

Da Frénaud a Caproni:  
implicazioni metrico-stilistiche  
nella traduzione italiana di *Il n'y a pas de paradis*  
di Alice Loda

1. È cosa nota come l'attività traduttoria abbia accompagnato ed arricchito l'itinerario poetico caproniano, caratterizzando e connotando la sua parabola intellettuale. Occorre in proposito sottolineare che il poeta non operò mai distinzioni qualitative o valoriali tra le opere in proprio e le sue *imitazioni*, arrivando in qualche caso ad annetterle, con prassi già montaliana, alle raccolte stesse. Ben lontano dal considerare la traduzione come una semplice conversione linguistico-grammaticale, Caproni rimase convinto della necessità di non abdicare alla propria ispirazione e di accostarsi conseguentemente alle versioni «con tutta la dignità (anche se con responsabilità più obbligate) di chi scrive in proprio»<sup>1</sup>.

Il panorama delle traduzioni è vastissimo; tra le più interessanti trova spazio l'*incontro-scontro* con André Frénaud, poeta francese di origine borgognona, la cui opera si diffonde in Italia grazie alla preziosa mediazione di Elio Vittorini e dell'ambiente milanese del "Politecnico". Il rapporto con Caproni matura all'inizio degli anni Sessanta con alcune versioni uscite in rivista e darà principale frutto nelle magistrali prove del *Silenzio di Genova* e *Non c'è paradiso*<sup>2</sup>. Il primo volume, einaudiano, assembla una scelta di testi confluiti da varie raccolte frenaldiane, mentre nel secondo Caproni attende finalmente alla restituzione di un'opera completa. L'analisi formale condotta sul doppio binario del tessuto francese e italiano risulta in quest'ultimo caso particolarmente utile, perché consente di esaminare le caratteristiche della resa alla luce di uno sviluppo complessivo e perché mostra il traduttore alle prese con soluzioni anche molto distanti da quelle impiegate nella sua propria poesia. Caproni non si accosta agli autori da tradurre in base a criteri di congenialità stilistica e del resto, nel caso di Frénaud, la faglia tra le due maniere risulta molto profonda. Se

1. G. Caproni, *Divagazioni sul tradurre* (1974), in Id., *La scatola nera*, Garzanti, Milano 1996, p. 62.

2. A. Frénaud, *Il silenzio di Genova e altre poesie*, Einaudi, Torino 1967; Id., *Non c'è paradiso* (1962), Rizzoli, Milano 1971. Tutti i testi che compaiono di seguito sono tratti da quest'ultima edizione; ad essi si allude con titolo francese se il discorso pertiene il trattamento del tessuto originale, con titolo italiano qualora ci si riferisca alla resa, con numero progressivo in grassetto (da 1 a 95, secondo l'indice del volume rizzoliano) nei casi in cui s'impone la necessità di descrizione sintetica.

con un autore come Apollinaire, infatti, gli elementi di una comune sensibilità formale emergono con evidenza, ad esempio nella leggerezza della connotazione musicale dello spartito, i moduli retoricamente densi di Frénaud certo non rispondono alle consuetudini principali del collega italiano. Altro discorso andrà fatto a livello contenutistico, perché quella matrice saldamente stoica che presiede ai grandi pellegrinaggi frenaldiani trova ampia rispondenza nel sistema di pensiero caproniano, in particolar modo nella fase che si apre con il *Muro della terra*. La mappatura completa dei rapporti tra i due è ancora da compilare e fornirebbe senz'altro indicazioni preziose. Nel frattempo ci si limita a concordare con Mengaldo quando individua nello scontro i termini di una «frizione produttiva» concludendo che «probabilmente, fra i poeti tradotti da Caproni, Frénaud è il più suo»<sup>3</sup>.

2. Rispetto all'edizione definitiva di *Il n'y a pas de paradis*, la versione italiana presenta un buon numero di espunzioni, con un'operazione di rastrematura sorvegliata dallo stesso Frénaud e attenta al mantenimento dell'equilibrio d'insieme<sup>4</sup>.

L'opera offre uno spaccato del grande sperimentalismo formale del poeta francese, inteso come esercizio su differenti moduli e soluzioni. Viene confermata la tendenza alla dilatazione delle misure, espanse sia in verticale che in orizzontale, con un movimento che ben si adatta alla ricerca ontologica proposta<sup>5</sup>. Il dato metrico aderisce sostanzialmente al discorso; Agosti ha parlato in proposito di una conclamata «neutralità espressiva» che includerebbe «precisi documenti stilistici che finiscono per avallare, nel senso di rispondenza a livello formale, [...] l'operazione semantica condotta da Frénaud»<sup>6</sup>. Lo stile tende dunque a porsi non come elemento di mediazione, ma come diretta incarnazione del contenuto, e il verso di Frénaud cammina così in equilibrio tra un passo narrativo-speculativo ed un mormorio più schiettamente lirico. Tuttavia, se le superfici talvolta si smagliano, vi è sempre almeno un elemento che le richiama all'ordine e le immerge nell'architettura peculiare della parola in versi.

Un favore esplicito è accordato alla forma distesa del poemetto in versi liberi sciolti, molto amata da Frénaud (a dispetto dei più laconici orientamenti secondonovecenteschi), che gli consente di mettere in scena, con un montaggio

3. P. V. Mengaldo, *Caproni e Sereni: due versioni*, in *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, a cura di G. Peron, Amministrazione Comunale, Monselice 1993, p. 210.

