



Università degli Studi di Catania
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne

Dottorato di ricerca in Francesistica
(Attuali metodologie di analisi del testo letterario)
Ciclo XXIV

Novella Primo

«DANS LE REFLET DES NEIGES»

**POETI-TRADUTTORI LEOPARDIANI
DA SAINTE-BEUVE A BONNEFOY**

Tesi di dottorato

Tutor:
Chiar.ma Prof.ssa Rosalba Galvagno

Coordinatrice:
Chiar.ma Prof.ssa Maria Teresa Puleio

Anno Accademico 2010-2011

Introduzione

Legami invisibili e tuttavia consistenti, dialoghi frequenti anche se silenziosi uniscono autori e traduttori. Chi traduce si trova a far parte di quella "communauté des traducteurs" di cui Yves Bonnefoy parla in un suo saggio,¹ intrattiene cioè una serie di relazioni e corrispondenze fondate su una sorta di condivisione che implica la certezza di avere in comune, come sostiene Antonio Prete, una conoscenza del classico tradotto che va al di là della più attenta lettura, una conoscenza che, nei casi più fortunati, si spinge fino a cogliere davvero il nesso che unisce il suono e il senso.²

Se inoltre uno dei rischi del traduttore è quello, come dice Lawrence Venuti,³ dell'invisibilità, di eclissarsi cioè rispetto all'autore tradotto, riducendo quindi la sua funzione a un mero strumento linguistico e culturale anonimo, utile esclusivamente per consentire a una certa creazione letteraria la penetrazione e la diffusione in un sistema culturale diverso da quello d'origine, questo rischio non sembra invece verificarsi quando il traduttore è anche un poeta ed è consentita l'equiparazione dell'opera di traduzione a quella di scrittura originale e quindi l'identità poeta-traduttore.

Se per Bonnefoy, infatti, «la traduction de la poésie est poésie elle-même»,⁴ anche Leopardi rivendica in più luoghi lo stesso concetto («Ora finalmente si è conosciuto un gran traduttore essere un grande scrittore», *Discorso della fama di Orazio presso gli antichi*)⁵ e Mengaldo, nella sua prefazione alle traduzioni di Giorgio Caproni, asserisce che le «grandi versioni di un poeta vanno annoverate né più né meno tra le poesie di quel poeta in proprio».⁶

¹ Cfr. Yves Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

²Cfr. Antonio Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

³ Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando, 1999.

⁴ Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, cit., p. 19.

⁵ Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni con un saggio di Cesare Galimberti, Milano, Mondadori, 1988, p. 931 (volume secondo, *Prose*). Si cita da quest'edizione.

⁶ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Prefazione a Giorgio Caproni, Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 1998. E così Giuseppe Ungaretti (*Lezioni su Leopardi*, a cura di Mario Diacono e Paola Montefoschi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989, p. 168): «Perché mi domanderete, si traduce allora, perché io stesso traduco? Semplicemente per fare opera originale di poesia. L'*Eneide* del Caro non è l'*Eneide* di Virgilio, è l'*Eneide* del Caro, un'opera stupenda, personalissima di un gran poeta».

Entro questa prospettiva si pone il nostro discorso che mira a studiare il processo di dinamico scambio verificatosi tra Italia e Francia a proposito dell'opera di Giacomo Leopardi, con particolare riferimento alle poesie dei *Canti*.

Si analizzeranno pertanto, attraverso una ricerca diacronica e sincronica, forme e momenti significativi della ricezione nella Francia letteraria dell'opera leopardiana dall'Ottocento sino ai nostri giorni, privilegiando la disamina delle traduzioni poetiche realizzate da famosi letterati come Sainte-Beuve, Jaccottet e Bonnefoy.⁷

Lo studio delle loro traduzioni poetiche (talvolta realizzate in forma di prose liriche) permetterà inoltre di studiare *sub specie* leopardiana questi stessi esponenti della letteratura francese i quali hanno introdotto un tenue, ma marcato leopardismo⁸ nel tessuto della loro produzione più propriamente 'creativa'.

L'indagine trova quindi il suo fondamento teorico in un'idea unitaria della tradizione poetica europea e si muove dall'analisi delle traduzioni prese in esame, per poi procedere, con approccio comparatistico, all'individuazione della poetica traduttoria dell'autore francese di volta in volta trattato e soprattutto della «memoria di traduzione» che si riflette entro la propria scrittura.

Lo studio della ricezione diventa una modalità ben precisa di ermeneutica del testo e la traduzione poetica costituisce un luogo privilegiato di incontro della cultura francese con un grande esponente della letteratura italiana ottocentesca, anch'egli insigne traduttore e teorico della traduzione.

Leopardi si sofferma, ad esempio, sulle caratteristiche «geometriche» della lingua francese, definendola una «langue sans illusions» perché, a suo dire, debole nelle sue forme di espressione poetica e inadatta ad esprimere l'indefinito dal momento che la

⁷ Un'indagine sistematica e approfondita sulla presenza di Leopardi in Francia nell'Ottocento è proposta in un celebre e poderoso saggio di Serban, che costituisce un punto di riferimento fondamentale: Nicole Serban, *Leopardi et la France. Essai de littérature comparée*, Paris, Champion, 1913. Trattandosi di uno studio validissimo, ma datato al 1913, ci si orienterà maggiormente sullo studio del leopardismo francese nel periodo successivo. Per quanto riguarda il diciannovesimo secolo ci limiteremo pertanto a fornire le coordinate che si ritengono necessarie per comprendere la successiva ricezione novecentesca di Leopardi, soffermandoci quindi esclusivamente su quei testi che hanno avuto una diffusione e circolazione maggiore nel tempo e nello spazio, come il contributo di Sainte-Beuve, e accennando soltanto a quei contributi ottocenteschi su Leopardi prodotti per lo più in ambito accademico. Sull'opera di Serban: cfr. Anna Dolfi, *Nicole Serban: un caso di fortuna leopardiana in Francia*, in Dolfi - Adriana Mitescu, *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 91-100 e Alberto Frattini, *Nuove postille al «Leopardi et la France» di Nicole Serban*, ivi, pp. 101-107. Fondamentale nel lavoro di ricerca bibliografica è la bibliografia ragionata di Eva Cantavenera, *Bibliografia leopardiana in Francia*, in «Studi leopardiani», n. 10, 1997, pp. 5-41.

⁸ Si adotta un termine entrato nell'uso soprattutto dopo il bel saggio di Gilberto Lonardi, *Leopardismo. Tra saggi sugli usi di Leopardi dall'Ottocento al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.

lingua «è quasi tutt'uno colle cose, incapace anche di vera poesia» (*Zib.* 1901-1902, 13/9/1823).

Ne consegue che le traduzioni della lingua gallica, secondo il giudizio di Leopardi, non sono mai efficaci, sia per i pregiudizi dei francesi nei riguardi delle altre letterature sia perché la stessa lingua sarebbe inadatta a tradurre la ricchezza e la varietà di un sistema linguistico a lei estraneo.

Tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo, in seguito ai rivolgimenti politici ed economici che mutano il quadro geopolitico europeo, anche l'egemonia culturale francese, in qualche modo erede del patrimonio 'universale' latino, si avvia alla perdita della sua supremazia.

In un certo senso proprio la diffusione dell'ampliamento e insieme della specializzazione dei saperi favoriti da quel tipo di cultura enciclopedica di cui la Francia stessa si era fatta promotrice, accelerano la decadenza dell'idea di un'unica lingua e modello culturale quale veicolo del sapere.⁹

Il progressivo affermarsi della lingua inglese, l'emergere di nuove identità, il rifiorire di antichi sentimenti nazionali, in una parola tutti quei fenomeni riconducibili al Romanticismo letterario, portano alla necessità, da parte della stessa Francia, di aprirsi alle altre letterature e a favorire i lavori di traduzione, così come auspicato dai celebri interventi di Madame de Staël. D'altronde già in epoca illuminista tanti intellettuali, come ad esempio Voltaire, si erano fatti promotori del cosmopolitismo, incoraggiando i contatti con le letterature straniere.

Questi continui appelli avevano avuto i loro effetti soprattutto in direzione anglosassone e tedesca, mentre, sino almeno alla prima metà del diciannovesimo secolo, gli studi sulla letteratura italiana erano alquanto rari e avevano riscosso solo effimeri successi, come nel caso de *I promessi sposi* manzoniani e de *Le mie prigioni* di Silvio Pellico.

Secondo Serban¹⁰ solo le opere leopardiane portarono alla creazione di un movimento più duraturo e ad un numero di traduzioni maggiore che per altri letterati italiani («Enfin, l'on peut dire que, seul d'entre les écrivains italiens du XIX^e siècle,

⁹ Cfr. Aurelio Principato, *Presentazione a Gabriella Catalano - Fabio Scotto, a cura di, La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee tra enciclopedismo e epoca romantica*, Roma, Armando, 2001, pp. 9-11.

¹⁰ Serban, *Leopardi et la France*, cit., in particolare cfr. il capitolo V intitolato *Essai sur l'influence de Leopardi en France*, pp. 393-434.

il a exercé une influence réelle sur la pensée française»¹¹ trovando però pochi imitatori perché a suo giudizio:

Le Français n'a jamais aimé l'esprit de négation. Il reste trop amoureux de la vie pour se complaire dans la contemplation du néant ou la volupté de la mort. Signe de légèreté, diront ses ennemis; marque de bon sens, peut-on répondre. Quoi qu'il en soit, on ne peut, au demeurant, nier que les doctrines pessimistes, en vogue durant les premiers temps du Romantisme, qui virent les *Obermann* et les *Adolphe*, ne parvinrent cependant jamais à pousser de fortes racines dans le sol de France.¹²

Il discorso delle influenze si complica inoltre sensibilmente se pensiamo quanto lo stesso Leopardi debba ad autori francesi come Montesquieu o Rousseau, per cui alcune similarità con altri scrittori potrebbero essere dovute a una fonte comune ben più che a una derivazione diretta.

Fu comunque il pessimismo del poeta italiano ad avere maggiore diffusione, con tutto il corollario dei suoi pensieri, della sua *Weltanschauung*, delle sue meditazioni sull'universo mentre invece la costellazione di altri elementi, di immagini o simboli troppo correlati alla situazione specificamente italiana ebbe difficoltà a trovare un riscontro oltralpe.

Già Italo Calvino aveva ben colto la difficoltà per il poeta di Recanati di varcare, con il suo nome e la sua opera, i confini nazionali:

Per noi Leopardi è una presenza che diventa sempre più grande e sempre più vicina; da tempo ogni generazione letteraria italiana si costruisce il suo Leopardi, diverso da quello delle generazioni precedenti, e si definisce attraverso la sua definizione di Leopardi; e Leopardi regge a tutte queste esperienze. Ebbene, fuori dei confini dell'Italia Leopardi semplicemente non esiste. Non c'è modo di far capire perché per noi è così importante ed è importante in tanti modi diversi e tutti veri... La trasmissione del contesto culturale italiano nel suo complesso deve fare i conti con zone d'ombra di cui quella di Leopardi è la più impressionante e macroscopica.¹³

Le parole di Calvino sono alquanto 'disfattiste', ma è pur vero che anche studiosi successivi hanno messo in rilievo le tappe di questo difficile caso di ricezione letteraria.

Se i primi tentativi di dialogo con l'opera di Leopardi avvengono nel periodo romantico soprattutto grazie al corrispondente svizzero De Sinner e poi ricevono un

¹¹ Ivi, p. 394.

¹² *Ibidem*.

¹³ Italo Calvino, *L'immagine culturale dell'Italia all'estero*, in AA.VV., *Atti della conferenza promossa dal comitato italiano dell'Unesco*, 22 febbraio 1979, «Il Velcro», 1980, p. 72-73.

nuovo slancio col celebre saggio pubblicato sulla «Revue des Deux Mondes» da Sainte-Beuve (1844), di fondamentale importanza per la diffusione della produzione del Recanatese è senz'altro la mediazione di Giuseppe Ungaretti, un "italiano di Parigi", fautore di una riscoperta della tradizione italiana in numerosissimi studi critici.

Lo studio si articola in quattro parti che prevedono una disposizione chiasmica degli argomenti da trattare, ovvero il primo e il quarto capitolo presenteranno una campitura ampia, percorrendo vari autori rispettivamente dell'Otto e del Novecento in modo da offrire una visione d'insieme dello *status quaestionis* per ciascun secolo. Il secondo e il terzo intendono invece avere un carattere più monografico e si incentreranno intorno a coloro che possono essere considerati, per varie ragioni che saranno precisate nei capitoli stessi, i principali poeti-traduttori leopardiani: Jaccottet, posto in posizione iniziale dopo l'*excursus* ottocentesco in quanto curatore di una delle principali e più diffuse edizioni francesi dei *Canti* di primo Novecento, e Bonnefoy da annoverare tra gli autori che maggiormente e dichiaratamente sono stati profondamente segnati dalla lettura dell'opera di Giacomo Leopardi.

Nel primo capitolo, «*Sous les glaces*». *Sainte Beuve e l'entrée en biographie di Leopardi nella Francia ottocentesca*, verranno presi in esame i primi tentativi di dialogo in Francia con l'opera di Leopardi che hanno inizio nel periodo romantico e ricevono un nuovo slancio col celebre *Portrait de Leopardi* di Sainte-Beuve (1844) in cui la biografia è intercalata da versioni in prosa e traduzioni poetiche dell'opera leopardiana realizzate dallo stesso celebre biografo.

L'analisi dettagliata di queste traduzioni rivela come l'autore faccia sovente ricorso all'amplificazione e preferisca un tipo di versione parafrasante rispetto a una *mot à mot*.

Comprovata da numerosi esempi testuali è l'ipotesi di un'identificazione tra biografo e biografato che spiegherebbe i molteplici leopardismi presenti in opere come la *Vie de Joseph Delorme* e in poesie quali *Premier amour*, *Le songe*, *Le soir de ma jeunesse* di chiara evocazione leopardiana sin dalla titolazione.

Facendo riferimento ad altri testi, spesso rari e difficilmente reperibili, verrà poi tracciato un *excursus* su altri importanti esponenti ottocenteschi che hanno tradotto Leopardi, con un cenno al sinora misconosciuto dramma teatrale in un atto *Le dernier jour de Leopardi* composto nel 1894 da Camille de Bainville.

Il secondo capitolo «*Al chiaror delle nevi*». *L'effacement di Philippe Jaccottet (e altri) nella traduzione dei Canti* mira innanzitutto a sottolineare, dopo aver ricordato i riferimenti a Recanati frequenti nella letteratura odeporea francese (ad esempio in Valery Larbaud), l'importante mediazione di Giuseppe Ungaretti nel contribuire alla fortuna primovecentesca di Leopardi che favorisce la realizzazione di una fondamentale edizione dei *Canti* di Leopardi, con traduzione francese, curata da Philippe Jaccottet.

L'«écriture de la traduction» jaccottetiana presenta molti punti di tangenza con Leopardi, anche a livello teorico, per cui la ricerca di «effacement» e di «justesse» è simile alla «semplicità» intesa come *dissimulatio artis* teorizzata dal poeta di Recanati su influsso dei principi della classicità.

Complessivamente le traduzioni di Jaccottet sono fortemente rispettose della lettera del testo, sia pur con una scelta di avvicinamento del poeta ottocentesco ai lettori contemporanei attraverso un processo di chiarificazione e razionalizzazione del tessuto lirico del testo-*source*.

In questa sezione della tesi si confronteranno le traduzioni leopardiane di Jaccottet con quelle di François Alphonse Aulard e di Georges Nicole, rintracciando poi, per ogni silloge jaccottetiana, i punti di tangenza con il poeta dei *Canti*, soffermandosi in particolare sulla «semantica della neve» che emerge, ad esempio, nel parallelismo tra la ginestra leopardiana e il bucaneve ricorrente nell'opera di Jaccottet, entrambi fiori fragili che riescono però a sfidare le intemperie naturali, rappresentate in un caso dall'eruzione vulcanica e nell'altro dal gelo invernale.

Il leopardismo di Jaccottet appare filtrato dall'influenza di Ungaretti che propone lo studio del poeta di Recanati attraverso le note categorie di «innocenza» e «memoria», entrambe fortemente operanti nella rielaborazione poetica del poeta-traduttore francese.

I maggiori contatti con Leopardi sono riscontrabili nei *carnets* de *La semaison* per molti versi simili allo *Zibaldone* e soprattutto nella silloge *Airs* (1967) in cui, ad esempio, il motivo selenico è riletto attraverso il chiarore della neve in *Lune d'hiver* e in cui sono individuabili delle personali riletture del motivo del canto e del volo degli uccelli, fittamente presenti nei *Canti*, e della figura del pastore del *Canto notturno*.

Il terzo capitolo, «*Les glaces de l'hiver*». *Bonnefoy e Leopardi poeti 'fraterni'*, sarà dedicato alla lunga e dichiarata predilezione leopardiana di uno dei più grandi

poeti francesi viventi che investe l'ambito della traduzione, della poesia e anche della critica letteraria.

L'interesse di Bonnefoy verso Leopardi si innesta in quello più ampio riguardante l'Italia letteraria e artistica, oggetto di numerosissime opere del versatile autore francese. Molte le affinità di poetica traduttoria tra i due autori, molti gli inserti leopardiani presenti nelle poesie di Bonnefoy.

Le traduzioni dai *Canti* (proposte significativamente dal traduttore in dittico con quelle da Keats) possono essere lette con l'ausilio delle interpretazioni proposte dal poeta di Tours nei suoi saggi critici espressamente dedicati a Leopardi e si configurano come poesie di grande suggestione e impatto emotivo.

Il legame tra creazione e pensiero critico si manifesta in modo pressante nelle scelte traduttive operate dal poeta in dialogo con un altro poeta, all'interno di una «double postulation» tra l'«être» e il «néant» che Bonnefoy identifica come l'essenza stessa della poesia. Altri poli forti della sua «lecture écrivante» ruotano intorno ad altre parole-chiave quali «finitude» e soprattutto «présence».

Forte è il richiamo di Bonnefoy rivolto alla Francia ad ascoltare «l'enseignement et l'exemple de Leopardi» che conferisce ai suoi scritti un valore pedagogico e parentetico non presente in altri poeti-traduttori, coniugandosi al tentativo di concettualizzare la valenza e pregnanza del pensiero filosofico del poeta di Recanati, riletto con una significativa apertura alla «speranza».

La parte conclusiva del lavoro mira, infine, a tracciare un bilancio 'provvisorio' intorno alla ricezione odierna di Leopardi nella nazione francese, dando spazio alle traduzioni poetiche di René Char, il cui incontro con Leopardi, pur avendo un'incidenza nell'insieme limitata nel suo percorso letterario, costituisce comunque un'ulteriore riprova dell'interesse di tanti grandi esponenti della letteratura francese nei confronti del poeta di Recanati. Seguono alcuni riferimenti alle più recenti riscritture e riletture critiche dell'opera leopardiana realizzate tra editoria e università.

Si intende soffermarsi soprattutto sull'importante e noto lavoro di traduzione integrale dei *Canti* realizzato da Michel Orcel, anch'egli autore di numerosi saggi sul poeta italiano, sino a curare dei riferimenti agli studi, spesso ancora *in fieri*, e alle riscritture leopardiane maturate in ambito accademico, secondo le linee di ricerca promosse, tra gli altri, da Jean-Charles Vegliante, Perle Abbruggiati e da Arlette

Estève, studiosa dell'università di Montpellier e autrice di una valida edizione dei *Canti* in francese con traduzione completa delle poesie di Leopardi.

La strumentazione critica messa in atto per il perseguimento degli obiettivi descritti sarà ricca e varia e si orienterà allo studio dei testi di riferimento, ovvero delle traduzioni realizzate, analizzate seguendo le teorie traduttologiche di volta in volta ritenute più opportune, prestando maggiore attenzione a quelle più recenti maturate in Francia.

Di particolare interesse per il tipo di analisi che ci apprestiamo a condurre sono, tra gli altri, gli studi di Antoine Berman il quale adotta un procedimento che definisce «analytique de la traduction» per individuare le diverse tendenze deformanti applicabili alla traduzione da analizzare, la cui somma decostruisce la letteralità a vantaggio del senso o dello stile.¹⁴

L'analisi di ogni traduzione terrà conto pertanto delle scelte compiute dall'autore a partire da alcuni ambiti principali: morfosintattico, lessicale, retorico, intertestuale. Per ciascuno di questi livelli il traduttore si trova a dover operare delle scelte, rendendo così manifesta la sua poetica traduttoria che, in un certo senso, corrisponderebbe allo stile adottato dal traduttore per trasporre in modo creativo una data opera.

Lavorare sulle traduzioni significa inoltre confrontarsi con loro, compararle, provare a ripercorre le tappe compiute dal traduttore, in un dialogo a due con l'autore del testo di partenza, in questo caso Leopardi e, in molti casi, in un dialogo a più voci quando si terranno in considerazione le diverse proposte traduttive dello stesso testo per mettere maggiormente in rilievo i punti cruciali del testo leopardiano su cui si sono maggiormente concentrati i singoli traduttori e per meglio intendere il senso delle strategie traduttive adottate da ciascuno di esso.

Ogni traduzione si carica perciò di molteplici valenze, dal momento che le scelte linguistiche divengono anche culturali e il tradurre implica l'interpretare, il confrontare il testo con la parola 'storica' della tradizione letteraria per poi carpirne il senso nascosto.

Quale ideale (e non esclusivo) filo conduttore del discorso - nonostante la varietà degli autori e dei testi presi in esame impedisca di tracciare una linea interpretativa unica - affiora di capitolo in capitolo il tema della neve che permetterebbe di

¹⁴ Cfr. Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

suggerire l'ipotesi di una rilettura francese di Leopardi in senso 'glaciale': nel caso di Jaccottet, ad esempio, è esplicito e posto in posizione di forte significazione il rimando ai versi 67-68 de *Le Ricordanze*: «in queste sale antiche, / al chiaror delle nevi», citati in italiano in una prosa lirica di *Notes du ravin*.

Da questa suggestione è possibile notare *à rebours* l'interesse di Sainte-Beuve per i versi leopardiani dedicati alla campagna militare invernale in Russia «sous les glaces» durante il periodo napoleonico e, successivamente, constatare come nella scrittura di altri autori, ad esempio di Bonnefoy, autore di opere quali *Début et fin de la neige*, questo tema, si intrecci, in modo allusivo, ai testi leopardiani tradotti e rielaborati in proprio.

I riflessi della neve evocati nella traduzione dell'edizione jaccottetiana, sono stati scelti nel titolo di questo lavoro (e richiamati in quelli dei singoli capitoli) anche per l'analogia che si potrebbe creare con i riflessi del lavoro di traduzione, con le rifrazioni che dal testo originale si riverberano su quello di arrivo, nelle presenze più o meno evidenti, chiaroscurali appunto, presenti nella produzione creativa di ogni traduttore.

Capitolo I
«Sous les glaces». Sainte-Beuve e l'entrée en biographie di Leopardi
nella Francia ottocentesca

O toi qu'appelle encore ta patrie abaissée,
 Dans la tombe précoce à peine refroidi,
 Sombre amant de la Mort, pauvre Leopardi,
 Si, pour faire une phrase un peu mieux cadencée,
 Il t'eût jamais fallu toucher à ta pensée,
 Qu'aurait-il répondu, ton cœur simple et hardi?
 (Alfred de Musset)

1.1 AVANT-PROPOS

In una delle sue ultime lettere a Louis de Sinner, così scrive Giacomo Leopardi:

Io per molte e fortissime ragioni sono desiderosissimo di venire a terminare i miei giorni a Parigi. [...] Credete voi che una nuova collezione dei Classici italiani, che io dirigessi illustrassi ec. potrebbe occuparmi utilmente costi? Vi assicuro che nessuna delle intraprese di tal genere fatte finora in Francia è stata affidata ad Italiani capaci di ben guidarla. [...] In qualunque caso, potreste voi nella lettera che mi scriverete rispondermi sopra di ciò con un articolo ostensibile, nel quale mi darestes speranza certa che, giunto costà, io avrei tosto dove impiegarmi, nominandomi *circostanziatamente* l'impresa il libraio ec.? Con una tal lettera alla mano credo che mi sarebbe possibile di trovar qui mezzi sufficienti per condurmi a Parigi e viverci i primi mesi. (Lettera a de Sinner, Napoli, 20-3-1834).¹⁵

Anche dal nuovo soggiorno a Napoli, Leopardi appare alla ricerca di un *ubi consistam*, e rivolge il suo interesse verso la capitale francese, testimoniato da altre lettere coeve ai familiari, in stretta correlazione con la dimensione letteraria. L'attrattiva della città non risiede infatti nelle sue bellezze artistiche o paesaggistiche, bensì nella speranza di una possibilità lavorativa e quindi dell'appagamento di un desiderio che è anche una ragione di esistere.

Da questa lettera scritta da un letterato a difesa di sé e del patrimonio letterario italiano da tutelare e far conoscere all'estero, si svela, forse più chiaramente che in altri luoghi della sua scrittura, il senso di una vita spesa a misurarsi e confrontarsi con spazi urbani spesso ostili, ma continuamente studiati in relazione alla loro possibilità di accogliimento e quindi di 'ospitalità' del vero artista.

¹⁵ Giacomo Leopardi, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2006, p. 1062. Le citazioni dall'epistolario sono tratte da quest'edizione. Il carteggio tra Leopardi e de Sinner è stato pubblicato in Francia in *Dialogue entre un hōnnete homme et le monde*, Paris, Allia, 1998.

L'appagamento si conferma quindi nello spazio dell'altrove ed in certi casi assume dei connotati particolari che rendono taluni luoghi come autentiche "città di desiderio". È quanto si verifica nel caso di Parigi che, nonostante i vari giudizi negativi formulati da Leopardi sulla Francia in altri contesti, è vagheggiata proprio in relazione alle possibilità editoriali e quindi ad una migliore fruizione artistica della sua produzione letteraria.

Il sogno leopardiano della *Ville Lumière* rientrerà nel novero dei progetti e dei «disegni letterari» mai realizzati, ma lo sarà altrettanto per i suoi scritti?

Nell'accostarsi ad un poeta come Giacomo Leopardi, capace di alternare dichiarazioni feroci di misogallismo, sul solco dell'atteggiamento del padre Monaldo, e slanci appassionati verso la società e la lingua di Francia, può apparire opportuna un'indagine sulla ricezione del poeta italiano nella letteratura e cultura francese, a partire dalle traduzioni poetiche che sono state realizzate per diffonderne la sua opera.

Tra i poeti è sicuramente Musset uno dei primi a cogliere la grandezza del poeta di Recanati, poi seguito da Alfred de Vigny, le cui dottrine presentano molteplici similarità con quelle di Leopardi.

L'ingresso della scrittura leopardiana in Francia, mediato anche dalle iniziative promosse nell'ambito di alcuni salotti letterari come quello di Cristina Belgiojoso,¹⁶ viene peraltro fatto risalire allo svizzero Louis de Sinner, principale divulgatore del Nostro anche in Germania,¹⁷ autore, tra l'altro, della traduzione di tre operette morali: il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, *La scommessa di Prometeo* e il *Dialogo della Natura e di un Islandese* apparse nel 1833 (ma tradotte già nel 1831)¹⁸ su tre numeri successivi della rivista «Le Siècle».

Intorno a questi testi è sorto un problema di attribuzione dal momento che le versioni delle operette sono siglate solamente con una S., laddove il saggio introduttivo reca chiaramente la firma di Louis de Sinner. Per questo motivo si è pensato che le traduzioni siano opera di un suo allievo e che il filologo abbia curato soltanto la revisione finale.

¹⁶ Su quest'aspetto cfr. Novella Bellucci, *G. Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996.

¹⁷ Sulla diffusione degli studi leopardiani presso i filologi tedeschi cfr. Sebastiano Timpanaro, *La filologia di Leopardi*, Bari, Laterza, 1977, p. 245 e segg.

¹⁸ In quest'anno è anche possibile trovare un primo riferimento a Leopardi in una nota del de Sinner apparsa nel *Thesaurus linguae graecae, ab Henrico Stephano constructus*, pubblicato sotto la direzione di G.R. Lud, de Sinner e Theobaldus Fix, Paris, Firmin Didot, 1831.

Quel che è certo, comunque, è che de Sinner si mosse attivamente per far conoscere all'estero l'opera di Leopardi e soprattutto che fu il principale mediatore dell'interesse di un autore, Charles Augustin Sainte-Beuve, il cui studio rappresenterà, tra pregi e difetti, un essenziale punto di riferimento della critica leopardiana francese (ed europea), basato proprio su alcuni manoscritti mostratigli da de Sinner, il quale in più luoghi aveva formulato il desiderio di pubblicare un'edizione delle opere del poeta italiano, come ravvisabile anche dal carteggio con Antonio Ranieri.¹⁹

Presso la «Revue encyclopédique» nello stesso anno era uscito un altro articolo dedicato all'edizione fiorentina dei *Canti* firmato S.R., oggi unanimemente identificato con Charles Didier. Anche questo articolista si cimenta nella traduzione in prosa di alcuni passi leopardiani scelti per inframezzare il suo discorso critico incentrato sul versante civile e patriottico leopardiano, come spesso avviene nei lettori francesi ottocenteschi. Vi sono pure altri aspetti caratterizzanti Leopardi che si riproporranno anche in altri autori, quali la difficoltà del suo pensiero e del suo stile, l'importanza conferita al tema della natura e del dolore.

Nel 1837 presso il periodico «La paix» appare un altro articolo a cura di François Napoléon Theil che merita di essere ricordato per alcuni aspetti degni di rilievo. Oltre al consueto riferimento al patriottismo leopardiano si trova, infatti, un'acuta rappresentazione del poeta italiano incentrata sul tema della prigione: non solo in riferimento agli spazi asfittici in cui era di fatto recluso Leopardi (Recanati, il palazzo paterno, la biblioteca) ma soprattutto alla prigione del corpo che teneva in segregazione un genio.²⁰

Sempre grazie alla determinazione del filologo svizzero di diffondere oltralpe l'opera leopardiana, si può riscontrare un altro fugace cenno erudito al Recanatese nel libro *Traditions tératologiques* di Berger de Xivrey, precisamente alla pagina sessanta dei *Prolégomènes* in cui si accenna al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, a quel tempo ancora inedito, soffermandosi soprattutto sulla questione degli «Hypocentaures» e dei Pigmei.

¹⁹ Per ricostruire questa fase della fortuna critica leopardiana in Francia, oltre al già citato Serban, cfr. in riferimento alle *Operette morali*: Lorenzo Flabbi, «Paradoxes Philosophiques». *Le Operette nell'Ottocento francese, le Operette di Challemel-Lacour*, in Antonio Prete, a cura di, *Sulle Operette morali. Sette studi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, pp. 106-139.

²⁰ Cfr. Bellucci, *Giacomo Leopardi e i contemporanei*, cit., pp. 368-370.

Dopo che Berger de Xivrey si accosta all'opera di Leopardi, ne ripercorre anche alcune tappe formative, decidendo, ad esempio, di tradurre la *Batracomyomachia* pseudomerica e facendo precedere il suo lavoro dalla traduzione della dissertazione che il poeta di Recanati aveva scritto a sua volta quale premessa della sua versione.²¹ In questo caso quindi l'intenso lavoro filologico e traduttorio compiuto da Leopardi intorno a questo poemetto si fa veicolo della diffusione in Francia di un controverso testo della greçità.

1.2 SUL PORTRAIT DE LEOPARDI SAINTE-BEUVIANO

Sainte Beuve, uno dei piú prestigiosi critici letterari dell'epoca, non è dunque il primo in Francia ad essersi occupato del poeta di Recanati. Oltre all'apporto fondamentale di de Sinner, negli anni Trenta dell'Ottocento vi erano state delle brevi note critiche sull'edizione Piatti dei *Canti* del 1831 apparse presso la «Revue encyclopédique» nel 1833 e nella «Revue des études italiennes» (1838), le quali insistevano soprattutto sulle canzoni civili e sulla valorizzazione del Leopardi patriota la cui voce si levava per gridare la lotta dell'Italia per la propria indipendenza, ed insieme rinnovatore elegante e semplice del classicismo caratteristico della poesia italiana, ormai chiuso entro freddi stilemi e convenzioni. Bisognerà però aspettare l'autore dei *Portraits* per avere una presentazione a tutto tondo dell'infelice poeta.²²

Unanime è il riconoscimento dell'importanza del contributo saintebeuviano, considerato da Ungaretti (strenuo sostenitore e promotore della poesia leopardiana sul territorio francese) lo scritto piú serio e rigoroso di quegli anni intorno al poeta.

Il testo di Sainte-Beuve, seppur a tratti compassato e di maniera, è infatti equilibrato, attento a molti snodi tematici ed interpretativi dell'arte leopardiana e inframezzato da numerosi *topoi modestiae*, rivelatori peraltro del rispetto con cui il biografo si accosta all'opera di Leopardi.

²¹ *La Batrachomyomachie, traduite en français par J. Berger de Xivrey, 2^e édition, augmentée d'une dissertation sur ce poème, traduite de l'italien de M. le Comte Leopardi et de la guerre comique, ancienne imitation en vers burlesques, Paris, Arthus-Bertrand, 1837, in -18, avec 1 portrait.*

²² Così infatti esordisce Sainte-Beuve nel suo scritto: «Le nom seul de Leopardi est connu en France; ses œuvres elles-mêmes le sont très peu, tellement qu'aucune idée précise ne s'attache à ce nom résonnant et si bien frappé pour la gloire. Quelques-uns de nos poètes qui ont voyagé en Italie ont rapporté comme un vague écho de sa célébrité» (p. 19). Si cita dall'edizione Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Portrait de Leopardi*, Paris, Allia, 1994, indicando di volta in volta il numero della pagina di riferimento.

Il valore del contributo dello scrittore francese sarà comunque più evidente facendo qualche rapido cenno al suo, spesso contestato, metodo critico da cui si è generata una vera e propria «légende anti-beuvienne».²³

Varia e mutevole è stata nel corso del tempo la fortuna critica della vasta produzione scrittoria di Sainte-Beuve, oscurata nel XX secolo da autori come Malraux e soprattutto Proust nel suo *Contre Sainte-Beuve* (1954) e solo recentemente riabilitata da nuove tendenze critiche di segno opposto, ad esempio con lo scritto *Pour Sainte-Beuve* (1987) di José Cabanis. Ad essere posto sotto accusa è stato soprattutto il metodo biografico dell'autore francese per il quale bisognava «Aller droit à l'auteur sous le masque du livre».²⁴

È soprattutto la «Nouvelle critique» a considerare Sainte-Beuve il fondatore di una storia letteraria «préhistorique» il cui «biographisme» deve essere sostituito da una nuova strumentazione critica per cui, in molti casi, la sua opera sull'onda della *vague* contestatrice viene rifiutata in blocco, evitando di prendere in considerazione l'ipotesi che qualcosa del suo metodo possa essere valido.²⁵

Nel suo tentativo di riabilitare Sainte-Beuve, Brix riporta, non a caso, la dichiarazione di Michel Crépu, che ricorda gli anni della sua formazione universitaria segnati dal *Contre Sainte-Beuve* proustiano («Sainte-Beuve n'existait pas, pour nous, autrement que sous la forme d'un négatif donné pour tel, indiscutable»)²⁶ sottolineando quindi la disinformazione diffusa intorno alla poderosa e complessa opera saintbeuviana.

Cruciale in questa valutazione è stata peraltro la prospettiva adottata da Sainte-Beuve dalle cui affermazioni sembrerebbe che lo studio dell'opera letteraria sia subordinato alla biografia dell'autore, come possiamo riscontrare a proposito di un articolo su Chateaubriand del 1862 in cui lo studioso afferma:

La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme

²³ Si usa la formula di Maxime Leroy, *Notice sur la vie de Sainte-Beuve*, in Sainte-Beuve, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1949, p.10.

²⁴ Sainte-Beuve, *La fontaine de Boileau. Épître à Mme la Comtesse Molé* in Id., *Portraits littéraires*, Paris, G. Antoine, p. 21. Una recente biografia dell'autore è a cura di Nicole Casanova, *Sainte-Beuve*, Paris, Mercure de France, 1995.

²⁵ Cfr. Michel Brix, *Sainte-Beuve ou la liberté critique*, Paris, La chasse au snark, 2002, pp. 6-7.

²⁶ Michel Crépu, *Sainte-Beuve. Portrait d'un sceptique*, Paris, Perrin, 2001, «Portraits d'histoire», p. 9 (poi in Brix, *Sainte-Beuve...*, cit., p. 7).

même; et je dirais volontiers: tel arbre, tel fruit. L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale.²⁷

Da questo brano si evince chiaramente come - accanto all'etichetta di storico e di critico letterario - l'autore dei *Portraits littéraires* ambisse, con orgoglio, anche a quella di moralista proteso alla ricerca di un'indipendenza di giudizio e autonomia intellettuale che lo spinge a prendere in considerazione con uguale interesse scrittori celeberrimi ed altri meno noti, di qualunque tempo e di qualunque nazione di appartenenza.

In questa prospettiva le *Operette morali* sono apprezzate e lette come la rivelazione di un volto di Leopardi finora non manifestatosi apertamente:

C'est le livre de prose auquel Manzoni décerne un si bel éloge. Leopardi, tout en y étant fidèle à lui-même, nous y apparaît sous un nouveau jour: le grand moraliste que recèle tout grand poète se déclare ici et se développe en liberté sous vingt formes ingénieuses et piquantes.²⁸

Di notevole importanza risulta quindi essere il saggio su Leopardi, composto nel 1844 per la «Revue des deux mondes» e ripubblicato nel 1994 dalla casa editrice Allia che sta curando la riedizione di tante opere leopardiane.

La vicinanza cronologica della data di composizione della biografia alla morte del Recanatese, avvenuta nel 1837, conferisce allo scritto un tono sobriamente commemorativo che fa di questo testo, secondo Antonio Prete, una variante saggistica del genere francese del *tombeau*.²⁹

Insieme a quest'aspetto, particolarmente evidente ad inizio del discorso, subentra subito con chiarezza anche una forte intenzione pedagogica, un desiderio sincero di far amare alla nazione francese, che sembrava aver perso ormai di vista i forti ideali e le passioni magnanime, un poeta fragile e solitario, ma dotato di una profonda cultura e al tempo stesso cantore di valori e di virtù ormai perduti nella modernità.

Leopardi, insomma, in questo ritratto si erge come «le dernier des Anciens», l'ultimo degli antichi:

²⁷ Brix, *Sainte-Beuve ou la liberté critique*, cit., p. 20 (*Le constitutionnel*, 22 juillet 1862 in *Nouveaux lundis*).

²⁸ Sainte-Beuve, *Portrait de Leopardi*, cit., p. 56.

²⁹ Antonio Prete, *Introduzione a Charles-Augustine Sainte-Beuve, Ritratto di Leopardi*, a cura di Carlo Carlino, Roma, Donzelli, 1996, p. VII.

Il considère Brutus comme le dernier des Anciens, mais c'est lui qui l'est. Il est triste comme un Ancien venu trop tard. Il n'a pas voulu rendre son épée et il est prêt à s'en percer dix fois le jour. [...] Mais Leopardi garde en lui, nous le répétons, ce trait distinctif qu'il était né pour être positivement un Ancien, un homme de la Grèce héroïque ou de la Rome libre, et cela sans déclamation aucune et par la force même de sa nature. [...] Il oubliait un peu que Socrate déjà avait dit qu'il était impossible de vaquer aux choses publiques en honnête homme et de s'en tirer sain et sauf, et que Simonide avait déjà déploré amèrement la misère de la race des hommes; ou plutôt il ne l'oubliait pas, mais il croyait qu'à travers ces plaintes et ces écueils inévitables, il y avait lieu, en ces temps-là, de vivre d'une vraie vie, au lieu d'être, comme aujourd'hui, jeté dans le monde des ombres. (pp. 47-48)

Comme il faut pourtant qu'on soit toujours (si peu qu'on ne soit) du temps où l'on vit, Leopardi en était par le contraste même, par le point d'appui énergétique qu'il y prenait pour s'élancer au-dehors et le repousser du pied. (p. 49)

Ultimo degli antichi è definito il *Bruto* leopardiano e un alone di eroicità pervade tutta la tessitura narrativa ordita da Sainte-Beuve.³⁰

Sia il biografo che il biografato guardano al mondo antico con identica nostalgia e questo comune sentire permette a Sainte-Beuve di andare oltre lo studio dell'indubbia erudizione leopardiana che tanto aveva colpito i lettori tedeschi.

Egli ha il merito di scorgere, tra i primi, dietro il notevole esercizio libresco, la figura esemplare di un letterato in grado di tenere compresenti nella sua produzione le istanze della classicità con quelle romantiche del suo tempo.³¹

L'autore del *Portrait* riesce ad andare anche oltre, in quanto capisce la valenza e l'originalità dell'«ossimoro del pensiero»³² leopardiano, che consiste nel rimpiangere il forte sentire degli antichi, ma – al tempo stesso- nell'avvertire la vanità di questi sentimenti, l'illusorietà del desiderio di un tempo che non potrà più tornare, l'inanità della lotta contro l'oblio che giunge inevitabile per uomini e cose.

Sainte-Beuve rivendica fortemente la grandezza della presenza leopardiana sin dall'*incipit* col demolire gradualmente la statua marmorea di «sombre amante de la Mort» che gli aveva innalzato due anni prima Alfred de Musset, il quale aveva composto una poesia, citata ad apertura della biografia, dedicata a Leopardi, inteso come un eroe alfieriano, ribelle e tutto romantico.

³⁰ Come nota Rigoni infatti «Sainte-Beuve est à ce point dominé par l'idée de Leopardi comme homme antique que son discours critique ne peut pas se revêtir naturellement de figures classiques. Il assimile la rime léopardienne aux vases de bronze, artistement disposés dans les amphithéâtres antiques, qui renvoyaient à temps la voix aux cadences principales». (Mario Andrea Rigoni, *Sainte-Beuve et Leopardi*, in Sainte-Beuve, *Portrait de Leopardi*, cit., p. 13).

³¹ Prete, *Introduzione a Sainte-Beuve, Ritratto di Leopardi*, cit., pp. VII-VIII.

³² Ivi, p.VIII.

Il ritratto che Sainte-Beuve ci consegna di Leopardi coniuga modernità a stereotipi e ha il merito indiscusso di proiettare il poeta di Recanati entro uno scenario più ampio grazie al paragone con tanti esponenti della letteratura classica e soprattutto europea.

Leopardi non è solo il «dernier des Anciens», ma anche «un Pétrarque incrédule et athée», oltre ad essere affiancato ai «poètes et peintres du désespoir» quali Byron, Shelley, Oberman.

In questo caso Leopardi è accomunato ad altri celebri letterati per affinità di tematica, e viene considerato in correlazione al *clichè* del suo pessimismo, laddove in paragoni successivi sono valorizzati maggiormente altri aspetti come l'acribia filologica simile all'*esprit de géométrie* pascaliano:

de même que chez Pascal, avec qui on l'a comparé, le génie mathématique éclata comme par miracle; ainsi le génie philologique se fit jour merveilleusement chez le jeune Leopardi (p. 22).

E ancora, a proposito delle *Operette Morali*, non mancano i riferimenti a Luciano, Swift e soprattutto a Voltaire:

Il est plus sérieux que Voltaire, alors même qu'il plaisante, et puis il va jusqu'au bout. On peut dire que le déisme de Voltaire est une inconséquence et souvent une dérision de plus. Leopardi a le malheur d'habiter en un scepticisme sans limites, et sa sincérité, lorsqu'il écrit, n'en suppose aucune. Il a rang parmi le petit nombre de ceux qui ont le plus pénétré et retourné en tout sens l'illusion humaine. (p. 56)

Molti giudizi critici sono innovativi e precorrono tanta critica (anche italiana) su Leopardi, nonostante ancora non fossero noti testi fondamentali quali lo *Zibaldone*, pubblicato dopo la stesura del *Portrait*.

Nel passare in rassegna, ad esempio, le peculiari forme del classicismo leopardiano, nel valorizzare il ciclo di Aspasia e nel considerare l'importanza del *Tramonto della luna* quale ultima prova versificatoria di Leopardi, Sainte-Beuve mostra un raro acume che gli proviene da un attento scandaglio anche di opere minori, come il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* e che lo porta a considerare l'«illusione» un'importantissima parola-chiave della produzione leopardiana e quindi della sua stessa critica.

Nonostante il suo tanto contestato «metodo biografico», in questo caso Sainte-Beuve si discosta non solo da alcuni *portraits* più facilmente criticabili, ma anche da

tanti illustri biografi e critici leopardiani, da quelli di scuola positivista come il Sergi e Patrizi dediti all'indagine sulle malattie del poeta per meglio comprenderne l'opera, a quelli di noti studiosi come Benedetto Croce che pure insisteva molto sul peso dei condizionamenti fisici.

Qui l'autore francese si sofferma pochissimo sui pur noti dati biografici e si concentra piuttosto sui testi, al punto di fare un passo oltre, rispetto alle sue consuetudini, e di dare lui stesso voce alle parole di Leopardi, traducendone alcuni celebri testi.

Pur chiaramente consapevole di discostarsi alquanto dalla concisione leopardiana, non è certo un dato trascurabile che l'autore francese comprenda l'importanza di far conoscere la poesia dei *Canti*, sottolineando che già in Germania molte poesie leopardiane erano state tradotte.

Inoltre, a differenza della maggior parte delle biografie leopardiane che molto spazio danno alle costrizioni patite durante gli anni di formazione del piccolo Giacomo a Recanati, Sainte-Beuve si mostra interessato maggiormente ad altri aspetti come i contraddittori percorsi (opposti a quelli di Manzoni, pure oggetto di un *Portrait* da parte di Sainte-Beuve) di un animo sensibile alla fede in giovinezza e poi distante dalla religione negli anni a seguire.

Al problema religioso sono infatti dedicate alcune pagine del *Portrait* ispirate da una sezione del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (precisamente il capitolo XV, *Dei pigmei e dei giganti*) già pubblicato in Francia, come si è detto, autonomamente da Jules Berger de Xivrey (Paris, À l'Imprimerie Royale, 1836) e che viene tradotto da Sainte-Beuve in modo sostanzialmente aderente al testo come è riscontrabile nel seguente passo.

Religione amabilissima! È pur dolce terminare col parlare di te ciò che si è cominciato per far qualche bene a quelli che tu benefichi tutto il giorno; è pur dolce poter concludere con animo fermo e sicuro che non è filosofo chi non ti segue e non ti rispetta, e non v'ha chi ti segua e ti rispetti che non sia filosofo.

Religion très aimable [...] il est doux pourtant de pouvoir terminer en parlant de toi un travail qui a été entrepris en vue de faire quelque bien à ceux qui recueillent tes bienfaits de chaque jour; il est doux de pouvoir, d'une âme ferme et assurée, conclure qu'il n'est point vraiment philosophe celui qui ne te suit ni te respecte, et que te respecter et te suivre, c'est être par là même assez philosophe.³³

³³ Sainte-Beuve, *Portrait de Leopardi*, cit., p. 24

Il passo è rivelatore intanto del rigore metodologico con cui il biografo si accosta al letterato italiano e della sua attenzione verso documenti generalmente trascurati, in questo caso i progetti leopardiani raggruppati col titolo *Supplemento generale a tutte le mie carte* da cui risulta un'indicazione relativa all'ideazione di inni cristiani e affrontata dall'autore francese nell'apparato paratestuale che corredda la sua biografia.

Sicuramente non casuale è l'eguale interesse mostrato dal biografo francese per Manzoni, oggetto di un altro *Portrait* dedicato proprio all'autore de *I promessi sposi* e a Fauriel.

Il ritratto manzoniano è meno analitico e approfondito di quello del Recanatense, ma è degno di interesse perché incentrato sullo scambio reciproco Italia-Francia avvenuto proprio grazie alla mediazione di Fauriel che fa conoscere Manzoni nella sua nazione, così come Sainte-Beuve stesso immette Leopardi nella cultura francese.

Anche in questo caso il testo trascura quasi del tutto i dati biografici a vantaggio dello studio della ricezione dell'autore italiano in Francia.

Di Fauriel viene messo in rilievo il ruolo di maestro, capace di proficui consigli verso il suo giovane allievo. A tal riguardo interessanti sono le pagine dedicate all'uso della rima che ci permetteranno di ricollegarci ad alcune riflessioni espresse anche nel *Portrait* leopardiano.

Nel discorso su Manzoni alle esigenze della rima vengono preferiti i versi sciolti in quanto il poeta, non vincolato dalla rima, può ricercare dentro di sé il significato e il pensiero principale del suo componimento senza farsi condizionare dai pensieri secondari che la scelta metrica potrebbe suggerirgli.

L'approccio di Sainte-Beuve a Manzoni è ancora più chiaramente *cibliste*³⁴ rispetto a quello mostrato per Leopardi, ovvero tende a sottolineare i punti di contatto tra Manzoni e i letterati francesi in un gioco di reciproche influenze, come è possibile notare dal seguente brano:

Voglio far che si veda sino a qual punto il Manzoni, congiunto alla Francia per via del Fauriel, sia stato, in Italia, il rappresentante e il fratello della scuola storica francese. Voglio far toccare con mano il nesso e il nodo. Questa scuola non avendo prodotto il suo poeta drammatico presso noi (in Francia), l'ha avuta in Italia nel Manzoni.³⁵

³⁴ Si fa riferimento alla distinzione tra *sourciers* e *ciblistes* introdotta da Jean René Ladmiral nel suo *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.

³⁵ Sainte-Beuve, *Fauriel e Manzoni. Leopardi*, traduzione di G.Z.J., Firenze, Sansoni, 1895, p. 14.

Lo studio si concentra sulle prime prove manzoniane sino alle tragedie, accennando solamente ai *Promessi Sposi* e contestualizza bene l'autore all'interno della complessa temperie del romanticismo italiano ed europeo.

Tornando a Leopardi, sorprendente è come Sainte-Beuve riesca a cogliere bene e a spiegare in modo semplice e chiaro anche la complessa posizione del poeta di Recanati all'interno della *querelle* classico-romantica, collegando al tempo stesso sapientemente il rimpianto della classicità al tema dell'illusione.

Il biografo francese privilegia un andamento diacronico e offre numerosi esempi di contestualizzazione del discorso, mostrando di aver ben capito che, per un autore come Leopardi, il ricorso ad ampie citazioni (e in questo caso traduzioni realizzate dallo stesso biografo) di testi lumeggia la biografia molto bene, considerando l'assoluta inscindibilità, nel poeta di Silvia, tra letteratura e vita.

L'autore del *Portrait* sottolinea anche l'importanza dell'esercizio costante compiuto da Leopardi traduttore, considera le traduzioni compiute negli anni 1816-17 un esercizio preparatorio all'attività poetica di fondamentale importanza, coglie nel segno quando comprende che la lettura intensiva ed estensiva dei classici diventa un vero e proprio dialogo tra il giovane Giacomo e i suoi illustri predecessori, insiste opportunamente sul desiderio di Leopardi di «incatenare, come traduttore, il proprio nome a qualcuno dei classici illustri più antichi».³⁶

A sua volta Sainte-Beuve si mostra alla ricerca di un contatto più diretto con il Recanatese e decide di inserire un florilegio di sue trasposizioni dell'opera leopardiana all'interno del saggio biografico.

1.3 SAINTE-BEUVE E I *CANTI*: VERSIONI IN PROSA E TRADUZIONI POETICHE

Un discorso a parte va quindi fatto per quanto riguarda le prove traduttive presenti nella biografia.

Sainte-Beuve si cimenta in prima persona con traduzioni dai componimenti di Leopardi, seguendo una doppia 'trafila', ovvero trasponendo in prosa alcuni testi citati solo parzialmente (come *All'Italia*, *Ad Angelo Mai*, *Alla primavera*) e traducendo in versi le seguenti poesie trasposte per intero: *L'infinito*, *Alla luna*, *La sera del dì di festa*, *Il passero solitario* e *Amore e Morte*.

³⁶ Id., *Ritratto di Leopardi*, cit., p. 12 ovvero «Il s'estimerait à jamais heureux de s'enchaîner comme traducteur à quelque illustre classique des premiers âges» (Sainte Beuve, *Portrait de Leopardi*, cit., p. 27).

Diverse sono naturalmente le modalità di trasposizione tra le versioni in prosa che si rivelano una sorta di parafrasi e il tentativo di resa poetica delle celeberrime liriche leopardiane, qui tutte disposte una di seguito all'altra per formare quasi una piccola antologia poetica dentro il tessuto biografico.

La prima versione in prosa tratta dai *Canti* ad essere inserita nel *Portrait* riguarda la canzone *All'Italia*, di cui traspone i primi sessantasette versi.

Sia pur sotto un lieve stucco manieristico, Sainte-Beuve rimane assolutamente fedele all'originale, concedendosi ben poche variazioni rispetto al testo *source* che investono soprattutto l'aspetto sintattico, come avviene prevedibilmente nello svolgersi dei versi in un tessuto prosastico.

Mutata è quindi la punteggiatura, con un incremento dei punti esclamativi ed interrogativi che generano, a loro volta, un vero e proprio 'arricchimento' semantico in direzione di un'intensificazione del sentimento patriottico.

Ad esempio gli elementi dei primi versi, espressi attraverso dei polisindeti con la congiunzione «e», sono ulteriormente scanditi dall'aggiunta di virgole che marciano meglio l'*enumeratio* incipitaria:

O patria mia, vedo le mura e gli archi
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri degli avi nostri,
ma la gloria non vedo,
non vedo il lauro e il ferro ond'erano
.....[carchi
i nostri padri antichi. (vv. 1-6)

O ma patrie, je vois les murs, et les arcs, et
les colonnes, et les statues, et les tours
désertes de nos aïeux; mais la gloire, je ne la
vois pas, je ne vois ni le laurier ni le fer dont
étaient chargés nos pères d'autrefois.
(pp. 30-31)

Per il resto emerge chiaramente una traduzione *mot à mot* in cui si verifica sovente un impoverimento lessicale, ad esempio con la scelta di tradurre il vocabolo «ermo», desueto e connotato dall'uso leopardiano, con il più comune «désertes» o, poco più avanti, il «formosissima donna», riferito alla personificazione dell'Italia, con «ô très belle Dame!». Proposizioni diverse sono a volte unificate, come nel celebre passo «L'arme qua l'arme...» che nella traduzione è così reso:

Des armes ici, des armes! Moi seul je combattrai, je tomberai seul; et fasse le Ciel
que pour les cœurs italiens mon sang devienne flamme! (p. 31).

Tra le variazioni degna di rilievo è anche la scelta di proporre differenti traduzioni per esprimere lo stesso vocabolo, sopprimendo così l'effetto di ripetizione presente

nei versi. È quanto avviene per la traduzione del primo emistichio del verso 45 («Attendi, Italia, attendi») reso con «Attention, Italie! Prête l'oreille» che produce uno slittamento semantico dall'idea di attesa allo stato di allerta, alla necessità di un atteggiamento vigile e attento.

Si segnala, infine, un'ultima, significativa variazione, tra le poche apportate da Sainte-Beuve in questa traduzione, relativa all'esplicitazione del sintagma leopardiano «pugnano per altra terra» (v. 52) con «combattent pur la terre étrangère».

Il biografo francese legge in questi versi il riflesso di quelli, ben più antichi, del greco Simonide, e prosegue con l'inserzione della traduzione parafrasante dei versi 74-100 della canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*. Rispetto al frammento tratto da *All'Italia*, si registra un più alto numero di variazioni, probabilmente dettate dalla necessità di rendere lineari quei passi che presentano un periodare sintatticamente arduo.

Sicuramente la scelta dei versi da tradurre non è casuale, in quanto contengono dei precisi riferimenti in negativo alla Francia e quindi la traduzione diviene lo spunto per scandagliare, con rapide notazioni, le ragioni del misogallismo di questi versi leopardiani.

Si riporta di seguito il passo in questione, espresso attraverso una significativa preterizione:

Taccio gli altri nemici e l'altre doglie;
ma non la più recente e la più fera
[ma non la Francia scellerata e nera]
Per cui presso alle soglie
Vide la patria sua l'ultima sera.
(vv. 99-102)

Je veux taire les autres ennemis et les autres
sujets de deuil, mais non la France scélérate
et mauvaise (*la Francia scelerata e nera*),
par qui ma patrie à l'extrémité a vu de près
son dernier soir.
(p. 33, corsivi nel testo)

L'autore traduce da una delle versioni precedenti (indicate come R18 e B24) che contengono un riferimento esplicito alla nazione francese poi attenuato nelle edizioni successive.

In questo caso la traduzione dei versi viene interrotta da una nota di commento dell'autore per poi riprendere dal v. 148 della canzone in cui vi è il riferimento alla campagna di Russia.

Tra le canzoni civili Sainte-Beuve traduce anche *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*, riportando esclusivamente i versi 66-108, ovvero quelli dedicati a Petrarca, Colombo e Ariosto, e lo fa mantenendo

sostanzialmente invariata la struttura portante del testo di partenza, apportando solo qualche variazione minima, necessitata prevalentemente dall'esigenza esplicativa spesso presente nel passaggio da una lingua ad un'altra.

La citazione è preceduta da una breve introduzione che con toni molto enfatici, resi dal succedersi di proposizioni esclamative, svela ai lettori francesi l'importanza del ritrovamento da parte del gesuita Angelo Mai del codice vaticano contenente una parte del *De republica* di Cicerone.³⁷

Dalla traduzione dei versi del *Mai* emerge una tendenza all'amplificazione del testo frequente in ogni processo traduttivo,³⁸ qui motivata soprattutto da un'esigenza chiarificatrice e dalla maggiore libertà dettata dal potersi sottrarre al vincolo del verso.

E così, per esempio, all'aggettivo «ligure» è preferito il sostantivo «de Ligurie», il riferimento «alle colonne» è precisato con «des Colonnes d'Hercule». Ne risulta una versione complessivamente fedele, rispettosa del senso e della lettera dell'originale.

Notiamo, ad esempio, la scelta, per rendere il lemma «ennui», di servirsi di differenti traducanti riconducibili al campo semantico della noia, quali «tedio» e «fastidio».

Altre variazioni lievemente più significative sono quelle relative al tramonto del sole: il «Sol caduto» è reso con la perifrasi «soleil qu'on croyait tombé» ed «è giunto al fondo» con «il a disparu». Alcuni arricchimenti rispetto al testo di partenza sono riscontrabili nella resa del «rimoto letto» con «le lit mystérieux» e soprattutto con la traduzione dello «stupendo poter» in «pouvoir si plein de prodiges».

Oltre a queste liriche poste in apertura dei *Canti*, Sainte-Beuve volge in prosa una brevissima parte di *Alla primavera, o delle favole antiche* (vv. 81-95) e a conclusione del suo lavoro un frammento de *Il tramonto della luna*.

³⁷ «Ce savant et actif investigateur venait de retrouver la *République* de Cicéron après les *Lettres* de Fronton: on se demandait où s'arrêteraient de telles découvertes. Quoi! Les antiques aïeux ressuscitaient de la tombe, et les vivants n'y répondaient pas! Oh! Du moins, lors de la grande renaissance des lettres, la ruine de l'Italie n'était pas consommée; l'étincelle du génie circulait dans l'air au moindre souffle» (Sainte-Beuve, *Portrait de Leopardi*, cit. p. 35).

³⁸ Cfr. a tal riguardo Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, cit., p. 56. Leggiamo infatti in questa pagina: «Toute traduction est tendanciellement plus longue que l'original. [...]. Rationalisation et clarification exigent un allongement, un dépliement de ce qui, dans l'original, est «plié». Mais cet allongement, du point de vue du texte, peut bien être qualifié de «vide», et coexister avec diverses formes quantitatives d'appauvrissement. [...] Notons que l'allongement se produit – a des degrés divers – dans toutes les langues traduisantes, et qu'il n'a pas essentiellement une base linguistique. Non: il s'agit d'une tendance inhérente au traduire en tant que tel».

Anche in questo caso le versioni in prosa hanno soprattutto il valore di raccordare tra loro parti diverse della biografia (che per certi versi assume la forma di un prosimetro) e di offrire un'esemplificazione di quanto esposto.

Particolarmente sentita appare la traduzione di *Alla primavera* associata, con finezza di giudizio, alla perdita delle «douces illusions évanouies, irréparables».³⁹

La versione in prosa non manca di sottolineare che la distanza dell'uomo dalla natura (e dagli dei) è frutto di un mutamento, non esiste *ab origine*, per cui - ad esempio - l'espressione «e poi ch'estrano / il suol nativo» (vv. 85-86) è tradotta con «devenu étranger à sa race».

La sostituzione in conclusione dell'esortativo «ascolta» con la ripetizione di «c'est à toi» investe la natura di un compito doveroso nei confronti dell'umanità, rende l'allocuzione un monito imperativo, ancor più forte che nel testo originale:

Tu le cure infelici e i fati indegni
 Tu de' mortali ascolta,
 vaga natura, e la favilla antica
 rendi allo spirito mio; se tu pur vivi
 e se de' nostri affanni
 cosa veruna in ciel, se nell'aprica
 terra s'alberga o nell'equoreo seno,
 pietosa no, ma spettatrice almeno.
 (vv. 88-95)

C'est à toi d'accueillir les plaintes amères et
 les indignes destinées des mortels, ô belle
 nature; à toi de rendre à mon esprit l'antique
 étincelle, si toutefois tu vis, et s'il existe telle
 chose dans le Ciel, si telle chose sur la terre
 féconde ou au sein des mers, qui soit, oh!
 Non pas compatissante à nos peines, mais au
 moins spectatrice!
 «Pietosa no, ma spettatrice almeno»
 (pp. 44-45, corsivi nel testo)

Se questi inserti testuali permettono di addentrarsi meglio nella produzione letteraria leopardiana, ben diversa è peraltro la finalità delle traduzioni poetiche che costituiscono anche l'ingresso di Sainte-Beuve poeta entro il tessuto saggistico della sua narrazione.

Prima di proporre un florilegio di poesie leopardiane, Sainte-Beuve sente la necessità di precisare, con rapidi tratti, la sua posizione teorica rispetto al *modus operandi* seguito nel lavoro di traduzione, conscio della difficoltà della sua impresa:

Nous oserons en reproduire quelque-unes en vers, prévenant le lecteur, une fois pour toutes, que nous savons toute l'infériorité de l'imitation, que nous avons par instants paraphrasé plutôt que traduit, et que bien souvent par exemple, nous avons cinq mots là où il n'y en a que trois. Chez Leopardi, je le rappelle, pas un mot inutile n'est accordé ni à la nécessité du rythme ni à l'entraînement de l'harmonie: la simplicité grecque primitive diffère peu de celle qu'il a gardée et qu'il observe religieusement dans sa forme. Malgré tout, nous croyons avoir mieux réussi de cette façon à donner quelque idée de la muse tendrement sévère.⁴⁰

³⁹ Sainte-Beuve, *Portrait de Leopardi*, cit., p. 44.

⁴⁰ Ivi., p. 50.

L'autore francese si mostra consapevole di alcune caratteristiche della sua poetica traduttoria: la già ricordata tendenza all'amplificazione («nous avons cinq mots là où il n'y en a que trois»), la preferenza accordata ad un tipo di traduzione parafrasante rispetto ad una *mot à mot*, l'inevitabile imperfezione di ogni trasposizione linguistica.

Al tempo stesso Sainte-Beuve non manca di soffermarsi su alcune caratteristiche del linguaggio leopardiano, la cui semplicità differisce poco da quella greca e che tiene presente per il suo quaderno di traduzioni.⁴¹

La prima poesia ad essere scelta e quindi inserita nel piccolo *corpus* sainte-beuviano è *L'infinito*, di cui riportiamo la versione francese:

L'Infini

J'aimai toujours ce point de colline déserte,
 Avec sa haie au bord, qui clôt la vue ouverte
 Et m'empêche d'atteindre à l'extrême horizon.
 Je m'assieds: ma pensée a franchi le buisson;
 L'espace d'au-delà m'en devient plus immense
 Et le calme profond et l'infini silence
 Me sont comme un abîme; et mon cœur bien souvent
 En frissonne tout bas. Puis, comme aussi le vent
 Fait bruit dans le feuillage, à mon gré je ramène
 Ce lointain de silence à cette voix prochaine:
 Le grand âge éternel m'apparaît, avec lui
 Tant de mortes saisons, et celle d'aujourd'hui,
 Vague écho. Ma pensée ainsi plonge à la nage,
 Et sur ces mers sans fin j'aime jusqu'au naufrage.⁴²

Anche da una prima lettura risaltano subito gli innumerevoli scarti rispetto al celebre testo di partenza.

Innanzitutto spicca il ritorno alla rima, specificamente ad una rima *embrassée*, di contro agli sciolti leopardiani e il numero totale di versi è di 14 e non di 15, col ripristino quindi della misura chiusa del sonetto, mentre il testo leopardiano, semplicemente con l'inserzione di un solo verso, aveva infranto una convenzione consolidata, offrendo un *plus* di sospensione.

Come ha notato Antonio Prete:

⁴¹ Sulle traduzioni dei *Canti* così si esprime Serban (*Leopardi et la France*, cit., pp. 312-313): «Sainte-Beuve, en effet, a pénétré plus que tout autre le sens intime des vers leopardiens. Mais, souvent, il est plus proluxe et montre plus de recherche que Leopardi. [...] Leopardi est d'une concision qui doit faire le désespoir de tout traducteur. Et, comme la valeur de ses vers réside surtout dans la forme, quand le mérite de celle-ci disparaît, le charme de l'original s'évanouit en grande partie».

⁴² Ivi, pp. 50-51.

Sainte-Beuve porta l'endecasillabo di Leopardi in un alessandrino ancora raciniano, eloquente, chiuso nell'eleganza di ordinate cesure, nell'alternarsi equilibrato di rime maschili e femminili, e soprattutto nella soddisfatta – e certo difficile – iterazione di una rima baciata che pare raccogliere il largo interrogativo del verso leopardiano, il suo rapporto con la prosa, entro una virtuosa sequenza di distici.⁴³

La duttilità e scioltezza dell'endecasillabo leopardiano è costretta pertanto nella forma più chiusa dell'alessandrino (spesso comunque usata in Francia nella traduzione di questo metro italiano) che induce il traduttore a rispettare generalmente le cesure, ma a marcare, al tempo stesso, in modo molto forte la fine di ogni verso per mantenere la struttura rigida che gli è imposta dal metro francese e dall'esigenza delle rime bacciate con la conseguente necessità di ridurre al massimo gli *enjambements* che invece svolgono un'importante funzione in molti componimenti leopardiani.

Inoltre la rima porta a considerare i versi come dei distici, disposti appunto a coppie di contro alla forma aperta degli sciolti leopardiani.

A tal riguardo Galimberti⁴⁴ nota opportunamente che la struttura a coppia del metro tende a riprodursi anche nella frequente bipartizione della traduzione all'interno del singolo verso, favorendo il disporsi del testo in elementi paralleli.

La delicatezza di una scelta eterometrica è sicuramente colta dal traduttore il quale, non a caso, offre una risposta indiretta al suo impiego della rima proprio ad inizio del ritratto, commentando i già ricordati versi di Alfred de Musset, dedicati al «pauvre Leopardi»:

O toi qu'appelle encore ta patrie abaissée,
 Dans la tombe précoce à peine refroidi,
 Sombre amant de la Mort, pauvre Leopardi,
 Si, pour faire une phrase un peu mieux cadencée,
 Il t'eût jamais fallu toucher à ta pensée,
 Qu'aurait-il répondu, ton cœur simple et hardi?

Telle fut la vigueur de ton sobre génie,
 Tel fut ton chaste amour pour l'âpre vérité,
 Qu'au milieu des langueurs du parler d'Ausonie,
 Tu dédaignas la rime et sa molle harmonie,
 Pour ne laisser vibrer sur ton luth irrité
 Que l'accent du malheur et de la liberté.⁴⁵

⁴³ Prete, *Introduzione a Sainte-Beuve, Ritratto di Leopardi*, cit., p. XIV.

⁴⁴ Cesare Galimberti, *Sul Leopardi tradotto da Sainte-Beuve*, in AA.VV., *Miscellanea di studi offerta a Armando Balduino e Bianca Bianchi per le loro nozze. Vicenza, 30 giugno 1962*, Padova, presso il Seminario di Filologia moderna dell'Università, 1962, pp. 85-89.

⁴⁵ Corsivi nostri. Si cita dall'edizione Sainte-Beuve, *Portrait de Leopardi*, cit., p. 20.

Sainte-Beuve mette invece in evidenza come le scelte metriche leopardiane potessero essere valide in relazione alle peculiarità della lingua italiana, ma non per quella francese:

Pourtant, si l'on a trouvé singulier que Boileau, s'adressant à Molière, lui dise tout d'abord par manière d'éloge:

Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime,

Il peut sembler également assez particulier que le premier éloge accordé ici à Leopardi soit de s'être passé de la rime, ce qui est possible en italien, mais à de tout autres conditions qu'en français, et ce qui d'ailleurs ne paraît point absolument vrai du savant poète dont il s'agit. Dans tout les cas, il y a sur Leopardi, comme sur Molière, bien d'autres caractères distinctifs qui frappent à première vue.

(pp. 20-21)

Ma torniamo ai versi della traduzione de *L'infinito*.

L'incipitario «Sempre caro mi fu quest'ermo colle» è tradotto attraverso un cambiamento della forma impersonale del verbo all'esplicita prima persona dell'esordio («J'aimai») con la variazione anche della voce verbale, da «essere» ad «aimer» poi usato anche alla fine del componimento.

«L'ermo colle» è reso con una ben più lunga perifrasi che assume forse una valenza sostitutiva del vocabolo 'peregrino' e polisemico «ermo» mettendo semmai in rilievo la piccolezza del punto di osservazione («ce point») rispetto al processo immaginativo che ne deriva.

Si ha una maggiore personalizzazione dell'enunciato, ovvero una più marcata centralità data all'io («Et m'empêche d'atteindre à l'extrême horizon») rispetto all'oggettività dell'impedimento arrecato dalla siepe «che tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude».

Vengono espresse con modi finiti le forme gerundivali («sedendo e mirando») nella traduzione presente al verso 4 del testo francese in cui è lo stesso pensiero ad oltrepassare («franchi») il cespuglio; l'idea dello spaurarsi è evocata con la sensazione di rabbrivire («mon cœur bien souvent / En frissonne tout bas»).

Del «suon» delle «morte stagioni» rimane un «vague écho» in cui la scelta aggettivale rimanda all'onda, anticipando in tal modo la variazione sul tema compiuta da Sainte-Beuve che, nel rappresentare il naufragio, intensifica le metafore marine («Ma pensée ainsi plonge à la nage, / Et sur ces mers sans fin j'aime jusqu'au naufrage»).

Poesia mirabilmente ‘aperta’ alle più diverse interpretazioni, *L’infinito* leopardiano è stato ora considerato come pulsione nichilistica, ora come appagamento immaginativo o tendenza verso il sublime e ancora come momento estatico o mistico.

Non ci è dato sapere ciò che Sainte-Beuve pensasse di questa celeberrima poesia leopardiana dal momento che proprio le liriche più note sono affidate esclusivamente a delle traduzioni, senza l’aggiunta di ulteriori commenti riservati invece a liriche non inserite nel *corpus* di traduzioni.

Probabilmente, proprio di fronte ai vertici della poesia leopardiana, il critico francese preferisce non aggiungere altro, scegliendo di lasciare parlare le parole poetiche scaturite dalla gadameriana «fusione di orizzonti» tra i due letterati e quindi dettate dal testo del Recanatese e riproposte ai lettori francesi attraverso la sua opera di mediazione.

Per capire, pertanto, il senso della riscrittura saintebeuviana, in assenza di dichiarazioni precise dell’autore, occorre necessariamente fare riferimento alla stessa prova di traduzione.

Dall’analisi degli scarti presenti rispetto al testo di partenza, risultano altrettante implicazioni semantiche che, nel gioco di *variationes*, permettono – almeno in parte – di formulare alcune ipotesi interpretative.

Rimane sostanzialmente inalterata la strutturazione della riflessione intorno al doppio tema dell’infinito spazio-temporale, scandita in entrambi i testi nelle due sequenze dei versi 1-8 e 8-15 (vv. 8-14 nella traduzione).

Pressoché assente nella versione francese la dialettica «questo/quello» tanto studiata dalla critica come rivelatrice della vicinanza dell’io alternativamente al reale e all’irreale e molto difficile da rendere in lingua francese, come si vedrà anche nelle traduzioni di altri autori.

La sintassi di tipo coordinativo propria dell’*Infinito* è mantenuta anche nel testo di arrivo, nonostante l’iterazione della forma polisindetica attraverso ben undici occorrenze della congiunzione «e» sia ridotta a cinque nella traduzione.

Le variazioni sintattiche compiute nelle scelte traduttive si riverberano naturalmente a livello semantico.

Ad esempio il chiasmo degli ultimi versi dell’*Infinito* («Così tra questa / immensità s’annega il pensier mio; / e il naufragar m’è dolce in questo mare») crea

un legame forte, attraverso un'espansione locativa, tra «quest'immensità» e «in questo mare», con un passaggio dall'astrazione alla concretezza.

La traduzione successiva è *Le soir du jour de fête* che presenta alcune variazioni significative rispetto al componimento leopardiano:

Le soir du jour de fête

Douce et claire est la nuit, sans souffle et sans murmure;
 A la cime des toits, aux masses de verdure,
 La lune glisse en paix et se pose au gazon,
 Et les coteaux blanchis éclairent l'horizon,
 Déjà meurent les bruits des passants sur les routes;
 Les lampes aux balcons s'éteignent presque toutes,
 Ma Dame, et vous dormez; car le sommeil est prompt
 A qui n'a point d'ennui qui lui charge le front.
 Et votre cœur ignore, en sa calme retraite,
 Ma blessure profonde et que vous avez faite.
 Vous dormez; et je viens, sous l'aiguillon cruel,
 A ma fenêtre ouverte, en face du beau ciel,
 Saluer cette antique et puissante nature,
 Mais qui, pour moi chétif, ne fut jamais que dure:
 «Loin de toi l'espérance, enfant, m'a-t-elle dit;
 Oui, même ce rayon, l'espoir, t'est interdit.
 Qu'en aucun temps tes yeux ne brillent que de larmes.»
 Ce jour-ci, qui finit, fut pour vous plein de charmes,
 Ma Dame, un heureux jour de divertissement,
 De triomphe; et peut-être encore, en ce moment,
 Quelque songe léger vous rend à la pensée
 Ceux à qui vous plaisiez dans la foule empressée,
 Ceux aussi qui plaisaient... Oh! Non pas moi, jamais!
 Un souvenir, c'est plus que je ne m'en promets.

Cependant je me dis ce qui me reste à vivre,
 Je cherche quand viendra le moment qui délivre,
 Et je me jette à terre et j'étouffe mes cris.
 Jours affreux à passer sous les printemps fleuris!
 Non loin d'ici j'entends à travers la campagne
 Quelque chant d'ouvrier attardé, qui regagne
 Sa chétive demeure, oublieux et content;
 Et j'ai le cœur serré de penser que pourtant
 Tout fuit, sans laisser trace; et déjà la semaine
 A la fête succède, et le flot nous emmène.
 Qu'est devenu le bruit des peuples d'autrefois,
 Des antiques Romains et des citoyens-rois?
 Tes faisceaux, où sont-ils, colosse militaire,
 Dont le fracas couvrait et la mer et la terre?
 Tout est paix et silence, et le mond aujourd'ui
 Ne s'informe plus d'eux qu'à ses moments d'ennui.
 Dans ma première enfance, alors qu'un jour de fête
 Nous rend impatiens de l'heure qui s'apprête,
 Ou le soir, au sortir du grand jour écoulé,
 Tout douloureux déjà, dans mon lit éveillé,

Si quelque chant au loin, gai refrain de jeunesse,
 M'arrivait, prolongeant sa note d'allégresse,
 Et d'échos en échos dans les airs expirait,
 Alors comme aujourd'hui tout mon cœur se serrait.

