


Giorgia Marangon

Università di Cordova
lr1marmg@uco.es

 <http://orcid.org/0000-0002-7048-9858>

LA TRADUZIONE DI POESIA:
UNA SFIDA *IN FIERI*. STUDIO
DI CASO: *IN MORTE DEL
FRATELLO GIOVANNI*, UNA
PROPOSTA DI TRADUZIONE
IN SPAGNOLO¹

The Translation of Poetry: A Challenge in Progress. Case Study: *In the Death of His Brother Giovanni (In morte del fratello Giovanni)*. A Proposal for Translation into Spanish

ABSTRACT

Speaking and writing about translation appears to be a fashionable topic not only because of the heated debates it generates, but also because of its origins. However, talking about the translation of poetry becomes almost a quixotic task. What apparently appears to be a simple change of linguistic code entails, in reality, a transposition that brings together the *Weltanschauung* that underlies the text. We have chosen for our case study one of the best known and studied sonnets by the Italian poet Ugo Foscolo: *In morte del fratello Giovanni*. In the philological analysis and the translational results we have laid the foundations for a modern Spanish translation that tries to preserve the form and rhyme of the original text.

KEYWORDS: philology, translation, Italian, Spanish, poetry.

Il miraggio di ogni traduttore di poesia è costruire attraverso la lettura, l'ascolto e l'esercizio, una tale prossimità al poeta straniero che costui, pur privato di quello che un poeta ha di più proprio, cioè la sua lingua, possa non perdere nella nuova lingua il suo timbro, carattere e stile. Ma questo è un orizzonte dal quale si resta sempre lontani. Tradurre è soltanto muoversi, passo dopo passo, nel fuoco di questa sfida (Baudelaire 2007: 21).

¹ Questa pubblicazione è parte del Progetto di I+D+i “Nuevo Catálogo histórico y crítico de traducciones españolas de obras italianas literarias y no literarias (1300–1939)” (referimento PID2020-118134GB-I00), finanziato da MCIN/AEI/10.13039/501100011033”.

1. INTRODUZIONE

Parlare e scrivere di traduzione sembra essere un argomento di estrema attualità, non solo per gli accesi dibattiti che ne scaturiscono, ma anche e soprattutto per le sue origini². D'altro canto, parlare di traduzione di poesia è quasi una battaglia don chisciotiana. Quello che in apparenza sembra un semplice mutamento del codice linguistico comporta in realtà una trasposizione che coinvolge la *Weltanschauung* che sottostà al testo. Tradurre poesia è compito di audaci ed innamorati, di poeti traduttori o di traduttori professionisti, di linguisti rigorosi o di anime sensibili. Chi scrive su questo tema deve necessariamente prendere posizione e occupare uno degli estremi del dibattito che ha occupato e occupa le pagine di una controversia storica. Caratterizziamo i due estremi con il pensiero di due poeti, da una parte l'americano Robert Frost: "Poetry is what gets lost in translation" (1964: 18) e dall'altra lo statunitense di origine serba Charles Simic: "Translating poetry is an act of love, an act of supreme empathy"³.

Non si tratta ovviamente di ripercorrere la storia delle indagini traduttive sulla poesia, ma più semplicemente di cogliere delle difficoltà pratiche, reali che si pongono al traduttore di un testo poetico e di intravedere alcune vie d'uscita. Tra tutte le definizioni coniate nelle varie teorie della traduzione, ci ritornano alla memoria le parole di Nida e cioè che una buona traduzione non dovrebbe rivelare la sua origine non-nativa (1975: 24–26), sia dal punto di vista contenutistico sia stilistico. Ma se condividiamo questa teoria non possiamo non vedere nella creazione poetica l'antitesi di questo pensiero. Una parola scelta dal poeta è unica e rimane tale per sempre all'interno della sua natura polisemica. Concetto questo che sembra prendere spunto dall'affermazione di Roman Jakobson: "poetry by definition is untranslatable" (2000: 118) e si riduce a un'operazione di trasposizione creativa: "Only creative transposition is possible" (2000: 118). Si può trasmettere in un'altra lingua ciò che ha un valore immediato per un lettore nativo? La retorica di questa domanda è uno degli argomenti abituali contro la traduzione di poesia⁴, ma non ci basta. Perfino nell'impossibilità della traduzione poetica troviamo una via d'uscita⁵. La poesia è di per sé impossibile, implica l'accettazione della creazione: "Non cercate di prendere i poeti perché vi scapperanno tra le dita" (Merini 2003: 49). I poeti sono i primi a credere alla natura quasi divina della poesia, descrivono la loro creazione come qualcosa di distaccato dalla quotidianità sociale, sublimano il loro agire. La poetessa dei Navigli, Alda Merini, così ne parlava:

Prima viene la poesia, poi la civiltà. I profeti sono figli di Dio, ma i poeti sono i nipoti di Dio, vedono e capiscono prima che le cose avvengano e sentono le voci, che non sono voci di pa-

² Dalla nascita della Traduttologia – fine degli anni '50, inizio '60 – come categoria della Linguistica Applicata o della Linguistica Contrastiva alla sua autonomia, passano pochi anni. Holmes nel 1972 rivendica questa disciplina come autonoma, con una sua propria identità. Come sottolinea Snell-Hornby: "De manera bastante atípica entre los teóricos de la época, Holmes no veía la disciplina como una subdivisión de otra disciplina, bien fuera la lingüística aplicada o cualquier otra, sino como una disciplina que surgía con entidad propia" (1999: 14).

³ In *El difícil arte de la traducción*, <https://www.loc.gov/loc/lcib/0806/poet.html> (consultato il: 1.05.2022).

⁴ Da Croce a Jakobson si è proclamata l'intraducibilità della poesia.

⁵ Vedi: Trovato 2017: 173–198.

ranoia, sono le inquietudini del loro tempo. Il poeta dà il segnale di ciò che sta per avvenire, purtroppo non è mai ascoltato (Merini 1994: 102).

Difficile non intendere la traduzione di poesia come una sconfitta annunciata, come un'attività traslativa impossibile. Il buon risultato di pubblico di una traduzione poetica non è un merito ma un dovere, un dovere verso il pubblico. D'altro canto, un fallimento sarà fonte inesauribile di critiche. E allora? Qual è l'approccio equilibrato del traduttore di poesia o del poeta traduttore? È proprio nella parola equilibrio che troviamo uno spiraglio di luce. Sebbene non si possa parlare di una strategia, di tecniche o aspetti in modo generale nel tradurre una voce poetica giacché ogni autore è unico e analogamente anche le casistiche, il modello del linguista russo Efim Etkind (1982) ci fornisce quella che i greci chiamavano *μεσώτερος*, il giusto mezzo, il punto armonico tra le cose che ci permette di trovare l'equilibrio tra la forma e il contenuto. La modalità di Etkind, a cavallo tra creazione e riproduzione dell'originale, prende il nome di traduzione – ricreazione e tenta di ricreare l'insieme conservando la struttura e il contenuto dell'originale sulla base di una creazione parallela. In tal modo né il senso è alterato dalla forma né la forma dal senso. Segnata dal piacere estetico, questa traduzione mira, oltre ad una migliore conoscenza dell'autore, della sua opera e della sua cultura, a far nascere un'emozione.

Traducir es una manera de leer, una manera lenta, seguramente la más lenta posible, de leer lo que traducimos con mirada crítica, de profundizar en la lectura del original y leer y releer la versión que hacemos para dar con el ritmo perfecto y encontrar los significados ocultos. Es esta profundización del texto traducido, esta sensación de dar nueva vida a un texto para integrarlo en su nuevo sistema literario, lo que alimenta la pasión del traductor⁶.