4. A. Frénaud, *Il n'y a pas de paradis*, Gallimard, Paris 1967<sup>2</sup>. Dei ventotto testi abbandonati nella versione italiana, otto compaiono in Id., *Il silenzio di Genova*, cit.; a questi Caproni rimanda per necessaria integrazione nella nota in esergo al volume del 1971.

5. La distribuzione complessiva delle lunghezze tanto in francese quanto in italiano risulta la seguente: testo medio-breve (0-15 vv.) 44%, testo medio-lungo (6-40 vv.) 31%, testo lungo (41-105 vv.) 8%, testo lunghissimo (oltre 105 vv.) 6%, prosa ritmica 11%. S'intenda la suddivisione congetturale proposta non come scriminatura perentoria e assoluta (dato tra l'altro l'impianto difficilmente razionalizzabile del modulo frenaldiano), ma come strumento utile ai fini della descrizione.

6. S. Agosti, *Campi e funzioni della metafora in Frénaud*, introduzione a Frénaud, *Non c'è paradiso*, cit., p. 15.

quasi cinematografico, le catture successive di una profonda operazione di scavo metafisico. Nei *longs poèmes* la lassa viene trattata come elemento dinamico ed è chiamata a dipingere le direttrici di un movimento progressivo fatto di accelerazioni, cadute e riprese, talvolta dominato da spinte contrastanti.

Un buon esempio si trova in *Énorme figure de la Déesse Raison*, celebre *randonnée* mitico-civica in cui viene inquadrata l'iperbolica e contraddittoria vertigine della rivoluzione. Nella fase preparatoria, testimoniata dal ricco materiale avantestuale conservato presso la Bibliothèque Jacques Doucet di Parigi, Frénaud lavora alacramente alla costruzione delle linee di forza che guideranno il testo, realizzando anche graficamente, attraverso schemi e disegni, la coloritura dei vari *mouvements*. Avremo così l'avvicinarsi di sette fasi successive (*naissance, élan, reflux, reprise, perplexité, élan absurde, bougement final*) che scandiscono l'incedere della figura femminile.

Complessivamente, entro la raccolta gli spartiti irregolari sono prevalenti, ma non mancano formule più canoniche, che perseguono equivalenza strofica ed equilibrio mensurale, fino a qualche caso di isometria<sup>7</sup>. In generale, tuttavia, la tradizione è attraversata per essere oltrepassata e permane soprattutto come retaggio ritmico, a connotare le sinuosità dello sfondo.

Riguardo le forme metriche, la direzione seguita dal traduttore è senz'altro conservativa; vengono mantenute con scrupolosa attenzione le ossature di base dei testi, le partiture strofiche e gli equilibri complessivi, con la restituzione limpida dei rapporti di forza che intercorrono tra i vari movimenti<sup>8</sup>. L'operazione garantisce la resa di alcuni caratteri formali costitutivi della versione originale, come il favore accordato alle strutture circolari, la tendenza ad incardinare le riflessioni in stratificazioni molto dense e il trattamento plastico della lassa.

Questa attitudine non interessa soltanto il confronto con Frénaud; una ricerca di restituzione fedele e di sovrapponibilità delle forme metriche è complessivamente rintracciabile nella maggior parte delle versioni caproniane. Osserva in proposito Tiziana Migliaccio che «la poesia tradotta viene dunque letta come una trascrizione musicale, un brano trasportato in una tonalità altra rispetto all'originale, mantenendo inalterati movimenti, effetti, durata»<sup>9</sup>. La metafora musicale è più che mai calzante, perché se è vero che il traduttore si fa esecutore meticoloso e attento dello spartito che ha di fronte, è altrettanto certo che a partire da tale sicurezza egli procede a ricamare, soprattutto a livello ritmico e lessicale, le cifre peculiari della propria ispirazione.

Le misure versali risultano generalmente modulate in modo da aderire al respiro complessivo delle formulazioni di partenza e sono riproposte con traspa-

7. Si contano sette composizioni limpidamente isometriche: una di *pentasyllabes* (*Astres de la nuit*), una di *hexasyllabes* (*Une lumière acropole*), due di *alexandrins* (*Aube, A force de s'aimer*) e tre di *octosyllabes* (*Plainte du dernier restanquère, Parole du prêtre, Non pas un temple*).

8. Caproni mantiene nella totalità dei casi lo stesso numero di versi per componimento e la medesima ampiezza per le partiture strofiche, con l'eccezione del *décalage* di un unico verso (*Ammazzo il tempo*, v. 19).

9. T. Migliaccio, *Il caso Apollinaire*, in "Sincronie", 16, 2004, p. 126.

renza soprattutto nella loro valenza globale, senza schemi costrittivi<sup>10</sup>. I moduli isometrici risultano alterati dal traduttore, che tende a scompaginarne il rigore, eleggendo tuttavia una o più misure che forniscono il motivo di base alla composizione, attorno al quale egli procede ad addensare gli altri agglomerati di versi, che restano prossimi allo schema di fondo. Per questo genere di liriche Frénaud predilige l'utilizzo di metri agili come il *pentasyllabe*, l'*hexasyllabe* o l'*octosyllabe*, ma non mancano strutture modulate sull'*alexandrin*. Caproni favorisce l'elezione di nuclei costitutivi di misura medio-lunga, come ottonario, novenario e decasillabo, mentre in altri luoghi può avvalersi delle movenze più rapide del senario e del settenario.