Il «dolce e chiara è la notte e senza vento» dell'*incipit* è ampliato ulteriormente con l'espressione «Douce et claire est la nuit, sans souffle et sans murmure;» in cui il vento è sdoppiato attraverso le sue manifestazioni prevalentemente sonore («souffle» e «murmure») espresse in negativo con «sans».

Un'interpretazione della tranquillità della donna cui «non morde cura nessuna» nel silenzio notturno nella sua stanza è ampiamente esplicitato con «car le sommeil est prompt / a qui n'a point d'ennui qui lui charge le front» con la ripresa del motivo, centrale nel traduttore francese, dell'*ennui* che verrà riproposto anche nelle traduzioni successive.

La mancanza di tedio nell'accezione leopardiana pertiene esclusivamente agli animali (in particolare alla «greggia») o agli astri mentre viene qui estesa alla donna che in «sa calme retraite» non è in grado di percepire e quindi partecipare al travaglio interiore del poeta innamorato.

Sainte-Beuve coglie poi bene nel segno quando ipotizza che le meditazioni notturne dell'io lirico avvengano affacciandosi da una «fenêtre ouverte, en face de beau ciel» proprio perché nella poesia di Leopardi è fittamente ricorrente un diaframma tra sé e il mondo esterno costituito spesso dalle finestre e dai «veroni» del Palazzo recanatese.

«Questo dì fu solenne» diviene «-ce jour-ci, qui finit, fut pour vous plein de charmes» inserito in un discorso diretto, assente nel poeta di Recanati e che dimostra la tendenza ad una maggiore dialogizzazione del dettato lirico rispetto a quello originario.

La desolata rassegnazione con cui il poeta si mostra consapevole che difficilmente la donna avrà serbato memoria di lui si apre alla speranza, alla possibilità almeno di un ricordo («Oh! Non pas moi, jamais! / Un souvenir, c'est plus que je ne m'en promets»).

La stessa strutturazione del discorso permette inoltre a Sainte-Beuve di valorizzare, attraverso un poliptoto, la presenza degli altri cui la donna piacque e a loro volta oggetto di piacere («Ceux à qui vous plaisiez [...] / Ceux aussi qui plaisaient»), ripetizione che in Leopardi avviene invece a metà verso.

La precisione ‘geometrica’ del quadro offerto dal traduttore è però talvolta attenuata da ombreggiature delicate, da una certa adesione alla levità che traspare da questo bel componimento.

Un’aggiunta stavolta in linea con la poetica leopardiana si intravede, ad esempio, nell’inserzione di un «*songe léger*» all’interno delle consuete determinazioni temporali saintebeuviane («*encore, en ce moment*»): «*et peut-être encore, en ce moment, quelque songe léger vous rend à la pensée ceux à qui vous plaisez*» che traduce il più breve passo «e forse ti rimembra in sogno a quanti oggi piacesti».

«Già tace ogni sentiero» è tradotto con «*Déjà meurent les bruits des passants sur les routes*» in cui la variazione e amplificazione del testo permette di cogliere bene un’altra delle caratteristiche della poetica traduttoria di Sainte-Beuve ovvero la preferenza a rendere concreto ciò che in Leopardi è astratto e soprattutto indeterminato.⁴⁶

Sembra quasi verificarsi ciò che il Recanatese aveva già intuito a proposito delle caratteristiche della lingua francese a suo dire «incapace di poesia» perché «in capacissima d’infinito e dove anche ne’ più sublimi stili, non trovi mai altro che perpetua, ed intera definitezza» (*Zib.* 1901-02).

Galimberti si sofferma, ad esempio, sul confronto tra questi versi leopardiani («*pei balconi / rara traluce la notturna lampa*») e l’alessandrino di Sainte-Beuve («*Les lampes aux balcons s’éteignent presque toutes*» p. 87), sottolineando la razionalità del linguaggio che tocca la sua punta estrema con il «*presque*».

Ma è sicuramente *in clausula*, e precisamente negli ultimi venti versi, che il poeta-traduttore francese compie gli scarti più significativi rispetto al testo di partenza, permettendo al tempo stesso di decifrare, attraverso le scelte deformanti, l’interpretazione data da Sainte-Beuve al componimento leopardiano in modo più chiaro di quanto era avvenuto con la traduzione de *L’infinito*.

Il punto di vista disforico è delegato solamente all’io lirico, mentre tutto intorno è pervaso da una gioiosa smemoratezza, da un sottofondo musicale lieto che pervade una poesia caratterizzata da una visione prevalentemente negativa dell’ieri come dell’oggi.

E ancora:

⁴⁶ Cfr. Galimberti, *Sul Leopardi tradotto da Sainte-Beuve*, cit., p. 86.

«[...] Ahi per la via / odo non lunge il solitario canto / dell'artigian che riede a tarda notte, / dopo i sollazzi, al suo povero ostello» (vv. 24-27) diventa in Sainte-Beuve: «Non loin d'ici j'entends à travers la campagne / quelque chant d'ouvrier attardé, qui regagne / sa chétive demeure, oublieux et content».

Viene quindi meno l'interiezione «Ahi» e l'attribuzione di «solitario» al canto dell'artigiano che apparentava la condizione del concittadino al ritorno dal lavoro a quella dell'io lirico.

Bene è resa l'idea del suono che si propaga entro spazi aperti con un ampliamento della prospettiva dalla «via» alla «campagne» e soprattutto viene precisata la tipologia del brano cantato che dai versi leopardiani si immaginava «triste» e qui è invece definito «oublieux et content», legando semmai l'ap problematicità dell'artigiano a quella del personaggio femminile presente nel componimento.

Fondamentale per comprendere la poetica traduttoria di Sainte-Beuve è anche l'accento equoreo all'interno del *topos* dell'*ubi sunt* con l'inserzione «et le flot nous emmène» che assume una maggiore pregnanza se lo pensiamo correlato alla traduzione dell'*Infinito*.

Gli ultimi versi sono in linea con quanto detto a proposito del canto dell'artigiano: allo stato di veglia del poeta che si dibatte nel suo letto si contrappone con forza l'eco di altri canti giovani e allegri:

Si quelque chant au loin, gai refrain de jeunesse,
M'arrivait, prolongeant sa note d'allégresse,
Et d'échos en échos dans les airs expirait,
Alors comme aujourd'hui tout mon cœur se serrait.

Si ha pertanto una conclusione differente dalla quella leopardiana:

[...] ed alla tarda notte
Un canto che s'udia per li sentieri
Lontanando morire a poco a poco,
già similmente mi stringeva il core.

Se ne *La sera del dì di festa* appaiono del tutto assenti le connotazioni euforiche in quanto è lo stesso canto che si fa portatore di tratti funerei, la situazione si ribalta nella traduzione francese in cui i suoni provenienti da lontano non sono associati alla morte, bensì al ricordo gioioso della giovinezza, rimarcato ben due volte con «gai» e

«allégresse» che rima appunto con «jeunesse» in strettissima associazione col campo semantico musicale.

Anche la versione successiva conferma la tendenza deformante propria del traduttore.

In questo caso le variazioni emergono sin dal titolo, in quanto *Alla luna* diventa *L'anniversaire*, chiarificando subito l'occasione della poesia:⁴⁷

L'anniversaire

O Lune gracieuse, un an déjà s'achève
 Qu'ici, je m'en souviens, dans ces lieux où je rêve,
 Sur ces mêmes coteaux, je venais, plein d'ennui,
 Te contempler; et toi, belle comme aujourd'hui,
 Tu baignais de tes flots la forêt tout entière.
 Main ton visage, à moi, ne m'offrait sa lumière
 Que tremblante, à travers le voile de mes pleurs,
 Car ma vie était triste et vouée aux douleurs,
 Elle n'a pas changé, Lune toujours chérie;
 Je souffre; et de mes maux pourtant la rêverie
 M'entretient et me plaît; j'aime le compte amer
 De mes jours douloureux. Oh! Combien nous est cher
 Le souvenir présent, en sa douceur obscure,
 Du passé, même triste, et du malheur qui dure!

Persistono alcune caratteristiche rilevate per le versioni precedenti: la tendenza ad adottare il discorso diretto, assente nel testo originario, che favorisce senza dubbio la messa in atto e la teatralizzazione dello scenario poetico descritto e soprattutto la creazione, da parte di Sainte-Beuve, di un campo semantico parallelo a quello presente nella poesia leopardiana con la riproposta di una metafora legata all'acqua: «Tu baignais de tes flots la forêt tout entière» (v. 5).

Le occasioni in cui l'uomo si sofferma a riflettere sulla caducità dell'esistenza, nella variazione di Sainte-Beuve sono peraltro i «moments d'ennui» su cui lo scrittore si sofferma anche in altre traduzioni.

Alle molteplici qualificazioni leopardiane della luna, Sainte-Beuve aggiunge «belle» come anche «toujours chérie», attribuzioni non presenti nei versi dei *Canti*.

Si conferma la scelta del traduttore di attenuare i toni leopardiani più dolenti per cui, ad esempio, «io venia pien d'angoscia a rimirarti» diviene «qu'ici, je m'en souviens, dans ces lieux où je rêve», con una sostituzione dello stato angoscioso a

⁴⁷ Secondo Galimberti (*Sul Leopardi tradotto da Sainte-Beuve*, cit., p. 87) questa traduzione è più felice di altre, «forse per quel tanto di settecentesco che ha questo idillio leopardiano».

quello onirico. Vi è semmai poco dopo un'esplicitazione delle sofferenze leopardiane mediante lo sdoppiamento del «travagliosa» riferito alla vita di Leopardi con «triste et vouée aux douleurs» e con l'aggiunta della proposizione assertiva «Je souffre».

Si ha inoltre con «rêverie» la ripresa del motivo del sogno del secondo verso della traduzione che sposta in una sfera di indeterminatezza il motivo semanticamente dominante nel testo di Leopardi della «ricordanza», qui evocato una sola volta con «le souvenir».

Lo stesso stile traduttorio caratterizza *Le passerau*, traduzione de *Il passero solitario* il cui titolo presenta l'omissione dell'aggettivo qualificativo, particolarmente pregnante nella poesia leopardiana in quanto rimanda all'appartenenza ad una specifica famiglia animale che volutamente contrasta con la solitudine 'innaturale' del poeta.

Sainte-Beuve preferisce invece porre in epigrafe l'espressione «sicut passer solitarius in tecto» (Salmo 101, v. 8) chiaramente evocata anche da Petrarca.

Il tema della solitudine è peraltro ripreso dal traduttore attraverso una serie di termini, spesso da lui inseriti: «toit désert», «ta voix isolée» e, di contro, la primavera è introdotta con toni più dinamici e festosi del testo di partenza. L'espressione «cantando vai» è reso con l'accusativo dell'oggetto interno: «tu chantes ta chanson».

Il tessuto poetico della traduzione è punteggiato da innumerevoli proposizioni esclamative che conferiscono maggiore enfasi al discorso.

Nel presentare la selezione di poesie compiuta Sainte-Beuve definisce questi testi dal «caractère plaintif et passionné» offrendo quindi un'ulteriore chiave di lettura della sua interpretazione.

Dopo aver inframezzato il discorso critico-biografico con altri saggi di traduzione dalle prose, in particolare dall'epistolario leopardiano, a conclusione del lavoro ritroviamo l'ultima traduzione poetica *L'amour et la mort*. Anche la stessa distanza di questo testo dalle altre traduzioni poetiche lo pone in maggiore risalto, come suggello del piccolo *corpus* poetico.

Il critico francese mostra di aver gradito particolarmente la lettura di questo componimento leopardiano:

je veux parler de son chant intitulé *l'Amour et la Mort*, dans lequel le ton le plus mâle s'unit à la grâce la plus exquise. Il faut désespérer de faire comprendre un tel chef-d'œuvre autre part que dans l'original; qu'on me pardonne de l'avoir osé

traduire et légèrement paraphraser, et qu'on devine, s'il se peut, à travers le plâtre et la terre de la copie, la fermeté primitive et tout le brillant du marbre. (p. 64)

Il passo citato risulta prezioso quale *specimen* dei criteri valutativi di Sainte-Beuve che giudica i versi leopardiani di fattura neoclassica e, nel contempo, offre ancora qualche riflessione intorno al suo modo di tradurre.

Essendo *Amore e morte* un testo leopardiano più rimato di altri,⁴⁸ in questo caso la scelta della rima baciata si pone in maggiore contiguità rispetto all'originale.

Se prestiamo attenzione al livello retorico, possiamo notare che in alcuni casi le figure presenti in Leopardi, come l'anafora, vengono meno nella traduzione.

Ad esempio nei versi 5-6 la ripetizione di «Nasce» all'inizio di verso non è riprodotta in francese o l'epifora dei vv 17-18 («più») è ricondotta allo stesso verso. In alcuni casi assistiamo invece alla situazione contraria ovvero il traduttore crea delle anafore non presenti nel testo originario («Le monde en rit, / [...] Le monde à qui le ciel»).

Importante è anche notare come alcuni riferimenti intertestuali presenti nel testo italiano siano assenti in quello francese, probabilmente perché non colti da Sainte-Beuve. Si fa in particolare riferimento all'espressione «per lo mar dell'essere», chiara allusione ad un intertesto dantesco che non è riprodotta nella traduzione ed è sostituita dalla perifrasi «Sur ce vaste océan d'où chaque être est sorti».

Altrove Sainte-Beuve si discosta maggiormente dal testo di partenza, quando ad esempio traduce «primi conforti d'ogni saggio cuore» con «portant à tout cœur sage allégeance et confort» o ancora amplia l'espressione «ove tu porgi aita» (v. 22) con «où l'Amour se fait maître et seigneur».

Nell'ambito del campo semantico equoreo, predominante come abbiamo rilevato in queste traduzioni, vi è l'impiego del lemma «orage» per rendere la «procella» leopardiana. Particolarmente pregnante è pure la scelta di tradurre le «membra giovanili» leopardiane con «reposés» che sottolinea quanto prematuro sia il loro «coucher au tombeau».

La stessa selezione delle poesie leopardiane è naturalmente rivelatrice di un interesse di Sainte-Beuve verso un filone preciso della produzione letteraria leopardiana, più proteso al versante introspettivo che a quello più impegnato

⁴⁸ All'interno di una canzone libera, infatti, in *Amore e morte* prevalgono i versi in rima (95 su 29 irrelati, di cui due in rima al mezzo).

nell'ambito civile e patriottico, a differenza quindi di quanto fosse stato attuato in Francia sino a quel momento.

Ma forse, dietro questa volontà di avvicinarsi maggiormente ai momenti di maggiore effusione lirica del canto leopardiano, quelli legati cioè agli idilli, si cela un desiderio più profondo di entrare in sintonia con il poeta italiano; forse nella scelta di dar voce ai sentimenti più intimi di Giacomo si verifica una sorta di identificazione da parte di Sainte-Beuve con l'autore tradotto, con cui sentiva di condividere alcuni tratti psicofisici.

Del resto «tous les articles de Sainte-Beuve répondent plus ou moins à une préoccupation personnelle, préoccupation que le lecteur est le plus souvent réduit à deviner sous l'apparente généralité du texte».⁴⁹

L'ipotesi di proiezione autobiografica nel personaggio biografato potrebbe, infatti, essere suffragata da dichiarazioni di questo tenore:

Sainte-Beuve si lascia mezzo scappare il motivo delle sue tristezze profonde e nascoste, il segreto di una disperazione sepolta, ma sempre viva: vorrebbe essere bello, "avere il fisico", per usare le sue parole; avere il fascino che conquista al primo colpo le donne – suo interesse supremo, oggetto verso il quale si rivolgono costantemente i suoi pensieri, suo centro, suo desiderio, sua tentazione -, sogno e umiliazione del vecchio. C'è un satiro malinconico e deluso in fondo a questo vecchietto, che si sente brutto, spiacevole, vecchio insomma».⁵⁰

Sono i fratelli de Goncourt a consegnarci questo ricordo datato al 6 dicembre 1862, riferito tuttavia ad un Sainte-Beuve ormai anziano le cui angosce sembrerebbero più dovute all'età che non ad uno stato d'animo permanente com'era quello del *puer senex* Giacomo.

Se questo passo non è probante in modo definitivo, diviene più pertinente provando ad accostarlo al primo dei discorsi 'giustificativi' di Sainte-Beuve sulla composizione della sua opera quando scrive così:

Trop étranger que je suis habituellement à l'étude approfondie des littératures étrangères, persuadé d'ailleurs que la critique littéraire n'a toute sa valeur et son originalité que lorsqu'elle s'applique à des sujets dont on possède de près et de longue main le fond, les alentours et toutes les circonstances, il semble que je n'aie aucun titre spécial pour venir parler ici de Leopardi, et je m'en abstiendrais en effet si le hasard ou plutôt la bienveillance ne m'avait fait arriver entre les mains des

⁴⁹ Maxime Leroy, *Notice sur la vie de Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1956, p. 10.

⁵⁰ Carlo Carlino, *Sainte-Beuve scopritore di Leopardi*, in Sainte-Beuve, *Ritratto di Leopardi*, cit., pp. XVI-XVII.

pièces manuscrites, tout à fait intéressantes et décisives, sur l'homme éminent dont il s'agit, et ne m'avait encouragé à une excursion inaccoutumée, pour laquelle je vais redoubler d'attention en même temps que je réclame toute indulgence. (p. 21).

Pur tra qualche perplessità, dunque, il biografo decide di intraprendere un'opera diversa dal consueto proprio perché si rende conto della grandezza dell'uomo e del letterato che circostanze fortunate gli hanno dato la possibilità di conoscere, ma anche è stato catturato dalle molteplici affinità con il suo personale sentire. Particolarmente felice appare quindi l'incontro tra il sostenitore di un metodo critico in cui l'opera non è mai disgiunta (e spesso anzi subordinata) dallo studio minuto della biografia dell'autore e uno studioso come Leopardi in cui vita reale e letteraria sono strettamente intrecciate.

Fondamentali a riguardo sono i pensieri formulati da Sainte-Beuve in relazione alla critica letteraria:

Je pense sur la critique deux choses qui semblent contradictoires et qui ne le sont pas:

1. La critique n'est qu'un homme *qui sait lire*, et qui apprend à lire aux autres.
2. La critique, telle que je l'entends et telle que je voudrais la pratiquer, est une *invention*, une *création* perpétuelle.⁵¹

Attraverso la ri-creazione nel discorso critico il biografo-creatore si congiunge con il poeta e per riuscire nel suo intento è necessario che sia in grado di conoscere ogni particolare e ogni dettaglio della vita dell'autore in modo da coglierne l'essenza più profonda, cercando a sua volta di stabilire un legame di vicinanza col personaggio ritratto, che diviene di appropriazione quasi fisica, quando lo studio dell'autore è congiunto con l'esercizio di traduzione che implica un contatto ancora più ravvicinato col letterato studiato.

Secondo la felice formula di Massimo Colesanti,⁵² insomma, ci troviamo di fronte a un particolare tipo di «critique-peintre» che nel dipingere gli altri diviene ritratto dello stesso biografo. E questo avviene adottando un metodo che non mira ad illustrare lo scrittore mediante la biografia di un uomo, ma a «ricomporre l'uomo partendo dallo scrittore».

Più che una biografia *stricto sensu*, il *Portrait* di Sainte-Beuve si configura piuttosto come un'edizione commentata dei *Canti* e di altre opere leopardiane in

⁵¹ Sainte-Beuve, *Derniers Portraits Littéraires*, Paris, Didier, 1852, p. XVIII.

⁵² Massimo Colesanti, *La tattica di Sainte-Beuve*, introduzione a Sainte-Beuve, *Conversazioni del Lunedì*, Firenze, Le Lettere, 1991.

forma di prosimetro, come saggio, *Bildungsroman*, quaderno di traduzioni, e pertanto può degnamente essere considerato un testo di riferimento nella storia della ricezione di Leopardi in Francia.

1.4 LEOPARDISMO E (AUTO)BIOGRAFIA

Nonostante la vicinanza tra Sainte-Beuve e Leopardi si colga maggiormente attraverso l'esercizio delle traduzioni che implicano un dialogo ravvicinato tra i due autori, è indubbio che quell'adesione, più o meno dissimulata, manifestata dall'autore francese nei confronti del poeta di Recanati si riveli anche in alcuni luoghi della sua produzione letteraria.

Le opere che maggiormente presentano echi leopardiani sono *Volupté* e soprattutto *Vie, Poésie et Pensées de Joseph Delorme*.⁵³

Quest'ultimo testo presenta una struttura articolata in generi distinti e insieme fortemente irrelati: biografia, poesia, frammenti di prosa. Ognuna di queste parti, pur essendo frutto di un'intertestualità fittissima, disvela molti punti di contatto con la produzione letteraria leopardiana che non possono certo essere tutti casuali.

La *Vie de Joseph Delorme* ricalca nella forma fittizia di una biografia molte tappe della vita di Giacomo, già studiata anni prima per la stesura del *Portrait*, intrecciandosi con tante biografie romantiche reali o di invenzione, incentrate sul motivo dell'angoscia e dell'insoddisfazione del giovane artista dotato di una sensibilità non comune e naturalmente tanti tratti autobiografici, costituiti prevalentemente da ricordi infantili e altre memorie personali dell'autore che riemergono proprio grazie alle suggestioni letterarie.

Narratori di quest'opera sono infatti coloro che hanno il gusto della *rêverie* frammisto a «une conformité douloureuse d'existence»⁵⁴.

Come Leopardi, Joseph Delorme nasce in un borgo e sin da piccolo si vota agli studi in modo pressoché esclusivo, dedicando molto tempo alle «sudate carte», schivando i giochi dei suoi coetanei e coltivando una sua «idée vague de femme et de beauté», resa più reale dalla vista dal balcone di qualche fanciulla:

⁵³Si tiene presente la seguente edizione: Sainte-Beuve, *Joseph Delorme, Les consolations, Pensées d'Août*, Paris, Charpentier, 1890.

⁵⁴ Ivi, p. 6.

De bonne heure imbu de préceptes moraux, et formé aux habitudes laborieuses, il se fit remarquer par son application à l'étude et par des succès soutenus. [...] combien de longues heures il passait à l'écart, loin des jeux de son âge.⁵⁵

La stessa attitudine meditativa trova una delle sue realizzazioni proprio nelle riflessioni all'aria aperta, contemplando il paesaggio, come aveva ricordato Giacomo nel suo *Infinito*:

Là, il s'asseyait contre un arbre, les coudes sur les genoux et le front dans les mains, tout entier à ses pensées, à ses souvenirs, et aux innombrables voix intérieures, plaintes sourdes et confuses, vagissements mystérieux d'une âme qui s'éveille à la vie; on aurait dit le sauvage couché sur le sable, prêtant l'oreille tout le jour au murmure immense et incompréhensible des mers; - et, quand on le cherchait le soir, à l'heure du repas (car il l'oubliait souvent), on le trouvait immobile à la même place qu'au matin, et le visage noyé de pleurs.⁵⁶

Il passo riportato condensa infatti molti elementi della poesia leopardiana, presenti, tra l'altro, nei testi tradotti da Sainte-Beuve. Alcuni termini richiamano proprio la celebre lirica leopardiana: il sedersi che rimanda ad un atteggiamento riflessivo, la «voix», il mare, così come il prosiegua della meditazione in un contesto notturno, «poeticissimo» nella teorizzazione leopardiana.

Un altro dato degno di rilievo è che, a differenza delle parole della traduzione *L'infini*, qui abbondano i termini indefiniti che costituiscono una delle peculiarità principali della bellissima poesia del 1819: «innombrables», «immense», «incompréhensible», «immobile», ovvero Sainte-Beuve si serve di quelle parole che recano in sé un significato ed il suo contrario, in base all'aggiunta o soppressione del prefisso -in.

Questa scelta lessicale risponde inoltre all'esigenza di motivare le pagine successive, tese a tratteggiare le illusioni, prevalentemente di gloria, del protagonista, di cui viene messo in evidenza anche l'allontanamento dalla fede cristiana, nonostante la formazione ricevuta, che tanto aveva colpito Sainte-Beuve nel suo *Portrait* leopardiano.

Comune al Recanatese è anche la difficoltà di procurarsi i libri (si confronti a tal riguardo lo sfogo leopardiano «Con tutta la libreria io manco spessissimo di libri»

⁵⁵ Ivi, pp. 6-7.

⁵⁶ Ivi, p. 7.

con la situazione di Joseph «privé de livres qu'il ne pouvait acheter»),⁵⁷ il desiderio di «fortes vertus», il temperamento «excessivement timide» caratterizzato dal «peu parler» e dall'essere «triste».⁵⁸

Tantissimi altri gli echi leopardiani, scorrendo le pagine dell'opera saintebeuviana: dai notturni con la contemplazione della luna, ai suoni «qui vibraient à son oreille»,⁵⁹ al vivere una vita distaccata come quella di un prigioniero che osserva gli altri «à travers des barreaux»⁶⁰ sino alla suggestioni di fermenti patriottici e alla morte prematura.

Nella poesia inserita entro la biografia vi si trovano inoltre riferimenti al sogno, alla gloria e soprattutto ad un «tronc lentement consumé»⁶¹ che richiamano l'autodefinizione leopardiana di «tronco che soffre e pena», tra l'altro tradotta da Sainte-Beuve nella sua biografia del poeta italiano («je suis un tronc qui sente et qui pâtit», p. 59).

Le altre poesie inserite nella sezione successiva alla breve *Vie*, hanno in comune con Leopardi alcuni tratti, a partire da molti titoli (*Premier Amour*, *Rêverie*, *Le songe*, *Le soir de ma jeunesse*) per arrivare allo sviluppo di tematiche simili, sia pur espresse con scelte stilistiche assai differenti.

Premier Amour è il titolo della prima poesia della silloge: oltre al titolo condivide con i versi leopardiani altri tratti specifici, mutuati però non tanto dalla poesia *Il primo amore*, simile per l'argomento, ma non per lo svolgersi del tessuto lirico, quanto da *Alla Primavera, o delle favole antiche* e soprattutto da *A Silvia*.

Il componimento si apre con una successione di tre interrogativi alla primavera da cui il poeta si sente in qualche modo ingannato, dal momento che le promesse di felicità suggerite da questa bella stagione non sono poi state mantenute:

Printemps, que me veux-tu? Pourquoi ce doux sourire,
Ces fleurs dans tes cheveux et ces boutons naissants?
Pourquoi dans les bosquets cette voix qui soupire,
Et du soleil d'avril ces rayons caressants?

Printemps si beau, ta vue attriste ma jeunesse;
De biens évanouis tu parles à mon cœur;

⁵⁷ Leopardi, lettera a Pietro Giordani, 30 aprile 1817, in Id., *Lettere*, cit., p. 60 e Sainte-Beuve, *Joseph Delorme, Les consolations, Pensées d'Août*, cit., p. 12.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 16.

⁶⁰ *Ivi*, p. 17.

⁶¹ *Ivi*, p. 23.

Et d'un bonheur prochain ta riante promesse
M'apporte un long regret de mon premier bonheur.⁶²

Viene così stabilita un'equivalenza tra la primavera e il primo amore, accomunati dalla loro rievocazione nostalgica, compiuta ormai sotto il segno della disillusione.

Così come era avvenuto con le traduzioni, Sainte-Beuve intensifica i tratti patetici del suo discorso, nei versi successivi anche attraverso il ricorso a molte proposizioni esclamative, e si avvale di riferimenti uditivi per evocare il rigoglio della natura in primavera.

Con «cette voix qui soupire» (e nel v. 11 descriverà il «musical accent de sa voix calme et pure») sembra voler richiamare anch'egli quel «suon della materna voce» evocato da Leopardi in *Alla Primavera* per riferirsi alla natura, nella fase in cui, essendo ancora intatte le illusioni, è possibile considerarla come una madre benevola. Leopardi insiste molto sulla perdita di capacità di ascolto della natura, sul «dissueto orecchio» degli uomini adulti che ormai hanno perso ogni capacità di dialogo con essa.

La seconda parte del componimento, con la descrizione della fanciulla che ha suscitato nel poeta i primi sentimenti d'amore, Sainte-Beuve si accosta invece maggiormente ad *A Silvia*, attribuendo alla giovane quella capacità di canto destinata ad essere sempre ricordata anche nelle imitazioni successive, che sostituisce dunque alla voce della primavera quella di una melodia muliebre, espressione dell'addio alla giovinezza, nella poesia leopardiana con la morte della fanciulla, qui con l'allontanamento dalla casa dei genitori per dare inizio alla sua nuova vita di sposa, ma suggellando comunque la fine della speranza del poeta («sa voix se fondait toute en pleurs mélodieux, / qui, tombés en mon cœur, éteignaient l'espérance!»).

Le ultime strofe presentano anche un «rayon de lune», a cui, come in *Alla luna*, si volgono i pianti del poeta il cui destino è di trascorrere dei giorni di «faiblesse» e d'«ennui», termine già spesso usato nelle traduzioni.

I due poli dell'eudemonismo leopardiano sono racchiusi nel primo distico della poesia successiva *Sonnet* («Quand l'avenir pour moi n'a pas une espérance, / quand pour moi le passé n'a pas un souvenir») per cui la felicità si può raggiungere solo nell'attesa futura o nel ricordo di eventi del passato.

In forma diversa vi sono espresse le medesime teorie già formulate nel *Premier Amour*: la disillusione nel veder cadere le speranze della giovinezza (qui

⁶² Sainte-Beuve, *Premier Amour*, vv. 1-8, in Id., *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1890, p. 27.

personificate nelle importanti illusioni dell'Amore e della Gloria) che portano alla manifestazione di un *cupio dissolvi* («Pourquoi ne pas mourir?»).

E ancora le liriche *Réverie* e *Le songe* propongono dei notturni intrecciati alla tematica onirica.

Nel primo caso «la lune s'élance / sur un trône mystérieux» (v. 1) e la descrizione del cielo stellato appare omogenea alle scelte effettuate dall'autore francese nelle traduzioni dei *Canti* con la selezione di termini riconducibili alla poetica dell'infinito: «silence», «immobile», «immense» che, come appunto ne *L'infini* in cui era ampliata la metafora marina del componimento del 1819, favoriscono «les ondes de la pensée».

Il leopardismo di Sainte-Beuve è chiaramente ravvisabile nella sua lirica *Les rayons jaunes* che riportiamo per intero:

Les rayons jaunes

Les dimanches d'été, le soir, vers les six heures,
Quand le peuple empressé déserte ses demeures
Et va s'ébattre aux champs,
Ma persienne fermée, assis à ma fenêtre,
Je regarde d'en haut passer et disparaître
Joyeux bourgeois, marchands,

Ouvriers en habits de fête, au coeur plein d'aise;
Un livre est entr'ouvert près de moi, sur ma chaise:
Je lis ou fais semblant;
Et les jaunes rayons que le couchant ramène,
Plus jaunes ce soir-là que pendant la semaine,
Teignent mon rideau blanc.

J'aime à les voir percer vitres et jalousie;
Chaque oblique sillon trace à ma fantaisie
Un flot d'atomes d'or;
Puis, m'arrivant dans l'âme à travers la prunelle,
Ils redorent aussi mille pensers en elle,
Mille atomes encore.

Ce sont des jours confus dont reparaît la trame,
Des souvenirs d'enfance, aussi doux à notre âme
Qu'un rêve d'avenir:
C'était à pareille heure (oh! je me le rappelle)
Qu'après vêpres, enfants, au choeur de la chapelle,
On nous faisait venir.

La lampe brûlait jaune, et jaune aussi les cierges ;
Et la lueur glissant aux fronts voilés des vierges
Jaunissait leur blancheur;
Et le prêtre vêtu de son étole blanche

Courbait un front jauni, comme un épi qui penche
Sous la faux du faucheur.

Oh! qui dans une église à genoux sur la pierre,
N'a bien souvent, le soir, déposé sa prière,
Comme un grain pur de sel ?
Qui n'a du crucifix baisé le jaune ivoire?
Qui n'a de l'Homme-Dieu lu la sublime histoire
Dans un jaune missel?

Mais où la retrouver, quand elle s'est perdue,
Cette humble foi du coeur, qu'un ange a suspendue
En palme à nos berceaux;
Qu'une mère a nourrie en nous d'un zèle immense;
Dont chaque jour un prêtre arrosait la semence
Aux bords des saints ruisseaux?

Peut-elle reflurir lorsqu'a soufflé l'orage,
Et qu'en nos coeurs l'orgueil debout, a dans sa rage
Mis le pied sur l'autel?
On est bien faible alors, quand le malheur arrive
Et la mort... faut-il donc que l'idée en survive
Au voeu d'être immortel!

J'ai vu mourir, hélas! ma bonne vieille tante,
L'an dernier ; sur son lit, sans voix et haletante,
Elle resta trois jours,
Et trépassa. J'étais près d'elle dans l'alcôve;
J'étais près d'elle encor, quand sur sa tête chauve
Le linceul fit trois tours.

Le cercueil arriva, qu'on mesura de l'aune;
J'étais là... puis, autour, des cierges brûlaient jaune,
Des prêtres priaient bas;
Mais en vain je voulais dire l'hymne dernière;
Mon oeil était sans larme et ma voix sans prière,
Car je ne croyais pas.

Elle m'aimait pourtant... ; et ma mère aussi m'aime,
Et ma mère à son tour mourra; bientôt moi-même
Dans le jaune linceul
Je l'ensevelirai; je clouerais sous la lame
Ce corps flétri, mais cher, ce reste de mon âme;
Alors je serai seul;

Seul, sans mère, sans soeur, sans frère et sans épouse;
Car qui voudrait m'aimer, et quelle main jalouse
S'unirait à ma main?...
Mais déjà le soleil recule devant l'ombre,
Et les rayons qu'il lance à mon rideau plus sombre
S'éteignent en chemin...

Non, jamais à mon nom ma jeune fiancée
Ne rougira d'amour, rêvant dans sa pensée
Au jeune époux absent;

Jamais deux enfants purs, deux anges de promesse
 Ne tiendront suspendu sur moi, durant la messe,
 Le poêle jaunissant.

Non, jamais, quand la mort m'étendra sur ma couche,
 Mon front ne sentira le baiser d'une bouche,
 Ni mon oeil obscurci
 N'entrevera l'adieu d'une lèvre mi-close!
 Jamais sur mon tombeau ne jaunira la rose,
 Ni le jaune souci!

Ainsi va ma pensée, et la nuit est venue;
 Je descends, et bientôt dans la foule inconnue
 J'ai noyé mon chagrin:
 Plus d'un bras me coudoie ; on entre à la guinguette,
 On sort du cabaret; l'invalidé en goguette
 Chevrotte un gai refrain.

Ce ne sont que chansons, clameurs, rixes d'ivrogne,
 Ou qu'amours en plein air, et baisers sans vergogne,
 Et publiques faveurs;
 Je rentre: sur ma route on se presse, on se rue;
 Toute la nuit j'entends se traîner dans ma rue
 Et hurler les buveurs.

Sin dalle prime strofe sono percepibili evidenti richiami a noti passi della poesia di Leopardi. L'atmosfera è quella dei cosiddetti "idilli del borgo", in particolare del *Sabato del villaggio*: identico è infatti il fermento della gente «en habits de fête» nella riscrittura francese durante le domeniche estive e identico è il punto di vista straniante dell'io lirico che guarda, ma non partecipa della gioia collettiva.

Centrale appare, come in Leopardi, la finestra come diaframma fra sé e la realtà esterna e, in qualche modo, la stessa insistenza su note cromatiche «jaunes» che costituisce il *fil rouge* dell'intera poesia trova un suo corrispettivo nelle vie «dorate» leopardiane, riflesso di un paesaggio assolato, ma ancor di più motivate dalla particolare tonalità delle costruzioni architettoniche di molte città marchigiane che indorano appunto palazzi e luoghi.

In Sainte-Beuve il giorno festivo è comunque solo un pretesto e non costituisce la motivazione del componimento che segue un suo personale percorso per poi ritornare, solo sul finale a toni leopardiani, in particolare da *La sera del dì di festa* (la cui traduzione è forse fra le più riuscite del biografo francese), con la conclusione che rimanda alla sfera uditiva con canti però di ubriachi al ritorno dalla festa («Toute la nuit j'entends se traîner dans ma rue / et hurler les buveurs») diversamente dal cantare dell'artigiano recanatese che rientra a casa dopo una giornata di lavoro.

A conclusione delle poesie che contengono anche traduzioni di Mosco, autore caro a Leopardi insieme a Teocrito a cui l'autore francese dedica uno dei suoi *Portrait*, vi sono i *Pensées*, genere su cui si era cimentato, tra gli altri, lo stesso Recanatese. Questi pochi esempi permettono di suffragare l'ipotesi dell'autobiografia che si proietta nella biografia: la suggestione del triste poeta italiano raggiunge Sainte-Beuve che tiene presente gli scritti leopardiani anche nella sua produzione creativa.

1.5 AULARD IN DIALOGO CON SAINTE-BEUVE

Tra i primi contributi di saggistica su Leopardi degni di rilievo merita una menzione l'*Essai sur les idées philosophiques et l'inspiration poétique de Leopardi*. Si tratta di un estratto da una tesi di dottorato in lettere pubblicata a Torino nel 1877.

Nella prefazione Aulard specifica di aver tradotto in prosa i *Canti* dall'edizione fiorentina edita da Le Monnier, espungendo quei testi «qui sont elles-mêmes des traduction italiennes d'auteurs anciens».⁶³

Sin dall'esordio emerge chiaramente come la prospettiva adottata dallo studioso miri a valorizzare il pensiero di Leopardi: per questo infatti lo scrittore italiano è accostato a Schopenhauer e le *Operette Morali* vengono paragonate, per importanza, ai *Promessi Sposi* manzoniani.

Nel primo capitolo l'autore constata come Leopardi sia stato studiato più attraverso la sua vita che le sue opere, e cerca di confutare la *légende douloureuse* prodotta da alcuni suoi biografi. Considera comunque ben scritta quella di Sainte-Beuve e molti dei rilievi fatti nel corso del testo sono volti non solo a presentare e studiare Leopardi quanto a valutare il contributo del noto biografo francese, ora sostenendo le sue tesi ora confutandole.

Scrive Aulard che:

Leopardi ne fut pas aussi malheureux qu'on l'a prétendu, et, puisqu'on a insisté particulièrement sur les «rigueurs» de sa famille, nous allons tacher, sans entrer dans le récit d'une vie souvent racontée, de marquer, en décrivant cette famille un peu méconnue et presque calomniée par les biographes, quelle sorte d'influence elle put exercer sur Leopardi (p. 18)

⁶³ François-Alphonse Aulard, *Poésie et œuvres morales de Leopardi. Première traduction complète précédée d'un essai sur Leopardi par F.A. Aulard*, Paris, Lamerre, 1880, 3 tomi, p. 3 (tomo 1). I numeri di pagine indicati tra parentesi dopo le citazioni si riferiscono a quest'edizione.

Nell'interpretazione di Aulard, ad esempio, Monaldo, fervente cattolico e «trop bon Italien», non poté che rifugiarsi a vita privata dopo che vide minacciati i suoi valori dal contatto con lo straniero, cioè con la Francia. Ripiegò allora vivendo la sua stessa vita con una certa enfasi in contrasto con la semplicità dei suoi figli.

La stessa infelicità di Leopardi viene notevolmente ridimensionata attraverso un paragone con Voltaire (autore già messo in relazione a Leopardi da Sainte-Beuve) che aveva avuto vicissitudini ben più gravi senza per questo divenire il prototipo dell'intellettuale infelice.

Nel secondo capitolo intitolato *Philosophie de Leopardi*, l'infelicità è collegata all'unico problema che è quello del dolore in quanto tutta la poesia leopardiana è un «cri de douleur» (p. 36).

Nell'interpretazione di Aulard la presenza di Dio è totalmente esclusa. Il divino è presente solo nelle invocazioni, mentre Monaldo lo chiama in causa continuamente. Aulard affronta più volte quest'argomento, specialmente quando si sofferma sui progetti di inni cristiani che, come nota, erano stati presi in considerazione da Sainte-Beuve.

Aulard mette però in evidenza, rispetto a quanto già scritto dal noto biografo, che questi abbozzi sono paragonabili alla forma dei frammenti di Pascal e che già nel progetto degli inni è presente una certa «incrédulité incosciente».

Lo stesso Leopardi considererà questi inni come un «monument curieux de l'histoire de sa pensée» (p. 69), anche se li trascriverà in un *Supplemento* mandato a de Sinner in cui tra l'altro troviamo scritto: «N'a-t-il pas voulu nous montrer et se rappeler lui-même combien rapidement sa foi fut ruiné par la vue des misères humaines, au moment même ou le sentiment de ces misères allait s'exprimer en une poésie ardemment catholique?» (p. 69).

Nel suo saggio critico Aulard non smette di dialogare con Sainte Beuve e nell'elogiarlo di fatto ne mette in evidenza certe colpevoli, a suo giudizio, omissioni. Ad esempio lo accusa (p. 70) di aver passato sotto silenzio certe *ébauches* che sono *Alla canzone sulla Grecia, L'abbozzo dell'Erminia, et Il primo delitto o la vergine guasta*.

L'*Erminia* viene da Aulard (giustamente) svalutata, appare come uno scritto solamente imitativo nel senso deteriore del termine, composto sotto l'influsso di una infatuazione del Tasso; il secondo scritto, pure non di grande valore, testimonia la volontà di Leopardi di “chanter les Grecs” (p.70). Nel capitolo IV sulle canzoni

patriottiche: Leopardi è considerato imitatore di Petrarca per la poesia *All'Italia*, mentre il capitolo V è dedicato al significato dell'amore per Leopardi che occupa un posto importante nel suo sistema e nella sua poesia per sottolineare meglio la miseria umana.

Rispetto a Sainte-Beuve, Aulard valorizza, nel capitolo VII del suo contributo, le poesie satiriche, sottolineando l'importanza dei *Paralipomeni*, letti non tanto come testamento politico quanto come testamento filosofico del poeta di Recanati.

In accordo con il biografo francese, nelle conclusioni, Leopardi è proiettato al di fuori dei confini nazionali ed è considerato uno dei più grandi poeti del secolo la cui vera fonte di ispirazione non è data né da situazioni personali né storiche quanto invece dall'elaborazione della sua teoria dell'infelicità, lucidamente espressa nelle opere in prosa.

Per quanto riguarda le traduzioni, la scelta di trasporre in prosa i *Canti*, viene spiegata con la difficoltà di ben tradurre la poesia leopardiana e le traduzioni di Valéry Vernier e Sainte-Beuve sono criticate proprio perché non avrebbero tenuto adeguatamente presente gli scritti filosofici del recanatese, indispensabile chiave di accesso non solo al suo pensiero, ma anche alla sua poesia.

Così infatti scrive Aulard:

Notre traduction des Poésies aura peut-être ceci de nouveau qu'elle a été faite, pour ainsi dire, à la lumière des écrits philosophiques. La vraie source de l'inspiration de Leopardi est dans sa philosophie. [...] C'est pour l'avoir oublié que M. Valéry Vernier s'est mépris parfois sur le sens général de certaines odes, et, quoique très versé dans la langue italienne, a méconnu, croyons-nous, l'esprit intime des poésies. [...] Sainte-Beuve n'est pas toujours aussi heureux. Partout où Leopardi est simple et vrai, il échoue. D'ailleurs, mettre en alexandrins les vers lyriques italiens, n'est-ce pas déjà commettre un premier contre-sens?⁶⁴

Nel suo *Avant-Propos* Aulard mostra di prediligere quei traduttori che, alla maniera di Lacaussade, non sono ossessionati dalla fedeltà alla lettera del testo e, nel decidere di tradurre in versi il poeta italiano, si concedono delle libertà necessarie per far cogliere al lettore l'essenza del componimento tradotto in quanto: «c'est que traduire un poète est impossible, si on prend ce mot à la lettre, surtout quand il s'agit de Leopardi».⁶⁵

⁶⁴ Ivi, p. 8.

⁶⁵ Ivi, p. 9.

Pur scegliendo quindi di tradurre le poesie del Recanatese in prosa, Aulard ritiene che il suo contributo potrà essere molto utile *in primis* al lettore ‘comune’ che potrà avere «le désir de lire le texte», ma soprattutto agli altri poeti, ritenendo dunque Leopardi fonte di ispirazione tematica e formale per i poeti francesi, aprendo così ufficialmente, anche in ambito accademico, la strada al leopardismo d’oltralpe. Leggiamo infatti:

Mais il nous semble qu’une telle traduction doit être principalement dédiée aux poètes français: ils y trouveront des *motifs*, des cadres nouveaux, une vue nouvelle de cœur humain et des objets ordinaires de la poésie.
Quant aux *Œuvres morales*, elles plairont à tous les lettrés, nous en sommes sûr, même dans notre pauvre français.⁶⁶

Dopo quello di Sainte-Beuve anche lo studio di Aulard mira quindi a canonizzare il poeta italiano, a porlo «parmi les grands poètes de ce siècle» (p. 27), spostando l’attenzione dalle sue vicissitudini personali o dal patriottismo su cui maggiormente si era sino al quel momento concentrata l’attenzione dei conoscitori francesi della poesia leopardiana, alle sue teorie filosofiche e soprattutto a quella dell’infelicità, lucidamente esposta soprattutto nelle opere in prosa.

In una nota, posta in conclusione del suo *Essai*, Aulard propone un accostamento tra il pensiero di Leopardi e alcune caratteristiche delle figure rappresentate da Leonardo da Vinci, mostrando così di voler offrire un’interpretazione dell’enigmatico sorriso dei suoi ritratti, destinato ad essere analizzato anche da Freud in un suo celebre saggio.

Così leggiamo in Aulard:

Peut-être trouverait-on quelque analogie entre la pensée de Leopardi et celle qu’on lit dans les yeux et dans le sourire de cette femme reproduite partout par Léonard de Vinci, non pas seulement dans le portrait du Louvre, mais aussi dans les esquisses au crayon rouge du palais Bréra, de l’Académie des beaux-arts de Venise et des Offices. Quand tous les autres peintres célèbrent la vie ou l’espérance, il semble, si l’on compare ces dessins et si on les rapproche de la Joconde, inexplicable sans ce commentaire, que Léonard de Vinci ait voulu exprimer dans ces traits, tantôt ironiques, tantôt tristes, comme une aspiration vers le néant. Voir surtout la tête du Christ au Bréra et les dessins du musée de Venise. (p. 211)

Rispetto a Sainte-Beuve, Aulard approfondisce maggiormente l’unicità e originalità della poesia leopardiana, cercando di puntualizzare meglio analogie e

⁶⁶ Ivi, p. 10.

differenze rispetto ad altri grandi poeti malinconici europei come Byron e Châteaubriand e ravvisando le maggiori affinità con Alfred de Musset.

A differenza di questi letterati, comunque, Leopardi avrebbe esteso la sofferenza individuale a tutta l'umanità, non reclamando a sé il «privilège de la douleur», bensì considerando il soffrire consustanziale al destino di tutti gli uomini.

Per quanto riguarda, infine, l'apporto aulardiano nella storia delle traduzioni francesi di Leopardi, è facilmente riscontrabile come esso sia limitato all'aver offerto una trasposizione complessiva dell'opera leopardiana, traducendo comunque pedissequamente il testo senza apportarvi modifiche di rilievo e appiattendolo la valenza degli sciolti leopardiani entro un tessuto prosastico.

È quanto possiamo notare, ad esempio, nella traduzione dell'*Infinito*:

Toujours chères me furent cette colline déserte et cette haie qui, sur un long espace, cache au regard l'extrême horizon. Mais, m'asseyant et regardant, au delà de la haie j'imagine d'interminable espaces, des silences surhumains, un profond repos où peu s'en faut que le cœur ne s'effraie. Et comme j'entends bruire le vent à travers le feuillage, je vais comparant le silence infini à cette voix: et je me souviens de l'éternité, des siècles morts, du siècle présent et vivant et du bruit qu'il fait. Ainsi dans cette immensité s'annéantit ma pensée et il m'est doux de faire naufrage dans cette mer. (p. 270)

Gli aspetti formali del tessuto poetico vengono quindi inevitabilmente meno, anche se la fedeltà alla 'lettera' del testo consente il rispetto di certe scelte lessicali leopardiane, come nell'uso di parole composte per veicolare l'idea di indefinito. Su questa stessa linea sono tutte le altre prove di traduzione aulardiana.

Il nome di Leopardi, grazie a questi contributi, circola quindi sempre di più in Francia, per lo meno nei centri culturali, anche attraverso altre succinte biografie e contributi saggistici. Ad esempio in un volume pubblicato a Paris che raccoglie saggi su autori di differente nazionalità del diciannovesimo secolo, Édouard Rod dedica un capitolo a Giacomo Leopardi, sintetizzando, con rapidi tratti, il dibattito sulla ricezione in quegli anni del poeta recanatese nel contesto francese.

Il contributo non si addentra in profondità allo studio dell'autore, come era riuscito a fare Sainte-Beuve, ma merita di essere ricordato per alcune caratteristiche precipue. Intanto vi ritroviamo una delle prime occorrenze del termine «Léopardistes» usato comunque per indicare gli studiosi del poeta italiano e non, nell'accezione entrata in vigore in Italia grazie a Lonardi, autore del già ricordato

studio intitolato *Leopardismo*,⁶⁷ per designare quegli autori nelle cui opere è forte l'influsso dell'autore dei *Canti*.

E soprattutto, pur insistendo molto sul peso dei condizionamenti fisici nella vita e nel pensiero leopardiano, Rod riesce a cogliere la derivazione anche letteraria del materarsi della sua scrittura (riflesso comprensibile della temperie positivista) e si sofferma in particolare su tre influenze: quella di Dante, di Petrarca e dei neoplatonici rinascimentali. Dei tre influssi, il primo è, a ragione, considerato il meno pervasivo perché a suo dire «Leopardi n'était guère enclin au mysticisme, et une partie de Dante dut lui échapper».⁶⁸

Molto importanti sono invece le derivazioni petrarchesche già evidenti negli esordi letterari leopardiani ed individuate da Aulard nel suo *Essai* a proposito delle *Canzoni civili*.

Sull'interesse, infine, di Leopardi verso i seguaci di Platone nel quindicesimo secolo, Rod si sofferma sul profondo idealismo delle loro opere ricordando il leopardiano *Discorso a proposito di un'orazione greca di Gemistio Pletone*.

1.6 ALTRI ESEMPI DI TRADUZIONI POETICHE OTTOCENTESCHE DEI *CANTI*

Le risonanze prodotte dall'articolo di Sainte-Beuve su altri letterati francesi sono facilmente ravvisabili scorrendo altri saggi di traduzione editi poco dopo.

In alcuni casi i traduttori imitano lo stesso metodo del biografo francese e scelgono, nella loro campionatura parziale dai *Canti*, il doppio sistema di traduzione in poesia dei componimenti trasposti integralmente e in prosa quando la citazione riguarda singoli passaggi delle poesie.

Ad esempio Eugène de Montlaur aggiunge al florilegio saintebeuviano la traduzione del *Risorgimento* e delle *Ricordanze* e Léo Joubert inserisce all'interno di un suo discorso critico la versione in prosa di alcuni passi de *Il passero solitario*, di *Consalvo*, *Amore e morte* e la traduzione integrale de *La sera del dì di festa*.

Il suo contributo appare nel 1860 presso la «Revue des Deux-Mondes» che ospiterà anche altri scritti dedicati al poeta di Recanati come quello di Charles de Mazade il quale volge in prosa una parte de *Il tramonto della luna*.⁶⁹

⁶⁷ Cfr. Gilberto Lonardi, *Leopardismo: tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, cit.

⁶⁸ Edouard Rod, *Giacomo Leopardi*, Paris, Didier, 1888, p. 34.

⁶⁹ Questi i rimandi bibliografici: Eugène de Montlaur, *Giacomo Leopardi*, Moulins, Desrosiers, 1846; Léo Joubert, *Éssai de critique et d'histoire*, Paris, Didot, 1863; Charles de Mazade, *Les souffrances d'un penseur italien*, «Revue des Deux-Mondes», 1 aprile 1861.

Simile risulta poco più avanti il tentativo di Bouché-Leclercq che traduce in prosa, tra l'altro, *A un vincitore nel pallone*, *Per le nozze della sorella Paolina*, *Bruto Minore*, *Per l'inno al Redentore*, *Aspasia* e *A se stesso*, arricchendo quindi il piccolo corpus poetico già delineatosi con i precedenti traduttori di altri componimenti sino a quel momento sconosciuti e mostrando finezza interpretativa e rigore traduttivo.⁷⁰

Queste e altre prove di traduzione non potevano però naturalmente offrire che un'immagine parziale della produzione letteraria di Giacomo Leopardi.

All'esigenza di una trasposizione complessiva della sua opera poetica rispondono i lavori di Vernier, Carré, Lacaussade.

La prima traduzione integrale dei *Canti*, basata sull'edizione Le Monnier del 1865, si ha con Vernier nel 1867 che include anche tre *Frammenti* (*Écoute Mélisso*; *Errant ici alentour*, *Éteint le rayon diurne*), ma nella prefazione traccia un profilo biografico di Leopardi alquanto impreciso.⁷¹

Vent'anni dopo Carré cura un'altra edizione complessiva dei *Canti* leopardiani, servendosi delle traduzioni di Vernier, Bouché-Leclercq e Aulard, la cui tesi di dottorato conteneva alcune versioni delle poesie pubblicate, insieme alla prima traduzione delle *Operette morali* e dei *Pensieri*, nel 1880.⁷²

Aulard, come già rilevato, decide di non inserire i *Paralipomeni della Batracomiomachia*, ritenendoli troppo legati al contesto italiano e valorizzando invece il contenuto filosofico della produzione leopardiana.

Complessivamente quelle di Aulard sono traduzioni fedeli, in cui è palese la conoscenza approfondita dell'autore oggetto di studi, ma risultano poco efficaci nel rendere appieno il valore poetico del testo italiano.

Il volume di Carré consolida la fortuna leopardiana anche nell'ambito lirico, di contro ad una ricezione del Recanatese legata all'ambito filosofico e trova una sua eco in molti articoli del tempo.

Uno degli ultimi lavori ottocenteschi sui *Canti* ripropone, non a caso, delle traduzioni poetiche a cura di Lacaussade, discepolo e amico di Sainte-Beuve.⁷³

Come esemplificazione del suo *modus traducendi* riportiamo la traduzione di *A se stesso*:

⁷⁰ Auguste Bouché-Leclercq, *Giacomo Leopardi, sa vie et ses œuvres*, Paris, Didier, 1874.

⁷¹ Valéry Vernier, *Poésies complètes*, Paris, Librairie Centrale, 1867.

⁷² Aulard, *Poésies et œuvres morales de G. Leopardi*, Paris, Lemerre, 1880, 3 voll.

⁷³ André Lacaussade, *La poésie de Giacomo Leopardi en vers français*, Paris, Lemerre, 1889.

Posa per sempre

Enfin et pour toujours repose-toi, mon cœur,
 O mon cœur fatigué! Cette suprême erreur
 A qui tu t'es donné, la croyant éternelle,
 Elle est morte, et bien morte! Et je sens qu'avec elle
 Non seulement l'espoir, mais le désir est mort.
 Meurs aussi, pauvre cœur! Sans regret ni remord
 Du Passé, rends à l'air ta flamme inassouvie.
 Vœux déçus, amertume, ennui, voilà la vie.
 Dans le renoncement est la sérénité.
 Pour souffrir, n'as-tu pas trop longtemps palpité!
 Repose-toi, mon cœur! Il n'est rien en ce monde,
 A tes fiers battements il n'est rien qui réponde.
 La terre est vide, et vide est le ciel! Le Destin,
 Pouvoir lache et caché, nous mène au but certain,
 Le néant!
 Repose-toi, mon cœur, - désespère à jamais!

Si tratta di una vera e propria riscrittura, molto diversa dal componimento leopardiano, originale e innovativo proprio per il suo stile nominale, la sintassi franta, il tono introspettivo prodotto dal colloquio con il proprio cuore che, in Italia, suggestionerà tanta poesia novecentesca, basti pensare alla lirica *Taci, anima stanca di godere* di Camillo Sbarbaro e al dialogo col cuore «monello e giocondo» di Gozzano.

Questi aspetti di estrema modernità della poesia del Recanatese vengono meno nella traduzione che, un po' alla maniera di Sainte-Beuve, tende a rendere l'enfasi con un succedersi di proposizioni esclamative (per la precisione 7 in un componimento di 16 versi, con uno scarto dunque positivo nell'impiego di questo segno interpuntivo), del tutto assenti nel testo-*source*.

I versi 4-9 sono quelli che maggiormente si discostano dal dettato originario, così come, nella conclusione, il biblico riferimento all'«infinita vanità del tutto» viene meno, con un impoverimento dell'intertestuale lirica, per un più generico rifarsi al «néant».

1.7 LEOPARDI IN SCENA: LA PIÈCE DI CAMILLE DE BAINVILLE

Già a pochi anni dalla morte del poeta di Recanati, un drammaturgo francese, Camille de Bainville, compone un dramma teatrale in un atto intitolato *Le dernier jour de Leopardi* (1894) che ha per protagonista proprio il Recanatese ed è pertanto

indicativa dell'interesse verso il letterato italiano anche nell'ambito di altri generi letterari.

L'opera francese, in rime bacciate (come già avvenuto con le traduzioni di Sainte-Beuve), ambientata a Napoli nel 1837 è preceduta da una breve notizia bibliografica su Leopardi in cui lo stato malinconico è associato soprattutto alla sua complessione fisica debole e deforme.

A conclusione della succinta nota Bainville sente l'esigenza di soffermarsi sui giudizi di valore in Italia e all'estero, ridimensionando quelli prosastici:

Les Italiens placent les œuvres de Leopardi immédiatement après celle de Dante et le regardent comme le plus grand poète moderne de leur pays. En Allemagne, le genre mélancolique et sombre de ses poésies trouva beaucoup d'enthousiastes. Ses écrits en prose, comme philosophe et penseur, sont de valeur incertaine.⁷⁴

Sulla scena, oltre al poeta, significativamente raffigurato nella didascalia «vis-à-vis d'une glace», troviamo Antonio Ranieri, Paolina e Silvia, qui nelle vesti di una nobildonna fiorentina che sembra ricambiare l'amore del poeta, ma da cui viene, alla fine dell'atto, definitivamente respinta, in una scelta conclusiva che ad *eros* preferisce *thanatos* e che, leggendo il testo retroattivamente, era stata già prefigurata nell'*incipit* del dramma durante un monologo allo specchio di Leopardi: «C'est toi Leopardi! C'est bien là ton visage! [...] S'il rêve un idéal, c'est celui de la mort» (v.1).

Nelle battute iniziali di Giacomo, infatti, viene tracciato un ritratto del poeta che ne sottolinea la scarnificazione del corpo speculare al suo canto disperato e al suo tendere verso il nulla, con un atteggiamento rassegnato, ma dignitoso.

Dei vari personaggi messi in scena è proprio Silvia ad essere sottoposta ad un processo di trasformazione più radicale rispetto ai dati biografici cui viene di solito ricondotta.

In comune con la fanciulla della celebre lirica leopardiana ha il canto, qui però non ascoltato a distanza, ma volto a musicare le parole delle poesie dell'amato. Silvia è infatti ricordata da Paolina come «celle qui tant de fois posséda la vertu / d'exalter ton talent dans des strophes sublimes / et d'unir en chantant l'harmonie à tes rimes!».⁷⁵

⁷⁴ Camille Bainville, *Le dernier jour de Leopardi. Drame en un acte*, Paris, Chaix, 1894.

⁷⁵ Ivi, p. 6.

Nel testo francese la giovane donna aveva infatti accompagnato Leopardi e la sorella durante la visita della Toscana tra bellezze naturalistiche e pellegrinaggi letterari:

Chère Paolina, je fus ta confidente
 Aux jours de quiétude ou de paix apparente:
 [...] Dans la belle cité des fleurs et des charmillles,
 Grace à vous, Sylvia possédait deux familles:
 Je vous accompagnais à Fiesole, aux Colli,
 Respirant en commun ce bonheur accompli
 D'être aux lieux illustrés par Dante, par Boccace,
 Avec le descendent de leur sublime race.
 (scène V, p. 10)

I ricordi di un *tour* (e si ricordino le molteplici valenze assunte dal viaggio in Italia per gli stranieri) «au parfum de l'encens» portano gradualmente a rivelare l'amore provato dalla fanciulla per l'infelice poeta di Recanati e, di fatto, capovolgono la situazione descritta nella celebre poesia *A Silvia*.

Se infatti i versi di Leopardi sono generati da una situazione di perdita e modulano magistralmente la caduta delle illusioni seguite alla precoce fine di un amore adolescenziale, in Bainville non è più il poeta a doversi misurare con il lutto della perdita, ma è Silvia ad accompagnare verso la «fredda morte» colui che è ormai soltanto indicato come «l'ombre de lui-même», «le dernier des humains».

Nel sistema di personaggi che si viene a creare emerge, qui come negli altri allestimenti teatrali, un rapporto privilegiato Giacomo-Paolina, nella finzione narrativa sposa di Ranieri.

L'uso, consueto anche nelle biografie letterarie, di intercalare richiami biografici con citazioni testuali, si realizza con la recita dello stesso Leopardi della canzone *All'Italia* tradotta in versi francesi da Bainville, precisamente in quartine, in una sorta di *performance* dentro la *performance*.

Il drammaturgo francese coglie il contraddittorio legame tra Leopardi e la sua città natale, considerando un esilio il periodo di allontanamento da essa che però gli consente di conquistare l'alloro poetico.

Un ribaltamento della denominazione di Sainte-Beuve «dernier des Anciens» sembra intravedersi quando Bainville definisce invece Leopardi «le dernier des humains»,⁷⁶ ponendo quindi l'enfasi sulla sua condizione infelice e non sul suo

⁷⁶ Ivi, p. 12.

legame con l'antico che il drammaturgo non considera in alcun modo nel corso del suo testo teatrale.

Nel suo complesso l'opera non si contraddistingue per l'estremo valore letterario e procede rivestendo di toni galanti e patine leziose il dramma di una vita alla sua conclusione.

Dalla *pièce* traspare che Bainville non fosse un profondo conoscitore di Leopardi e ricreasse questo personaggio a partire da alcuni *clichés*, dalla conoscenza diretta solo dei *Canti* e da imprecise notizie sul Leopardi pensatore come rilevabile dalla nota biografica che precede l'opera teatrale.

Singolare appare anche notare come altre varianti in senso performativo di Leopardi in Italia si datino in periodi successivi e mantengano con questo scritto alcuni punti di similarità, consentendo quindi di ascrivere l'opera di Bainville al rango di prototipo, nonostante la scarsissima diffusione del dramma francese.

In un dinamico gioco di scambi, infatti, questa opera teatrale è stata riformulata, a distanza di tempo, tra gli altri, da Giuseppe Manfredi, autore della *pièce Giacomo il prepotente* che ha avuto molta fortuna anche in Francia grazie all'adattamento di Huguette Hatem intitolato *Giacomo le Tyrannique*.⁷⁷

A più di un secolo dall'opera di Bainville, Manfredi attua la medesima scelta di focalizzare l'attenzione sull'ultimo segmento della vita dell'infelice poeta e di incentrare la *performance* su Giacomo, Antonio Ranieri, la serva Lucella, Paolina Leopardi e Paolina Ranieri (creando così un doppio della stessa figura muliebre divisa tra Recanati e Napoli).

Attraverso una lettura intelligente e per molti aspetti demistificante, Leopardi *in limine mortis*, costretto dai suoi stessi limiti corporei a veder negati i propri desideri, si pone come una sorta di feticcio, oggetto del desiderio incrociato degli altri personaggi (che trova la sua *Spannung* nel monologo dalle tinte incestuose della sorella durante il II atto) da cui dipende il dipanarsi dell'azione scenica.

Nell'allestimento italiano per la regia di Antonio Arena, l'interpretazione dei personaggi è tutta concentrata intorno all'accadimento dell'imminente morte di Giacomo, facendo deflagrare le tensioni irrisolte nelle relazioni tra i vari personaggi, laddove l'allestimento francese (che ha riscontrato enorme successo ed è stato proposto anche in versione radiofonica sino alla recente pubblicazione del testo

⁷⁷ Giuseppe Manfredi, *Giacomo, il prepotente*, Clueb, Bologna, 2003 e Id., *Giacomo le Tyrannique*, adaptation française de Huguette Hatem, Paris, Le Jardin d'Essai, 2010.

tradotto nel 2010 nelle Éditions Le Jardin d'Essai), presenta delle varianti altrettanto significative.

Infatti, con un'impostazione scenografica di tipo minimalista, è stata predisposta una scena unica con in centro un grande parallelepipedo ruotante che, nel corso della *pièce*, si trasforma prima in letto di Giacomo, poi in ripostiglio di ciarpame e ricordi per Paolina sino alla sua destrutturazione in un'implosione finale⁷⁸.

Manfridi preferisce non soffermarsi sulla grandezza del poeta per sottolinearne, invece, come spesso accade in operazioni di questo tipo, le miserie umane, ma, per quanto delicata possa essere una simile operazione scenica, lo spaesamento non arriva mai alla demistificazione. Efficace è quindi la scelta di scarnificare le espressioni, sottratte ad ogni aulicità, talvolta con delle distorsioni espressionistiche.

In questi testi drammatici, da quello ottocentesco di Bainville alla traduzione in francese di una *pièce* italiana, lo studio del poeta cambia direzione e l'analisi critica si piega in affabulazione, l'infelice letterato italiano diviene un personaggio "in scena", ora da eroicizzare ora da compatire.

⁷⁸ Molte di queste informazioni derivano da un'intervista che mi è stata gentilmente concessa dall'autore Giuseppe Manfridi.

Capitolo II

«Al chiaror delle nevi».

L'effacement di Jaccottet (e altri) nella traduzione-ricezione dei *Canti*

E tu, lenta ginestra,
che di selve odorate
queste campagne dispogliate adorni,
anche tu presto alla crudel possanza
soccomberai del sotterraneo foco.
(Leopardi)

Que la poésie peut infléchir, fléchir un instant, le fer
du sort. Le reste, à laisser aux loquaces.
(Jaccottet)

2.1 RITRATTI DI LEOPARDI NEL PRIMO NOVECENTO FRANCESE... IN *TOUR*

L'eco del *Portrait* di Sainte-Beuve e del successivo dibattito critico intorno a Leopardi raggiunge il Novecento letterario francese. Diverse sono le forme espressive e i generi letterari prescelti per soffermarsi sull'infelice poeta di Recanati; diversi gli esiti e i livelli di approfondimento dell'autore italiano; diversi infine gli influssi esercitati su poeti e lettori successivi.

Talvolta è un'occasione odepórica a suscitare il desiderio di presentare questo personaggio letterario, come avviene, ad esempio, negli scritti di Le Bourdellès e di Larbaud.

Proprio agli albori del nuovo secolo, infatti, si pone la breve biografia di Raymond Le Bourdellès, volta ad avvicinare Leopardi al pubblico francese e quindi concepita sul modello di altri saggi ottocenteschi, ovvero costruita intorno all'elencazione delle principali tappe biografiche dell'infelice poeta intrecciate a numerosi confronti con autori maggiormente noti al pubblico francese.

Nel complesso lo studio non raggiunge la profondità esegetica dimostrata da Sainte-Beuve: riassume i risultati raggiunti da altri studiosi che si erano, prima di lui, accostati allo stesso argomento e, soltanto in rari casi, avanza personali posizioni critiche.

Già dall'introduzione si nota il tentativo compiuto dall'autore di interessare maggiormente i suoi potenziali lettori stemperando il pessimismo leopardiano e mostrando il poeta attorniato da amici sinceri, piuttosto che insistere sulla sua solitudine.

Del suo pellegrinaggio letterario, assurto a vero e proprio *topos* della narrativa europea con la moda del *Grand Tour*, Le Bourdellès si sofferma sulla descrizione del «natio borgo selvaggio», visto per la prima volta di notte:

C'est une des jouissances du voyage que de parcourir le soir, marchant à la découverte, une ville inconnue. Recanati s'endormait: c'est une petite cité, peuplée de travailleurs champêtres, où on ne veille pas tard; quelques lumières brillaient de place en place aux fenêtres; au fond d'une vieille maison, un violon jouait l'air de l'intermezzo de «Cavalleria rusticana». Oh! Cet air de l'intermezzo, qui commence avec la majesté d'un chant d'église et qui se termine par des modulations si mélancoliques et si douces, comme il remue les fibres les plus secrètes de notre être...! Dans cette froide nuit de décembre, les étoiles brillaient du plus vif éclat. Je me souvins des vers consacrés par Leopardi aux étoiles dans son poème «Le Ricordanze».⁷⁹

L'epifania notturna dello spazio cittadino assume una duplice valenza: da una parte si fa specchio dell'occhio straniato del viaggiatore colto di sorpresa dalla quiete serale e dalle melodie ascoltate che mirano a ritrarre un paesaggio italiano non prettamente connotato in senso leopardiano (come il richiamo a Mascagni suggerisce); dall'altro prepara i lettori ad addentrarsi nei luoghi di Leopardi, a vederli con gli occhi non solo del narratore francese quanto con quelli del poeta stesso, particolarmente attratto dalle percezioni visive e uditive ricevute dal paesaggio notturno.

Alla descrizione, condotta quasi come un'imitazione del modo leopardiano, segue la traduzione in prosa di alcuni versi della poesia citata, secondo una consuetudine già consolidatasi nel corso dell'Ottocento, tentando dunque un secondo tipo di imitazione dopo la descrizione paesaggistica che palesa la volontà dell'autore di dar direttamente voce ai versi del poeta, inseriti non *ex abrupto*, ma dopo aver mediato nel quadro descrittivo introduttivo tra l'orizzonte leopardiano e quello dei lettori francesi.

La sua versione de *Le ricordanze* si presenta fedele e curata, attenta a non omettere nulla, pur nella difficoltà, dal punto di vista lessicale, di tradurre alcuni lemmi di particolare rilevanza nel vocabolario leopardiano.

Ampio spazio è dedicato da Valery Larbaud, nella sua *Lettre d'Italie*, poi riedita in *Jaune bleu blanc*, al suo viaggio a Recanati che segue la visita alla vicina Loreto. Vi è intanto una distinzione tra *Recanati en songe* e *Recanati en réalité*, tra i luoghi

⁷⁹ Raymond Le Bourdellès, *Giacomo Leopardi. Lord Byron en Suisse, en Italie et en Grèce. Boccace – L'Arioste*, Paris, Pedone-Fontemoing, 1901, pp. 11-12.

leopardiani immaginati nella mente dell'autore francese prima di averli realmente visitati e le impressioni ricevute dal contatto diretto con uno spazio geografico, delineatosi inizialmente attraverso un filtro essenzialmente letterario.

Secondo una procedura consueta nella letteratura odeporica, Larbaud ammicca ai suoi lettori accostando i luoghi leopardiani ad altre città francesi come Riom e Clermont-Ferrand, indicando come sue 'preconoscenze' il libro di Giuseppe Chiarini e soprattutto la lettura degli stessi *Canti*:

Alors, les deux Recanati, la française et l'italienne, ne formaient qu'une seule ville, que je voyais assez bien pour m'expliquer l'effrayante et mesquine tragédie de Giacomo Leopardi.⁸⁰

La descrizione di Recanati *en réalité* ruota tutta intorno all'insistenza su tonalità cromatiche azzurrine, sull'alternanza *azur/bleu* che viene subito accostata ai «tableaux italiens», dando l'avvio a una precisa modalità descrittiva adottata sovente in queste pagine da Larbaud che predilige la mediazione con le arti figurative per descrivere le peculiarità della città natale di Leopardi:

[...] Recanati m'apparaît comme une glorieuse vision, car au-dessus de cette brume, on distingue, encore et toujours, de l'azur à n'en plus finir: une voûte d'azur qui relie le bleu de l'Adriatique au bleu de l'Apennin et aux bleus des fonds de la campagne, des profonds horizons tels que je ne les voyais, à Londres ou à Paris, que dans les tableaux italiens.⁸¹

Subito dopo alla centralità della vista segue la proposizione di un *sound-scape* ovvero di un paesaggio 'sonoro' che permette proficuamente di associare i luoghi reali alla poesia leopardiana in cui le sensazioni uditive svolgono un ruolo di non secondaria importanza.

In particolare il vociare della «gioventù del luogo», ascoltato dall'autore francese durante la sua visita, sembra costituire il prolungamento dell'eco dei versi leopardiani.

La biografia 'topografata', ovvero filtrata dai luoghi, viene così a rientrare nella più ampia tipologia delle biografie leopardiane in cui è costante il saldo intreccio tra ricordi di vita vissuta e stralci di poesie citate come *exemplum*.

⁸⁰ Valéry Larbaud, *Jaune bleu blanc*, Paris, Gallimard, 1991, p. 67.

⁸¹ Ivi, p. 68.

Il ricordo di un celebre verso di Musset («Sombre amant de la Mort, pauvre Leopardi!») dedicato a Leopardi spiega inoltre come si inizi a delineare un tenue leopardismo che collega tra loro gli intellettuali francesi attraverso comuni riferimenti al poeta italiano.

Dagli esterni Larbaud passa alla descrizione di Palazzo Leopardi, mettendone in rilievo la grandiosità, sia pur all'interno di una piccola città di provincia, e si sofferma su una pittura murale che rappresenta un portico greco-romano che «fait penser à une antiquité idéale, aux grands temples de la Grèce, et le contraste avec la piazzetta et l'église est aussi très frappant».⁸²

Subito dopo, così come era avvenuto a proposito dei suoni provenienti dal villaggio, segue la citazione dei versi de *Le ricordanze* con il ricordo delle «dipinte mura» delle sue stanze. Lo spazio descrittivo si apre poi agli inserti biografici, come avviene ad esempio con il racconto dei tentativi compiuti dal giovane Giacomo per allontanarsi da Recanati.

Ai quadri sostanzialmente euforici dei luoghi esterni (sia pur con la consapevolezza che ben diverso è vederli in visita o abitarvi sempre) seguono delle brevi ma esaustive prosopografie dei genitori di Leopardi.

Se di Monaldo appare tracciato un ritratto simile a quello tradizionalmente vulgato, con qualche tenue punta di acredine in riferimento al suo misogallismo, alla sua erudizione priva di vero genio, molto più feroce è il *portrait* materno in cui Larbaud coglie i tratti di anafettività caratteristici di Adelaide Antici, definita, attraverso un'espressione italiana virgolettata e più volte riproposta, «Mamma Cattiva».

Lo scrittore francese adotta una prospettiva che dal generale tende a restringersi e a focalizzarsi sul vero protagonista del suo pellegrinaggio letterario.

