alle singole *silvas*, Greppi coglie anche la continuità che esse conservano in alcune sequenze. Penso, per esempio, alla lunga allocuzione del peregrino al *bienaventurado albergue* (I, vv. 54-135) percorsa da un'evidente tecnica di chiusura e di rilancio:

y saludado [...]

de los conducidores fue de cabras

que a Vulcano tenían **coronado**.

¡Oh **bienaventurado**

albergue a cualquier hora,
templo de Pales, alquería de Flora!
No moderno artificio
borró designios, bosquejó modelos
al cóncavo ajustando de los cielos
el sublime edificio [...]
¡Oh bienaventurado
albergue a cualquier **hora!**

No en ti la ambición **mora**

hidrópica de viento,
ni la que su alimento
el áspid es gitano;
no la que en vulto comenzando humano,
acaba en nortal fiera,
esfinge bachillera
que hace hoy a Naeciso
Ecos solicitar, desdeñar fuentes [...]
¡Oh bienaventurado
albergue a cualquier **hora!**

Tus umbrales **ignora**

la adulación, sirena
de reales palacios, cuya arena
besó ya tanto leño:
trofeo dulces de un canoro sueño.
No a la soberbia está aquí la mentira
dorándole los pies, en cuanto gira
la esfera de sus plumas,
ni de los rayos baja a las espumas
favor de cera alado.
¡Oh bienaventurado
albergue a cualquier **hora!**

No pues de aquella sierra **engendradora** [...].

Come si può vedere il ritornello, non solo viene introdotto e concluso da una rima (*coronado/bienaventurado; hora/engendradora*), ma anche funge da sutura fra una *silva* e l'altra. Funzione che Greppi tende, perlomeno in assonanza, a conservare:

[...] lo salutarono
quei guardiani di capre che a Vulcano
facevano **corona**.

Oh bene avventurato riparo ad ogni **ora**

tempio di Pale, masseria di Flora!
Non moderno artificio
tracciò disegni, procurò modelli,
accomodando alla curva dei cieli
un sublime edificio [...]
Oh bene avventurato
riparo ad ogni **ora!**

In te non ha l'ambizione **dimora**.

idropica di vento

né quella che alimenta
 un serpente gitano,
 né quella che comincia volto umano
 e infine è mala fiera:
 ammaestrata sfinge
 Narciso oggi costringe
 a volere eco, fuggire fontana [...]
 Oh bene avventurato
 riparo ad ogni **ora!**

Adulazione **ignora**
 la tua soglia, sirena
 di regge, la cui rena
 baciò già tanto legno,
 dolci trofei d'un musicale sogno!
 Alla superbia mai qui la menzogna
 i piedi va dorando come ruota
 la sfera delle piume,
 né dai raggi precipita alle spume
 favor di cera alato.
 Oh bene avventurato
 riparo ad ogni ora!".

Non d'una tale montagna ch'è madre [...]

Diversa la scelta di von Prellwitz, il quale si discosta dall'articolazione metrica del passo contraendo i due settenari del ritornello in un unico endecasillabo ("Oh rifugio felice a qualunque ora") che solo nell'ultima *silva*, a differenza di quanto avveniva in Greppi, di ricongiungersi con il filo della narrazione:

che a corona attorniavano Vulcano.
 Non moderno artificio
 disegnò cancellò, schizzò modelli,
 conciliando alla cupola dei cieli
 il sublime edificio [...]
 Oh rifugio felice a qualunque ora!

In te non ha dimora l'ambizione
 idropica di vento,
 né colei che si sfama con l'aspide egiziano;
 né chi comincia con sembianze umane
 per terminare in mortifera fiera,
 sfinge sputasentenze
 che induce oggi Narciso
 a cercare eco, a disdegnare fonti [...]
 Oh rifugio felice a qualunque ora!

Non varca le tue soglie
 la lusinga, sirena
 di regali palazzi, la cui rena
 baciò già tanto legno;
 dolci trofei di un melodioso sogno.
 Qui non indora i piedi la menzogna
 alla boria che volge
 la sua sfera di piume,
 né dai raggi rovina tra le schiume
 grazia di alata cera.

Oh rifugio felice a qualunque **ora!** “

Non dunque di quei monti- **genitori** [...]