La professoressa e traduttrice catalana Dolors Udina ci parla di ritmo perfetto, di incontrare i significati nascosti. Ma cosa succede al ritmo? Uno dei principali elementi costituenti dell'identità della lingua poetica è il suo carattere musicale, e quindi, ritmico. Il termine ritmo per i greci significava forma e movimento (*ῥυθμός*); Platone lo definiva una sequenza ordinata di movimenti lenti e rapidi. Per la poetica tradizionale, il verso è una forma di discorso sottomesso a misurazione e, pertanto, solleva evidenti e seri problemi di traduzione ad una lingua straniera. Il problema metrico è una sfida *in fieri*; come dire la stessa cosa senza alterare il numero di sillabe, accenti o la rima?

2. STUDIO DI CASO

*In morte del fratello Giovanni*⁷

Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo
di gente in gente, mi vedrai seduto

⁶ In <https://cxtx.es/es/20190306/Culturas/24707/traduccion-catalan-virginia-woolf-winterson-dolors-udina.htm> (consultato il: 1.05.2022).

⁷ Giovanni Diogini, fratello minore di Ugo, si uccise a Venezia nel dicembre del 1801 a soli 20 anni. Mori di una coltellata in presenza della madre. Era ufficiale di artiglieria e aveva usato i fondi militari per pagare debiti di gioco.

su la tua pietra, o fratel mio, gemendo
 il fior de' tuoi gentili anni caduto.

La madre or sol, suo di tardo traendo,
 parla di me col suo cenere muto;
 ma io deluse a voi le palme tendo;
 e se da lunge i tetti saluto,

sento gli avversi Numi, e le secrete
 cure che al viver tuo furon tempesta,
 e prego anch'io nel tuo porto quiete.

Questo di tanta spese oggi mi resta!
 Straniere genti, l'ossa mie rendete
 allora al petto della madre mesta.

Abbiamo scelto per lo studio di caso un sonetto rappresentativo del poeta italiano Ugo Foscolo: *In morte del fratello Giovanni*. In questo, oltre al tema specifico del compianto in morte del fratello sulla base di una reminiscenza catulliana, si ritrovano i motivi ricorrenti della poetica dello scrittore italiano: il lamento dell'esule, la tristezza dell'uomo perseguitato dalla sorte e i presentimenti di morte.

Nel carteggio foscoliano con Antonietta Fagnani Arese e Vincenzo Monti, troviamo le testimonianze della triste e prematura perdita di Giovanni.

Mio fratello è morto, le sue fiere vicende, la sua anima generosa, un dolore profondo lo stroncarono della vita. (...) (Orlandini, Mayer 1936: 58).

La morte dell'infelicissimo mio fratello ha esulcerato tutte le mie piaghe; tanto più che egli morì di una malinconia lenta ed ostinata che non lo lasciò né mangiare né parlare per 46 giorni. Io mi figuro i martiri di quel giovinetto e lo stato doloroso della nostra povera madre fra le cui braccia spirò. (...) (Orlandini, Mayer 1936: 78).

Il sonetto offre la sconsolata speranza di un pellegrinaggio a un sepolcro e gemere sulla pietra, con la madre, la giovinezza del fratello prematuramente caduta e chiedere pace solamente alla morte, che rappresenta anche per Foscolo la speranza di un ritorno in patria. Il sepolcro del fratello appare come il luogo di convergenza degli affetti familiari, punto d'incrocio e di riunione tra vivi e morti.

Chiare per quanto riguarda questo sonetto sono le reminiscenze catulliane, in particolare con il carme 101 del grande poeta Gaio Valerio Catullo:

Multas per gens et multa per aequora vectus
 advenio has miseras, frater, ad inferias,
 ut te postremo donarem munere mortis
 et mutam nequiquam alloquerer cinerem,

quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum,
 heu miser indigne frater adempte mihi.
 Nunc tamen interea haec prisco quae more parentum

Tradita sunt tristi munere ad inferias,
accipe fraterno multum manantia fletu,
atque in perpetuum, frater, ave atque vale⁸.