Gli ultimi paragrafi, interamente dedicati a Leopardi, rivelano un certo acume di Larbaud nell'individuazione del desiderio di gloria leopardiano, nel suo essere scisso tra opposti sentimenti (come d'altronde tipico della temperie romantica) «entre l'amour et la haine, entre le désespoir et l'illusion»,⁸³ nelle sue proposte innovative che lo pongono, in questo ritratto, in opposizione a Goethe (ma comunque ugualmente equiparabile per grandezza e spessore culturale), tra Vigny e Baudelaire

⁸² Ivi, p. 71.

⁸³ Ivi, p. 81.

nel confronto con la letteratura francese e soprattutto in una posizione di netta avanguardia nel panorama della poesia italiana.

La conclusione si pone circolarmente all'attenzione del lettore attraverso un ritorno ai luoghi leopardiani, anzi al Luogo per eccellenza, rappresentato dal Colle dell'*Infinito* e all'identificazione della città con il suo scrittore come era avvenuto con Stratford-upon-Avon, divenuta la Shakespeare-Town, anche Recanati è e sarà ormai per tutti la *Città-Leopardi*, con un paradossale gioco antifrastico, su cui forse avrebbe, meglio di noi, saputo ironizzare l'autore del doppio finale del *Dialogo della Natura e di un Islandese*, tanto deriso in vita da quei concittadini che oggi ne tributano gli onori.

2.2 GIUSEPPE UNGARETTI, LEZIONI LEOPARDIANE D'OLTRALPE

Di fondamentale importanza per la fortuna novecentesca di Leopardi è la mediazione di Giuseppe Ungaretti, un "italiano di Parigi", fautore di una riscoperta della tradizione italiana in Francia grazie a numerosissimi studi critici e scelte antologiche di testi da lui stesso tradotti.

La sua linea interpretativa valorizza particolarmente lo *Zibaldone*, solo di recente interamente tradotto in lingua francese, che viene accostato alle *Pensées* di Pascal, proponendo così una rilettura del Recanatese in chiave cristiana.

Gli scritti ungarettiani ispireranno tanti letterati francesi, alcuni dei quali diverranno traduttori delle opere di Leopardi.

Si fa riferimento a René Char, Yves Bonnefoy e soprattutto, a Philippe Jaccottet, che è curatore e traduttore anche dei testi ungarettiani sull'argomento.⁸⁴

Se infatti i primi scritti sul poeta di Recanati pubblicati da Ungaretti si datano al primo trentennio del Novecento questi stessi contributi avranno più ampia diffusione solo nel 1969 nell'edizione curata da Jaccottet che comprende anche altri saggi su Leopardi tradotti dal poeta svizzero.

Per ben tre volte Ungaretti propone, con qualche modifica, il suo saggio *Innocenza e memoria*, apparso per la prima volta ne «Il mattino» (maggio 1926), poi ne «L'italiano» (ottobre 1926), quindi ripubblicato nel mese di novembre in «La Nouvelle Revue Française» e, infine, nel 1969 in una versione rivista da Jaccottet.

⁸⁴ Si fa espressamente riferimento all'importante scritto: Giuseppe Ungaretti, *Innocence et mémoire*, traduit de l'italien par Ph. Jaccottet, Paris, Gallimard, 1969, già apparso in Ungaretti, *Innocence et mémoire*, «La Nouvelle Revue Française», Paris, 1 novembre 1926, pp. 527-530.

L'insistenza su un articolo che punta tutto sulla polarità «innocenza»/«memoria» è rivelatrice della centralità di questi termini nell'intera produzione ungarettiana; il testo francese presenta alcune variazioni tra cui la principale è l'inserzione di un raffronto tra Leopardi e Mallarmé, solo accennato negli studi critici italiani.⁸⁵

L'immagine di Leopardi che trapela dagli scritti ungarettiani, ancora più profondamente comprensibili se letti in strettissima correlazione con la sua produzione poetica, è quella di un autore caratterizzato da un'«aspirazione all'infinito» strettamente connessa a due campi semantici ruotanti, nell'interpretazione di Ungaretti, attorno alle parole-chiave «innocenza» e «memoria» come recita il titolo di un suo celebre saggio.

Anche l'autore dell'*Allegria* tende a immettere la produzione leopardiana entro un contesto più ampio, invitando a rileggerlo in una prospettiva europea che lo porta, ad esempio, a stabilire una connessione con Pascal e poi con Mallarmé o, ancora, a valorizzare quei componimenti, come la canzone *Alla primavera, o delle favole antiche*, che con l'antico intrattengono un rapporto molto saldo.

Attraverso Leopardi (e Petrarca), Ungaretti si inserisce a pieno titolo nella tradizione lirica italiana, mantenendo comunque inalterati quei suoi tratti peculiari che gli derivano dal nomadismo e dalla formazione francese entro cui, a sua volta, tenterà di immettere alcuni 'germi' della cultura italiana.

Dai contributi critici, fino al 1936 incentrati soprattutto sullo studio dello *Zibaldone*, Ungaretti passa ad una fase successiva in cui l'attenzione è riposta maggiormente sul Leopardi poeta.

Da una parte venendo a creare una linea di poetica che da Petrarca muove verso il poeta di Recanati, dall'altra accostando lo stesso Leopardi a Baudelaire, Mallarmé e soprattutto Valéry. In entrambe le linee, la prima facente capo alla più alta tradizione italiana, la seconda costituita da grandi innovatori di quella francese, è comunque palese la volontà ungarettiana di legarsi a questi illustri predecessori, abbreviando le distanze con essi.

⁸⁵ Sull'influenza congiunta di Leopardi e Mallarmé nella formazione di Giuseppe Ungaretti cfr. Luciano Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, prefazione di Giuseppe Prezzolini, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962, in particolare il paragrafo *Leopardi e Mallarmé*, pp. 113-158.

Come rilevabile anche dal saggio introduttivo ai «Meridiani» di Mario Diacono,⁸⁶ il discorso critico di Ungaretti, critico militante e professore universitario, si annoda tutto, anche quando rimanda ad altri autori, intorno alla figura di Leopardi che, insieme ad altri pochi numi tutelari, rappresenta un costante punto di riferimento non solo della sua poesia, ma anche degli scritti saggistici.⁸⁷

L'incontro tra Jaccottet e Ungaretti è quello tra un giovane scrittore e un affermato poeta. Il poeta svizzero incontra Ungaretti per la prima volta nel 1946 per divenire in seguito il suo traduttore e confidente. Da quest'esperienza avrà infatti inizio un sodalizio intellettuale intenso congiunto a una forte amicizia che porterà Jaccottet a riunire tutte le poesie ungarettiane tradotte nel volume *Vie d'un homme. Poésie 1914-1970*, contribuendo alla diffusione della conoscenza dell'autore italiano in Francia.

Molte le affinità tra i due letterati, a partire dal comune mestiere di traduttore.

Ecco perché di particolare interesse appare la corrispondenza tra i due autori,⁸⁸ da cui è possibile risalire alla genesi del volume sui *Canti* di Leopardi che costituisce, dopo lo scritto di Sainte-Beuve, un altro importante momento divulgativo nella storia della ricezione di Leopardi in Francia.

Il carteggio ci permette innanzitutto di addentrarci nell'officina traduttoria dei due grandi poeti, in quanto si vede come all'invio di testi tradotti da parte di Jaccottet seguano spesso altre proposte di traduzioni, diverse formulazioni o annotazioni, anche di encomio, da parte di Ungaretti.

Tutto avviene con estrema concisione, con toni essenziali che poco concedono agli stati d'animo, agli aneddoti o alle confessioni personali. Già per la traduzione del *Secondo discorso su Leopardi*, pubblicato presso la rivista «Paragone» nel 1950, molto fitto è lo scambio reciproco di suggerimenti e consigli durante la fase di traduzione da cui si può ricavare un vero e proprio «dossier de travail».

Il traduttore si dimostra particolarmente attento dal punto di vista dell'accuratezza stilistica («Certains passages devront encore être revus par moi pour le style: allégés ou éclaircis, en particulier»)⁸⁹ e in merito al problema delle citazioni che propone di

⁸⁶ Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1997, «I Meridiani».

⁸⁷ L'interesse ungarettiano per il poeta di Recanati non è sfuggito agli studiosi francesi i quali hanno, anche in tempi recenti, riproposto organicamente il suo corpus di scritti intorno a Leopardi nel volume: Ungaretti, *Sur Leopardi*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 1998.

⁸⁸ Jaccottet-Ungaretti, *Correspondance 1946-1970*, Paris, Gallimard, 2008.

⁸⁹ Ivi, p. 156.

risolvere trasponendole in francese nel testo e inserendo la citazione dei brani italiani in nota.

Il problema si pone però nel caso del commento serrato da parte di Ungaretti de *L'infinito* in cui vi è una fitta alternanza tra commento e citazioni.

Il traduttore immagina allora un confronto sinottico tra le due versioni:

Sauf dans les cas où, comme l'analyse de «L'infini», le commentaire est si minutieux que j'ai été contraint à une traduction mot à mot, laquelle devrait être simplement imprimée au-dessus du texte original, vers par vers, dans un corps plus petit.⁹⁰

Le altre questioni riguardano il titolo del saggio e la proposta di alcune modifiche e soppressioni in larga misura accettate da Ungaretti.

Di fondamentale importanza ai fini del nostro discorso è il momento in cui Roger Caillois, su sollecitazione di Ungaretti, propone a Jaccottet di curare la traduzione dei *Canti* di Leopardi per un'edizione da inserire nella collezione «Unesco».

A questo riguardo così il poeta francofono scrive a Ungaretti l'11 febbraio del 1961:

Je vous écris à propos du projet Leopardi de l'Unesco. À Caillois qui me demandait de traduire les *Canti*, j'ai proposé de vous soumettre d'abord une traduction de George Nicole (qui a publié un beau Pétrarque chez Mermod): on peut certes imaginer une version plus musicale, moins assourdie, des *Canti*, mais j'admire sa justesse de ton, sa modestie, sa retenue. Comme Nicole, mort il y a un an, était un de mes amis, que sa version devait paraître chez Mermod, je ne voulais pas accepter l'offre de Caillois sans que la Commission italienne eût d'abord examiné la version Nicole – que je m'offre à revoir et à compléter le cas échéant. Vous en jugerez mieux que moi.

De toutes façons, ne pensez-vous pas que l'Unesco aurait avantage à donner seulement un choix des *Canti*? Compte tenu de l'inévitable affaiblissement dû à la traduction, je crains que certains poèmes ne détournent le lecteur des autres, des plus beaux.⁹¹

Da questa lettera trapela qualche esitazione del giovane Jaccottet a doversi occupare di quest'importante progetto editoriale.

E soprattutto viene formulata chiaramente l'intenzione di non tradurre per intero le poesie dei *Canti*, servendosi delle versioni che George Nicole aveva realizzato per la «Collection du Bouquet», rimaste inedite.

⁹⁰ Ivi, pp. 156-157.

⁹¹ Ivi, p. 71.

Aggiungendo a queste, quelle di Aulard, Jaccottet infatti tradurrà soltanto alcuni componimenti, sottoponendo però a un processo di revisione serrato l'intero volume che apparirà per la prima volta con prefazione di Ungaretti nel 1964 a Parigi per le edizioni del Duca, tradotta in francese proprio da Jaccottet.⁹²

Anche in questo caso vi è una lettera a testimoniare il lavoro di traduzione compiuto dall'autore svizzero che inserisce anche una serie di domande in calce alla sua missiva, utili per comprendere il travaglio e lo scrupolo traduttorio.

Si tratta, prevalentemente, di una lista di parole italiane di dubbio significato per Jaccottet e di una serie di domande.

A sua volta l'autore dell'*Allegria* mostra di conferire particolare importanza alla versione in francese della sua prefazione al volume leopardiano⁹³ laddove il poeta svizzero, sempre premuroso e desideroso di apportare al suo scritto tutte le modifiche necessarie, manifesta, nella lettera del 24 agosto 1964, qualche perplessità sulla pubblicazione di un testo non inedito come prefazione, mostrandosi al tempo stesso consapevole dell'importanza di questo progetto editoriale e del prezioso apporto critico ungarettiano destinato ad attirare, ancor di più, l'attenzione sul libro patrocinato dall'Unesco.

2.3 PROFILO BIOBIBLIOGRAFICO DI JACCOTTET POETA E TRADUTTORE

Philippe Jaccottet, nato a Moudon nel 1925, è considerato tra i più grandi poeti svizzeri francofoni, del XX secolo.

Dopo gli studi universitari compiuti a Lausanne, durante i quali pubblica le prime raccolte poetiche tra cui nel 1945 *Requiem* che gli valse l'ammirazione di Gustave Roud e dell'editore Mermod, fondamentale è il periodo trascorso a Parigi come consulente editoriale e traduttore dello stesso Mermod, dal 1946 al 1953, quando lo scrittore avrà modo di incontrare molti intellettuali francesi (tra cui Francis Ponge, Henri Thomas e altri scrittori gravitanti intorno alla rivista «84» sino ai coetani Yves

⁹² In un'intervista Jaccottet ha parlato espressamente dei suoi lavori di traduzione come di un vero e proprio lavoro su commissione: «C'était une nouvelle traduction de *La mort à Venise* de Thomas Mann qui a été mon premier travail. Et c'est comme ça que j'ai commencé à devenir traducteur et je le suis resté jusqu'aujourd'hui, traduisant des dizaines de milliers de pages pour gagner ma vie» (Mel B. Yoken, *Interview avec Philippe Jaccottet*, in «The French review», LIX, n. 4, marzo 1986).

⁹³ Così scrive infatti Ungaretti in una lettera a Jaccottet del 30/12/1962: «J'aimerais avoir les épreuves de ma préface au Leopardi. Je l'ai écrit a Caillois. Je la reverrai très attentivement. Je crois qu'elle est en tous sens parfaite. Mais quand j'ai reçu la copie que vous m'aviez envoyée, j'étais très fatigué. Je vous enverrai ensuite les épreuves pour votre révision définitive.» (Ivi, p. 78).

Bonnefoy e Jacques Dupin) e anche alcuni importanti esponenti culturali italiani del dopoguerra.

Al 1946 si data la conoscenza, considerata dal poeta come un incontro «illuminante», con Ungaretti definito «solaire, chaleureux, léonin»⁹⁴ e che lo introdurrà alla conoscenza di molti poeti italiani, poi tradotti dallo stesso letterato svizzero (Dante, Petrarca, Tasso, Cavalcanti, Leopardi, Pascoli e i contemporanei Montale, Ungaretti, Quasimodo, Luzi, Erba, Cassola).

Nonostante le molteplici opportunità offerte da Parigi, egli si trova a disagio nella grande capitale, avverte un sentimento di inferiorità rispetto alla competitività del mercato editoriale e alla mondanità dei salotti letterari, per cui decide allora di compiere una scelta discreta di *retrait* che gli permetta di trovare la sua vera ispirazione. Ricorderà infatti: «C'était une façon de fuir pour mieux rester moi-même».⁹⁵

Jaccottet sceglie quindi nel 1953 di abbandonare la capitale francese, per risiedere stabilmente in Provenza, precisamente a Grignan, con la moglie Anne-Marie Haesler, pittrice.

Il nuovo stile di vita permette allo scrittore di precisare la sua poetica in direzione di una poesia orientata a descrivere la vita quotidiana, i semplici gesti della vita di ogni giorno:

Le quotidien: allumer le feu [...], penser aux devoirs des enfants, à telle facture en retard, à un malade à visiter, etc. Comment la poésie s'insère-t-elle dans tout cela? Ou elle est ornement, ou elle devrait être intérieure à chacun de ces gestes ou actes: c'est ainsi que Simone Weil entendait la religion, que Michel Deguy entend la poésie, que j'ai voulu l'entendre. Reste le danger de l'artifice, d'une sacralisation "appliquée", laborieuse. Peut-être en sera-t-on réduit à une position plus modeste, intermédiaire: la poésie illuminant par instants la vie comme une chute de neige, et c'est déjà beaucoup si on a gardé les yeux pour la voir.⁹⁶

La scelta di una poesia vicina al quotidiano rende centrale la descrizione del paesaggio, a partire dalla raccolta *L'effraie* (1953) scritta durante il periodo parigino sino a tutte le altre opere successive, quali *L'ignorant* (1958), *Airs* (1967), *Chants d'en bas* (1974), *A la lumière d'hiver* (1977), *Pensées sous les nuages* (1983), *Après*

⁹⁴ Com'è ricordato nell'introduzione di Francesca Melzi d'Eril Kaucisvili in AA.VV., *La parola di fronte. Creazione e traduzione in Philippe Jaccottet*, Bologna, Alinea, 1998, p. 8.

⁹⁵ Jaccottet, *Entretien juin 1978*, in Jean Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet*, Lausanne, Payot, 1989, pp. 129.

⁹⁶ Ivi, pp. 120-121.

beaucoup d'années (1994), sillogi poetiche cui si affiancano anche le prose, tra cui *La Semaïson* (carnets 1954-1979).

Se molteplici sono i testi tradotti da Jaccottet, non altrettante sono le dichiarazioni rilasciate sulla poetica della traduzione e, nonostante, sembrerebbe che lo scrittore svizzero abbia voluto tenere separate le sue attività di poeta e di traduttore, non possiamo non ipotizzare che i due domini si pongano in realtà in feconda interrelazione e influenza reciproca.

Non è certo casuale che le stesse pubblicazioni creative più celebri, da *Paysage avec figures absentes* (1970) ai *Pensées sous les nuages* e alle altre raccolte appena citate, sono state composte in anni di intensa attività traduttiva. La maggior parte delle sue traduzioni si data infatti negli anni Sessanta e alla fine degli anni Ottanta.

Come ha acutamente notato Sourdillon,⁹⁷ Jaccottet cerca sempre di ridurre le distanze tra sé e il poeta tradotto, convertendo la lontananza in «lien radieux».

In questo modo, infatti, Jaccottet, nell'*avertissement* alla sua traduzione dell'*Odissea* omerica, definisce l'ideale che ha motivato il suo lavoro.

L'ideale da raggiungere è cioè la riduzione della distanza tra le parole del testo antico e quelle dell'uomo contemporaneo in grado di produrre, con la traduzione, non un allontanamento bensì un "legame radiosio".

Non si tratta dell'unico riferimento al mondo classico: molto efficace è il modo in cui l'autore, da esponente della poesia contemporanea, si correla ai modelli dei grandi letterati che lo hanno preceduto.

Egli si immagina, in un momento di disorientamento (e non a caso «égarement», «faiblesse», «doute» e soprattutto «tâtonnement» sono parole ricorrenti della poetica traduttoria jaccottetiana) intento a vagare tra le opere dei suoi predecessori come se camminasse tra le rovine di una città devastata:

Traînant parmi les ruines des grands poèmes, errant de l'un à l'autre, cherchant appui un instant, puis découragé, refermant ces portes dégonnées [...] sans pouvoir s'arrêter nulle part; désorienté au sens propre, ayant perdu le soleil levant, le matin, la force du commencement. [...] Les poèmes – telles de petites lanternes où luit encore le reflet d'une autre lumière. Peut-être ne voit-on le rose du soir sur les murs qu'au plus froid de l'hiver.⁹⁸

⁹⁷ Jean-Marc Sourdillon, *Un lien radieux. Essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 9.

⁹⁸ Jaccottet, *La Semaïson*, Paris, Gallimard, 1984, p. 220.

Fra le rovine può albergare quella «merveille» che permette di ricevere la conferma desiderata proprio nel momento del dubbio. E parimenti Jaccottet mostra di condividere una «consanguinité des esprits» con i poeti di tutti i tempi e gli spazi che sente affini a sé. Immagina quindi un filo che leghi tra loro quei poeti, a loro volta portatori della medesima luce, diffusa in vario modo.

Entro quest'ottica il lavoro di traduzione potrebbe spiegarsi come disposizione all'ascolto e ricerca di quel *quid* proprio della poesia, il cui «mistero» è difficile da spiegare.

Tradurre i poeti si configura quindi sin da subito insieme come un lavoro, compiuto sovente su commissione, e una necessità dettata dall'esigenza di rimanere sempre e comunque in contatto con la poesia:

En choisissant la traduction, je choisissais à la fois une indépendance et une insécurité relatives. Surtout, il me semblait que la poésie aurait ainsi plus de chances de n'être pas, dans ma vie, un à-côté, le don d'un loisir, ou un élément de rupture.⁹⁹

Lo stesso momento creativo è per Jaccottet un'operazione di trasposizione, una «transaction secrète» attraverso cui si prova a ritrascrivere le proprie emozioni e i sentimenti propri del «paysage quotidien».

La poetica che si delinea nelle sue opere creative è d'altronde quella che lo stesso poeta nomina dell'«effacement», prodotta da un forte desiderio e ideale di trasparenza.

E ancora, per Sourdillon,¹⁰⁰ la traduzione può essere intesa come un modo privilegiato di lettura, il mezzo per il poeta di ripercorre a distanza più o meno ravvicinata il cammino già compiuto da altri poeti, verso «l'énigme qui nous attire et nous éclaire».

Molta enfasi viene infatti riposta da parte dello scrittore svizzero intorno a quel sentimento di fratellanza quasi fisica con il poeta da tradurre, il quale a sua volta riceve vita dalle nuove parole che, al posto suo, sceglie il traduttore.

La traduzione è spesso definita come «confirmation» dei propri presentimenti, delle proprie ricerche o intuizioni. Essa può avere il valore epifanico di rivelazione e deve comunque rispettare i due criteri della naturalezza e della «justesse».

⁹⁹ *A la source, une incertitude...* (1972) in Jaccottet, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 308.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 12.

Per Jaccottet, inoltre, non è forse casuale la scelta di tradurre opere che per lo più si soffermano sull'analisi della crisi attraversata dai loro contemporanei, in quanto, a suo giudizio, ogni poeta deve *'enjamber'* la sua epoca ed esserne una lucida e soprattutto veritiera coscienza critica.

Troveremo quindi, tra i letterati tradotti, Hölderlin, testimone di un «*temps de détresse*», Leopardi con le sue riflessioni sulla «*haine du siècle*», e ancora Ungaretti sulla cecità di quest'ultimo.

Il legame che si viene a stabilire tra Jaccottet e gli autori tradotti, pur non essendo formalizzato, tende lo stesso ad apparire tra le pieghe dialogiche di «*échanges secrets*» tra i testi tradotti e l'opera poetica creativa del traduttore. Traducendo si può più facilmente attingere ad una visione globale, compiuta "dall'interno", dell'opera.

Non a caso Mathilde Vischer, che ha dedicato molti dei suoi studi a Jaccottet traduttore, considera la scrittura quale una messa in atto del processo di traduzione e indaga sull'«*écriture de la traduction*»¹⁰¹ che così si produce.

Lo scrittore svizzero assimila gli autori tradotti innanzitutto al livello della riflessività, in quanto il lettore deve, prima di riformulare il testo in un'altra lingua, rileggerlo più volte, collegando così intimamente il processo di lettura a quello di scrittura.

Spesso al travaglio di lettura del testo si aggiunge anche l'elemento della scrittura critica che suggerisce una particolare interpretazione dell'autore, la quale a sua volta viene ad interagire con il processo di traduzione.

Il lettore, proprio grazie alle numerose incertezze e speculazioni del traduttore, è posto in una condizione di riflessione metacritica sul testo stesso in quanto assiste al processo di elaborazione del senso dell'opera, partecipa di un'esperienza che progredisce attraverso un procedimento spesso erratico ed esitante.

È quanto osserva Fabio Pusterla, divulgatore e traduttore dell'opera jaccottetiana in Italia:

[...] come dovrà comportarsi il lettore? Non sarà forse chiesto anche a lui, sia pure in modo implicito, di condividere quello sguardo dubbioso di sé, insicuro, di procedere a tentoni mettendo continuamente in forse le certezze apparenti a cui credeva di essere giunto durante la lettura? Seguendo questa ipotesi, *l'effacement* e *l'opacité* passerebbero quindi transitivamente dall'autore ai suoi lettori, imponendosi a questi ultimi come una necessità non meno pressante di quella che

¹⁰¹ Mathilde Vischer, *La traduction, du style vers la poésie: Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Paris, Kimé, 2009, p. 318.

aveva inizialmente mosso il poeta, e obbligandoli a una continua verifica di sé stessi.¹⁰²

Ben oltre l'*ipse dixit* di una parola autoriale, l'esitazione conduce a una ricerca che porta il lettore a seguire il movimento del testo, in atteggiamento solidale con l'autore e il co-autore, cioè il traduttore.

Sia pur in assenza di dichiarazioni esplicite in tal senso, sono sicuramente numerose le consonanze nella poetica traduttoria espressa dai due autori.

Leopardi, ad esempio, nelle sue riflessioni sulla lingua, così si esprime a proposito della traduzione:

La perfezione della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto, non sia p.e. greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco o in francese. Questo è il difficile, questo è ciò che non in tutte le lingue è possibile. In francese è impossibile, tanto il tradurre in modo che p.e. un autore italiano resti italiano in francese, quanto in modo che Egli sia tale in francese qual è in italiano. (*Zib.* 2134-2135, 21 novembre 1821).

Jaccottet manifesta la stessa esigenza traduttoria: anche per lui è necessario adeguare il ritmo, la lingua, tutti i tratti, insomma, del testo originale nella lingua in cui si traduce in modo da riprodurre, quanto più fedelmente possibile, l'inflessione originaria del testo.

È questa d'altronde una forma di quella *justesse*, anch'essa in altri modi, teorizzata già da Leopardi a proposito dello stile:

La chiarezza e (massime a' di nostri) la semplicità (intendo quella ch'è quasi una colla naturalezza e il contrario dell'affettazione *sensibile*, di qualunque genere ella sia, ed in qualsivoglia materia e stile e composizione, come ho spiegato altrove), la chiarezza e la semplicità (e quindi eziandio la grazia che senza di queste non può stare, e che in esse per gran parte e ben sovente consiste), la chiarezza, dico, e la semplicità, quei pregi fondamentali d'ogni qualunque scrittura, quelle qualità indispensabili anzi di primissima necessità, senza cui gli altri pregi a nulla valgono, e colle quali niuna scrittura, benché niun'altra dote abbia, è mai di spregevole, sono tutta e per tutto opera dono ed effetto dell'arte. (*Zib.* 3047, 26 luglio 1823).

L'esigenza di trasparenza presente nella poetica jaccottetiana potrebbe considerarsi un corrispettivo della «semplicità» leopardiana, intesa come spontaneità e naturalezza, e requisito indispensabile della poesia.

¹⁰² Vischer, *La traduction...*, cit., p. 325.

Il «semplice» appare per la prima volta nel 1814 in una nota manoscritta alla traduzione dell'idillio teocriteo *Il predatore di favi*, di cui si loda la grazia in contrapposizione alle liriche oraziane,¹⁰³ compare in riferimento all'ode XL di Anacreonte *Amore ferito* («lo stile semplicissimo è in tutto adattato all'argomento»)¹⁰⁴ e nel *Preambolo* alla *Titanomachia* di Esiodo («la terribilità semplicissima di questo luogo») sino soprattutto a essere considerato autentico traguardo e punto di partenza dello scrittore nelle riflessioni dello *Zibaldone*, in cui si mostra come il traguardo della semplicità sia da raggiungere mediante «espresso artificio» oltre che a dover essere esteso all'opera intera:

Perocché la semplicità e la chiarezza sono parti così fondamentali ed essenziali della bellezza e bontà degli scritti, ch'elle debbono essere continue, né mai per niuna ragione (se non per ischerzo o cosa tale) elle non debbono essere intermesse, né mancare a veruna, benché piccola parte del componimento. (*Zib.* 3049).

Anche quando deve tradurre il poemetto pseudovirgiliano *Moretum*, considerato «vero esemplare dell'antica semplicità», si ritrovano analoghe dichiarazioni di poetica, nel giudizio espresso su un anonimo autore che alla solennità virgiliana sostituisce una fine ironia e alla grazia di Mosco, una lineare essenzialità.

Molto importante è anche la scelta di mascherare lo sforzo compiuto per raggiungere tale risultato che gli antichi esprimevano con *dissimulatio artis* e anche le pagine scritte da Leopardi sull'argomento (ad esempio in relazione alla poesia ovidiana) costituiscono un ulteriore elemento di vicinanza con lo sforzo di *effacement* perseguito da Jaccottet come traduttore e soprattutto durante il suo travaglio poetico.¹⁰⁵

2.4 TRADURRE I CANTI...

Le traduzioni leopardiane di Jaccottet sono state per molto tempo, prima delle più recenti proposte editoriali a cura di Michel Orcel, il principale punto di riferimento

¹⁰³ «Ma io chiedo ai conoscitori, se in tutto il canzoniere di Orazio si ha un'Ode, che abbia le grazie di questo Idillio. Si conceda ad Orazio la palma sopra i Greci nel genere lirico sublime, non però nel semplice» (Leopardi, *Poeti greci e latini*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1999, p. 21).

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ In un suo articolo (*Philippe Jaccottet à la recherche de l'insaisissable* in «Forum der Schriftsteller», n. 2, 1988, p. 40), Jean Starobinski elogia Jaccottet per la sua discrezione e generosità nel tradurre: «Et ce respect de l'altérité lui impose de traduire différemment chaque auteur, selon l'esprit ou le génie propre de ceux-ci. [...] La poétique de Jaccottet traducteur: elle consiste à adopter (par des voies intuitives, non techniques) la «poétique originale», à se soumettre à celle-ci jusqu'à l'effacement de soi. [...] Il y a là, tout ensemble, discrétion et générosité: tout donner de soi, en sachant bien qu'on ne rendra jamais pleine justice à la musique d'une autre langue».

nel Novecento in Francia relativamente ai *Canti* di Leopardi, in quanto sono state pubblicate, col patrocinio dell'Unesco, prima per i tipi del Duca e poi di Gallimard, nel primo caso preceduti da una prefazione di Giuseppe Ungaretti e nel secondo di Jean-Michel Gardair.

Come già rilevato parlando del carteggio tra Jaccottet e Ungaretti, il poeta svizzero si limita a tradurre quei componimenti non tradotti dal suo “gruppo di lavoro” composto da Aulard, Nicole e da Juliette Bertrand per le *Operette Morali*.

La prima traduzione di Jaccottet che si trova nel volume è *Brutus Minor*, versione del celebre *Bruto minore* del Recanatese.

Molte delle caratteristiche del poeta-traduttore svizzero sono rilevabili sin da questa prima prova che, peraltro, rispetto ad altri componimenti leopardiani, presenta più elementi di problematicità, essendo il testo di partenza particolarmente arduo e ricco di sfaccettature difficili da rendere in una traduzione. Infatti il ‘titanismo’ che anima la poesia si traduce in un tono aspro, energico, e in una complessa costruzione del discorso, in cui ai momenti lirici si alternano ampie parti filosofiche e ragionate, con l'uso di un lessico aulico, ricco di arcaismi e latinismi, che dà sostanza corposa al negativo.

Si tratta infatti di una canzone del 1821 composta da otto stanze di quindici versi, in cui si succedono endecasillabi e settenari. Il Bruto della poesia (detto dagli storici ‘minore’ per distinguerlo dal Bruto che aveva cacciato Tarquinio il Superbo) è il celebre figlio adottivo di Cesare, che ordì la congiura del 44 a. C. e, dopo essere stato vinto a Filippi da Ottaviano e Antonio, si uccise.

Numerosi scrittori sono stati ispirati dalla sua figura, ora esecrando il parricidio, ora esaltando il tirannicidio.

Nell'interpretazione leopardiana, Bruto è l'ultimo eroe del mondo antico (come ben aveva rilevato Sainte-Beuve), e il suo suicidio dopo la sconfitta nasce dalla consapevolezza che ormai, cadute le magnanime illusioni della libertà e dell'amore di patria, la mediocrità rischia di vincere sul valore e la virtù.

Tematiche analoghe saranno riprese da Leopardi anche nella prosa composta nel 1822 intitolata *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto*, poi pubblicate unitamente alla canzone.¹⁰⁶

¹⁰⁶ «Possiamo dire che i tempi di Bruto fossero l'ultima età dell'immaginazione, prevalendo finalmente la scienza e l'esperienza del vero e propagandosi anche nel popolo quanto bastava a produr

Attorno al tema principale, costituito dalla giustificazione della scelta del suicidio come atto di estrema protesta contro il destino, il discorso si articola sulla base di alcune forti contrapposizioni: uomini vs. dei; natura vs. civiltà; uomo grande vs. individuo mediocre; sorte dell'uomo vs. sorte degli animali.

Se nel testo leopardiano risalta in primo piano il livello sintattico, basato su strutture spesso di difficile decifrazione, il primo tentativo compiuto sistematicamente dal traduttore appare quello di rendere facilmente fruibili i periodi ipotattici della canzone e di ripristinare l'ordine normale degli elementi della frase che nel testo di Leopardi sono spesso invertiti per mettere in rilievo le parole emotivamente o concettualmente più intense (ad esempio: «giacque *ruina immensa* / l'italica virtute, e di *feroci* note / *invan* la sonnolenta aura percote», corsivi nostri).

Frequenti sono quindi le operazioni di «razionalizzazione»¹⁰⁷ compiute da Jaccottet a beneficio dei lettori francesi che prevedono anche la sostituzione dei vocaboli arcaici con altri termini di uso più comune.

Ad esempio, nel verso 7, «l'Orsa algida» diviene «Ourse froide», le «inclite mura» sono rese con «glorieux murs» e «in erma sede» con «en lieu désert». E soprattutto, sin dalla prima stanza, è la costruzione del periodo a subire molte modifiche. Nei versi 12-13 non è riprodotto l'*enjambement* tra «inesorandi / numi», ma al tempo stesso, acquistano maggiore centralità, essendo posti su unico verso, «les Dieux inexorables et l'Averne».

Anche le stanze successive confermano la ricerca di una maggiore chiarezza nella traduzione rispetto all'originale e la contestuale 'rimozione' della patina arcaicizzante presente nel testo del Recanatese. «Ti si volge a tergo» diviene, nella seconda stanza, «derrière toi», «ludibrio e scherno»: «est un objet de dérision».

Nella terza strofe «il plebeo» è sostituito con «le simple», eliminando cioè il chiaro riferimento all'epoca romana per un più generico richiamo ad una condizione sociale se non esistenziale.

Tante altre le attenuazioni come nel verso «chi di speranza è nudo» espresso con «sans espoir», proponendo l'uso del «sans» frequente nella lingua francese e, non a

la vecchiezza del mondo. Che se ciò non fosse stato, né quegli avrebbe avuto occasione di fuggir la vita, come fece, né la repubblica romana sarebbe morta con lui».

¹⁰⁷ Si adotta, ancora una volta, la terminologia di Berman (*La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, cit., p. 53) secondo cui, nell'ambito delle tendenze deformanti operanti in ogni lavoro di traduzione, «la rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'*ordre*, d'un discours. [...] La rationalisation ramène violemment l'original de son arborescence à la linéarité».

caso, riproposto anche in altri luoghi, ad esempio nel verso 87 in cui il singolo aggettivo «tacito» diviene «sans un mot».

Per il resto quella di Jaccottet è senz'altro una traduzione fortemente rispettosa della lettera del testo, divenendo in sé stessa portatrice di una forte antitesi, in quanto è assolutamente fedele e al tempo stesso presenta una scelta prevalentemente *cibliste* ovvero di avvicinamento del poeta ottocentesco ai lettori contemporanei.¹⁰⁸

Tradurre *L'infinito* rappresenta un vero e proprio banco di prova per tutti i traduttori di Leopardi. Nel caso di Jaccottet il confronto con l'originale si risolve in un'adesione al componimento dei *Canti* sostanzialmente discreta e rispettosa nel ricalcare l'alternanza tra luoghi determinati e processo di astrazione dell'io lirico:¹⁰⁹

L'infini

Toujours j'aimai cette hauteur déserte
 Et cette haie qui du plus lointain horizon
 Cache au regard une telle étendue.
 Mais demeurant et contemplant j'invente
 Des espaces interminables au-delà, de surhumains
 Silences et une si profonde
 Tranquillité que pour un peu se troublerait
 Le cœur. Et percevant
 Le vent qui passe dans ces feuilles – ce silence
 Infini, je le vais comparant
 À cette voix, et me souviens de l'éternel,
 Des saisons qui sont mortes et de celle
 Qui vit encore, de sa rumeur. Ainsi
 Dans tant d'immensité ma pensée sombre,
 Et m'abîmer m'est doux en cette mer.

I primi tre versi del testo *source* definiscono il momento della realtà: indicano il luogo e l'ambiente (la prospettiva delimitata dalla siepe) e precisano la consuetudine cara al poeta di recarsi su questo colle, ponendosi di fronte alla siepe stessa. Jaccottet, come già aveva fatto Sainte-Beuve, attua un cambiamento di soggetto dall'«ermo colle» all'io del poeta che esprime le sue rimembranze (ovvero il «sempre caro mi fu» viene sostituito da «Tojours j'aimai»).

Varia la posizione dell'aggettivo «ermo», qui posposto al sostantivo e reso con un vocabolo privo delle connotazioni del desueto termine italiano («hauteur déserte»). Con un ampliamento viene espresso «il guardo esclude»: «cache au regard une telle

¹⁰⁸ Si fa riferimento alla terminologia suggerita da Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, cit.

¹⁰⁹ Sulla traduzione di Jaccottet dell'*Infinito* leopardiano cfr. Antonella Santacroce, *La visio mentis dans L'infinito de Leopardi* in <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/13-14/Santacroce.pdf>.

étendue», ma questa perifrasi elimina, ancora una volta, l'arcaismo di «guardo» al posto di «sguardo» alla maniera petrarchesca, come anche l'idea di esclusione (escludere da *ex-claudere*, chiudere fuori).

Se per Leopardi l'effetto poetico è reso dall'accostamento di vocaboli comuni ad altri «peregrini», questo procedimento non appare ricercato dal traduttore che delle due significazioni di «ermo» (solitario e deserto) privilegia solo la seconda, mentre sostituisce la valenza 'arrotondata' e femminile del colle e quindi della collina a una «hauteur» che evoca maggiormente un'idea di luogo scosceso e solitario.

I versi 4-8 dell'*Infinito* leopardiano segnano il passaggio dalla realtà all'immaginazione (v. 7: «io nel pensier mi fingo»), dalla realtà all'infinito spaziale. Il passaggio è segnalato dall'avversativa «Ma», resa anche in francese con «Mais».

I due gerundi del testo di partenza «sedendo e mirando» sono resi con «demeurant et contemplant» in cui il secondo termine equivale sostanzialmente al verbo «mirare», mentre il primo porta ad un cambiamento dal 'sedere' allo 'star fermi'.

Questa variazione, pur non mutando in profondità la semantica della contemplazione espressa in questo verso e riuscendo bene a rappresentare la costruzione di un processo immaginativo consapevole come ben s'intende dalla traduzione del polisemico «fingere» leopardiano con «j'invente», pone tuttavia in minor rilievo la valenza del primo gerundio del testo («sedendo») che esprime la condizione necessaria alla meditazione e allo svolgersi del pensiero.

Negli idilli leopardiani, infatti, il verbo «sedere» si pone entro una medesima linea di senso in quasi tutta la produzione letteraria, coniugando il tratto dell'immobilità a quello dell'isolamento che, a sua volta, favorisce il momento riflessivo.¹¹⁰

Nella coppia gerundivale, inoltre, il Recanatense unisce volutamente un verbo di uso comune («sedendo») con un altro di uso letterario («mirando») che, tra l'altro, racchiude in sé il significato di “guardare attentamente” e di ‘meravigliarsi’. Jaccottet ne coglie il primo senso («contemplant»), trasponendo la patina letteraria alla traduzione di «sedendo» con «demeurant».

La stessa espressione «j'invente» non è certo equivalente al «fingere» italiano che ha un'accezione plastica riconducibile alla sua radice indoeuropea dal significato di 'plasmare'.

¹¹⁰ A tal proposito mi sia consentito il rimando a Novella Primo, *Introduzione* a Giuseppe Savoca-Primo, *Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 2003, pp. XXXVII-XXXVIII.

Felice è la scelta di «cor» che assomma in sé la duplice accezione di *cœur* e di *courage*, mentre si verifica un'attenuazione dello «spaurarsi» con il condizionale «troublerait», anch'esso riconducibile a un termine che coinvolge la sfera emotiva prevalentemente in superficie.

Il processo immaginativo porta alla conquista di spazi illimitati («interminati spazi»), di «sovrumani silenzi», di una «profondissima quiete».

La resa aggettivale compiuta da Leopardi privilegia termini che recano in sé l'idea dell'infinito, in particolare parole composte che possono assumere anche il significato contrario se private del suffisso.

Jaccottet mantiene la forma composta solo per «surhumains», riporta al grado positivo l'aggettivo riferito a quiete («profonde») e rende «interminati» con «interminables».

Quest'ultima scelta sembrerebbe quella più rispettosa del dettato lirico originario, ma in realtà l'aggettivo italiano, essendo un participio passato con valore aggettivale, esclude la possibilità di un termine, mentre in «interminables» persiste l'idea che vi possa essere un confine agli spazi smisurati.

Forse non appropriata è la scelta di tradurre con «tranquillité» la parola «quiete» particolarmente pregnante nel sistema lessicale leopardiano, come emerge chiaramente in *La quiete dopo la tempesta*. In questa poesia rappresenta una grande calma interiore di tipo assoluto, la stessa propria degli astri e degli spazi infiniti, mentre «tranquillité» evoca una pacificazione di tipo più comune e con implicazioni molto meno profonde.

La sensazione generata da questo processo provoca lo smarrimento del «cor» che, in Leopardi, apre la proposizione di cui è soggetto mentre in Jaccottet è posto alla fine.

Identico è comunque il passaggio, nella lirica, dall'infinito spaziale a quello temporale, che in entrambi i testi è marcato dalla divisione del verso in due emistichi, il primo dei quali si riferisce ancora alla prima sezione, mentre il secondo apre quella nuova.

Nel testo italiano è il vento a connotare il passaggio all'infinito nel tempo, espresso con «il vento / odo stormir tra questo piante» (vv. 8-9); la stessa sensazione uditiva è resa da Jaccottet in modo lievemente diverso («Et percevant / le vent qui passe dans ces feuilles»), evocando quasi uno slittamento dalla sfera esclusiva dell'udito a quella tattile, con un indugio sull'attraversamento del vento tra le foglie.

Il traduttore ricalca poi bene la rapida connessione tra età presente, passata ed eterno che si produce nei pensieri dell'io lirico, rispettando l'ordine inverso della sequenza temporale del testo leopardiano (prima l'eterno, poi il passato, poi il presente) mentre crea qualche variazione significativa nel periodo conclusivo in cui il pensiero si annulla e il naufragio genera piacere («e il naufragar m'è dolce in questo mare», v. 15).

Si fa riferimento precisamente alla sostituzione di «s'annega» con «sombre» e di «naufragar» con «m'abîmer». Il primo verbo conferisce una tonalità oscura al pensiero del Recanatese, impressione rafforzata dalla verticalità suggerita dal verbo successivo.

In questo componimento, se lineare appare la sintassi, più raffinati di altri componimenti sono gli accorgimenti interni adottati. Ad esempio nei versi 1-3 il forte scarto dei tempi verbali tra il passato remoto («fu») e il presente («esclude») sembra meno marcato nella scelta di «j'aimai» e di «cache au regard».

Nella traduzione della poesia *Alla sua donna (À sa dame)*, composta da Leopardi nel 1823, Jaccottet apporta variazioni più significative rispetto ad altri componimenti, probabilmente per un'esigenza di chiarezza e di migliore fruibilità del testo, così come si era rilevato necessario nella versione di *Bruto minore*.

Si tratta di una canzone libera di cinque strofe, ciascuna di undici versi, tutte suggellate da due endecasillabi a rima baciata. Per il resto, settenari (sempre in apertura di strofe) ed endecasillabi rimano liberamente, altri versi sono sciolti (sempre il v. 8 di ciascuna stanza).

La canzone, «la più breve di tutte, e forse la meno stravagante, eccettuato il soggetto» (*Preambolo delle Annotazioni alle canzoni*) rappresenta un'apostrofe appassionata ad una «donna che non si trova» e insieme un esempio di rarefazione del dettato poetico.

Un'intensificazione del sentimento amoroso è, ad esempio, ravvisabile nella traduzione del «mi scuoti» (v. 4) con «tu me touches le cœur», circonlocuzione non perfettamente equivalente al verbo usato da Leopardi e che, soprattutto, occupa un intero verso, dando maggiore rilievo all'effetto 'reale' prodotto da una «divine ombre».

Come di consueto, nella traduzione risulta difficile la resa di quei vocaboli «poeticissimi» secondo l'uso leopardiano, quali «vago» (v. 6) che viene reso con l'aggettivo di uso più comune «beaux».

A differenza di altre versioni poetiche leopardiane di Jaccottet, qui spesso è riscontrabile un leggero ampliamento del testo *source*, ad esempio nella resa di «leve» (v. 9) con la perifrasi «sans aucun poids» che presumibilmente svolge una funzione chiarificatrice del testo originario. Secondo una motivazione analoga si spiega anche la traduzione di «agli avveniri», per indicare i posteri, con «pour nos enfants».

Tante altre potrebbero essere le esemplificazioni volte a dimostrare il procedimento di sostituzione del termine «peregrino» con un altro appartenente al lessico di uso più comune.

Ne forniamo solo alcune: il verso 15 «per novo calle a peregrina stanza» è ricco di termini desueti anche al tempo di Leopardi oltre ad essere una chiara evocazione di versi petrarcheschi e pariniani.

La traduzione «par de nouveaux chemins vers un lieu étranger» riporta su vie più consuete i toni aulici del testo di partenza, laddove tanti termini come «cielo», «destino» vengono da Jaccottet tradotti con la lettera maiuscola. E sono proprio le parole che rimandano alle sfere celesti a offrire forse maggiori difficoltà al traduttore.

Ad esempio non facile è la resa del verbo «indiare», utilizzato da Leopardi nel verso 33 della poesia quando afferma che con l'amore la vita dei mortali sarebbe «simile a quella che nel cielo india». Così il traduttore: «Et avec toi, pourtant, la vie ressemblerait / à celle qui peuple de Dieux le Ciel». Ancora una volta il verbo è espresso attraverso una perifrasi che mira a esplicitare il senso di questa voce verbale introdotta da Dante (*Paradiso*, IV; 28) e ripresa anche da Petrarca.

Si deve peraltro rilevare come, in una redazione precedente del componimento, Leopardi avesse scelto la forma «gli Eterni india», cioè divinizza gli Dei, li rende divini, che è appunto l'idea espressa da Jaccottet.

Le anastrofi e gli iperbati presenti nel testo originario raramente vengono espressi dal traduttore. Alcune inversioni vengono pertanto eliminate col ripristino dell'ordine consueto delle parti del discorso. Ad esempio al verso 34 «del faticoso agricoltore il canto» è tradotto con «la voix lasse du laboureur».

Analogamente a conclusione del componimento il verso «questo d'ignoto amante inno ricevi» diviene «reçois ce chant d'un amant inconnu», in cui il particolare tipo

di componimento («inno») è espresso col più generico «chant» e l'iperbato tra «questo» e «inno» non è mantenuta, provocando uno spostamento della posizione dell'innamorato che nel testo italiano è come costretto entro i margini della poesia e in quello francese chiude la canzone che si era aperta con l'evocazione della bellezza femminile.

La successiva traduzione di Jaccottet è *La Pensée dominante*, dall'omonima canzone leopardiana del 1831, composta da endecasillabi e settenari, divisi in quattordici stanze di disuguale estensione. Anche in questa versione sono riscontrabili molti dei tratti peculiari della poetica jaccottetiana, ovvero il mantenimento della struttura complessiva del testo e alcune scelte precise come quella di tradurre «ciel» con «Ciel».

Un'enfatizzazione del dettato lirico leopardiano è ravvisabile proprio ad apertura del testo nel distico iniziale contenente un'invocazione volta a qualificare il «pensiero dominante», ovvero il pensiero amoroso capace di trasfigurare la realtà, assoggettando chiunque lo provi.

Leggiamo infatti nei primi due versi dei testi messi a confronto:

Dolcissimo, possente
dominator di mia profonda mente;

Très douce, très puissante
souveraine du plus profond de mon esprit;

La sequenza di aggettivo al grado superlativo-aggettivo di grado positivo del testo italiano è uniformata dalla medesima scelta di resa del superlativo espresso con «très» per entrambe le qualificazioni, con un'intensificazione del patetismo riscontrabile nel passaggio da «profonda» a «plus profond».

Con queste scelte lessicali risulta attenuata l'allitterazione della /d/ particolarmente evidente nel testo italiano in direzione di una più netta prevalenza dei fonemi /s/ e /t/.

E ancora, nella sequenza di altri due aggettivi («terribile, ma caro», v. 3), si assiste alla riproposizione degli stessi termini, ma senza l'avversativa, accostati quindi per asindeto («terribile, précieux», v. 3). Significativi sono anche gli scarti compiuti nel verso 6 dal traduttore in quanto «Pensier che innanzi a me si spesso torni» è reso con «Pensée que si souvent devant moi je retrouve», con un lieve slittamento semantico tra «tornare» e «retrouver»...

Assolutamente in direzione di una semplificazione va la traduzione dei versi 7-8: «Di tua natura arcana / chi non favella?» che diventa «De ton mystère / qui non parle?». Qui Jaccottet rende il nesso sostantivo-aggettivo unicamente con un sostantivo e, come di consueto, traduce «favellare» con «parler», quindi con un verbo di uso più comune.

Pochi sono i casi in cui il traduttore si discosta nettamente dal testo di partenza: è quanto si verifica traducendo il «sentir proprio» (v. 11) con «le trouble de cœur» o ancora, ad inizio della terza strofe, il soggetto della proposizione della canzone italiana («la mente mia») è posposto alla fine della proposizione esclamativa contestualmente a un cambiamento dell'ordine anche di altre parti del discorso.

Si segnala, anche in questo periodo, la scelta di rendere «solinga», in riferimento alla mente, con l'icastico «il se dépeupla» che pone l'enfasi sull'idea di spopolamento della mente, resa tale dal dominio del totalizzante pensiero amoroso.

Nella quarta strofe la proposizione esclamativa dei primi tre versi è modificata in una proposizione interrogativa, per poi ricalcare fedelmente l'*enumeratio* di tutti i piaceri della vita che svaniscono di fronte alla «gioia celeste» («céleste joie») che solo l'amore può arrecare. Spariscono però nel testo francese i termini strettamente appartenenti al lessico poetico («opre», «speme», «allato») sostituiti da termini non connotati letterariamente.

Questa stanza della canzone è caratterizzata anche dal fitto ricorrere di figure retoriche al suo interno che, in alcuni casi vengono mantenute da Jaccottet, in altre no. E così l'anafora dei versi 22-23 («Tutte», «Tutta») non è riproposta nella traduzione che presenta un'unica occorrenza di «tous», laddove si ritrova l'anafora unita all'anadiplosi del verso 26 («e di vano piacer la vana spene») nel corrispondente verso in lingua francese «et de vains jeux la vaine attente».

Il traduttore sente l'esigenza nella quinta lassa di rendere più chiari i versi 33-34 («Tal io dal secco ed aspro / mondano conversar vogliosamente») scrivendo così: «ainsi, après l'amère aridité / des entretiens du monde, avec désir». In tal modo è sciolta la dittologia aggettivale («secco e aspro») attraverso una condensazione dei termini del discorso e la sostituzione dell'avverbio di modo con il nesso preposizione-sostantivo.

Generalmente mantenute appaiono invece le figure di suono, come l'allitterazione della consonante /r/ che collega «ritorno» e «ristoro» fittamente presente nei termini

francesi («heureux, retrouve, sejour, restaure») che però non possono restituire al lettore d'oltralpe anche la triplice assonanza: *riTORno* : *risTora*; *soggiORno*.

Inoltre le semplificazioni lessicali, spesso presenti nelle traduzioni di Jaccottet, ottengono il risultato di ridurre l'enfasi, spesso magniloquente, di questa canzone, esprimendo così meglio l'universalità del sentimento amoroso. Ad esempio la litote del verso 86 («al cor non vile») non è riproposta nella resa «pour les âmes hautes», al verso 102 «il tuo stupendo incanto» diviene «tes sortilèges», al verso 116 «in grembo a morte» è tradotto con «avec la mort» o ancora l'ampia perifrasi del verso 135 («sola vera beltà parmi che sia») è espressa con «Et l'unique beauté réelle».

Anche la conclusione del componimento, nel riprodurre fedelmente la successione di proposizioni interrogative presenti nel testo, vede qualche lieve margine di variazione nella traduzione di alcuni luoghi testuali specifici, quali, ad esempio, la resa di «angelica sembianza» (v. 142) con «à l'ange pareille» o nella scelta della ripetizione di «pensée» assente nel testo originario per cui «altro più dolce aver che il tuo pensiero?» dell'ultimo verso diviene «ou plus douce que la pensée de ta pensée?».

L'anafora dei versi 143-144 («Nella... Nell'») è presente nel testo francese con la ripetizione ad inizio verso di «dans» mentre non è riprodotta l'anafora successiva dei versi 146-147 («Altro...Altro») che, insieme alla precedente, incornicia l'epanalessi del verso 145 («Che chiedo io mai, che spero»).

Jaccottet si cimenta poi nella traduzione di una delle cosiddette canzoni sepolcrali, precisamente il trentunesimo componimento dei *Canti*, *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima* che traduce col titolo *Sur le portrait d'une belle dame sculpté sur son tombeau* e su cui poi tornerà per la redazione del quaderno di traduzioni *D'une lyre à cinq cordes*.

Se la prima delle 'sepolcrali' considera la morte in relazione alle persone care rimaste in vita, la seconda si incentra invece su chi scompare, ponendo in particolare rilievo i temi della fragilità, precarietà e disfacimento della bellezza in linea con la produzione letteraria di Ugo Foscolo.

Si tratta di una canzone libera di endecasillabi e settenari, divisa in quattro lasse disuguali in cui al progressivo decrescere del numero dei versi per ogni stanza, corrisponde un progressivo incremento delle rime, con conseguente epilogo melodico.

Nella maggior parte dei casi Jaccottet riesce a mantenere la medesima articolazione dei versi, rispettando anche, come avviene ad esempio nei primi versi della prima lassa, la sequenza delle parole. Si segnala al verso 8 la scelta di non tradurre «immoto» e la variazione nell'ordine dei termini in conclusione di strofe per cui «la vista / vituperosa e trista un sasso asconde» è tradotto con «Une pierre cache / cette affreuse, amère vue».

Non ci stupirà la scelta jaccottetiana delle lettere maiuscole per «le Destin» e il «Ciel», scelta già adottata in tutti gli altri componimenti precedenti.

Se nel *Pensiero dominante* il traduttore aveva dovuto esprimere in francese l'«angelica sembianza» della donna amata, qui è la volta di «angelico aspetto» (v. 35) che diviene «pareil / au visage d'un ange». «Si dilegua» (v. 38) è ampliato in «se défait dans l'esprit».

Nella penultima lassa Jaccottet inverte l'ordine sintattico del primo periodo, ponendo ad inizio della frase il soggetto («dotto contento» / «harmonie savante») e in posizione anaforica i complementi oggetti con la ripetizione di «des» («Des désirs infinis, / des visions fières»).

Composto probabilmente nella primavera del 1836 a Torre del Greco, *Il tramonto della luna* è una canzone libera di endecasillabi e settenari, ordinati in quattro strofe di misura quasi equivalente.

Si tratta di un testo fondamentale della produzione leopardiana, innanzitutto perché scritto nell'ultima fase della sua vita e poi per l'originale invenzione dell'antitesi notte lunare – notte senza luna che si oppone a quella molto più consueta tra giorno e notte. Dal notturno trapela una lucida e fredda disperazione da cui è scomparso l'io lirico.

La «notte solinga» del primo verso è resa con «nuit solitaire» quindi scegliendo l'aggettivo di uso più comune, laddove l'aggettivo verbale «inargentate» diventa «d'argent».

Un'esigenza di chiarificazione¹¹¹ motiva la traduzione di «zefiro» (v. 3) con la perifrasi «le vent de mars».

¹¹¹ Così Berman (*La traduction et la lettre...*, cit., pp. 54-55) a proposito della «clarification»: «Il s'agit d'un corollaire de la rationalisation, mais qui concerne plus particulièrement le niveau de «clarté» sensible des mots, ou leur sens. Là où l'original se meut sans problème (et avec une nécessité propre) dans l'indéfini, la clarification tend à imposer du défini». In questo caso il traduttore opta però per una perifrasi che associa il vento alla stagione primaverile.

In alcuni casi Jaccottet si avvale di artifici retorici assenti nel testo originale, creando, ad esempio, un'anafora nei versi 3-4 della sua traduzione («Où...Où») o un'allitterazione della /d/ a inizio di verso per ben quattro versi consecutivi (vv. 10-13). Al verso 6 Leopardi usa il verbo «fingere», che nell'*Infinito* si era già caratterizzato per il suo particolare spessore semantico. Jaccottet in quel caso lo aveva tradotto con «inventer», mentre in questo caso «fingon» diviene «feignent». In entrambi i casi, i verbi ben esprimono l'idea di «creare, plasmare» insita nell'accezione del termine privilegiato dal poeta dei *Canti*.

L'elencazione del verso 8 espressa con la ripetizione della congiunzione coordinativa «e» («E rami e siepi e collinette e ville») è invece tradotta con l'*enumeratio* per asindeto e la resa del diminutivo «collinette» con «les collines»: «Les haies, les branches, les collines, les maisons».

Un'altra importante scelta di razionalizzazione del traduttore è compiuta nella traduzione dei celebri versi 11-12: «Nell'infinito seno / scende la luna; e si scolora il mondo;» in cui si assiste a una precisazione geografica e, più in generale, a un'amplificazione dell'enunciato col mantenimento peraltro dell'*enjambement* tra i primi due versi («ou dans le vaste sein / de la mer Tyrrhénienne / descend la lune, et le mond s'éteint;»). Jaccottet aggiunge anche un accusativo dell'oggetto interno nel tradurre «cantando, con mesta melodia», «et, en chantant une triste chanson».

Nella seconda strofe sono numerose le linearizzazioni compiute a livello sintattico, mentre nella terza è reiterata la ripetizione di /d/ ad inizio verso: in italiano nei versi 43-46 e in francese nei versi 44-46 della traduzione.

La quarta lassa si apre con un'apostrofe alle «collinette e piagge» rese sempre con i termini più comuni «vous collines et landes», così come normalizzata è l'anastrofe del v. 53 («della notte il velo»; «le voile de la nuit»).

Nell'ultima strofe, infine, «gli eterei campi» del verso 61 sono ribattezzati «les champs de l'air», «che l'altre etadi oscura» del penultimo verso diviene «qui enténèbre ses deux autres phases», laddove particolarmente efficace e ricalcata sull'originale appare la traduzione dell'ultimo verso: «Segno poser gli Dei la sepoltura», «Les Dieux ont mis pour borne le tombeau».

Nel suo lavoro di completamento delle traduzioni 'mancanti', ovvero non tradotte dagli altri autori tenuti presenti per la redazione del volume per i tipi Del Duca, Jaccottet si trova a doversi misurare anche con la traduzione de *La ginestra o il fiore*

del deserto. Si tratta, com'è noto, di un ampio componimento composto da sette strofe libere di endecasillabi e settenari, variamente rimati e assonanzati.

La prima parte della poesia, comprendente le prime tre lasse (vv. 1-157) è una riflessione sulla vera condizione dell'uomo in terra che si apre con la desolata immagine del paesaggio alle pendici del Vesuvio, sulle quali fiorisce la ginestra, e col ricordo delle fiorenti città che le occupavano, prima di essere distrutte dall'eruzione del 79 d. C.

Ancora una volta l'analisi della traduzione dimostra che il traduttore riesce bene a misurarsi con la complessità e polisemicità del testo-*source*.

Infatti anche le variazioni apportate non comportano un allontanamento del significato originario, ma spesso ne sono un'esplicitazione: ad esempio nel verso 2 «del formidabil monte» si espande in «du redoutable meurtrier Vésuve» che specifica il nome del vulcano per i lettori stranieri e soprattutto disambigua l'aggettivo che va inteso, come già nel verso 46 di *Amore e morte* («formidabil possa») secondo l'etimo latino da *formido* ('paura') per cui può motivarsi la scelta di «redoutable» (che in italiano si potrebbe tradurre con 'terribile') che abbinato a «meurtrier» ('micidiale, omicida') manifesta icasticamente al lettore la valenza mortifera del vulcano in eruzione. La medesima scelta etimologica informa anche altri luoghi di questa traduzione, ad esempio nella resa di «fior gentile» (v. 34) con «noble fleur».

Jaccottet non avverte invece la necessità di indicare in Roma «la cittade / la qual fu donna dei mortali un tempo» (vv. 9-10) variando solamente la dicitura «reine du monde», mentre modifica significativamente l'espressione «del perduto impero» (v. 11) con «l'empire disparu».

In altri casi assistiamo alla concretizzazione dell'astratto, come si verifica nella traduzione del verso 15 in cui «e d'afflitte fortune ognor compagna» diviene «fidèle compagnon des grandeurs mortes».

«Una ruina involve» del verso 33 è espressa senza la patina arcaica con «tout n'est que ruine» e, poco dopo, nella prima apostrofe al fiore del deserto, vi è una duplice anafora del pronome personale di seconda persona assente nel testo originale («Tu déplorais... / Tu donnes au ciel»).

Jaccottet traduce, virgolettandola, la celebre citazione di un verso di Terenzio Mamiani, inserito da Leopardi ironicamente nel suo componimento, in polemica contro il facile ottimismo dei suoi contemporanei. «*Le magnifiche sorti e*

progressive» diventano nella versione francese le «splendide avenir», con una proposta di traduzione all'insegna della *brevitas*.

Nella seconda parte del canto, comprendente le ultime quattro lasse (vv. 158-317) vi è la descrizione lirica e l'approfondimento delle considerazioni precedentemente esposte.

La contemplazione del cielo stellato, ad esempio, infonde nel poeta la chiara consapevolezza della limitatezza ed esiguità di tutte le cose. Tali limiti investono anche l'uomo che deve accettare la perdita delle false credenze antropocentriche grazie alle quali era stato sostenuto per lungo tempo.

Confrontiamo adesso uno dei passi più celebri della *Ginestra*, quello in cui Leopardi avanza una proposta antropologica di tipo solidaristico che è stata interpretata, da un certo filone critico, come l'esempio di un cambiamento della stessa *Weltanschauung* leopardiana in direzione di un maggiore ottimismo e di una rinnovata apertura nei confronti dell'umanità, mentre in realtà l'appello all'unione tra gli uomini è motivata proprio da una visione della vita particolarmente dolente e disperata, dalla certezza di un procedere ateleologico che sminuisce l'importanza della specie umana:

[...] e incontro a questa
 Congiunta esser pensando,
 Siccome è il vero, ed ordinata in pria
 L'umana compagnia

Tutti fra se confederati estima
 Gli uomini, e tutti abbraccia
 Con vero amor, porgendo
 Valida e pronta ed aspettando aita
 Negli alterni perigli e nelle angosce
 Della guerra comune. (vv. 126-134)

Et c'est contre elle,
 il le sait bien,
 Que toute société humaine fut fondée.
 Sachant tout homme solidaire du
 prochain,
 Il les embrasse tous d'un même amour,
 Leur proposant, attendant d'eux
 Une aide prompte et efficace
 Dans les périls et les angoisses alternées
 De la guerre commune.

La traduzione di Jaccottet sembra enfatizzare maggiormente il valore societario insito nei versi di Leopardi, proprio con la sostituzione di «compagnia» con «société». A livello sintattico è riscontrabile, il consueto cambiamento dell'ordine delle parti del discorso che conferisce al testo-*cible* un nuovo andamento.

La poetica de *La Ginestra* si innerva su quella dell'*Infinito* e molti sono i luoghi testuali in cui questa derivazione è facilmente individuabile.

Si pensi, ad esempio, ai versi 158 e seguenti, in cui si descrive la meditazione dell'io lirico, intento ad osservare il cielo stellato. Jaccottet traduce «seggo la notte»

(v. 160) con «je m'arrête la nuit», indicando quindi l'idea di sosta, ma non quella insita nel polisemico verbo «sedere» su cui sono già state avanzate alcune riflessioni a proposito de *L'infinito*.

Che comunque il traduttore abbia colto il fatto che questi versi sono disseminati da «segnali dell'infinito», ovvero di parole connotate dalla poetica leopardiana su questa tematica, è evidente nelle scelte successive in cui, ad esempio, «in purissimo azzurro» (v. 161) diviene «dans l'azur infiniment pur», nell'*enjambement* dei versi 164-165 «di lontan fa specchio / il mare» mantenuto nella traduzione «la mer offre un lointain / miroir»; «immense» riferito alle stelle è mantenuto, così come i versi 175-6, «senza alcun fin remoti / nodi quasi di stelle» sono fedelmente riprodotti in «ces espèces, encore plus infiniment lointaines, / de nœuds d'étoiles / qui nous semblent nuées».

In modo appropriato è resa la similitudine dei versi 202-236 riguardante un piccolo frutto che, con la sua caduta dall'albero, fa strage in un formicaio.

Alla stessa maniera la natura può facilmente distruggere l'uomo e le sue città, com'è avvenuto appunto nel caso di Ercolano e Pompei.

Sono individuabili semmai i consueti processi di razionalizzazione volti a ricomporre frasi e sequenze di frasi in modo da ripristinare un certo ordine del discorso. In tal modo l'originale viene deformato attraverso un processo di 'pettinatura' che porta a unificare e rendere omogeneo ciò che invece non lo è.¹¹²

Ad esempio l'anastrofe del verso 205 («D'un popol di formiche i dolci alberghi») è normalizzata in «les doux séjours d'un peuple de fourmis» o al verso 255 «Di Napoli il porto» diviene «le port de Naples».

Anche nella strofe conclusiva, Jaccottet coglie nel segno quando traduce «lenta ginestra» con «souple genêt» che rende l'idea della flessuosità e dell'agilità della pianta. Nel descrivere l'avanzare inesorabile della lava, l'«avaro lembo» (v. 303) è reso con «avide flot», considerando quindi il fiume eruttivo più nella sua liquidità, nella valenza di magma che non in quella di coltre evocata dal termine leopardiano.

L'esigenza di chiarificazione si precisa poi nella conclusione della traduzione, in cui il consueto approccio «letterale» sembra cedere il passo ad una più moderna

¹¹² Cfr. Berman (*La traduction et la lettre...*, cit., p. 60) a proposito dell'omogeneizzazione: «Elle consiste à unifier sur tous les plans le tissu de l'original, alors que celui-ci est originairement hétérogène. [...] le traducteur a tendance à unifier, à homogénéiser ce qui est de l'ordre du divers, voire du disparate. La non-reproduction de l'hétérogène, c'est ce que Boris de Schloezer appelle le *peignage* inhérent à la traduction».

riscrittura che citiamo in parte per dare al lettore la possibilità di cogliere alcuni dei caratteri di Jaccottet traduttore:

[...] Tu plieras
 Sous le fardeau mortel docilement
 Ton innocente tête;
 Mais sans l'avoir courbée vainement jusqu'alors
 En suppliant, devant
 Le futur oppresseur; mais sans l'avoir dressée
 Avec un fol orgueil vers les étoiles
 Ni sur ces solitudes où tu avais,
 Non de ton gré mais par hasard,
 Ton séjour et ton origine:
 Passant l'homme en sagesse d'autant plus
 Que tu ne crus jamais
 Par la grâce du sort ou par toi seul
 Tes surgeons immortels.

Dopo essersi misurato con componimenti dei *Canti* particolarmente ampi e complessi, Jaccottet si accosta anche alle *nugae* leopardiane, a quei componimenti più brevi, e spesso dai toni scherzosi, che sono stati inseriti alla fine del *liber* leopardiano.

Nel volume a cura di Jaccottet, tuttavia, viene omessa la celebre *Imitazione* che è a sua volta traduzione di *La feuille* di Arnault, probabilmente perché non avrebbe avuto senso una traduzione della traduzione del Recanatese dalla lingua francese, né sarebbe stato significativo trascrivere il testo originale.

E così lo *Scherzo* del Recanatese diventa un *Badinage* e il traduttore è chiamato «à l'école des Muses» (nel testo italiano «a pormi con le Muse in disciplina», v. 2) per dar voce alla polemica leopardiana contro la moderna improvvisazione dello scrivere.

In una strofa libera di endecasillabi e settenari, Leopardi ricalca molti stilemi pariniani, a partire dal detto «andare a scuola dalle Muse» che Jaccottet riprende fedelmente pur non essendo così esplicitato nel testo di partenza.

Il poeta-traduttore si trova nuovamente a doversi misurare con il verbo «mirare», qui presente nel verso 13 e tradotto in modo diverso che nelle precedenti poesie («Io mirava, e chiedea»; «J'admirai, et demandai»).

La conclusione del testo è resa nella traduzione con un periodo ipotetico, solo accennato in Leopardi.

Da questi esempi emerge chiaramente come rispetto alle traduzioni di Sainte-Beuve che avevano fatto compiere a Leopardi un balzo indietro, riportandolo alla rima e alla leziosità settecentesca, quelle di Jaccottet sono sicuramente molto più rispettose del testo originale, non si concedono divagazioni o arricchimenti di sorta, ma fanno lo stesso compiere a Leopardi un movimento in avanti, in quanto privilegiano un approccio *cibliste* e fanno prevalere un linguaggio moderno che smussa quelle tortuosità sintattiche e quelle scelte lessicali «peregrine» proprie della poetica leopardiana.

2.5 E TRADURRE FRAMMENTI

Nella ricerca assidua dell'inveramento della sua poetica di «justesse» che informa di sé tanto la produzione creativa quanto l'officina del traduttore, Jaccottet adotta varie procedure per raggiungere l'obiettivo che si era prefisso, ora attraverso la semplice nominazione, ora con l'impiego di particolari figure retoriche quali la metafora e la metonimia, o ancora applicando una sua personale estetica del frammento.

Egli stesso dichiara in una pagina dei suoi *carnets* di non poter scrivere se non frammenti, mostrando la difficoltà di comporre un «poème autonome».¹¹³

Parimenti anche la maggior parte delle poesie tradotte riguardano proprio testi frammentari, quali, ad esempio, gli ultimi componimenti di Hölderlin, di Mandel'stam o gli stessi *haiku* giapponesi.

Entro questo quadro più generale è possibile situare la traduzione dei *Frammenti* di Leopardi che avranno, in francese, come titolo *Écoute, Melisso, Errant ici alentour, Éteint le rayon diurne*.

Un'interpretazione acuta della semantica di questi componimenti (opere giovanili di Leopardi) a conclusione dei *Canti* è espressa da Ungaretti che, come si è detto, è un punto di riferimento fondamentale per Jaccottet nella ricezione dei letterati italiani:

Il faut donc définir fragment ce morceau de texte qui, pour devenir poésie, commende et finit sur une rupture. Dès lors la poésie avouait n'être qu'angoisse réfrénée, alarme entre deux catastrophes.¹¹⁴

¹¹³ Sourdillon, *Un lien radieux*, cit., p. 205.

¹¹⁴ Ungaretti, *Innocence et mémoire*, cit., p. 23.

La parola discontinua dei *Canti* leopardiani, unitamente a tantissime altre suggestioni, è sicuramente influente nella composizione de *L'allegria*.

Secondo Sourdillon¹¹⁵ per Leopardi è determinante la scoperta dell'opera di Chénier, nel 1830, che gli propone un modello di poesie 'guillotines' (come lo sarà anche il loro autore) in cui il poeta italiano vede un'analogia formale tra il frammento e l'esistenza umana, così come per Ungaretti determinante è l'esperienza della guerra di trincea. Inoltre il frammento di per sé è polisemico e si apre a svariate possibilità interpretative; è, specie in età romantica, espressione privilegiata della nostalgia che già nella forma appartiene a una totalità disintegrata; per molti versi si può considerare come complementare alla forma dell'*essai*.

Écoute, Melisso... è la traduzione del frammento XXXVII, composto presumibilmente intorno al 1819, sviluppando in forma di idillio uno dei temi poetici conservati tra le carte napoletane di Leopardi: «Luna caduta secondo il mio sogno». L'interesse del poeta di Recanati per questa tematica si era già manifestato in alcuni capitoli (IV, *Della magia* e X, *Degli astri*) del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* e, a sua volta, il componimento giovanile leopardiano eserciterà una profonda suggestione su alcuni scrittori italiani come Lucio Piccolo ne *L'esequie della luna* e Vincenzo Consolo in *Lunaria*.

L'esigenza di chiarezza porta il traduttore ad ampliare ai versi 1- 2 il sogno «di questa notte» con «un songe / que je fis cette nuit»; al verso 5 «guardando in alto» è tradotto con «les yeux au ciel». Per il resto non si registrano scarti significativi, se non, tutt'al più, il diverso disporsi delle parole nell'ultimo verso riferito alla luna: «cader fu vista mai se non in sogno» che diviene «jamais ne vit sauf en songe tomber» con un iperbato tra «vit» e «tomber».

Il frammento XXXVIII dei *Canti* è intitolato con la traduzione del primo verso *Errant ici alentour...* («Io qui vagando al limitare intorno», v. 1).

Si tratta di un componimento che, pur nell'acerbità giovanile, accenna a quella «idea dell'infinito» applicabile al suono e a tutto quanto pertiene alla sfera uditiva.¹¹⁶ In Jaccottet quest'idea è espressa con un'adesione puntuale al dettato lirico leopardiano e la consueta semplificazione di termini desueti.

¹¹⁵ Sourdillon, *Un lien radieux*, cit., p. 208.

¹¹⁶ Leopardi in un appunto successivo alla composizione di questa elegia osserva: «A queste considerazioni appartiene il piacere che può dare e dà [...] il fragore del tuono, massime quand'è più sordo, quando è udito in aperta campagna; lo stormire del vento [...] quando freme confusamente in una foresta». (*Zib.*, pp. 1928-1929, 16 ottobre 1821).

Infine *Éteint le rayon diurne...* è la traduzione del frammento XXXIX a sua volta tratto dai versi 1-82 del I canto della cantica *Appressamento della morte*, composto in terza rima. Jaccottet, nella sua trasposizione, mantiene le terzine, ma non le rime.

Al verso 4 «volta all'amorosa meta» è espresso con «s'en allant au rendez-vous d'amour».

In alcuni casi si segnala l'aggiunta di una notazione aggettivale, come – ad esempio – al verso 8 la perifrasi usata da Leopardi per indicare la luna («la sorella del sole») è ampliata con l'aggiunta di «haut» («la sœur du haut soleil»).

Assistiamo ai consueti ripristini della costruzione 'regolare' della frase, come avviene nei versi 20-21:

La donna, e il vento che gli odori spande, Molle passar sul volto si sentia.	La dame; elle sentait passer sur son visage Doucement le vent qui disperse les parfums.
---	--

Modificando l'ordine delle parti del discorso, il periodare risulta più fluido e comprensibile; gli effetti di suono sono mantenuti, con la ripresa dell'allitterazione della sibilante /s/ che evoca il fruscio del vento, «molle» nel testo dei *Canti*, «doucement» nei versi di Jaccottet.