In generale il traduttore impiega con grande agio sia le misure brevi e medie che quelle lunghe e lunghissime, molto ricorrenti, come si è avuto modo di accennare, nella versificazione frenaldiana. Un ruolo privilegiato è affidato ad alcune tipologie versali che Caproni predilige anche nella propria poesia, come il settenario e l'endecasillabo, occorrenti in modo significativo sia a livello qualitativo che quantitativo. Il primo, favorito per la sua costitutiva duttilità che ben si presta ad accogliere virtuosismi musicali e timbrici, può ricorrere in serie compatte, oppure essere impiegato in zone sensibili del tessuto poetico, come gli spazi incipitari o di chiusura.

O ma Seine arrimée  
dans tes eaux printanières,  
ô charniers innocents  
de mémoire, ô ma vie  
trépassée qui verdoies,  
plus comblée que tes jours  
quand ils luirent.

O mia Senna stivata  
nei tuoi flutti aprilini,  
o innocenti carnai  
di memoria, o mia vita  
trapassata che verzichi,  
colma più che ai tuoi giorni  
di pieno splendore.

L'esempio mostra la seconda strofa di *Parigi* (vv. 7-13), ballata di omaggio alla capitale francese nella quale si assiste a un interessante gioco sulle sonorità. Nella resa il ritmo è scandito dai settenari anapestici, a scuotere con cadenza regolare la sostanza della lirica.

In altre occasioni il settenario è timbro fine e sottile, instillato nello spazio di un frammento. Si tratta di piccoli innesti in testi magari di amplissima estensione, ma non per questo trascurabili, perché proprio nelle miniature armoniche si rintracciano le vestigia di uno spartito inconfondibilmente caproniano.

Il a enlevé l'épine  
de vieux ciel affreux.

Ha tolto via la spina  
del vecchio orrendo cielo.

10. Questa la frequenza complessiva delle occorrenze nel tessuto francese (corsivo) e italiano: *dissyllabe* 0,4%, *trisyllabe* 1 %, *quadrisyllabe* 2,1%, *pentasyllabe* 3,3%, *hexasyllabe* 6,4%, *heptasyllabe* 4,8%, *octosyllabe* 17,7%, *ennéasyllabe* 7,9%, *décasyllabe* 10,5%, *hendécasyllabe* 8,2%, *alexandrin* 17,4%, *vers long* 20,3%; trisillabo 0,4%, quadrisillabo 0,9%, quinario 2,3%, senario 3,1%, settenario 5,4%, ottonario 6,9%, novenario 9,4%, decasillabo 10,9%, endecasillabo 10,3%, dodecasillabo 9,7%, tredecasillabo 9,2%, alessandrino 9%, verso lungo 22,5%.

Il distico proviene da *Ritrattino di Jacques* (vv. 8-9) ed è costituito da una coppia di settenari a cadenza giambica; qui il traduttore scompagina l'originaria struttura a cornice, introducendo la successione aggettivale che conferisce al dettato un effetto più ritmato.

L'endecasillabo (presente anche in forma non canonica, con accento di quinta) può fornire il motivo di sfondo per i componimenti lunghissimi o apparire in contesto apertamente eterometrico a imprimere all'andamento una forte memoria sonora. Il suo impiego risulta tuttavia più legato al raggiungimento di una particolare sottigliezza nel dettato, con la tendenza all'inserimento in posizioni decisive.

La vie qui bâclait en passant  
l'orage printanier et poursuivait,  
la vie – le vent aux cent promesses  
tenues jamais – qui poursuivait,  
aux cents prouesses et au desastre  
et poursuivait, la vie, le vent,

La vita che di volata acciarpava  
la burrasca di primavera e poi via,  
la vita – il vento e le sue cento promesse  
mai mantenute – e poi via,  
le sue cento prodezze e il disastro  
e poi via, la vita, il vento,

la vie si douce quand il lui plaît.

la vita, sì dolce quando le va.

Nella lirica breve *La vita, il vento*, integralmente riportata, possiamo osservare una coppia di endecasillabi a cornice che abbracciano e racchiudono il testo; la congruenza delle misure precisa l'impressione di circolarità e sottolinea la riproposizione anaforica della parola-chiave *vita*. Un esempio ulteriore si trova nel distico finale di *Non c'è paradiso* (vv. 10-1), uno dei testi centrali della raccolta, cui dà il nome.

Qu'importe après, le murmure du  
poème.  
C'est néant cela, non le paradis.

Che importa, poi, il bisbiglio del  
poema.  
È il nulla, quello, mica il paradiso.

Qui Caproni condensa la chiusa in un distico di endecasillabi a ritmo giambico; l'andamento subisce inoltre un rilievo espressivo grazie all'isolamento degli incisi, che convertono la struttura bifrante del verso francese in una scansione tripartita.

Una particolare attenzione è riservata al trattamento dell'alessandrino, verso principe della tradizione francese, riformulato in più soluzioni con versi composti, che spesso ne ricalcano l'equilibrio e la pulsazione (ma non mancano casi nel tessuto italiano di doppi settenari).

Et les autocars vrombirent  
su l'autostrade,

E i torpedoni romberanno  
sull'autostrada

Nell'occorrenza qui proposta (*I navigli di Milano*, v. 24) il traduttore mima nella resa l'equilibrio di partenza, conservando il triplo battito dell'originale.

Del verso lungo entrambi i poeti fanno un uso molto ampio. L'impiego riguarda in massima parte le situazioni in cui si addensano i nuclei filosofico-meditativi; qui le strutture sintattiche tendono a distendersi e sono difficilmente contraddette dal metro. I traumi stilistici in Frénaud, seppur ben presenti, andranno dunque ricercati altrove: nella selezione del lessico, nel gioco sulle sonorità, nello stridere delle immagini ad alto tasso metaforico che attraversano la sua parola.