Durante il viaggio in Bitinia, compiuto al seguito del pretore Caio Memmio, Catullo coglie l'occasione per visitare la tomba dell'amato fratello nella Troade. Vuole rendergli gli onori funebri da tempo attesi e manifesta il desiderio di parlare con lui poiché il destino gli sottrasse prematuramente il rimpianto fratello. Rassegnato, Catullo, da l'ultimo addio al fratello che mai più potrà incontrare: *frater, ave atque vale*. A Foscolo il fato non concede tale gradito privilegio: La madre or sol, suo di tardo traendo, / parla di me col cenere muto (vv. 5–6). Materialisticamente, la morte è un reimmergersi nel moto infinito e immemore della materia. Foscolo nega ogni trascendenza e riafferma il proprio materialismo la materia ritorna materia, il tempo cancella tutto.

Tradurre questo sonetto implica cogliere gli elementi propri della creazione poetica foscoliana alla ricerca di parole, suoni, ritmi e figure retoriche che caratterizzano il suo sentire.

I protagonisti della prima quartina sono il poeta e il fratello; Foscolo immagina di accostarsi alla tomba di Giovanni, dopo un lungo peregrinare, e di piangere la sua fine prematura. Nella seconda quartina i protagonisti sono la madre, il fratello e il poeta. Qui, Foscolo, introduce la figura della madre, metonimia di casa, patria, famiglia con la quale sogna invano di ricongiungersi. La prima terzina riprende la prima quartina; il poeta si sente partecipe del destino avverso del fratello e si augura di dividerne al più presto la sorte. L'ultima terzina rivede come protagonisti il poeta e la madre, viviamo il momento del ripiegamento interiore, Foscolo esprime l'ansia del ritorno alla terra e alla madre dopo l'esilio in terra straniera. La rima alternata ABAB, ABAB nelle quartine e incatenata CDC, DCD nelle terzine è l'artefice della progressione dialettica che caratterizza il sonetto e che cattura l'attenzione del lettore e lo mantiene in sospenso.

3. STUDIO FILOLOGICO: INTERTESTUALITÀ, LATINISMI E FIGURE RETORICHE

L'eredità foscoliana è il risultato di una fitta intertestualità; ritroviamo negli scritti del poeta la voce di altri poeti di cui è, in qualche modo, il successore. Ne è un chiaro esempio questo sonetto, di ispirazione catulliana. Il poeta latino rieccheggia soprattutto nella prima quartina, dove, al v. 2, la metonimia *di gente in gente* appare un adattamento dell'*incipit* del carme 101: *multas per gentes et multa per aequora*; ancora, *il cenere muto* del v. 6 è un calco di *mutam... cinirem* di Catullo e, i *Numi* del v. 9 sono l'eco della *fortuna* cui il poeta latino attribuisce la responsabilità della fine del fratello.

Il sonetto prende forma tra reminiscenze catulliane, latinismi e figure retoriche, la cui comprensione ci aiuterà a superare le molteplici difficoltà traduttive.

⁸ I *Carmina* comprendono 116 poesie di varia natura, ordinate secondo criteri metrici (epigrammi, elegie, alcune brevi [nugae], altre più ampie [carmina docta]) con maggior impegno erudito e imitazione dei modelli ellenistici.

Predomina l'uso di latinismi, l'*incipit un di* è il primo esempio, un calco dell'avverbio *olim*, che conferisce certa suggestione alla narrazione, continuiamo con *cure* al v. 10 nel significato di "affanni", "angosce", *da lunge* al v. 8 che ricalca il latino *longe*, la forma *sentō gli avversi Numi* v. 9 nel senso di "mi rendo conto dell'avversità della sorte"; un certo ordine latineggiante è dato dall'anteposizione del complemento oggetto al verbo: *suo di tardo traendo* v. 5, *le palme tendo* v. 7, *i miei tetti saluto* v. 8, *l'ossa mie rendete* v. 13.