Molte delle allusioni letterarie di cui è fittamente intessuto questo frammento e che rimandano prevalentemente a versi petrarcheschi tendono a dissolversi nella traduzione, per quel 'fisiologico' processo di impoverimento che è proprio di ogni trasposizione. E così «piacer predea di quella vista» (v. 23) riprende il componimento CCCXXIII (vv. 44-45) del *Canzoniere* di Petrarca («più dolcezza predea di tal concento / et di tal vista»), ma nella traduzione questo emistichio è semplificato in «elle aimait cette vue».

La poesia procede con un crescendo di tensione volto ad esprimere il terrore che si diffonde tra i vari elementi della natura in seguito all'incombere di una spaventosa tempesta:

E si fea più gagliardo ogni momento, Tal che a forza era desto e svolazzava Tra le frondi ogni augel per lo spavento.	Il se faisait plus fort à chaque instant Si bien que les oiseaux brusquement éveillés Dans les feuillages effrayés s'envolaient.
---	--

Il primo verso della terzina sopra citata è riprodotto fedelmente nella traduzione, con la consueta preferenza per termini di uso comune che sostituiscono l'arcaismo

«fea» («faisait») e il più preciso aggettivo «gagliardo» tradotto con il più generico «fort».

Nei versi successivi si assiste a qualche maggiore scarto rispetto al testo di partenza e a una variazione del soggetto della proposizione («ogni augel») al plurale («les oiseaux»).

Le traduzioni dei *Canti* proposte da Jaccottet, dunque, si presentano come il risultato di un percorso traduttorio che agisce prevalentemente in direzione unificante, e investe tutti i livelli del testo, stilistico, lessicale, sintattico fino quindi alla omogeneizzazione della struttura stessa dei componimenti presi in esame, soggetti a lievi e puntuali variazioni, sempre rispettose della Lettera originaria, sia attraverso assestamenti interni (soprattutto a livello sintattico) sia per aggiunte, sempre comunque misurate.

Gli scarti jaccottetiani compiuti rispetto al testo di partenza, dunque, tendono a sincronizzare al ventesimo secolo le poesie di un'epoca e di una provenienza differente, rimodulando di volta in volta a questo fine l'organismo linguistico e stilistico dei testi.

E questo processo di adattamento alla concezione di poesia propria della Francia dei suoi tempi non si interrompe nell'edizione curata per le edizioni Duca e poi riproposta per i tipi Gallimard, ma prosegue anche in una scelta, più limitata, di componimenti leopardiani che, nel 1997 andranno a confluire nel volume *D'une lyre à cinq cordes*, l'ultima raccolta di traduzioni curata sinora dal poeta che riunisce versioni degli anni 1946-1955 tratte, oltre che da Leopardi, anche da Petrarca, Tasso, Ungaretti, Montale, Bertolucci, Luzi, Bigongiari, Erba, Góngora, Goethe, Hölderlin, Meyer, Rilke, Lavant, Burkart, Mandel'stam, Skàcel.

Per quanto riguarda le traduzioni dai *Canti* ritroviamo quelle de *L'infinito*, *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, *Il tramonto della luna*. Solo *L'infini* rimane immutato, mentre le altre versioni sono riproposte con qualche variazione del traduttore.

Una modifica anche nel titolo si segnala per la trasposizione in francese della canzone sepolcrale che Jaccottet intitola dapprima *Sur le portrait d'une belle dame sculpté sur son tombeau* e in questo nuovo volume *Sur l'effigie funéraire d'une belle dame*.

La prima titolazione si accosta maggiormente al più lungo titolo leopardiano, mentre la seconda sintetizza il «ritratto» e la «tomba» del titolo originario in «effigie funéraire».

Complessivamente si ha un'impressione di maggiore fluidità nella seconda traduzione, prodotta appunto dal processo di revisione, da un accurato *labor limae*, segno di un dialogo rinnovato col poeta di Recanati che, riletto a distanza di tempo, suggerisce nuove risonanze e nuove possibilità interpretative.

In alcuni casi gli scarti sono compiuti nel segno di un ritorno alla lettera del testo di partenza, più spesso invece rappresentano una lieve licenza del traduttore-poeta che vuole appunto accennare alla sua personale riproposizione di un testo più antico.

Si comparino, ad esempio, i diversi *incipit* del componimento:

Tal fosti: or qui sotterra	Telle tu fus: et maintenant [sous terre	Telle tu fus; maintenant, [sous la terre,
Polve e scheletro sei. Su [l'ossa e il fango	Tu es poudre et squelette. [Sur les os et la fange	Tu es poussière, squelette. [Sur les os et la fange
Immobilmente collocato [invano	Vainement immobile,	vainement immobile,
Muto, mirando dell'etadi [il volo,	considérant muet le vol des [âges	Muet, et regardant les âges [fuir,
Sta, di memoria solo	S'élève, pour ne garder que [souvenirs	Voici, gardien de rien que [souvenirs
E di dolor custode, il [simulacro	Et souffrance, le simulacre	Et que douleur, le simulacre
Della scorsa beltà.	De la beauté passée.	De la beauté d'hier.

Nel primo verso si assiste, in entrambe le traduzioni, a un allungamento del verso che da cinque parole viene a essere costituito da sette, con delle variazioni tra le due versioni riguardanti soltanto la punteggiatura e l'uso della congiunzione «et».

Al secondo verso Jaccottet opta per rendere «polve» con «poussière» anziché «poudre», nel terzo entrambe le versioni sostituiscono «immobilmente...invano» con «vainement immobile». Nel quarto verso, la traduzione di *D'une lyre...* ripristina l'ordine delle parole nel primo emistichio per poi rendere, un po' più liberamente, il «volo» delle età con un riferimento più esplicito al motivo della caducità: «les âges fuir».

Anche nel terzultimo verso il traduttore propende per soluzioni più personali, sviluppando il leopardiano tema della rimembranza, qui appena accennato; nel penultimo manca il riferimento a «custode» ed infine la bellezza ormai sfiorita passa

da «passée» a «d'hier», suggerendo quindi l'idea di un ricordo recente, come se tutto fosse avvenuto il giorno prima.

I cambiamenti investono l'intero componimento. Accenniamo soltanto a qualche altra modifica. Ad esempio il passaggio da «le plaisir» a «la volupté» nel ricordo delle labbra della donna evocata cui segue un'omissione del riferimento al collo della donna e soprattutto una significativa variazione alla fine della prima strofe:

[...] or fango	[...] et maintenant	Maintenant,
Ed ossa sei: la vista	Tu n'es plus qu'os et fange.	Tu n'es plus qu'os et fange,
	[Une pierre cache	[chose infâme,
Vituperosa e trista	Cette affreuse, amère vue.	Sinistre, qu'une pierre
[un sasso asconde.		[dissimule.
(vv. 38-39)		

In entrambe le traduzioni sembra acquisire maggiore rilievo il valore della pietra che, in qualche modo, dissimula la crudezza della situazione. Cambia la scelta dei termini per esprimere la dittologia sinonimica leopardiana («vituperosa e trista») e soprattutto «la vista» è resa fedelmente con «vue» nella prima stesura, mentre diventa «chose» nella seconda, con uno spostamento, dunque, dalla contemplazione della morte, alla sua oggettivazione.

Significativo è anche ad inizio della seconda strofe il passaggio dal singolare al plurale di «visage(s)» per tradurre «qual sembianza» del testo dei *Canti* che meglio rende come la sorte toccata alla fanciulla destinataria del componimento sia la medesima di quella di tutta l'umanità.

Nel suo processo di revisione della sua stessa traduzione (e non si dimentichi che Jaccottet aveva anche rivisto tutte le versioni di altri autori inseriti nel volume patrocinato dall'Unesco), il poeta svizzero sembra porre particolare attenzione alle scelte compiute sull'asse paradigmatico del linguaggio, e in special modo a quelle relative agli aggettivi qualificativi.

«D'eccelesi e immensi / pensieri e sensi inenarrabil fonte» (vv. 23-24) è tradotto con «source aujourd'hui / de penses vastes, d'émotions profondes, indicibles» nella prima versione e con «source aujourd'hui de pensées / nobles et vastes, d'émotions sans nom» nella seconda. In questo caso nessuno degli aggettivi scelti traduce alla lettera il testo originale, e tuttavia si mostrano appropriate le scelte compiute dal traduttore in direzione di una linearizzazione del dettato lirico.

2.6 LE TRADUZIONI DEI *CANTI* DI AULARD E NICOLE

La seconda riedizione del volume dei *Canti* di Leopardi curato da Jaccottet si giova di una premessa di Jean-Michel Gardair che si pone, dopo il denso saggio introduttivo di Giuseppe Ungaretti con cui si apriva la prima edizione, in linea con l'intento divulgativo dei traduttori e traccia un profilo di Leopardi volto a farlo conoscere al pubblico di lettori francesi.

Lo studioso si sofferma inizialmente sui dati biografici, dando molto spazio ai condizionamenti fisici, dal momento che, a quanto sembra, sceglie come fonte privilegiata la biografia di Antonio Ranieri. Quando passa poi ad analizzare l'opera leopardiana frequenti sono gli accostamenti ad autori stranieri secondo una tecnica già ampiamente messa in atto da Sainte-Beuve. Ma ciò che merita maggiore attenzione è il fatto che il volume dei *Canti* curato dal poeta svizzero presenti, in realtà, le traduzioni di autori diversi (Aulard, Nicole e lo stesso Jaccottet) senza inserire il testo a fronte. Tutto questo sortisce un effetto di *variatio* che può intrigare il lettore, ma che, naturalmente, non restituisce al lettore stesso l'unitarietà e la grande compattezza dei *Canti*, proponendo anzi delle brusche transizioni tra traduzioni poetiche e altre prosastiche, anche questo secondo un procedimento già attuato dal celebre autore del *Portrait* leopardiano. Sarà allora necessario, con rapidi tratti, analizzare brevemente una campionatura delle traduzioni ad opera di altri autori, cioè di Aulard e di Nicole, in modo da offrire un'idea più precisa della proposta contenuta in questo volumetto di *Canti*, tenendo presente tuttavia che tutte le versioni sono state rivedute da Jaccottet, il quale, in questo modo, ha comunque cercato di garantire una certa omogeneità tra le varie traduzioni.

Quelle di Georges Nicole sono senz'altro delle versioni poetiche validissime, erano già state pubblicate in un *Choix de poèmes*, a cura di Mermod (Lausanne) e, dopo essere state riviste dal traduttore svizzero, sono state inserite in quest'edizione dei *Canti*. Questo l'elenco dei componimenti curati da Nicole: *Le dernier chant de Sapho*, *Le Passereau solitaire*, *Le soir du jour de fête*, *À la lune*, *À Sylvia*, *Les souvenirs*, *Chant nocturne d'un berger errant d'Asie*, *Le repos après l'orage*, *Le samedi du village*, *Amour et mort*, *À soi-même*, *Sur un bas-relief antique*; tutte le restanti traduzioni, oltre queste elencate e quelle già analizzate integralmente a cura di Jaccottet, sono in prosa e sono state rielaborate dallo stesso poeta svizzero sulla versione di Aulard (Lemerre, 1880).

Volendo provare a offrire qualche esemplificazione testuale delle versioni di Nicole, scegliamo di cominciare con la traduzione de *La sera del dì di festa*.

Nel complesso ci si trova di fronte a una rilettura fedele rispetto al testo di partenza che armonizza bene l'adesione alla lettera con variazioni appropriate che non nuocciano alla struttura di insieme.

Ad esempio il bellissimo *incipit* «Dolce e chiara è la notte e senza vento,» è tradotto similmente con «La nuit est douce, et claire et sans un souffle;» («Douce et claire est la nuit, sans souffle et sans murmure» era stata la traduzione di Sainte-Beuve) con dei cambiamenti relativi unicamente alla disposizione delle parole che pongono in posizione incipitaria «la nuit», modificando la sequenza «congiunzione-verbo-congiunzione» con «verbo-congiunzione-congiunzione».

L'atmosfera di estrema dolcezza prodotta dalla quiete notturna è enfatizzata con la duplice ripetizione dell'aggettivo «calme» (usato per tradurre «queta») nel secondo verso («e questa sopra i tetti e in mezzo agli orti» / «calme sur les toits, calme au sein des jardins»). Lo stesso aggettivo, al verso 8 della traduzione, sarà tradotto con «sans voix». I balconi sono resi con «fenêtre»; il discorso indiretto diviene talvolta diretto laddove deve dar voce alla Natura «onnipotente».

La ripetizione di «je» ben esprime la centralità del dolore dell'io lirico e, talvolta, si assiste ad alcune variazioni della punteggiatura, con una preferenza per i punti fermi al posto dei due punti e un diverso impiego dei punti esclamativi.

Della traduzione della poesia *Alla luna* si segnala l'inversione degli emistichi nel primo verso («O graziosa luna, io mi rammento» / «Je me souviens, ô Lune gracieuse»), la semplificazione della dittologia aggettivale «nebuloso e tremulo» reso con «voilée», la scelta di «blessée» per tradurre «travagliata».

Quella di *A Silvia* è la prima versione del celebre componimento destinata ad avere una certa diffusione in terra francese, in quanto il *Portrait* di Sainte-Beuve non l'aveva riportata e, in genere, gli studiosi precedenti non le avevano dato particolare spazio, a netto vantaggio delle canzoni civili.

Primo esempio di canzone libera leopardiana, *A Silvia* è composta di sei strofe di settenari ed endecasillabi variamente rimati. Nicole mantiene la stessa scansione strofica, riuscendo, anche in questo caso a comporre un testo sicuramente in grado di mantenere l'armoniosità del canto originario.

L'evocazione di Silvia con cui si apre la prima strofe riesce, anche nella traduzione, a presentificare la fanciulla, riportandola in vita grazie al ricordo del

poeta. Non è certo possibile rendere appieno l'anagramma «Silvia/salivi» (v. 1 e v. 6), ma anche il verbo «élevais» si pone in stretta consonanza con «Sylvia».

A sfumare nel testo-*cible* sono semmai le celebri dittologie aggettivali scelte da Leopardi per unire la descrizione fisica di Silvia con i suoi tratti interiori. Infatti gli occhi «ridenti e fuggitivi» sono resi per asindeto con «rieurs, furtifs» (v. 4) (e poi «gli sguardi innamorati e schivi» diventano «yeux désireux et craintifs») mentre è mantenuta la congiunzione nella successiva coppia di aggettivi «lieta e pensosa» che diviene «heureuse et sage».

Nella seconda strofa, dedicata a Silvia, si segnalano solo pochi scarti rispetto al testo di partenza, ancora una volta in riferimento ad alcuni aggettivi qualificativi. Il «vago avenir» del verso 12 diviene «avenir rêveur» con un'intensificazione quindi della centralità dei sogni adolescenziali, laddove non viene tradotto l'aggettivo «odoroso» riferito al mese di maggio.

Qualche variazione a livello sintattico si registra nella terza strofe, incentrata sull'«io» del poeta che, nella traduzione francese, appare soltanto al quinto verso della stanza, mentre è enfatizzata con un'anafora la disposizione locativa del soggetto ottenuta mediante la ripetizione di «où» a inizio del terzo e quarto verso della strofe.

Le anafore, in forma poliptotica, scandiscono anche la quarta strofe della traduzione («Que / quels / quelle») mentre il testo italiano presenta solo la duplice anafora di «che». Nicole sceglie di sopprimere la doppia esclamativa che nei versi 28-31 del canto leopardiano condensa mirabilmente la felicità edenica di un tempo ormai trascorso in cui i due personaggi del componimento si identificano: attraverso «ci» del verso 30 e con il possessivo «notre» nella traduzione.

Sono invece mantenute le due proposizioni interrogative che suggellano la strofe, enfatizzando l'avvenuta presa di coscienza e il disinganno, espresso variamente sino alla chiusura della canzone. Vengono meno, nella traduzione, alcuni momenti forti del componimento, come la rima dei versi 35-36 che non è riprodotta in alcun modo nel testo in lingua francese.

Nicole rende il celebre «tenerella» di Leopardi con «très douce».

Le aree semantiche prevalenti nel componimento leopardiano sono due:¹¹⁷ una relativa alla dolcezza della rimembranza e soprattutto delle illusioni della giovinezza

¹¹⁷ Cfr. Riccardo Brusagli - Gino Tellini et alii, *Itinerari dell'invenzione*, Firenze, Sansoni, 2002, tomo 4, p. 448.

(«quiete», v. 7; «contenta», v. 11, «vago», v. 12, «soavi», v. 28, «dolce», vv. 45 e 50, «innamorati», v. 46, «cara», v. 54), l'altra incentrata sull'età adulta e la disillusione seguita «all'apparir del vero» («acerbo e sconcolato», v. 34; «lacrimata», v. 55, «misera», v. 61, «fredda», v. 62, «ignuda», v. 62). Nicole riproduce in genere appropriatamente queste parole-chiave del componimento, tendendo però, secondo una scelta sua o frutto della successiva revisione jaccottetiana che si pone appunto in questa direzione, a eliminare la patina arcaica caratterizzante *A Silvia* per conferire al componimento un tono più colloquiale e facilmente fruibile al lettore francese, a discapito però del lessico dell'indefinito centrale nella poetica leopardiana.

E così «rimembri» (v. 1) è tradotto con «te souvient-il», «limitare» (v. 5) diviene «aux bords», «vago» (v. 12) -come è stato detto precedentemente- è reso con «rêveur» e ancora per tradurre «ostello» (v. 19) è usato «demeure», «speme» al verso 32 diviene «attente» e al verso 55 «espoir» mediante la scelta di rendere lo stesso lemma con traduenti diversi, infine «molceva» (v. 44) è espresso con «mollit». L'esprimere in modi colloquiali il disinganno dell'io lirico rinsalda tuttavia l'universalità del suo dettato e facilita forse quell'effetto, già rilevato nella critica di Francesco De Sanctis, di trasformazione dell'impetosa verità in un canto d'amore per la vita.¹¹⁸

È un'altra figura muliebre ad aprire i versi del *Sabato del villaggio*, canto composto in dittico con *La quiete dopo la tempesta*. Rispetto alla speranza di *A Silvia*, vista come una condizione privilegiata della giovinezza, la «speme» diviene qui una disposizione interiore, permanente, propria di tutte le fasi della vita umana. È, come di consueto, mantenuto il metro e la struttura, in questo caso si tratta di una canzone libera di quattro strofe in cui si alternano endecasillabi e settenari variamente rimati.

All'inizio della traduzione vi è un'inversione tra il primo e il secondo verso, la «donzelletta» posta in apertura della poesia di Leopardi appare nel testo francese, come «jeune fille» al verso 2. Il «mazzolin di rose e di viole» (v. 4) è reso con «quelques fleurs de rose et de violette».

Prevale la scelta di Nicole di riportare tutti gli aggettivi qualificativi al grado positivo, evitando inoltre varianti sostantivali come «vecchierella» («une vieille») o superlativi per cui «dell'età più bella» (v. 15) diviene «de son bel âge». Si distacca

¹¹⁸ Cfr. Francesco De Sanctis, *Studio su G. Leopardi*, Napoli, Morano, 1885.

dal testo di partenza l'espressione «le bleu du ciel se fait plus sombre» usata per tradurre «torna azzurro il sereno». «Or la squilla dà segno / della festa che viene» (vv. 20-21) diviene «Les cloches ont sonné / pour la fête qui s'ouvre» con il passaggio dunque dal singolare al plurale per tradurre la «squilla», resa con un termine di uso più comune.

Viene esplicitato poi il valore finale della proposizione ponendo l'accento sul momento di inizio della festa, sul valore dunque del sabato che precede il giorno festivo vero e proprio. Il valore delle campane a festa viene ulteriormente ripreso nei versi successivi quando Nicole traduce «a quel suon» (v. 22) con «à l'ouïe de ces notes», frase che occupa un intero verso acquisendo quindi una maggiore centralità e sottolineando appunto l'importante valenza della funzione uditiva nella poetica della doppia vista di Leopardi.

Per l'uomo adulto che fa ritorno dal suo lavoro il giorno di festa non prefigura la felicità, ma soltanto «riposo» (v. 30) nel pensiero in Leopardi, attraverso un sogno a occhi aperti («songe») nella traduzione di Nicole.

Infine, per offrire un'ulteriore campionatura del lavoro compiuto dal traduttore, riportiamo la conclusione della canzone nei due testi in cui, nella celebre allocuzione a un giovane, viene disvelata la vanità della speranza e la conseguente labilità della gioia:

Garzoncello scherzoso, Cotesta età fiorita È come un giorno d'allegrezza pieno, Giorno chiaro, sereno, Che precorre alla festa di tua vita. Godi fanciullo mio; stato soave,	Jeune homme, ami des jeux, Ton âge en fleur est comme un jour plein d'allégresse, jour brillant et serein Qui prélude à la fête de ta vie. Prends ton plaisir, enfant, c'est un état [très doux, Une saison bénie. Je n'en dis autre chose: puisse ta fête, Si tardive soit-elle, Ne pas être trop lourde pour toi.
Stagion lieta è cotesta. Altro dirti non vo'; ma la tua festa Ch'anco tardi a venir non ti sia grave. (vv. 43-51)	

Nell'ultima strofe si registrano le variazioni più significative che mostrano la volontà del traduttore di valorizzare il più possibile la parte del componimento contenente l'esplicitazione del tema. «Garzoncello scherzoso» (v. 43) è reso con cinque parole mediante la sostituzione dell'aggettivo con «jeune», la soppressione del diminutivo, segno dell'affetto e della partecipazione dell'io lirico, e la perifrasi «ami des jeux».

L'insieme di queste variazioni restituisce bene l'idea della spensieratezza propria dell'età giovanile espresse in chiusura di un componimento che si era aperto con la descrizione della «donzella». La risoluzione del singolo aggettivo in una perifrasi è scelta che caratterizza anche il secondo verso della strofe in cui l'aggettivo verbale «fiorita» diviene «en fleur».

L'amplificazione investe poi l'esortazione «goditi, fanciullo mio; stato soave» (v. 48) resa con «prends ton plaisir, enfant, c'est un état très doux». Anche in questo caso la soppressione dell'aggettivo possessivo («mio») attenua l'immedesimazione del poeta nel fanciullo, mentre il senso del finale sembrerebbe portare a una lieve variazione semantica, immaginando alla possibilità di una «festa» tardiva...

Tra gli altri testi dei *Canti* tradotti da Nicole, ricordiamo, infine, la traduzione di *A se stesso (À soi-même)*. «L'inganno» leopardiano del secondo verso è ben reso con «l'illusion».

In questo caso il traduttore mostra di aver ben colto come il termine usato da Leopardi sia uno dei tanti sinonimi impiegati per indicare l'illusione in Leopardi che riaffiora nei versi come «sogno», «speme» e appunto «inganno». Per il resto la traduzione prevede delle scelte assolutamente conformi alla lettera del testo.

Tutte le altre poesie dei *Canti* sono invece state curate da Jaccottet a partire dalle traduzioni in prosa di Aulard.¹¹⁹

Il curatore del volume si cimenta dunque anche con versioni prosastiche in quanto sottopone a un processo di revisione i testi aulardiani.

Ad esempio, in *All'Italia*, palese esempio di poesia patriottica su cui Aulard stesso nel suo saggio si sofferma, è evidente il lavoro compiuto dal poeta svizzero nella versione del testo leopardiano filtrato da una traduzione già esistente.

Jaccottet interviene sia a livello morfosintattico che lessicale, generalmente per ripristinare il testo di partenza. Si comparino pertanto i seguenti versi:

Leopardi, *All'Italia*
O patria mia, vedo le
[mura e gli archi
E le colonne e i
[simulacri e l'erme
Torri degli avi nostri,
Ma la gloria non [vedo,

Aulard, *À l'Italie*
Ô ma patrie, je vois les
[murs, les arcs,
les colonnes, les statues et
[les tours désertes
de nos aïeux;
mais leur gloire, je ne la

Jaccottet, *À l'Italie*
Ô ma patrie, je vois les
[murs, et les arcs,
Et les colonnes et les statues
[et les tours désertes
de nos aïeux,
mais leur gloire, je ne la vois

¹¹⁹ Cfr. *supra*, cap. 1, paragrafo 1.5 *Aulard in dialogo con Sainte-Beuve*.

Non vedo il lauro e il [ferro ond'erano carichi I nostri padri antichi. [Or fatta inerme, Nuda la fronte e nudo [il petto mostri.	[vois pas; je ne vois ni le laurier ni le [fer que ceignaient nos pères antiques. [Aujourd'hui, désarmée, tu montres un front nu, une [poitrine nue.	[point; je ne vois ni le laurier ni le [fer dont nos antiques pères étaient chargés. [Aujourd'hui désarmée, ton front est nu, ta gorge [nue.
--	--	--

(vv. 1-7)

Se Aulard privilegia la coordinazione per asindeto, Jaccottet preferisce invece mantenere la congiunzione copulativa presente nei *Canti* a partire dal primo verso; ripristina il senso dell'espressione «ond'erano carichi» con «étaient chargés» laddove varia la traduzione di «petto» con «gorge», tradotta più fedelmente da Aulard con «poitrine».

Anche nei versi successivi vi sono delle variazioni significative. Aulard crea infatti una successione di proposizioni esclamative («Hélas! quelles blessures! quelle pâleur! que de sang!») per tradurre i versi 8-9 della canzone leopardiana: «Oimè quante ferite, / che lividor, che sangue!». Jaccottet, a sua volta, ripristina la proposizione esclamativa unica presente in Leopardi: «Hélas! Que de blessures, quelle pâleur, que de sang!» in cui è più chiaramente evocata l'idea di progressione delle ferite inferte alla patria.

In altri casi la traduzione letterale è quella aulardiana e gli scarti rispetto al testo *source* sono più evidenti nella versione curata per l'Unesco. E così «dite dite» del v. 11 è mantenuto nella traduzione di Aulard («dites, dites»), laddove Jaccottet semplifica in «dites-moi».

Un analogo processo di contrazione e quindi di semplificazione dell'enunciato è ravvisabile poi nella traduzione dei versi successivi in cui «à ce point» è condensato in «ainsi», «et ce qui est pis encore» usato da Aulard per tradurre il leopardiano «E questo è peggio» (v. 12) diventa nella versione jaccottetiana «et pis encore».

Nel rappresentare poi la personificazione dell'Italia come donna ferita, ridotta in schiavitù, si conferma la tendenza di Jaccottet di attuare la scelta lessicale più simile alla parola leopardiana, ad esempio nel tradurre «sconsolata» (v. 15) con «inconsolée», a differenza di Aulard che aveva tradotto «désespérée».

Le difficoltà maggiori emergono, ancora una volta, quando nella traduzione si rischia un impoverimento di tipo qualitativo,¹²⁰ riferibile all'intertestualità sottesa al

¹²⁰ Per Berman (*La traduction et la lettre...*, cit., p. 58) l'impoverimento qualitativo («appauvrissement qualitatif») «renvoie au remplacement des termes, expressions, tournures, etc., de

testo, più difficilmente comprensibile al lettore d'oltralpe. Al verso 17, ad esempio, con l'espressione «ben hai donde», Leopardi ricalca il verso 136 del sesto canto del *Purgatorio* dantesco, riferimento culto che potrebbe non essere stato ben recepito dai traduttori.

In ogni caso, comunque, è stavolta la traduzione di Aulard ad avvicinarsi maggiormente al dettato lirico originario, con la proposta: «pleure, car tu as bien de quoi pleurer, mon Italie» rispetto alla più stringata soluzione jaccottetiana: «pleure, tu en as lieu, mon Italie».

Nessuna delle due versioni riesce, invece, a rendere appieno la tanto criticata enfasi retorica dei celebri versi 37-40 di *All'Italia*: «L'armi qua l'armi: io solo / combatterò, procomberò sol io. / Dammi, o ciel, che sia foco / agli'italici petti il sangue mio» in cui vi è un riferimento virgiliano (*Eneide*, II, 668) ai versi «Arma, viri, ferte arma» che lo stesso giovane Giacomo aveva tradotto con «Armi qua l'armi» (v. 37).

La ripresa leopardiana da Virgilio è dunque filtrata dall'esercizio stesso di traduttore e quindi segnata da un'assimilazione più profonda.

Ecco ora messe a confronto le due traduzioni francesi:

<p>Des armes! Donnez-moi des armes! Je combatterai seul, je tomberai seul. Fais, ô Ciel, que mon sang soit du feu pour les poitrines italiennes. (Aulard)</p>	<p>Des armes, allons! Des armes! Je combattrai donc seul, je succomberai seul. Veuille, ô Ciel, que mon peu de sang soit pour les cœurs italiens comme du feu. (Jaccottet)</p>
---	--

Sorprendente risulta davvero questa operazione compiuta da Jaccottet che, apparentemente si schermisce dal suo lavoro di traduttore, parlando di semplice revisione da Aulard per le traduzioni prosastiche dei *Canti* da inserire in volume, ma che di fatto propone una sua traduzione autonoma dei testi di Leopardi, lasciando una sua impronta personale anche per i componimenti attribuiti ad Aulard.

Anche in questi versi sopra riportati, infatti, molte sono le variazioni rispetto alla traduzione aulardiana.

La celebre esortazione iniziale è risolta in due modi differenti, pur mantenendo, in entrambi i casi, lo schema della duplice esclamazione.

l'original par des termes, expressions, tournures, n'ayant ni leur richesse sonore, ni leur richesse signifiante ou- mieux- *iconique*. Est iconique le term qui, par rapport à son référent, "fait image", produit une conscience de ressemblance».

La resa del verbo «procombere», di derivazione latina, usato da Virgilio nel suo II canto dell'*Eneide* (vv. 424-426), dà spazio a delle soluzioni in cui comunque è depotenziata la carica semantica del verbo leopardiano, anche se è Jaccottet ad avvicinarsi maggiormente al verso dei *Canti*, con la traduzione «soccomberai».

Infine, nell'esortazione finale al Cielo, il traduttore svizzero aggiunge «mon peu de» riferito al sangue e rende «petti» con «les cœurs»; non è invece colta da nessuno dei due interpreti della canzone leopardiana la differente sfumatura semantica presente in «italici» rispetto a «italiani».

Molto dovette interessare ai lettori francesi la parte, ricordata già da Sainte-Beuve, relativa al rammarico leopardiano al pensiero che i «figli» della sua patria fossero morti senza gloria per gli interessi della Francia, combattendo nelle armate napoleoniche durante la campagna in Russia:

Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi
E di carri e di voci e di timballi:
in estranie contrade
pugnano i tuoi figliuoli.
Attendi, Italia, attendi. Io veggio, o parmi,
un fluttuar di fanti e di cavalli,
e fumo e polve, e luccicar di spade
come tra nebbia lampi.
Né ti conforti? E i tremebondi lumi
Piegar non soffri al dubitoso evento?
A che pugna in quei campi
L'itala gioventude? O numi, o numi:
pugnan per altra terra itali acciari.
Oh misero colui che in guerra è spento,
non per li patri lidi e per la pia
consorte e i figli cari,
ma da nemici altrui
per altra gente, e non può dir morendo:
alma terra natia,
la vita che mi desti ecco ti rendo.
(vv. 41-60)

Le due traduzioni sono in questo caso facilmente sovrapponibili l'un l'altra e gli scarti di Jaccottet rispetto alla versione aulardiana si muovono nelle due direzioni di fedeltà alla lettera leopardiana (ad esempio nel rendere la nebbia con «brume», invece delle «nuages» di Aulard) e soprattutto di adeguamento del lessico aulico e arcaico del Recanatese a un registro più comune e chiaro. In questa luce si spiega, quindi, la scelta di tradurre «timballi» con «tambours» di contro ai «timbales» di Aulard, mentre si assiste alla resa di «fluttuar» (v. 46) con «ondoiment», invece di

«flot» che il traduttore primonovecentesco adotta, forse su suggestione di Sainte-Beuve il quale, come si è rilevato, in numerosissimi luoghi delle sue traduzioni si serve di questo termine.

Gli esempi potrebbero ancora continuare a dismisura, ma ciò che ci preme a questo punto è rilevare anche qualche altro elemento relativo alla tensione stilistica da cui questa canzone è animata e agli artifici retorici di cui si avvale.

Diverse sono, ad esempio, le soluzioni dei due traduttori a proposito delle serie nominali collegate per asindeto, come già rilevato a proposito dei versi 1-3, vengono invece, ovviamente, meno i frequenti *enjambements* presenti nella canzone, soprattutto nel nesso aggettivo-sostantivo («erme / torri», vv. 2-3; «vereconda / fama», vv. 137-138...). Il chiasmo del v. 82 («il petto ansante, e vacillante il piede») non è mantenuto in Aulard («la poitrine haletante, le pied vacillant»), mentre viene riproposto da Jaccottet: «la poitrine haletante, vacillant le pied» che quindi mantiene le stesse scelte lessicali del traduttore precedente, mutando solo la disposizione dei termini, a salvaguardia della figura retorica voluta da Leopardi.

La versione in prosa rende piuttosto difficile mantenere le altre fratture del verso presenti nella canzone, poste proprio per alterare la musicalità del canto, come avviene con le interiezioni che dividono il verso a metà, o ancora nella disposizione dei vari segni diacritici, come punti e due punti. E infatti il punto a metà del verso 45 («Attendi, Italia, attendi. Io veggio, o parmi») è riproposto con una variante lessicale dai traduttori: «Écoute, Italie, écoute.» in Aulard e sempre con una differente disposizione delle parole e il punto esclamativo in Jaccottet: «Écoute, écoute, Italie!».

Nel far emergere la contrapposizione operante nella canzone tra il fervore patriottico del poeta e la viltà dei contemporanei, il ‘duo’ Aulard-Jaccottet riesce comunque bene a esprimere le peculiarità della concezione eroica e individualistica propria di questa fase della poesia leopardiana caratterizzata da velleità eroiche congiunte a un vibrante esempio di impegno civile.

Nelle prime strofe il lettore può dunque essere investito dal ritmo incalzante e concitato della canzone, suggerito dal fervore patriottico dimostrato dal poeta, mentre, a partire dalla quarta strofe, il ritmo significativamente si distende e diventa più melodico, come rilevabile dal decrescere progressivo delle proposizioni interrogative ed esclamative.

Nella seconda parte della canzone, infatti, Leopardi si sofferma maggiormente sul rimpianto nostalgico delle «antiche età» (v. 62), sul ricordo degli eroi greci, eternati dal canto di Simonide.

Oltre alle canzoni civili, un interessante esperimento di versione in prosa delle poesie leopardiane è offerto dalla traduzione de *Il primo amore*, composto in terza rima nel 1817 su ispirazione dell'amore per la cugina Geltrude Cassi, venuta in visita a Recanati. Quest'episodio, associato al primo innamoramento, sarà oggetto anche delle prose intitolate *Memorie del primo amore*.

Le soluzioni traduttorie più interessanti sono in questo caso da individuare a livello metrico, in quanto alla terzina di matrice dantesca si sostituiscono, sia in Aulard che nel testo rivisto da Jaccottet, brevi raggruppamenti di righe che ripropongono quindi entro un tessuto prosastico la scansione strofica dell'originale, suggerendo pertanto anche al lettore l'idea di una prosa lirica.

La prima strofe («Tornami a mente il dì che la battaglia / d'amor sentii la prima volta, e dissi; / oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia!», vv. 1-3) è così tradotta nei due autori:

Il me revient à l'esprit, le jour où je
sentis pour la première fois l'assaut de
l'amour et où je dis: Hélas! Si c'est
l'amour, comme il fait souffrir!
(Aulard)

Il me souvient du jour où pour la première
fois je connus la bataille d'amour, et où je
dis: Hélas! Si c'est l'amour, comme il
tourmente!
(Jaccottet)

L'esempio permette di notare come, anche in presenza di una differente tipologia di testo, qual è appunto questa lirica, ben diversa per tema e strutture formali, dalle canzoni civili, la poetica traduttoria dei due autori sia immutata, ovvero entrambi sono rispettosi della lettera del testo, con una maggiore volontà di adesione al dettato lirico originario da parte di Jaccottet.

2.7 IL LEOPARDISMO 'GLACIALE' DI JACCOTTET

Le numerose riflessioni di Jaccottet sulla poesia leopardiana sono strettamente collegate al discorso sulla ricezione dei testi e sulla difficoltà del tradurre la poesia.

In un'intervista rilasciata in Italia nel 1998, dopo la pubblicazione di *Pensées sous les nuages*, così l'autore dichiara, dopo aver tracciato numerose linee di affinità con l'opera dell'amico Ungaretti:

La poesia oggi, soprattutto in Italia, non è molto letta. Secondo lei per quali motivi?

Io non credo che sia poco letta, in Francia ci sono edizioni tascabili di poeti come Baudelaire o Apollinaire che hanno delle tirature elevatissime. Non so se la poesia sia mai stata molto letta. Quando si legge Leopardi, si capisce come per lui questo problema fosse enorme. Noi non possiamo lamentarci della situazione di oggi quando si vede il destino di Hölderlin per esempio; naturalmente ci sono stati però anche poeti come Victor Hugo, che era un grande poeta e che era un poeta molto letto, ma forse erano le eccezioni. Non so se un poeta come Ronsard, durante la sua vita, abbia avuto grandi soddisfazioni.¹²¹

A distanza di tempo, il poeta svizzero si interroga più volte sulla questione della lettura della poesia in termini molto simili a quelli espressi da Leopardi in più luoghi della sua produzione e, in particolare, nell'operetta morale *Il Parini, ovvero della gloria*.

Inoltre viene stabilito un circolo virtuoso tra lettura e traduzione, come già il Recanatese aveva fatto mirabilmente in molti suoi scritti, sfiorando quello che è un nodo traduttologico fondamentale cioè il problema della traducibilità della poesia.

Di Leopardi, Jaccottet mette in rilievo proprio la difficoltà di traduzione, maggiore rispetto ad altri autori, a proposito dei suoi modelli letterari:

Quali sono i suoi riferimenti letterari?

Troppi, se devo dirli tutti. Scelgo quelli più importanti: primo fra tutti Rilke, lo sentivo molto vicino, soprattutto in gioventù, poi poeti come Baudelaire, Verlaine, più di Mallarmé perché sono più umani, inoltre nella poesia italiana Leopardi forse mi ha influenzato. Leopardi in Francia è praticamente sconosciuto, proprio a causa delle enormi difficoltà di traduzione.¹²²

Il nome di Leopardi ricorre comunque in varie occasioni, soprattutto in riferimento ai grandi classici cui fare ritorno dopo la fase di esordio, poi ripudiata, per i suoi toni più veementi e sregolati, di contestazione e sfida prometeica, alla ricerca di tonalità autentiche.

A questo proposito così Jaccottet ricorda:

Il se trouve qu'au moment où j'ai commencé à écrire, toute une tendance de la poésie, qu'avaient illustrée à la fin du XIXe siècle des génies fascinants comme Rimbaud ou Mallarmé, qu'avaient annoncée, plus tôt, Baudelaire, Leopardi et Novalis, et qui devait aboutir vers 1920 à l'explosion du surréalisme, se fondait sur un besoin, d'ailleurs très authentique et souvent légitime, de rupture; de rupture

¹²¹Jaccottet, *Osservazioni di un poeta: "Pensieri sotto le nuvole"* in: <http://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/jaccottet.html>, (13 febbraio 1998), p.2.

¹²²Ivi, p. 3.

plus ou moins violente et totale avec le passé, la culture, la morale, la religion et la société existantes, avec le monde lui-même.¹²³

Se sicuramente più significative, per un'indagine sull'influsso leopardiano, sono le opere propriamente creative composte dopo le traduzioni dei *Canti*, tuttavia può essere utile soffermarsi cursoriamente anche su alcune caratteristiche delle raccolte poetiche precedenti in modo da riflettere intorno ad alcuni elementi tematici e/o formali simili a moduli leopardiani, non necessariamente per derivazione diretta (nelle prime raccolte Jaccottet potrebbe non aver ancora letto la poesia leopardiana), ma per consentaneità del sentire che motiverebbe una particolare predisposizione del poeta romando a recepire successivamente l'opera del poeta italiano.

Ad esempio nella raccolta del 1953, l'*Effraie*, composta durante il periodo parigino, e quindi precedente il lavoro di traduzione dei *Canti* curato dallo scrittore romando, vi sono degli elementi da cui emerge il distanziamento dai primi lavori ed è possibile cogliere qualche affinità con temi e forme espressive care alla poetica del Recanatese.

Si legga ad esempio la poesia posta in apertura:

La nuit est une grande cité endormie
Où le vent souffle... Il est venu de loin jusqu'à
L'asile de ce lit. C'est la minuit de juin.
Tu dors, on m'a mené sur ces bords infinis,
Le vent secoue le noisetier. Vient cet appel
Qui se rapproche et se retire, on jurerait
Une lueur fuyant à travers bois, ou bien
Les ombres qui tournoient, dit-on, dans les enfers.
(Cet appel dans la nuit d'été, combien de choses
J'en pourrais dire, et de tes yeux...) Mais ce n'est que
L'oiseau nommé l'effraie, qui nous appelle au fond
De ces bois de banlieue. Et déjà notre odeur
Est celle de la pourriture au petit jour,
Déjà sous notre peau si chaude perce l'os,
Tandis que sombrent les étoiles au coin des rues.¹²⁴

Se l'ambientazione notturna è riconducibile a tonalità genericamente romantiche, già la presenza del vento segna un avvicinamento agli elementi naturalistici cari al poeta di Recanati e soprattutto, di memoria leopardiana, appare l'espressione «Tu dors» del terzo verso del componimento che sembra riecheggiare «Tu dormi» della *Sera del dì di festa*.

¹²³ Jaccottet, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 309.

¹²⁴ Id., *Poésie 1946-1967*, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 2011, p. 25.

Come nella celebre lirica leopardiana in cui il poeta trascorre una notte insonne nella sua camera pensando alla donna amata probabilmente indifferente e ignara del suo tormento, l'io lirico si rifugia nell'«asile de ce lit», mentre la poesia procede con un progressivo processo di distanziamento dalla figura femminile che, insieme al canto lugubre del barbagianni, appare come un precorrimento di morte.

Altri possibili richiami all'opera di Leopardi sono ravvisabili, oltre che nel prevalere di sensazioni uditive (il vento, il canto degli uccelli) da un riferimento all'infinito nell'espressione «ces bords infinis» che riunisce in sé, proprio come molti termini doppi leopardiani, l'idea del limite e quelle dell'illimitato, sia pur in due parole distinte, che sarà ripresa da Jaccottet anche in componimenti più maturi.

Sicuramente, in chiave fortemente disforica, è da intendersi la chiusura del componimento dove alla contemplazione del cielo stellato si sostituisce un progressivo scomparire delle stelle stesse in parallelo con la consunzione dei corpi dei due personaggi della poesia impregnati di un odore di morte «tandis que sombrent les étoiles au coin des rues».

E ancora, dalla raccolta *L'effraie*, ricordiamo la poesia *Les nouvelles du soir*, in cui la fine di una storia d'amore si svolge pure su uno sfondo notturno e la vicenda individuale sembra fondersi con le notizie di cronaca gridate dai venditori ambulanti per le strade.

Al verso «dolce e chiara è la notte e senza vento», posto in apertura de *La sera del dì di festa*, sembra far eco, in questa poesia, l'espressione «L'air est doux» (v. 3), al *topos* dell'*ubi sunt* espresso da Leopardi attraverso il ricordo dei fasti dell'antica Roma e delle attuali *ruinae*, corrisponde qui il ricordo del poeta di un viaggio compiuto l'anno prima con la donna evocata nella capitale italiana, unico ricordo di un amore ormai finito.

Il dissolversi di un sentimento, vissuto nella realtà sia pur per breve tempo, è rappresentato con una successione di immagini molto icastiche, attraverso l'accostamento dei titoli dei giornali alla loro realtà quotidiana («avant qu'on crie "Le Monde" à notre dernier monde / ou "Ce soir" au dernier beau soir qui nous confonde...»), al considerarsi come delle ombre, più labili del fumo nel cielo («ces fumées au ciel / ont plus de racines que nous»).

E ancora la valenza del giorno festivo leopardiano, chiaramente espressa nel *Sabato del villaggio*, può, in parte, intravedersi dietro le scene domenicali, apparentemente festose, di un'altra poesia che recita così:

Le dimanche peuple les bois d'enfants qui geignent,
 De femmes vieillissantes; un garçon sur deux saigne
 Au genou, et l'on rentre avec des mouchoirs gris,
 Laisant de vieux papiers près de l'étang... Les cris
 S'éloignent avec la lumière. Sous les charmes,
 Une fille retend sa jupe à chaque alarme,
 L'air harassé. Toute douceur, celle de l'air
 Ou de l'amour, a la cruauté pour revers,
 Tout beau dimanche a sa rançon, comme les fêtes
 Ces taches sur les tables où le jour nous inquiète.¹²⁵

Le analogie sono da cogliere anche nel procedere per una successione di quadri staccati, secondo la tecnica propria appunto dell'idillio, ripresa da Leopardi per descrivere scene interiori, quelle «situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo» descritti nei *Disegni letterari* che caratterizzano la riscrittura leopardiana del genere idillico del mondo classico, dando ampio spazio all'interiorità, alla dimensione introspettiva.

Queste tematiche si inseriscono però in modo diverso nella poesia di Jaccottet in quanto corrispondono a un'esigenza di pausa nella sua poesia che permette di meglio soffermarsi sull'ascolto delle cose.

Nella produzione jaccottetiana, infatti, spesso la rappresentazione del «giardino» e quella della «domenica» svolgono la stessa funzione all'interno del tessuto lirico di tipo meditativo.¹²⁶ Entrambe esprimono la tranquillità, l'uno in un contesto spaziale e l'altro in uno temporale. Il giardino dunque come luogo di pausa, così come la domenica, è un momento in cui si ritrova il tempo generalmente compresso nei ritmi lavorativi, per provare un incontro con l'altro o semplicemente per ritrovare se stessi.

La domenica costituisce quindi un momento della settimana, al di fuori della caoticità della vita di ogni giorno, una sospensione del *continuum* del tempo che scorre ineluttabile, ora dopo ora.

In numerose poesie ricorre il riferimento ai volatili che, oltre a richiamare il titolo della raccolta dedicata appunto all'*effraie* costituisce, se non una derivazione, quantomeno un importante punto in comune con il poeta di Recanati che in più luoghi della sua scrittore sviluppa il tema ornitologico, associandolo al canto e al volo.

¹²⁵ Ivi, p. 47.

¹²⁶ Cfr. Stefano Raimondi, *Nella "semina" del mondo Philippe Jaccottet flâneur*, in AA.VV., *La parola di fronte*, cit., in particolare pp. 98-99.

La silloge *L'ignorant* potrebbe invece trovare le sue radici più profonde nella stessa poetica romantica della poesia ingenua e sentimentale teorizzata, tra gli altri, in area tedesca, da Schiller e ripresa anche da Leopardi in ambito italiano, ad esempio nelle importanti dichiarazioni di poetica del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

Anche in questa raccolta ampio spazio è dedicato agli uccelli, sempre presenti nella poesia leopardiana, oltre che protagonisti dell'operetta morale *Elogio degli uccelli*.

Basti pensare alla poesia *Le secret* o alla *Lettre du vingt-six juin*, in cui si fa riferimento alla voce degli uccelli e in genere della natura, richiamandosi, con tonalità tutte novecentesche alla necessità di un ascolto della voce della natura, capacità propria degli antichi e ormai del tutto dismessa dai moderni, secondo quanto si può riscontrare nella poesia leopardiana *Alla primavera, o delle favole antiche*.

Nel caso di Jaccottet le tappe principali del suo cammino verso il raggiungimento dell'illimitato, verso una percezione piena e appagante della natura, sono costituite dall'*effacement* e dall'*ignorance* che divengono due elementi caratterizzanti, come concordemente riconosciuto dalla critica, della sua stessa poetica.¹²⁷

Per ristabilire l'«ancienne alliance» con l'universo, l'uomo, e segnatamente il poeta, deve riuscire a rimuovere dal proprio io tutte le sedimentazioni fisiche e mentali che impediscono quella partecipazione immediata al Tutto, possibile in età arcaica e nettamente preclusa ai nostri giorni.

La cancellazione della propria identità porta alla non distinzione con l'altro-da-sé, dimenticando l'io si può attingere alla «plénitude perdue».

La conoscenza avviene quindi grazie a una nuova relazione che si stabilisce tra le cose, spesso facilitata dalle percezioni sensoriali, come dalla vista e dall'udito.

L'*effacement* jaccottetiano implica anche l'abbandono del sapere, della cultura, della memoria, in una parola implica l'ignoranza.

Naturalmente, nelle sue affermazioni, il poeta svizzero si rifà al «so di non sapere» di ascendenza socratica, poi ripreso, in varie forme, come si diceva precedentemente, in età romantica e, soprattutto, l'ignorare implica la necessità di porsi, alla maniera dei bambini, tante domande, un'attitudine sempre interrogativa di fronte alla contemplazione del mondo.

¹²⁷ Cfr. Mattia Cavadini, *Philippe Jaccottet, tra teoria e prassi*, in *La parola di fronte*, cit., pp. 58-59.

Non a caso, nella poesia di Jaccottet, sono frequenti le domande e quindi i punti interrogativi, i puntini di sospensione che rimandano all'incompiuto, gli spazi bianchi, le autocorrezioni, i versi costituiti da brevi sequenze e fugaci allusioni disposti in una successione aperta.

Di una più esibita volontà di canto è permeata la raccolta del 1967 *Airs* in cui emerge la ricerca di una poesia che si ponga come una musica di parole.

Fondamentale per comprendere il senso di questa nuova prova alla luce della lettura di Leopardi, è la scrittura dei *carnets* che andranno a costituire la *Semaison*, quaderni di riflessioni diaristiche e spunti esistenziali che, proprio in forma di frammenti, permettono di meglio comprendere il senso delle stesse opere di poesia, presentando al tempo stesso molti elementi di affinità con lo *Zibaldone* di Leopardi.

Se i punti di tangenza con il poeta di Recanati sono riscontrabili in ogni silloge, i riferimenti più espliciti possono comunque essere individuati nei più recenti *Et, néanmoins* (2000) e *Notes du ravin*, quando ormai la lezione di Leopardi può dirsi certamente assimilata, in cui ricorrono i medesimi tentativi di dialogo con la natura, alcune immagini di sapore leopardiano come quella del viandante che torna a casa dopo una giornata di lavoro, i molteplici riferimenti a Virgilio, autore molto letto e tradotto dal Recanatese, numerosi echi dell'infinito.

Alle poesie si alternano le prose liriche che costituiscono, forse, una delle specificità di questa raccolta in cui, ad esempio, leggiamo:

*Ce que l'enfance a pu vous donner, il y a si longtemps qu'on s'en souvient à peine, ce que l'amour permet quelquefois: que le regard voie plus loin que les haies, les murs, les montagnes, la lumière présent, mieux qu'aucun souvenir, l'offre encore aux vieillards recrus afin qu'ils soient encore un peu vivants.*¹²⁸

L'idea di andare oltre i confini del proprio orizzonte, di varcare i propri limiti richiama, in qualche modo, tante delle teorizzazioni del poeta dei *Canti* riconducibili alla poetica dell'infinito e della doppia vista.

In questo caso alcune scelte lessicali, come il richiamo all'infanzia e soprattutto ad uno sguardo che veda lontano oltre le siepi, al «souvenir» quale corrispettivo della «rimembranza» leopardiana, sembrano davvero rivelare una grande consentaneità con i testi tradotti dal poeta italiano.

¹²⁸ Jaccottet, *E, tuttavia* seguito da *Note dal Botro*, traduzione di Fabio Pusterla, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 96. Corsivi nel testo.

Il fatto che questa raccolta sia realmente piena del sentire leopardiano è testimoniato dal fatto che qui vi troviamo, *unicum* della produzione jaccottetiana, un'esplicita menzione a Leopardi¹²⁹ e soprattutto ad alcuni suoi versi che ci permettono anche di ripercorrere a ritroso questo scritto alla ricerca di una chiave di lettura che possa permetterci un'interpretazione di un eventuale, discreto, ma costante, 'leopardismo' jaccottetiano.

Per questo motivo, riportiamo per intero la prosa lirica contenente questa importante, ai fini del nostro discorso, citazione:

A mes pieds, ce pan de mur jaune parmi la neige, cet autre, rose: ces crépis jugés d'autres jours un peu trop neufs et suaves, on dirait en ce moment le modèle des couleurs de Morandi. Une peinture qui aurait reçu sa lumière de la neige, comme dans le poème de Leopardi dont me hantent merveilleusement ces vers:

In queste sale antiche,
Al chiaror delle nevi...¹³⁰

Il passo riportato, di forte icasticità, congiunge pittura e poesia in una sorta di sinestesia, unendo due autori, Morandi e Leopardi, entrambi studiati e apprezzati da Jaccottet, sotto il segno della neve.

È abbastanza inconsueto il collegamento tra il poeta di Recanati e la «neve» che, infatti, nei *Canti* usa questo lemma soltanto due volte, la prima al verso 158 di *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* in riferimento negativo alle campagne militari in Russia e la seconda, appunto, nei versi ricordati da Jaccottet, tratti dai versi 68 e 69 de *Le ricordanze*, ma che comunque in più luoghi della sua produzione fa riferimento a scenari invernali.

Nel passo il chiarore nivale si sovrappone in una doppia evocazione culta, col richiamo pittorico a Morandi che si salda al richiamo letterario di un altro italiano, Giacomo Leopardi di cui vengono ricordati, non a caso, i versi di un componimento che contiene alcuni riferimenti pittorici, in particolare alle volte affrescate della sua dimora recanatese («i figurati armenti»).

Il brano assume inoltre un notevole interesse ai fini del nostro discorso in quanto mostra il perdurare, quasi ossessivo, di una memoria poetica da parte di Jaccottet,

¹²⁹ Si tratta di uno dei casi in cui la traduzione diviene citazione e il testo di un altro poeta si ingloba nella propria opera. Su questa tecnica di appropriazione adottata da Jaccottet in riferimento ad altri poeti cfr. Christine Lombez, *Transactions secrètes*, Artois, 2003, p. 124 e segg. (paragrafo 3.2: *Une écriture «habité»*. *L'usage des citations chez Philippe Jaccottet*).

¹³⁰ Ivi, p. 196. Corsivi nel testo.

legata da una vicinanza di tematiche, da un chiarore niveo che sembra, forse, rischiarare il gelo di alcuni momenti dell'esistenza e aiutare il viaggio «là où le plus beau livre / n'est qu'un peu durable abri».¹³¹

Il brano va contestualizzato all'interno di un volume che privilegia l'elemento del gelo, e in genere, dell'inverno per indicare la stretta contiguità con una stagione della vita che il poeta si trova a vivere in prima persona, caratterizzata quindi da un incupimento del suo sentire «et, néanmoins» dall'urgenza della poesia quale appunto unico appiglio al fluire inarrestabile e inesorabile della vita stessa.¹³²

Molto importante, nelle raccolte *Et, néanmoins* e *Notes du ravin*, è il ricorrere della presenza floreale, in particolare di un fiore che, sia pur non nominato, sembrerebbe richiamare il bucaneve, caratterizzato dalla sua capacità di fiorire sotto la neve, nonostante la sua apparente fragilità.¹³³

Leggiamo, ad esempio:

Fleurs parmi les plus insignifiantes et les plus cachées. Infimes. À la limite de la fadeur. Nées de la terre ameublie par les dernières neiges de l'hiver. Et comment, si frêles, peuvent-elles seulement apparaître, sortir de terre, tenir debout? (p. 25)

Mais je n'y puis rien: parce que celles-ci étaient parmi les plus communes, les plus basses, poussant à ras de terre, leur secret me semblait indéchiffrable que les autres, plus précieux, plus nécessaire. (p. 102)

Ce qui s'ouvre à la lumière du ciel: ces fleurs, à ras de terre, comme de l'obscurité qui se dissiperait, ainsi que le jour se lève. (p. 108)

Questo fiore, nel suo continuo ricorrere nella poesia jaccottetiana, diventa quasi un *analogon* della ginestra leopardiana «contenta dei deserti», che riesce a fiorire nel paesaggio riarso della lava, in seguito alle eruzioni vulcaniche.

Dalla sfida al magma infuocato a quella del gelo dell'inverno dunque, il fiore assume, in entrambi i casi, chiaramente una funzione di sfida, dalle intemperie naturali alla valenza eternatrice della poesia che sola sopravvive oltre la morte.

¹³¹ Ivi, p. 14.

¹³² Per dirla con Stefano Agosti (*Philippe Jaccottet e i luoghi della verità silenziosa* in Id., *Forme del testo. Linguistica Semiologia Psicoanalisi*, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 111-124): «La descrizione di natura, così incessantemente perseguita da Jaccottet, così insistentemente praticata, assolve – o tende ad assolvere – una precisa funzione: quella di stabilire, nell'elemento di natura, *la possibilità del rispecchiamento di uno stato o di una condizione interiore del Soggetto*. Attraverso la descrizione, il Soggetto mira alla messa a fuoco, *fuori di sé* (nel paesaggio), di un suo particolare stato interiore, che è ritenuto corrispondere a una determinata *posizione di verità*» (p. 112).

¹³³ Questo particolare tema proprio della scrittura di Jaccottet è stato ripreso dalla poetessa catanese Gabriella Cremona che della «poetica del bucaneve» ha fatto un elemento pregnante delle sue sillogi.

Il rileggere Leopardi attraverso l'anello di congiunzione rappresentato dalla pittura di Morandi caratterizza anche il raffinato volume jaccottetiano dal titolo *Le bol du pèlerin*, interamente dedicato alla pittura morandiana.

In questo scritto la lettura dell'opera d'arte si intreccia con richiami ben precisi alla poesia del Recanatese che, da soli, basterebbero davvero a definire con precisione i caratteri del leopardismo di Jaccottet.

Le prime occorrenze leopardiane sono associate a Pascal, anch'egli autore prediletto dal pittore preso in esame:

Pascal et Leopardi: tels furent, paraît-il, sa vie durant, dans sa cellule de peintre, les auteurs de chevet de Morandi. Il est impossible qu'un choix aussi résolu n'aide pas à le mieux comprendre.

Pascal et Leopardi: les liens entre eux sont étroits.

Deux vies brèves (ils meurent l'un et l'autre à trente-neuf ans), à un peu moins de deux siècles de distance; deux vie grevées par la maladie, rançon d'un génie extraordinairement précoce, et profondément solitaires. Pour Pascal, une courte période dite «mondaine», puis le refus violent de tout attachement humain et la haine de ce corps impur qui détourne de Dieu; pour Leopardi, la solitude forcée, l'amour violemment désiré, mais vécu seulement, ou peu s'en faut, en rêve, à travers une distance... Deux vies profondément chastes, l'une par choix, l'autre, au moins en partie, mettons: par fatalité. Donc, deux espèces de moines, reclus, de gré ou de force, dans leur travail; deux destinées dont Morandi, ne fût-ce que pour cela, devait se sentir proche.¹³⁴

Due vite lette da Jaccottet in parallelo per meglio tratteggiare l'importanza della formazione di Morandi, a sua volta definito «monacal».

La loro stessa opera è messa a confronto per riflettere sul «fond noir», comune a entrambi, generato dalla lucida e dolorosa coscienza della miseria dell'uomo segnato dalla ricerca impossibile della felicità che non è possibile ottenere.

Già rispetto a Pascal, si legge nelle pagine jaccottetiane, il velo delle illusioni si è fatto più tenue con Leopardi, e ancor di più da Leopardi a noi. Ed è questo lo sfondo oscuro su cui lavora Morandi.

L'illusione, comunque, anche nella lettura jaccottetiana riaffiora in altri luoghi, nel «tendre voile»¹³⁵ della luna che inargenta il mondo e soprattutto nello spazio chiaro di

¹³⁴ Jaccottet, *Le bol du pèlerin (Morandi)*, Genève, La Dogana, 2006, pp. 23-24. Quest'opera è stata tradotta in italiano da Fabio Pusterla: Jaccottet, *La ciotola del pellegrino (Morandi)*, Bellinzona, Casagrande, 2007. Sul pascalismo di Leopardi, già ben individuato da Giuseppe Ungaretti, cfr. Giuseppe Savoca, *Leopardi e Pascal: tra (auto)ritratto e infinito*, in Id., *Leopardi. Profilo e studi*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 255-271.

¹³⁵ Jaccottet, *Le bol du pèlerin (Morandi)*, cit., p. 29.

tanta poesia leopardiana (viene ricordato un passo di *A Silvia* a tal riguardo), presente anche nella pittura toscana e in una fase di quella morandiana.

Mantenendo costanti questi raffronti tra sfera figurativa e letteraria, Jaccottet è uno dei poeti francesi che meglio riesce a tratteggiare i contorni del tema dell'illusione nella poesia di Leopardi, integrandolo sinesteticamente con l'ambito musicale, ben lumeggiato anche da Yves Bonnefoy.

Citando (e traducendo) un abbozzo leopardiano dei *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*, così, ad esempio, scrive l'autore di *Le bol du pèlerin*:

Dans l'ébauche, admirable, que son restés les *Souvenirs d'enfance et d'adolescence*, ce fragment «...et finalement une voix: *ah, voilà la pluie, c'était une légère petite pluie de printemps...* et tous se retirèrent, et l'on entendit le bruit des portes et des verrous...». Comme les autres notations de ce texte, qui sont autant de notes de musique, ces notes qui disent à la fois une clarté et une distance, les rares fois où Leopardi a connu la rémission nécessaire pour en composer, en élaborer lentement un chant, ce fut comme s'il tissait ensemble souvenirs, rêves, désirs et pensées; formes, couleurs, échos, parfums; choses proches ou lointaines, claires ou sombres, mais jamais assez proches ni assez claires pour la violence de son désir. Après coup, Leopardi devait penser que, en ces trop rares moments, c'était l'illusion qui l'avait emporté en lui; alors que dans tous les autres, quand, ne laissant plus parler que sa pensée, il affirmait que «tout est mal» et déplorait d'être né, il ne doutait pas d'avoir condensé en quelques mots sa vérité ultime.¹³⁶

Da pagine come queste, si coglie bene come Jaccottet sia riuscito a interiorizzare le parole del poeta italiano, affermando che, a suo giudizio, forse «fou ou assez naïf», «une note comme celle que je viens de citer [...] en est plus proche c'aucune formule, affirmative ou négative, si persuasive qu'elle puisse être dans sa non-complexité».¹³⁷

In questo testo, tra i tanti rimandi presenti all'opera leopardiana (significativi sono ad esempio quelli al *Sabato del villaggio*), si ritrova anche il riferimento ai versi de *Le Ricordanze* che costituiscono l'elemento centrale del leopardismo di Jaccottet:

Peut- être voit-on là brûler les bougies de l'ultime veille, un relais entre le coucher et le lever du jour. Or, cette veille n'a rien de funéraire.
C'est le reflet infiniment tranquille da la lumière venue d'ailleurs et qu'on ne peut se lasser de poursuivre, de se rappeler, d'attendre. «*In queste sale antiche, / al chiaror delle nevi*»... Morandi devait savoir par cœur ce fragment miraculeux des

¹³⁶ Ivi, pp. 30-31.

¹³⁷ Ivi, p. 31.

Ricordanze; et savoir aussi qu'il ne dit pas seulement, en dépit des apparences, le regret d'un paradis illusoire et irrévocablement perdu.¹³⁸

Appare chiaro da questo passaggio come vi sia una forte contiguità tra il campo semantico glaciale e quello della morte, nonostante la (de)negazione che precede la citazione dei versi leopardiani («n'a rien de funéraire»).

Jaccottet coglie bene nel segno quando individua nel brano a lui tanto caro la nostalgia verso un paradiso perduto. Difatti l'evocazione del palazzo recanatese è spesso congiunta in Leopardi all'ambito figurativo attraverso la contemplazione delle volte affrescate della sua stanza in cui erano raffigurate scene di vita pastorale che lo facevano librare verso una situazione edenica.

Dalla neve di Leopardi alla ciotola bianca di Morandi, Jaccottet intesse un originalissimo e profondo discorso tendente a dimostrare che lo stesso Leopardi era riuscito a confutare il suo «tutto è male» per poi concludere:

Pourquoi, dès lors que nous sommes en effet mortels, faudrait-il absolument que la mort fût plus «vraie» que la vie? Pourquoi la lumière seule serait-elle un leurre, et pas l'obscurité?

La forte valenza semantica della neve all'interno della scrittura jaccottetiana è stata confermata dallo stesso poeta in un'informale intervista recentemente concessami per via epistolare.

L'ossessione per il chiarore nivale avrebbe intanto la sua radice in qualcosa che il poeta ha definito insieme «semplice e personale» ovvero nelle parole di Leopardi, Jaccottet ha ritrovato, sotto «meravigliosa forma» un'emozione da lui spesso provata: la luce della neve entrata nella camera invernale e a un livello più profondo «la relazione tra la neve 'eterna' e il passato umano».

Per quanto riguarda il riferimento al palazzo Leopardi, il poeta svizzero ha ricordato la sua visita a Recanati, il suo «stupore» nello scoprire la nobiltà e le dimensioni della dimora leopardiana, stupore ricordato anche da Fabio Pusterla che lo aveva accompagnato.¹³⁹

¹³⁸ Ivi, pp. 66-67.

¹³⁹ È quanto ricordato da Fabio Pusterla durante un nostro scambio epistolare sulla poesia di Jaccottet. Il traduttore italiano si è soffermato sull'interesse vivissimo del poeta svizzero durante la sua visita a Recanati, ma anche il suo sgomento di fronte ai *gadgets* turistici allestiti nei pressi della presunta «Casa di Silvia». Molto importante, ben più di queste notazioni aneddotiche, sono le dichiarazioni di Pusterla da traduttore di Jaccottet. Egli afferma infatti di aver tradotto il poeta svizzero rimettendo in circolo una memoria leopardiana che, nella tradizione italiana, potrebbe rappresentare un equivalente

Altre sono poi le affinità tra i due autori riscontrabili nella produzione di Jaccottet. Naturalmente è l'intero sguardo partecipe nei confronti della natura che caratterizza il particolare «sentimento del paesaggio» jaccottetiano, per alcuni versi affine, come si diceva a proposito della raccolta *L'ignorant*, alle teorizzazioni leopardiane sullo stupore dell'antico e del fanciullo di fronte alle manifestazioni della natura.

Così scrive Jaccottet:

N'empêche: ils me semblaient, sans cesser d'être des arbres, rayonner aussi au-delà d'eux-mêmes; ils dessinaient avec ce qui les accompagnait: un ruisseau, des pierres, de l'herbe, une figure qui me prenait à son piège; sauf que ce piège, au lieu de me faire prisonnier, semblait me rendre plus libre; loin de m'être mortel, il semblait me donner plus de vie. Et c'était le même résultat aussi que produisait la poésie, chaque fois qu'elle aurait mérité ce nom. (p. 68)

Fra i temi maggiormente ricorrenti nella poesia di Jaccottet che presentano elementi in comune con Leopardi vi è certamente quello dell'infinito. Naturalmente molti altri sono i maestri romantici che lo influenzano nella formulazione di questo importante concetto.

Pensiamo ad esempio alla lezione di Hölderlin, operante nel seguente brano:

Qu'il y ait une espèce d'infini, un reflet d'infini, dans un poème bâti avec des mots, ou dans une œuvre musicale soumise à des lois strictes, c'est la peut-être le plus grand mystère. Que l'infini puisse entrer dans le fini et, de là, rayonner.¹⁴⁰

Il tema dell'infinito si situa in Jaccottet all'incrocio di una dimensione metafisica, etica e poetica. Egli avverte chiaramente come l'uomo, nella sua finitudine, possa avere un presentimento dell'assoluto, riuscendo a accettare la sua limitatezza in seguito a un processo di esercizio interiore, corrispondente in parte all'*effacement* di cui si è fatto riferimento, e soprattutto alla sua particolare idea di *justesse* che permette di avvertire, anche nella misura chiusa di una poesia, i segnali in grado di dare, nella scrittura, voce all'eterno:

della memoria baudelairiana per la tradizione francese che corre spesso sotterraneamente nei versi di Jaccottet. In questo modo è stato possibile, attraverso Leopardi, ottenere un effetto simile in italiano. Il leopardismo sembrerebbe percorrere, dunque, non solo i poeti-traduttori francesi, ma anche i traduttori italiani dei letterati d'oltralpe.

¹⁴⁰ Jaccottet, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 311.

Je crus comprendre alors la nécessité pour nos yeux, et non moins pour notre être, âme, cœur, esprit comme on voudra nommer les formes de notre vie intérieure, d'un obstacle et d'une limite, donc aussi bien d'une fin, pour que cet être pût, précisément, briller et tout bonnement vivre. Je crus comprendre un instant qu'il nous fallait bénir cette mort sans laquelle la lumière et l'amour, de même que nos paroles, ne pourraient plus avoir aucun sens, ni d'ailleurs aucune possibilité d'existence.¹⁴¹

In altri luoghi della sua opera, tuttavia, emerge la difficoltà di Jaccottet di accettare la finitudine, specie in associazione alla morte, che resta, nella sua opera, uno dei più forti nodi irrisolti.¹⁴²

Un'altra fonte di conciliazione proviene dal tempo ciclico delle stagioni che, nel loro ricorrere, costituiscono l'orizzonte temporale dell'opera di Jaccottet, il limite ideale che consente e garantisce una *rêverie* pacificatrice.

L'interiorizzazione della percezione del tempo come ciclo può ristabilire un certo ordine nell'uomo, riconciliandolo con la morte ed evitare così strappi brutali. Inevitabile è l'acquisizione dolorosa della coscienza della nostra finitezza che deve talvolta attraversare l'esperienza dell'arbitrarietà e del nonsenso che in modo entropico pervade il nostro esistere. Anche su suggestione di Gustave Roud, Jaccottet sostiene che l'epoca moderna, avendo trascurato i ritmi ancestrali della natura, è stata costretta alla scelta di una temporalità che reca in sé profonde disarmonie.

Anche le prose rivelano come l'attenzione per il paesaggio sia spesso associabile a riflessioni che sembrano riecheggiare pensieri leopardiani.

Ad esempio negli *Exemples de La Promenade sous les arbres* vi sono numerosi componimenti brevi che manifestano la meraviglia e l'entusiasmo del poeta di fronte a un luogo in cui si riconosce e di cui avverte la familiarità.

All'interno di uno spazio limitato, Grignan e dintorni, e spesso a partire da un'angolazione fissa quali possono essere i luoghi limitrofi alla sua casa e comunque quelli oggetto delle sue passeggiate, Jaccottet avverte nuove corrispondenze e si apre a una serie di meditazioni favorite dalla dolce freschezza del paesaggio arboreo o dalla quiete notturna. Viene quasi da pensare alla cittadina di Recanati e alle leopardiane considerazioni sull'infinito che hanno origine da situazioni spaziali e temporali 'limitate'. Per di più gli stessi paesaggi di Grignan favoriscono il

¹⁴¹ Id., *La promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1980, p. 121.

¹⁴² Così a questo proposito scrive Hervé Ferrage nel suo *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, Puf, 2000, p. 51: «Le pari de l'inactuel trouve ici son expression première: l'alliance du fini et de l'infini dans le poème est le secret d'une justesse de voix qui ouvre un passage dans le mur du temps et laisse espérer une conciliation avec la mort».

«rimembrare» e la rievocazione delle età passate,¹⁴³ dietro gli scenari agresti anche il poeta svizzero accosta la presenza dei pastori a quella delle ninfe e l'ammirazione verso l'antica Grecia emerge in tutta la sua compiutezza.

Di questo mondo creato dall'immaginare, il poeta deve offrire la traduzione quanto più possibile «juste»:

Ainsi, sans que je l'eusse voulu ni cherché, c'était bien une patrie que je retrouvais par moments, et peut-être la plus légitime: un lieu qui m'ouvrait la magique profondeur du Temps. Et si j'avais pensé le mot «paradis», c'était aussi probablement, parce que je respirais mieux sous ce ciel, comme quelqu'un qui retrouve la terre natale. Quand on quitte la périphérie pour se rapprocher du centre, on se sent plus calme, plus assuré, moins inquiet de disparaître, ou de vivre en vain. Ces «ouvertures» proposées au regard intérieur apparaissaient ainsi convergentes, tels les rayons d'une sphère; elles désignaient par intermittences, mais avec obstination, un noyau comme immobile. Se tourner vers cela, ce devait être appréhender l'immémoriale haleine divine (en dehors de toute référence à une morale ou à une religion); et, du même coup, rester fidèle à la poésie qui semble en être une des émanations.¹⁴⁴

Dalla successione di alcune parole come «paradis», «terre natale», «immobile», «immémoriale» emerge la necessità da parte del poeta di reagire al disorientamento provocato dal mondo moderno nel tentativo di riattingere anche se «par moments», «par intermittences» all'esperienza dell'eterno.¹⁴⁵

E cosa significa d'altronde l'esperienza di scrittura dei *Paysages avec figures absentes* se non una ricerca, attraverso i luoghi dell'immagine del «paradis», da intendersi al pari dei pagani luoghi idillici dell'antichità?

Se Leopardi scriveva, ad esempio, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*:

Io stesso mi ricordo di avere nella fanciullezza appreso coll'immaginativa la sensazione di un suono così dolce che tale non s'ode in questo mondo; io mi ricordo d'essermi figurate nella fantasia, guardando alcuni pastori e pecorelle dipinte sul cielo d'una mia stanza, tali bellezze di vita pastorale che se fosse

¹⁴³ Cfr. Ferrage, *Jaccottet, le pari de l'inactuel*, cit., p. 131.

¹⁴⁴ Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, cit., pp. 30-31.

¹⁴⁵ Come nota Ferrage (*Jaccottet, le pari de l'inactuel*, cit., p. 133): «La vérité du lieu, selon Jaccottet, relève de l'expérience sensible, de la force du sentiment: on l'«éprouve» sans pouvoir la «prouver». Antérieure à tout savoir, elle est empreinte de religiosité: la perception d'une «harmonie» conduit au «recueillement», la comparaison qu'il propose avec de «grandes architectures», l'idée même d'une «figure», «expression d'une ordonnance» laissent supposer un grand architecte, suggèrent une intention suprahumaine».

conceduto a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra ma paradiso, e albergo non d'uomini ma d'immortali.¹⁴⁶

Jaccottet sin dalle prime pagine del libro così si esprime:

[...] On rencontre aussi des genévriers; et bien qu'ils ne soient jamais plantés en figures régulières, ayant poussé tout seuls au hasard du vent, ils ne semblent pas vraiment éparés; on les croirait groupés simplement selon des combinaisons plus mystérieuses, des espèces de constellations terrestres dont ils seraient les astres: c'est qu'ils ont aussi quelque chose de lumineux en leur centre, on serait tenté de dire une bougie. Ils ressemblent à de modestes pyramides dont le vert sombre, couleur de temps et de mémoire, se givre en son milieu: de petits monuments de mémoire, de profondeur givrée, entre lesquels le promeneur s'arrête, pris dans un réseau... Aire choisie, délimitée par le vent, site d'obélisques semés par le souffle d'un Passant invisible, tout de suite et toujours ailleurs...¹⁴⁷

Anche una semplice passeggiata acquista, per l'uomo «sensibile e immaginoso» direbbe Leopardi, un valore sorprendentemente evocativo.¹⁴⁸ In questo caso la *rêverie* è suscitata dalla vista dei ginepri posti sul cammino del «promeneur».