Una mancanza di rime che tuttavia viene compensata dalla ricerca di giochi fonici (*rifugio/felice; mortifera/fiera*) e dalla conservazione delle rime interne a ogni *silva*. Molto poi ci sarebbe da dire sulle diverse soluzioni lessicali di cui si intessono le due versioni: la ricchezza di immagini che caratterizza l'idioletto gongorino, le sue perifrasi, la sapiente disposizione –denotativa e connotativa– dei suoi epiteti lasciano, infatti, ampio spazio alla ricreazione di nuovi equilibri. E basti l'esempio del sintagma “esfinge bachillera” della penultima *silva*, reso da von Prellwitz come “sfinge sputasentenze” e da Greppi, con un'inversione dell'ordine sostantivo-aggettivo, “ammaestrata sfinge”; o quello, contenuto nell'ultima, del richiamo a Icaro (“favor de cera alado”) che diventa, in Greppi, “favor di cera alato” e in von Prellwitz, con ricorso a una figura (l'ipallage) sfruttata più di una volta da Góngora, “grazia di cera alata”.

Nel complesso si può dire che, mentre Greppi tende a restituire l'andamento narrativo del poema, von Prellwitz preferisce isolarne frammenti e immagini, secondo una lettura che definirei espressionistica. Ciò appare con evidenza in un altro celebre passo della prima parte: l'invettiva contro le navigazioni lanciata dal *político serrano* in presenza del *peregrino* scampato dal naufragio. Anche in questo caso la resa dei due traduttori si attesta su un diverso equilibrio fra elemento rimico e figurale. Come, per esempio nella descrizione dell'impresa di Colombo:

Abetos suyos tres aquel tridente
violaron a Neptuno,
conculcado hasta allí de otro ninguno,
besando las que al Sol el Occidente
le corre en lecho azul de aguas marinas,
turquesadas cortinas.
(I, vv. 414-418)

Tre abeti suoi forzarono a Nettuno
Il gran tridente mai
violato da nessuno,
baciando quelle che su letto azzurro
d'acqua marina chiude l'Occidente
turchine tende al Sole.
(Greppi)

Tre abeti suoi violarono il tridente,
da nessun altro ancora conculcato,
di Nettuno, baciando
le turchesi cortine
che al Sole l'Occidente
tira nel letto blu di acque marine.
(von Prellwitz)

Sia Greppi che von Prellwitz rimodellano lo schema metrico della *silva* riproponendone alcune rime (*Neptuno/ninguno, cortinas/marinas*); tuttavia, mentre il primo rispetta il settenario finale, il secondo lo trasforma in endecasillabo isolando un'immagine (quella dell'occidente che tira le tende al letto del sole) fortemente connotata dal punto di vista cromatico (colpisce l'introduzione del neologismo *blu*, laddove Greppi tende a conservare gli epiteti dell'originale). Tornando al postulato da cui eravamo partiti, possiamo dunque concludere che mentre la traduzione di Greppi risponde al desiderio di prolungare l'afflato unitario del poema di Góngora, il disegno musicale che percorre le sue *silvas* (solo apparentemente prive di vincoli rimici), quella di von Prellwitz ne recepisce la tensione centripeta verso la modernità. Da qui il fatto che, rispetto allo snodarsi musicale della versione di Greppi, la sua si caratterizzi per un'alternanza quasi geometrica di neologismi e cultismi, molti dei quali mantenuti in italiano (come ad esempio la *Codicia, che*, protagonista del brano sopra citato sulle navigazioni, diventa, di contro all'*Avidità* di Greppi, *Cupidigia*) e cadenze retoriche ancora più audaci, se possibile, di quelle messe in atto dal poeta di Córdoba.

Ma se la relativa libertà che governa le *silvas* delle *Soledades* lascia il margine a una serie di diverse combinazioni metriche e ritmiche, la ferrea struttura delle ottave che si susseguono nel *Polifemo* impone una scelta decisa da parte di chi è mosso dal desiderio di renderle nella nostra lingua. E una scelta opposta è quella che guida la mano di Enrica Cancelliere e di Pietro Taravacci, autori di due versioni italiane della *Fábula* risalenti rispettivamente al 1991 (Torino, Einaudi) e al 2009 (in *Testo a fronte*, n. 40, pp. 70-86) Opposte perché, mentre la prima ricalca pienamente sia la struttura delle ottave che il loro interno sistema di rime, il secondo rispetta sì la misura dell'endecasillabo, ma la piega a una ricostruzione del senso che solo in qualche caso si coniuga con il suo effetto sonoro. Questo svincolamento dall'obbligo della rima, se da un lato crea una serie di ottave “aperte”, e in quanto tali, discordanti dal loro statuto metrico (sempre reso, perlomeno con assonanze, nella versione Einaudi), dall'altro lascia più gioco nella scelta lessicale e nella ricostruzione della coppia aggettivo/sostantivo che, avente funzione di clausula rimica nell'originale, viene riproposta secondo un ordine invertito. Ad esempio, le “purpúreas horas” di I, 4 divengono, nella versione di Taravacci, “ore belle”, i “colores ciento” di IX,4 “cento toni”, il “caracol torcido” di XII, 6 “ritorto guscio”, in “lilios cándidos” di XIV, 2 “bianchi gigli”, le “cerúleas sienes” di XVI, 2 “tempie cerulee”, il “pie divino” di XVII, 2 “divino piede”, il “sueño blando” di XXIV, 6 “blando sonno”, la “roca brava” di XLIII, 6 “dura roccia” e così via. Diverso anche