3. Sul piano ritmico Caproni mette in atto un'intensa assimilazione dei valori di partenza e costruisce degli spartiti che realizzano una mimesi sapiente della pulsazione originaria, perseguita sia attraverso la ricerca di aperte congruenze che mediante l'inserimento di nuovi timbri e intarsi sonori. In alcuni casi è possibile assistere, in parallelo con la trazione delle misure (talvolta imposta dalla maggiore rotondità della lingua italiana), alla ricerca precipua di un'approssimazione musicale; così l'opzione accordata a fisionomie più distese è richiamata all'ordine dalla trama accentuativa, sulla quale è intessuto il cardine dell'accordo tra le due voci.

Pour attirer dans mon rire  
la françoise et l'herbe douce,  
pour effrayer dans mon regard  
l'appel inamical des bêtes,  
pour flatter la route évasive,  
pour frapper la foudre de peur,  
j'ai donné mon nom à la vie,  
quand m'aurait-elle rendu raison,  
si j'ai voulu le seul amour  
qui portait pouvoir de me perdre.

Per attirar nel mio riso  
la franceschina e l'erba dolce,  
per sgomentar nel mio sguardo  
l'ostile richiamo delle bestie,  
per blandire la strada elusiva,  
per colpire il fulmine di paura,  
il mio nome ho detto alla vita,  
sennò come m'avrebbe reso ragione,  
io che il solo amore ho scelto  
avente potere di perdermi?

*Per attirar nel mio riso* presenta una *suite* di versi di misura media, a prevalenza ottosillabica. Caproni opta per un modulo più vario, con misure che oscillano dall'ottonario al dodecasillabo; entro la sua dizione, tuttavia, si assestano i centri timbrici rintracciabili sull'omologo francese, come l'insistenza sull'ictus di terza e quinta sede. Si consideri più da vicino il *tercet* di *octosyllabes* che occupa il cuore della lirica (vv. 5-8), perno musicale del *poème*. Quest'ultimo presenta nella versione francese una scansione limpidamente dattilica, la cui memoria filtra, pur con *variatio*, nella resa italiana, dove le cifre della cadenza non vengono abbandonate ma abilmente ritessute. Entro le prove in cui l'imitazione resta più prossima all'originale, può capitare che il processo di adesione coinvolga anche le pause, e che i versi lunghi compaiano segnati da cesure equivalenti. In alcuni casi questo espediente può instaurarsi su liriche già prossime per la distribuzione affine degli ictus, andando così ad accrescere la consonanza ritmica tra i due respiri.

Mon cœur // moins désaccordé // de  
 tout ce qu'il aimait,  
 je ne fais plus obstacle // à ce pays  
 bien-aimé.

J'ai dépassé ma fureur, // j'ai découvert  
 le passé accueillant. // Aujourd'hui je  
 peux, j'ose.

Je me fie au chemin, // j'épelle ici sans  
 crainte  
 la montée, les détours. // Un songe vrai  
 s'étale.

Je m'y retrouve // dans le murmure //  
 qui ne cesse pas.

Le vent, // rien que le vent // me mène  
 où je désire.

Il cuore // in minor disaccordo // con  
 tutto quanto amava,  
 più non m'oppongo // a questo mio paese  
 diletto.

Ho superato il furore, // ho scoperto  
 accogliente il passato. // Oggi io  
 posso, io oso.

M'affido qui alla strada, // compito senza  
 timore  
 la salita, le svolte. // Un sogno mi s'apre,  
 vero.

Mi ritrovo // nel murmure //  
 che non ha fine.

Il vento, // basta il vento // a portarmi  
 dove desidero.

La sequenza è tratta dai primi due movimenti di *Paese ritrovato* (vv. 1-8); nell'originale osserviamo il succedersi di versi lunghi con prevalenza alessandrina (misura che diviene esclusiva nella seconda quartina). Almeno dal quarto verso in poi la tendenza è quella di far succedere ad un primo battito, piuttosto alto (generalmente in terza sede), un richiamo in sesta e in ottava, prima del distendersi della misura. Il nucleo dell'andamento è anapestico e la cesura cade in prevalenza dopo l'accento di sesta. Quest'ultima tendenza è mimata da Caproni e contribuisce a delineare il carattere sottile della rimodulazione musicale.

In altri casi la lezione italiana può andare ad individuare una nuova memoria ritmica, che diviene dominante.

Pourquoi tant la rêver et que t'est  
 destiné  
 le regard surprenant de qui tu  
 contemplais

Perché sognarla tanto e a te sognar  
 destinato  
 il sorprendente sguardo di lei che  
 contemplavi

Questo distico di alessandrini (*Perduta*, vv. 2-3) ha scansione prevalentemente anapestica nell'originale: quattro *ictus* per ciascun verso e pausa dopo l'accento di sesta. La versione italiana conserva in entrambi i casi l'isocolia tra i due emistichi, ricalcando la cesura, ma instaura una componente giambica nel primo verso, rallentata nel secondo dal diradarsi dei battiti. Si osservi inoltre, al v. 2, come il sottile intarsio ritmico si accompagni all'inserimento di una ripetizione e di un chiasmo di particolare effetto.

Tale lavoro sulle sonorità non può essere scisso da un'altra serie di espedienti musicali che il traduttore adotta, riguardanti in primo luogo il trattamento dei legami vocalici e consonantici, talvolta incrementati nella resa. Il procedimento



può investire la componente finale del verso, come accade nel primo dei *Due epigrammi per un taciuto epitaffio* (vv. 1-4).