Si tratta di alberi abbastanza comuni, ma –nella loro successione- sembrano che siano stati piantati non secondo un ordine voluto dall'uomo, ma «au hasard du vent». Il vento, centrale nella poesia *L'infinito* del Recanatese, ricorre più volte nel brano sino a diventare «le souffle d'un Passant invisible».

Dalla logica del caso si passa a una sfera che - preannunciata dal riferimento agli astri e dall'architettura memoriale che sovrasta queste righe, col riferimento a monumenti sacri dell'antichità come piramidi e obelischi - pertiene al divino, si anima di un afflato mistico, in cui sembra esservi un richiamo più al panismo mitologico e al *pantheon* degli dei pagani che non alla teologia cristiana.

La corrispondenza tra i vari elementi del cosmo porta pertanto Jaccottet ad avvertire il sentimento dell'illimitato attraverso la contemplazione e la comprensione del limite.

¹⁴⁶ Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici – Emanuele Trevi, Roma, Newton & Compton, 1997, p. 973.

¹⁴⁷ Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, cit., p. 16.

¹⁴⁸ Il collegamento tra concezione dell'infinito e contemplazione della natura potrebbe essere stato suggerito a Jaccottet anche da un altro degli autori oggetto delle sue traduzioni, cioè da Rilke che, facendo del giardino e del *verger* i suoi emblemi, così scrive: «Nous devons être des hommes. Nous avons besoin d'éternité, qui seule donne de l'espace à nos mouvements; mais nous nous savons enfermés dans la finitude. Nous devons donc créer un infini à l'intérieur de ces bornes, puisque nous ne croyons plus à l'illimité. Au lieu de rêver de vastes pays en fleur, nous devons nous rappeler l'enclos du jardin qui a aussi son infinité: l'été. Aidez-nous donc en cela. Fonder un été, tel est notre devoir». (Rainer Maria Rilke, *Journal florentin*, Paris, éd. du Seuil, 1989, p. 50).

Come in Leopardi, con la duplice azione della siepe e del vento, qui ricorrono pure le due dimensioni spaziale e temporale che riescono a congiungere la dimensione umana con quella divina, così come il tempo ciclico delle stagioni si salda al movimento eterno degli astri.

E di infinito parlava anche Ungaretti, punto costante, come si diceva, di riferimento per Jaccottet nel suo dialogo con i letterati italiani.

Traducendo il saggio *Innocenza e memoria* il poeta-traduttore francese, infatti, ‘presta’ le sue parole proprio per dar voce a quella di un poeta-professore che definiva l’effetto della poesia con un termine leopardiano: «l’indéfini» che procede essenzialmente, citando la traduzione di Jaccottet, da:

l’éloignement dans l’espace ou le temps imposé aux objets qui surgissent alors dans l’étendue de l’oubli, dépouillés même de leur nom, assiégés sans répit par les songes; mais il ne peut être indéfini, musique, mystère, poésie en un mot, si les objets, du fond de l’espace et de la nuit des temps, ne sont pas en mesure de retrouver soudain leur nom, de nous laisser éblouis ou effrayés par la beauté de leur présence qui s’abat sur nous, précise en même temps qu’étrangère à toute mesure, nous coupe le souffle et nous annule, comme toute présence à son profit.¹⁴⁹

Secondo Ungaretti, dunque, il familiare si dissolve nel divenire altro da sé. Ciascuna poesia è un piccolo enigma e la parola ci presenta sotto un’angolazione spesso insolita dei frammenti di vita reale quotidiana, introducendo però nel quotidiano stesso la dimensione inattesa di un segreto che riflette il mistero originale. Jaccottet ricorda, a tal proposito, la poetica di Ungaretti secondo cui l’alba rappresenta il momento in cui la vita si rinnova dopo essersi annientata nello spazio cieco della notte, riferendosi all’alba unica della nostra memoria, al momento «innocente» (per usare una parola-chiave della poesia ungarettiana) in cui abbiamo per la prima volta assistito al sorgere del sole. E allora, commenta Jaccottet:

Et pour dire cela, pour dire que notre monde est toujours à la fois lumière et ombre, chaleur et fraîcheur, volupté et souffrance, pour saisir ces passages et ces tensions comme rassemblés dans le creux d’une main, dans le creux d’une montagne, il fallait la poésie la plus chargée de charmes sensuels en même temps que la plus ferme.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Ungaretti, *Innocence et mémoire*, Paris, Gallimard 1969, trad. Jaccottet, p. 272.

¹⁵⁰ Jaccottet, *Préface à Vie d’un homme*, in Ungaretti, *Vie d’un homme, Poésie 1914-1970*, Paris, Gallimard, 1973, p. 11.

Il «leopardismo» di Jaccottet è spesso filtrato proprio dalla comune ammirazione che Ungaretti e il poeta svizzero condividono per l'opera leopardiana. Il primo ponendosi come autorevole commentatore della sua opera, il secondo traducendola nella sua lingua, riescono a conoscere sino in fondo il poeta dei *Canti*.

Ecco allora che alcune riflessioni sul poeta di Recanati da parte di Jaccottet recano spesso in sé l'eco di quelle ungarettiane. In tal modo il traduttore svizzero riesce, ad esempio, più facilmente a cogliere il senso delle denegazioni leopardiane nelle cui opere è confutato il ruolo benefico esercitato dalla natura come un pericoloso miraggio.

Jaccottet cita, come esempio della bellezza della natura che affiora, nonostante tutto nei suoi versi, proprio l'*incipit* delle *Ricordanze*: «Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / tornare ancor per uso a contemplarvi» («Savais-je, belles étoiles de l'Ourse, / qu'un jour je viendrais voir revoir?»).

Secondo il traduttore, la bellezza della poesia leopardiana risiede, oltre nell'essere essenzialmente melodica, nel trattamento particolare che riserva agli oggetti del mondo sensibile.

La visione del mondo è filtrata, vista attraverso una distanza, una trasparenza tersa e fredda, che è quella della memoria, della ritrosia/timidezza o del dolore.

Nell'interpretazione critica jaccottetiana, i versi di Leopardi si generano in un'aria rarefatta dalla quale si isolano alcune immagini prodotte da sensazioni visive o uditive.

Da qui Jaccottet passa a sottolineare la predilezione di Leopardi per le luci della luna e dell'alba: «réalités plus froides, mais plus pures».

Forse questa lettura del traduttore dei *Canti* di Leopardi come poeta 'glaciale', favorisce la comprensione del passo precedentemente citato sul richiamo «al chiaror delle nevi», su una lirica che, al pari di certa pittura, riluce per la luminosità che emana sia pur da un contesto di gelo.

Ma il filtro di Ungaretti nella fruizione dell'opera leopardiana emerge soprattutto nelle riflessioni di Jaccottet sulla predilezione leopardiana per le luci della luna e dell'alba: «réalités plus froides, mais plus pures». A tal riguardo vengono ricordati alcuni passi della *Sera del dì di festa* e del *Tramonto della luna*.

Così come le luci, inoltre, in quest'atmosfera cristallina, nel silenzio e nella distanza, si delineano nettamente i suoni: dal canto di Silvia, al rumoreggiare lieto

dei fanciulli sulla «piazzaola» del *Sabato del villaggio* al suono del martello proveniente dalla bottega dell'artigiano.

Sourdillon, in un suo studio, ha definito efficacemente con la formula barocca «apparition disparaissante»,¹⁵¹ quella figura privilegiata da Jaccottet per manifestare le modalità di manifestazione dell'atto poetico, costituito da un'esperienza contemplativa e da un'altra più propriamente poetica, consistente nella ricerca dell'espressione *juste*.

In altri termini la poesia nasce dalla manifestazione dell'illimitato e, per esprimerlo, deve inventarsi una lingua diversa da quella usuale che possa dar voce all'emozione iniziale provata al di fuori della catena significante.

Fondamentale è il momento di passaggio tra questi due momenti:

Il y a un destinataire: le passant qui par hasard entend qu'on lui parle dans la campagne; il n'y a pas d'expéditeur. Le promeneur se retourne et ne voit que le vent, l'horizon ou les choses plus proches, herbes ou arbres. C'est ainsi que naît le sentiment du mystère chez Ph. Jaccottet: la perception d'un îlot de sens bordé d'absence, le frôlement d'une voix dans le mutisme de la matière. [...] Si ces images sont «probantes», c'est qu'elles ne renvoient à aucun système de signification, religieux ou philosophique. Il n'y a rien à démontrer; elles nous atteignent avec le caractère insolite et singulier des événements vécus. [...] C'est donc au sein du plus proche, du plus familier que se manifeste avec le plus de force l'étrangeté du réel, comme si dans l'espace intime se creusait soudain une distance conduisant jusqu'aux lointains et semblant annoncer une venue.¹⁵²

In questo brano dello studioso emerge, in modo molto chiaro, l'analogia tra l'esperienza dell'infinito e la poetica di Jaccottet, tra la maniera leopardiana di intendere il paesaggio e l'osservazione di esso, e il valore particolare assunto dalla *promenade* jaccottetiana.

Questo tipo di esperienza di cui parla il poeta svizzero è frutto però non solo di suggestioni autobiografiche, ma anche della relazione intrattenuta con i poeti tradotti, come Hölderlin e Gongora. Per quest'ultimo però la prospettiva adottata approda alla percezione del niente, mentre nel caso di Jaccottet, segnala al contrario l'irruzione dell'illimitato, una fugace illuminazione di una possibile trascendenza.

Solo apparentemente potrebbe apparire contraddittorio il versificare di una poesia che si professa come vicina al quotidiano e che poi desidera approfondire aspetti

¹⁵¹ Sourdillon, *Un lien radieux*, cit., p. 228.

¹⁵² Ivi, p. 229.

legati all'illimitato, a una dimensione 'altra' che rischia di sfuggire alla nostra comprensione.

Infatti è proprio da una serrata dialettica tra opposti (luce e ombra, fuori e dentro, limitato e illimitato) che si materia il particolare intendimento di poetica di Jaccottet:

On comprend mieux de quelle sorte de réalisme il s'agit dans la poésie moderne: non pas simplement d'un minutieux inventaire du visible, mais d'une attention si profonde au visible qu'elle finit nécessairement par se heurter à ses limites: à l'illimité que le visible semble tantôt contenir, tantôt cacher, refuser ou révéler.¹⁵³

Il paesaggio delle poesie di Jaccottet deve pertanto riuscire a fondere i contrari, così come avviene con la linea dell'orizzonte, emblema di questa coesistenza del limite e del suo contrario.

Solo forme di conoscenza fugaci sono dunque possibili, tali da permettere la percezione nella natura del mondo moderno di un'assenza, «paysages avec figures absentes» è la celebre formula usata da Jaccottet sin dalla titolazione del suo libro, ma è la stessa assenza di figure che permette di ritrovare, colto nella sua purezza, il sentimento del sacro:

Peut-être était-ce parce qu'il n'y avait plus en eux de marques évident du Divin que celui-ci y parlait encore avec tant de persévérance et de pureté.¹⁵⁴

L'uomo moderno sembra cioè aver perduto la chiave per conoscere il mistero della poesia e decifrarne l'enigma, soltanto la poesia può riuscire, in parte, a deciptarne i segni. Questo processo è assimilabile, in tutto e per tutto, al lavoro di traduzione, si tratta di una codificazione.

E a questo riguardo importante è il ricordo di Petrarca, poeta italiano che si pone all'origine della linea lirica che congiunge quest'autore a Leopardi e poi a Ungaretti, ovvero a grandi letterati molto importanti nella formazione della poetica jaccottetiana. Così infatti scrive Jaccottet:

J'ai toujours été sensible à l'italien de Pétrarque, même si je le connais mal, ou que je rouvre ses livres. Je ressens ce langage (immédiatement, avant toute réflexion ou analyse) comme tout entier net et poreux, comme constitué d'ouvertures sonores (comme si on marchait dans des galeries toutes de verre et d'espace). Sonorité à la

¹⁵³ Jaccottet, *L'Entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 304.

¹⁵⁴ Id., *Paysages avec figures absentes*, cit., p. 32

fois douce et cristalline. Mais surtout, poreuse à l'infini céleste. Alvéoles. Un réseau de mots qui enferme le ciel ou le filtre comme font les arbres?¹⁵⁵

L'infinito viene quindi associato a un contesto poetico che richiama il contatto del poeta con il mondo italiano ed è l'origine di una serie di riflessioni congiunte sugli spesso indecifrabili percorsi della natura e della lingua, del paesaggio come della poesia e che, a loro volta, richiamano problematiche interpretative analoghe a quelle sollevate nell'ambito dell'analisi della traduzione poetica e si avvalgono di un linguaggio connotato in senso leopardiano.

La descrizione ricorrente dei paesaggi di Grignan si associa strettamente alla ricerca di senso che caratterizza il percorso jaccottetiano e che spesso prevede, alla maniera delle descrizioni paesaggistiche leopardiane, l'evocazione di paesaggi notturni e lunari.

In molti casi però, nel poeta svizzero, appare più marcato l'alone religioso che, come ben sottolineato da Vidal, investe la quiete della notte quando «sous la lune, flottèrent à la fois la lueur et le parfum d'un cerisier fleuri» con l'aggiunta di una comparazione religiosa con «ces anges invisibles de l'Ancien Testament qui ne son pas encore découragés de nous faire signe».¹⁵⁶

I maggiori punti in comune con Leopardi sono ravvisabili in alcune poesie di *Fin d'hiver* che costituisce la prima sezione della silloge *Airs* (1967).

Si tratta di una successione di brevi liriche composta da versi settenari e ottonari che insistono sul movimento incessante, universale e usurante che investe le parole e il mondo, la notte e il giorno.¹⁵⁷ Molte appaiono le analogie con certa poesia leopardiana, in particolare col *Canto notturno di un pastore errante per l'Asia*.

Possiamo leggere, in questa prospettiva, ad esempio la seguente lirica in cui il «pastore errante» è sostituito da una più generica «âme errante» e la luna non è presente nella poesia, se non dobbiamo intendere un riferimento al satellite della terra nella indicazione del pronome personale «elle»:

Peu de chose, rien qui chasse
L'effroi de perdre l'espace
Est laissé à l'âme errante

¹⁵⁵ Jaccottet, *La Semaïson*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 137-138.

¹⁵⁶ Vidal, *Philippe Jaccottet*, cit., p. 10.

¹⁵⁷ Cfr., ad esempio, nella poesia *Au dernier quart de la nuit*, in cui «le fuyard» indica col dito «Orion, l'Ourse, l'Ombelle» per poi procedere «à travers le jour vers la terre / cette course de tourterelles». (Jaccottet, *Arie*, Milano, Marcos y Marcos, 2000, p. 34).

Mais peut-être, plus légère,
 Incertaine qu'elle dure,
 Est-elle celle qui chante
 Avec la voix la plus pure
 Les distances de la terre.¹⁵⁸

Centrale nella disamina del 'leopardismo' di Jaccottet appare la poesia intitolata *Lune d'hiver* che sembra, già dal titolo, congiungere il richiamo selenico, centrale nella poesia del Recanatense, e quello invernale che, come già rilevato, costituisce il particolarissimo filtro di appropriazione jaccottetiana di Leopardi, un poeta visto appunto attraverso il chiarore della neve:

Lune d'hiver

Pour entrer dans l'obscurité
 Prends ce miroir où s'éteint
 Un glacial incendie:

atteint le centre de la nuit,
 tu n'y verras plus reflété
 qu'un baptême de brebis.¹⁵⁹

La poesia è divisa in due terzine, ciascuna delle quali racchiude un'istruzione e una raccomandazione.

Si tratta di un testo enigmatico e misterioso che richiama formule rituali che potrebbero essere quelle della poesia iniziatica e segnatamente orfica. È cioè suggerito un potere magico dal valore performativo attraverso cui si può accedere a una nuova dimensione spaziotemporale.

Con «brebis» viene introdotto un lemma molto importante nella poesia del *Canto notturno* in quanto il richiamo alla «greggia» è nel testo di Leopardi molto importante nella definizione del concetto di «noia».

Jaccottet fu senza dubbio suggestionato dall'accostamento tra luna, notte e gregge, in quanto, già in un testo in prosa intitolato *La nuit des agneaux*¹⁶⁰ il poeta svizzero aveva evocato in una «nuit de lune», «ces bêtes pures, vouées à la lune» quali, secondo lui, sono gli agnelli, commentando poi una formula orfica: «Agneau, je suis tombé dans le lait».

¹⁵⁸ Ivi, p. 20.

¹⁵⁹ Ivi, p. 30.

¹⁶⁰ Jaccottet, *Éléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 97-106.

Il testo ci permette di studiare il particolare riuso del richiamo a Leopardi, trasposto in un contesto misterico che instaura un legame tra la notte, la luna e il battesimo «de brebis».

Simile è il valore assunto dalla nebbia che, come la notte, secondo la poetica leopardiana, rende sfumati i contorni delle cose e che è spesso presente nella *Semaison* di Jaccottet, come nel seguente pensiero risalente al gennaio 1955, filtrato dalla luce lunare:

La neige charge l'herbe fine. Elle tombe en tournoyant comme les graines de l'érable, comme une seule ample et silencieuse graine blanche sur le village.
Ou la lune mince au-dessus des ramilles noires.¹⁶¹

Nell'evocazione del poeta svizzero la nebbia partecipa al movimento di disseminazione silenziosa che caratterizza i ritmi della vegetazione e, per questo, è paragonata alle «graines de l'érable» e poi alla «graine blanche» condividendo un tratto semantico, quello cromatico, con la luna da cui è insieme estraneo e vicino.

Questa congiunzione tra la luna e la nebbia è ravvisabile anche in un altro passo del gennaio del 1959 in cui «la neige ou merguerite à la cime s'étend éteinte / c'est à la lune aiguë qu'a passé toute lumière».¹⁶²

Da questi esempi emerge anche come la parola riesca a tessere dei legami fecondi a partire dall'osservazione attenta dei fenomeni del mondo visibile, suggerendo un'armonia universale, un ordine cosmico che va dal più vicino al più lontano, dal terrestre al celeste.

Nella particolare interpretazione di Jaccottet la stessa nebbia è un fiore invernale, così come la fioritura primaverile si proietta nella costellazione, in un astro rosa al chiarore dell'alba, in una «galaxie arrêtée dans un jardin».¹⁶³

Il canto degli uccelli scandisce, come caratteristico della poesia leopardiana, molti importanti passaggi della produzione di Jaccottet e costituisce spesso un richiamo al mondo primigenio all'interno di un contesto metropolitano: «Hôtel Rosa, Milan. Dans l'absolu silence de trois heures du matin, dans un désert de pierres froides, le chant d'un merle».¹⁶⁴

¹⁶¹ Jaccottet, *La semaison*, cit., p. 11.

¹⁶² Ivi, p. 17.

¹⁶³ Jaccottet, *La semaison*, cit., p. 37.

¹⁶⁴ Ivi, p. 217.

In uno scenario caratterizzato da tratti desertici in pieno centro urbano, indicato con brevi notazioni con indicazioni di luogo che potrebbero essere quelle poste all'inizio di una lettera o di una cartolina, il canto del merlo si pone come un segno di vita che spezza il silenzio notturno.

Un suono, quindi, che ristabilisce forse un'armonia minacciata, facendo sentire la sua presenza all'uomo che vive in solitudine.

Ma anche l'enunciato posto a inizio della *Semaison* assegna un posto non trascurabile agli uccelli:

L'attachement à soi augmente l'opacité de la vie. Un moment de vrai oubli, et tous les écrans les uns derrière les autres deviennent transparents, de sorte qu'on voit la clarté jusqu'au fond, aussi loin que la vue porte; et du même coup plus rien ne pèse. Ainsi l'âme est vraiment changée en oiseau. (1954. Mai).¹⁶⁵

Ancora più chiaramente è espressa la valenza della contiguità tra il volatile e l'uomo nella seguente poesia, tratta dalla raccolta *Airs*, in cui nel desiderio di trasformarsi in uccello si intravede la fantasia metamorfica espressa nei versi del *Canto Notturmo* («forse s'io avessi l'ale»):

Qu'est-ce donc que le chant?
Rien qu'une sorte de regard

S'il pouvait habiter encore la maison
A la manière d'un oiseau
Qui nicherait même en la cendre
Et qui vole à travers les larmes!

S'il pouvait au moins nous garder
Jusqu'à ce que l'on nous confonde
Avec les bêtes aveugles!

Come nota Ferrage¹⁶⁶ la domanda posta nel primo verso e la successiva risposta del secondo riecheggiano una poesia di *Oiseaux, fleurs et fruits* che si apriva con un interrogativo: «Qu'est-ce que le regard?» e si concludeva lapidariamente con la definizione: «Un rapace». Fra i due componimenti vi è però senz'altro uno scarto.

Se il canto è infatti «une sorte de regard» non è più identificabile con un «rapace». Viene cioè mantenuta la comparazione con un uccello ma non si tratta ormai di una presenza altera e forte, bensì umile e domestica, in grado di offrire

¹⁶⁵ Ivi, p. 88.

¹⁶⁶ Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, cit., p. 230.

all'uomo nel pieno della sua sofferenza («cendre», «larmes») il suo canto consolatorio. Alle ampie distese in cui solo può muoversi un rapace seguono qui spazi familiari («la maison») più ristretti e protettivi, ricercati proprio di fronte alla minaccia di morte.

Naturalmente, oltre che essere presente nella poesia leopardiana, l'uccello rappresenta uno dei motivi privilegiati anche di altri poeti tradotti da Jaccottet, come ad esempio Rilke, che nel movimento di elevazione compiuto dal volatile vede una presenza angelica che invita l'uomo a seguire gli impulsi del cuore, la spinta aerea in direzione di un desiderio metafisico, comparabile alla stessa attività poetica.

Con questi esempi si è cercato di mettere in luce come sia possibile tracciare molte linee tematiche tra le opere letterarie dei due autori, ad esempio, nel sostenere fermamente la necessità di 'ascolto' dei diversi elementi della natura quali l'aria, gli astri, gli alberi e soprattutto gli uccelli. Ma al di là dei temi trattati da entrambi gli autori sono soprattutto le riflessioni intorno alla lingua, espresse, nel caso di Leopardi, nello *Zibaldone*, e per Jaccottet nei *carnefs* riuniti ne *La Semaïson* che rivelano forse la maggiore prossimità tra i due autori in dialogo tra loro grazie a una «culture d'accueil», offrendo quindi un'ulteriore motivazione (ben oltre la 'committenza' editoriale!) alla scelta del poeta svizzero di tradurre una parte dei *Canti*, ritornando sulle sue traduzioni anche a distanza di tempo, quando ormai gli obblighi editoriali erano venuti meno.¹⁶⁷

Jaccottet ha, ancora una volta, confermato di recente quest'asserzione dichiarando di essere stato toccato profondamente da Leopardi come uomo e come poeta, anche se la sua influenza è rimasta, a suo dire, circoscritta a un livello di superficie, di tipo 'affettivo'.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Nel caso di Leopardi, Jaccottet ha sicuramente raggiunto l'obiettivo prefissatosi in una sua dichiarazione nel 'prestare' la sua voce a quella del poeta tradotto: «Je pense – mais je suis l'homme le moins théoricien qu'il soit – qu'il n'y a pas de principes généraux de traduction. Plutôt une écoute de chaque poète dans sa singularité. La poésie, c'est pour moi d'abord et presque toujours une voix et un ton. Quand je traduis des poèmes, ou même de la prose, j'ai l'illusion que j'entends la voix de l'écrivain et j'essaie, très intuitivement, de l'épouser de mon mieux» (M. Graf, *Jaccottet, poète de la traduction*, entretien, in «Journal de Genève», 18-19 janvier 1997).

¹⁶⁸ Si fa riferimento all'intervista 'epistolare' che mi ha gentilmente concesso Jaccottet (ottobre 2011).

Capitolo III

«Les glaces de l'hiver». Bonnefoy e Leopardi poeti 'fraterni'

Virgile, Leopardi, ce ne sont pas nos parents, c'est nous, ce sont des frères avec lesquels il faut partager la tâche de faire advenir où nous sommes la terre de résurrection, notre monde.
(Yves Bonnefoy)

3.1 NOTE SULL'ITALIA SECONDO BONNEFOY

Non è certo sfuggita all'attenzione della critica la predilezione di Yves Bonnefoy per l'Italia, cui ha dedicato innumerevoli saggi sull'arte e la letteratura, oltre a palesarne i molteplici influssi nella sua opera creativa. La civiltà artistica della nostra penisola ha costituito una delle principali fonti di ispirazione del grande poeta francese che, tra i suoi modelli letterari, annovera poeti italiani quali Dante, Petrarca e soprattutto Leopardi.

Nell'ambito dei suoi contributi sull'Italia letteraria e artistica, ad esempio, nel celeberrimo *L'arrière pays*, l'autore francese ricorda come «fin dai primi giorni, alcuni sublimi versi di Dante – “ma come i gru van cantando lor lai...” – fino ad altri, più recentemente non meno sconvolgenti, di Leopardi, l'Italia è stata per me, nella vita vissuta o in quella immaginata, tutto un labirinto di insidie e insieme di lezioni di sapienza, tutta una rete di segni di una misteriosa promessa».¹⁶⁹

È soprattutto nell'*Arrière pays*, infatti, che Bonnefoy mostra di identificare la sua ricerca di un «vrai lieu», in cui poter vivere con una maggiore pienezza rispetto ad altri contesti, nell'Italia centrale, tra Toscana, Umbria e Marche.

Come sottolinea Gabriella Caramore¹⁷⁰ non è un caso che la scelta di un luogo elettivo ricada proprio sull'Italia e non nelle terre d'Oriente, da sogno per un uomo occidentale, ma anche troppo lontane, né nei pur amati luoghi della Grecia dove, secondo il poeta francese, i toni duri e dolorosi della tragedia non sono addolciti neanche dal clima. Nel cuore della latinità, invece, Bonnefoy ritrova uno spazio geografico dove le asperità sono mitigate dalla dolcezza, in cui le forme antiche si aprono alla modernità della storia, in cui riconoscere e ritrovare epifanicamente insomma una rasserenante *coincidentia oppositorum*.

¹⁶⁹ Yves Bonnefoy, *Avant propos 2004 a ID.*, *L'entroterra*, ed. italiana a cura di Gabriella Caramore, Roma, Donzelli, 2004, p. 5.

¹⁷⁰ Gabriella Caramore, *Introduzione a Bonnefoy, L'entroterra*, edizione italiana a cura di Gabriella Caramore, cit., pp. XIV-XVII.

Nel commentare la traduzione italiana dei suoi *Récits en rêve*,¹⁷¹ Bonnefoy ha, ad esempio, ammesso di essere felice ma anche turbato nel vedere i suoi racconti pubblicati in Italia in quanto «l'Italia è il luogo dove queste immaginazioni hanno preso forma».¹⁷²

All'effetto di straniamento più generale, insomma, cui potrebbe condurre un lavoro di traduzione, si aggiungerebbe in questo caso una forma suppletiva di spaesamento dovuta al fatto che la versione sia in italiano.

Le sensazioni dello scrittore francese sembrano riconducibili a quelle descritte da Freud a proposito del perturbante, in quanto l'Italia rappresenta per lui uno strato originario dell'esperienza:

l'Italia mi ha molto aiutato a ricordare come sotto le rappresentazioni, che fanno velo, vi sia una traccia, un presentimento dell'Unità. Quando vidi sorgere di fronte a me, in una indimenticabile prima sera fiorentina, la sconvolgente facciata di Santa Maria Novella, e poi la massa chiusa ma silenziosamente respirante di Orsanmichele.¹⁷³

E poi la scoperta dei luoghi italiani prosegue lungo le città più piccole e le campagne, dove l'autore è colpito dal semplice, dall'immediato che in esse si percepisce, per poi arrivare a questa sorprendente conclusione: «Il sogno italiano, privandomi del mondo, me lo restituiva; e in ciò assomigliava a quei momenti» propri dell'infanzia per cui l'effetto del viaggio è inteso come un ritorno all'origine, al paese natale che gli permettono, in modo apparentemente tortuoso, di fargli rivivere il suo rapporto originario con la Francia, attraverso la traduzione italiana.

La sensazione di turbamento del traduttore è anche di Leopardi quando dovendosi confrontare con i classici greci o latini afferma che la sua mente «tumultua e si confonde. Allora prendo a tradurre il meglio, e quelle bellezze per necessità esaminate e rimenate a una a una, piglian posto nella mia mente, e l'arricchiscono e mi lasciano in pace».¹⁷⁴

La funzione della traduzione è qui individuata con estrema lucidità: essa consente alla mente di assorbire lo *choc* provocato dalla lettura che per qualche ragione genera inquietudine, secondo un impatto simile all'*unheimlich* descritto da Freud e consistente nell'apparizione di qualcosa di familiare che ritorna in forme estranee e

¹⁷¹ Bonnefoy, *Récits en rêve*, Milano, Egea, 1992.

¹⁷² Lo ricorda Cesare Greppi nel suo *L'autore spaesato*, in «Semicerchio», XXX-XXXI, 2004, p. 45.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Leopardi, *Lettera a Pietro Giordani*, 21 marzo 1817 in Id., *Tutte le lettere*, cit.

pertanto fonte di terrore. Con la traduzione si pone in qualche modo ordine tra i contenuti riaffiorati alla coscienza mediante un processo di razionalizzazione.

Il motivo dell'unità da ricercare in Italia affiora anche nello scritto *Une terre pour les images*, pubblicato e tradotto per i tipi Donzelli con il titolo *La civiltà delle immagini* in cui sono riuniti tanti altri scritti tra pittura (Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Tiepolo, Veronese...) e letteratura (Ariosto, poeti dell'Arcadia, Leopardi) dedicati all'Italia:

Esiste un'unità di questa, a dispetto di tutto ciò che separa o perfino contrappone, prendiamo questi nomi a caso, un Botticelli e un Magnasco, oppure Palladio e Bernini? E se ne esiste una, in cosa consiste questa unità, cosa la distingue da altre ricerche condotte in quegli stessi secoli in altre regioni d'Europa? È la questione che vorrei affrontare, dopo avere tentato di comprendere spiriti tanto differenti, per non dire antagonisti, quali Mantegna, Tiepolo, Ariosto, Leopardi.

Una questione simile ha molto senso, ai miei occhi, e posso anche dire che l'ho sempre avuta in mente fin dai primi giorni del mio interesse per l'Italia: essa sarà stata in ogni momento il punto di fuga di ogni mia prospettiva, e la risposta che ho creduto di poterle dare è anch'essa, nella mia riflessione, piuttosto antica, benché mi sia occorso del tempo per capire in modo sufficientemente chiaro, e stavolta servendomi di qualche concetto, ciò che all'inizio presentivo solo intuitivamente.

Mi è occorso del tempo, in quanto questa mia idea non è così semplice. Essa crede di vedere, in effetti, una dualità al cuore stesso di un'unità: la «doppia postulazione».¹⁷⁵

Questo tentativo di ricondurre la dualità in unità, è ravvisabile, come vedremo in seguito, anche negli scritti teorici su Leopardi dove la formula della *double postulation* usata per definire la dualità dell'Italia, insieme monumentale e narrativa, secondo la distinzione che Bonnefoy mutua da Focillon, è usata anche per spiegare la doppia postulazione del nulla e dell'essere nella poesia di Leopardi.¹⁷⁶ Ma procediamo con ordine, presentando quest'altro grande poeta-traduttore leopardiano.

3.2 PROFILO BIBLIOGRAFICO DI YVES BONNEFOY

Nato nel 1923 a Tours, Yves Bonnefoy è unanimemente considerato uno dei più grandi poeti contemporanei e ha pubblicato numerose raccolte dei suoi versi nell'arco di oltre cinquant'anni, affiancando l'attività poetica a quella di critico letterario e di traduttore.

¹⁷⁵ Bonnefoy, *La civiltà delle immagini. Pittori e poeti d'Italia*, Roma, Donzelli, 2005, p. 4.

¹⁷⁶ Id., *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, Périgueux, William Blake, 2001.

Della sua infanzia ricorderà sovente i soggiorni passati con i suoi familiari, con nonni e cugini, a Toirac; durante la sua carriera scolastica si delineano già alcuni tratti distintivi e quindi caratteristici del suo essere poeta. Già in *cinquième* (seconda media), nel 1935, si rivela, ad esempio, la sua propensione verso lo studio della lingua latina, di cui ammira soprattutto la sintassi e le parole che per lui hanno una qualità misteriosa e decisiva per la sua formazione poetica. Più avanti, infatti, emergerà la sua predilezione verso la poesia di alcuni poeti, primo tra tutti Virgilio.

Nella sua formazione letteraria molto importante è anche la lettura della poesia del surrealismo che inizia a conoscere nel 1941, quando già la Seconda guerra mondiale è cominciata, grazie al libro *La Petite antologie poétique du surréalisme* di Georges Hugnet.

Nel 1942 ottiene il diploma in Matematica generale presso l'Università di Poitiers, iniziando a partire dall'anno successivo, a frequentare alcuni circoli letterari parallelamente alla frequentazione dei corsi di Meccanica generale e Analisi matematica alla Sorbonne. I libri di Bachelard associati a quelli di André Breton lo stimolano a delineare la sua riflessione sull'«oggetto» e a cimentarsi nella scrittura surrealista.

Dal 1943 si lega sentimentalmente a Éliane Catoni che sposerà, e con cui condividerà alcuni progetti di studio e di viaggio. Nel 1949 si diploma in Studi Letterari classici, Morale, Sociologia e Storia morale della filosofia.

La prima visita in Italia è databile al 1950 e ha inizio a Livorno per poi proseguire per Firenze e Venezia: il viaggio è determinante per la sua vocazione artistica, in quanto lo scrittore non è solamente affascinato dal paesaggio mediterraneo, quanto soprattutto dall'arte italiana, a cominciare dalla già ricordata visione del campanile di Santa Maria Novella a Firenze. Affascinato da questa città ottiene una borsa di studio che gli permette di riflettere sulla «bellezza formale» e «l'intuizione della finitudine»¹⁷⁷ che vedeva incarnati nei grandi Fiorentini (Botticelli, Michelangelo, la Cappella medicea), continuando, anche nell'anno successivo, il suo *tour* lungo Napoli, la Sicilia, Roma, l'Umbria, Ravenna. In particolare scopre Piero della Francesca cui dedicherà degli importanti saggi di critica d'arte e inizia a comporre le

¹⁷⁷ Fabio Scotto, *La poesia di Bonnefoy: voci dalla materia del mondo*, in Bonnefoy, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Fabio Scotto, traduzioni poetiche di Diana Grange Fiori e Fabio Scotto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2010, p. LXXXV.

poesie che nel 1953 confluiranno nella sua prima raccolta *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* che incontra subito il favore della critica.

Nel 1954 è invece Roma ad essere oggetto dell'attenzione particolare dell'autore, soprattutto in riferimento alle chiese romaniche e alla sua straordinaria arte barocca che gli ispirerà lo scritto prosastico *Roma 1630*. Della capitale italiana Bonnefoy mostra di ammirare il barocco, l'opulenza, la grandiosità, colti però, come sottolinea Scotto¹⁷⁸ in uno slancio unitario che ne comporta il sacrificio, intravedendo in certe opere, in filigrana, una «seconda semplicità». In parallelo si delinea anche la sua attività di traduttore: sono del 1957 le prime traduzioni shakespeariane e dello stesso anno è il viaggio in Grecia.

Nel 1958 esce *Hier régnant désert* con cui riceve il premio della Nouvelle Vague e nel 1959 la sua prima raccolta di saggi *L'improbable* dove sono riuniti i testi critici sull'arte e la poesia tra cui un'importante introduzione alle *Fleurs du mal* di Baudelaire, chiara esemplificazione del delinarsi della sua poetica.

Nel 1961 si separa dalla moglie Èliane; conosce poi Lucy Vines, pittrice di origine americana, che sposa in seconde nozze nel 1968 e da cui avrà nel 1972 una figlia, Mathilde. Insieme, nel 1963, acquistano una parte dell'antica abbazia del comune di Valsaintes nelle Alpi meridionali, abbandonata fin dai tempi della Rivoluzione francese. Questo luogo sarà fonte di ispirazione per gli anni successivi.

Nel 1965 Bonnefoy pubblica la silloge poetica *Pierre écrite* e avviene l'incontro con Alberto Giacometti, anch'egli oggetto di studio del letterato francese. Due anni dopo Bonnefoy, insieme ad altri intellettuali, fonda la rivista «L'Éphémère» dedicata all'arte e alla poesia e che uscirà fino al 1972.

Primo obiettivo di questa iniziativa editoriale è interrogarsi sui limiti del linguaggio, alla maniera di Plotino che si chiedeva «quel discours est possible lorsqu'il s'agit de ce qui est absolument simple». Segue un periodo intenso di viaggi in Grecia, India Giappone, Stati Uniti in cui lo scrittore tiene dei seminari e delle lezioni in molte università francesi e straniere. Nel 1969 esce in Italia, per i tipi einaudiani, la prima traduzione in volume di sue poesie, *Movimento e immobilità di Douve*, tradotto dall'amica Diana Grange Fiori e introdotto da Stefano Agosti.

¹⁷⁸ Ivi, pp. LXXXVIII-LXXXIX.

Un anno particolarmente importante è il 1972, segnato dalla nascita della figlia Matilde, dalla morte della madre e dalla pubblicazione de *L'arrière-pays*, scritto autobiografico che ripercorre le tappe del suo denso percorso intellettuale.

Nel 1975 esce *Dans le leurre du seuil* in cui Bonnefoy evoca il periodo trascorso nell'abbazia di Valsainte, ormai del tutto restaurata e intraprende il lavoro preparatorio del *Dizionario delle mitologie e delle religioni* di cui ha la direzione.

Nel 1977 pubblica la raccolta di saggi intitolata *Le nuage rouge* in cui approfondisce la questione del linguaggio concettuale e delle parole semplici («le pain, le ciel, la pierre...») che gli permettono di accostarsi alla Presenza attraverso il ricordo e il pensiero speculativo.

Nel 1981 sino al 1993, anno del suo pensionamento l'autore è eletto docente alla cattedra di "Études comparées de la fonction poétique" del Collège de France in sostituzione di Roland Barthes, iniziando le sue lezioni con un corso sulla «Poétique de Giacometti», integrata da approfondite riflessioni sul metodo critico.

Nel 1984 le sue lezioni vertono sul *Sonetto I, Giulietta e Romeo* e *Giulio Cesare* di Shakespeare. I suoi corsi sono stati riuniti nella raccolta *Lieux et destins de l'image* del 1999. Durante questi anni è insignito di numerosi riconoscimenti fra cui alcune lauree *honoris causa* e continuano le pubblicazioni di traduzioni, saggi e raccolte poetiche.

Nel 1987 esce il volume *Ce qui fut sans lumière* in linea con *Dans le leurre du seuil*, ma segnato dalla fine del suo soggiorno a Valsaintes; nel 1990 molto importante è il volume *Entretiens sur la poésie (1972-1990)* che diverrà un testo classico di riferimento per gli studi poetologici. Nel 1991 pubblica *Début e fin de la neige*, silloge di poesie incentrate sulla sua infanzia.

Nel 1993 Bonnefoy e la moglie decidono di costituire un «Comitato di vigilanza» al fine di reagire al modo in cui alcuni esponenti dell'estrema destra s'infiltrano tra gli intellettuali di sinistra cercando di comprometterli. Preparano una dichiarazione, insieme ad alcuni amici, che apparirà, con il titolo *Appel à la vigilance* su «Le Monde» il 13 luglio; fra i firmatari una decina di professori del Collège de France, quattro premi Nobel e altre celebri personalità tra cui Umberto Eco, Jacques Derida, Jacques Dupin. Bonnefoy parla di «preoccupazione poetica», interrogandosi a proposito del rapporto tra libertà e verità. In quell'anno esce anche *La vie errante* e la traduzione delle *Poesie* di Shakespeare.

Anche nell'anno successivo Yves continua a venire spesso in Italia con tappe a Parma, Bologna, Perugia. Dal 1996, su esortazione della figlia, l'autore comincia a scrivere al computer, cambiando così il suo metodo di lavoro.

Nel 1998, anno in cui si commemorano i duecento anni dalla nascita di Giacomo Leopardi, Bonnefoy tiene numerose conferenze sul poeta di Recanati all'Unesco a Parigi, alla Sorbonne, al Consiglio d'Europa di Bruxelles. Nell'anno successivo Yves partecipa a Bologna a una giornata dedicata alle varie traduzioni de *L'infinito* di Leopardi, per poi proseguire altri incontri universitari a Ferrara, Torino e Milano.

Nel 2000 riceve al Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati il Premio Leopardi e pronuncia il discorso *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*. In quell'occasione manifesta la sua ritrosia a tradurre Leopardi, anche se già nel 1972 si era cimentato con cinque delle poesie leopardiane apparse in *Keats et Leopardi* cui in seguito aggiunge la traduzione di *A Silvia*. In questo periodo si data l'incontro con il poeta-traduttore e docente universitario Fabio Scotto, con il quale aveva già corrisposto e che è il curatore della recente edizione delle poesie di Yves Bonnefoy uscita per «I Meridiani».

Numerose sono le successive occasioni che il poeta ha di partecipare a eventi culturali organizzati in Italia. Ad esempio nel 2003 ad Arezzo è organizzato un convegno dall'Ateneo di Siena dal titolo «Tradurre, tradursi, tradurre insieme, tradurre Bonnefoy» in cui si confronteranno alcuni dei suoi traduttori italiani (Gabriella Caramore, Chiara Elefante, Fabio Scotto...) presentati da Antonio Prete che lo inviterà anche nell'anno successivo per degli incontri con i suoi studenti all'università senese.

Anche negli anni successivi gli vengono dedicati numeri monografici su riviste e atti di convegno e si precisano i suoi interventi teorici sulla traduzione.

A partire dal 2005 la raccolta *Les planches courbes* è inserita per due anni nel programma delle classi terminali dei licei letterari francesi.

Nel 2006 Bonnefoy partecipa a Parigi a una giornata di studi leopardiana al Collège de France; nel 2007 legge alcune sue traduzioni di Leopardi al «Printemps du livre de Grenoble».

Nel 2009 precisa alcuni suoi principi di poetica nell'ambito della sua partecipazione a un convegno al Collège de France in cui, prendendo spunto da un sonetto petrarchesco, parla del modo in cui l'opera d'arte non può invecchiare e a un altro convegno indaga sul metodo critico dello storico dell'arte e dello scrittore.

Presenta anche una comunicazione a un convegno dantesco a Parigi dal titolo «Dante et les mots» in cui si sofferma sul ruolo della parola nella *Divina Commedia*.

Segue un lungo periodo di convalescenza dopo una caduta e la frattura del femore.

Nel 2010 partecipa a una serata su «Yves Bonnefoy et l'Italie» organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura di Parigi e in quest'occasione legge sue traduzioni di poesie di Leopardi; il 15 maggio a Torino riceve il Premio Alassio Internazionale e tiene una *lectio magistralis* su «Leopardi e la memoria delle parole».

Nel 2011 è insignito del premio Viareggio.

Da questi pochi dati informativi emerge chiaramente come l'opera di Bonnefoy si sia andata sempre più proponendo quale riflessione sulla poesia e sul suo significato nel mondo; nell'ambito critico-letterario è ormai unanimemente considerato un punto di riferimento imprescindibile per chi si dedica a ricerche in questo settore e il suo nome è costantemente citato e discusso. Egli è insomma, per riprendere la felice formula di Fabio Scotti,¹⁷⁹ un «“classico” contemporaneo».

In un periodo in cui la parola tende a essere intransitiva e chiusa nella sua autoreferenzialità, Bonnefoy si ricollega a un filone di «neo-lirismo» che assegna al poetare una funzione 'ontologica', al fine di proporre un'idea «transitiva» di poesia che segni un approdo al vissuto esperienziale con il mondo, sancendo così l'avvento dell'essere attraverso la parola.¹⁸⁰

La poesia di Bonnefoy è densa, concettualmente complessa, spesso criptica e si pone al punto di intersezione di diversi saperi: filosofia, antropologia, psicoanalisi, teologia, matematica e naturalmente, letteratura e storia dell'arte, in una fittissima e dinamica intertestualità.

Molti i maestri di Bonnefoy: la sua scrittura procede dalla lezione dei classici latini (Ovidio, Lucrezio, Virgilio) a Dante e a Shakespeare sino all'influsso di tante ascendenze ottocentesche al cospetto di autori come Nerval, Vigny, Keats, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Leopardi; tra i novecenteschi, oltre ai surrealisti, fitto è il dialogo con Yeats di cui è traduttore, con Giacometti, Lely, traduttore di Ovidio e studioso di Sade, col neogreco Seferis, con Borges e infine con Jaccottet per l'attenzione al paesaggio, ai luoghi dell'origine, al frammentismo epigrammatico secondo la tradizione giapponese dell'haiku.

¹⁷⁹ Ivi, p. XI.

¹⁸⁰ Ivi, p. XII.

Tra gli elementi tematici dominanti costanti sono l'infanzia, la donna, il fuoco, la voce, la pietra, il tema della nominazione e quello dell'immagine, la morte, la religiosità, il mito, spesso metamorfico.

Il tenue autobiografismo si sposa con la concettualizzazione dei temi trattati in un fitto gioco di prossimità e lontananza e con tecnica, come sottolinea Antonio Prete, analogista, in senso forte, in senso baudelairiano, in un processo di «*vaporisation et concentration du moi*».¹⁸¹

All'analogia, come anche alla metafora, fa da *pendant* la sintassi ossimorica caratteristica della poesia di Bonnefoy.

Se, ad esempio, il fuoco, elemento presocratico mirabilmente interpretato da Bachelard, si collega spesso topicamente alla donna e alla passione amorosa, sono altrettanto numerose le immagini incentrate sull'elemento del gelo invernale, culminante nell'incanto della neve, oggetto dell'attenzione, tra gli altri, di Jaccottet e, nei versi di Bonnefoy, spesso collegata alla pittura di paesaggio.

Una delle figure più ricorrenti di questo singolare processo di evocazione è la *pierre écrite*,¹⁸² voce del mondo ctonio emblema di elementi che si stagliano dal nulla e “vengono alla presenza” attraverso la parola.

Insieme alla «voce», la pietra viene a costituire uno degli elementi portanti delle sillogi dell'autore francese in quanto l'uno riconduce all'aspetto evidente, tangibile dell'essere, spesso inteso in chiave ecfastica, e l'altro al suono.

Il tema della nominazione è spesso associato all'infanzia e a Dio, laddove molte prose liriche svelano l'iniziale rifiuto del narrativo da parte di Bonnefoy e permettono, tra l'altro, di comporre quei *récits en rêve* fondati su un'analogia tra la simbolizzazione onirica (in cui si attua una rottura dei principi causali) da una parte e la pratica poetica dall'altra.

¹⁸¹ Antonio Prete, *Yves Bonnefoy: la poesia e il pensiero dell'immagine*, in Bonnefoy, *Poesia e università*, Lecce, Manni, 2006, pp. 64-65. Così esemplifica Prete nella sua postfazione: «L'albero e il vento che diventano destino. Questo è il movimento proprio della poesia e della scrittura in prosa di Bonnefoy: un'insorgenza dell'essere, uno spazio e un tempo interiorizzati, quasi aboliti, e l'insorgenza, per immagini, per figure, delle cose, ritrovate in una prossimità che è la stessa che bagna il destino creaturale» (Ivi, p. 65).

¹⁸² Come ha notato Piero Bigongiari (*La metamorfosi di Bonnefoy* in ID., *Poesia francese del 900*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 237) «la “pietra” risulta “scritta” da un'avventura, da una costrizione che ne rende intuitiva la forza raddoppiata di intima coesione: al di là di questa direzione verso la morte, non vi è morte, ma il senso di una durata, l'apertura, a dir così, verso una concezione molecolare della materia vivente, verso il suo “silenzio”. La passione ha raggiunto il suo stato molecolare: dura allo stato solido».

Per Bonnefoy si ha insomma poesia quando un essere o un luogo affiora e si fa presente, emergendo quindi in una condizione di finitudine e di immanenza.

Al ‘concetto’ concepito come rappresentazione parziale e frammentaria della cosa (così come inteso anche dal pensiero surrealista) si oppone la parola vista come incarnazione dell’esperienza nell’immediatezza sensibile.¹⁸³

In coerenza con questa idea della poesia, anche la poetica traduttoria di Yves Bonnefoy si configura come ricerca di una parola essenziale che sia anche «presenza», «immediatezza», «atto di poesia».

3.3 LA TRADUZIONE COME «LECTURE ÉCRIVANTE»

Yves Bonnefoy, oltre a essere unanimemente considerato come uno dei più grandi poeti francesi contemporanei, può, a buon diritto, annoverarsi parimenti tra i più importanti poeti-traduttori, avendo interpretato magistralmente la parola di Shakespeare, Yeats, Donne, Keats, Leopardi, Petrarca.

Da una parte si confronta dunque con la lingua inglese, diventata ormai la lingua universale del nostro contesto globalizzato, dall’altro con la lingua italiana, espressione di una lingua di cultura della tradizione occidentale.

Entro questa polarità si riscontra qualche incursione nella lingua greca, polacca e ungherese.¹⁸⁴ Lo stesso poeta francese data l’inizio della sua attività di traduttore al 1955 quando realizza le prime traduzioni shakespeariane.¹⁸⁵

Fabio Scotto ricorda, nella sua prefazione alla traduzione italiana de *La communauté des traducteurs*, volume che riunisce i principali scritti teorici di Bonnefoy sulla traduzione, che l’atelier traduttivo del poeta, nel suo studio parigino, è ubicato nella stanza attigua al suo atelier poetico e in esso sono disposti i suoi “ferri del mestiere” lessicografici e bibliografici (dizionari, edizioni critiche), con le porte tra le due stanze sempre comunicanti, come se si volesse permettere la libera circolazione di idee, pensieri, versi tra la propria poesia e quella dei poeti tradotti, in un gioco dinamico di rifrazioni.¹⁸⁶

¹⁸³ Cfr. Fabio Scotto, *La risonanza dell’altro. Sulla traduzione in Yves Bonnefoy*, prefazione a Yves Bonnefoy, *La comunità dei traduttori*, Palermo, Sellerio, 2005, p. 13.

¹⁸⁴ Cfr. Giovanni Dotoli, *Yves Bonnefoy dans la fabrique de la traduction*, Paris, Hermann, 2008, p. 7.

¹⁸⁵ «Ce ne fut pas avant 1955 que je me mis sérieusement à traduire» (Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 75).

¹⁸⁶ Scotto, *Prefazione. La risonanza dell’altro. Sulla traduzione in Yves Bonnefoy*, in Bonnefoy, *La comunità dei traduttori*, Palermo, Sellerio, 2005, p. 12.

Fondamentale appare già l'introduzione al volume scritta dallo stesso Bonnefoy che svela subito come sia per lui centrale il problema dell'apporto delle traduzioni a quella comune ricerca di una parola più essenziale. Qui troviamo la definizione della traduzione come lettura *scrivente*:

Intendendo con questa parola tutt'altra cosa che un'attività della penna su della carta ma un modo di cancellare, nell'esperienza di sé che permette la lettura in corso, non tanto formulazioni quanto aspirazioni, progetti personali, sogni, le azioni stesse: sottoponendo al campo aperto delle parole, all'infinito delle immagini, all'affioramento dei simboli, tali abitudini di vita adesso comprese come astrazioni, oblio. – E quel che debbo oggi, dal mio punto di vista, sottolineare è che le letture di questo tipo non si limitano a testi che sono scritti nella loro lingua, non li preferiscono. Al contrario, esse si rivolgono a poesie di altre lingue, di altre culture con il sovrappiù di fascinazione che nasce da un moto di speranza.¹⁸⁷

Per tradurre occorre leggere e rileggere da un'altra lingua e «lire est toujours traduire»,¹⁸⁸ implica una sorta di captazione della voce dello scrittore, un ascolto attento in grado di far rivivere al traduttore la stessa esperienza del poeta.

Bonnefoy ne parla in un suo articolo intitolato *La poésie à voix haute*¹⁸⁹ in cui, soffermandosi sul suono profondo della poesia, si chiede: «Et ce son, comment peut-elle l'entendre sinon par la voix, la propre voix du poète, ainsi présente dans ce qui aurait pu ne paraître que de l'écrit?».¹⁹⁰

Il lettore-traduttore accede così al pensiero dell'autore e nel riconoscere l'Altro, compie un'agnizione che è anche atto di *présence*.

Secondo queste teorie il lettore-traduttore partecipa al «banquet créatif» dello scrittore per cui il suo atto di lettura è particolarmente complesso, inscrivendosi entro l'invenzione poetica, a differenza di quello del lettore comune.

Per comprendere quanto deve trasporre, egli è costretto a procedere erraticamente, non in modo rettilineo, ma su «les planches courbes» della scrittura e dovrà essere persino più attento dello scrittore del testo:

Ce lecteur de type nouveau accomplit en fait, à cause précisément de la subjectivité de son acte, à cause de sa hardiesse à faire des signifiés du texte les signifiants de

¹⁸⁷ Ivi, p.27.

¹⁸⁸ Bonnefoy, *Le «Canzoniere» en sa traduction*, «Conférence», n. 20, printemps 2005, p. 361.

¹⁸⁹ Id., *La poésie à voix haute*, s.l., Ligne d'ombre, 2007.

¹⁹⁰ Ivi, p. 34. Queste asserzioni possono essere proficuamente confrontate con quelle di Leopardi che si sofferma, nelle sue riflessioni, sulla lettura a voce alta (Cfr. Rosalba Galvagno, *La lettura ad alta voce. «Mondo di carta» - «A voce alta The reader»*, in Ilaria Crotti, Enza del Tedesco, Ricciarda Ricorda, Alberto Zava a cura di, *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Pisa, ETS, 2011, tomo II, pp. 651-662).

son propre monde, quelque chose de tout semblable à ce qu'avait fait l'auteur, lequel s'était comporté de façon lui aussi fort libre avec le discours qu'il recevait de sa société. Le lecteur d'aujourd'hui, ce serait celui qui lirait comme l'écrivain écrit, et du coup comprendrait mieux ce dernier que ne le faisaient ces esprits d'autrefois qui, auteurs ou lecteurs ou théoriciens du fait littéraire, avaient l'illusion que le sens de l'œuvre est explicite autant qu'univoque. En vérité, ce lecteur aurait même une supériorité sur le poète qu'il analyse. Puisqu'il aurait été plus attentif que ce créateur souvent encore naïf au fonctionnement réel de la parole, puisqu'il aurait voulu plus lucidement que lui examiner les indices qui montent de l'inconscient, il pourrait être plus averti que lui du fait humain, du désir humain, il passerait en lucidité cet être dupé par sa chimère.¹⁹¹

Si tratta naturalmente di un'idea alta della figura del traduttore che, lungi dall'essere relegato a un ruolo subalterno e di invisibilità,¹⁹² si erge a decifratore di occulti simboli riposti nel testo, individuando anche le chimere e i segnali dell'inconscio dell'autore.

È questo un aspetto molto importante che sembrerebbe persino “chiudere il cerchio” rispetto al metodo sainte-beuviano, in quanto non mira solo all'interpretazione del testo, ma si propone di compiere un'indagine anche intorno alla vita dell'autore. Traduzione di un'opera letteraria come traduzione di una vita attraverso la propria stessa vita.

È sicuramente un modo diverso di intendere il dialogismo all'interno del lavoro di traduzione: l'autore sviluppa l'idea di dialogo all'interno della *societas entium* dei poeti su cui si fonda tutta la nostra tradizione poetica, intesa spesso come conversazione attraverso i secoli (Dante che parla a Virgilio, scegliendolo come guida; Yeats che si pone sull'ascolto di Blake...).

Per Bonnefoy cioè la traduzione opera una «mise en évidence» dei rapporti tra un autore e un altro, in modo molto più efficace e marcato rispetto a un generico discorso critico sulle influenze.

Con queste dichiarazioni Bonnefoy si pone sostanzialmente in linea con le teorie traduttologiche di Meschonnic a proposito della dialettica tra identità a alterità presente nell'atto traduttivo:

La traduction est cette activité toute de relation qui permet mieux qu'aucune autre, puisque son lieu n'est pas un terme mais la relation elle-même, de reconnaître une altérité dans une identité. La traduction est cette activité où s'inversent le caché et

¹⁹¹ Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 22.

¹⁹² Di traduttore «invisibile» parla, ad esempio, Lawrence Venuti nel suo studio *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando, 1999.

le montré. Le montré, en apparence, est la version d'un texte. Le caché, y compris pour le traducteur, est l'ensemble indistinct des idées sur le langage, sur ce qui est littéraire ou non, sur ce qui est propre à une langue et à l'autre, et qui peut ou ne peut pas passer, sans que le critère soit ailleurs que dans l'histoire de cette relation, et dans le point de vue qu'elle a sur elle-même. C'est-à-dire le point de vue qu'en a le traducteur. Ainsi ce que montre avant tout la traduction, c'est le traduire. Un mode de relation entre une identité et une altérité.¹⁹³

A questo proposito il poeta-traduttore francese parla di «point d'équilibre» tra il lettore-traduttore e l'autore, ovvero tra l'Altro e se stesso.

Traducendo, in un certo senso, l'alterità viene assimilata nell'identità e la traduzione dell'autore straniero diventa traduzione di sé per cui la situazione di estraneità/straniamento è solo provvisoria: il lettore-traduttore deve in qualche modo provare ad annullarsi (e si ricordi a questo proposito l'*effacement* jaccottetiano) per poi giungere a una *familiarisation* con l'autore tradotto perché «Traduire, ce n'est pas répéter, c'est d'abord se laisser convaincre. Et on n'est vraiment convaincu que si on a pu vérifier, au passage, sa pensée propre».¹⁹⁴

Fabio Scotto¹⁹⁵ poi, nell'ambito della contrapposizione teorica tra *sourciers* e *ciblistes*, ha accostato la poetica della traduzione di Yves Bonnefoy alla posizione *cibliste*, in quanto l'autore francese sostiene in più luoghi che si debba prestare allo scrittore tradotto non solo la propria lingua, ma anche il proprio stile attuali, facendoli un po' 'assomigliare' a sé.

Tuttavia il traduttore di Tours non è neanche un semanticista puro e conosce bene l'importanza del valore degli aspetti formali che agiscono in poesia, e soprattutto del ritmo.

A tal riguardo, egli ritiene che la musica dei versi (la «matière sonore») debba essere riprodotta, in modo però autonomo senza cercare equivalenze prosodiche tra le due lingue, a suo dire impossibili. In ogni caso ciò che è sicuramente prioritario in Bonnefoy è ricercare, nella traduzione della poesia, la poesia in quanto, come ricorda nella *Comunità dei traduttori*, «la traduction de la poésie est poésie elle-même».

¹⁹³ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 191.

¹⁹⁴ Bonnefoy, *Préface* à William Butler Yeats, *Quarante-cinq poèmes*, suivis de la *Resurrection*, présentation, choix et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1993, pp. 30-31.

¹⁹⁵ Scotto, *Traduire Yves Bonnefoy en italien* in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 271-275. Su *sourciers* e *ciblistes* cfr. Jean-René Ladamiral, *La traduction*, in «Revue d'esthétique», nouvelle série, n. 12, 1986 (tradotto da Scotto, in «Testo a Fronte», n. 13, ottobre 1995, pp. 19-35).

Entro questo quadro di riferimento teorico Dotoli¹⁹⁶ propone, nel suo viaggio nella «fabrique de la traduction» dell'autore francese, altre due questioni fondamentali che si pongono a fianco del legame tra lettura e traduzione: «l'approche du féminin»¹⁹⁷ e il problema delle relazioni interculturali, posto sin dalle prime pagine de *La communauté des traducteurs*.

Per quanto riguarda il primo punto, esso rappresenta uno degli assi principali della poesia di Yves Bonnefoy nel quadro di una visione duale del mondo in dolorosa e continua tensione verso il raggiungimento dell'Uno.

Ecco perché, traducendo Shakespeare, egli applica costantemente questo principio e rileggendo l'intera opera del drammaturgo inglese, in veste di lettore e traduttore, e del ruolo che le figure femminili hanno in relazione a quelle maschili (Cleopatra, Gertrude, Ermione, Giulietta...). Con la sua penetrazione del testo, raggiunta grazie al suo lavoro di traduzione, Bonnefoy scopre un altro Shakespeare, in cui come ha notato Dotoli, «l'excès de féminin incarne la noblesse de la femme».¹⁹⁸

A questo riguardo così scrive Patrick Née:

Ce sont toutes les perturbations de l'*image* de la femme pour l'homme (et inversement) qui, de pièce en pièce, constituent le fil rouge de l'interprétation, jusqu'au renversement de la plus établie des perspectives; ainsi Roméo n'est-il nullement pris pour l'amoureux qu'y a vu la légende, mais pour la victime de ses projections illusoires sur une Juliette de part en part fantasmée; ainsi Hamlet rest-t-il l'aliéné à son Edipe (comme l'avait décrit Freud), laissant indécidable la part de culpabilité de sa mère Gertrude – et le meurtrier, en Ophélie, de la femme aussi innocente (en réalité) que jugée dangereuse (dans l'imaginaire) et par conséquent condamnée.¹⁹⁹

Il critico rileva inoltre che questa interpretazione shakespeariana conduce il poeta al mito di Psiche attraverso cui è possibile rileggere la sua produzione relativamente recente, a partire da *Ce qui fut sans lumière* per proseguire con *Début et fin de la neige* e già prima con le prose della *Vie errante*, in cui la questione del «féminin» si precisa per Bonnefoy:

Psyché qui est l'*âme*, bien sûr, mais précisément dans sa complexion féminine, s'initiant – après les épreuves dues à sa *curiositas*, qui voulait contrôler en image ce qu'en réalité Amour lui donnait avec plénitude chaque nuit – à la vérité

¹⁹⁶ Dotoli, *Yves Bonnefoy dans la fabrique de la traduction*, cit., p. 21.

¹⁹⁷ È questo un aspetto indagato in particolare da Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, Ministère des Affaires Étrangères, 2005, p. 70.

¹⁹⁸ Dotoli, *Yves Bonnefoy dans la fabrique de la traduction*, cit., p.21.

¹⁹⁹ Née, *Yves Bonnefoy*, cit., p. 71.

amoureuse *au-delà des images*. Mais le lecteur ne parviendra à une telle perception qu'à la condition qu'il sente à quel point un mythe résolument néoplatonicien a été ici détourné de son sens métaphysique (ce n'est pas à l'immortalité ni au monde des dieux qu'accède cette Psyché-là) – au profit de son sens métapsychique.²⁰⁰

Queste considerazioni potrebbero servire a lumeggiare alcune scelte traduttive di Leopardi, soprattutto quelle relative alla sua singolare interpretazione della luna nel *Canto notturno* e ad alcuni scarti rispetto al testo di partenza presenti nella bella riscrittura della celebre *A Silvia*, di cui si scriverà più avanti nel corso di questo capitolo.

In tutti i discorsi di Bonnefoy la traduzione si intreccia alle letture e alle riletture, rischiando attraverso i 'fari' delle altre culture il cammino del poeta.

La traduzione è anche intesa dal poeta-traduttore francese come una forma di conoscenza, apertura verso un mondo nuovo, avvicinandosi in questo all'idea di Ladmiral secondo cui «la composante civilisationnelle»²⁰¹ nella traduzione gioca un ruolo fondamentale.

A questo proposito è opportuno ricordare anche il parere di Antoine Berman secondo cui:

Toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapporte à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage.²⁰²

Bonnefoy sa bene che il buon lettore-traduttore non può dimenticarsi che tradurre un testo letterario non riguarda soltanto il passaggio tra due lingue, ma anche tra due culture, come tantissimi teorici della traduzione hanno sovente ribadito.

Le traduzioni da Petrarca, Shakespeare, Leopardi, come sottolinea Dotoli,²⁰³ non fanno che confermare questo aspetto. Nei primi due casi, Bonnefoy propone un modo di procedere nel tradurre che chiama «interprétation figurale» che tenga presente il riferimento al *background* storico-culturale entro cui le opere sono state composte:

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 60-61.

²⁰² Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture de l'étranger dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

²⁰³ Dotoli, *Yves Bonnefoy dans la fabrique de la traduction*, Paris, Hermann, 2008, p. 24.

Je crois, au moins dans le cas des grandes créations de l'esprit, à une pensée, celle-ci implicite ou même inconsciente, qui par déplacements ou condensations travaille là comme le rêve le fait, le rêve des nuits, et avec alors allégerance à d'autres préoccupations ou intuitions ou croyances que celles que l'on décèle dans l'époque ou même la langue contemporaines.

En d'autres mots, il y a plusieurs niveaux de pensée dans tout ce qui est écriture, et le plus intérieur se situe au dessous de la détermination historique et des diverses lectures que celle-ci autorise.²⁰⁴

Questo pensiero figurale agisce come «dans nos rêves» e spetta al poeta-traduttore di decifrarlo e farne l'asse della sua traduzione e quindi della nuova poesia che da essa si genera. E soprattutto al poeta-traduttore offre nuove piste per individuare i «fantasmes»²⁰⁵ del testo:

Il est vrai que cela peut conduire loin, avec nécessité d'ajouter à la réflexion quelques dimensions ou catégories de plus, aux confins de l'étude psychologique. Quand je constate qu'on peut définir le texte littéraire sans sortir du champ conceptuel, par simplement l'addition au discours des procédés rhétoriques, je me dis qu'il y aurait intérêt à distinguer dans ces emplois-là de la parole, qui existent, assurément, un travail *conceptuellement déterminé*, celui qui ne dit rien qui ne soit explicitable par des concepts et recevable dans leur vocation à la généralité, et un travail *conceptuellement conditionné*, qui brode, lui, sur la trame de l'autre mais sans mettre en question l'autorité du concept, avec les limites que celle-ci impose pourtant à la conscience. Ce second travail est cependant bien une activité de la personne particulière, celle dont je disais qu'elle vit parmi des choses réelles. Et cela conduit à encore une autre distinction, celle de deux niveaux du désir, que je vais essayer de dire. Cette différenciation constate d'abord, elle reconnaît, l'empire du conceptuel sur l'esprit. [...] Mais qu'est-ce que cela implique? Que les choses, même les êtres, ne sont plus pour nous, dans ce cas, que des objets, si bien que notre désir va se réduire à celui de leur possession. Et ce désir-là, ce désir conceptuel, ce «mauvais» désir, aura ses angoisses certes, facteurs de lucidité, mais à son niveau de pensée il ne saura pas vraiment les comprendre, d'où la prolifération des fantasmes, lesquels vont échapper à l'analyse conceptuelle alors pourtant que le concept en est cause. On est là dans l'épaisseur de fait de tout un ensemble de textes, fréquents en littérature.²⁰⁶

In modo molto acuto il discorso di Bonnefoy viene a costituire una conferma del fatto che non è possibile comprendere le teorie e le traduzioni stesse del poeta

²⁰⁴ Bonnefoy, *Quelques propositions quant aux sonnets de Shakespeare*, in *Shakespeare poète*, Actes du Congrès organisé par la Société Française Shakespeare, 16-18 mars 2006, textes réunis par Pierre Kapitaniak, sous la direction d'Yves Peyré, Paris, Société française Shakespeare, 2007, p. 14.

²⁰⁵ Bonnefoy, *Entretien avec Anne Hénauld*, «Présences de la recherche à l'IUFM de Paris», n. 3, septembre 2001, p. 15.

²⁰⁶ Ivi, pp. 14-15.

francese se non in rapporto al senso della poesia e della lettura poetica, al senso del suo Desiderio.²⁰⁷

Bonnefoy ritorna più volte su questi concetti, ponendo particolare enfasi sul particolare statuto assunto dal lettore nel processo traduttivo.

Ad esempio nel suo saggio *La traduzione della poesia*, il poeta di Tours insiste intanto sul fondamentale momento di svelamento del pensiero dello scrittore a chi legge:

Poiché l'opera esistette per iniziare un ascolto del suono, un'adesione a un ritmo, un'implicazione della voce nella parola. E anch'egli, il lettore, ha un corpo, una voce. È a mezza voce più che con i suoi occhi che legge. [...] Possiamo pensare che il pensiero del poeta gli si sveli tanto più che è nel testo stesso, e non al di qua di questo che esso vive le sue speranze, e constata e medita i suoi fallimenti. L'opera è il giornale di un rapporto con se stessi, persino quando tenta di non esserlo. Il poeta vi confessa ciò che nella sua vita al di fuori dell'opera nasconderebbe agli altri o in ogni caso non giungerebbe a dire loro.

Il lettore ha accesso al pensiero, diciamo pure all'essere, dell'autore, e questo è eccezionale, nel rapporto tra le persone.²⁰⁸

Andando verso l'altro, cioè, chi legge assicura allo scrittore una «presenza piena nel mondo», trasformando in un rapporto di parola, l'evento rappresentato dall'affiorare del pensiero del poeta.

A tal proposito Bonnefoy cita Baudelaire (*Al lettore*) per invocare il destinatario dell'opera entro il campo stesso della scrittura («hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère»).

Al lettore-traduttore è riservato un passo ulteriore, egli non è un semplice recettore passivo, ma conosce l'importanza del suono e del ritmo nella scrittura poetica e intraprenderà una propria scrittura guidato dal poeta che intende tradurre («Il traduttore di poesia ha il dovere di essere un poeta, fedele a sé quanto all'autore»)²⁰⁹.

Bonnefoy è naturalmente consapevole dei molteplici rischi cui si va incontro all'interno della comunità dei poeti, dal momento che inevitabilmente il traduttore si

²⁰⁷ Cfr. Dotoli, *Yves Bonnefoy...*, cit., p. 27. Tra i testi analitici sulla traduzione si legga almeno François Peraldi, *Psychanalyse et traduction*, in «Meta: journal des traducteurs», vol. 27, n. 1, marzo 1982, pp. 9-25.

²⁰⁸ Bonnefoy, *La traduzione della poesia*, in *La comunità dei traduttori*, Palermo, Sellerio, 2005, p. 140. Il titolo originale dell'opera è *La traduction de la poésie*, conférence donnée à l'Association des Traducteurs littéraires de France en 1976, repris dans *Entretiens sur la Poésie, 1972-1990*, Paris, Mercure de France, 1990.

²⁰⁹ Bonnefoy, *La comunità dei traduttori*, cit., p. 142.

scontrerà ben presto con i propri limiti, con la sua «finitudine», scrive il poeta francese, adottando un lessico connotato in senso leopardiano.²¹⁰

Importante è il concetto espresso da Bonnefoy di parole «attive» che il lettore memore della poesia incontra dialogando con la lingua straniera.

Anche in Leopardi, molto prima delle imitazioni vere e proprie come quella dal francese Arnault, ogni qual volta si verifica una particolare ‘concordanza’ tra l’autore tradotto e il traduttore si generano delle variazioni creative, ‘attivate’ dal riconoscimento di un condiviso nucleo tematico (il sogno, il canto, il lutto...).

Le innovazioni leopardiane vanno tutte nel senso di un’intensificazione del contenuto lirico e, in generale, di un’assimilazione delle traduzioni al proprio mondo poetico, ottenuta, ad esempio, con l’aggiunta, rispetto al componimento originario, di lessemi e sintagmi propri del “vocabolario dell’infinito” centrale negli idilli.²¹¹

Del tutto sovrapponibile al pensiero leopardiano è anche la seguente dichiarazione:

En bref, de même que tout grand roman est poème, toute traduction d’une œuvre de poésie véritable peut bien se vouloir aussi scientifique et impersonnelle que possible: si elle n’est pas simplement médiocre, elle sera naturellement un acte de poésie.²¹²

E ancora:

La traduction de la poésie est poésie elle-même.²¹³

La traduction des poèmes est assurément aujourd’hui on ne peut plus nécessaire. Elle est une des activités de notre temps malheureux qui pourraient contribuer à sauver le monde.²¹⁴

Anche in un’intervista questi concetti sono ribaditi in modo molto netto e, ancora una volta, contiguo alla poetica traduttoria leopardiana, per cui l’autore conferma che bisogna essere poeti per tradurre la poesia, ma che anche tutti potenzialmente lo sono

²¹⁰ Così scrive infatti Bonnefoy a proposito del lavoro di traduzione: «Questo è dunque un evento della sua vita più quotidiana, ora essa è evidentemente il centro delle sue decisioni più essenziali, essendo la sua finitudine in azione. E la lettura dell’altro si mischia quindi alla sua lettura di sé sul piano che meglio scopre ciò che in una vita di poeta ne sostiene e ne spiega le decisioni di scrittura. L’autore può essere presente per il suo interprete a tutti i livelli della sua vita, a partire dai meno eroici. Dei significanti delle sue poesie, che avrebbero potuto restare non esplicitati, si chiariscono. Ecco ciò che non può che facilitare la presa di coscienza che annuncio come fondamentale» (Bonnefoy, *La comunità dei traduttori*, cit., pp. 143-144).

²¹¹ Ho provato a sostenere questa tesi nella mia *Introduzione a Savoca - Primo, Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi*, cit., pp. XIX-LXIV.

²¹² Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, cit., p. 15.

²¹³ Ivi, p. 19.

²¹⁴ Ivi, p. 44.

(«Il ne s'agit que de le vouloir assez sérieusement et assez long-temps pour que cette sorte de conscience du monde, et de la vie, s'anime, se mette en place»²¹⁵).

Nell'ottica di Bonnefoy dunque l'esercizio di traduzione favorisce la costituzione di una coscienza poetica:

Auteur et traducteur n'auront fait, sur cette voie ardue, que chercher en même terrain, à leur distance à chacun – et qui les fait parfois se rapprocher, parfois aussi se perdre de vue – de la crête interdite, dans ses nuées.²¹⁶

Questa necessaria disposizione del traduttore a essere innanzitutto un poeta consente a Yves Bonnefoy di prendersi delle libertà in rapporto alla lettera originale, rivendicando a suo modo una forma di infedeltà:

En somme, le traducteur n'a pas à se laisser prendre au piège de la pluralité des significations dans le texte; et ce qu'il doit, devant cette polysémie dont il a conscience, c'est recommencer en la personne qu'il est le mouvement même par lequel le poète avait déjà su porter, dans sa signifiante sans fond, l'unicité de son dire. C'est à ce prix seulement, par une action du Je sur le moi, que, sans sa traduction la poésie sera préservable. Et quant aux significations qui gisent dans l'épaisseur textuelle, elles se seront alors présentées au regard du traducteur au travail sous l'angle même où l'auteur les avait rencontrées, subies, parfois dominées: ce qui n'aura pas été la moins bonne façon pour se débrouiller parmi elles, pour les comprendre, pour constater qu'elles sont actives aussi dans la vie qu'on mène, et pour en prendre à son tour le risque, sur le chemin qui cherche au-delà.²¹⁷

Molto importante è anche la successiva dichiarazione rilasciata nell'intervista in cui il traduttore afferma che si possono tradurre solo i poeti che si amano davvero molto, ovvero che capiamo, di cui possiamo rivivere affetti, sentimenti ed esperienze, almeno in modo immaginativo.

Si può infatti desumere da queste osservazioni come la scelta dei poeti da tradurre non sia stata causale per Bonnefoy e quindi anche, nel caso del legame con Leopardi, vadano cercate molte più risonanze di quelle manifestamente dichiarate.

Sia in Leopardi che in Bonnefoy, come traspare d'altronde nelle dichiarazioni di molteplici altri poeti-traduttori, il contatto con la parola 'straniera' si propone spesso in termini fisici, di appropriazione corporea.