l'atteggiamento dei due traduttori nei confronti dei numerosi cultismi che intessono le sessantatré ottave del *Polifemo*. Il caso più evidente è quello dell'aggettivo *purpúreo*, che ricorre tre volte (e con variato significato) lungo il poema:

Estas que me dictó rimas sonoras
cultá sî aunque bucólica Talía
-oh excelso conde -en las **purpúreas horas**[...]

Purpúreas rosas sobre Galatea
la alba entre lilios cándidos deshoja [...]

Sorda hija del mar, cuyas orejas
a mis gemidos son rocas al viento;
o dormida te hurten a mis quejas

purpúreos troncos de corales ciento [...]

Tre diverse occorrenze che Enrica Cancelliere restituisce con la corrispettiva voce italiana, e che Pietro Taravacci riduce a due, smorzando i toni della prima ("ore belle") in ragione di un'intenzionale vicinanza con il dedicatario della *Fábula* così come spiega nella nota introduttiva alla sua versione. Sulla stessa linea il "melancólico vacío" di VI, 1 ("cavo malinconoso" nella versione Einaudi) diventa per Taravacci "sconsolato vuoto", mentre il latinismo "émula" di XIV, 6 dà luogo a un verbo ("gareggiare") di accezione più comune:

Purpúreas rosas sobre Galatea
la alba entre lilios cándidos deshoja:
duda el Amor cual más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.
De su frente la perla es eritrea
émula vana: el ciego dios se enoja
y condenado su esplendor la deja
pender en oro al nacar de su oreja.

Purpuree rose sopra Galatea
l'alba tra gigli candidi disfoggia:
ma il suo colore Amore non sapea,
se nivea porpora o neve vermiglia.
Della sua fronte è la perla eritrea
emula vana. Il cieco dio s'acciglia
e lascia che la luce condannata
penda al lobo di perla in oro orlata.
(Cancelliere)

Purpuree rose sopra Galatea
l'alba disfoggia e bianchi gigli insieme:
dubita Amor di che colore sia:
se porpora innervata o rossa neve.
Con la sua fronte invano l'eritrea
perla gareggia. Il cieco dio s'inquieta:
la lascia pendere al perlato lobo,
legata in oro e senza più splendore.
(Taravacci)

Intessuta di figure retoriche e di preziosismi lessicali (in essa si concentrano in maniera unica i minerali e i colori propri del tardo patrimonio petrarchista), l'ottava presenta non poche difficoltà di traduzione, anche a causa della piccola competizione che si inscena nella sua seconda parte e che, a mio parere, nasconde un'allusione alla cosiddetta "conchiglia di Venere". Allusione che non appare in nessuna delle due versioni, in cui il termine *nácar* (ossia la madreperla che riveste l'interno di quella particolare conchiglia) viene tralasciato a favore dell'intensificazione della voce *perla*, ripetuto due volte dalla Cancelliere e declinata nell'aggettivo corrispondente (*perlato*) da Taravacci. Tutto ciò per ribadire ancora una volta come sia difficile, se non impossibile, raggiungere la perfezione dell'ottava gongorina, ossia coniugare l'aspetto ritmico e sonoro con quello sintattico e retorico senza cedere mai alla tentazione di spiegare. Operazione, quest'ultima, cui si dovrebbe ricorrere il meno possibile. Tanto più se a tradursi è un testo poetico. Tanto più se il poeta in questione si chiama Góngora.