Tra le figure retoriche più usate dal poeta italiano, sottolineiamo le metonimie: *pietra* v. 3, *ossa mie* v. 13, l'ipallage *deluse palme* (la delusione senza speranza è del poeta, non delle sue mani) v. 7, la sineddoche *tetti* v. 8, l'iperbato *fior caduto* v. 4, la sinestesia *cenere muto* v. 6, le metafore *tempesta* v. 10 e *porto* v. 11. Importanti per l'effetto fonico del sonetto sono le allitterazioni: fuggendo, di gente in gente, gemendo, gentili, cenere, genti; le assonanze *madre-palme, deluse-lunge, tardo-traendo, sento-prego, questo-petto, straniera-rendete, ossa-allora*.

Il componimento segue una perfetta circolarità, si apre con un'immagine di esilio e si chiude con l'appello, carico di *pathos*, con cui Foscolo, esule in vita, implora un ultimo ed estremo ricongiungimento con i suoi affetti familiari.

3.1. IN MORTE DEL FRATELLO GIOVANNI: UNA PROPOSTA DI TRADUZIONE IN SPAGNOLO

Dire ciò che è già stato detto in un'altra lingua non è ripetere, né ricercare: significa entrare in quella parte della sapienza che al poeta non era data, e non era data drasticamente, per non conoscenza: qui la traduzione interroga l'aspetto muto del poeta, fa esplodere la forma dei suoi versi nel pulviscolo d'energia che si ricompone in altra forma, ma con la stessa potenza e gli stessi rapporti molecolari: identici rapporti di pieno e vuoto, parola e silenzio, di suono e buio. Significa tradurre, penetrare in un atto che già si è compiuto, ripeterlo da zero nel buio, in nome della luce in cui l'atto si è composto. Non è impresa per qualità diversa da quella dello scrivere, in questo senso: entrambe scoprono il già accaduto, ne testimoniano la durata nel molteplice (Mussapi 1982: 41-42).

En la muerte de mi hermano Giovanni

Un día, si no voy siempre escapando
de gente en gente, me verás sentado
sobre tu piedra, hermano mío, llorando
el fruto de tus dulces años arrebatado.

La madre tan solo su tardío día viviendo
habla de mí con tu polvo mudo;
mas yo en vano las manos os tiendo;
pese a que, de lejos mis tejados saludo,

siento los adversos Númenes y el duelo
secreto que en tu vida fueron mar bravío
e imploro yo también en tu puerto el cielo.

¡De tanta esperanza solo esto ansío!
gentes extranjerias, mi esqueleto devuelto anhelo
entonces al pecho de la madre sombrío.

La traduzione allo spagnolo del sonetto foscoliano è stata una sfida a tuttotondo che ha combinato l'analisi filologica con la ricerca minuziosa di un lessico appropriato nel rispetto del contenuto e della rima. La gran difficoltà si può riassumere con le parole sopraccitate di Mussapi: "tradurre è penetrare in un atto che già si è compiuto e ripeterlo da zero nel buio" (1982: 41). Durante il processo traduttivo abbiamo avuto la sensazione di brancolare nel buio, di perdere i riferimenti con il testo di partenza e di non riuscire a trasmettere al pubblico d'arrivo il messaggio dello scrittore italiano. La riflessione filologica sul testo di partenza e la collaborazione di colleghe native⁹ di lingua spagnola, esperte nell'ambito della traduzione tra lingue affini, ci ha permesso di raggiungere il risultato che presento in questo articolo. Essenziale è stata la documentazione previa, tra le traduzioni dei sonetti foscoliani quella di maggior rilevanza accademica è sicuramente *Poesie/Poemas*, edizione bilingüe del 1984¹⁰ pubblicata dalla casa editrice Bosch a mano della professoressa associata dell'Università di Siviglia, Angelica Valentinetti. A pagina 143 del suo libro troviamo il sonetto in questione:

Un día, si no voy siempre huyendo
de gente en gente, me verás sentado
sobre tu tumba, hermano mío, llorando
la flor caída de tus gentiles años.