Nel caso del poeta di Recanati numerose sono infatti le metafore nutritive ed erotiche usate nelle teorizzazioni intorno alla traduzione.

²¹⁵ Ivi, p. 78.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, cit., p. 37.

Costante è il desiderio di possesso immediato della poesia antica («Perciocché letta la *Eneide* [...] io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di farmie [...] quelle divine bellezze»),²¹⁸ tutte le sfere sensoriali sono coinvolte in questo processo e pertanto frequenti sono i verbi «sentire», «gustare», «assaporare», sia nelle riflessioni sul tradurre come anche nei giudizi critici sugli autori tradotti.

Ad esempio, l'olfatto è coinvolto nel piacere procurato dalla lettura di Anacreonte, inafferrabile come «un'aura odorifera». La vista e il tatto sono spesso ricordati in alcuni celebri paragoni, tra cui particolarmente icastica è l'immagine della «camera oscura», usata da Leopardi per indicare i molteplici effetti che una lingua straniera può suscitare nel nostro animo:

Di maniera che l'effetto di una scrittura in lingua straniera sull'animo nostro, è come l'effetto delle prospettive reali, quanto la camera oscura è adatta a renderle con esattezza; sicché tutto l'effetto dipende dalla camera oscura piuttosto che dall'oggetto reale. (*Zib.* 963)

Tra tutti i sensi è comunque il gusto quello maggiormente rappresentato nelle pagine di Leopardi il quale ritiene, del resto, che «la categoria del bello spetta più a' sapori che ai colori» (*Zib.* 1940).

Analogamente Bonnefoy afferma che «les mots font corps, dans une langue, qu'ils sont la chair – mais aussi les muscles, les nerfs – de cette variété-là du language».²¹⁹

Altri contributi traduttologici dell'autore francese sono invece rivolti specificamente ai singoli autori tradotti, come avviene nei saggi sulle traduzioni da Shakespeare e da Leopardi.

Nel primo caso il discorso viene ampliato anche in direzione del tradurre per la scena, ovvero nel problema della traduzione di un testo teatrale. Bonnefoy si schiera nettamente a favore della traduzione in versi dell'opera shakespeariana e, dato ancor più importante ai fini del nostro discorso, alla riduzione degli arcaismi perché «il faut traduire dans la langue que l' on parle aujourd'hui».²²⁰

Si tratta di un procedimento non certo di vuota attualizzazione che annulli le differenze tra passato e presente, sottraendo l'opera al suo contesto d'origine, bensì

²¹⁸ Leopardi, *Prefazione alla traduzione del secondo libro dell'Eneide* in Id., *Poeti greci e latini*, a cura di D'Intino, cit., p. 321. Su quest'argomento mi sia consentito il rimando a Novella Primo, *Introduzione*, cit., pp. XXII-XXIII.

²¹⁹ Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, cit., p. 48.

²²⁰ Ivi, p. 109.

di un appello del poeta-traduttore affinché non si perda di vista «il fondamentale delle situazioni dell'esistenza», il valore profondo della parola che fa riferimento a un'esperienza comune a tutte le lingue, in tutte le epoche.

Inoltre proprio a proposito del grande drammaturgo inglese, Bonnefoy insiste sul forte nesso esistente tra traduttore e critico, in quanto leggere implica un «close reading» e che, anche nell'esperienza diretta dell'autore delle *Planches Courbes*, ha fatto sì che a ogni lavoro di traduzione seguissero altri testi di riflessione critica, e quindi di tipo saggistico, intorno ad esso.

La traduzione come interpretazione è proprio al centro degli scritti teorici sulle traduzioni del poeta di Recanati, come appunto *Tradurre Leopardi*.

In esso, egli ribadisce l'importanza del coinvolgimento del lettore attraverso un ascolto attivo ed empatico dell'autore il quale, contrariamente alle formulazioni teoriche di Benjamin, è legittimato a ricreare liberamente l'originale, in un processo dialettico di interpretazione dell'Altro anche alla luce della propria poetica, ottenuto mediante un confronto tra autori che consolida il legame dialogico tra letterati di epoche diverse.²²¹

Questo scritto è composto secondo modalità differenti rispetto ad altri saggi poi confluiti nella *Comunità dei traduttori*, in quanto costituisce una riflessione ragionata sulle traduzioni già compiute da Leopardi, di cui Bonnefoy esplicita le scelte traduttorie, soffermandosi in particolare sul *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* e su *La sera del dì di festa*.

La poetica di Bonnefoy si estende dai suoi versi alle traduzioni che, del resto, costituiscono, in tutto e per tutto, autentiche opere di poesia. Anche alla traduzione viene cioè assegnata una prospettiva ontologica e l'atto di tradurre permette in qualche modo di essere partecipi dell'esperienza della Presenza che s'incarna nei testi o che affiora attraverso essi.²²²

3.4 L'INCONTRO CON LEOPARDI NEGLI SCRITTI SAGGISTICI

Come già rilevato anche nelle rapide notazioni biobibliografiche fornite, il dialogo tra Bonnefoy e il poeta di Recanati avviene secondo più livelli: su quello della traduzione, della riflessione critica e soprattutto su quello poetologico.

²²¹ Cfr. Scotto, *La poesia di Bonnefoy: voci dalla materia del mondo*, in Bonnefoy, *L'opera poetica*, cit., p. 1618.

²²² Bonnefoy, *La comunità dei traduttori*, cit., p. 114.

I livelli sono d'altronde profondamente interrelati in questo grande letterato francese, in quanto la sua opera presenta una notevolissima ampiezza e profondità di interessi che spaziano, sul piano della saggistica, tra arte e letteratura nella prospettiva di una «critica poetica» capace di incidere profondamente sulla poesia e il pensiero del secondo Novecento e oltre.²²³

Per Bonnefoy la critica permette di capire meglio se stesso e l'altro e di stabilire il primato della *parole* sulla *langue*, della poesia sul «poème», proponendo una poetica della «finitudine e della speranza» intesa come categoria metafisica e critica, di cui la compassione e il desiderio d'essere costituiscono i cardini imprescindibili.²²⁴

Leggendo i saggi sulla poesia è possibile cogliere le tappe ragionate dell'elaborazione di un pensiero poetico puro su cui si fonda la poetica personale di un autore; dimostrare come la scrittura poetica, per molti aspetti, determini anche quella 'critica' sul piano formale; confrontare l'esperienza di Bonnefoy con quella di altri poeti e, infine, riconoscere il nesso con la prassi, anche a proposito di poetica traduttoria.

Scotto²²⁵ considera come dei veri e propri scritti fondativi i saggi *Le tombe di Ravenna* e *L'atto e il luogo della poesia* in cui si contrappone l'inganno concettuale alla verità della morte che stabilisce il suo *vrai lieu* nella finitudine e nella presenza nel mondo sensibile.²²⁶

Il secondo pone invece l'accento sul valore sotterrianeo dell'atto poetico che reca in sé un messaggio di speranza, sia pur all'interno di una «teologia negativa», in cui non resta che accettare il caso, ma anche la «verità di parola», venendo meno la presenza degli dei.

Questi concetti sono applicati, ad esempio, nel saggio su Baudelaire e le sue *Fleurs* e anche ne *L'enseignement et l'exemple de Leopardi* in cui la lucida consapevolezza del *nèant* si manifesta in una scrittura in grado di rendere presente,

²²³ Come ha opportunamente notato Fabio Scotto, nelle sue note agli *Scritti sulla poesia* (Scotto, note a Bonnefoy, *L'opera poetica*, cit., p. 1615) è stata sinora studiata maggiormente la critica d'arte di Bonnefoy, mentre il lavoro saggistico sulla poesia, pur toccando vertici assoluti, rimane per lo più ristretto a una *élite* di specialisti. I vari elementi della sua attività letteraria non sono in realtà scindibili l'un l'altro come significativamente sembra suggerire il titolo *Yves Bonnefoy poète critique traducteur* del numero monografico del «Magazine littéraire» dedicato a Bonnefoy nel giugno 2003. Altri studi specifici su Bonnefoy saggista sono: Daniel Acke, *Yves Bonnefoy essayiste. Modernité et présence* (Rodopi, Atlanta-Amsterdam 1999) e soprattutto Née, *De la critique poétique selon Yves Bonnefoy*, in *Yves Bonnefoy Traduction et critique poétique*, «Littérature», 150, giugno 2008, pp. 85-124.

²²⁴ Née, *De la critique poétique selon Yves Bonnefoy*, cit., p. 122.

²²⁵ Scotto, *commento a Yves Bonnefoy, Opera poetica*, cit., 1616.

²²⁶ Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Leopardi distingue analogamente la fantasia poetica dall'«inganno filosofico».

attraverso la parola, la melodia, il mondo sensibile che determina una coscienza di sé da cui paradossalmente si genera un messaggio di speranza.

Si tratta di uno dei contributi più significativi che Bonnefoy ha dedicato allo scrittore di Recanati, occasionato da una celebrazione leopardiana nella sua terra natale.

Dopo aver individuato nelle Marche uno dei poli della sua ispirazione poetica, l'autore rivendica innanzitutto il valore didattico, di *enseignement* appunto, per l'Italia e per il mondo tutto proveniente dalla scrittura del Recanatese, formulando in modo molto chiaro il concetto dell'importanza della sua ricezione capillare, in particolare in Francia:

Et cela, non parce que j'ai la prétention de vous apprendre quoi que ce soit sur l'auteur des *Canti* et du *Zibaldone*, mais pour vous dire par quel chemin quelqu'un qui se préoccupe de la création poétique en France peut trouver à cette œuvre une signification tout à fait actuelle et même un encouragement et une aide. En d'autres mots, il s'agira pour moi de la réception, comme on dit, de Leopardi et de l'apport qu'il me paraît faire à la conscience de soi de la poésie.²²⁷

Il discorso rivolto specificamente a Leopardi è preceduto da un denso *excursus* sulla storia della poesia prima del Romanticismo, giustificata dal fatto che, se è vero che il poeta di Silvia fu sicuramente concentrato su di sé, ebbe tuttavia «une visée d'emblée universelle et qui fut donc à l'écoute des pensées qui vers 1815 agitaient l'Europe».²²⁸

Il richiamo al *background* storico di quegli anni vuole mettere in luce soprattutto quei cambiamenti legati alla percezione del mondo correlati al «travail de la poésie».²²⁹

Un mutamento nella percezione della realtà empirica si ebbe, infatti, con l'Illuminismo quando il pensiero riesce a rendersi autonomo spesso alla precedente visione occidentale, dominata dalla fede cristiana, secondo cui il mondo era decifrato come un testo nel quale Dio si esprimeva con analogie e corrispondenze, riflesso della realtà trascendentale.

Già con Galilei al discorso teologico subentra quello governato dalle leggi della natura e, ancora, con Rousseau al divino vengono riservate altre forme di espressioni,

²²⁷ Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, Périgueux, William Blake & Co, 2001, p. 10.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

secondo un «nouvel emploi de l'instrument symbolique, associé à une nouvelle idée du divin».²³⁰

Il divino si manifesta secondo altre modalità, ma è percepibile nella meraviglia di un'alta vetta, di un paesaggio e altri eventi della natura.

Bonnefoy parla, a questo riguardo, di una «existentialisation de la pensée symbolique»²³¹ messo al servizio dell'esperienza individuale e soggettiva del singolo.

Nel romanticismo quest'aspetto trova la sua massima espressione, portando alla realizzazione di una *scrittura*, nel senso attuale del termine, mentre prima esisteva solo un *discorso* orientato in senso teocentrico.

Nell'interpretazione di Bonnefoy, Leopardi, per molti aspetti, si pone in linea con i Romantici, in particolare con Keats (accostato al poeta di Recanati nella raccolta di traduzioni *Keats et Leopardi*) e Wordsworth, differenziandosene però per altri.

Non cerca di trovare una sintonia tra sé e la natura, quanto invece tenta di evadere da essa; in questa luce viene riletta dal poeta francese la stessa esperienza del «naufragio» nell'*Infinito*: «Il essaie de ne faire du néant de sa condition et de l'infini de son rêve qu'une seule grande expérience, qui est de se perdre dans l'abîme de l'incrée».²³²

L'esperienza del naufragio de *L'infinito* viene assimilata a quella dei mistici distaccati da qualsiasi ricordo di sé e anche il messaggio della *Ginestra* in cui il poeta evoca il divario esistente tra il vuoto orgoglio del genere umano che si crede «fine [...] al Tutto» e, di contro, la prospettiva decentrata che assume in seguito all'indifferenza della natura lo porta ad avere quell'intuizione del nulla che lo pone in linea con altri poeti come Mallarmé.

È a questo punto che Bonnefoy muove un'obiezione al letterato italiano riguardante proprio il contrasto tra la scoperta del pensiero del nulla e i sentimenti di Leopardi che non sono di distacco, ma di accusa appassionata alla natura crudele, valorizzando di contro soddisfazioni mediocri e ingannevoli quali il sogno, l'amore e soprattutto la noia definita «il più sublime dei sentimenti umani»:

En bref, la nature n'est pas pour Leopardi l'indifférence qui le recouvrira sans avoir rien su de lui, elle est le mal qui l'accable, qui l'oblige à désirer le non-être comme

²³⁰ Ivi, p. 12.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Ivi, p. 14.

le refuge paradoxal de la réalité proprement humaine: et au moment même où il reconnaît le néant de cette dernière, c'est donc comme s'il en faisait un absolu cette fois encore, et restait ainsi prisonnier de la vieille illusion anthropocentrique. L'illimité que ce poète ressent dans le désir est une façon pour l'humain de se percevoir comme le lieu propre de l'infini, dans un monde de finitudes. C'est le signe qu'il est d'essence divine.²³³

Bonnefoy si rende anche conto che il suo pensiero, a causa della genericità di molti giudizi che enuncia, sul male, la natura e così via, ha favorito la ricezione di Leopardi in forma aneddotica, incentrata sulle vicende autobiografiche del letterato condizionato nei suoi giudizi dalla malattia e dalla solitudine e pertanto studiato esclusivamente come poeta.

L'autore francese intende invece porre l'accento sul «discours de Leopardi dans son œuvre»,²³⁴ sulla proposta di un pensiero che se non è nuovo (in quanto già diversi pensatori europei avevano sostenuto tesi analoghe) diventa innovativo nella misura in cui trova il suo spazio nella poesia.

Si tratta di un pensiero affine al cosiddetto «pensée conceptualisée», concentrato in qualche nozione.

Il saggio prosegue poi con delle bellissime pagine di critica letteraria in cui Bonnefoy passa ad analizzare alcuni componimenti leopardiani, a cominciare dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Qui il discorso procede scegliendo simboli dal mondo esterno, *in primis* la luna, simbolo che se da una parte deve significare «son néant et éclairer sa dérélition»,²³⁵ dall'altra è anche una «giovinetta immortal» alla quale si rivolge un giovane pastore, confrontando il proprio destino col suo.

In questo momento dialogico Bonnefoy vede non una riprova dell'indifferenza dell'astro, e quindi della natura, alle vicende umane, quanto invece il disvelamento di:

un rapport au monde qui s'était empiégé dans l'idée de la matière, du non-sens éternel et universel, de la détresse obligée, n'a pas pu effacer le désir, serait-il surtout nostalgique, d'une relation interhumaine, et plus précisément d'homme à femme, qui éclairerait l'esprit, atténuerait l'inquiétude, et se prolongerait pour toute la durée d'une vie dans les *interminati spazi* de l'existence.²³⁶

La luna fanciulla è considerata una costante della poesia leopardiana.

²³³ Ivi, p. 17.

²³⁴ Ivi, p. 18.

²³⁵ Ivi, p. 20.

²³⁶ Ivi, pp. 20-21.

La ritroviamo in *Alla luna* come «graziosa» e «diletta», anche in questo caso confidente dell'io lirico; all'inizio della *Sera del dì di festa* è «queta», e poi ancora è «cara» e «benigna delle notti reina» nella *Vita solitaria*.

Attraverso il tema selenico, insomma, affiorano, all'interno del discorso di denegazione del mondo, parole di adesione ad alcune forme del mondo stesso.

Inoltre, e su quest'aspetto, Bonnefoy si sofferma per molte pagine, lungo la parte conclusiva del suo bel saggio, una specificità dei versi leopardiani è la loro musicalità che permette alla parola di aprirsi alla presenza del mondo stesso, proprio grazie a questa dinamica di musicalizzazione dell'enunciato lirico, materiato dal canto di Silvia, ma anche dal progetto di una *pièce* teatrale con Maria Antonietta come protagonista, ipotizzando per lei «une musique sans mots», per meglio esprimere il mistero della condizione mortale di cui la regina poteva essere l'emblema.

Ma, in fondo, si evince dal proseguire del discorso di Bonnefoy, anche la poesia è in grado di dar voce a questi concetti, dal momento che le parole sono costituite di materia sonora. Ecco allora, con Leopardi, realizzarsi *poèmes musicaux* che assumono una valenza evocativa del ricordo, anzi della «ricordanza», parola che reca in sé «cor» e «danza», il sentimento e il riferimento alla sfera musicale.

In modo sapiente e insieme con tono affabulatorio, Bonnefoy spiega insomma l'originale dialettica presente nel pensiero leopardiano tra materialismo e forza dell'illusione, dialettica in parte messa in luce da tanta critica leopardiana, ma qui riletta attraverso alcune parole-chiave della poetica dell'autore francese che, cogliendo la correlazione apparentemente ossimorica tra il nulla e la musica, riesce a mostrare l'essenza stessa della scrittura leopardiana, ruotante intorno alla «doppia postulazione» del nulla e dell'essere e portatrice di un forte messaggio di speranza, sia pur illusorio.

Se *L'enseignement et l'exemple de Leopardi* costituisce indubbiamente il principale punto di riferimento teorico su Leopardi scritto da Bonnefoy, occorre ricordare come, già negli anni precedenti, lo scrittore francese si fosse soffermato, nell'ambito di interventi pubblici, sul poeta di Recanati.

Ne è un esempio lo scritto *Pour introduire à Leopardi*, testo della prolusione tenuta il 14 dicembre 1998 alla Sorbona in apertura del *colloque* su «Leopardi philosophe et poète, 1798-1998. Presence et rayonnement de Leopardi dans le monde».

In questo discorso si trovano i nuclei ragionativi portanti della successiva riflessione di Bonnefoy, a cominciare dall'inquadramento storico col riferimento alla filosofia illuminista e il ritorno, con la poesia romantica, alla ricerca nella natura di un principio divino, espresso in vario modo da Lamartine, Vigny, Victor Hugo; d'altro canto si sviluppa un filone di pensiero che mira a vivere senza illusioni, come ben esemplificato da Mallarmé in Francia. Ma, nota Bonnefoy, già prima qualcuno in Italia aveva ripercorso un'esperienza indubbiamente simile.

Citando sempre l'esempio del *Canto notturno* il critico-poeta mostra come Leopardi abbia additato all'umanità intera l'assenza totale di ordine nelle cose della natura, una luna fatta solo di materia, un cielo vuoto, dichiarando apertamente la sua esigenza di tradurre una poesia tanto bella, che è anzi una ri-traduzione, ma necessaria per far rinascere i versi nelle parole di un'epoca nuova:

Ce poème est si beau, autant que si éloquent, que je n'ai pas résisté au besoin de le traduire en français, il m'a semblé que notre langue en avait besoin, que sa lumière devait se répandre aussi dans nos mots: si bien qu'une traduction nouvelle ne serait pas de trop, malgré la qualité d'autres déjà existantes.²³⁷

Ritroviamo anche il concetto della centralità della musicalità dei versi dei *Canti* a dispetto di un contenuto «rude» e «violent», di una «pensée noire», rara in tutti i poeti europei, eccezion fatta per qualche strofe di Keats.

Bonnefoy coglie nella poesia di Leopardi un'enorme fiducia nel valore risanante della parola poetica («c'est comme si la parole de Leopardi répare le malheur du monde qu'elle avait pourtant dénoncé»)²³⁸ come è ravvisabile in modo chiaro nell'*Infinito*. Secondo questa interpretazione, infatti, l'immensità che si lascia intravedere, al di là della siepe, non è che una metafora di ciò che svela la parola poetica.

Si delinea cioè una dimensione simile a quella onirica in cui è come se le parole e i ritmi allineassero in modo armonico le relazioni tra le cose, in modo persino accogliente, come avviene in certi notturni o nell'immagine della luna, in tutto identificabile a una fanciulla che corrisponde a un desiderio d'amore.

In altre pagine, più dure e prive di queste aperture gioiose, i testi, privati del sogno, riflettono pienamente il *néant* della condizione umana; alcune pagine

²³⁷ Ivi, p. 33.

²³⁸ Ivi, p. 35.

leopardiane sembrano allora precedere quelle di Samuel Beckett, tra i tanti esempi possibili.

Questo stato di lucida disperazione è colto, ad esempio, da Bonnefoy ne *La sera del dì di festa*, in cui pure intravede dei precorrimenti di Mallarmé. Eppure, nella lettura critica bonnefoyana, c'è sempre intatta anche la capacità di speranza, di cui è emblema il verso «rara traluce la notturna lampa» che rappresenta ciò che rimane in mezzo alle tenebre, c'è insomma una «seconde réalité» da opporre all'oscurità.

Leopardi è considerato un poeta moderno nel senso più pieno della parola ovvero uno di quei poeti che nella modernità «ont su avoir l'intuition qui permet à la poésie de sortir de l'impasse où la pensée du non-être risque de la faire se perdre».²³⁹

Come già Leopardi stesso aveva espresso chiaramente nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, la poesia ha allora il compito di mantenere in vita quelle illusioni secolari e quelle menzogne che ci permettono di vivere.

E così, in conclusione, è sintetizzata la posizione di Bonnefoy (e il suo giudizio di valore) intorno a Leopardi:

La grandeur de Leopardi: moins d'avoir été le premier des poètes vraiment lucides que de n'avoir pas, en cette lucidité même, méconnu l'évidence que celle-ci risque de faire oublier. D'un mot, n'avoir pas conclu du *non-être* de l'univers au *non-sens* du monde que nous a ouvert le langage.²⁴⁰

A questo scritto segue una comunicazione nell'ambito dell'*Hommage à Leopardi* organizzato a Parigi dall'Unesco nel 1999 e intitolato *Leopardi parmi nous*.

Si tratta di un breve testo che si può anch'esso intendere come preparatorio al più denso e articolato *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*.

È importante innanzitutto riflettere sulla prospettiva adottata da Bonnefoy che ovviamente varia quando il pubblico del suo discorso è francese o italiano.

Se nel discorso pronunciato a Recanati, infatti, Bonnefoy esordisce con un riferimento alle Marche e alla sua difficoltà nella lingua italiana che lo fanno restare per così dire sulla soglia del linguaggio, in questo caso l'autore sente il bisogno di richiamare preliminarmente l'attenzione del suo uditorio attraverso un discorso più generico intorno alla grandezza dei poeti e all'elencazione di alcuni grandi della nostra modernità quali Hölderlin, Wordsworth, Victor Hugo, Nerval, Baudelaire.

²³⁹ Ivi, p. 38.

²⁴⁰ Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, cit., p. 39.

Subito dopo, secondo un procedimento topico dell'assimilazione/ricezione del letterato italiano entro il contesto francese attuato sin dal *Portrait* di Sainte-Beuve, ecco delinearsi la presentazione di Leopardi, introdotto con elogi tra questi grandi, anzi con «un surcroît de grandeur» per una serie di motivazioni che Bonnefoy passa subito in rassegna.

In tutti i poeti precedentemente citati, persino nell'autore delle *Fleurs du Mal*, rimane un approccio nei confronti del pensiero del divino di tipo teologico.

Il primo che ha percepito le caratteristiche reali del mondo naturale è stato proprio Leopardi. Al sole da cui agli occhi di molti poeti emanavano i raggi della luce divina, si è adesso sostituita la luna intesa come un freddo blocco di roccia, nonostante il suo volto luminoso. Ma la sua luce non è che un semplice aspetto del mondo fisico, diventa l'«aboutissement dans l'esprit»²⁴¹ di un processo cominciato due secoli prima con Galilei.

Secondo questa ricostruzione di Bonnefoy, l'uomo cessa allora di essere una creatura eletta da Dio, ma diventa un essere sofferente costretto a muoversi erraticamente, meravigliato della sua stessa sorte, come viene espresso nel *Canto Notturmo* che lo scrittore francese definisce in questa prolusione «un des plus beaux poèmes de l'Occident»²⁴² in cui si esprime insieme la miseria metafisica della condizione umana e l'emozione che pervade l'individuo quando ne prende coscienza. Nuova, secondo il critico francese, è anche la forma del componimento, libera da costrizioni prosodiche e ricca di alcune caratteristiche che hanno spinto il lettore Yves a divenire traduttore di questi bei versi, per un impulso che, alla maniera dello stesso Leopardi che trovandosi di fronte alle bellezze dei poemi latini e soprattutto greci, avvertiva «un desiderio ardentissimo di tradurre», così espone le sue motivazioni che assumono la forma del desiderio: «Et j'ai désiré traduire ce poème, parce qu'il est si véridique qu'il faut absolument en intérioriser l'intuition dans la langue que l'on parle, et dont il faut dissiper les rêves».²⁴³

Commentando l'*incipit* del *Canto Notturmo*, Bonnefoy spiega la sua felice formulazione critica di «seconde intuition», per molti aspetti assimilabile alla «doppia postulazione» di cui si era servito per mostrare il dualismo caratterizzante la nazione italiana:

²⁴¹ Ivi, p. 44.

²⁴² Ivi, p. 45.

²⁴³ *Ibidem*.

Et bien, c'est de percevoir que si le fait humain ne repose sur aucun substrat ontologique, aucun étayage au dehors qu'il puisse dire réel et non illusoire, l'être parlant n'en a pas moins mis en place, par l'institution du langage, un lieu de représentations, de significations, de valeurs où chaque être qui parle est présent à la présence de tous les autres d'une façon si immédiate et accaparante, si cohérente aussi et indéfiniment praticable, qu'il n'y a pas de raison pour ne pas tenir ce champ d'existence pour une réalité en soi, à laquelle il sera loisible de conférer une valeur absolue. Dans cet espace existentiel, la personne n'est certes pas illusoire, puisqu'elle en est comme telle la raison d'être. Et à la place des significations énigmatiques qui s'enchevêtrent pour rien dans notre rapport au monde physique, un sens également bien réel prend forme comme reconnaissance de nos besoins dans la vie. Une réalité, proprement humaine, un lieu où l'être est, parce que nous décidons qu'il sera. Et d'évidence une tâche, pour la parole: élaborer ce sens, le nourrir des aspects du monde auxquels nous trouvons du prix. Faire, en somme, de la lucidité radicale, la clef d'un être-au-monde enfin proche du corps, enfin libre.²⁴⁴

E così la luna, figura del niente, è anche *présence* di una fanciulla con la quale condividere un messaggio di speranza e ancora, nella *Sera del dì di festa*, alla meditazione scorata sulle età passate e sul destino dell'umanità, basta un tenue elemento come la voce di un passante per strada nel buio della notte per introdurre d'un tratto un elemento nuovo, una *présence*, un canto che «se fait le chiffre du lieu et du devoir de la poésie, dont il faut attendre qu'elle enjambe le désarroi de notre heure présente post-moderne pour recommencer sur des bases enfin solides le mouvement de l'esprit».²⁴⁵

Attraverso queste due poesie citate a titolo esemplificativo, infatti, appare chiaro, secondo Bonnefoy, in cosa consista il nostro debito verso Leopardi: «une clarification de la tâche poétique», in modo analogo a quella che Rimbaud,²⁴⁶ in Francia, avrebbe formulato in seguito.

Il messaggio leopardiano è di grande attualità e deve essere ascoltato e continuamente richiamato alla memoria in un momento di grande difficoltà e di continue insidie per lo spirito. Un messaggio da rilanciare con forza proprio per la sua «naïveté fondatrice».

²⁴⁴ Ivi, pp. 46-47.

²⁴⁵ Ivi, p. 47.

²⁴⁶ Anche Rimbaud è da annoverare tra gli autori cari a Bonnefoy dal suo *Rimbaud par lui-même* del 1961 al recente *Notre besoin de Rimbaud* (Paris, Seuil, 2009). Di quest'autore il letterato francese loda la sorprendente modernità, declinata coi toni del maledettismo tra vita difficile, morte precoce e gloria duratura. Si ricordi, infine, per inciso che anche in Rimbaud è molto importante e noto il tema del naufragio, presente, con accenti diversi, in Mallarmé e naturalmente in Giacomo Leopardi. Cfr. Carlo Ossola, *Rimbaud, eterno naufragio*, in «Domenica. Il sole 24 ore», n. 101, 12 aprile 2009, p. 31.

3.5 BONNEFOY E LE «TRADUCTIONS NOUVELLES» DI LEOPARDI (E KEATS)

L'importanza dell'elaborazione di un apparato paratestuale ruotante intorno al «far poesia» *stricto sensu* si palesa anche nel lavoro di traduzione.

Un'altra riflessione critica intorno a Leopardi è infatti presente in apertura del volume *Keats et Leopardi. Quelques traductions nouvelles* in cui Bonnefoy propone delle ri-traduzioni dei due celebri poeti, accostandoli –sorprendentemente- l'uno dopo l'altro.

Si ha così una conferma di come sia impossibile parlare isolatamente di traduzione in Bonnefoy senza che i piani della scrittura poetica, della critica letteraria e artistica e quello appunto traduttivo si intersechino vicendevolmente.

Secondo quanto indicato nella premessa, che ha già in sé tutti i caratteri di una prosa poetica, traducendo si giunge a un miglior ascolto del testo e sia l'*Ode to a nightingale* di Keats che il leopardiano *Canto notturno*, essendo per il traduttore francese tra le più belle poesie mai scritte, suscitano il desiderio di «les rencontrer au plus immédiat de soi-même».²⁴⁷ Ritorna quindi il motivo del desiderare associato alla traduzione e, tra le «découvertes» che le poesie dei due autori permettono di fare vi sono molti termini chiaramente connotati in senso leopardiano, dal «chant de l'oiseau» alla «lune», dalla «lampe» evocata nella *Sera del dì di festa* alla finestra che costituisce il punto di osservazione privilegiato del giovane Giacomo per poter poi cantare il mondo circostante, sino allo scenario notturno «avec se propres rumeurs, ses propres chants qui s'éloignent».²⁴⁸

L'io lirico romantico si autoidentifica simbolicamente con elementi naturali (come la ginestra o la luna), e questo è un motivo anche di Keats o di Wordsworth, offrendo quasi, al tempo stesso, al critico-traduttore le categorie interpretative, e lessicali, con cui esprimere il proprio discorso. Questa premessa sembra essere, infatti, uno degli esempi più chiari, di assimilazione del dettato lirico degli autori tradotti, entro la propria scrittura.

La traduzione, in qualche modo, permette quasi l'avveramento di un sogno: «Nous traduisons par rêve qu'il y ait sous la diversité des idiomes un chemin qui s'ouvre, le seul parce qu'il serait déjà tout près de son arrivée, dans l'invisible».²⁴⁹

²⁴⁷ Bonnefoy, *Keats et Leopardi. Quelques traductions nouvelles*, Mayenne, Mercure de France, 2000, p. 7.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 8.

Una costante del lavoro critico di Bonnefoy è rappresentato dal legame tra gli autori presi in esame e la morte e la finitudine, in un'indagine del crinale tra disperazione e lucidità nell'accostarsi a questa 'presenza' ineluttabile nelle nostre vite.

La poesia si configura allora non solo secondo dei criteri formali, ma come ostinazione,²⁵⁰ sforzo di volontà, un modo di reagire alle contraddizioni dell'esistenza umana.

Questo discorso potrebbe aiutarci a cogliere meglio il senso del dittico creato da Bonnefoy col porre a confronto Keats e Leopardi: entrambi, secondo Durisotti,²⁵¹ in questo volume di *Voix parallèles* (più che di *Vies parallèles*) si muovono nei territori di una profonda lucidità, differendo per altri aspetti quali una maggiore sensualità nel poeta inglese e un senso più marcato del tragico in quello italiano.

La traduzione viene allora a porsi come luogo in cui si esplica la complementarità esistente tra critica e poesia, venendo talvolta a colmare delle lacune presenti nella propria lingua poetica, permette di compiere un'agnizione della propria voce ritrovata in quella di un altro.

Baudelaire ha, ad esempio, espresso in modo molto chiaro questa capacità 'suppletiva' della traduzione a proposito della sua scelta di tradurre Edgar Allan Poe, ricordando di essersi accostato a «des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe avait su combiner et mener à la perfection. Telle fut l'origine de mon enthousiasme et de ma longue patience».²⁵² Ma anche Leopardi, come si ricordava all'inizio di questo capitolo, aveva espresso dei concetti simili quando rievocava le sue prime esperienze di traduttore come rimedio a situazioni che si potrebbero definire, secondo la terminologia freudiana, 'perturbanti'.

Ciò che si trova allo stato confuso, magmatico, disarticolato nel nostro pensiero, può passare dalla potenza all'atto nel momento in cui una voce straniera esprime qualcosa che corrisponde a un nostro stato d'animo, a una nostra emozione, per cui si ha la conferma, ancora una volta, di come il tradurre sia una forma di scrittura che si produce all'ombra di un'altra lingua, per riprendere il titolo del recente saggio di

²⁵⁰ Cfr. Maxime Durisotti, *Yves Bonnefoy traducteur de Keats: d'une finitudine à l'autre*, in: <http://mdurisotti.files.wordpress.com/2008/12/yves-bonnefoy-traducteur.pdf>, Aix-en-Provence, 3-5 décembre 2008, p. 2.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Charles Baudelaire, lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860, in Id., *Correspondance*, choix et présentation de Claude Pichois et Jérôme Thélot, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 197.

Antonio Prete sulla poetica del tradurre, in cui la varietà delle lingue garantisce una *chance* in più per chi è in cerca di una parola in grado di esprimere compiutamente il nostro pensiero.

Il primo dato che si rivela immediatamente a chi compulsa il volume *Keats et Leopardi* è il consistente fenomeno di amplificazione testuale compiuto sistematicamente dal traduttore, fenomeno questo che si manifesta sovente nelle traduzioni, ma qui particolarmente evidente.

Già scorrendo i titoli delle sette poesie inglesi tradotte si notano molte contiguità tematiche con *I Canti*: dal riferimento astrale della prima poesia, al compiacimento per la gioia dell'usignolo nell'*Ode to a nightingale* («'Tis not through envy of thy happy lot, / but being too happy in thine happiness, -», vv. 6-7) affine al motivo dell'invidia degli uccelli presente in Leopardi nell'operetta *L'elogio degli uccelli* e nella fantasia metamorfica del *Canto notturno* («Forse s'io avessi l'ale»), sino alla traduzione dell'*Ode on melancholy*, a quella dedicata a un'urna greca (e sia le note melanconiche che il riferimento alla classicità è anche del Recanatese) per concludere poi con *The day is gone*, assimilabile nel pensare alle sensazioni alla fine della giornata a *La sera del dì di festa*.

Le affinità non sono comunque solo tematiche, e anche secondo Scotto,²⁵³ nell'interpretazione critica di Bonnefoy si rivela la possibilità per la poesia moderna, inaugurata da Leopardi, di una sostanziale identità di verità e bellezza, celeberrimo tema keatsiano: «“Beauty is truth, truth beauty”», *Ode on a grecian urn* tradotta dal poeta francese con «Beauté, c'est Vérité, Vérité Beauté» e poi riproposta nella sua produzione creativa in più luoghi, ad esempio ne *La maison natale* tratta da *Les planches courbes*: «La beauté même en son lieu de naissance / quand elle n'est encore que vérité».

Dopo le versioni da Keats, la prima traduzione leopardiana a essere inserita nel volume è *L'infini* che si riporta integralmente per poter meglio analizzarne le specificità:

Toujours chère me fut cette colline
Solitaire; et chère cette haie
Qui refuse au regard tant de l'ultime
Horizon ce monde. Mais je m'assieds,

²⁵³ Scotto, *Yves Bonnefoy e Leopardi: tra critica e traduzione*, «Trasparenze», 21, 2004, pp. 69-80 (in particolare per i riferimenti a Keats p. 71).

Je laisse aller mes yeux, je façonne, en esprit,
 Des espaces sans fin au-delà d'elle,
 Des silences aussi, comme l'humain en nous
 N'en connaît pas, et c'est une quiétude
 On ne peut plus profonde: un de ces instants
 Où peu s'en faut que le cœur ne s'effraie.

Et comme alors j'entends
 Le vent bruire dans ces feuillages, je compare
 Ce silence infini à cette voix,
 Et me revient l'éternel en mémoire
 Et les saisons défuntes, et celle-ci
 Qui est vivante, en sa rumeur. Immensité
 En laquelle s'abîme ma pensée,
 Naufrage, mais qui m'est doux dans cette mer.²⁵⁴

La poesia di Leopardi si articola in due momenti, corrispondenti a due distinte sensazioni: la prima (vv. 1-8) visiva o meglio segnata dall'impossibilità della visione (la siepe che impedisce allo sguardo di spingersi oltre) che porta a riflessioni sull'infinito spaziale e la seconda (vv. 8-15) uditiva in cui l'immaginazione prende l'avvio dallo stormire del vento, dato effimero che viene paragonato all'infinito temporale (l'«eterno»).

Nei *Canti* i due momenti occupano ciascuno esattamente sette versi e mezzo, laddove il momento di passaggio è segnato al verso 8 da una forte pausa al centro, marcata dal punto fermo: «il cor non si spaura. // E come il vento», anche se la congiunzione coordinativa «e» permette di cogliere la continuità tra le due fasi.

Nella traduzione di Bonnefoy, invece, i due momenti sono nettamente separati in due strofe distinte: la prima di 10 versi e la seconda di 8 per un totale di 18 versi liberi anisosillabici di decasillabi di contro ai 15 versi isosillabici endecasillabi del testo monostrofico leopardiano.

Nonostante la maggiore lunghezza della versione francese, tuttavia, il numero di periodi, e quindi la struttura sintattica d'insieme, rimane invariata. Molte sono comunque le libertà che il poeta si concede dialogando, più che traducendo alla lettera, l'originale.

Al primo verso vi è l'*enjambement* con «cette colline / solitaire» che traduce «quest'ermo colle»: in tal modo si assiste alla consueta perdita del termine desueto «ermo» come già avvenuto in altre traduzioni francesi prese in esame e insieme alla maggiore enfasi sul tratto semantico della solitudine con il termine «solitaire» posto

²⁵⁴ Bonnefoy, *Keats et Leopardi. Quelques traductions nouvelles*, cit., p. 43.

a inizio del secondo verso, così come «caro» usato una sola volta da Leopardi si duplica con la ripetizione di «chère» in riferimento alla collina e poi alla siepe.

Anche nel caso di «ultimo orizzonte» Bonnefoy adotta un procedimento analogo inarcando il verso 3 proprio con «ultime / horizon».

La diretta transitività dell'espressione «il guardo esclude» non è mantenuta in genere nelle traduzioni francesi, e quindi anche in questo caso, che limitano la scarsa visibilità dell'orizzonte a «tant de», a una parte cioè di esso, di contro ad altre traduzioni che lo escludono per intero.²⁵⁵

Si ritrovano poi alcune aggiunte di tipo esplicativo, ad esempio al verso 4 con «horizon de ce monde» che rende più 'attuale' e colloquiale la profondità di «ultimo orizzonte» o al momento di tradurre i gerundi «sedendo e mirando», fondamentali per comprendere la valenza del percorso immaginativo compiuto da Leopardi.

In questo caso, infatti, i verbi al modo infinito sono resi scindendo i due momenti, accostati per asindeto e separati, ancora una volta, in versi diversi («je m'assieds, / je laisse aller mes jeux», vv. 4-5) e in cui è sicuramente efficace, ma anche molto soggettiva, la scelta di rendere «mirare» con una perifrasi che dà l'idea di un libero fluire dei pensieri originato appunto dalla vista, da un procedimento erratico degli occhi lasciati liberi di osservare il paesaggio circostante.

Non stupisce che il poeta francese riesca a cogliere la valenza particolare del «fingere» leopardiano, inteso appunto come un processo inventivo-immaginativo consapevole, e merita sicuramente una riflessione la scelta di tradurre gli aggettivi composti riferiti agli spazi e ai silenzi («interminati», «sovrumani») posti in *enjambement* nel testo italiano con altri giri di parole o meglio con «sans fin» nel caso degli spazi e con una più lunga perifrasi per i silenzi, esplicitando, con un'ipertraduzione, l'aggettivo «sovrumani» con un difetto gnoseologico attraverso l'espressione «l'humain en nous».

Analogamente la «profondissima quiete» è resa con un'altra perifrasi e, comunque, con la separazione tra il sostantivo e la sua qualificazione.

Tra gli scarti significativi, Scotto ha rilevato la particolare interpretazione al passato «comme alors» al verso 11 della traduzione del «come» (v. 8) che ha il significato di “non appena”, venendo dunque a porre un distanziamento temporale

²⁵⁵ Jean-Charles Vegliante, *Tradurre (a) L'infinito*, in www.leopardi.bham.ac.uk/leopardi.

entro il tessuto lirico, marcato non a caso dalla scissione in due strofe e creando quindi una separazione tra due momenti «ora» e «allora».²⁵⁶

Nella seconda parte, i primi versi ricalcano con maggiore fedeltà il testo-*source*, con una preferenza rivolta allo stile nominale negli ultimi tre versi, particolarmente efficaci nel rendere la dolcezza e il mistero dell'esperienza infinitiva leopardiana.

Sono infatti posti in rilievo i sostantivi «immensità» e soprattutto «naufra» in sostituzione dell'infinito sostantivato del testo leopardiano con l'aggiunta della congiunzione avversativa «mais» che esplicita come il naufragio rechi in sé tratti semantici euforici e non negativi.

Nel complesso Bonnefoy tende a semplificare l'intenso polisindeto del testo italiano e sicuramente ad assimilare, come vedremo anche negli altri casi, la poesia leopardiana alla propria poetica o comunque alla poetica 'francese' del suo tempo.²⁵⁷ Pur mantenendosi sostanzialmente fedele, infatti, ad alcune peculiari scelte stilistiche leopardiane, quali il reiterarsi della deissi locativa («questo», «quello») resa con degli equivalenti sintattici francesi, la versione del poeta di Tours si contraddistingue per la sua notevole autonomia espressiva, già evidente nella ricreazione strutturale con la proposta di un testo bi-strofico, dalla prevalente tendenza a ripristinare l'ordine sintattico lineare (soggetto + verbo) nei versi 3, 9-11, evitando gli iperbati alla già ricordata tendenza all'amplificazione del testo o all'aggiunta di termini («de ce monde», v. 4; «alors», v. 11).

Le anfore sono generalmente preservate (la congiunzione «e» resa con «et», ma anche con «aussi» al verso 7) e, generalmente, pur nelle variazioni, si rivela molto felice la scelta di tono e di registro che conferisce al testo eleganza e poeticità.

In più luoghi dei suoi scritti teorici, Bonnefoy ha espresso la sua scarsa fiducia intorno alla possibilità di trovare equivalenze prosodiche tra lingue diverse: non stupisce pertanto che numerose figure di suono dell'originale (come le numerose occorrenze della sibilante /s/) siano andate perdute nella traduzione.

Nel suo contributo *Tradurre Leopardi*, Bonnefoy si sofferma anche sull'*Infinito*, iniziando col commentare le sue difficoltà nel tradurre i primi tre versi.

In particolare svela di aver pensato di tradurre «questa siepe» con il plurale «ces haies» e di aver ripristinato il singolare solo poco prima che il testo andasse in

²⁵⁶ Scotto, *Yves Bonnefoy e Leopardi: tra critica e traduzione*, cit., p. 76.

²⁵⁷ Cfr. Vegliante, *Tradurre (a) L'infinito*, cit.

stampa, in sintonia con lo stesso Leopardi che, in molte poesie, come il *Canto notturno* aveva più volte variato le parole da singolare a plurale.

Così scrive il traduttore:

Et, avec ainsi en esprit cette pensée que je crois constante chez Leopardi autant qu'essentielle à la poésie, j'avais donc grand envie d'en retrouver l'intuition et l'élan dans *L'infinito*; grande envie de placer, entre «il guardo» découvrant les «interminati spazi» et l'horizon, non pas une haie, au premier plan et accaparante, mais tout un réseau de barrières basses, disséminées sur les pentes, qui chacune déroberait une part de «l'ultimo orizzonte» mais sans décourager pour autant un poète qui saurait qu'il peut aller jusqu'aux haies, celle d'ici mais celles aussi de plus loin, de là-bas, et les contourner, pour chercher plus loin, voir plus loin, espérer encore, malgré la mort, comme le berger dans les dunes de l'Asie.

Mais substituer ainsi un pluriel, ouvert sur le rêve, au singulier qu'a retenu le poème, je dois bien penser tout de même que ce serait trahir celui-ci.²⁵⁸

Proseguendo il suo discorso Bonnefoy mostra di aver colto l'opposizione esistente in *L'infinito* tra l'immaginazione che si perde negli «interminati spazi» e insieme la sensazione di enorme vicinanza della siepe, delle piante al soggetto poetante.

Anche per questo componimento Bonnefoy dichiara la sua tentazione di ritrovare l'aspetto della speranza, espressa attraverso parole comuni che, secondo il poeta-critico-traduttore, garantiscono la sua grandezza e modernità.

Ben prima di Mallarmé, infatti, è moderno avere scoperto il non-essere e aver stabilito che questo potrebbe significare poco per l'uomo motivato dal desiderio di conoscenza che lo spinge ad andare avanti pur nella consapevolezza del non-approdo finale.

Omologa a queste considerazioni appare pertanto la traduzione degli ultimi tre versi dove viene meno il «così» che indicava la modalità dell'evento («in questo modo») e soprattutto con l'avversativa «mais» si propone un'interpretazione critica ben precisa del naufragio leopardiano, inteso come un momentaneo abbandono al negativo, attraverso cui Bonnefoy cerca di correlare la finitudine alla speranza.

Da saggista meta-traduttivo, secondo la definizione di Scotto,²⁵⁹ Bonnefoy sente il bisogno di scrivere e chiarire in margine alle sue stesse scelte, pienamente consapevole della criticità del suo compito come si manifesta anche nell'ambito della sua lunga frequentazione da traduttore di Shakespeare che lo ha portato a corredare le sue versioni di numerosi saggi critici.

²⁵⁸ Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, cit., pp. 136-137.

²⁵⁹ Scotto, *Yves Bonnefoy e Leopardi: tra critica e traduzione*, cit., p. 74.

Abbiamo già scritto a proposito dell'interpretazione bonnefoyana della luna con particolare riferimento al *Canto notturno*, ma già con *Alla luna* il traduttore si trova a misurarsi con uno degli interlocutori (anzi delle interlocutrici) più frequenti della poesia leopardiana.

Se *L'infinito* ruota intorno al motivo dell'immaginazione, *Alla luna* privilegia invece quello della memoria, anche se naturalmente i due motivi sono ben interrelati l'un l'altro. Rispetto alla traduzione poc'anzi esaminata, in questo caso Bonnefoy si mostra più fedele rispetto al testo di partenza, limitandosi a poche variazioni:

À la lune

Ô gracieuse lune, je me souviens
 Que, voici presque un an, sur cette colline,
 Je venais te revoir, le cœur plein d'angoisse.
 Et comme maintenant tu baignais alors
 Toute cette forêt de ta lumière.
 Mais embrumé, mais tremblant ton visage
 Me paraissait pourtant, parce que de larmes
 Débordaient mes paupières, si affligée
 Était mon existence. Elle l'est encore,
 Et de même façon, lune bien-aimée. Toutefois
 J'éprouve comme une joie à ce souvenir
 Et au calcul de l'âge de ma douleur.
 Qu'il est doux, en effet, quand on est jeune,
 Et que longue est encore, de l'espérance,
 La course, et brève celle de la mémoire,
 De se remémorer les choses passées
 Si même elles son tristes, et chagrin qui dure!²⁶⁰

Al verso 3 il sentimento d'angoscia è localizzato più esplicitamente nel «cœur»; uno scarto più significativo si ha nella traduzione dei versi 4-5 del componimento, in quanto alla luna che 'pende' sulla selva, rischiarandola si sostituisce l'immagine equorea del satellite della terra che inonda la «forêt» della sua luce; Bonnefoy reitera la congiunzione avversativa, ripetendo per due volte «mais», laddove «mia diletta luna» diventa «lune bien-aimée».

Una dilatazione dell'enunciazione lirica si ravvisa, non a caso, proprio a proposito del motivo del ricordo in cui «e pur mi giova / la ricordanza» è reso con «toutefois / j'éprouve comme une joie à ce souvenir».

Molti sono i casi in cui a termini più desueti e ricercati, il traduttore francese sostituisce altri più comuni come l'infinito sostantivato «il noverar» diventa «calcul».

²⁶⁰ Yves Bonnefoy, *Keats et Leopardi...*, cit., pp. 44-45.

Interessante appare la scelta di esprimere con un chiasmo i versi 13-14 del testo italiano («de l'espérance, / la course, et brève celle de la mémoire»).

Per quanto riguarda la traduzione de *La sera del dì di festa*, dopo quella dell'*Infinito*, forse uno dei componimenti su cui maggiormente si sono cimentati i traduttori stranieri, il celeberrimo *incipit* «Dolce e chiara è la notte e senza vento» costituisce un vero e proprio banco di prova per chi si accosta a Leopardi.

La scelta di Bonnefoy è assolutamente rispettosa del testo originario («Douce et claire est la nuit et sans un souffle») senza neanche proporre l'inversione dei termini che aveva caratterizzato le versioni di Sainte-Beuve e di Nicole.

Come i precedenti traduttori si registra peraltro la scelta di tradurre «vento» con «souffle», preponendo l'articolo determinativo secondo l'opzione che era stata anche di Nicole, ma non di Sainte-Beuve che aveva aggiunto anche il mormorio: «sans souffle et sans murmure».

La dolcezza e la serenità infusa dalla sera è invece marcata particolarmente da Bonnefoy e se Nicole aveva scelto di duplicare l'aggettivo «calme» usato per tradurre «queta» riferito alla luna, qui troviamo invece l'aggettivo «paisible» che nella sua accezione di 'pacifico' sembra forse dilatare la capacità del satellite di infondere serenità, implicando cioè una componente 'attiva' nel senso non esclusivo di una tranquillità interiore, ma di una capacità di portare pace sui luoghi che illumina, in questa lirica sui «toits» e sui «jardins».

Anche la scelta successiva di tradurre «posa» con «s'est arrêtée» sembra voler suggerire una precisa scelta della luna di fermarsi svelando a sua volta «sereines, les montagnes» (con un cambiamento del traduttore dal singolare al plurale del testo-*source*), più che indicare, come nei *Canti*, semplicemente una sua posizione naturale di stasi, di immobilità che porterebbe semmai a un'analogia tra il riposo della luna («la lune repose» troviamo non a caso al verso 3 della traduzione di Nicole) e quella presentata nello scenario notturno descritto.

L'invocazione alla «donna» è resa con «Ô mon amie», «già tace ogni sentiero» (v. 5) che in Nicole era «les sentiers se sont tus» è adesso reso con «déjà se tait toute venelle», in cui Bonnefoy opta per un termine più desueto per tradurre il «sentiero», mentre amplia il verso 6: «rara traluce la notturna lampa» che travalica la misura del verso nella traduzione «ne transparait qu'ici ou là quelque rayon / d'une lampe du soir» dove emerge soprattutto la scelta di tradurre «rara» con una perifrasi locativa.

Le «chete stanze» (v. 8) in cui riposa la donna invocata dall'io lirico, dalle «chambres sans voix» della traduzione di Nicole, sono rese al singolare con «ta chambre calme».

Bonnefoy introduce una triplice anafora col «Tu» nei versi 10-11-12 della traduzione che costituiscono una ripresa del primo «Tu dors» poi ripetuto nell'ultima anafora, venendo quindi a chiudere circolarmente la porzione di testo dedicata alla donna dormiente. Analogamente qualche verso dopo verrà riproposta una duplice anafora, al momento di introdurre nuovamente questa figura muliebre («Tu te reposes» / «Tu te souviennes»).

Riportiamo adesso i versi riferiti al poeta in dialogo con la Natura («io questo ciel, che sì benigno / appare in vista, a salutar m'affaccio, / e l'antica natura onnipossente, / che mi fece all'affanno», vv. 11-14), comparando ancora una volta la versione di Bonnefoy con quella proposta da Nicole poi inserita nell'edizione a cura di Jaccottet:

[...] Et moi, ce ciel qui semble si bénin
Je le salue de ma fenêtre,

Et l'antique Nature omnipotente
Qui m'a créé pour la douleur. [...]

(Nicole)

Et moi, vers ce grand ciel

Qui semble si compatissant, je me [tourne, et
salue

De ma fenêtre la Nature, l'originelle
Puissance qui m'a fait naître mais pour
[souffrir.

(Bonnefoy)

Appare intanto subito evidente che la traduzione di Bonnefoy sia più estesa e si discosti maggiormente dal testo di partenza.

Molti sono i fenomeni di «*incrementalisations paraphrastiques*»²⁶¹ a cominciare dalla qualificazione di «grand» riferito al cielo, del tutto assente nel testo di partenza; per entrambi i traduttori «appare in vista» è reso con «semble» che assume una diversa accezione semantica in quanto viene meno l'idea del suo manifestarsi nella natura... Bonnefoy intensifica anche la valenza di «benigno» con «compatissant» in direzione di un approccio solidale con la natura.

Entrambi i traduttori aggiungono la «fenêtre» assente in questi versi, ma fittamente operante in tutta la poesia di Leopardi, per cui l'*ajout* appare assolutamente in sintonia con il dettato leopardiano.

²⁶¹ Si fa riferimento agli arricchimenti sul piano del significante e/o su quello del significato, adottando la terminologia di Ladmiral (*Traduire: théorèmes pour la traduction*, cit., p. 220, corsivo dell'autore). Lo studioso si riferisce a «des ajouts-cible au plan du signifiant et/ou au plan du signifié»: gli uni allungano il testo, gli altri «apportent des informations sémantiques supplémentaires [...] nécessaires à l'intelligibilité de ce qui faisait le propos de l'auteur-source» (Ivi, p. 219).

Infine l'aggettivo «onnipotente» reso fedelmente da Nicole, è mutato da Bonnefoy come «originelle puissance» e nell'esprimere la crudeltà della natura, il traduttore francese assume dei toni che sembrano precorrere quelli del *Canto notturno*, componimento non a caso molto apprezzato da Bonnefoy. Egli dilata infatti il ricordo della natura «che mi fece all'affanno» con «m'a fait naître mais pour souffrir».

Altre e significative aggiunte si susseguono nel corso della traduzione: i versi «non io, non già, ch'io spero, / al pensier ti ricorro» si ampliano con «Mai ce n'est pas / moi que je puis même espérer que tu aies / mémoire».

Pregnante è anche la scelta operata da Bonnefoy di render «quanto a viver mi resti» con la scelta del verbo antonimo: «qu'il me rest avant de mourir» che assume, a livello di superficie, lo stesso significato, ma di fatto rende più manifesto il senso della morte imminente tale da giustificare la successiva reazione: «et me jette par terre, et crie et tremble», traduzione sostanzialmente fedele del verso «e qui per terra mi getto, e grido e fremo», in cui vengono riprodotte anche le figure di suono, come l'allitterazione del fonema /r/.

Anche se la tendenza di Bonnefoy è quella di ricreare un componimento che abbia la stessa tensione lirica dell'originale più che di semplificare quanto scritto nel componimento originario (tendenza questa molto evidente in Jaccottet il quale tende a linearizzare i periodi maggiormente ipotattici), in qualche caso emerge la volontà di chiarire il testo da tradurre.

E così, ad esempio, si motiva la scelta di rendere «verde etate» con «vie si jeune» (così come successivamente «nella mia prima età» sarà espresso con «dans mon enfance») o ancora l'aggiunta esplicitiva al «non lunge» di «non loin de moi» che sottolinea l'importanza della focalizzazione soggettiva dell'io lirico nella descrizione del paesaggio notturno che avviene attraverso precise sensazioni prevalentemente uditive, come in questo caso.

Un'altra chiarificazione appare anche la maggiore enfasi posta a proposito delle riflessioni sul *tempus edax* con toni attenuativi riferiti alla sua azione distruttrice.

Se Leopardi, cioè, scrive «e fieramente mi si stringe il core, / a pensar come tutto al mondo passa, / e quasi orma non lascia» (vv. 28-30), Bonnefoy traduce con: «et voici que mon cœur se serre, cruellement, / à la pensée que tout de ce monde passe / sans rien laisser de soi, *ou presque*».²⁶²

²⁶² Corsivi miei.

Di segno diverso è la resa dell'avverbio di modo e soprattutto quella dell'ultimo verso in cui scompare la parola «orma» e, come si diceva, è posto in posizione di maggiore rilievo e con una variazione «quasi» reso con «ou presque». Pure esplicitativa del testo leopardiano è la resa di «ogni umano accidente» con la perifrasi «tout ce qui fait une existence humaine».

Nella *Sera del dì di festa* a questi versi seguono le interrogative generate dal *topos dell'ubi sunt* («Or dov'è il suono...»). In Leopardi «or dov'è» è reiterato per due volte, nel secondo emistichio di due versi consecutivi. Nel testo francese vi è la triplice anafora di «où», posto dunque a inizio verso in posizione di maggiore risalto. Si segnala la variazione di «oceano» riferito all'estensione dell'impero romano per terra e per mare col più generico «les eaux».

L'espressione «premea le piume» a proposito dell'insonnia dell'io lirico (motivata inizialmente dalla sofferenza amorosa per poi estendersi a considerazioni esistenziali sulla precarietà della vita e la labilità della memoria nel tempo) è resa con un'espressione più neutra «dans mon lit», che introduce, tuttavia, la conclusione del componimento in cui anche il traduttore riesce a raggiungere vette di alta poeticità:

Premea le piume; ed alla tarda notte
Un canto che s'udia per li sentieri

Lontanando morire a poco a poco,
Già similmente mi stringeva il core.

Je restais éveillé dans mon lit; et un chant
De tard dans cette nuit, un chant que
[j]’entendais

mourir en s'éloignant peu à peu sur la route,
Déjà comme ce soir me serrait le cœur.

In questo caso sembra che il testo di partenza sia sottoposto a un'intensificazione lirica, ottenuta mediante espressioni che - un po' alla maniera leopardiana secondo la poetica dell'indefinito e del vago, molto importanti anche a proposito dei notturni in cui i contorni delle cose sono sfumate - accrescono la poeticità del componimento.

Si fa riferimento, ad esempio, alla traduzione di «alla tarda notte» con «de tard dans cette nuit» (con allitterazione della /d/ che si ripete anche nei versi successivi), alla ripetizione di «un chant» per due volte, assente nel testo originario, alla sostituzione della forma impersonale («s'udia») alla prima persona («j'entendais»), all'aggiunta di «sur la route» che meglio localizza lo scenario descritto, all'esplicitazione dell'avverbio di modo «similmente» con «comme ce soir», che ricorda al lettore la situazione già vissuta dal poeta, secondo la poetica leopardiana della doppia vista, fittamente operante in questa bellissima poesia.

Ulteriori chiavi interpretative di questa traduzione ci possono provenire, ancora una volta dalle pagine saggistiche di Bonnefoy che mostra di tenere in considerazione questo componimento anche per la scelta di nominare spesso Leopardi attraverso la perifrasi antonomastica «l'auteur de *La sera del dì di festa*»...

Nell'*Enseignement et l'exemple de Leopardi*, questa poesia è ricordata acutamente a proposito del vento dell'*Infinito*, in cui il suo stormire non fa che rievocare delle sensazioni angosciose che portano l'io lirico a voler evadere dal mondo sensibile, laddove:

souvenez-vous, *dolce et chiara è la notte e senza vento*, l'absence de vent va da pair avec la douceur de la nuit, la quiétude de la lune, la sérénité des montagnes -, il essaie de ne faire du néant de sa condition et de l'infini de son rêve qu'une seule grande expérience, qui est de se perdre dans l'abîme de l'incrédé.²⁶³

Non è comune nella critica leopardiana questo soffermarsi sulla dialettica vento/assenza di vento attraverso cui l'infinito giunge anche in componimenti che apparentemente riguardano altro e che confermano quel valore rasserenante della sera su cui anche Foscolo si è soffermato con rara intensità lirica, messo in rilievo da Bonnefoy nella sua traduzione.

Accostandosi al *Canto Notturmo*, Bonnefoy si cimenta con un altro testo a lui particolarmente congeniale e variamente commentato nei suoi scritti e rielaborato nelle proprie poesie. Già il titolo (che anche in fase di redazione aveva subito con Leopardi vari mutamenti) della traduzione, dal piglio affabulante, incornicia tra «canto» e «notte» l'erranza del pastore: *Chant d'un pasteur errant, en Asie, la nuit*.

Com'è noto, in questo canto, l'ultimo del periodo pisano-recanatese, è assente lo sfondo paesano dei testi precedenti e la meditazione è affidata a un pastore errante in luoghi lontani e indeterminati, che pone alla luna una serie di interrogativi intorno al mistero dell'esistenza.

Si tratta di una canzone libera, organizzata in sei strofe di endecasillabi e settenari variamente alternati. Ogni strofa si chiude con la rima in *-ale* che dà un andamento uniforme, quasi di nenia, al componimento.

La prima strofa propone ben sei domande alla luna intorno al significato dell'esistenza, la ripetitività e l'apparente insensatezza del vivere.

²⁶³ Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, cit., p. 14.

Con il poeta francese le domande diventano sette, in quanto ai versi 6-7 della traduzione vi è l'ulteriore esplicitazione della domanda: «Ancor non sei tu paga / di riandare i sempiterni calli?» con lo sdoppiamento dell'interrogazione: «N'es-tu pas fatiguée de suivre ainsi / ces chemins éternels? N'es-tu pas lasse / de tout cela?». Nella prima strofe non sono poi moltissime le variazioni.

Qualcosa cambia nella resa degli ultimi quattro versi in cui Bonnefoy propone una duplice anafora («Que...Que»; «Soit...Soit») assente nel testo originale, dilatando e sciogliendo il chiasmo «al pastor la sua vita / la vostra vita a voi?» reso con: «Que vaut, pour un pasteur, sa vie; et pour vous les astres, / que valent vos propres vies?» e poi nella chiusa «dimmi: ove tende / questo vagar mio breve, / il tuo corso immortale?» tradotto così: «Dis-moi, où vont / soit cette brève errance qui est mienne, / soit ta course, qui ne sait pas qu'il y a la mort?».

La tendenza all'*amplificatio*, molto marcata in Bonnefoy, si conferma qui nella scelta di espandere il possessivo «mio» con «qui est mienne» e soprattutto a sostituire l'aggettivo «immortale» con una proposizione relativa che marca il tendere verso la morte, stabilendo così un *trait d'union* con la strofe successiva in cui si ritrova la celeberrima metafora del viaggio del «vecchierel» (vv. 21-38) con la vita, già abbozzata nel 1826 nello *Zibaldone* in forma prosastica:

Che cosa è la vita? Il viaggio di un zoppo e infermo che con un gravissimo carico in sul dosso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, cammina senza mai riposarsi di e notte uno spazio di molte giornate per arrivare a un cotal precipizio o un fosso, e quivi inevitabilmente cadere. (17/1/1826).

Trasferito in forma poetica, questo passo si trasforma dal piano discorsivo a quello immaginativo, mantenendo tuttavia il motivo e la medesima tessitura verbale, con recuperi lessicali diretti: «infermo» (v. 21), «gravissimo» (v. 22), «montagna» (v. 24), «gela» (v. 27), «arriva» (v. 32). Il «precipizio» del passo zibaldoniano diventa «precipitando» (v. 36) nel canto e così tante altre sequenze vengono rappresentate liricamente e attraverso delle perifrasi.

A sua volta Bonnefoy rielabora la seconda strofe leopardiana, apportandovi delle variazioni significative.

La sensazione che si ha leggendo questi versi è quella di una torsione verso il narrativo affabulante dei toni lirici del testo leopardiano, che manifestano la volontà di dialogo con il lettore cui il traduttore si rivolge a inizio di strofe («Vois») per

facilitarne l'immedesimazione col destino ineluttabile cui va incontro il «vecchierel» leopardiano.

Riportiamo pertanto i versi leopardiani con testo di Bonnefoy a fronte:

Vecchierel bianco, infermo,
Mezzo vestito e scalzo,
Con gravissimo fascio in su le spalle,
Per montagna e per valle,
Per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
Al vento, alla tempesta, e quando avvampa

L'ora, e quando poi gela,
Corre via, corre, anela,
Varca torrenti e stagni,
Cade, risorge, e più e più s'affretta,
Senza posa o ristoro,
Lacero, sanguinoso; infin ch'arriva
Colà dove la via
E dove il tanto affaticar fu volto:
Abisso orrido, immenso,
Ov'ei precipitando, il tutto obblia.
Vergine luna, tale
È la vita mortale.

Vois ce vieil homme, ses cheveux blancs,
son pas incertain, ses pieds nus,
les loques qui le couvrent, le fardeau
si lourd qu'il a sur les épaules
par les monts et les pentes,
Heurtant d'âpres rochers, enfonçant dans le
[sable
de ravin en ravin. Le vent l'assaille,
la tempête, et l'heure qui brûle
autant que celle qui glace. Et lui, il court,
il court, tout essoufflé, il traverse
des torrents, des marais, il tombe,
Il se relève, il se hâte de plus en plus,
Ne se repose pas, ne se nourrit pas,
déchiré qu'il est, et sanglant. Jusqu'au soir
où il arrive là où menaient sa route
Et tant de peine: un gouffre
Immense, horrible,
Où il se jette et va tout oublier. Ô lune,
Ô vierge, telle
Est l'existence mortelle.

Si conferma, in questa traduzione, la tendenza ad amplificare il testo di partenza, in questo caso superando la misura di due versi. La descrizione del «vieil homme» è precisata, con l'esplicitazione di alcune parti, ad esempio «vecchierel bianco» è sostituito con «ses cheveux blancs» e seguita da una precisa interpretazione data a «infermo» che non viene tradotto ed è sostituito con «son pas incertain», così come «scalzo» è reso con «ses pieds nus»...

Questi versi ruotano inoltre su tinte bianche, nivali, dal protagonista di questi versi al riferimento all'«ora» «quando poi gela» («autant que celle qui glace») per poi concludersi con il candore della «verGINE luna».

Circularmente collegata al motivo della vecchiaia dei versi precedenti, la terza strofe si apre sul motivo della nascita con una sorta di *hysteron proteron*. Prima si parla cioè della conclusione nel «gouffre / immense, horrible» e poi inizia con «fatica», riproposto da Bonnefoy con uno slittamento semantico verso «la souffrance».

Nella quarta strofa ritroviamo nuovamente le domande alla luna con delle significative variazioni, sia a proposito del lessico relativo all'infinito, ad esempio

nel verso «del tacito, infinito andar del tempo» che diventa «de l'éternelle et silencieuse» avancée de fleuve du temps» sino ai seguenti versi:

<p>Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore Rida la primavera, A chi giovi l'ardore, e che procacci Il verno co' suoi ghiacci.</p>	<p>Tu sais, / ô toi, assurément, ce qu'il est de douceur dans cet amour Auquel pense en riant l'heure d'avril, Et à qui profite l'ardeur, et à quoi [pourvoient Les glaces de l'hiver.</p>
--	--

In questa strofa, con un ampliamento proprio del passaggio relativo all'amore nella stagione primaverile, troviamo infatti inverati quei principi di poetica traduttoria esposti da Bonnefoy in *Tradurre Leopardi* dove afferma che «tradurre non può essere che interpretare», accettando l'idea di prendere dei rischi necessari al momento dell'incontro tra il «desiderio personale del traduttore» e il «desiderio» della scrittura di un autore.

A questo proposito Bonnefoy commenta alcune sue scelte traduttive a proposito del *Canto notturno* spesso motivate dal suo considerare la luna di questo componimento non un astro indifferente come ha fatto larga parte della critica leopardiana quanto invece «un'immagine della fanciulla della quale il giovane poeta ha sognato che potesse apparire all'orizzonte della sua vita per condividere il suo destino. La luna significa la donna che può dare un senso a un'esistenza, guidare un uomo: 'viaggiando' allora con lui nell'immensità deserta della materia, cancellando questa sotto lo sfavillio dell'amore».²⁶⁴

Ecco allora che si motivano meglio certe opzioni del traduttore: l'uso di differenti traduenti per rendere le parole «dell'infinito»: «aria infinita», «profondo infinito seren», «solitudine immensa» che diventano «air infini», «le ciel profond, le ciel sans borne», «cette solitude», con uno sdoppiamento delle qualificazioni relative al cielo.

Se queste variazioni rispecchiano comunque le parole leopardiane, una straordinaria variazione del modello si ha nella scelta di tradurre «seguirmi viaggiando a mano a mano» con «ou me suivre, *main dans ma main* près du troupeau».²⁶⁵ Quella che è un'espressione corrente «a mano a mano» viene intesa da Bonnefoy come la Presenza della luna che riesce a tendere la mano al pastore in un'intimità del tutto umana.

²⁶⁴ Bonnefoy, *La comunità dei traduttori*, cit., p. 91.

²⁶⁵ Corsivi nostri.

Da notare che queste riflessioni vengono preposte, in questo saggio, a quelle sull'*Infinito*, ovvero il poeta di Tours mostra di aver colto come il vagare immaginativo nello spazio e nel tempo della celebre lirica sia in tutto e per tutto simile all'erranza del pastore attraverso il «deserto piano» dell'esistenza, protendendosi verso un oltre che significa anche un aprirsi, malgrado tutto, alla speranza, alimentata dal desiderio inteso, nella sua valenza gnoseologica, come unica chiave conoscitiva per l'uomo. La luna è una «immortelle adolescente» che ha compreso «tout ce qu'il faut comprendre» (in Leopardi più sinteticamente «conosci il tutto»).

Con la quinta strofa entra in scena la «greggia» (v. 105) con cui il pastore stabilisce un confronto in senso oppositivo tra la sua consapevolezza del mal di vivere e la pacata tranquillità del gregge. A questo riguardo Leopardi introduce il motivo della «noia» che porta Bonnefoy a disambiguare il «tedio» leopardiano con «la tristesse d'être» per poi tradurre «noia» con «ennui».

Il paragone introdotto al verso 119 «uno spron quasi mi punge» viene reso in forma di similitudine vera e propria nel testo francese «c'est comme si un dard me taraudait / au point que cette halte...».

Dei versi finali risalta, nel testo leopardiano, il triplice «forse»: il primo (v. 132) propone l'ipotesi fantastica e irrealistica di poter essere felice sotto altre spoglie (uccello, tuono...); il secondo (v. 139) smentisce l'affermazione precedente; il terzo (v. 141), infine, sancisce, sia pur in forma di dubbio, l'inevitabilità dello stato di «souffrance» di cui Leopardi parla in un passo dello *Zibaldone* (22 aprile 1826) che giunge ineluttabile «dentro covile o cuna» il giorno della nascita. Gli ultimi versi della traduzione sono sostanzialmente rispettosi del testo originale, ma eliminano il «forse» rendendolo con altre espressioni dubitative, con «peut-être» ecc.

Nella raccolta *Keats et Leopardi* l'ultima traduzione inserita è quella di *A se stesso*, penultimo dei cinque testi che costituiscono il cosiddetto «ciclo di Aspasia» (*Il pensiero dominante, Consalvo, Amore e morte, A se stesso, Aspasia*), ispirato dall'amore per Fanny Targioni Tozzetti, conosciuta da Leopardi a Firenze nel maggio 1830.

La composizione dovrebbe risalire al 1833 e, in essa, il poeta si rivolge al proprio cuore, chiedendogli di star quieto, di non cedere più alle illusioni sentimentali, nel tentativo di guardare con distacco alle miserie del mondo.

Si tratta di versi aspri, caratterizzati da uno stile marcatamente nominale, antimelodici se confrontati alla cristallina melodia dei canti pisano-recanatesi. *A se stesso* è costituito da un'unica strofa di endecasillabi e settenari liberamente alternati.

Bonnefoy propone la seguente versione:

À soi-même

Pour toujours prenne fin
 Ta fatigue, mon cœur. Mon ultime illusion
 Est morte, que j'ai crue qui serait sans fin.
 Morte. Et me souvenant des rêves les plus chers,
 Je sens bien que l'espoir s'est éteint en moi,
 Mais même et plus encore le désir.
 Repose, pour toujours. Tu as assez battu.
 Rien ne mérite tes fièvres. D'aucun soupir
 N'est digne cette terre. Amertume et ennui
 Est la vie, et jamais rien d'autre. Et boue est le monde.
 Apaise-toi, maintenant. Désespère
 Une dernière fois. À l'espèce humaine
 Le destin n'a donné que de mourir. Méprise
 Qui tu es, désormais. Méprise la nature,
 Cette force brutale qui préside
 En secret au malheur universel. Méprise
 L'infinie vanité de tout ce qui est.

Bonnefoy propone delle soluzioni originali per comunicare in lingua francese il dolore del disinganno e la fermezza razionale con cui cerca di imporre al suo «cor» di quietarsi, riscrivendo il testo di partenza in modo insieme fedele e autonomo.

Viene mantenuta la sintassi franta e spezzata che caratterizza il componimento contraddistinto da periodi molto brevi e pause frequenti.

L'andamento paratattico di entrambi i testi riflette la concitazione interiore, dominata dall'urgenza del controllo riflessivo.

Già l'inizio della traduzione segna una differenza rispetto al testo originario con la sostituzione del verbo al tempo futuro («poserai») con «prenne fin» che anticipa i successivi imperativi presenti nel brano.

Degne di menzione le scelte lessicali: nel tradurre «inganno» (v. 2 e v. 4 al plurale) Bonnefoy opta per due diversi traduttori, entrambi molto efficaci: nel primo caso «l'inganno estremo» è tradotto con «mon ultime illusion», operando una scelta significativa sia perché l'aggiunta del possessivo connota in senso soggettivo la sua affermazione, sia perché esplicita il valore illusorio insito nella parola «inganno» che in Leopardi (insieme a «sogno», «speme», «folia» ecc.) appartiene a pieno titolo allo

stesso campo semantico dell'illusione, che, pur essendo raramente presente come lemma nella scrittura leopardiana, affiora costantemente grazie ad altre parole contigue, in cui sono mantenuti gli stessi tratti semantici.²⁶⁶

Bonnefoy mostra di averlo compreso molto bene, anche quando sente il bisogno di chiarire «cari inganni» con «des rêves les plus chers».

Un'altra variazione significativa è riscontrabile alla fine quando crea una ripetizione del verbo «méprise» per tradurre «disprezza / te, la natura, il brutto / poter». Il verbo italiano riferito cioè a tre oggetti, viene ripetuto, scindendo i vari elementi.

La frequenza della forma imperativa indica tuttavia un desiderio, insinuando forse l'idea che il «cuore» nonostante i disinganni patiti, continuerà a coltivare quelle dolci illusioni che sono necessarie per vivere.