Tuttavia non bisogna pensare che la difficoltà di tradurre Góngora riguardi solo le sue rime cosiddette di "arte mayor". Stupisce infatti che, di fronte ai vari traduttori che hanno tentato di rendere i suoi sonetti e i due poemi maggiori, pochi ancora si siano cimentati nel pur vasto e accattivante repertorio dei *romances* e delle *letrillas*. Una lacuna che nasce sì dall'idea che si tratti di

un Góngora più facile e “minore”, ma forse anche dalla scarsa consuetudine che noi italiani, familiarizzati attraverso i nostri classici con l’endecasillabo, abbiamo nei confronti di un verso agile e tipico della tradizione spagnola come l’ottosillabo. E’ stata proprio questa lacuna a spingermi a intraprendere la versione italiana della *Fábula de Piramo y Tisbe*. Mai tradotto finora in veste integrale, il *romance* presenta delle peculiarità che ne fanno un *unicum* nella produzione gongorina al pari del *Polifemo* e delle *Soledades*. Espressione di un nuovo stile di compromesso cui il poeta approdò verso la fine della sua vita, esso si modula su una prolungata insistenza dell’assonanza *u/o* che è già di per se stessa, come segnala in un acuto contributo Blanca Perinián (“Sobre el sonido en poesía”, *Studi ispanici*, 1987-1988, pp. 339-351) un indice di comicità. Ma come fare quando, alternati a termini che hanno una precisa rispondenza nella nostra lingua (*muro*, *crudo*, *oscuro*, *diluvio*, *confuso*, solo per citarne alcuni) se ne trovano altri (*mundo*, *profundo*, *vulto*, *carbuclo*...) che presentano, nella corrispondente voce italiana, una gradazione vocalica sufficiente a far perdere del tutto l’assonanza? Occorre allora rivisitare l’intero impianto lessicale dell’opera, cosa non facile visto che spesso i vocaboli in rima sono quelli che determinano il suo registro burlesco (o meglio, come afferma Salazar Mardones nell’unico commento antico della *Fábula* di cui disponiamo, *jocoserio*) o perché inventati (*casquificio*, *Piramiburro*...) o perché appartenenti a un lessico quotidiano (*tumbos*, *arrullos*, *machucho*, *engrudo*, *embudo*...) o, infine, perché intessuti sull’alternanza *culto/inculto* che fa da sfondo al suo impianto metacritico. Naturalmente non è facile rendere una tale mescolanza di toni e di registri così da rendere salve le irriverenti allusioni, e alla dolente storia d’amore dei suoi due protagonisti, e alla sua tragicomica conclusione:

Expiró al fin en su labios,
y ella con semblante enjuto
que pudiera por sereno
acatarrar un centurio
con todo su morrión,
haciendo el alma trabuco,
de un *ay*, se caló en la espada
aquella vez que le cupo.
(vv. vv.457-464)

Le spirò infin sulla bocca
e lei con sembiante asciutto
che poteva a un centurione
fare prendere il cimurro
con la sua celata, resa
l’anima sua catapulta
di un *ahi!*, cadde sulla spada
finché non ne uscì la punta.

E’ questo solo uno dei tanti casi in cui ho tentato di rendere l’umorismo che percorre tutta la *Fábula* e che consiste, nel caso specifico, nell’intreccio di un lessico bellico e amoroso (con quel particolare del centurione *acatarrado* comprensibile solo se si coglie il doppio senso del termine *sereno*) e soprattutto nella ridicola immagine dei due amanti infilzati, come in uno spiedo, sulla stessa spada. Un’immagine gastronomica, già annunciata pochi versi prima (“Ioh tantas veces insulso / cuantas vueltas a tu hierro / los siglos darán futuros!”), vv. 429-432) e ora affidata all’espressività del termine *cabero*, così pregnante e così difficile, al tempo stesso, da trasportare in italiano. Ancora una volta, insomma, lo iato tra le due lingue (che pure sembrano così vicine), segna i limiti delle traduzioni di Góngora e, al tempo stesso, l’impulso a cimentarsi con le infinite cadenze che offre la sua poesia.

Norbert von Prellwitz

Tradurre e interpretare Góngora

L’importante studio panoramico di Monica Savoca, *Góngora nel Novecento in Italia*, mi consente di non sovrabbondare qui in particolari sulle mie traduzioni di Góngora, perché essi vengono riportati e in parte commentati nel suo volume (Savoca 2004; sulle mie traduzioni, cfr. in particolare le pp. 108-113, 133, 146; per altri rinvii v. la p. 225). Ritengo invece utile aggiungere osservazioni complementari su alcuni punti.