<p>Donne à ce mort l'aumône d'un souvenir imaginé. Il t'aimait tant. Aie pitié de sa                                 mémoire, au péril de ton honneur auquel seul il                                 croyait.</p>	<p>Fa' la carità a questo <i>morto</i> d'un tuo inventato <i>ricordo</i>. T'amava tanto. Abbi pietà della sua                                 memoria, a rischio del tuo onore cui solo                                 credeva.</p>
---	--

Si osservi nella quartina, accanto agli addensamenti sonori (*FA' lA cARiTÀ A quesTO mORTO / d'uN TuO iNveNTATO RicORdO*), l'introduzione dell'assonanza forte a chiudere i primi due versi, che sfuma in un'intenzione paronomastica (*morto : ricordo*). Gli esempi sarebbero numerosissimi, talvolta estesi a interessare la sostanza complessiva dei testi.

Un'altra cifra stilistica che contribuisce a connotare il livello più propriamente musicale consiste nella presenza dei termini sdruciolì, ricorrenti nella versione con frequenza sorprendente, sia sul finale che all'interno del verso. Questa peculiarità del dettato italiano è tutt'altro che irrilevante, soprattutto se si considera la dominante accentuativa tronca del sistema linguistico di partenza. L'inserimento sembra realizzato ai fini di una precipua ricerca espressiva, con una collocazione calibrata che consente al traduttore di abbracciare il mormorio profondo del testo di partenza.

le battement léger du linge parmi l'air pâle,	il <i>palpito</i> lieve dei panni nell'aria <i>pallida</i> ,
La campagne tremblant de lumière pâle s'éclaire,	<i>Tremula</i> di luce <i>pallida</i> la campagna s' <i>illumina</i> ,
derrière l'habituelle montagne paisible	dietro il <i>solito pacifico</i> monte

Nel primo caso, tratto da *I navigli di Milano* (v. 12), assistiamo ad una distribuzione a cornice degli sdruccioli, combinata con le congruenze sonore. L'attacco fortemente ritmato con un sostantivo dal tessuto fonico quasi onomatopeico come *palpito* si ricollega direttamente all'aggettivo *pallida* che occupa il limite estremo destro. Tutta la sostanza verbale è interessata da un sottile ricamo allitterativo, presente già nel testo di partenza e lievemente amplificato: *il PALPito Lieve dei PAnni nell'AriA PALLida*. Nell'esempio successivo, proveniente da *La casa in Ré* (v. 18), il profondo processo di rimodulazione, che agisce a livello sintattico, ritmico e fonico, conferisce al verso un andamento allungato e cantilenante, con un risultato estremamente musicale (*TREmuLA di Luce PaLLida LA cAmpAgnA s'iLLuminA*); si osservi l'identità vocalica post-tonica che coinvolge *pallida* e *illu-*



*mina*, con procedimento analogo a quello che troviamo nell'occorrenza seguente (*solito e pacifico*). Qui (*I contadini*, v. 42) la coppia aggettivale con accentazione proparossitona va ad occupare il baricentro dell'endecasillabo velocizzando la scansione, che scivola via rapida. Ancora inconfondibilmente caproniana la scelta di proporre in immediata successione i due attributi, con dissoluzione dell'intenzione parentetica sposata da Frénaud.

L'occorrenza degli sdruccioli può, combinandosi con altri espedienti, andare a rendere fuggevole e rapido il tessuto delle liriche, aumentando la leggerezza della dizione.

O mon désastre, mon beau désastre,  
ma vie, tu m'as trop épargné.  
Il fallait te défaire au matin  
comme un peu d'eau ravie au ciel,  
comme un souffle d'air est heureux  
dans le vol bavard des hirondelles.

O mio disastro, mio bel disastro,  
mia vita, troppo m'hai risparmiato.  
Sul mattino, avresti dovuto *dissolverti*,  
come un po' d'acqua rapita in cielo,  
felice com'è nel volo delle *rondini*,  
*garrulo*, una bava d'aria.

In *Fumo* (vv. 6-11) l'occorrenza si combina con una permutazione sintattica; viene posposta la forma verbale con enclisi pronominale, mentre il distico conclusivo presenta una sostanziale ricostruzione del modulo di base, con uno spostamento in chiusura del soggetto e un'anticipazione del verbo, dell'aggettivo caratterizzante (*felice*) e del complemento di luogo che consente la successione in anadiplosi dei due sdruccioli. Il secondo termine (*garrulo* a tradurre *bavard*), molto colorito, viene isolato dal gioco degli incisi, con un incremento della carica armonica e semantica.

4. A livello sintattico il modulo frenaldiano appare sostanzialmente piano, colloquiale e disteso. Una netta prevalenza è accordata alle strutture paratattiche, con un andamento spesso marcato dalla giustapposizione di segmenti equivalenti, coordinati per asindeto o attraverso l'impiego iterato delle congiunzioni. Questa inclinazione si accompagna al gusto per la sintassi nominale, che amplifica il potere evocativo delle immagini.

Il processo d'identificazione tra metro e sintassi si mantiene forte in tutto il corso della raccolta ed è sostenuto dall'adozione quasi assoluta del verso libero sciolto, cifra che per definizione non impone all'autore limiti nella trazione delle strutture. Può accadere che l'esigenza di espansione della voce autoriale lanci e distenda le parole in versi che oltrepassano le venti sillabe, senza che sia avvertito il bisogno di un'interruzione o la necessità di scompaginare la stratificazione densa dell'unità. L'egemonia della componente armonica che s'insinua tra metro e sintassi presuppone uno scarso ricorso alle figure che impongono la rottura dell'unità versale, come le inarcature, adottate solo sporadicamente. Difficilmente, inoltre, la scossa che percorre la parola frenaldiana proviene dall'inserimento di espedienti intraversali: incisi, inversioni e contrazioni interne alle partiture restano procedimenti tutto sommato abbastanza rari. Conseguenza diretta di

questa caratteristica è la presenza di un'ampia gamma di situazioni nelle quali il periodo va a collimare con la sotto-unità strofica e versale oppure con il corpo dell'intero componimento.