Di recentissima pubblicazione è il commento e la traduzione di *A Silvia* di cui riportiamo, a titolo esemplificativo, i versi iniziali:

Silvia, rimembri ancora
 Quel tempo della tua vita mortale,
 Quando beltà splendea
 Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
 E tu, lieta e pensosa, il limitare
 Di gioventù salivi?
 Sonavan le quiete
 Stanze, e le vie d'intorno,
 Al tuo perpetuo canto,
 Allor che all'opre femminili intenta
 Sedevi, assai contenta
 Di quel vago avvenir che in mente avevi.
 Era il maggio odoroso: e tu solevi
 Così menare il giorno.
 (vv. 1-14)

Silvia, te souviens-tu
 de ton temps sur la terre? La beauté
 Illuminait tes yeux qui n'auront eu,
 rieurs, qu'une journée,
 Et toi, tu gravissais, joyeuse, pensile,
 Le seuil, ô jeune fille, de ta vie.
 Et résonnaient paisibles
 les salles, les rues proches,
 de ton chant perpétuel
 Quand tes travaux de femme te gardaient
 Assise à ta croisée, attentive, contente
 De ce vague avenir auquel tu rêvais.
 C'était le mois de mai, tout en odeurs.
 Et c'est ainsi
 Que se passaient tes heures
 Et tes jours.²⁶⁷

Anche a distanza di anni, dunque, Leopardi continua a essere un interlocutore privilegiato di Bonnefoy che, sino a oggi, continua a cimentarsi con *I Canti*.

²⁶⁶ Cfr. Rosalba Galvagno, *Il paradigma dell'illusione* in AA.VV., *Illusione. Primo colloquio di letteratura italiana*. Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli, Cuen, 2006.

²⁶⁷ Leopardi, *A Silvia*, edizione bilingue, commento e traduzione di Bonnefoy, nota al testo di Carlo Ossola, Torino, Alberto Tallone, 2011. Questa versione era apparsa precedentemente in Bonnefoy, *Le tombeaux de Leopardi* et une version de *A Silvia*, avec deux lithographies de Farhad Ostovani, Barrica en Rouergue, Trames, 2006. Uno stralcio del commento di Bonnefoy è stato riportato su «La Domenica. Il Sole 24 ore» col titolo *Silvia, te souviens-tu?* (n. 193, 17/7/2011). Il testo per intero è riportato anche in Dotoli, *Yves Bonnefoy...*, cit., p. 119.

In questo caso, il suo lavoro appare particolarmente prezioso in quanto è corredato da un suo stesso commento, fatto non nuovo, ma che in questo caso assume un maggiore rilievo, trattandosi di un volume, tirato in 188 esemplari, incentrato unicamente sulla celebre poesia leopardiana.

Confrontando i due testi, si confermano le caratteristiche proprie del tradurre di Bonnefoy. Ci troviamo di fronte a una traduzione raffinata ed elegante che non tradisce certo lo ‘spirito’ dell’originale, pur apportandovi numerose variazioni.

I versi vengono ulteriormente franti e l’interrogativa iniziale, di sei versi nel testo-*source*, è abbreviata in soli due versi in cui emerge l’allitterazione della /t/, modificando quindi l’andamento sintattico, anche successivo, della poesia.

«Quel tempo della tua vita mortale» è reso con «ton temps sur la terre» e, soprattutto, il traduttore mostra di non tenere in conto le celebri dittologie aggettivali caratterizzanti *A Silvia* («lieta e pensosa», «ridenti e fuggitivi») proponendo altre soluzioni. Per la prima coppia di aggettivi si assiste a una vera e propria riscrittura del testo originale, come si può leggere nei versi sopra riportati, che velano di ombra il momento del riso, laddove la seconda sequenza aggettivale è espressa in forma asindetica. Un’espansione si ha nel tradurre i versi 13-14: anche in questo caso l’aggettivo «odoroso» è ampliato con la perifrasi «tout en odeurs» e il giorno diviene «tes heures / e tes jours».

Riportiamo adesso, vista la ridotta reperibilità di questa recente traduzione, il resto della riscrittura di Bonnefoy:

Moi, mes chères études
 Je les laissais quelque fois, ces feuillets
 Jaunis, où ma jeunesse
 Et la meilleur de ma vie se perdaient,
 Et des balcons du logis paternel
 Je tendais mon oreille vers ta voix
 Et le bruit que faisaient, diligentes, tes mains
 S’évertuant sur la toile grossière.
 Je contemplais le ciel, tout à sa paix,
 Les rues ensoleillées et les jardins.
 Par là, c’était la mer, là bas les collines,
 Quelle langue mortelle aurait su dire
 Ce que je ressentais au fond de mon cœur?

Que de douces pensées, que d’espérances,
 Que d’élans de ce cœur, ô ma Silvia!
 Et qu’elles nous semblaient
 Belles, nos existences, nos destinées!
 Au souvenir de tant d’espoir je sens

Une émotion m'ètreindre,
 J'ai mal, je me désole, c'est à nouveau
 La détresse qui reste des grands malheurs.
 Ô nature, nature,
 Pourquoi ne tiens-tu pas
 Tes promesses, pourquoi
 Abuses-tu ainsi tes filles, tes fils?

Toi, l'hiver n'avait pas flétri l'herbe encore,
 Que te frappait un mal mystérieux
 Et tu étais vaincue, tu es morte. Ô ma douce,
 Tu n'as pas vu ta jeunesse fleurir,
 Ni senti ton cœur battre
 À quelque éloge ou de tes mèches brunes
 Ou de tes yeux ardents bien que timides.
 Au soir des jours de fête tes compagnes
 N'auront pas avec toi devisé d'amour.

Et bientôt était morte
 Aussi mon espérance. Le destin
 À moi aussi refusa la jeunesse.
 Ah, comme tu es loin
 De moi, si tendre amie
 De mes jeunes années, toi, mon attente
 Maintenant tout en pleurs! Est-ce cela,
 Le monde? Est-ce cela,
 L'amour, les joies, les travaux, l'existence
 Dont si souvent nous parlions entre nous?
 Est-ce cela, la condition humaine?
 La vérité, d'un coup; et toi, l'infortunée,
 Qui es tombée et qui de loin me montres
 D'un geste de ta main
 La mort, ce froid, et la tombe déserte.

Nella terza strofa della poesia leopardiana l'io lirico riflette su se stesso in relazione alle sensazioni suscitategli dalla voce e dalla vista di Silvia.

Il traduttore non cerca di riprodurre il chiasmo prodotto da «studi leggiadri...sudate carte», trascurandone le peculiarità semantiche in cui sembrano contrapporsi gli studi letterari più graditi ai lavori inevitabilmente più gravosi, probabilmente nelle fasi della scrittura e quindi del travaglio compositivo.

Il primo aggettivo è di uso comune «chères», mentre «ces feuillet / jaunis» (con *enjambement* a separare i due termini) costituisce un esempio di traduzione-interpretazione con l'uso di un aggettivo cromatico riferito ai fogli di carta.

Altre scelte traduttive sono in funzione di una chiarificazione o semplificazione del testo originario, come avviene nella resa de «il tempo mio primo» con «ma jeunesse» o «al suon della tua voce» espresso con «vers ta voix», laddove una vera e

propria riscrittura si ha nel rendere i versi 21-22 in cui Bonnefoy esplicita la sensazione uditiva che nel testo leopardiano era riferita manifestamente solo alla voce di Silvia, con un'amplificazione dei versi, l'aggiunta di «le bruit» e «diligentes».

Modificato è anche il senso de «la faticosa tela» che fa da *pendant* alle «sudate carte» leopardiane, in cui il traduttore si serve di un aggettivo riferito non tanto alle sensazioni di Silvia o del poeta quanto invece alle caratteristiche dell'oggetto stesso, in questo caso alla tela che diventa «grossière», laddove l'idea dello sforzo è resa con l'aggiunta del verbo «s'évertuant».

Infine per i versi 26-27 di *A Silvia*, il traduttore preferisce la forma interrogativa, rendendo «in seno» con «au fond de mon cœur?».

La quarta strofa, centrale, segna la svolta, attraverso tre sezioni di quattro versi ciascuna: dapprima (vv. 28-31) condensa con due esclamative la felicità di un tempo favoloso, in cui il poeta e Silvia sembrano identificarsi («ci», v. 30), nei versi successivi (vv. 32-35) si registra la caduta dell'illusione; infine (vv. 36-39) viene additato il disinganno della natura attraverso due proposizioni interrogative.

Bonnefoy mantiene le due esclamative iniziali, esplicitando «che cori» con «que d'élans de ce cœur» e «quale allor ci apparia...» con «qu'elles nous semblaient / belles nos existences, nos destinées!» che porta a una ripetizione nell'uso della prima persona plurale resa nel testo italiano solo con «ci», in qualche modo rendendo le riflessioni più circoscritte alle vicende di questa coppia immaginaria che non riferite all'intera umanità.

Questa impressione è del resto confermata dai versi successivi in cui Bonnefoy inserisce moltissimi riferimenti all'io lirico assenti nel testo originario. Laddove cioè in Leopardi ritroviamo tra i versi 32 e 35 la presenza del poeta marcata soltanto da tre *-mi* enclitici, nella traduzione corrispondente vi sono due «me» e soprattutto 3 «je», assenti questi ultimi nel testo originario.

Questa porzione di testo, in posizione perfettamente centrale (in quanto costituisce la sezione mediana della quarta strofe) è la chiave di volta dell'intero meccanismo compositivo, perché separa i due momenti fondamentali della lirica: da un lato l'età favolosa della giovinezza dall'altro l'«apparir del vero» (v. 60).

Nella traduzione viene meno la significativa rima «sventura / natura», ma appare chiaro che il poeta-traduttore abbia appieno compreso lo spessore semantico di questi

versi, in quanto ne suggerisce delle significative variazioni, anche nel tradurre i versi 33-34 in cui appunto vi è una vera e propria variazione rispetto al testo originario.

Per quanto riguarda, infine, l'ultimo dolente interrogativo alla natura, la modifica apportata da Bonnefoy riguarda la traduzione di «inganni» con «abuses-tu» e l'ampliamento di «i figli tuoi» con «tes filles, tes fils» che potrebbe essere ricollegato a quella tensione verso il femminile nella critica-traduzione dell'autore francese su cui si è scritto precedentemente.²⁶⁸

Il componimento si chiude con la quinta e la sesta strofa in cui il crollo delle speranze si manifesta, prima con la morte di Silvia, poi con la disillusione e l'immagine finale della «tomba ignuda».

In questi versi centrale è il motivo del freddo, chiara metafora per indicare la morte reso da Bonnefoy prima con «l'hiver n'avait pas flétri l'herbe encore» e poi, nel verso finale, con la resa della «fredda morte...» con «la mort, ce froid, et la tombe déserte».

Particolarmente bella è il modo con cui Bonnefoy esprime la parte riferita a Silvia, privata dei piaceri della giovinezza.

Il celebre appellativo «tenerella» è reso con «ô ma douce» (laddove il traduttore sopprime il «dolce» del v. 50 riferito alla speranza), alludendo a Leopardi con «au soirs des jours de fête» per rendere «i dì festivi» che rimanda chiaramente al titolo de *La sera del dì di festa* e all'ambientazione di altri componimenti come *Il sabato del villaggio* in cui si fa riferimento ai preparativi della gioventù recanatese durante occasioni festive, ma soprattutto merita attenzione la scelta di rendere l'ultimo binomio aggettivale «sguardi innamorati e schivi» con «de tes yeux ardents bien que timides».

Forse il poeta francese intende conferire maggiore carnalità a Silvia i cui occhi diventano «ardenti», suggerendo quindi non una disincarnazione della sua figura da rendere con tratti eterei ed evanescenti, ma muovendosi in linea con quel processo di erotizzazione dei lirici italiani che Scotto ha evidenziato a proposito delle traduzioni effettuate da Bonnefoy sul *Canzoniere* di Petrarca.²⁶⁹

²⁶⁸ *Supra*, pp. 143-144.

²⁶⁹ Cfr. Scotto, *Yves Bonnefoy traducteur de Leopardi et de Pétrarque*, «Littérature», n. 150, giugno 2008, pp. 70-82.

Secondo Dotoli, per tradurre questo celebre canto leopardiano, Yves Bonnefoy ha creato un Leopardi-Bonnefoy,²⁷⁰ è questo uno dei casi in cui più chiaramente si verifica il passaggio dalla traduzione all'atto creativo, in quanto l'autore francese ritrova una «résonance» del suo mondo interiore, delle «ondes rythmiques» della parola nei versi con cui si confronta.

Nel suo commento metatraduttivo, Bonnefoy sente il bisogno di premettere alle osservazioni più direttamente riguardanti *A Silvia*, delle considerazioni più generali su Leopardi che, in parte, richiamano i saggi precedenti composti sul Recanatese, ma che ancor più centralizzano il valore della parola poetica quale chiave di accesso privilegiata all'universo dello scrittore e soprattutto, attraverso l'«intelligenza delle parole» permettono di attingere a un livello interpretativo più profondo.

Sono le parole, infatti, secondo il commento di Bonnefoy, ad aver affascinato Giacomo bambino, in mezzo a esse si era formato e cresciuto, prima come lettore e ben presto anche come autore.

Erano quelle che poteva ritrovare nella vasta biblioteca paterna, ma anche quelle provenienti dall'esterno, ascoltate mentre era chino al suo tavolo di lavoro. Bonnefoy distingue tra parole della scienza e parole della poesia, «cariche di sogni [...] ma portate dal desiderio di essere, per lo spirito umano, quell'orizzonte della Sera del dì di festa ove “dolce e chiara è la notte e senza vento”».

Leopardi, tra i poeti italiani, è colui che ha meglio compreso che la poesia si trova a questo bivio, tra le due vie che si aprono nel cuore della parola.

Leopardi mostra di saper ascoltare le «grandi parole della terra» e le accoglie nella sua poesia, concede loro diritto di cittadinanza, pur essendo a sua volta privato di ogni reale condivisione, il poeta di Silvia è comunque un «essere che ama», «capace di amare senza provare il bisogno di possedere», un poeta che «sa attingere a ciò che non ha posseduto». *A Silvia* è proprio un canto che dimostra sino a qual punto di condivisione potesse giungere il poeta nei confronti di qualcuno che è rimasto distante, ma ha fatto esperienza acuta e precoce della precarietà della vita.

Dal commento alle note del traduttore: Bonnefoy ritorna sulle difficoltà di tradurre Leopardi, iniziando proprio dalla «luce» che emana dalle parole «ridenti e fuggitivi». Nel passaggio da un vocabolario a un altro diventa difficile per il traduttore restituire in un'altra lingua non solo i significati «chiari e latenti» del testo,

²⁷⁰ Dotoli, *Yves Bonnefoy, dans la fabrique de la traduction*, cit., p. 122.

ma anche la «vita delle parole» in quanto «le parole del francese non hanno lo stesso modo di vivere che quelle dell'italiano nei *Canti*».

Della traduzione di *A Silvia* Bonnefoy mostra di aver avuto difficoltà a tentare di far rivivere nella lingua francese la «bellezza infinita, e infinitamente italiana, di versi come: “Sonavan le quiete / stanze, e le vie dintorno, / al tuo perpetuo canto”», ammettendo il fascino delle dittologie aggettivali iniziali, intese come ossimoriche. Molto importante è la conclusione del discorso, che iscrive la traduzione da Leopardi entro una precisa dinamica del Desiderio su cui Bonnefoy torna anche in altri luoghi:

Per quanto insufficiente sia la traduzione, è attraverso questa stessa insufficienza che la rivela cosa mortale, essa ha dato forma a un desiderio, rivelato un affetto, designato il poeta che meritava questa profonda fedeltà. Non è poco. Se solo avessi fatto intendere che amo Leopardi, che la sua opera più che da ammirare è da amare, questo potrebbe bastarmi.²⁷¹

3.6 SULLE TRACCE DEL LEOPARDISMO POETICO DI BONNEFOY

Che l'adesione di Bonnefoy alla poesia e poetica leopardiana sia operante a un livello profondo dovrebbe essersi manifestato in modo chiaro dagli esempi tratti dalle sue traduzioni e dai suoi saggi.

Un influsso così pervasivo, suffragato da un'autentica dichiarazione d'amore qual è quella riportata alla fine del precedente paragrafo, non può che legittimare una ricerca dell'intertestualità leopardiana all'interno delle sue stesse opere, soprattutto quelle poetiche.

Se lo stesso autore dichiara di essersi soffermato maggiormente sul poeta italiano a partire dal 1995, è pur vero che anche in opere precedenti è possibile individuare degli influssi o degli echi della poesia del Recanatese.

Cominciamo questa rapida ricognizione col dire che Bonnefoy ha dedicato a Leopardi un *tombeau*:

Le tombeau de Giacomo Leopardi
Dans le nid de Phénix, combien se sont
Brûlé les doigts à remuer des cendres!
Lui, c'est de consentir à tant de nuit
Qu'il dût de retrouver tant de lumière.

Et ils ont élevé, ces mots confiants,

²⁷¹ Bonnefoy, *Silvia, te souviens-tu?*, cit.

Non le quelconque onyx vers un ciel noir
 Mais la coupe formée par ses deux paumes
 Pour un peu d'eau terrestre et ton reflet,

O lune, son amie. Il t'offre de cette eau,
 Et toi penchée sur elle, tu veux bien
 Boire de son désir, de son espérance.

Je te vois qui vas près de lui sur ces collines
 Désertes, son pays. Parfois devant
 Lui, et te retournant, riante; parfois son ombre.²⁷²

Per il suo *tombeau*, Bonnefoy sceglie la forma del sonetto eterometrico, con versi prevalentemente decasillabi e alessandrini.

La presentazione del poeta italiano avviene in modo conforme all'interpretazione critica privilegiata da Bonnefoy, in questo caso centralizzando due importanti elementi primordiali, il fuoco e l'acqua, fondamentali nell'esegesi di Bachelard, i quali si ergono, nel loro aspetto vivificante, quasi per compiere una sfida all'oscurità della notte.

E così nel consenso alla notte («tant de nuit») traspare l'idea di speranza, secondo Scotto, verso quelli che Leopardi chiama i «cari inganni»; le parole di Leopardi sono fiduciose («mots confiants»), forse in contrasto al solipsismo verbale di Mallarmé con cui il poeta crea una contrapposizione sia scrivendo anche *Le tombeau de Stéphane Mallarmé* che soprattutto attraverso l'espressione «non le quelconque onyx» che richiama «ses purs ongles très haut dédiant leur onyx» (*La hantise du ptyx* in *L'imaginaire métaphysique*).

Dai versi successivi appare subito chiaro come Bonnefoy tenga presente la lezione del *Canto notturno* in cui il pastore solitario stabilisce un dialogo, di tipo amoroso secondo il critico francese, con la luna.

Qui, nella scrittura lirica, è perfezionato e approfondito quel particolare legame tra l'uomo e gli astri cui aveva dato già corpo nella traduzione del *Canto notturno*, immaginando il pastore «main dans ma main» con la luna.

Questa idea di una luna compagna di viaggio, e non astro distante e indifferente, è ribadita in questi versi: dopo che la luna accetta di «boir de son désir, de son espérance» lo segue nei luoghi deserti della vita, talvolta standogli davanti «riante» (e si noti qui la ripresa del lemma usato nella traduzione degli «occhi ridenti» di Silvia), in altri casi come ombra.

²⁷² Scotto, commento a Bonnefoy, *L'opera poetica*, cit., pp. 1592-1593.

In linea con la poetica bonnefoyana dunque, dalle tenebre può sempre apparire improvvisa e attesa la fiamma della luce.

Dall'osservazione realistica dei fatti, l'autore supera i rigidi parametri della ragione, affidando alla poesia il compito di andare oltre le schematizzazioni razionali, in un originale percorso «di specie mistica, di natura laica se non addirittura atea».²⁷³

Secondo questo itinerario suggerito dal poeta, l'io inseguirebbe la perfezione, ma una volta che l'ha conosciuta avverte che la sua salvezza può venirgli solo dimenticandosene, in quanto «l'imperfezione è la cima».

La poesia dedicata espressamente al Recanatese sembra porsi proprio su questa linea, ci propone un paesaggio metafisico, un inizio enigmatico con l'evocazione della Fenice, simbolo peraltro di resurrezione, che dalle ombre tenebrose e dalla consistenza petrosa della realtà riesce a intrecciarsi mirabilmente con toni evanescenti, in cui l'«eau terrestre» si unisce al «reflet» lunare, quindi alla dimensione astrale, associando insomma la finitudine all'infinito.

La predilezione per queste tematiche accostate a Leopardi ci permette quindi di compiere un percorso a ritroso per ritrovare anche in altre poesie precedenti tracce intertestuali leopardiane.

I versi del *Tombeau* fanno ricordare ad esempio alcuni componimenti di *Pierre écrite* (1964), raccolta poetica che si situa in una fase di profondi cambiamenti nella vita dell'autore tra cui la già ricordata scoperta dell'abbazia di Valsaintes, referente topografico di molte raccolte:

La mia vita cambiava, su molti piani. E, per esempio, vi era apparsa una casa che pareva, come dirlo altrimenti? Il ricongiungimento del qui e del là, e pareva dare pienezza al luogo e al tempo da essa offerti a delle vite che ne accettavano limiti. Alcune poesie di *Pietra scritta* si situano per me nel punto a lungo desiderato della fusione di quei contrari apparenti, il finito e l'infinito, il corpo e lo spirito.²⁷⁴

Il problema del limite e del suo superamento caratterizza già la poesia di molti esponenti del Romanticismo, e quindi anche di Leopardi; in Bonnefoy questa importante tematica si innesta ad altri elementi, come in questo periodo, l'incontro con la donna amata e la scoperta di un *vrai lieu*.

²⁷³ Paolo Ruffilli, *Verso la dissipazione nel blu del mondo*, in mhtml:file://F:/Zibaldoni_bonnefoy.mht.

²⁷⁴ Scotto, commento a Bonnefoy, *L'opera poetica*, cit., p. 1468.

Fra i testi che sembrano richiamare toni leopardiani ve ne sono alcuni da *L'été de nuit*, che, entro lo scenario notturno, propongono un paesaggio simile alla poesia prima analizzata. Si veda ad esempio la seguente poesia:

IX

Eaux du dormeur, arbre d'absence, heures sans rives,
 Dans votre éternité une nuit va finir.
 Comment nommerons-nous cet autre jour, mon âme,
 Ce plus bas rougeoiement mêlé de sable noir?

Dans les eaux du dormeur les lumières se troublent.
 Un langage se fait, qui partage le clair
 Buissonnement d'étoiles dans l'écume.
 Et c'est presque l'éveil, déjà le souvenir.²⁷⁵

Tutta la sezione da cui è tratta questa poesia propone un ravvicinamento del cielo alla terra, cui corrisponde il rischiararsi delle tenebre («Il me semble, ce soir, / que le ciel étoilé, s'élargissant, / se rapproche de nous; et que la nuit, / derrière tant de feux, est moins obscure», I, vv. 1-4), esattamente come avviene nella poesia dedicata a Leopardi.

Della poesia IX si può intanto notare la sequenza sostantivale e la fusione di più suggestioni letterarie da Rimbaud a Baudelaire.

Simile al *tombeau* è l'antitesi cromatica tra l'oscurità («nuit» e «noir») e la luce del risveglio («jour», «lumières», «clair», «étoiles», «éveil»), tutto pervaso da un tono malinconico che associa il momento dell'*éveil* al passato, a quello che Bonnefoy chiama «souvenir» e per Leopardi, come la stessa traduzione di Scotto suggerisce, è «rimembranza».

Motivi molto simili sono quelli ripresi nella lirica *Le jardin* (e ancora una volta si confrontino come temi analoghi abbiano suscitato l'interesse anche di Jaccottet in relazione a Leopardi), per la ripresa del tema del ricordo e poi nell'ultima strofa, ancora una volta per il valore di guida al cammino del cielo stellato:

Étoiles et vous, craies d'un pur chemin,
 Vous pâlisiez, vous nous preniez le vrai jardin,
 Tous les chemins du ciel étoilé faisant ombre
 Sur ce chant naufragé; sur notre route obscure.²⁷⁶

²⁷⁵ Ivi, p. 242.

²⁷⁶ Bonnefoy, *L'opera poetica*, cit., p. 244.

Anche qui si ritrova la stessa atmosfera onirica di altre poesie in cui la strada è oscura malgrado la luce delle stelle e il ‘naufragio’ del canto nel buio.

Tanti altri sono i riferimenti a Leopardi che spesso sono mediati da altre fonti, come ad esempio da Virgilio altro autore caro a Bonnefoy.

Si pensi alla poesia *Le livre, pour vieillir*,²⁷⁷ in cui l’atmosfera bucolica riconduce all’autore dell’*Eneide*, ma l’accostamento immediato tra le «étoiles transhumantes» e «le berger / vouûté sur le bonheur terrestre» sembra davvero una suggestione del *Canto notturno*.

In un contesto sereno il poeta ascolta «le silence» (v. 4), altra parola-chiave anche del sistema leopardiano, cerca di aprire il proprio cuore per riprendere, con la vecchiaia (e si pensi al «vecchierel canuto e bianco» di Leopardi), a leggersi in modo più chiaro avendo ormai fatto esperienza della finitudine.

La stessa idea del libro come quello che si scrive nel corso della propria vita ha un’ampia tradizione letteraria, ma potrebbe far pensare anche a un noto passo leopardiano in cui il poeta di Recanati dichiara di voler scrivere versi che avrebbero poi potuto riscaldare la sua vecchiaia.

Anche nel caso della raccolta *Dans le leurre du seuil* le affinità con Leopardi sono probabilmente da individuare nel comune attingere ai classici greci e latini, soprattutto per il poeta francese a Omero e Virgilio, unitamente a Shakespeare (in particolare al *Racconto d’inverno*) e ad altri autori più moderni.

Nella poesia *Le fleuve* ritroviamo alcune atmosfere sempre riconducibili al *Canto notturno* («les bêtes et les choses anuitées / à l’infini sous le manteau d’étoiles»),²⁷⁸ con dei successivi riferimenti alla costellazione dell’Orsa e alla posizione di un osservatore che appare come abitudinario scrutatore degli astri nella speranza di una possibile giunzione tra piano sidereo e terrestre, così come avviene nella rilettura che Bonnefoy propone di Leopardi:

Tu regardes couler le fleuve terrestre,
En amont, en aval la même nuit
Malgré tous ces reflets qui réunissent
Vainement les étoiles aux fruits mortels.²⁷⁹

²⁷⁷ Ivi, p. 284.

²⁷⁸ Ivi, p. 300.

²⁷⁹ Ivi, p. 302.

In questi versi è da rilevare anche la presenza del lemma «fruit» che in Leopardi assume una particolare valenza («uso alcuno, alcun frutto, indovinar non so»).

Questi motivi, e soprattutto la presenza del pastore e delle stelle, percorrono l'intero componimento, ripresentandosi in altri testi di questa raccolta, come nella poesia *Deux couleurs*, anch'essa di ambientazione notturna che presenta una felice integrazione di elementi che sono anche leopardiani («étoile», «berger») con altri più nettamente connotati dalla poesia di Bonnefoy («pierre»): «Plus avant que l'étoile / qui a blanchi / trouve l'agneau le berger / parmi les pierres».²⁸⁰

La raccolta *Ce qui fut sans lumière* è del 1987 e in essa è centrale il tema del ritorno all'infanzia favorito dalla casa di Valsaintes di cui si racconta l'esodo e quindi la fine del sogno che la dimora aveva rappresentato.

A partire da questa raccolta viene introdotto il tema della neve (*La neige*), poi centrale in *Début et fin de la neige*, intesa come «luce terrestre che pare ridipingere l'armonia delle cose con la musica del silenzio».²⁸¹

Evidente è ancora una volta il substrato virgiliano (*Ecloga IV*) per il tema pastorale e il motivo dell'epifania del «bambino nascente», già presente in precedenti sillogi.

La poesia di apertura, dal titolo *Le souvenir*, contiene più di un richiamo a Leopardi, evidenziato, tra l'altro, anche da Fabio Scotto.²⁸²

Attraverso il ricordo l'autore immagina di svegliarsi nell'amata casa di Valsaintes, evocando con toni nostalgici questo luogo.

Tutto quindi è rievocato al passato (la casa, i mandorli, gli uccelli e più in generale il paesaggio), mentre il tempo disperde le immagini della «rimembranza», privando il poeta di una parte di sé dal momento che il luogo del ricordo coincide con lo stesso io poetico («toute une part de ce que je fus»).

Oltre alla titolazione (che potrebbe richiamare *Le ricordanze*) è soprattutto il paesaggio notturno leopardiano a essere intrecciato fittamente col resto della rimemorazione lirica.

Basti pensare ai seguenti versi per rendersi conto che le somiglianze non possono essere causali, ma costituiscono una vera e propria riscrittura dei versi del poeta di Recanati, in particolare de *La sera del dì di festa*:

²⁸⁰ Ivi, p. 334.

²⁸¹ Scotto, commento a Yves Bonnefoy, *L'opera poetica*, cit., p. 1514.

²⁸² Ivi, pp. 1516-1517.

[...] *La nuit est calme,*
 sa lumière ruisselle sur les eaux,
 la voile des étoiles frémit à peine
 dans la brise qui passe par les mondes.
 La barque de chaque chose, de chaque vie
 Dort, dans la masse de l'ombre de la terre,

Et la maison respire, presque sans bruit,
 L'oiseau dont nous ne savions pas le nom dans la vallée
 À peine a-t-il lancé, on dirait moqueuses
 Mais non sans compassion, ce qui fait peur,
 Ses deux notes presque indistinctes trop près de nous.
 Je me lève, j'écoute ce silence,
 Je vais à la fenêtre, une fois encore,
 Qui domine la terre que j'ai aimée.²⁸³

Rispetto al testo leopardiano vi sono naturalmente delle differenze, come il richiamo all'elemento equoreo nella prima strofa citata e soprattutto la forte sintonia con il luogo evocato che sfiora l'identificazione, laddove molto più complesso è l'atteggiamento di Giacomo nei confronti della sua odiosamata Recanati.

«Le souvenir» del poeta francese è poi condiviso con la persona amata a differenza di Leopardi che anzi immagina il sonno sereno e aproblematico della donna, anche se il senso della solitudine colpisce anche Bonnefoy («J'ai a demeurer seul»).

Eppure nella notte «calme», nella descrizione di un cielo stellato e di una brezza che attraversa i mondi sembra veramente di rileggere lo scenario notturno de *La sera del dì di festa*. Il «tu dormi» della poesia dei *Canti* riferito alla donna ritorna nel «dort» riferito però alla barca, simbolo, a sua volta, alla maniera di Luzi, della vita stessa. E poi, in questa lirica di *Ce qui fut sans lumière* molto rilevante è lo spazio riservato alle sensazioni uditive, dalla quiete notturna in cui la casa «respire, presque sans bruit» al cantare degli uccelli in questo caso delle «notes presque indistinctes» di un «oiseau» insieme vicino e lontano agli uomini.

E ancora leopardiana è la visione dell'io lirico dalla finestra, consueta nei *Canti* che appunto propongono una visione filtrata della realtà in cui è spesso posto un diaframma tra l'io lirico e la realtà circostante.

Nel testo francese la vista dalla finestra propone un paesaggio anch'esso, nella sua *enumeratio* per asindeto, frequente nei versi leopardiani («des montagnes; des

²⁸³ Ivi, pp. 426-428. Corsivi nostri.

vallées»), seguita da un richiamo a «une fête» poi riproposto con ancor più esplicito leopardismo più avanti a proposito delle «guirlandes du soir de fête».

L'io lirico immagina di compiere come un movimento discendente lungo un percorso di passaggio dal sonno-sogno alla veglia, in un contesto sereno e ancora una volta chiaramente riconducibile alle parole di Leopardi: «si paisible est la nuit qui les vêt de lune».

Lungo il componimento si sovrappongono «voix qui chantent là-bas» udite quindi alla distanza, l'evocazione di un'ombra che sembra seguire il poeta «comme une jeune fille» e porta a un singolare passaggio dal pronome personale «je» su cui si era sorretta l'intera lirica a «il» che forse consente un maggiore distanziamento, quasi un 'guardarsi' dal di fuori per poi auspicabilmente ritrovarsi.

Anche questa descrizione riferita a un'eterea figura muliebre sembra sovrapponibile all'immagine ideale della luna-fanciulla-da-amare proposta da Bonnefoy nella sua traduzione-interpretazione dei versi di Leopardi.

E infine, al riaffiorare del motivo selenico, ecco alla fine del componimento riprendere, entro un tessuto onirico (su cui anche il poeta di Recanati si era ampiamente soffermato e non solo nella poesia *Il sogno*, ma già prima nei suoi studi eruditi, come nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*), il riferimento al gregge e al suo procedere ripetitivo («reprennent piétinant leurs plus vieux chemins»).

Di forte impatto emotivo, enigmatica e con un'intertestualità stratificata (si noti la chiusura con un motivo musicale in cui è ravvisabile un'allusione al mito di Marsia più volte presente nella produzione di Bonnefoy): «Je vois l'étoile boire parmi les bêtes / qui ne sont plus, à l'aube. Et résonne encore la flûte / dans la fumée des choses transparentes».²⁸⁴

La poesia *Le puits* è costruita in senso verticale costituendo una metafora della condizione umana nell'osservare l'acqua che brilla nel fondo del pozzo, esperienza di riflesso dei confini tra i due mondi, tra sogno e realtà, finitudine e infinito:

Le puits
Tu écoutes la chaîne heurter la paroi

²⁸⁴ Fabio Scotto nota anche come il tono d'«adieu» alla «terre» del componimento costituisca una «sorta di *ubi sunt* villoniano» (Bonnefoy, *L'opera poetica*, cit., pp. 1516-1517). Partendo da questo presupposto sarebbe allora individuabile un altro riferimento alla *Sera del dì di festa* in cui è chiaramente espresso il *topos* dell'*ubi sunt* riferito essenzialmente alla passata gloria di Roma antica e, più in generale, al motivo del *tempus edax*.

Quand le seau descend dans le puits qui est l'autre étoile,
Parfois l'étoile du soir, celle qui vient seule,
Parfois le feu sans rayons qui attend à l'aube
Que le berger et les bêtes sortent.

Mais toujours l'eau est close, au fond du puits,
Toujours l'étoile y demeure scellée.
On y perçoit des ombres, sous des branches,
Ce sont des voyageurs qui passent de nuit

Courbés, le dos chargé d'une masse noire,
Hésitant, dirait-on, à un carrefour.
Certains semblent attendre, d'autres s'effacent
Dans l'étincellement qui va sans lumière.

Le voyage de l'homme, de la femme est long,
plus long que la vie,
C'est une étoile au bout du chemin, un ciel
Qu'on a cru voir briller entre deux arbres.
Quand le seau touche l'eau, qui le soulève,
C'est une joie puis la chaîne l'accable.²⁸⁵

Dietro il motivo della stella imprigionata nel pozzo sembrano intravedersi e sovrapporsi due pregnanti immagini leopardiane: la fantasticheria zibaldoniana della «casa pensile in aria legata con funi a una stella» qui pertinente anche per la centralità che la *maison*, vero e proprio luogo mitico, ricopre nell'intera raccolta e per la valenza semantica che assumerà la fune nello scritto *La longue chaîne de l'ancre*, e poi, in modo ancora più chiaro, per il ricordo del sogno leopardiano della caduta della luna nel frammento XXXVII dei *Canti* di Leopardi, noto come *Odi Melisso*, in cui il poeta dà corpo ai terrori notturni e alle credenze legate agli astri, oltre che a una sua personale fantasia, immaginando un vuoto lasciato in cielo e, di contro, l'avvicinarsi del satellite della terra «grande quanto una secchia».

La situazione è qui certo diversa, manca il tono dialogico del frammento del Recanatese, a vantaggio semmai di altre situazioni, ma il motivo della gioia effimera del contatto con l'acqua che svanisce proseguito la discesa verso il fondo del pozzo lungo il filo della catena (oltre a richiamare certo altri componenti, come il montaliano *Cigola la carrucola nel pozzo*) è forse un *analogon* del bagliore intravisto tra gli alberi (luce di amore, di vita ecc), esempio di finitudine, contornato dai consueti richiami ai viandanti bucolici riconducibili al pastore errante del *Canto notturno* («le berger», des voyageurs», vv. 5, 9).

²⁸⁵ Bonnefoy, *L'opera poetica*, cit., p. 452.

In questa raccolta, come sospesa tra sogno e realtà, la neve fa il suo ingresso quale «évidence» della purezza e della luce.²⁸⁶

Si pensi alla poesia *Sur des branches chargées de neige* (p. 467) in cui si ritrovano dei meravigliosi «éparpillements de la lumière» che trapelano da un ramo innevato all'altro, avanzando nel silenzio.

La neve per Bonnefoy si potrebbe forse intendere come «l'infini qui se faisait le fini»²⁸⁷ e si ritrova sovente in contesti che 'squarciano' la finitudine, offrendo quindi una lettura incantata e portatrice di pace dell'infinito («et cette poudre ne retombe qu'infinie»)²⁸⁸.

Come in Jaccottet, anche nel poeta di Tours si ritrova il motivo del bucaneve, qui mostrati, nella seconda parte del componimento, nel loro rifiorire a primavera, paragonata a un giorno festivo, riportando la bellezza sulla terra, anche se la loro epifania è effimera, destinata a svanire ben presto:

Sauf, c'est vrai, que le monde n'a d'images
Que semblables aux fleurs qui trouent la neige
En mars, puis se répandent, toutes parées,
Dans notre rêverie d'un jour de fête,

Et qu'on se penche là, pour emporter
Des brassées de leur joie dans notre vie,
Bientôt les voici mortes, non tant dans l'ombre
De leur couleur fanée que dans nos cœurs.

Ardue est la beauté, presque une énigme,
Et toujours à recommencer l'apprentissage
De son vrai sens au flanc du pré en fleurs
Que couvrent par endroits des plaques de neige.

Viene da pensare, tra le tante suggestioni operanti in questi versi, ai fiori raccolti per adornarsi durante il giorno festivo nel *Sabato del villaggio* e alle conseguenti riflessioni sulla gioia effimera che la festa, anzi l'attesa di essa, potrà portare; e inoltre si potrebbero notare delle tenui similarità anche in relazione all'avvento della primavera più volte presente nei versi leopardiani.

²⁸⁶ La luce associata alla neve è presente anche in altre poesie. Cfr. *La neige*: «davantage de lumière ce soir / à cause de la neige», Ivi, p. 468.

²⁸⁷ Ivi, p. 470

²⁸⁸ Ivi, p. 466.

Stagione poetica per eccellenza, la primavera leopardiana, pur nella diversità delle sue rappresentazioni, richiama sempre «una condizione di armonia: la rispondenza dei sensi al suono della vita».²⁸⁹

Basti pensare alla canzone *Alla primavera, o delle favole antiche*, probabilmente nota in Francia anche grazie alla mediazione di Giuseppe Ungaretti, che a essa ha dedicato una delle sue più fini interpretazioni critiche, in cui Leopardi si interroga sugli effetti benefici della primavera, prima sugli animali e gli altri esseri viventi per poi concentrarsi su se stesso, precisamente sul suo «gelido cuor»²⁹⁰ di *puer senex*, nella speranza che, col mutare delle stagioni, anche la mente umana impietrita a causa del dolore e della stanchezza, possa trasformarsi e vivere in sintonia con la natura.

In *Ce qui fut sans lumière* molti altri potrebbero essere i riferimenti, meno evidenti, sottesi tra le pieghe del testo.

Nella decima sequenza di *Par où la terre finit*, ad esempio, Bonnefoy sfiora un altro motivo caro alla poesia romantica, affrontato anche da Leopardi, in cui assieme a una nuova rievocazione mitologica di Marsia, si ritrova il motivo dello stupore mitopoietico del fanciullo in grado con la sua fantasia di ricreare il mondo («dont les doigts confiants recréent le monde»),²⁹¹ raggiungendo anche esiti artistici, mentre l'adulto, tranne il poeta, ha perso ormai ogni capacità immaginifica, dopo il sopravvento della razionalità.

Tra l'altro, in Leopardi, questo motivo è chiaramente enunciato in *Alla Primavera* che è al tempo stesso l'unico componimento dei *Canti* a contenere espliciti riferimenti mitologici. Bonnefoy ne fa invece ampio uso, ma si pone in termini analoghi il problema del rapporto immaginativo con la realtà, caratterizzante antichi e fanciulli.

Di matrice classica è anche il motivo del tuffatore («L'âme est, illuminée, / comme un nageur / qui se jette, d'un coup, / sous la lumière»)²⁹² presente in Leopardi, oltre che in forma implicita nel *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Gutierrez*, nella terza strofe della canzone *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*; così come affiora talvolta la

²⁸⁹ Antonio Prete, *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi*, Roma, Donzelli, 2004, p. 20.

²⁹⁰ Cfr. anche *La vita solitaria*, v. 67: «Questo mio cor di sasso» e *Il Risorgimento*, v. 11, «Al mio cor gelato».

²⁹¹ Bonnefoy, *L'opera poetica*, cit., p. 478.

²⁹² Ivi, p. 482.

poetica leopardiana della doppia vista con la precisa evocazione del suono delle campane, in prossimità della torre di una chiesa nella poesia *Dedham, vu de Langham*.

Tutta la raccolta è inoltra improntata a una tendenza al dialogismo che richiama pure certe scelte del Recanatese, con una tecnica poi dimessa nel successivo *Là où retombe la flèche* (1988) in forma di scrittura in prosa, laddove più marcato si delinea il richiamo a Leopardi, soprattutto attraverso la mediazione di Lucrezio e di Petrarca (i cui versi sono posti in epigrafe a inizio della raccolta), nel volume *Début et fin de la neige* (1991), soprattutto in correlazione al tema dell'infinito che, come si diceva precedentemente, viene risemantizzato spesso da Bonnefoy attraverso l'immagine dei fiocchi di neve.

In questa raccolta quello ruotante intorno alla «neige» è il campo semantico dominante, presente in ciascuna poesia. Essa è anche simbolo dell'illusione, è come un'ombra bianca, emblema di un effimero proiettato verso l'eterno.

Nella poesia *La charrue* efficace è l'immagine del bambino che guarda la neve fioccare standosene alla finestra, premendo le dita contro il vetro, e soprattutto la dialettica tra eterno ed effimero, limite e infinito appare chiara nella poesia *Le peu d'eau*:

À ce flocon
Qui sur ma main se pose, j'ai désir
D'assurer l'éternel
En faisant de ma vie, de ma chaleur,
De mon passé, de ces jours d'à présent,
Un instant simplement: cet instant-ci, sans bornes.

Mais déjà il n'est plus
Qu'un peu d'eau, qui se perd
Dans la brume des corps qui vont dans la neige.²⁹³

La poesia vive di un «désir» (v. 2): quello di garantire l'eternità a un istante in cui in qualche modo si concentra l'essenza di tutta una vita; in altri testi come *L'été encore* si ritrova invece un parallelismo tra «neige» e «mots» e di contro all'immagine dell'«encre» impallidito si ritrova la ripresa esplicita di un passo della *Poetica* aristotelica secondo cui «c'est la transparence qui vaut».²⁹⁴

²⁹³ Ivi, p. 544.

²⁹⁴ Ivi, p. 552.

Qualcosa di leopardiano è ravvisabile già nel titolo del volume *La vie errante* (1997) che esprime una situazione di erranza nel paesaggio della Siberia tra foreste e cieli stellati intesa come meditazione esistenziale sull'essenza della vita e della poesia alla maniera dei «voyageurs solitaires».

Le tematiche principali riguardano il rapporto con le altre arti, la riflessione sulla nominazione ovvero sulla possibilità delle parole di dare un nome alle cose e, poi, centrale, per il nostro discorso riferito a Leopardi, il tema del viaggio che naturalmente è ricco di echi letterari, sovrapposti a numerosissimi riferimenti mitologici (esiste un filone riferito al tema iconologico della statua), e la forma dell'apologo e della *fabula* scelta per i testi che sono prevalentemente delle prose liriche.

Nel solco della lezione romantica di Leopardi (ma anche di Goethe, Vigny, Shelley, Keats) si pone la celebre raccolta del 2001 *Les planches courbes*.

In questa raccolta diventa centrale il problema di ricreare un'armonia tra uomo e mondo che può essere possibile solo accettando la finitudine.

Appare ancora il tema dell'erranza in stretta correlazione con la rilettura 'laica' del mito, spesso inteso in chiave metamorfica.

Si tratta di una poesia più ragionativa di quella delle precedenti raccolte, una «poesia-discorso» che è stata particolarmente apprezzata dalla critica e non solo, essendo stata inserita come testo obbligatorio nel programma delle classi liceali francesi a indirizzo letterario nel biennio 2005-2006. Anche questa silloge prevede la coesistenza di *poèmes en vers* con *écits en prose*.

Come era già avvenuto negli scritti precedenti, anche qui il tema della neve si intreccia sovente con quello del ricordo (in *Une pierre*), legame presente già nelle *Ricordanze* dove appunto vi era l'evocazione del «chiaror delle nevi».

In altre poesie l'atmosfera sembra proprio riprendere i versi leopardiani, come nella sezione de *Le planches courbes* intitolata *La voix lointaine*, fondamentale per comprendere la centralità dell'elemento fonico e musicale nella poesia di Bonnefoy, e scandita in undici brevi componimenti.

Qui il ricordo raggiunge il periodo dei giochi infantili, la voce lontana che esorta a uno sguardo rinnovato sul mondo, e quindi esorta alla poesia se siamo in grado di ascoltarla, è proprio quella dell'infanzia.

Questa voce è però talvolta matrigna, evocando un dolore che precede la stessa nascita:

I

Je l'écoutais, puis j'ai craint de ne plus
L'entendre, qui me parle ou qui se parle.
Voix lointaine, un enfant qui joue sur la route,
Mais la nuit est tombée, quelqu'un appelle

Là où la lampe brille, où la porte grince
En s'ouvrant davantage; et ce rayon
Recolore le sable où dansait une ombre,
Rentre, chuchote-t-on, rentre, il est tard.

(Rentre, a-t-on chuchoté, et je n'ai su
Qui appelait ainsi, du fond des âges,
Quelle marâtre, sans mémoire ni visage,
Quel mal souffert avant même de naître.)

Il richiamo all'infanzia è, come si diceva, esplicitato da Leopardi soprattutto nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, laddove la descrizione dello scenario notturno («où la lampe brille», «rara traluca la notturna lampa») con la centralità data alle sensazioni uditive, qui rese, in modo quasi onomatopeico, col bisbigliare (in Leopardi col canto dell'artigiano che «riede a tarda notte») evocano lo scenario della *Sera del dì di festa*.

Infine il riferimento alla voce matrigna non può far pensare alla natura matrigna di leopardiana memoria, così come l'idea della sofferenza ontologicamente legata alla condizione umana, presente già prima dalla nascita, sembra provenire dall'eco dolente di tante desolate considerazioni espresse dal poeta di Recanati, dagli interrogativi della sua Saffo («In che peccai bambina...?») sino a tanti passaggi del *Canto notturno* («è funesto a chi nasce il dì natale»).

Anche nei componimenti successivi di questa sezione centrale è l'elogio del suono (e la voce si pone proprio tra suono e parola) in grado di «restituire unità alla concettualità del linguaggio verbale»²⁹⁵ come è chiaramente espresso nel verso 3 della poesia III: «ce son qui rëunit quand les mots divisent» e ancora, nella poesia IV: «parler, presque chanter, avoir rêvé / de plus même que la musique, puis se taire» in riferimento al pianto del bambino dispiaciuto per qualcosa che ha perduto e poi è ritornato alla memoria, tentato dalla rinuncia alla parola e dall'ascolto della voce.

Nel componimento VI si ritrova il motivo della finitudine degli istanti effimeri, ad esempio nella cristallizzazione dell'acqua nella neve, nella confusività delle stagioni, per cui l'estate è ossimoricamente paragonata per la sua brevità alla neve e

²⁹⁵ Scotto, commento a Bonnefoy, *L'opera poetica*, p. 1574.

soprattutto nella ripresa dell'associazione tra la neve e i ricordi («Flocon la main qui avait pris le verre, / autres flocons l'été, le ciel, les souvenirs»).

Al verso 8 («au rire qui s'enténébre dans les arbres») del componimento VIII, Scotto individua la minaccia della natura indifferente alla danza, rischio tuttavia da accettare perché la musica sopravviva e con essa il cosmo.²⁹⁶

In conclusione della sezione, nella poesia XI, si ritrova la donna intenta al cucito, figura ricorrente in Bonnefoy, che qui sembra assumere tinte funerarie se si pensa al più evidente riferimento alla Parca (ma ricordiamo anche Silvia tessere e la donna evocata nelle *Memorie del primo amore*), come suggello di una *climax* discendente che conduce dalla parola, al rumore, fino al silenzio, come nuovo esempio di finitudine.

Tra le pieghe dei versi, possiamo cogliere qua e là, altri leopardismi disseminati in questa raccolta: si pensi, ad esempio, al riferimento a «la veille des jours de fête» con relative ghirlande di foglie e di frutti²⁹⁷ o a quello relativo al mito di Diana e Atteone,²⁹⁸ ripreso da Leopardi nella canzone *Alla primavera*.

Anche la prosa lirica eponima presente nella raccolta presenta qualche contiguità con Leopardi, intanto per la forma dell'apologo e poi per altri passaggi posti soprattutto in conclusione del testo, ispirato prevalentemente dalle agiografie di San Cristoforo, in cui il santo è un 'gigante' e Cristo è 'solo' un bambino, dietro cui è possibile vedere l'immagine del pastore che porta sulle spalle l'agnello sacrificale.

I leopardismi sono rintracciabili comunque nel motivo del viaggio che non ha fine posto in conclusione del testo, con il nuoto-naufragio nell'infinito:

Il a repris dans sa main la petite jambe, qui est immense déjà, et de son bras libre il nage dans cet espace sans fin de courants qui s'entrechoquent, d'abîmes qui s'entrouvent, d'étoiles.²⁹⁹

La memoria leopardiana, che è memoria di traduzione, agisce anche nelle opere successive, prevalentemente in relazione alle stesse tematiche già individuate.

Ad esempio ne *La longue chaîne de l'ancre*, già ricordata perché è la raccolta in cui è presente il *tombeau* di Leopardi e per la contiguità tra la catena e la fune sospesa a una stella evocata nello *Zibaldone*, si ritrova, ancora una volta, il riferimento al personaggio metamorfico di Atteone nel componimento in prosa *Le*

²⁹⁶ Ivi, p. 1574.

²⁹⁷ Ivi, p. 764.

²⁹⁸ Ivi, p. 773.

²⁹⁹ Ivi, p. 796.

*théâtre des enfants*³⁰⁰ e alla contiguità tra il pittore e la neve (*Le peintre dont le nom est la neige*),³⁰¹ che è anche il punto di partenza di Jaccottet per la citazione leopardiana più volte ricordata in questo studio.

Gli stessi spazi bianchi che separano le strofe in prosa dalle righe singole riconducibili a versi, sembrano quasi voler essi stessi divenire espressione del chiarore nivale.

La neve è personificazione dell'assoluto («Dieu qui n'est plus que la neige») e lo stesso pittore, a sua volta *artefix*, è neve ed espressione dell'infinito:

Ce peintre qui est penché sur sa toile, je le touche à l'épaule, il sursaute, il se retourne, c'est la neige.

Son visage est sans fin, ses mains sans nombre, il se lève, il passe à gauche et à droite de moi, et au-dessus de moi par milliers de flocons qui se font de plus en plus serrés, de plus en plus clairs. Je regarde derrière moi, c'est partout la neige.
Son pinceau: une fumée de la cime des arbres, qui se dissipent, qui le dissipent.³⁰²

La neve si personifica dunque nel pittore che ridipinga il mondo per poi dissolversi, emblema dell'assoluto nella finitudine, mentre nella terza parte la neve è intesa come un bambino che innova il mondo.

In un'altra poesia, *La dérision de Cérés*³⁰³ torna la figura del pittore che deve saper congiungere «l'enfant et le désir» o ancora ne *L'invention de la flûte à sept tuyaux*³⁰⁴ ricorre il motivo del suono nella notte, di una voce che cerca di durare, sfidando il tempo.

Il campo semantico musicale è infatti centrale in questa raccolta anche nel sonetto dedicato a *Mahler, le chant de la terre*³⁰⁵ in cui si invoca la «parole du son, musique du mots» e questi motivi sono ripresi anche negli scritti teorici su Leopardi con la sottolineatura da parte di Bonnefoy della musicalità dei *Canti*.

Anche nelle poesie raccolte tra i *Versi e le prose recenti* (2009-2010) nel «Meridiano» uscito recentemente, si ritrova qualche riferimento leopardiano.

Nella poesia *Le clavier*³⁰⁶ la musica assume un valore molto importante in questa ricerca di un «son qui eût changé la vie», attraversando indenne anche un temporale

³⁰⁰ Ivi, p. 873.

³⁰¹ Ivi, p. 900.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Ivi, p. 932.

³⁰⁴ Ivi, p. 936.

³⁰⁵ Ivi, p. 940.

³⁰⁶ Ivi, p. 1026.

(e ricorrenti in Leopardi sono le immagini associate ai temporali, come nella celebre *La quiete dopo la tempesta*) o ancora il dialogismo di marca leopardiana è individuabile nel componimento in prosa *Il crepuscolo delle parole*.

Infine è possibile ricordare come molti degli scritti teorici di Bonnefoy lumeggino interessanti sue scelte interpretative e di traduttore.

Nel saggio, ad esempio, *L'atto e il luogo della poesia*,³⁰⁷ poesia e speranza sono identificate, e questo elemento è uno dei punti forti dell'interpretazione critica di Leopardi data dal poeta francese.

È poi nel testo saggistico *La traduzione della poesia* che troviamo il passo posto in epigrafe quale apertura di questo capitolo in cui appare chiara la definizione di Keats, Virgilio, Leopardi come fratelli, a partire dal fatto che «l'inglese o anche il latino, l'italiano o anche il greco sono dalla nostra stessa parte nella relazione della parola con l'essere».³⁰⁸

La traduzione per Bonnefoy, insomma, va al di là della traduzione stessa, rappresenta la strada maestra che ci può condurre alla poesia e quindi alla salvezza, verso un mondo rinnovato.

Se è vero, come osserva Berman che «il n'y a pas de traducteur sans position traductive» aggiungendo anche che «il y a d'autant de positions traductive que de traducteurs»,³⁰⁹ la posizione di Yves Bonnefoy, riletta attraverso il filtro del suo accostarsi all'opera leopardiana, è sì quella del linguista, attento al valore della parola e della lingua, ma è soprattutto quella di un poeta che considera la traduzione un'opera letteraria a pieno titolo, dello stesso livello della poesia o del romanzo.

La funzione salvifica e soteriologia della poesia è ad esempio ribadita a proposito della traduzione da Shakespeare:

Pour peu qu'elle sache reconnaître l'essence de la poésie et veuille activement lui rester fidèle, la traduction des poèmes est assurément aujourd'hui on ne peut plus nécessaire. Elle est une des activités de notre temps malheureux qui pourraient contribuer à sauver le monde.³¹⁰

Alla traduzione viene cioè assegnato un compito altissimo e molto delicato e, non a caso, a queste considerazioni segue un appello ai poeti, soprattutto a quelli più

³⁰⁷ Ivi, p. 1185.

³⁰⁸ Ivi, p. 1369.

³⁰⁹ Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 75.

³¹⁰ Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, cit., p. 44.

giovani affinché abbiano «courage et audace» per cimentarsi nella traduzione di altri poeti e farli in qualche modo «respirer» nell'incontro con le parole di un'altra lingua. Tradurre poesia rappresenta insomma una «grande chance» che ci apre anche al relativismo nelle riflessioni sulla lingua.

Ecco perché diviene molto forte il senso della comunità espresso nei suoi discorsi sulle traduzioni, necessarie per ricomporre l'unità in qualche modo perduta dopo Babele che riportino la parola alla sua essenza originaria, al suo «sens du Lieu»:

Les parlers sont multiples mais la parole de poésie est une, c'est la Pentecôte immanente qui permet à l'esprit d'outrepasser les frontières. Et si le traduire c'est reconnaître les poésies d'ici ou là sur la terre, et au feu toujours défaillant de l'une apporter des braises d'une autre, eh bien, c'est de lui que l'on pourra dire aussi qu'on répare ce qu'avait dénoncé le feu tombant sur Babel.³¹¹

Bonnefoy si esprime quindi con un chiaro messaggio: la traduzione è «une école de liberté», tradurre poesia è dialogare con altre poesie, anche straniere, per cui, al momento di aprirsi con l'Altro, si conosce e si definisce meglio anche il rapporto con se stessi.

Ai traduttori di poesia viene perciò affidata una funzione umanistica alta e insostituibile incentrata sul rispetto dell'alterità e sulla condivisione di valori comuni in cui poeti e traduttori sono uniti in una *communauté* di letterati decisi a condividere il momento della creazione nella scrittura.

³¹¹ Bonnefoy, *Sur la traduction poétique (entretien préparé par Pierre-Emmanuel Dauzat et Marc Ruggieri)*, in *La communauté des traducteurs*, p. 212. Su questo aspetto si è soffermato Giovanni Dotoli nel capitolo conclusivo (*Traduire pour un monde nouveau*) del suo *Yves Bonnefoy dans la fabrique de la traduction*, cit., pp. 129-136.

Capitolo IV

«À la clarté des neiges»

Les Chants in Francia oggi tra poesia, editoria e università

N'oublions donc pas la grandeur de la poésie
léopardienne, qui est justement celle
d'une *pensée* lyrique. (Michel Orcel)

4.1 CHAR E ROUX: CINQ POÈMES DE LEOPARDI

La suggestione leopardiana lambisce numerosi importanti poeti novecenteschi, e, nonostante, in alcuni casi, non sia profonda come nel caso di Jaccottet e Bonnefoy, rappresenta comunque un dato non trascurabile del riconoscimento tribuito in Francia al poeta di Recanati.

Poco conosciuto è, ad esempio, il lavoro di traduzione di cinque componimenti leopardiani (disposti senza rispettare l'ordine cronologico) compiuto nel 1966 da René Char, insieme a Franca Roux, per «La Nouvelle Revue Française».³¹²

Firmando il loro lavoro, i due autori, significativamente, parlano di traduzione e adattamento dall'italiano, offrendo già una chiave interpretativa della loro stessa poetica traduttoria intesa come libera ri-creazione del modello.

La prima versione è quella di *A se stesso*, componimento che si data intorno al 1833 e che si pone quindi tra gli ultimi dei *Canti*, tradotto con *A soi*, di contro alla scelta prevalente dei traduttori che intitolano la loro versione *A soi même*:

A soi

Maintenant tu vas te reposer pour toujours,
Pauvre cœur fatigué. Morte est l'ultime tromperie
Que je crus éternelle. Oui morte. En nous,
Je le sens, le désir des chères illusions,
Aussi bien que l'espoir, est éteint.
Repose pour toujours. Tu as assez palpité.
Rien au monde ne vaut ton mouvement;
Et de tes soupirs indigne est la terre.
Amertume et ennui, l'existence;
Rien jamais plus. Le monde n'est que boue.
Apaie-toi désormais. Désespère
Pour la dernière fois. Seul don du destin
Aux hommes: un libre mourir. Méprise tout

³¹² René Char- Franca Roux, *Cinq poèmes de Leopardi*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 158, février 1966, pp. 381-384. Si cita da quest'edizione.

Dès cet instant, toi-même, la nature, l'affreux
 Pouvoir qui préside en secret au mal universel,
 Et de tout, de tout, l'infinie vanité.

I due traduttori sembrano rendere più fluido e scorrevole quanto in Leopardi è invece franto, pur mantenendo intatta la struttura complessiva del componimento, caratterizzato da un andamento apparentemente prosastico.³¹³

Il primo periodo è leggermente ampliato attraverso la resa perifrastica del verbo e l'aggiunta di «pauvre» riferito al cuore in sostituzione dell'aggettivo possessivo.

I primi tre versi della traduzione sono caratterizzati, inoltre, dall'allitterazione della lettera /t/ che richiama, forse, la parola «morte», ripetuta due volte per rendere «peri» del testo italiano.

Le scelte traduttive sono comunque rispettose del testo originale, ad esempio l'avverbio «or» largamente usato nei *Canti* per indicare la contemporaneità è espresso attraverso «maintenant».

I traduttori tendono a mantenere anche le ripetizioni presenti, spesso in forma di poliptoto, nel componimento, come con «poserai» (v. 1) e «posa» (v. 6) resi con «tu vas te reposer» e «repose», in entrambe le lingue seguite da «sempre» che sottolinea la continuità nel tempo («pour toujours»), o ancora con l'intensificazione del verbo «peri» (v. 2 e v. 3) nel verso 3 della traduzione con «morte» (v. 2) poi «oui, morte».

Efficace è anche la scelta, già compiuta da Bonnefoy, di rendere con differenti traduenti il lemma «inganno», tradotto al verso 2 con «tromperie» e al verso 4 con «illusions» che ben connota, infatti, la particolare valenza semantica della parola nell'idioletto leopardiano.

Alla negazione «né... è degna» del verso 8 si preferisce l'aggettivo che ha in sé la negazione «indigne», così come il verbo «donare» (v. 13) è sostituito con il sostantivo corrispondente «don».

³¹³ Come era avvenuto nel *Canto Notturmo*, vi è un passo zibaldoniano in cui la condizione dell'animo descritta in questa poesia («non che la speme, il desiderio è spento», v. 5) era stato prefigurato in prosa: «Non è solo estinta la speranza, ma anche il desiderio (*Zib.* 3265-69, 26-8-1823) / Ogni potenza dell'anima si estingue con la speranza. Voglio dire colla disperazione placida, perché la furiosa è pienissima di speranza, o almeno di desiderio, ed anela smaniosamente alla felicità nell'atto stesso che impugna il ferro o il veleno contro se medesimo. Ma il desiderio è più spento che sia possibile in un'anima avvezza a vederli sempre contrariati, e ridotta o per riflessione o per abito o per ambedue a sopirli e premerli». (*Zib.* 4106, 29 giugno 1824).

Più pregnante è la scelta di aggiungere all'infinito sostantivato «morire» del verso 13 un aggettivo preceduto da due punti «: un libre mourir» che sembra alludere alla possibilità di una scelta dell'uomo, sia pur limitata al momento della morte.

«Ascoso» viene tradotto con «en secret» e, in conclusione, di forte poeticità appare la chiusa del componimento con l'anticipazione e soprattutto la ripetizione delle ultime due parole «del tutto»: «et de tout, de tout, l'infinie vanité».

Se questo componimento è stato oggetto dell'attenzione della maggior parte dei traduttori sin qui presi in esame, maggiormente divergente, rispetto alle consuete selezioni dei *Canti*, è la scelta di tradurre il frammento XXXVIII dei *Canti*, su cui si era soffermato Jaccottet.

Essendo meno noto di altri, si riportano per intero i “testi a fronte”:

Io qui vagando al limitare intorno, Invan la pioggia invoco e la tempesta, Acciò che la ritenga al mio soggiorno. Pure il vento muggia nella foresta, E muggia tra le nubi il tuono errante,	Errant ici autour du seuil, en vain j'appelle à moi la pluie et la tempête, Pour la retenir en mon séjour. Mais dans la forêt le vent avait mugé, et dans les nuages mugissait le tonnerre en [chemin,
Pria che l'aurora in ciel fosse ridesta. O care nubi, o cielo, o terra, o piante, Parte la donna mia: pietà, se trova	Avant que l'aurore au ciel n'ait réapparé. Chers nuages, ô ciel, ô terre, ô plantes, S'éloigne ma bien-aimée! Pitié – s'il [rencontre pitié
Pietà nel mondo un infelice amante. O turbine, or ti sveglia, or fate prova Di sommergermi o nemi, insino a tanto Che il sole ad altre terre il dì rinnova.	En ce monde – un amant pas heureux. Ouragan, réveille-toi maintenant! Et vous orages, submergez-moi, Jusqu'à ce que le soleil ait renouvelé le jour [en d'autres terres.
S'apre il ciel, cade il soffio, in ogni canto	S'ouvre le ciel, s'éteint son souffle, en tout [endroit
Posan l'erbe e le frondi, e m'abbarbaglia Le luci il crudo Sol pregne di pianto.	Pause des herbes et des branches; et le cruel Soleil éblouit mes yeux pleins de larmes.

Il frammento, in terza rima, fu composto intorno al 1818 e propone il medesimo argomento (e metro) dell'elegia *Il primo amore*, oltre a essere a sua volta l'ampliamento di un argomento di elegia, di data incerta.³¹⁴

Tra gli scarti presenti nella traduzione rispetto al testo di partenza si segnala la maggiore ‘personalizzazione’ del verbo «invoco» (v. 2) con l'aggiunta di «à moi» laddove Jaccottet aveva usato «j'invoque»; la ripetizione identica di «muggia» nel

³¹⁴ «Elegia di un innamorato in mezzo a una tempesta che si getta in mezzo ai venti e prende piacere dei pericoli che gli crea il temporale ed egli stesso errando per burroni ec. E infine rimettendosi la calma e spuntando il sole e tornando gli uccelli al canto [...] si lagna che tutto si riposa e calma fuorché il suo cuore» (Leopardi, *Argomenti di elegie*).

testo leopardiano che diventa un poliptoto «mugi»/«mugissait» nella traduzione; la scelta di rendere «infelice» con «pas heureux».

All'invocazione accorata delle intemperie atmosferiche che possano in qualche modo ritardare la partenza della donna amata cantata nel frammento, preceduta ancor prima dalla constatazione del crudo disinganno di *A se stesso*, Char fa ora seguire *La sera del dì di festa* in cui il contrasto tra la serena quiete di un paesaggio lunare e il proprio tormento suggerisce al poeta una serie di fantasie, ricordi e riflessioni che, stratificandosi rapidamente, tramano il componimento in una fluida successione di endecasillabi sciolti.

Anche questo canto è tra i più ricorrenti nelle traduzioni francesi non integrali dell'opera di Leopardi in Francia, con cui si sono misurati quasi tutti i traduttori che hanno scelto di occuparsi del poeta italiano.

L'incanto dell'*incipit* è reso con «douce, claire est la nuit: nul vent», spezzando la fluidità del primo endecasillabo in cui grazie al ripetuto artificio della sinalefe («dolce e chiara è la notte e senza vento», corsivi nostri) il poeta condensa in un singolo verso metricamente regolare ben quattordici sillabe naturali.

L'artificio metrico contribuisce, grazie anche all'artificio retorico dell'epifrasi ovvero della posposizione del terzo termine coordinato («e senza vento») e della ripetizione dei polisindeti (la successione di quattro «e», più l'«è» a questi fonicamente assimilabile), a produrre la sensazione di un paesaggio che tende a dilatarsi o a schiudersi, sulla scia delle emozioni e dei sentimenti del poeta che li contempla.

La scelta dei traduttori è invece opposta e, laddove sia Jaccottet che Bonnefoy - per limitarci a due esempi - mantengono l'andamento polisindetico, qui per il primo verso è scelto l'asindeto, mantenendo unicamente il verbo «est» con la frattura del verso creata dai due punti (e a conclusione del verso dal punto e virgola) che conferiscono valore esplicativo alla serenità della notte, motivata appunto dall'assenza di vento.

Nei versi successivi viene meno la qualificazione di «serena» attribuita alla luna, qui introdotta senza nessun attributo, per cui il tratto semantico della tranquillità è riservato solo a «chaque cime sereine», con l'uso della metonimia per tradurre «montagna» e soprattutto l'inserzione dell'aggettivo «sereine» a metà del verso e non in posizione iniziale (v. 4) come nel testo leopardiano.

L'espressione «de loin» ricalca perfettamente «di lontan», ricorrente in Leopardi, per la sua poetica indeterminatezza.

Com'era già avvenuto nella traduzione del frammento, il sintagma «donna mia» è reso con «ma dame aimée» (nel frammento «ma bien-aimée»); «le quiete stanze», secondo una scelta accolta anche da altri traduttori, sono espresse al singolare («ta chambre silencieuse»).

Anche Char sente l'esigenza di aggiungere la finestra per spiegare «m'affaccio» di Leopardi, ben cogliendo l'importanza ricoperta nella poesia leopardiana di questa visione filtrata dall'alto e dalla distanza rispetto al mondo circostante.

Qualche variazione significativa si riscontra nella traduzione dei versi 13-14: «e l'antica natura onnipossente, / che mi fece all'affanno» che nel testo francese diventa: «et l'antique nature si portante / qui me forgea pour la douleur» in cui soprattutto la scelta del verbo rende bene l'idea della natura capace di creare e generare anche se secondo la sua legge inappellabile, incurante del destino delle singole creature.

Anche questa ri-traduzione del testo leopardiano modifica l'altrimenti poco chiaro «premea le piume» con «j'étreignais / ma couche», rendendo molto bene la sensazione uditiva dei versi finali con i quali, insieme, all'affievolirsi del canto si conclude anche la canzone: «un chant qu'on entendait / mourir peu à peu pareillement me serrait le cœur».

Si riporta adesso la traduzione successiva inserita nella rivista francese: si tratta di *Alla luna* in cui si affronta il tema del ricordo come fonte di piacere anche quando si rammentano eventi o situazioni dolorose.

Il componimento si segnala inoltre per l'indeterminatezza assoluta dell'angoscia del soggetto: nulla si sa della causa che lo determina per cui chiunque può più facilmente immedesimarsi nella sua situazione e nel processo consolatorio descritto mirabilmente nella breve lirica:

A la lune

O gracieuse lune, je me souviens,
Voici un an, sur cette colline
Je venais plein d'angoisse te contempler.
Et tu planais alors, comme ce soir,
Sur ce bois qu'en entier tu éclaires.
Mais ton visage apparaissait nébuleux
Et tout tremblant à travers les pleurs
Qui perlaient à mes cils, car douloureuse

Etait ma vie: elle l'est encore et ne change pas,
 Ô ma lune bien-aimée. Et pourtant j'aime
 Ce souvenir, j'aime compter l'âge
 De ma douleur. Oh! Qu'il est doux
 Au temps de la jeunesse, quand le chemin
 De l'espoir est long encore, et bref celui
 De la mémoire, le rappel des choses passées,
 Encore qu'elles soient tristes et que le chagrin dure.

Il primo periodo è riprodotto dai traduttori mantenendo la stessa corrispondenza metrico-sintattica dell'idillio leopardiano. Nel secondo vi è un'esplicitazione di «siccome or fai» con «comme ce soir» che offre al lettore un'immediata contestualizzazione della situazione in cui è posto l'io lirico.

Si segnala inoltre la reiterazione dell'espressione «bien-aimée» per tradurre «diletta» riferito alla luna e spesso usata da Char e dalla Roux in riferimento alla donna amata.

Nella seconda parte in cui prevale il momento riflessivo dopo quello descrittivo, marcando così la contrapposizione tra presente e passato, i traduttori enfatizzano maggiormente il forte investimento affettivo del ricordo, ad esempio scegliendo di tradurre «mi giova» con «j'aime» ripetuto per ben due volte.

Felice è anche l'opzione di rendere «grato» con «doux» in cui si potrebbe intravedere una suggestione della poesia *Le ricordanze* dove il momento della rimembranza è definito «dolce per sé».³¹⁵

Questa scelta antologica di testi leopardiani culmina in conclusione con l'adattamento del celeberrimo *Infinito*:

L'infini

Toujours chère me fut cette colline si seule
 Et cette haie qui, par tant de longuers,
 Dérobe au regard le dernier horizon.
 Mais quand je m'assieds pour la regarder,
 Par ma pensée se créent au-delà d'elle
 D'interminables espaces, des silences surhumains,
 Une paix très profonde; où peu s'en faut
 Que mon cœur ne s'effraie. Et lorsque
 J'entends le vent bruire dans les plantes,
 Je vais, comparant l'infini de ce silence

³¹⁵ Si nota, per inciso, che anche nelle traduzioni poetiche leopardiane, l'aggettivo «dolce» presenta un notevole plurimorfismo di referenti: viene infatti usato in senso proprio solo a proposito del latte «ridotto in burro», ma più spesso è riferito in senso lato alle persone («il dolce padre; il dolce figlio; dolci compagne; Bione il dolce) e soprattutto al canto e alla sfera onirica. Ancora più numerose (44) sono le occorrenze dell'aggettivo nei *Canti* dove è usato in relazione ai sentimenti («dolce affanno, dolce amore...») sino al celeberrimo «dolce» del naufragio dell'*Infinito*.

À cette voix, et me souviens de l'éternel,
 Des saisons mortes, et de celle présente
 Et vivante, et de son bruissement. Ainsi
 Dans cette immensité s'anéantit ma pensée:
 Et naufrager m'est doux en cette mer.

In questa traduzione le divergenze rispetto al testo di partenza si fanno decisamente più significative, pur mantenendo invariata la struttura sintattica del componimento, almeno per quanto riguarda la scansione dei periodi laddove l'andamento prevalentemente coordinativo della poesia leopardiana vede, in questa versione, la limitazione del polisindeto e degli *enjambements*.

In linea con tante altre traduzioni novecentesche, sono eliminate le parole «peregrine» predilette da Leopardi per la loro poeticità e per l'effetto di spaesamento che possono generare quando sono accostate a un'altra di uso più comune, facendo prevalere una scelta di tipo *cibliste* ovvero orientata sull'avvicinamento del componimento proveniente da un periodo e da un contesto diverso, al lettore francese.

L'intera traduzione sembra quindi governata dalla volontà di chiarificazione e razionalizzazione dei passi della poesia che sarebbero potuti risultare di difficile comprensione al pubblico d'oltralpe, senza per questo travisare il dettato lirico originario, anzi ripercorrendone puntualmente i vari passaggi.³¹⁶

Il celeberrimo «quest'ermo colle» del primo verso diventa «cette colline si seule» con una variazione sulla funzione della siepe, la quale sembra più che 'escludere' privare, anzi derubare («dérobe»), all'osservatore la possibilità di osservare l'orizzonte, come si evince dai versi 2 e 3 della traduzione.

Char e Roux scelgono poi di sciogliere il nesso gerundivale «sedendo e mirando» conferendo un valore finale alla seconda forma verbale («je m'assieds pour la regarder»), laddove nei versi di Leopardi le due azioni sono accostate.

³¹⁶ Questo tipo di strategia traduttiva sembra riconducibile pienamente a una particolare forma di «clarification» individuata da Berman, *La traduction et la lettre...*, cit., p. 55: «La clarification semble un principe évident à maints traducteurs et auteurs. Ainsi le poète anglais Galway Kinnel écrit-il: “*The translation should be a little clearer than the original*”. Certes, la clarification est inhérente à la traduction, dans la mesure où *tout* acte de traduire est explicitant. Mais cela peut signifier deux choses bien différentes. L'explicitation peut être la manifestation de quelque chose qui n'est pas apparent, mais celé ou réprimé, dans l'original. La traduction, par son propre mouvement, met au jour cet élément. [...] Ce pouvoir d'éclairage, de manifestation, nous verrons avec Hölderlin que c'est le suprême pouvoir de la traduction».

Appropriata appare la scelta degli aggettivi riconducibili al vocabolario dell'infinito: «interminables» per «interminati», «surhumains» per «sovrumani» e «trés profonde» per «profondissima».