Cominciamo dall’assenza di una giustificazione traduttoria nella traduzione della scelta antologica delle poesie di Luis de Góngora da me curata, *Le solitudini e altre poesie*, omissione rilevata da Monica Savoca (2004: 109). Francamente non ricordo con esattezza perché non la inclusi nell’edizione del 1984, né in quella rivista del 1996; forse perché si trattava della mia prima traduzione di testi letterari; più probabilmente perché sono abitualmente parco di giustificazioni traduttorie: trovo che concetti come “fedele” o “letterale” e simili siano spaventosamente vaghi. Peraltro non credo che particolari tecnici possano interessare un pubblico ampio come quello che legge un volume della B.U.R.

Tuttavia, siccome questa occasione si presta e lo richiede, mi proverò a ricostruire i criteri che implicitamente mi sono posto allora. I volumi di teoria che consultai o rilessi erano soprattutto: *La traduzione letteraria. Teoria di un genere artistico* (traduco il titolo della versione tedesca) dello studioso ceco Jiri Levy (1969); *Translating poetry* di André Lefevere (1975); *Il problema del linguaggio poetico*, di Jurij Tynjanov (1968), che continuo a considerare uno dei libri fondamentali nella mia formazione. Ne ho sempre ricordato l’asserzione fondamentale che una volta percepito il ritmo di base di una poesia – di solito dai primi versi –, il lettore si aspetta che il ritmo si mantenga, ma – a meno che abbia un orecchio mentale molto allenato o che sia un tecnico della versificazione – non pretende che il metro sia assolutamente uguale. Il che consente a un traduttore, ne ho dedotto, di evitare rigidità eccessive per quanto riguarda gli schemi metrici.

Del libro di Lefevere ho apprezzato che la casistica, basata soprattutto su traduzioni di originali classici dal latino in inglese, mi inducesse a un sano estraniamento dal restare ancorato a eventuali impuntamenti che la traduzione di lingue affini come sono lo spagnolo e l’italiano può suscitare. Come ho illustrato in occasione del convegno fiorentino del 2006 *Il viaggio della traduzione*,

organizzato da Maria Grazia Profeti, in un intervento dal titolo *Góngora in varie lingue* (Prellwitz 2007), se si confrontano esempi di traduzione in italiano, in inglese, in tedesco, in francese e in portoghese, al di là delle generalizzazioni astratte della traduttologia, possiamo riscontrare che ogni coppia di lingue presenta problemi diversi: dalla lussuosa ampiezza di sillabe a disposizioni per l'inglese –tanto da indurre i traduttori anglosassoni a riempitivi di vario genere e da consentire loro rime perfette anche se parecchio diverse dalla fonia di quelle originali –, fino alla notevole affinità tra lo spagnolo e il portoghese, che consente al traduttore in questa lingua di mantenere con una certa facilità la metrica del testo originale e di rifletterne spesso le forme lessicali.

Consideriamo il caso dell'endecasillabo, il metro che il traduttore affronta in molti testi di Góngora, in particolare in quelli di maggiore rilievo. Come è risaputo, tendenzialmente il traduttore in italiano deve confrontarsi con l'eccedenza di almeno una sillaba rispetto al verso in spagnolo e risolverlo con vari accorgimenti, che vanno da compensazioni in versi contigui alla scelta di equivalenti più brevi tra sinonimi o quasi sinonimi disponibili. In particolare mi ero prefissato di non usare, se non in casi davvero eccezionali, parole tronche. Insomma, mai «cuor» ma sempre «cuore». Il che mi ha costretto spesso, come accade per ogni traduttore che si impone questo criterio, alla ricostruzione di gruppi di versi, pur avendo in mente, in base alla mia formazione strutturale, l'importanza della posizione dei singoli elementi nel contesto di più versi e i rapporti che creano in verticale somiglianze e ripetizioni a livello espressivo e semantico. Oltretutto, nel caso del Góngora più avanzato, quello *culterano*, bisogna anche rispecchiare la sintassi artefatta che caratterizza i suoi componimenti. Il che complica non poco le cose, ma le rende anche più divertenti, se l'esito è buono (come è ovvio, avendo come obiettivo un'antologia, ho potuto scartare i testi non fondamentali che si rivelavano troppi ostici per essere tradotti). Sembra quasi superfluo dire che dopo un po' di assuefazione, l'endecasillabo diventa uno schema mentale presente in sottofondo, anche se non si sta traducendo. Spesso le soluzioni non le trovi subito, ma il cervello ci lavora e l'ostacolo della sera magari si risolve al mattino con una soluzione che sembra un dono caduto dal cielo.