Comme si la mort savait conclure.  
Comme si la vie pouvait gagner.

Come se la morte sapesse concludere.  
Come se la vita potesse vincere.

Comme si la fierté était la réplique.  
Comme si l'amour était en renfort.

Come se la fierezza fosse la replica.  
Come se l'amore fosse di rincalzo.

Comme si l'échec était une épreuve.  
Comme si la chance était un aveu.

Come se lo smacco fosse una prova imposta.  
Come se la fortuna fosse un riconoscimento.

Comme si l'aubépine était un présage.  
Comme si les dieux nous avaient aimés.

Come se il biancospino fosse un presagio.  
Come se gli dèi ci avessero amato.

Nella lirica *Comme si quoi?* ciascun verso individua un periodo sintattico; la *suite* di quattro distici è tessuta sulla materia stessa della comparazione che propone, con l'anafora che dal titolo si propaga all'ultimo verso.

Su questo fronte Caproni pare ritagliarsi uno spazio di pronuncia maggiore, adottando in maniera più sistematica rispetto a Frénaud procedimenti di permutazione quali le anastrofi e gli iperbati, occorrenti anche in forma molto lieve, come nel caso, largamente attestato, della prolessi aggettivale.

Sous les sourcils, des rats glissent furtivement leurs regards minces par les yeux des maîtres, et clignent de peur louche et de malheur cupide les yeux, dans le froid revenu, dans l'immensité vaine du froid gris.

Di sotto le sopracciglia, topi lascian furtivamente sgusciare i lor *sottili sguardi* dagli occhi dei padroni, sbattono di *losca paura* e *cupida infelicità* le palpebre, nel *ritornato freddo*, nella *vacua immensità* del freddo grigio.

Il passaggio (*L'albergo nel santuario*) mostra la ripetuta anticipazione dell'aggettivo in una prosa ritmica, segno della volontà di conferire al dettato una densità retorica che lo richiama alla dizione lirica.

Tra i fattori d'interesse sta indubbiamente la tessitura interpuntiva, quasi del tutto assente nella *princeps* di *Il n'y a pas de paradis* (1962) e meticolosamente restaurata solo in seguito, a partire dalle bozze di stampa dell'edizione del 1967, che sarà quella definitiva. Il reintegro massiccio corrisponde per Frénaud ad un sopraggiunto rifiuto della linea apollinairiana-futurista e poi surrealista, che matura proprio in questi anni. Il risultato è quello di una *ponctuation* sovraimpresa, inserita su moduli già di per sé compiuti, ma che in realtà li asseconda più che scuoterli. Il traduttore tende complessivamente ad isolare un numero più alto di incisi, in particolar modo nelle frazioni più sensibili della partitura metrica,

come esordi e chiusure di strofa o di componimento e ad esplicitare domande o esclamazioni suggerite ma non apertamente marcate nel testo di partenza (si veda sopra, *Per attirar nel mio riso*, dove l'intenzione interrogativa del contesto originale risulta apertamente dichiarata nella resa italiana).

A livello retorico, uno fra i procedimenti costitutivi della parola poetica frenaldiana è rappresentato dalle figure della ripetizione. Le anafore, come i procedimenti di anadiplosi o di epanadiplosi, saldano fra loro le maglie delle composizioni e possono introdurre importanti legami intertestuali. Caproni si fa scrupoloso interprete di tale gusto per il parallelismo, mantenendo la valenza che nel tessuto francese assume la *répétition du même* e talvolta sottolineandola.

Gardé par vos yeux transparents,  
le secret brille avec lenteur,  
très noir est le tourment.  
Mais un grand ciel plein de larmes de  
joie  
veille sous votre front.

Serbato dai tuoi occhi trasparenti,  
brilla lento il segreto,  
nero nero è il tormento.  
Ma un gran cielo pieno di lacrime di  
gioia  
veglia sotto la tua fronte.

Nella lirica breve *Voto*, di particolare eleganza risulta l'epanalessi posta a sciogliere il *très noir* dell'originale (v. 3). Qui la musicalità diventa nuovamente centrale, con un andamento che alterna attimi di dolcezza a picchi d'intensità.

5. Il linguaggio di Frénaud è particolarmente ricco. I termini eletti aderiscono al dato concreto e sono spesso molto connotati a livello sonoro: la lingua appare così portatrice di una dimensione plastica e materiale, con un lavoro di scavo e costruzione che procede dalla sostanza delle parole. Agosti evidenzia una partenza estremamente realistica per gli slittamenti metaforici così frequenti nella parola frenaldiana; la sublimazione dell'elemento referenziale non passa qui attraverso la rarefazione del significante o delle immagini evocate, ma si realizza a partire dalla collisione di segni estremamente rilevati<sup>11</sup>. Per raggiungere tale effetto l'autore francese si avvale di una miscela di innesti gergali, giochi di parole, momenti in cui la lingua rimane ancorata saldamente alla materialità della terra e attimi in cui, al contrario, il tono si schiude ad un tasso più alto di letterarietà. Anche quando gli oggetti vengono avviluppati entro sovrastrutture programmaticamente ingombranti, essi si rivelano l'essenza della sua poesia: la parola in versi procede dalla consistenza tangibile delle cose osservate, dalla vita, dall'esperienza.