La madre tan solo arrastrando su tardío día
habla de mí con tu ceniza muda;
pero en vano las manos os tiendo
y aunque de lejos mis techos saludo,

presiento los adversos númenes y las secretas
pasiones que en tu vida tempestad fueron
e imploro yo también paz en tu puerto.

¡Hoy esto me queda de tanta esperanza!
gentes extranjerias, mis huesos devolved
entonces al pecho de la madre afligida.

La professoressa Valentinetti, pur dando vita ad una eccellente traduzione, ha perso la sfida forse più ardua, quella con la rima. Nel suo testo, privo di titolo, non troviamo un solo tentativo di rispettare la rima alternata ABAB, ABAB delle quartine e incatenata CDC, DCD delle terzine. Si tratta di una rima cadenzata che ha una funzionalità che supera il dato canonico della semantizzazione. Nella rima A, il tema dell'esilio (*fuggendo*) si unisce a quello del dolore del poeta (*gemendo*), all'angoscia della madre affranta (*suo di tar-do traendo*), al desiderio di riconciliazione con gli affetti familiari (*le palme tendo*). La rima è l'artefice della progressione dialettica del sonetto foscoliano e che guida il lettore,

⁹ La catedrática de filología italiana Carmen Blanco Valdés y la profesora sustituta interina Esther Gracia Palomo del Departamento de Ciencias del Lenguaje de la Universidad de Córdoba.

¹⁰ Del 1998 l'ultima edizione pubblicata dalla casa editrice Orbis.

prendendolo per mano, attraverso il tormento interiore del poeta. La rima B rappresenta i legami di negatività ed esprime il rimpianto del poeta: *seduto* sulla tomba, *caduto*, *muto*, da lunge *saluto*. Nella rima C si profila il cambiamento che culmina nella rima D con il ritorno alla madre, metonimia di patria, terra, casa. L'unico modo di migliorare questa traduzione era quello di vincere la sfida con la rima senza perdere l'efficacia e il peso del lessico usato da Foscolo.

Riprendendo la citazione iniziale di Baudelaire (2007: 21), per tradurre questo sonetto ci siamo mossi, "passo dopo passo, nel fuoco di questa sfida". Per rimanere fedeli alla modalità di Etkind, abbiamo cominciato dal titolo del sonetto aggiungendo il possessivo *mi* al sostantivo *hermano* perché la struttura generica del titolo in italiano faceva perdere, a nostro avviso, l'importanza del legame familiare con il poeta, quella corrispondenza d'amorosi sensi a lui tanto cara. La scelta di mantenere il nome nella lingua di partenza è data dalla trasparenza dello stesso nella lingua d'arrivo. I nomi propri, come tutte le altre parole di una lingua, sono elementi significanti, come dimostrano molteplici studi (Caprini 2001, 2003; Salmon 1997). Ricordiamo come Peter Newmark, uno tra i più noti teorici contemporanei della traduzione, ha evidenziato il problema della connotazione dei nomi propri e dell'esigenza di ricodificarla in modo conforme alla "nomenclatura della lingua di partenza" (1988: 131). Se un nome significativo nella lingua di partenza viene trasferito immodificato nella lingua di arrivo, si ha l'illusione di non tradurre, ma in realtà si sceglie molto semplicemente di ricodificare con un segno opaco ciò che era significativo nel testo di partenza. Si decide deliberatamente di non innescare nella mente del pubblico meta le associazioni evocate dal significato complessivo del nome proprio originario.