A proposito di ripetizioni: ho rinunciato da subito alla rima, avendo visto nell'esempio delle pur interessanti traduzioni di Mario Socrate (Góngora 1942) e di Leone Traverso (Góngora 1948) le fatali forzature a tutti i livelli che tale vincolo provoca. Di solito ho supplito con assonanze o altre affinità foniche, in particolare nei sonetti – del resto nelle edizioni con testo a fronte il lettore legge anche il sonetto nella sua perfezione originale – mentre nel caso di *Soledades*, in un contesto con relativamente poche rime, ove possibile ho riportato nella versione italiana la funzione demarcativa di sequenza delle rime bacciate.

Un'autoimposizione per così dire profilattica, che ho sempre seguito da allora, è la totale esclusione di versioni precedenti fatte da altri traduttori durante una prima fase del mio lavoro di traduzione. Nessun approfondimento delle occasionali e superficiali letture previe, perché le traduzioni altrui fatalmente agiscono in senso orientativo se non impositivo e finiscono per contaminare il lavoro in corso. Poi, risolte le questioni pendenti in modo più o meno soddisfacente, è senz'altro utile consultarle e fare paragoni, evitando comunque la sindrome della dissimilazione, se si trova un risultato molto simile o uguale a quello deciso nella propria traduzione. È semplicemente una conferma del fatto che quella scelta è una traduzione che funziona.

Come è scontato, ogni traduzione è un processo interpretativo, e l'abitudine dell'analisi strutturale del testo appresa da studente mi è sempre risultata utilissima; aggiungo che nel caso più complesso di *Soledades* mi sono servito come guida della versione in prosa di Dámaso Alonso; col rischio eventuale di traduzioni esplicative, che in qualche caso comunque si sono rivelate necessarie, per evitare note interpretative, che ho preferito ridurre al minimo.

Passo a commentare l'evento insolito – direi anzi eccezionale se la traduzione viene riproposta dallo stesso editore – della versione riveduta di *Solitudini e altre poesie* pubblicata nel 1996. Dico insolito, perché la prassi delle edizioni a stampa effettuate dalle case editrici commerciali come la Rizzoli di solito evita come la peste i rifacimenti, anche parziali, perché comportano costi ulteriori. Il caso volle che nel 1995 una redattrice della B.U.R. mi chiedesse un aggiornamento del libro da me curato, intendendo soprattutto, e forse esclusivamente, la bibliografia. In tutta innocenza le chiesi se fosse possibile modificare anche qualche verso, e incautamente mi rispose di sì, purché non fosse alterato il numero di pagine della parte di testi tradotti. Nel corso degli anni, avendo anche usato il libro in alcuni corsi universitari, mi ero man mano segnato i versi che ormai o ancora (chiunque di noi traduca sa che spesso le perplessità permangono anche a consegna effettuata, quasi strappata dalle mani quando l'editore ti ha ricordato in modo pressante che la scadenza prevista è stata ormai ampiamente superata) non mi convincevano, e adesso mi era capitato il colpo fortunato di poterli emendare o cambiare!

Non entrerò nei particolari delle modifiche, in parte registrate e commentate da Monica Savoca, che osserva: «L'edizione del 1996, identica nel numero di versi tradotti, presenta molte varianti a livello formale in quasi ogni lirica» (2004: 109), fatta eccezione di otto testi che elenca. Non ricordavo davvero di avere effettuato tante sostituzioni! In questa sede mi limiterò a illustrare pochi interventi che nell'ipotesi speranzosa di una revisione consideravo come assolutamente prioritari.

Il primo riguarda il rilievo, autorevole e giusto, fatto in una recensione alla prima edizione del libro a proposito di una svista importante nella canzone il cui incipit è «Qué de envidiosos montes levantados»: ovviamente ho modificato l'espressione sbagliata nella prima traduzione: «en recordando» > «ricordando» (v. 53) diventata adesso in italiano «nel destarvi»; ma spesso non mi sono limitato a modifiche circoscritte, perché con l'occasione ho riconsiderato l'intero testo, come nel caso di questa canzone, che Savoca considera esemplare quanto a traduzioni «radicalmente rivoluzionate», notandone nel caso specifico una resa più fluida (2004: 112).

Ritengo che nel riadattamento abbiano influito anche le esperienze traduttive successive al 1984, in particolare quella di testi di García Lorca – eseguita con una particolare attenzione alla resa ritmica – portata a termine poco prima della revisione dell'antologia gongorina.