Un lavoro molto interessante è condotto dal traduttore sulla ricca gamma lessicale del testo francese; già Coletti e Mengaldo individuavano proprio in questo aspetto una delle qualità maggiori della versione<sup>12</sup>. La stesura è preceduta da

11. Cfr. Agosti, *Campi e funzioni della metafora in Frénaud*, cit., pp. 5-16.

12. V. Coletti, *Note su Caproni traduttore*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto, S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 187-202; P. V. Mengaldo, *Confronti fra*

uno scrupoloso lavoro di esegesi del tessuto francese, condotto con l'ausilio dei dizionari (quattro bilingui e due monolingue) e con richieste di scioglimento dei passi più controversi rivolte direttamente all'autore francese, come testimonia il fitto carteggio tra i due<sup>13</sup>. In seguito, per rendere giustizia a una gamma lessicale così ricca e variegata e per dar conto dei frequenti mutamenti di registro, Caproni sfodera e fa vibrare le grandi possibilità della sua parola poetica, avvalendosi di una serie di termini ed espressioni attinti da diversi campi, orchestrati con attenzione per restituire il movimento primo della formulazione originale. Sono così resi con equivalenti estremamente marcati gli arcaismi e i tecnicismi, mentre la patina di letterarietà, qualora richiesta dalle movenze del testo base, è realizzata attraverso il ricorso al patrimonio linguistico della tradizione, con elementi classici frammisti a stilemi chiaramente riconducibili al canone italiano novecentesco. Molto alta la frequenza dei toscanismi, così come delle forme regionali o popolari, che occorrono a rendere i contesti in cui i versi di Frénaud si aprono alle espressioni del parlato o ad accenti dialettali.

In altri casi si notano delle iniziative precipue del traduttore, che si esplicano in un maggiore ricorso alla caratterizzazione e nella tendenza a preferire, in presenza di più equivalenti possibili, il termine raro, prezioso o ricercato, ricorrente anche in situazioni in cui il francese presenta vocaboli più generici. Questa necessità non indica un tradimento del dettato di partenza, ma è al contrario una delle tante soluzioni elaborate da Caproni non ascrivibili alla norma strettamente grammaticale e che gli consente di procedere ad una riformulazione profonda dei valori complessivi del dettato di partenza. Si vedano alcuni casi notevoli:

*essuyé*>*mondato* (32, v. 9), *affleurement mêlé*>*promiscuo affioramento* (32, v. 13), *efforts*>*conati* (34, v. 14), *couple*>*copula* (34, v. 23), *emprisonner*>*carcerare* (43, v. 13), *figée*>*intostita* (46, v. 19), *travailleurs*>*vignaioli* (50), *sable*>*rena* (56, v. 2), *suzerain*>*sire* (58, v. 15), *blés jaunes*>*bionde biade* (60, v. 3), *bleue*>*turchina* (78, v. 2), *jeune fille*>*donzella* (83, v. 2), *autocars*>*torpedoni* (90, v. 26).

Interessanti e numerosi i neologismi (frequentissimi anche in Frénaud) strutturati entro il tessuto connettivo che si è stabilito fra le due lingue, fertile territorio di ricerca ed esplorazione dove l'immaginazione può farsi scoperta. Almeno una menzione andrà fatta, infine, all'operazione di ricerca sulle forme parasintetiche (di grande effetto figurativo quelle modulate sui colori) e sulle parole composte, che possono riflettere costruzioni entrate nell'uso comune, memorie colte oppure formule coniate *ex novo* dall'autore.

*comble*>*disbrama* (24, v. 26), *se creuse*>*s'infossa* (34, v. 83), *rajeunissent*>*ringiovaniscono* (34, v. 136), *adoucit*>*raddolcisce* (37, v. 3), *perle*>*imperla* (62, v. 5), *reverdie*>*rinverdito*

*traduttori-poeti contemporanei* (Sereni, Caproni, Luzi) (1989), in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 176-94. Il discorso sul lessico, per le ricche implicazioni che porta con sé, meriterebbe uno studio espressamente dedicato; ci si limiterà in questa sede a proporre qualche linea generale, emersa da una prima ricognizione sul testo.

13. Cfr. E. Bricco, *Il laboratorio del traduttore: Giorgio Caproni e la poesia francese*, in "Resin", 67, 1996, pp. 17-34.

(70, v. 8), *enturbanné*>*inturbantato* (92, v. 1), *elargi*>*slargato* (92, v. 45), *s'empanachent*>*s'impennacchiano* (92, v. 66), *irrité*>*inasprito* (02, v. 5).

*à qui perd gagne*>*a vinciperdi* (06, v. 5), *à creuse rêverie*>*a scavanuvole* (06, v. 10), *bien-aimée*>*beneamata* (21, v. 1), *longue crinière*>*lungocriniti* (37, v. 9), *immortelles*>*sempre vivi* (56, v. 2), *rose tremière*>*malvarosa* (56, v. 6), *giroflées*>*violacciocche* (58, v. 46), *mordoré*>*brunodorato* (61, v. 18), *quais*>*lungosenna* (90, v. 29).

Quanto alle suggestioni letterarie, il discorso sarebbe potenzialmente amplissimo e ci si limita dunque agli aspetti più evidenti. Un'impronta forte proviene senz'altro dalla *koiné* pascoliano-dannunziana, con il sospetto di una decisiva mediazione di Montale. Quest'ultimo è molto presente (insieme ad altri liguri, soprattutto Sbarbaro e Ceccardi) e i richiami si fanno talvolta aperti ed espliciti (si pensi al ricorrere di tessere montaliane come *barbaglio* e *marezzo*). Altri ricordi significativi provengono da Carducci, dai poeti crepuscolari (Gozzano e Govoni in particolar modo) e, risalendo di molto nei secoli, dai grandi padri della tradizione letteraria italiana, Dante su tutti.