Dopo il titolo, abbiamo cominciato a lavorare alla traduzione delle quartine; abbiamo voluto rispettare la rima senza alterare la struttura del sonetto, mantenendo le figure retoriche: le metonimie del verso 2 e 3 e l'iberbato del verso 4. Abbiamo deciso di cambiare l'immagine del *fiore caduto* con quella del *fruto arrebataado* perché ci serviva un termine maschile. La *flor caída* non avrebbe rimato con *sentado* del verso 2. Per le stesse ragioni, abbiamo reso la sinestesia *cenere muto* con il sinonimo *polvo mudo*; il genere maschile ha garantito la rima tra *polvo mudo* e *saludo* del verso 8. Abbiamo mantenuto la sineddoche del verso 7 dove *tetti* si traduce con *tejados* correggendo il calco presente nella traduzione della professoressa Valentinetti. Un altro esempio di calco è la traduzione di *gentili anni* che metaforicamente rappresenta la giovane età di Giovanni; abbiamo preferito a *gentiles años*, che in spagnolo non ha nessuna rilevanza metaforica, l'espressione *dulces años* che ci riporta alla dolcezza, alla spensieratezza della gioventù.

Ci sembra degna di mezione la traduzione del verso 5: *la madre or sol, suo di tardo traendo*, dove, l'espressione *suo di tardo traendo* descrive il peso degli anni, la stanchezza e affaticamento fisico e morale della madre del poeta. Nel rispetto della rima e del significato della metafora, abbiamo tradotto *La madre tan solo su tardio día viviendo*, dove il gerundio di *vivir* non solo rima perfettamente con il gerundio di *tender* del verso 7, ma trasmette tutte le sfumature della metafora foscoliana.

Più complicata è stata la traduzione delle terzine; nel tentativo, peraltro riuscito, di mantenere la rima incatenata, ci siamo concessi l'uso di licenze poetiche nel rispetto del significato del sonetto.

La professoressa Valentinetti ha tradotto letteralmente le terzine foscoliane privando il pubblico meta solo della rima. La nostra traduzione, invece, rispetta la rima incatenata senza perdere il peso specifico delle metafore. Le due più importanti sono *tempesta* del verso 10 e *porto* del verso 11; la prima rappresenta i tormenti del fratello Giovanni che gli rovinarono l'esistenza, mentre la seconda è invocata dallo stesso poeta. Il verso 11 e *prego anch'io nel tuo porto quiete* è metafora di una morte in patria, di un ritorno al petto della madre, al grembo materno, anche dopo la morte. Ugo Foscolo, come una nave che fa ritorno in porto dopo un lungo viaggio, desidera il ricongiungimento e il conforto degli affetti familiari. Nella nostra traduzione *tempesta* è diventato *mar bravio* che rima con *ansio* del verso 12 e *sombrio* del verso 14. Il latinismo *secrete cure* versi 8 e 9, nel senso di affanni, angosce, l'abbiamo tradotto al singolare invertendo l'ordine delle parole: *duelo secreto* che rima con la traduzione forse più azzardata del sonetto, *cielo* del verso 11. Quest'ultimo verso: *e imploro yo también en tu puerto el cielo* vuole rappresentare la quiete del porto foscoliano, la quiete di un riposo eterno in patria; desiderare nel tuo porto il cielo è la speranza di una morte al sicuro, protetta tra le braccia della madre mesta.

Ritroviamo in questo emblematico sonetto foscoliano il senso pagano della vita e della morte, l'importanza dei legami di sangue e della terra sinonimo di vita, terra come madre e terra come ricettacolo di morte. Vita e morte si uniscono nell'immagine metaforica della terra, dell'utero materno e del sepolcro.

4. CONCLUSIONI

Chi è la lettrice/lettore tipo di testi lirici tradotti? Si danno due casi, il lettore che conosce, anche a livello generale, la lingua di partenza e il lettore che non la conosce. Nel primo caso, basterà sottoporre la traduzione ad un accurato confronto con l'originale per cogliere eventuali smagliature della resa nella lingua d'arrivo. Nel secondo, le difficoltà aumentano; la preclusione all'accesso diretto alla fonte porta il lettore a fidarsi del traduttore o a confrontare la traduzione con altre traduzioni. Fidarsi del traduttore è il *quid* della questione che ci vede coinvolti.