L'altro caso che mi era rimasto sullo stomaco al momento della consegna della prima versione era un passo di *Soledades*, i vv. 94-96:

Oh bienaventurado
albergue a cualquier hora,
templo de Pales, alquería de Flora!

i cui primi due versi vengono poi ripetuti due volte con funzione di ritornello e demarcativa, a distanza di 10 e di 26 versi. La ripetizione rendeva ancora più molesta la resa dei tre versi in soli due versi della mia versione in italiano:

Oh rifugio felice a qualunque ora,
tempio di Pale, masseria di Flora!

Soluzione questa che oltretutto creava un forte sfalsamento nella pagina rispetto al testo a fronte, che appariva più lungo di tre versi.

L'obiettivo è stato perciò quello di ripristinare tre versi paralleli, con questo risultato, che mantiene intatta la rima baciata:

Oh bene avventurato
rifugio ad ogni ora,
tempio di Pale, masseria di Flora!

Un altro caso che ricordavo con fastidio riguarda le quartine di un sonetto del 1594, versione colta di una *serranilla*, abitualmente intitolato «De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado»:

Descaminado, enfermo, peregrino
en tenebrosa noche, con pie incierto
la confusión pisando del desierto,
voces en vano dio, pasos sin tino.

Repetido latir, si no vecino,
distinto oyó de can siempre despierto,
y en pastoral albergue mal cubierto
piedad halló, si no halló camino.

La traduzione del 1984 è questa:

Persa la strada, infermo, peregrino,
in tenebrosa notte il piede incerto
la confusione pesta del deserto,
casuali i passi, inutili le grida.

Reiterato latrato udì distinto,
pur distante, di cane sempre desto;
e in pastorale malagiato albergo
pietà trovò, se non trovò il cammino.

In particolare mi ero pentito presto di avere ceduto al gusto ludico dell'allitterazione «distinto, / distante [...] desto». Nel rifacimento del 1996 ancora una volta non mi sono limitato ad emendare il segmento insoddisfacente, pur mantenendo l'impianto degli equivalenti di rima:

Disorientato, infermo, il pellegrino,
il piede in tenebrosa notte incerto,
la confusione pesta del deserto,
casuali i passi, inutili le grida.

Insistente latrato, non vicino,
ma chiaro, udì di cane sempre desto,
e in pastorale ostello mal coperto
pietà trovò, se non trovò il cammino.

Se ne avessi l'occasione, probabilmente modificherei di nuovo parecchie cose nelle mie traduzioni, gongorine, consapevole del fatto che ogni traduzione letteraria è un risultato in larga misura provvisorio. Credo che le prospettive dell'editoria elettronica e comunque le possibilità offerte da Internet, come i blog, probabilmente consentiranno al traduttore di modificare in tempi minori e perfino in modo regolare, senza i costi aggiuntivi delle edizioni a stampa, testi sui quali ritenga di dover intervenire. Si vedrà.

Bibliografia

- AA. VV. (1979) *L'ipogramma saussuriano con note inedite di Ferdinand de Saussure*, «Il piccolo Hans», n.22, aprile-giugno.
- Alonso, Dámaso (1974) *Góngora y el «Polifemo»*, III, Madrid: Gredos.
- Aristotele (1992) *Poetica*, in *Opere*, 10, trad. di Manara Valgimigli, Roma-Bari: Laterza.
- Aristotele (1992) *Retorica*, III, 11, in *Opere*, 10, trad. di Armando Plebe, Roma-Bari: Laterza.
- Barthes, Roland (1966) *La retorica antica*, Milano: Bompiani.
- Barthes, Roland (1975) *Il piacere del testo*, Torino: Einaudi.
- Blanchot, Maurice (1967) *L'infinito intrattenimento*, Torino: Einaudi.
- Blanchot, Maurice (1967) *Lo spazio letterario*, Torino: Einaudi.
- Calderón de la Barca, Pedro (1991) *La vida es sueño*, ed. di Ciriaco Morón, Madrid: Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro (2000) *La vita è sogno*, trad. e cura di Enrica Cancelliere, Palermo: Edizioni Novecento.