6. L'esame dei dati raccolti consente di trarre alcune conclusioni, che in gran parte abbandonano la stretta contingenza del volume singolo e svelano una serie d'indicazioni generali relative al metodo traduttorio caproniano. Anzitutto è chiaro come il poeta si accosti alla versione con atteggiamento tutt'altro che dilettantistico; la considerazione è confermata dall'ampia parentesi di studio e riflessione che egli fa precedere alla stesura delle prime bozze e che si unisce allo scrupolo filologico e critico dimostrato nell'attenta interpretazione dei testi. A questo si aggiunga la sua profonda conoscenza del sistema linguistico di partenza e in generale della tradizione letteraria e del patrimonio culturale ad esso relativo. Caproni si dimostra inoltre estremamente abile nell'utilizzare stilemi o vocaboli attinti dal canone letterario italiano, con una serie di richiami messi in luce grazie al suo orecchio accortissimo e alla sua fine memoria.

Il valore dell'operazione non si limita però a questi dati; un ruolo altrettanto fondamentale è giocato dalle sue grandi qualità di poeta, dalla maestria con la quale egli riesce a modellare gli intarsi metrici e ritmici, dalla duttilità della sua parola, che arriva ad accogliere le soluzioni altre facendole proprie nel profondo e senza venature di affettazione, strappi o forzature.

In questo processo pare centrale una sua disposizione di particolare apertura verso l'altro, con il quale Caproni tende ad instaurare un dialogo produttivo, non solo a livello contenutistico ma anche sul terreno formale. In questo senso egli pare non temere in nessun modo l'azzardo; si pensi, oltre naturalmente a Frénaud, alla scelta (sul versante questa volta della prosa) di misurarsi con un autore come Céline, con tutte le implicazioni che determina la trasposizione di un'opera estremamente complessa come *Mort à crédit*. La barriera di uno stile anche apertamente difforme dal suo non rappresenta dunque un ostacolo per il traduttore; si tratta semmai di una sfida, di uno stimolo a misurarsi con il nuovo, la medesima spinta che lo porta in ambito poetico a compiere un'interessante evoluzione formale e lo conduce a sperimentare con costanza e perizia nuove

soluzioni. Dei valori fondativi e degli esiti principali di questi confronti Caproni farà sempre un'occasione di crescita; per accorgersene basta volgere lo sguardo alle influenze molteplici che egli accoglie nella sua produzione e al trattamento delle fonti o dei richiami, sempre profondamente assimilati prima di essere inseriti nelle sue trame, con intarsi ricchi, leggeri e pregiati. La direttrice appena individuata pare avere una valenza duplice; Caproni indaga, esplora e plasma la propria parola su quella dell'altro, arricchendo in questo modo la gamma delle sue possibilità. L'operazione avviene con una sorprendente naturalezza e proprio per questo quando si riconosceranno in filigrana citazioni o richiami espliciti a tessere altrui nei suoi testi, questi non daranno mai l'impressione di essere inseriti per sfoggio, ma appariranno come punti di luce racchiusi in uno scrigno, prestiti ricamati con sobrietà sui motivi di fondo. Se si adotta questo punto di vista, la traduzione può assumere il valore di un dialogo, inteso nei suoi connotati più profondi e vivi.

Per definire questo particolare modo di accogliere la voce altrui entro la propria paiono ancora determinanti due elementi, che caratterizzano sia la poetica di Caproni che, forse più direttamente, la sua fisionomia di intellettuale e di uomo. Si allude in primo luogo alla sua discrezione, al gusto della parola detta piano, alla riservatezza che contraddistingue la sua poesia e il suo profilo intellettuale. I suoi versi sono intrisi di questa precisione ricercata al di fuori di ogni magniloquenza. In una tale visione l'io lirico tende a non oscurare la pienezza degli oggetti poetici e ne accompagna l'osservazione senza che si realizzi un'interposizione offuscante. Si può dunque ipotizzare che quest'attitudine discreta favorisca il processo di rimodulazione della parola dell'altro, permettendo al traduttore di utilizzare sì, e fruttuosamente, le sue grandi possibilità in ambito poetico, ma in modo da non arrivare mai a schiacciare i valori di partenza e da ricercare, semmai, l'accordo profondo, la consonanza d'intenti.

Infine, ci si permette di avanzare la provocazione di un sospetto; forse, ancora una volta, è il violino di Caproni ad essere protagonista e il fatto ch'egli abbia incontrato il meccanismo della creazione in prima istanza attraverso la musica, linguaggio universale per eccellenza, gli consente di essere particolarmente adatto ad agganciare quella terra di mezzo dove si realizza il superamento di ogni barriera linguistica o culturale e dove può ricomporsi il sussurro magico e misterioso della poesia. Quanto a Frénaud, l'incanto pare generosamente restituito e il ruolo giocato da Caproni ovviamente fondamentale. Due poeti, due lingue, una storia comune. La medesima guerra a polverizzare le certezze, la medesima urgenza di raccontare, attraverso la poesia, ciò che altrimenti resterebbe sepolto, indicibile. Per entrambi, il vento di Genova, quello stesso vento che accarezzava Caproni in una domenica mattina di sole, quando chino sui *Versi a Dina* di Sbarbaro egli rinasceva – senza ancora saperlo – poeta.