Il lettore spagnolo che legge la traduzione della professoressa Valentinetti riesce a capire il contenuto del sonetto e a coglierne il significato profondo ma perde la musicalità della lirica e il *pathos* suscitato dalla rima cadenzata. La bellezza dei versi foscoliani è messa in risalto proprio dalla rima che scandisce ogni verso; è difficile farsi catturare dalla traduzione senza la musicalità, senza quel ritmo incalzante. Abbiamo dedicato a questa ricerca molte ore di studio, di lavoro filologico e traduttivo nel rispetto del contenuto e della forma. Avevamo chiaro, fin dall'inizio, che la rima doveva essere una delle nostre priorità e, crediamo, di aver dato vita a una traduzione che non rivela la sua origine non nativa. La combinazione del lavoro filologico e traduttivo è stata la chiave di volta per il risultato raggiunto e una base molto utile per successivi lavori.

La traduzione di poesia è sicuramente una sfida *in fieri*, un lavoro difficile, in molti casi ingrato e poco riconosciuto ma senza il quale non potremmo sognare, emozionarci, innamorarci, avvicinarci al sentire dei grandi nomi della letteratura internazionale. Dobbiamo fidarci del traduttore? Questa domanda potrebbe essere l'inizio di una nuova

ricerca. Fidiamoci dell'emozione che suscita la traduzione e lavoriamo affinché il binomio filologo-traduttore possa diventare lo strumento per una corretta trasmissione di un'opera.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE Charles, 2007, *I fiori del male*, traduzione e cura di Antonio Prete, Milano: Feltrinelli.
- CAPRINI Rita, 2001, *Nomi propri*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- CAPRINI Rita, 2003, A proposito di nomi vandali, *RION IX*, 2: 494–500.
- CATULLUS Gayo Valerio, 1974, *Il libro di Gaio Valerio Catullo*, a cura di Giovan Battista Pighi, Torino: UTET.
- ETKIND Efim, 1982, *Un'art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne: L'Âge d'Homme.
- FOSCOLO Ugo, 1984, *Poesie-Poemas*, in ytoducción, traducción y notas de Angelica Valentineti, Barcelona: Bosch.
- FROST ROBERT, 1964, *A Backward Look*, Washington: Library of Congress.
- JAKOBSON Roman, 2000, *On Linguistic Aspects of Translation*, (in:) *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), London: Taylor and Francis Group, 113–118.
- MERINI Alda, 1994, *Reato di vita: autobiografia e poesia*, Milano: Melusine.
- MERINI Alda, 2003, *Aforismi e magie*, Milano: Rizzoli.
- MUSSAPI Roberto, 1982, *William Shakespeare, tre soneti*, (in:) *Verso. Poesia e traduzione*, Guido Garufi, Remo Pagnanelli (eds), Ancona: Il Lavoro Editoriale.
- NEWMARK Peter, 1988, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano: Garzanti.
- NIDA Eugene, 1975, *Language Structure and Translation*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- ORLANDINI Francesco Silvio, MAYER Richard, 1936, *Epistolario*, Firenze: Le Monnier.
- SALMON Laura, 1997, Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia, *Rivista Italiana di Onomastica* 1(3): 67–83.
- SIMIC Charles, *El difícil arte de la traducción*, <https://www.loc.gov/loc/lcib/0806/poet.html> (consultato il: 1.05.2022).
- SNELL-HORNBY Mary, 1999, *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora*, Salamanca: Almar.
- TROVATO Giuseppe, 2017, La traducción del texto poético en perspectiva contrastiva español-italiano: análisis lingüístico-traductológico de Palabras para Julia de Goytisolo, *Illuminazioni* 39: 173–198.
- UDINA Dolors, <https://ctxt.es/es/20190306/Culturas/24707/traduccion-catalan-virginia-woolf-winter-son-dolors-udina.htm> (consultato il: 1.05.2022).