- Cancelliere, Enrica (2000) “La torre e la spada. Per un’analisi de *La vida es sueño*”, in “Appendice” a Calderón de la Barca (2000) *La vita è sogno*: 273-331.
- Cancelliere, Enrica (1990) *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo: Flaccovio Editore.
- Cancelliere, Enrica (2006) *Góngora. Itinerarios de la visión*, trad. di R. Bonilla y L. Garosi, Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Della Volpe, Galvano (1954) “Introduzione ad una poetica aristotelica”, in *Poetica del Cinquecento*, Bari: Laterza.
- Engler, Rudolf (1962) “Théorie et critique d’un principe saussurien: l’arbitraire du signe”, in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 19: 5-66.
- Genet, Gerard (1969) *Figure*, Torino: Einaudi.
- Góngora, Luis de (1942) *Poesie con testo a fronte*, a cura di Mario Socrate, Parma: Guanda.
- Góngora, Luis de (1948) *Sonetti*, a cura di Luigi Traverso, Milano: Cederna.
- Góngora, Luis de (1983) *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. di Alexander Parker, Madrid: Cátedra.
- Góngora, Luis de (1984) *Le solitudini e altre poesie*, a cura di Norbert von Prellwitz, Milano: Rizzoli (B.U.R. Poesia L402).
- Góngora, Luis de (1991) *Favola di Polifemo e Galatea*, trad., introd. e note a cura di Enrica Cancelliere, Torino: Einaudi.
- Góngora, Luis de (1996) *Le solitudini e altre poesie*, a cura di Norbert von Prellwitz, Milano: Rizzoli (B.U.R. Classici).
- Hjelmslev, Louis (1968) *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino: Einaudi.
- Roman Jakobson (1972) *Saggi di linguistica generale*, Milano: Feltrinelli.
- Kristeva, Julia (1978) *Semeiotikè*, Milano: Feltrinelli.
- Lefevère, André (1975) *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Assen: Van Gorcum.
- Levy, Jiri (1969) *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Athenäum: Frankfurt am Main.
- Lotman, Jurij (1976) *La struttura del testo poetico*, Milano: Mursia.
- Orlando, Francesco (1971) *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino: Einaudi.
- Ossola, Carlo et al. (1979) *L’ipogramma saussuriano con note inedite di Ferdinand de Saussure*, «Il piccolo Hans», n.22, aprile-giugno.
- Prellwitz, Norbert von (2007) “Góngora in varie lingue”, in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Il viaggio della traduzione*. Atti del Convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), Firenze: Firenze University Press: 273-288.
- Racine, Jean (1984) *Fedra*, trad. e cura di Giovanni Raboni, Milano: Rizzoli.
- Saussure, Ferdinand de (1968) *Corso di linguistica generale*, intr., trad., e comm. di Tullio De Mauro, Roma-Bari: Laterza.
- Savoca, Monica (2004) *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti) tra critica e traduzioni*, Firenze: Olschki.
- Shakespeare, William (1998) *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Starobinski, Jean (1971) *Les mots sous les mots – Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris: Gallimard.
- Szondi, Peter (1992) *Introduzione all’ermeneutica letteraria*. Torino: Einaudi.
- Tynjanov, Jurij (1968) *Il problema del linguaggio poetico*, Milano: Il Saggiatore.

Note

[1] Nell’ormai lungo lasso di tempo trascorso dalla tavola rotonda ho avuto modo di pubblicare la mia annunciata seconda traduzione della *Fábula*, nel volume Luis de Góngora, *Il Polifemo – La Tisbe (Il Polifemo)*, a cura di Pietro Taravacci – *La Tisbe*, a cura di Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 2013.

About the author(s)

Pietro Taravacci is Full Professor of Spanish Literature at the University of Trento, where he is responsible for the Area of Linguistic, Philosophical and Literary Studies of the Dipartimento di Lettere e Filosofia. President of the Italian Hispanists from 2010 to 2013, he is director of the “Bibliotheca Iberica” series and scientific director of the literary criticism journal “TICONTRE – Teoria Testo e Traduzione”. Since 2000, in addition to the Spanish Literature courses, he has held literary translation courses, with particular attention to the translation of poetic and theatrical texts.

Email: [please [login or register](#) to view author's email address]

©inTRAlinea & Pietro Taravacci, Enrica Cancelliere, Giulia Poggi & Norbert von Prellwitz (2019).

“Tradurre e interpretare Góngora”

inTRAlinea Special Issue: Le ragioni del tradurre

Edited by: Rafael Lozano Miralles, Pietro Taravacci, Antonella Cancellier & Pilar Capanaga

This article can be freely reproduced under [Creative Commons License](#).

Stable URL: <http://www.intraline.org/specials/article/2370>



[Previous article](#) [Next article](#)