Degna di menzione è anche la scelta operata dai traduttori di rendere con termini appartenenti alla stessa radice due elementi che invece in Leopardi sono resi in modo diverso: si pensi a «stormir» e a «suono» resi entrambi con «bruire» e «bruissement», per cui per esprimere il «suon» delle «morti stagioni» si fa riferimento allo stesso etimo riferibile al vento. Si tratta di una scelta estremamente significativa che innalza la traduzione a un livello interpretativo in quanto ravvisa nel vento un elemento centrale e unificante della poesia stessa. Su questa linea, nonostante compia delle diverse scelte traduttive dell'idillio del '19, si pone Michel Orcel il quale centralizza appunto il vento nel suo saggio *Il suono dell'infinito*.

I versi successivi procedono ricalcando sostanzialmente il dettato lirico dell'*Infinito*, proponendo semmai un'interpretazione del tema del naufragio con la sostituzione di «s'annega» con «s'anéantit» che, dal punto di vista fonico, del significante, potrebbe apparire omologo alla parola italiana, ma che da quello del significato è da intendersi, secondo questa linea interpretativa, come un tendere verso il *néant*.

4.2 ECHI LEOPARDIANI NELLA PRODUZIONE DI CHAR?

Nonostante non sia difficile immaginare che il lavoro di lettura intensiva dell'opera leopardiana qual è postulato inevitabilmente in ogni lavoro di traduzione abbia lasciato delle tracce nell'opera di Char, ci si trova in questo caso di fronte a una maggiore difficoltà nell'individuare rimandi e allusioni in tal senso, in assenza di dichiarazioni esplicite di derivazione e di influssi particolarmente marcati. Si tenterà pertanto solo una rapida ricognizione di alcuni luoghi della poesia dell'autore francese, senza la pretesa di assertività nel considerare alcune similarità tra il poeta di Recanati e quest'altro poeta-traduttore di cui presentiamo un breve profilo.

René-Émile Char nasce nel 1907 in Provenza e muore nel 1988.

Partecipa attivamente al Surrealismo e collabora in particolare con André Breton. Questa esperienza ricopre un ruolo fondamentale per la costituzione del suo linguaggio, il suo gusto del poema in prosa, il sondaggio sulle possibilità poetiche del materiale verbale.

La sua partecipazione alla Resistenza è condensata nella prima opera di successo *Les Feuillettes d'Hypnos* (1945) che lo consacra come esponente per eccellenza dell'«humanisme» poetico. Attraverso infatti quella che lui chiama l'«incantation du langage», cerca di risalire all'«universel humain», inscrivendosi, per certi aspetti, entro una sorta di eterno romanticismo che si esplica, ad esempio, nel difficile dialogo tra la natura e il cuore umano.

Altre raccolte significative sono *Le Poème pulvérisé* (1947), *Fureur et Mystère* (1948), *La Parole en archipel* (1962). Le sue opere complete sono apparse nella prestigiosa collana «Pléiade» nel 1983.

Secondo Vittorio Sereni l'opera di Char si può considerare una continua e autorigenerantesi citazione da un libro nascosto e nei suoi tratti antielegiaci, si configura come «poesia d'illuminazione, ellittica, oracolare».³¹⁷

«Letterale e oracolare», insieme, il poeta sceglie come testimone permanente della sua scrittura la sua terra natale, il Vaucluse, sorgente continua di immagini interiori, spesso rese con una potente carica analogica che attraversa la struttura logica, contraendo all'estremo i significati.³¹⁸

Numerose sono anche le dichiarazioni metapoetiche da intendere come riflessioni e definizioni ricorrenti e variabili che mostrano come la sua opera, pur nel suo ampio e vario articolarsi, possa essere intesa come un unico *poème* in continua formazione (e trasformazione), in tesa convivenza tra la frammentarietà della sua produzione e la tensione fortemente unitaria del suo movimento.

Un celebre passo tratto da *La Parole en archipel* può servire a mostrare la forza e la pienezza della poesia di Char che attraverso l'accostamento di numerose immagini ellittiche perviene a effetti di alta poeticità, anche nella forma prosastica, oltre a presentare numerose contiguità col pensiero leopardiano:

Le poète s'appuie, durant le temps de sa vie, à quelque arbre, ou mer, ou talus, ou nuage d'une certaine teinte, un moment, si la circonstance le veut. Il n'est pas

³¹⁷ Vittorio Sereni, *René Char*, in Massimo Colesanti e Luigi De Nardis, a cura di, *Letteratura francese. I contemporanei*, Roma, Pagine, 2004, volume II/1, p. 380.

³¹⁸ Si legga a riguardo quanto riferito da Pietro Bigongiari nel volume *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 257-258) a proposito del componimento di Char intitolato *Tracé sur le gouffre*: «Il poeta ci aveva spiegato come erano nate queste parole: visitando la fonte della Sorga con un amico filosofo, che a un certo punto era caduto in uno stato di trasognamento: la sua vita era più forte di lui, le sue colpe più gravi della felicità della colpa... Un uomo non riuscito, un ingegno riuscito. Ebbene, in tal momento vide Char per opposizione nel Petrarca l'uomo, malgrado tutto, più forte della propria illusione traversare la morte, andare al di là della morte per la continuità del proprio segreto che oltrepassava i limiti dell'orizzonte umano».

soudé à l'égarément d'autrui. Son amour, son saisir, son bonheur ont leur équivalent dans tous les lieux où il n'est pas allé, où jamais il n'ira, chez les étrangers qu'il ne connaîtra pas. Lorsqu'on élève la voix devant lui, qu'on le presse d'accepter des égards qui retiennent, si l'on invoque à son propos les astres, il répond qu'il est du pays d'à coté, du ciel qui vient d'être englouti.

Le poète vivifie puis court au dénouement.

Au soir, malgré sur sa joie plusieurs fossettes d'apprenti, c'est un passant courtois qui brusque les adieux pour être là quand le pain sort du four.³¹⁹

L'esistenza di un'unica linea lirica, nella poesia italiana, che congiunge Petrarca e Leopardi (per poi passare da Ungaretti) è ormai concordemente riconosciuta dalla critica. E dal momento che la suggestione petrarchesca è intensamente operante in Char,³²⁰ a partire dal luogo di Vaucluse e della sua sorgente, appare maggiormente plausibile inserire anche il letterato francese entro questa tradizione, configurando così lo spazio privilegiato per accogliere, tra le tante suggestioni, anche qualche spunto dalla lezione leopardiana.

Comune all'interpretazione che del poeta di Recanati hanno dato la maggior parte degli studiosi francesi è l'idea della poesia come «esprit de Néant» che sposta l'asse Petrarca-Leopardi verso quello Leopardi-Mallarmé.

Il tema della nostalgia è declinato spesso attraverso i ricordi di un paradiso infantile perduto, come avviene per molti romantici e per Leopardi in alcune riflessioni dello *Zibaldone* e soprattutto del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*; il tema del sogno si correla spesso alla «rêverie» sulle stelle, alla profondità degli spazi silenziosi che acuiscono il senso di solitudine e le riflessioni sulla morte.

Similmente a Leopardi, inoltre, l'amore è spesso vissuto nell'assenza e la forma del frammento, se rappresenta in primo luogo un'eco della poesia epigrammatica greca, è conosciuta da Char anche attraverso la traduzione di un frammento leopardiano.

Importante in Char è il valore soteriologico conferito alla bellezza cui si associa l'evocazione della lampada, assimilabile forse alla «notturna lampa» che «rara traluce» nella *Sera del dì di festa*:

³¹⁹ René Char, *Œuvres complètes*, introduction de Jean Rodaut, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1983, p. 374. I componimenti di Char sono citati da quest'edizione.

³²⁰ Tra i vari contributi sul petrarchismo di Char cfr. almeno Laura Barile, *Il Vaucluse, Petrarca, Char e Sereni*, in Giuseppe Savoca, a cura di, *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 115-133.

Nous sommes déroutés en sans rêve. Mais il y a toujours une bougie qui danse dans notre main. Ainsi l'ombre où nous entrons est notre sommeil futur sans cesse raccourci.³²¹

Il tema notturno si intreccia spesso con riflessioni legate all'infinito e si esprime attraverso brevi prose che in forma quasi aforistica scandiscono le varie fasi della notte:

Sur une nuit sans ornement
Regarder la nuit battue à mort; continuer à nous suffire en elle.

Dans la nuit, le poète, le drame et la nature ne font qu'un, mais en montée est s'aspirant.

[...] L'infini attaque mais un nuage sauve.

La nuit s'affilie à n'importe quelle instance de la vie disposée à finir en printemps, à voler par tempête. [...]

Nuit plénière où le rêve malgracieux ne clignote plus, garde-moi vivant ce que j'aime.³²²

Anche per il poeta francese, dunque, lo spazio notturno suggerisce numerose riflessioni, in una notte che si estende all'infinito e che talvolta diventa testimone di una veglia amorosa («Lune et nuit, vous êtes un loup de velours noir, village, sur la veillée de mon amour»)³²³ che, in qualche modo, può pure richiamare *La sera del dì di festa*.

Tra gli altri motivi contigui alla poesia dei *Canti* si può riscontrare quello del nascere per soffrire, chiaramente esemplificato da Leopardi nel *Canto Notturmo* e, a sua volta, di ascendenza biblica.

Si nasce già 'feriti', come si può leggere in un pensiero tratto da *L'âge cassant*: «Je suis né comme le rocher, avec mes blessures».

Notiamo infine incidentalmente come anche Char riservi un posto non secondario all'isotopia del gelo e della neve, comune, come si è rilevato, a tanti altri poeti-traduttori leopardiani.

La si ritrova nella poesia *Venasque*, in *Les parages d'Alsace* in cui l'io lirico dichiara il suo «besoin d'hiver» e in una prosa lirica *Lenteur de l'avenir* in cui la vita è paragonata a un lungo viaggio tra rocce da scalare, ostacoli e altre difficoltà che

³²¹ Ivi, p. 359.

³²² Ivi, pp. 392-393.

³²³ Ivi, p. 342.

ripercorre, con una maggiore enfaticizzazione del motivo nivale, il tendere verso l'abisso del «vecchierel» leopardiano del *Canto notturno*:

Lenteur de l'avenir

Il faut escalader beaucoup de dogmes et de glace pour jouer de bonheur et s'éveiller rougeur sur la pierre du lit.

Entre eux et moi il y eut longtemps comme une haie sauvage dont il nous était loisible de recueillir les aubépines en fleurs, et de nous les offrir. Jamais plus loin que la main et le bras. Ils m'aimaient et je les aimais. Cet obstacle *pour le vent* où échouait ma pleine force, quel était-il? Un rossignol me le révéla, et puis une charogne.

La mort dans la vie, c'est inalliable, c'est répugnant; la mort avec la mort, c'est approchable, ce n'est rien, un ventre peureux y rampe sans trembler.

J'ai renversé le dernier mur, celui qui ceinture les nomades des neiges, et je vois – ô mes premiers parents – l'été du chandelier.

Notre figure terrestre n'est que le second tiers d'une poursuite continue, un point, amont.³²⁴

In questo bel componimento di Char gli echi leopardiani siano davvero molti e sorprendenti.

Sembra quasi che il poeta, per esprimere la sua dolente visione intesa come un lento procedere, sì nel futuro, ma inesorabilmente verso la morte, abbia voluto servirsi di una serie di elementi connotati dall'uso leopardiano, qui convocati per meglio supportare il suo discorso.

Infatti vi è la siepe che rappresenta una sorta di muro divisorio in cui sono presenti i biancospini, vi è poi il richiamo del vento, la presenza dell'usignolo e infine il riferimento ai nomadi delle nevi da confrontare forse alla figura del pastore errante, in cui il *topos* del viaggio è inserito in un contesto decisamente invernale.

Il dialogo con gli astri prosegue in tanti altri componimenti, come *Possessions extérieures* dove si riprende il motivo dell'«infini du ciel», mentre il tema della sofferenza che si accresce con la conoscenza, prospettato ancora una volta nel *Canto notturno* su suggestione biblica, rivive nell'*incipit* della prosa lirica *Crible*: «Plus il comprend, plus il souffre. Plus il sait, plus il est déchiré. Mais sa lucidité est à la mesure de son chagrin et sa ténacité à celle de son désespoir».³²⁵

³²⁴ Ivi, pp. 434-435.

³²⁵ Ivi, p. 465.

Da questa rapida disamina emerge comunque che, ancora una volta, le maggiori suggestioni leopardiane appaiono quelle in cui vi è un'ambientazione invernale, in linea con gli altri poeti-traduttori, così come le tematiche maggiormente recepite sono quelle consuete legate ai grandi temi romantici, come gli scenari notturni, le riflessioni sull'infinito, le varie forme assunte dalla *souffrance* universale.

4.3 MICHEL ORCEL, TASSO E LEOPARDI: ESPERIENZE DI TRADUZIONE

Tra le proposte editoriali francesi più 'convincenti' su Leopardi in tempi recenti, insieme all'iniziativa capillare di diffusione dell'opera leopardiana promossa dalla casa editrice Allia, si pongono gli studi critici e soprattutto le traduzioni integrali dei *Canti* di Michel Orcel, profondo conoscitore dell'opera del Recanatese e valido italianista. Nato a Marsiglia, ha una formazione classica e compie i suoi studi universitari alla Sorbonne conseguendo un dottorato in *Lettres et Sciences humaines*; dal 1992 al 1996 è *maître de conférences* all'Università di Rennes dove approfondisce le sue ricerche sul Rinascimento e fonda una cattedra d'*Histoire de l'opéra italien*. Si occupa anche di psicoanalisi, sulla scia di Ferenczi, Winnicott e Balint. È membro della Société de Psychanalyse Freudienne de Paris (SPF). Le sue pubblicazioni non riguardano prettamente la pratica analitica, ma ambiti letterari e musicali, spesso analizzati in chiave freudiana. Michel Orcel è membro della Société des Gens de Lettres; del Comitato Scientifico della «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani» (RISL), e direttore-fondatore della rivista «Recherches Romanes et Comparées». Orcel è autore di romanzi (*Le sentiment du fer*, Grasset) e di saggi (*Verdi. La vie, le mélodrame*, Grasset; *Italie obscure*, Belin), oltre a essere *maître de conférences* all'Università e traduttore. I suoi esordi si pongono proprio sotto il segno di Leopardi, autore mai abbandonato nel corso della sua attività letteraria, e affiancato semmai da altri importanti modelli quali Foscolo e Alfieri, di cui pure Orcel ha curato delle traduzioni. Molto importante è anche l'esperienza maturata traducendo i grandi poemi cavallereschi della letteratura italiana: l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto e la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Si tratta di un'esperienza di traduzione particolarmente impegnativa di cui l'autore francese ha lasciato una testimonianza nell'opera *Les larmes du traducteur*, che è il *journal* di un viaggio in Marocco scandito dal tormento letterario generato dalla traduzione della

Gerusalemme.³²⁶ Insieme a questi autori anche Michelangelo e Benvenuto Cellini. Si tratta certamente di scelte non casuali³²⁷ che da una parte accostano tre autori fondamentali nel primo Ottocento italiano (Alfieri, Foscolo, Leopardi) e nel secondo (Ariosto, Michelangelo, Cellini, Tasso) offrono un importante affresco della poesia rinascimentale in Italia, senza escludere inoltre il rapporto ideale rintracciabile (e rintracciato) tra Rinascimento e Romanticismo, così come quello che lega gli autori delle due serie. Rigoni individua in particolare attraverso una linea che congiunge Ariosto-Tasso-Leopardi una storia della soggettività letteraria intesa in termini di «*défaillance de l'illusion*» che rappresenterebbe il contributo specifico italiano alla formazione della coscienza moderna. A questi aspetti che fanno di Orcel un critico particolarmente sensibile vista la sua esperienza diretta di traduttore delle opere prese in esame nella produzione saggistica, si associa inoltre il suo interesse per la musica che lo ha portato a tradurre i libretti per Mozart di Da Ponte,³²⁸ a scrivere una monografia su Verdi e soprattutto a rintracciare, con competenza, i riferimenti musicali presenti nell'opera di Leopardi, attraverso l'interpretazione dell'*Infinito*, riletto, come vedremo, in termini di esperienza musicale in linea con la metafisica del suono caratterizzante l'estetica romantica tedesca, individuando inoltre il legame tra il poeta di Recanati e il melodramma. La critica di Orcel si avvale di svariati metodi interpretativi che tengono presenti, con approccio sincretico, la psicoanalisi, la linguistica, l'analisi strutturale, stilistica o storica. Così come verificatosi nel caso di altri traduttori leopardiani, soprattutto con Bonnefoy, anche in questo caso dunque, il lavoro di traduzione è accompagnato da saggi su Leopardi e da altri contributi teorici che possono lumeggiare l'itinerario compiuto dal traduttore.

Per quanto riguarda le strategie traduttive messe in atto e privilegiate, oltre alle note poste in apertura delle sue versioni dei *Canti*, abbiamo la possibilità di entrare nell'officina traduttoria di Orcel grazie a una sua interessante opera che ci permette di seguirne i percorsi compiuti, le difficoltà e i momenti di maggiore fascinazione in

³²⁶ Ecco quanto scrive Orcel a proposito della titolazione del suo libro: «Sur le titre de ce petit livre. Non pas les larmes de l'impuissance à traduire (quels que soient les obstacles, les difficultés, les souffrances qui s'y attachent, traduire est *toujours* possible). Non. Ce livre pleure sur la violence de la beauté, sur l'intolérance de la beauté, sur la violence de toute incarnation. Pleure aussi sur notre être-sans-demeure, dont le Tasse, dans sa quête d'un impossible Jérusalem, se fit l'emblème» (in Michel Orcel, *Les larmes du traducteur*. *Journal du Maroc*, Paris, Grasset, 2001, pp. 162-163).

³²⁷ È quanto messo in rilievo da Mario Andrea Rigoni nel suo contributo *Michel Orcel e l'individualità italiana*, in «Lettere italiane», 2001, n. 1, pp. 96-101.

³²⁸ Orcel, *Trois livrets pour Mozart*, Paris, Aubier, 1994.

relazione a un'altra grande opera della letteratura italiana: il lavoro di traduzione della *Gerusalemme liberata*. Orcel ne parla in un suo libro intitolato *Les larmes du traducteur. Journal du Maroc* in cui, come si diceva, intreccia le annotazioni diaristiche di un lungo soggiorno in Marocco con il procedere, più o meno sofferto, della sua traduzione del poema cavalleresco di Tasso e quindi con le riflessioni, anche teoriche, intorno al tradurre stesso e intorno all'opera tradotta. Sia il viaggio che la trasposizione letteraria, osserva l'autore, costituiscono un'esperienza di «translation». Non stupisce, pertanto, che numerose siano le metafore legate al viaggiare nelle brevi notazioni di Orcel per esprimere il suo lavoro di traduttore che accompagna le parole da una lingua a un'altra, muovendosi a sua volta in un luogo incerto in quanto «Traduire, comme voyager, exige qu'on soit tout yeux, perméable jusque'à l'illusion de se perdre dans l'objet – mais en allant chercher au fond de soi le visage fantastique du récit».³²⁹ Il lettore cammina a fianco dell'autore e, ancor di più il traduttore, si trova a seguire i passi di una persona assente, ripercorrendone il cammino.³³⁰ L'importantissimo tema dell'illusorietà del tradurre si palesa soprattutto in presenza di nuclei di significazione del testo tradotto che interessano maggiormente il traduttore, attivando così, secondo quanto teorizzato anche da Leopardi, la sua sensibilità creativa e favorendo un rapporto 'osmotico' tra traduzione e scrittura in proprio. Ad esempio, appare chiara la predilezione di Orcel per i notturni, sfondo privilegiato anche della poesia di Leopardi che, proprio a questo proposito, viene citato nel libro per la prima volta. Lo scrittore-traduttore ammette infatti il fortissimo legame esistente tra intertestualità e traduzione, affermando di fare ricorso spesso alla sua "biblioteca mentale" per facilitare la comprensione e quindi la trasposizione in un'altra lingua di un determinato autore.³³¹

³²⁹ Orcel, *Les larmes du traducteur. Journal du Maroc*, cit., p. 28.

³³⁰ «Le lecteur avance la main dans celle de l'auteur. Il marche à ses côtés. Il peut faire une pause, observer son guide, l'interroger – mais, coûte que coûte, il devra *suivre*. Le traducteur met ses pas dans les pas d'un marcheur absent. Un étranger, un mort, une ombre. Il refait, à sa propre allure, le *même* chemin». (Ivi, p. 68). Qualcosa di simile afferma Leopardi stabilendo un raffronto tra il rapporto tra maestro (che deve mettersi «ne' piedi dei suoi discepoli») e alunno paragonato a quello tra scrittore e lettore: entrambi devono sapersi riconoscere l'uno nell'immagine dell'altro stabilendo quello che si chiama «comunicativa». Cfr. *Zib.* 1372-76.

³³¹ È quanto possiamo riscontrare a proposito della sua travagliata opera di traduzione da Tasso: «La poésie des grands Italiens laisse une impression de stupeur. Souvent il faut le secours de toute une bibliothèque pour entendre et faire sonner, quand il se peut, les innombrables échos souterrains de quelques mots. Par là, les médiocres se soutiennent aisément. Et les plus grands s'envolent. Voyez Leopardi. Voyez le Tasse: *C'était la nuit, quand les vents et les ondes / trouvent la paix: semblait muet le monde. / Les animaux lassés, que la mer grosse / ou les liquides lacs aux fonds abritent, / que cachent les tanières, les troupeaux, / les oiseaux peints, dedans l'oubli profond...* (II, 96)». Ivi, pp. 34-35. Corsivi nel testo.

La sensibilità del traduttore si manifesta anche in altri momenti del poema cavalleresco ricchi di particolare *pathos*, ad esempio nello scontro tra Tancredi e Clorinda del canto III che «procure au traducteur une excitation qui n'est pas moins technicienne que, probablement, fantasmatique».³³² Ecco allora affiorare un altro carattere distintivo del tradurre orceliano spesso correlato alla sua stessa formazione analitica e che lo accosta agli studi traduttologici contigui alla psicolinguistica. Da una parte, infatti, egli coglie (e studia) gli effetti che un determinato testo gli procura, dall'altro propone spesso delle soluzioni traduttorie che sono anche interpretative, andando alle tracce «*de l'intérieur*» (melanconia, masochismo, forse omosessualità latente) del testo. Di Tancredi mette in evidenza la 'pietrificazione' («s'empierre») alla vista di Clorinda e la sua pulsione sacrificale congiunta a una componente fortemente aggressiva. Altri passi da cui trapela la sintonia tra autore e traduttore sono quelli più elegiaci, legati al personaggio di Erminia e alla sua sofferenza d'amore. Sorprendente è anche il contesto in cui ricorre, per la seconda volta, il nome di Leopardi. Orcel fa riferimento a un testo poetico di Al-Ma'arrî, autore definito ateo, scettico, pessimista, dal titolo *l'Épître du pardon* per confutare la tesi interpretativa di un altro critico «imprudent» che ha provato a spiegare la sua poesia attraverso l'attaccamento edipico dell'autore per la madre. Ecco allora l'inserzione di brani che dimostrano come in molti versi vi sia invece l'accusa rivolta alla madre per esser stato generato (anche se potremmo dire che si tratti di denegazioni...) e queste amare considerazioni sul «meglio non esser nati» vengono accostate a quelle leopardiane.

Offriamo, ad esempio, uno stralcio di questo accostamento tra i due autori:

Et encore:

Si le point de non-retour pour l'homme est la poussière,

Pourquoi sa mère veille-t-elle sur lui

Et le soigne-t-elle?

Huit siècles plus tard, Leopardi écrivait: «...Pourquoi donner au jour, / pourquoi tenir en vie / celui qu'il faut consoler d'elle?»³³³

³³² Ivi, p. 42. Se qui Orcel parla di «excitation», si può ricordare come anche Leopardi più volte intenda la traduzione secondo una precisa dinamica del desiderio. («quel desiderio ardentissimo di tradurre» scrive, ad esempio, in una lettera a Pietro Giordani del 1817).

³³³ Ivi, pp. 66-67. Corsivi nel testo.

Come evidente nelle teorie leopardiane sul tradurre, anche Orcel si sofferma sulle sfere sensoriali coinvolte durante il processo traduttivo e in particolare sugli odori che, nel Recanatese, ad esempio caratterizzavano la poesia di Anacreonte che emanava un'«aura odorifera» (*Zib.* 16 settembre 1823).³³⁴

Il lavoro di traduzione da Tasso viene spesso accostato a quello da Ariosto: Orcel si sente più libero di discostarsi dal testo per l'autore del *Furioso* («Avec l'Arioste, j'y trouvais souvent une pointe divertissante, quitte à trahir la littéralité. Ici, je me sens bridé»),³³⁵ che ha composto un poema infinitamente digressivo e, in un certo senso senza fine, laddove nella *Gerusalemme* è molto più forte la volontà di ordinare tutto il materiale entro un ordine ben preciso, di contrastare le forze centripete in una disperata lotta all'entropia («Le sage Arioste se libre à la folie de l'œuvre. Le Tasse conjure désespérément dans l'œuvre la folie du réel»).³³⁶

Molte altre sono le riflessioni critiche sui due poemi cavallereschi italiani presenti nel testo. Ad esempio vi è un'annotazione riferita allo statuto dell'animale nelle due opere. Ariosto, fedele alla visione antica, trasmette l'idea di una sostanziale positività ontologica del mondo animale che può costituire un modello per l'uomo. Con Tasso subentra invece l'idea prevalente della ferinità, per cui l'uomo deve allontanarsi dallo stato di natura per non dar spazio ai suoi istinti più aggressivi e primitivi.³³⁷

Una linea di demarcazione tra uomini e animali è d'altronde quella segnata dalla capacità di conoscenza propria degli uomini, presente già come tematica biblica.

Si riporta dunque il passo in cui Orcel cita, ancora una volta, esplicitamente Leopardi:

13 avril

Leopardi lisait déjà le mythe de la Chute (Genèse, 3, 1-7) comme une illustration du mal inclus dans l'acte de connaître.

«Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus.» C'est-à-dire que chacun se regarda: c'est la conscience. Puis qu'ils surent que quelque chose leur faisait défaut. C'est le manque. L'arrachement fatal à l'animalité.³³⁸

Ancora una volta Orcel si dimostra dunque fine conoscitore del pensiero leopardiano, individuando nella Bibbia una delle matrici della formazione del giovane Giacomo.

³³⁴ Cfr. Ivi, pp. 78-79.

³³⁵ Ivi, p. 92.

³³⁶ Ivi, p. 133.

³³⁷ Cfr. Ivi, pp. 149-150.

³³⁸ Ivi, p. 135.

Molte altre, in questo *entrelacement* tra memorie odeporiche e meditazione intensiva sulla *Gerusalemme liberata*, sono le riflessioni sul tradurre.

Di fronte a passaggi particolarmente complessi, ad esempio, Orcel afferma di avvalersi del *détour* per riuscire a ‘entrare’ meglio nel testo:

Repris la traduction du chant XII de la *Jérusalem*. Affres devant la contraction de la phrase. Une première mouture du début du chant m’afflige. Je reprends tout. En oubliant le texte un instant, je trouve des solutions heureuses. Le détour comme mode d’accès. Ce n’est pas simplement que la distance autorise une vision plus large et plus juste, mais que l’oubli momentané du but favorise l’éveil.³³⁹

In altri casi, pur in assenza di una citazione esplicita da Leopardi, appaiono comunque delineate alcune situazioni tipiche dei *Canti* inserite entro il tessuto diaristico del discorso. La traduzione che diviene dunque memoria di traduzione. Si pensi, ad esempio, alla pagina di diario datata 1 maggio in cui vi è una descrizione di un notturno in cui sembrano riecheggiare alcuni scorci idillico-descrittivi del borgo recanatese:

1^{er} Mai.

Chaque soir, en sortant dans la rue, il me semble que j’apparais sur une scène de théâtre, figurant dans une foule de figurants. Pas de *pittoresque*, mais d’étroits murs rouges, des voûtes, des échoppes minuscules (dans lesquelles le commerçant entre la plupart du temps en passant sous le comptoir), des lumières jaunes, et le va-et-vient d’une cohue *costumée*. L’excès du détail (enfants qui jouent, mendiants, vendeuses d’or accroupies sous un porche, bicyclettes et «motos» bringuebalantes, salutations infinies) provoque un renversement de la perception. Le réel devient fiction; la fiction, tangible.³⁴⁰

Nelle sue *Larmes du traducteur* Orcel dialoga anche con altri letterati come Baudelaire che lo aiutano a precisare il suo particolare «sentiment de moderne» imperniato sulla capacità dell’uomo di «fabriquer du malheur».³⁴¹

Il volume si conclude con la fine della traduzione della *Gerusalemme*, viaggio reale e viaggio metaforico giungono entrambi alla meta se è vero che tradurre «c’est passer; non pas planter sa tente, sinon quelques instants, quelques mois, dans une terre qui nous appartiendrait».³⁴²

³³⁹ Ivi, pp. 138-139.

³⁴⁰ Ivi, p. 142.

³⁴¹ Ivi, p. 148.

³⁴² Ivi, p. 189. Molto significativi sono anche i rimandi a Leopardi presenti nel volume di Orcel, *Italie obscure* (Paris, Belin, 2001), in particolare nella sezione *Leopardi et le jardin du mal* che contiene ben

4.4 ORCEL E I *CHANTS*

Se molte sono le riflessioni di Orcel sul tradurre, e in particolar modo sulla laboriosa traduzione del capolavoro tassiano, non disponiamo di altrettante indicazioni specifiche sull'impegnativo lavoro di traduzione complessivo dei *Canti* di Leopardi, se non per le note del traduttore,³⁴³ poste come premessa dell'edizione completa e riveduta dei *Canti*, già pubblicati nel 1987 per i tipi La Dogana (Genève) col titolo di *Poèmes et fragments*.

In queste brevi annotazioni, Orcel motiva soltanto la scelta di tradurre quattro poesie in prosa: *Il sogno*, *Al conte Carlo Pepoli*, la *Palinodia* e il *Coro di morti* componimento poetico inserito nelle *Operette Morali*, considerato da Orcel sublime e, come tale, inserito pertanto significativamente nel *corpus* delle poesie leopardiane.

Alla stessa scelta di conferire andamento prosastico a versi (scelta che in Francia ha avuto molta fortuna già nell'Ottocento, basti pensare alle liriche di Sainte-Beuve) vengono offerte motivazioni diverse l'un l'altra.

Nel caso di *Le Rêve* «son pétrarquisme funèbre n'aurait pas résisté à la traduction en vers», per il *Gonzalve* vi è il proposito di smorzare l'eccessivo patetismo presente nel componimento considerato da Orcel un «véritable point noir du recueil», l'epistola al conte Pepoli è stata sempre considerata una «prose versifiée» e qui è tradotta conferendo una patina baudelairiana al testo, usata anche per la *Palinodia*.

Molto importante è questo aspetto, comune anche a Leopardi che definisce metodologicamente una buona traduzione quella ottenuta imitando un altro autore ritenuto in qualche modo affine per cui, ad esempio, occorrerebbe studiare Parini per meglio tradurre Virgilio.³⁴⁴ E si ricordi, ad esempio, la dichiarazione di Fabio Pusterla,³⁴⁵ principale traduttore italiano di Jaccottet che ha affermato di aver tradotto l'autore svizzero tenendo presente Leopardi.

Passiamo dunque ad analizzare qualche traduzione, tenendo presente, semmai che, in alcuni casi, come già avvenuto con Bonnefoy, possono essere i giudizi critici

cinque saggi sul poeta di Recanati, tra cui l'interessante contributo *Hamlet en Italie (Leopardi lecteur de Shakespeare)*.

³⁴³ Cfr. Michel Orcel, *Notes sur la traduction* in Giacomo Leopardi, *Chants/Canti*, traduction et présentation par Michel Orcel, préface par Mario Fusco, Paris, Flammarion, 2005, p. 21. Tutte le citazioni di queste *Notes* fanno riferimento pertanto a questa pagina. Analogamente le traduzioni da Orcel sono tratte da questa edizione.

³⁴⁴ «Dovrebbe un traduttore di Virgilio studiare assaissimo il Parini, e quanto più al Pariniano s'accostasse, tanto più avrebbe del Virgiliano» (*Preambolo* alla traduzione della *Titanomachia di Esiodo* in Leopardi, *Poeti greci e latini*, cit., p. 263).

³⁴⁵ *Supra*, cap. 2.

espressi, in altra sede, sul poeta di Recanati, a illuminare determinati passaggi e scelte traduttive.

Trattandosi di un'edizione integrale dei *Canti*, sceglieremo pertanto, a titolo esemplificativo alcune liriche, privilegiando quelle maggiormente presenti nei vari poeti-traduttori esaminati, in modo da consentire una comparazione, laddove necessario, tra le diverse soluzioni traduttive adottate.

Si riporta per prima la traduzione dell'*Infinito*:

L'Infini

Toujours tendre me fut ce solitaire mont,
 Et cette haie qui, de tout bord ou presque,
 Dérobe aux yeux le lointain horizon.
 Mais couché là et regardant, des espaces
 Sans limites au-delà d'elle, de surhumains
 Silences, un calme on ne peut plus profond
 Je forme en mon esprit, où peu s'en faut
 Que le cœur ne défaille. Et comme j'ois le vent
 Bruire parmi les feuilles, cet
 Infini silence-là et cette voix,
 Je les compare: et l'éternel, il me souvient,
 Et les mortes saisons, et la présente
 Et vive, et son chant. Ainsi par cette
 Immensité ma pensée s'engloutit:
 Et dans ces eaux il m'est doux de sombrer.

Una prima variazione che emerge in questa ri-traduzione del celebre componimento leopardiano, uno dei più antologizzati, in Italia e all'estero, si ha nella resa dell'aggettivo «dolce» con «tendre», scelta dissimile da tutti gli altri traduttori dei *Canti* da noi presi in esame e che rende bene il senso metaforico del qualitativo italiano, accentuandone, forse, la componente affettiva, di vicinanza anche emotiva col luogo evocato.

Analogamente «ermo colle» è reso con «solitaire mont» che permette di mantenere lo schema di assonanze dei primi tre versi, facendo rimare «mont» a «horizon».

Tutti i traduttori si trovano in difficoltà nel rendere «tanta parte dell'ultimo orizzonte», qui si sottolinea che l'esclusione riguarda “quasi tutta” la visuale («tout...ou presque»), con la scelta, già di Char, di intendere l'esclusione col verbo «dérobe». Il guardo viene reso con «yeux» e l'«ultimo orizzonte» diventa «lointain».

La dittologia verbale «sedendo e mirando» prevede un costrutto simile (laddove Char, ad esempio, aveva esplicitato diversamente i due verbi) con la sostituzione del verbo «sedersi» a un altro termine che evoca invece il coricarsi, favorendo la contemplazione da una posizione distesa. Dei traduttori presi in esame solo Jaccottet mantiene la forma del doppio gerundivo.

Correttamente Orcel individua il valore del «mi fingo» leopardiano esplicitandolo con una perifrasi «je forme en mon esprit», rendendo bene gli ‘oggetti’ di questa vista con espressioni che danno l’idea del limite e del suo contrario («sans limites», «surhumains») e la perifrasi «on ne peut plus profond» per il superlativo («profondissima»).

In alcuni casi il traduttore si avvale di forme desuete come «j’ois».

La resa degli indicatori spaziali («questo», «quello» ec.) costituisce una difficoltà per i traduttori dal francese in cui l’unico dimostrativo “ce” può essere rafforzato da “-ci” o “-là” come avviene in questo caso («couché là», «silence-là») senza però ottenere la dialettica di vicinanza o lontananza dall’infinito presente nel testo leopardiano.

«Il suon di lei» è reso con «son chant» e, leggendo lo studio critico di Orcel, *Il suono dell’Infinito*, si può capire come per il traduttore il richiamo ‘musicale’ possa costituire il centro nevralgico del componimento.

La conclusione con la sequenza mirabile del perdersi nell’infinito è resa enfatizzando l’effetto di sprofondamento del pensiero già anticipata nel verso 8 della traduzione (con «défaille» riferito al cuore) e negli ultimi versi con la traduzione del verbo «annegare» con «s’engloutit» e con «sombrier» nelle «eaux» che rappresenta certo una variante al naufragio nel mare.

Nell’insieme emerge comunque che Orcel, rispetto agli altri poeti-traduttori novecenteschi presi in esame (Bonneyfoy, Jaccottet, Char...) si mantiene più prossimo al testo di partenza³⁴⁶ similmente alla scelta già attuata da Jaccottet, il quale però, come si è mostrato precedentemente, tende ad assumere una posizione per lo più

³⁴⁶ Secondo Ariane Luthi (*Bonnefoy traducteur de Leopardi: (re)traduire l’Infinito*, in «Revue de Belles-Lettres», CXXIX, 3-4, 2005, p. 102) nel caso di Orcel si potrebbe parlare di una «version interlinéaire» in quanto «ainsi la ponctuation est-elle identique à celle du poème italien, et il ne reproduit pas seulement les huit «et», mais les huit conjonctions se trouvent aussi au même endroit que chez Leopardi». Simile è anche il parere di Mathilde Vischer (*Philippe Jaccottet traducteur et poète...*, cit, p. 53), la quale così scrive: «La qualité de la traduction de Jaccottet est d’offrir un poème équilibré en français, tandis que la traduction d’Orcel, si elle ne donne pas un poème aussi riche du point de vue sonore, suit de manière plus précise “la lettre” du texte, en respectant les nuances de rythme et de sens».

cibliste al contrario di Orcel che talvolta, nei *Canti*, mantiene, a differenza di altri traduttori, dei termini arcaici o «peregrini». Orcel mira a preservare cioè l'alterità del testo tradotto, servendosi di alcuni effetti stranianti che coinvolgono l'originale.

Come si accennava precedentemente, questa poesia è stata oggetto anche dell'attenzione critica di Orcel, autore del denso saggio *Il suono dell'infinito*. Sicuramente non consueta è la prospettiva adottata da Orcel per analizzare il celebre componimento.

Egli osserva innanzitutto come ci si trovi di fronte alla sola poesia dei *Canti* dove non compaia il tema, tipicamente leopardiano, del dolore e che sembra invece sorto «da un *altrove* della parola»³⁴⁷ emerso in modo nuovo ed enigmatico al punto da aver suscitato le interpretazioni più varie, dall'esperienza religiosa al nichilismo, dal processo ironico alla regressione allo stadio prenatale.

Orcel si propone allora, come novello Candide, di rileggere il testo da una prospettiva ingenua (fittiziamente aggiungeremmo noi), individuando il punto focale dell'idillio nella manifestazione del vento, elemento, secondo lo studioso, non sufficientemente approfondito nei pur numerosi studi critici su questo componimento.

Dopo un dettagliato procedere argomentativo emerge che la vera chiave di volta del discorso è data dal significato del verbo «comparare» nel verso 11 del testo leopardiano da non intendersi come «paragonare», bensì come «accoppiare», «unire», ovvero percependo il vento in uno spazio indeterminato, il poeta «va comparando», cioè unisce la «voce» all'«infinito silenzio». Avviene quindi una:

trasmutazione, di cui il soggetto non è più la causa [...]: la voce del vento trasmuta l'infinito spaziale in «eterno», vale a dire nel passato più remoto, nell'origine astratta del tempo. [...] E quindi si spiega l'annientamento felice nell'*immensità*, di cui non poteva logicamente rendere conto l'interpretazione tradizionale. È nell'*immensità* stessa di questa voce («*questa* *immensità*»), nella dismisura di questo suono primordiale, che il pensiero può abolirsi regredendo verso l'Origine in una percezione del tempo insieme sacrale e primitiva.³⁴⁸

Da queste osservazioni tutta la poesia viene riletta alla luce dell'originario, del primordiale, operante entro la duplice poetica dell'idillio: quella del «vago» e dell'indefinito e quella che Orcel chiama «del primitivo».

³⁴⁷ Si cita da Orcel, *Il suono dell'infinito*, in Mario Santoro, a cura di, *Leopardi nella critica internazionale*, Napoli, Federico & Ardia, 1989, pp. 125-153.

³⁴⁸ Ivi, p. 130.

La poesia viene quindi analizzata «come luogo di una riattivazione dell'immaginazione originaria» insieme infantile e primitiva che si esprime metaforicamente.

Se poi si considera che i principali 'prodotti' dell'immaginazione primitiva ed infantile sono le illusioni, è possibile ulteriormente rendersi conto della portata dell'esperienza centrale, quella della Voce del vento.

L'ultimo aspetto ad essere ampiamente analizzato in questo saggio è quello che associa i ricordi infantili a reminiscenze auditive o musicali.

Orcel ricostruisce allora con acutezza una sorta di diario «acustico» rintracciabile all'interno della produzione leopardiana che motiva meglio la dialettica individuata nell'*Infinito* («voce - eterno / canto - principio del mondo»).³⁴⁹

La musica, come espresso, ad esempio, in molti passi zibaldoniani permette un «ritorno all'antico» e il suono viene inteso come fenomeno originario, «materia della musica» stessa, intesa alla maniera di Wackenroder, come arte asemantica in quanto:

Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch'ella trae da se stessa e non dalla natura, e così l'uditore. [...] La parola della poesia ec. non ha tanta forza d'esprimere il vago e l'infinito del sentimento se non applicandosi a degli oggetti, e perciò producendo un'impressione sempre secondaria e meno immediata, perché la parola, come i segni e le immagini della pittura e scultura, hanno una significazione determinata e finita. (*Zib.* 79-80).

La musica «arte dell'*infinito del sentimento*»,³⁵⁰ dunque, che ha la capacità di 'immergere' l'ascoltatore nell'abisso dell'indeterminazione del senso: è quanto proposto nell'*Infinito*, secondo quanto confermato anche da altri versi dei *Canti*.³⁵¹

Merita sicuramente una riflessione anche il testo *Le soir du jour de fête* in cui si trova una conferma delle strategie traduttive orceliane rilevate ed esemplificate attraverso l'analisi della traduzione de *L'infinito*.

Il primo verso recita così: «Tendre et claire est la nuit, sans un souffle», con la ripresa dell'aggettivo «tendre», frequentemente presente nel lessico del traduttore dei

³⁴⁹ Ivi, p. 138.

³⁵⁰ Ivi, p. 151. Corsivi nel testo.

³⁵¹ Orcel (Ivi, p. 152, nota 35) fa opportunamente riferimento a versi tratti da *Aspasia* (vv. 33-37 e 67-70) e soprattutto ai versi 39-49 di *Sopra il ritratto di una bella donna*: «Desiderii infiniti / e visioni altere / crea nel vago pensiero, / per natural virtù, dotto contento; / onde per mar delizioso, arcano / erra lo spirito umano, / quasi come a diporto / ardito notator per l'Oceano: / ma se un discorde accento / fere l'orecchio, in nulla / torna quel paradiso in un momento». Quest'ultima citazione, secondo lo studioso francese, avrebbe dovuto da tempo indirizzare i commentatori leopardiani verso un'interpretazione dell'*Infinito* come esperienza musicale.

Canti per rendere «caro» (come nel caso del colle dell'*Infinito*) o appunto «dolce», laddove l'aggettivo qualificativo corrispondente («doux») appare più raramente e per rendere diversi traducanti, in questo testo per tradurre la parola «benigno».

Bene sono espressi i versi 5-6 («pei balconi / rara traluce la notturna lampa») con «rare / transparaît aux volets la lampe nocturne» reso nei modi più diversi dai vari traduttori. Char mantiene «balcons», Jaccottet usa «fenêtres», mentre la scelta di Orcel («volets») si rivela particolarmente felice in quanto porta a soffermarsi sull'idea della luce che filtra dalle imposte socchiuse.

Sempre in conformità con la scelta di fedeltà messa in atto dal traduttore, è mantenuto il plurale per tradurre «nelle tue chete stanze» che diventano «tes chambres calmes» e ancora felice è la scelta di esprimere la *climax* di disperazione raggiunta dall'io lirico e culminante nel polisindeto «mi getto, e grido, e fremo». Nella traduzione francese anzi questo particolare momento di tensione del componimento appare messo ulteriormente in risalto dalla ripetizione del pronome personale «je» necessaria nella lingua francese, ma che appunto permette di rafforzare la focalizzazione sull'io lirico: «je me jette, et je crie, je frémis».

Al verso 33 l'espressione «ogni umano accidente», anch'essa variamente tradotta dai vari interpreti francesi, è qui resa con «toute aventure humaine».

Si riporta infine per intero la chiusa del componimento, in cui Orcel propone (soprattutto nei versi 40-41 della sua traduzione) soluzioni originali ed efficaci per esprimere le doppie note dolenti del canto ascoltato in lontananza e del poeta che si dibatte nel chiuso della sua stanza (e del suo cuore):

Nella mia prima età, quando s'aspetta

Bramosamente il dì festivo, or poscia
Ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,
Premea le piume; ed alla tarda notte

Un canto che s'udia per li sentieri
Lontanando morire a poco a poco,
Già similmente mi stringeva il core.
(vv. 40-46)

Dans mon enfance, quand la fête qu'on
[espère

Avec tant de désir s'était évanouie,
moi, plein de douleur, les yeux ouverts,
J'oppressais ma couche, et dans la nuit
[tardive,

Un chant qu'on entendait par les chemins
mourir en se perdant peu à peu
Déjà semblablement serrait mon cœur.

In questi versi posti a suggello della traduzione de *La sera del dì di festa*, le variazioni sono stavolta più significative e motivabili in alcuni casi per esigenze esplicative e in altri dall'interesse del traduttore, più incline a soffermarsi su certi contesti rispetto ad altri.

E così l'impiego di «enfance» per tradurre «prima età» chiarifica il sintagma leopardiano, ma, al tempo stesso, lo retrodata, confinandolo esclusivamente nell'infanzia, laddove potrebbe invece comprendere anche la fanciullezza.

Molto bello è il modo con cui Orcel descrive l'attesa del giorno festivo che diventa in senso più estensivo la «fête» (e «festa» è un lemma connotato in senso leopardiano) e l'inserzione di tre momenti precisi tra desiderio, speranza e disillusione.

Con finalità esplicativa si motiva la resa di «io doloroso» con «moi, plein de douleur» e di «in veglia» con «les yeux ouverts», laddove sul finire ritorna la scelta di tipo letterale che accompagna le parole, anzi il canto leopardiano, in un tessuto linguistico 'altro'.

Passiamo ora all'analisi di un altro componimento dei *Canti* molto celebre, e per molti aspetti accostabile per struttura metrica ed epoca di composizione all'*Infinito*, nonostante le differenze di tipo tematico-stilistico e il diseguale valore poetico.³⁵² Si tratta di *Alla luna*.

Pur non essendovi raffigurato il naufragio nell'immensità, l'infinito si può infatti cogliere tra le esperienze realmente vissute, nella «ricordanza», nella poesia che parla di cose lontane, che canta una lontananza e una mancanza.

Lo stesso prevalere di termini «vaghi e indefiniti» e soprattutto l'indeterminatezza della situazione evocata sono ulteriori elementi che permettono, con Gioanola, di intendere la ricordanza come «una funzione dell'infinito»,³⁵³ nonostante in *Alla luna* il ricordo, anche se non spiegato nel suo contenuto, è posto in un preciso cronotopo: l'io lirico si trovava cioè «sopra questo colle», esattamente un anno prima.

Eppure in questione non è tanto ciò che si ricorda, ma la mera funzione del ricordare, l'alterità tra l'allora e l'adesso presente nel celebre componimento del 1819, come anche nella *Sera del dì di festa*. Su questa frattura si innesta però l'apertura alla speranza secondo cui il ricordo può essere piacevole, secondo un'idea espressa anche, tra i vari riferimenti, nelle *Ricordanze*.

Ecco la traduzione di Orcel:

A la lune
O favorable lune, je me rappelle,

³⁵² Di gemellarità dei due componimenti parla, ad esempio, Elio Gioanola (nel suo *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaca Book, 2005, pp. 89-90 e segg.).

³⁵³ Cfr. Ivi, p. 93.

Sur ce col même – voilà, l'année revient -,
 Je venais te mirer plein d'angoisse;
 Et tu pendais alors sur cette sylve,
 L'éclairant toute, comme aujourd'hui.
 Mais brumeux, incertain, par les pleurs
 Qui montaient sous mes cils, à mes yeux
 Paraissait ton visage, car un supplice
 Était ma vie; et depuis rien n'a changé d'elle,
 Bien-aimée Lune. Et cependant me plaît
 La souvenance, et de compter les âges
 De ma douleur. O comme est chère
 Dans le temps juvénile, quand longue est l'espérance
 Et brève la carrière du souvenir,
 La remembrance des choses disparues,
 Encore que tristes et que le tourment dure!

Se il rifugio retrospettivo nella ricordanza costituisce il nucleo forte di questo componimento, la luna dà il titolo definitivo a questo testo e costituisce la destinataria interna alla poesia.

Qui è appellata all'inizio e alla fine dello spazio a lei dedicato prima come «favorable» per tradurre «graziosa» (nel senso di apportatrice di grazia) e poi come «bien-aimée» per «diletta» (aggettivo scelto anche da Char).

Secondo Gioanola ci si trova di fronte a:

epifanie luminose, di genere alternativo rispetto alla comune illuminazione diurna: la grazia offerta dalla luna è appunto quella della sua luce diversa, che solleva dall'insopportabile rapporto con le cose normalmente visitabili nella loro fenomenicità al chiaro del giorno.³⁵⁴

Gli elementi di luce presenti nel testo sono mantenuti nella traduzione, come nella scelta, conforme al testo di partenza, di «éclairant» per «rischiari».

Maggiormente accentuata risulta l'incidentale «or volge l'anno» resa con «- voilà, l'année revient -», laddove comunque prevalgono, come di consueto in Orcel, scelte di fedeltà rispetto al componimento tradotto.

Ad esempio «tu pendevi» riferito alla luna è reso con «tu pendais», mantenendo quell'elemento di pausa estatica del satellite della terra (che «posa» «queta» su tetti e orti nella *Sera del dì di festa*).

Di forte impatto è semmai la resa di «travagliosa» con «un supplice» che non lascia nessuna apertura al positivo, tanto più se la leggiamo in correlazione con «le tourment» («l'affanno» in Leopardi) dell'ultimo verso.

³⁵⁴ Ivi, pp. 97-98.

Nella traduzione si ritrovano due termini usati per esprimere la «ricordanza» («souvenance») e la «rimembranza» («remembrance») che hanno poi un largo impiego anche nelle altre traduzioni.

Su un ricordo è, ad esempio, imperniata *A Silvia* di cui si proverà a confrontare qualche passaggio con la traduzione di Bonnefoy, non tanto per esprimere giudizi di valore quanto per compararne le diverse strategie traduttive.³⁵⁵

Già l'esordio di Orcel si mantiene più aderente al testo rispetto al poeta di Tours, ricalcando, anche dal punto di vista sintattico, i versi leopardiani per cui «quel tempo della tua vita mortale» diviene «du temps de cette vie mortelle» di contro a Bonnefoy che traduce «de ton temps sur la terre».

Inoltre Orcel decide di mantenere le celebri dittologie aggettivali presenti riferite a Silvia che invece sono rese diversamente da Bonnefoy.

Troviamo quindi per tradurre gli «occhi tuoi ridenti e fuggitivi» «tes yeux fugitifs et riants» con l'anastrofe dei due aggettivi che avviene anche in «lieta e pensosa» resa con «pensive et gaie».

Bonnefoy si avvale invece di un'ampia perifrasi per spiegare la pensosità della fanciulla destinata a una morte precoce, disambiguando tuttavia le pregnanti coppie di aggettivi che costituiscono una cifra peculiare del componimento leopardiano.

Qualche variazione di Orcel si registra nella seconda strofe in cui le «stanze» diventano «voûtes» (più vicino Bonnefoy che traduce «salles»), evocative delle volte affrescate di Palazzo Leopardi ricordate nelle *Ricordanze*, il «perpetuo canto» («chant perpétuel») reso con «chanson sans fin», la connotazione in senso onirico del futuro «che in mente avevi» che diventa «que tu rêvais en toi», con una scelta del verbo condivisa anche da Bonnefoy.

Valida appare anche la traduzione della terza strofe dedicata all'io lirico in cui il binomio «studi leggiadri» e «sudate carte» appare reso in modo più agile rispetto all'amplificazione bonnefoyana con «les bien-aimées études» e «les pages fatiguées».

Si conferma la scelta di privilegiare le soluzioni espressive più vicine al dettato lirico originario, mantenendo per esempio «le vie dorate» con «les rues dorées» laddove Bonnefoy aveva esplicitato il senso dell'aggettivo leopardiano traducendo

³⁵⁵ Per il testo integrale della traduzione di Bonnefoy cfr. *supra*, p.

«les rues ensoleillées» e concludendo la strofe con una proposizione interrogativa assente nel testo originario seguito ancora una volta da Orcel.

Ritroviamo poi, per tradurre «che pensieri soavi», il richiamo alla dolcezza cui si accennava precedentemente in merito alle differenti soluzioni orceliane proposte. In questo caso vi è un'espansione dell'aggettivo qualificativo e quindi del verso con «Quelles pensées de douceur».

Per tradurre il celebre «tenerella», Orcel sceglie il termine «fillette», dilatando la parte successiva in cui sono presenti le altre dittologie caratterizzanti il componimento in questo modo: «sous la tendre louange de tes cheveux de jais, / de tes yeux amoureux et craintifs».

La «speranza mia dolce» è resa con «ma suave espérance», laddove Bonnefoy sopprime del tutto il qualificativo mentre in alcuni casi anche Orcel sceglie di rendere l'aggettivo con delle perifrasi, ad esempio nel tradurre «lacrimata» riferito alla speranza con «pleine de larmes».

La conclusione ripercorre puntualmente quanto scritto nel testo leopardiano, con l'immagine della fanciulla che addita «au loin» la morte e la fredda tomba.

Su questa stessa linea si pone la traduzione delle *Ricordanze*, intitolata *Les souvenirs*.

L'*incipit* «Vaghe stelle dell'Orsa» diviene «Vagues flammes de l'Ourse» con l'accentuazione dell'elemento luminoso della costellazione da ricollegare a «scintillanti» del terzo verso. La prima strofe ripropone delle meditazioni contigue per molti aspetti a *La vita solitaria* e soprattutto all'*Infinito*.

Orcel riesce bene, ancora una volta, a esprimere questo particolare contesto meditativo, mantenendosi, ancora una volta, vicino al testo di partenza nella traduzione de *Le Ricordanze*:

[...] Et quels penses immenses,
 quels doux songes m'inspira la vision
 de la lointaine mer, des cimes bleues,
 que d'ici j'aperçois et que franchir un jour
 j'imaginai, arcanes mondes, bonheur
 caché que je formais à mes jours,
 ignorant de mon sort et que souvent
 cette vie douloureuse et déserte,
 je voudrais l'échanger contre la mort. (vv. 19-27)

Tutta la traduzione è percorsa dall'alternanza dell'aggettivo «doux» e «tendre» di elevata frequenza nei *Chants* di Orcel.

Per esprimere l'«età verde» si ritrova «l'âge tendre» e lo stesso aggettivo viene usato per due volte consecutive per tradurre l'aggettivo «dolce» («un tendre souvenir» e «tendre en soi» che traduce «dolce per sé» leopardiano) e poi ripreso in forma avverbiale al verso 75 della traduzione («tendrement»), come *ajout* orceliano.

Diversa da altre soluzioni traduttive, ma rispettosa della lettera del testo è la traduzione dei versi 67-68 che avevano “ossessionato” Jaccottet. Qui troviamo «dans ces salles antiques, / a la lueur des neiges».

E ancora vi è «la douceur / du jour fatal» (vv. 102-103 della traduzione), «o ma douceur» (v. 140) sino alla traduzione de «i miei teneri sensi» (v. 172) con «de toutes mes / tendresses».

Un'insistenza verso tonalità che virano sempre verso il bianco, un chiarore che è quello nivale, ma anche rimando alla vecchiaia e quindi alla morte, percorre tutta la traduzione del *Canto notturno*, intitolata *Chant nocturne d'un berger errant de l'Asie*. Per tradurre «in sul primo albore» (v. 11), ad esempio, Orcel sceglie l'espressione «aux premières blancheurs» e ancora il «vecchierel bianco, infermo» del verso 21 è un «vieillard fragile et blanc»; per tradurre l'ultimo appellativo rivolto alla luna «candida luna» (v.138) si ha il ricorso al medesimo aggettivo («blanche Lune»).

Questi riferimenti che, fedeli al testo leopardiano, privilegiano comunque questo preciso tratto cromatico (sulla cui semantica si è accennato nei discorsi sulla neve) precisano lo sfondo invernale, di freddo e ghiacci (e naturalmente «glace» è pure fittamente ricorrente in questi versi), proposto in più luoghi del *Canto*, allineandosi, al tempo stesso, alle scelte di altri traduttori leopardiani.

Per il resto, di questa traduzione si segnala la scelta di rendere «tedio» con «ennui» e si riporta il verso finale del testo «jour funèbre est pour qui naît le jour natal» che traduce il celebre «è funesto a chi nasce il dì natale».

Si verifica poi un inevitabile impoverimento del testo di partenza, soprattutto nella resa degli effetti fonici che conferiscono una particolare semanticità alla rima in *-ale* posta alla fine di ogni stanza e non riprodotta nelle traduzioni francesi.

Veniamo infine, lungo questa campionatura di brani tradotti da Orcel, alla versione di *A se stesso* che si riporta qui di seguito:

A soi-même
 Or à jamais tu dormiras
 Cœur harassé. Mort est le dernier mirage,
 Que je crus éternel. Mort. Et je sens bien
 Qu'en nous des chères illusions
 Non seul l'espoir, le désir est éteint.
 Dors à jamais. Tu as
 Assez battu. Nulle chose ne vaut
 Que tu palpites, et de soupirs est indigne
 La terre. Fiel et ennui,
 Non, rien d'autre, la vie; le monde n'est que boue.
 Or calme-toi. Désespère
 Un dernier coup. A notre genre le Sort
 N'a donné que le mourir. Méprise désormais
 Toi-même, la nature, et la puissance
 Brute inconnue qui commande au mal commun,
 Et l'infinie vanité du Tout.

Orcel assegna al verbo «posarsi» ripetuto nel testo leopardiano al verso 1 e ripreso nel verso 6 il valore di 'dormire' («dormiras» / «dort»), intensificando peraltro certi passaggi, come ad esempio al verso 2 traducendo «stanco mio cor» con «cœur harassé» che indica uno stato di estenuazione e prostrazione ben maggiore di una semplice stanchezza.

Per tradurre «inganno» (v. 2 e v. 4), Orcel si avvale di due diversi termini che rendono entrambi appieno il valore illusorio che Leopardi conferisce a questa parola: per la prima occorrenza traduce con «mirage», illusione ottica per eccellenza, e per la seconda con «illusions», esplicitando quindi l'appartenenza del termine «inganno» al campo semantico dell'illusione leopardiana.

Per trasporre «amaro e noia» sceglie «fiel et ennui», rendendo così più concreta la metafora usata per descrivere la vita stessa. Inoltre «fiel» fa da *pendant* a «boue» posto alla fine del periodo che così si apre e si chiude con un sostantivo.

La chiusa del componimento riprende invece fedelmente il testo originale.

Da questi esempi emergono molte peculiarità di Orcel traduttore, attento al rispetto della lettera e insieme in grado di trovare soluzioni originali per il testo di arrivo.

Il suo volume dei *Canti* è arricchito inoltre da un'introduzione e da note di commento alle singole poesie. Dopo la prefazione di Mario Fusco, che ha la funzione precipua di introdurre Leopardi al pubblico francese, vi è il saggio di Orcel dal titolo *Leopardi et le procès des formes*.

Riprendendo alcune linee interpretative già proposte in contributi precedenti,³⁵⁶ lo studioso si sofferma sul significato del titolo *Canti*, insistendo molto sull'elemento musicale presente in questa raccolta.

Dal *Risorgimento* in cui sono evidenti le vestigia metriche e linguistiche dello stile metastasiano e quindi dei libretti d'opera, alla «réactivation massive de la forme canzone»,³⁵⁷ prevalente dal punto di vista quantitativo, dall'uso della canzonetta e della terza rima.

Le forme classiche sono innovate da Leopardi dall'interno, sia dal punto di vista metrico quanto soprattutto da quello contenutistico aprendo la strada, ad esempio, al lessico dell'indefinito.

Spunti critici abbastanza divergenti rispetto al panorama di studi consueto si trovano anche in *Ombres du plaisir. Entretien avec Michel Orcel*, un'intervista pubblicata nel numero monografico dedicato a Leopardi della rivista «Europe».

Orcel, rispondendo alle domande di Jean-Baptiste Para, comincia col ridimensionare la leggendaria precocità leopardiana, frutto, a suo giudizio di una certa agiografia leopardiana, ritenendo il piccolo Giacomo certo intellettualmente molto dotato, ma insistendo molto sull'iniziale erudizione più che sulla sua precoce genialità, come poteva invece averla avuta Mozart o Rimbaud.

Dal punto di vista specificamente poetico, infatti, il primo importante testo teorico, il *Discorso di un italiano sulla poesia romantica* si data al 1818 quando Leopardi aveva venti anni e il primo vero capolavoro poetico è *L'infinito* del 1819.

Orcel si propone di sfatare inoltre l'idea dei traumi infantili subiti dal piccolo Giacomo di cui suppone invece un'infanzia complessivamente felice e gioiosa.

E anche quando, intorno ai dodici anni, si trova già in preda a ossessioni religiose e a una smania quasi compulsiva di sapere, è capace di scrivere, per l'Epifania, una lettera impertinente e scherzosa a un amico del padre.

Un rammarico di Orcel è inoltre costituito dal fatto che nonostante sia stato compiuto qualche tentativo di offrire un contributo di impostazione analitica su Leopardi,³⁵⁸ non esiste ancora un vero e proprio studio psicocritico.

³⁵⁶ Cfr. almeno Michel Orcel, *Langue mortelle*, Paris, L'Alphée, 1983 (soprattutto capitolo III, *Le son de l'Infini*, p. 124 e segg.).

³⁵⁷ Id., *Leopardi et le procès de formes*, in Giacomo Leopardi, *Chants/Canti*, cit., p. 13.

³⁵⁸ Cfr. Giovanni Amoretti, *Poesia e psicanalisi: Foscolo e Leopardi*, Milano, Garzanti, 1979 e soprattutto Elio Gioanola, *Leopardi, la melanconia*, Milano, Jaca Book, 1995.

La malinconia è intesa dallo studioso «du côté du vrai» che gli permette di far sì che la sua soggettività si ponga come prototipo della *Décadence* baudelairiana e di istanze più universali. In questo scenario l'idillio inteso secondo l'etimo greco come «petite image» non è più possibile entro un'esistenza priva di immagini. A questo punto intervengono semmai le illusioni e quindi la speranza, confuse da Leopardi sul piano speculativo col desiderio e l'amore di sé.

Orcel si sofferma anche sul suo travaglio correttivo delle traduzioni dei *Chants* (pubblicate presso case editrici diverse nel 1982, nel 1987, nel 1995), anche se le differenze significative sono solo tra le prime due, mentre la terza è solo leggermente rimaneggiata. Tra le due Orcel riconosce di aver acquisito una maggiore conoscenza dell'opera leopardiana e degli strumenti 'traduttologici' più fini e diversificati. Aggiungendo poi:

Si j'avais aujourd'hui à recommencer, je tenterais, sans perdre la modernité syntaxique de ma seconde traduction, de suivre de plus près la prosodie italienne. Mes dernières expériences, et spécialement ma traduction en chantier du *Roland furieux*, m'y invitent, m'invitent à croire à la possibilité de ce type de transcription. Un dernier mot: la France, fidèle en cela à une histoire littéraire marquée par une surdité assez constante à la poésie, ne s'intéresse guère aujourd'hui qu'à Leopardi penseur, moraliste, prosateur. Je viens moi-même ici de sacrifier à cette idole. N'oublions donc pas la grandeur de la poésie leopardienne, qui est justement celle d'une pensée lyrique.³⁵⁹

Nella sua opera di diffusione dell'opera leopardiana Orcel si è peraltro dedicato anche alla prosa, mostrando il «petit théâtre philosophique» delle *Operette morali* nel volume intitolato *Six petites pièces philosophiques* in cui traduce sei operette.³⁶⁰

Ben articolata appare la prefazione in cui Orcel presenta quest'importante opera leopardiana, scandita da alcuni punti di approfondimento.

Dalla scomparsa progressiva delle illusioni, espressa attraverso il ricorrente *topos* del deserto all'equivalenza stabilita tra *Désir* e *malheur*, sino al considerare il *Dialogo della Natura e di un Islandese* come il romanzo autobiografico che Leopardi non riuscì mai a scrivere. E ancora ben approfondite sono le pagine dedicate al «soleil noir» della Morte nel *Coro dei morti*, considerato da Orcel, come si diceva, una delle poesie più belle e inquietanti non solo del Recanatese, ma di tutto il secolo e alla composizione di «poésie en prose» in alcuni passaggi delle operette.

³⁵⁹ Orcel, *Ombres du plaisir*, cit., p. 57.

³⁶⁰ Si fa riferimento a Leopardi, *Six petites pièces philosophiques*, choisies, présentées et traduites de l'italien par Michel Orcel, Cognac, Le temps qu'il fait, 2009.

Acuta è anche la sua lettura dell'*Elogio degli uccelli* solo erroneamente considerate un intermezzo euforico entro il quadro desertico delle *Operette*. Orcel dimostra invece, con puntualità di rimandi, che l'*Elogio* è l'esempio di una «création fictionnelle dans le désert des illusions» ottenuta attraverso la forma più sofisticata, cioè l'ironia. Anzi precisamente attraverso la parodia esatta e raffinata dell'encomio, dell'elogio greco, come avviene nell'*Elogio della mosca* di Luciano che è considerato una fonte delle *Operette*.

In un paio di casi anche Orcel fa riferimento al motivo glaciale associato a Leopardi: circolarmente all'inizio e alla fine della sua penetrante prefazione alle *Operette*. Dapprima precisando la particolare forma di classicismo, anzi di «hellénisme» in Leopardi in termini di «glaciale componction» e alla fine, a proposito del *Cantico del Gallo silvestre*, con l'evocazione di un cosmo «froid» tra un «silenzio nudo» e una «pace profonda».

Tracciando, infine, le conclusioni del suo lavoro, il critico-traduttore francese individua in questo fondamentale lavoro di Leopardi un saggio di filosofia morale orientata, sul piano collettivo, verso la solidarietà (senza però alcuna speranza) contro il male dell'esistenza incarnato dalla Natura indifferente e distruttrice, e sul piano individuale, verso una quiete (senza illusione) tendente all'atarassia, all'annichilimento del desiderio.³⁶¹

Per poi così concludere parlando a proposito dei vari testi che compongono l'opera:

Toutes ne sont pas également bouleversantes, mais la plupart réussissent ce tour de force: animer en quelques pages des figures allégoriques ou enfantines, voire infantiles, dans une mise à feu de la Raison comme puissance de destruction, sans que cette opération puisse jamais être isolée de son *travail* littéraire – linguistique et rhétorique -, où le capital séculaire se dépose pour former une image impitoyable de la modernité: le classicisme comme instrument de subversion.³⁶²

4.5 JEAN-CHARLES VEGLIANTE, TRADUCENDO LEOPARDI

Tra i poeti-traduttori leopardiani contemporanei che si sono occupati di Leopardi merita senz'altro di essere ricordato Jean-Charles Vegliante, nativo di Roma e residente a Parigi dove insegna alla Sorbonne Nouvelle.

³⁶¹ Cfr. Orcel, *Preface*..., p. 18.

³⁶² Ivi, p. 19.

Saggista, critico militante, poeta e traduttore (è autore tra l'altro di una mirabile versione metrica della *Commedia* dantesca in lingua francese) rappresenta una personalità di primo piano nell'attuale panorama letterario d'oltralpe, se non più ampiamente europeo.

Più volte la sua attività di italianista lo ha fatto incrociare con l'opera di Giacomo Leopardi su cui ha composto alcuni saggi critici o espressamente incentrati sul Recanatese o riguardanti la questione della ricezione della letteratura italiana in Francia. Ne ha tradotto alcune poesie, apparse sul numero monografico della rivista «Europe».

Nel 2009 è stato insignito del Premio Leopardi che ogni anno, in occasione delle celebrazioni della nascita di Giacomo Leopardi, viene conferito a una personalità di spicco che si è contraddistinta per la profondità dei suoi studi leopardiani, un premio già assegnato a insigni esponenti quali Giosuè Carducci e poi in tempi più recenti Mario Luzi, Vincenzo Consolo, Yves Bonnefoy...

Oltre che traduttore, Vegliante ha anche scritto importanti contributi teorici sulla traduzione e sta attualmente curando un progetto di (ri)-traduzione complessiva dei *Canti* nell'ambito delle ricerche promosse dal "Centre Interdisciplinaire de Recherche sur la Culture des Échanges" (CIRCE, Università Paris III – Sorbonne Nouvelle) diretto dallo stesso Vegliante.

Un discorso sul suo dialogo con Leopardi non può che avere inizio dalle traduzioni pubblicate presso la rivista «Europe» nel medesimo numero monografico in cui era contenuta l'intervista di Orcel.

Vegliante fa precedere le sue versioni da un saggio dall'eloquente titolo *Les autres sont si loin...* che propone alcune precise idee sulla ricezione d'oltralpe dell'opera di Leopardi, su cui più volte l'autore si è soffermato anche nell'ambito di un più ampio discorso sull'eventuale assimilazione in Francia degli autori italiani.

Vegliante parla infatti di occasioni mancate, di fraintendimenti e malintesi che hanno costituito un ostacolo alla diffusione dell'opera leopardiana quale avrebbe meritato.³⁶³

La prima di queste occasioni mancate si daterebbe alla fine degli anni Venti quando Valéry Larbaud e Giuseppe Ungaretti proposero Leopardi «à la succession de

³⁶³ Cfr. Vegliante, *Perception française de l'Italie et traduction de l'italien: histoire d'un malentendu*, in «Romantisme», 1999, n. 106, *Traduire au XIXe siècle*, pp. 69-81. In questo contributo vi sono dei riferimenti precisi anche alla ricezione leopardiana a partire dalle traduzioni di Sainte-Beuve.

celui de Goethe en tête des lettres européennes». Poi passa ad analizzare «le malentendu principal» radicato nella tendenza a isolare solo alcuni contenuti all'interno della poesia leopardiana.

La prima poesia a essere tradotta è proprio *L'infinito*:

L'infini

Toujours cher me fut ce coteau isolé,
 Et cette haie qui interdit au regard
 Tant de parties d'un horizon plus lointain.
 Mais assis devant cette vue, des espaces
 Au-delà sans limites, de surhumains
 Silences, la tranquillité très-profonde
 Je forme en ma pensée; à quoi, pour un peu,
 S'effraierait le cœur. Et comme j'entends bruire
 Le vent parmi ces plantes-ci, le silence
 Infini là-bas, je le compare encore
 À cette voix: et me revient l'éternel,
 Et les saisons mortes, et puis la présente
 Et vive, et le son d'elle. Ainsi parmi cette
 Immensité ma pensée va s'engloutir:
 Et le naufrage m'est doux dans cette mer.³⁶⁴

Questa traduzione è stata proposta come esempio di analisi comparata tra più traduzioni dallo stesso Vegliante nel suo contributo *Tradurre (a) L'infinito* in cui mette a confronto le versioni di Monjo, Bonnefoy, Orcel e la sua stessa.

Soffermandoci comunque sulla proposta di Vegliante, in versi endecasillabi, notiamo intanto la scelta di tradurre «ermo colle» con «coteau isolé», scegliendo poi di escludere non tutto l'orizzonte, ma solo una parte di esso.

Personale è anche il modo di disambiguare il doppio gerundio «sedendo e mirando» reso con «assis devant cette vue», in cui quindi si sostituisce l'azione del «mirare» all'oggettivazione dello scenario paesaggistico che si presenta davanti agli occhi del poeta. Vegliante si mostra inoltre attento all'uso degli indicatori spaziali che usa in «plantes-ci» e «infini là-bas». Infine è usato il verbo «engloutir» per indicare l'annegare del pensiero.

³⁶⁴ Questa e le successive traduzioni di Vegliante sono tratte da «Europe», 76, n. 830-831, giugno-luglio 1998, p. 47 e segg. La traduzione de *La vita solitaria* di Vegliante è apparsa invece presso la «Rivista internazionale di Studi Leopardiani» (RISL), n. 6, 2010, pp. 43-45, preceduta da un saggio dello stesso autore dal titolo *Leopardi e la poesia creaturale*, tratto dalla *lectio magistralis* tenuta nell'Aula Magna del Comune di Recanati il 29 giugno 2009 in occasione delle celebrazioni della nascita di Giacomo Leopardi.

Complessivamente ne risulta un testo di alta poeticità in cui tutti gli elementi propri della poesia lirica leopardiana sono colti e riprodotti in modo da garantirne il senso di indefinitezza richiesto dal testo, mantenendo anche molti *enjambements*.

Degne di rilievo appaiono anche le variazioni proposte nella traduzione poetica de *La sera del dì di festa*. Nell'*incipit* del primo verso con l'aggiunta di «moindre» riferito al vento: «Douce et claire est la nuit, sans le moindre vent», alla scelta di «repose» al terzo verso riferito alla luna («posa» è il verbo usato da Leopardi) e inquadrabile nel campo semantico, centrale in questa lirica, del riposo e a quello affine del silenzio.

In questa direzione si pone d'altronde anche l'interpretazione di Giuseppe Ungaretti di questo componimento, importante perché, ricordiamo, fu uno dei principali mediatori di Leopardi in Francia, proponendo una lettura critica suggestiva da cui emerge un Leopardi filtrato attraverso la poetica simbolista di Mallarmé, quasi un poeta «veggente» capace di entrare in contatto con i segreti nascosti dietro le cose e scoprire il mistero della realtà.

Così scrive infatti il poeta italiano:

La sera del dì di festa dove il tema virgiliano della solitudine di Didone trova forse il ricorso più commovente, ci descrive, diffusa per tutto il paese, fino dove può arrivare lo sguardo, una dolce immobilità delle cose tale che la chiarezza lunare rivelandola sembra farsi di essa letto, con essa saldarsi e confondersi tanto era lunare l'apparizione delle cose; la luna dorme, incantevole corpo: *posa la luna...*³⁶⁵

Tornando alla traduzione di Vegliante notiamo ancora qualche altra variazione significativa, ad esempio ai versi 4-5 de *Le soir* con la prima apostrofe alla donna amata, qui chiamata «ma dame» e la frase successiva «chaque sentier s'est tu» o poi ancora al verso 7 nella resa di «nelle quiete stanze» con «dans tes chambres au calme». Un calco linguistico si ha nel tradurre «onnipotente» con «toute-puissante», anche questa una scelta non comune agli altri traduttori.

Efficace risulta inoltre la traduzione dei versi 20-21 («non io, non già, ch'io spero, / al pensier ti ricorro») con «moi non, non que j'aie cet espoir, / je ne traverse pas tes pensées» in cui, oltre all'evidente avvicinamento del pensiero leopardiano alla nostra sensibilità con l'impiego della perifrasi di uso comune che rimanda all'essere 'attraversati' dai pensieri, si nota la diversa scansione dei versi, resa naturalmente in

³⁶⁵ Ungaretti, *Immagini del Leopardi e nostre (1943)* in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1997, p. 442.

parte inevitabile dalla diversa metrica francese, ma che comunque conferisce una cadenza diversa alle tristi considerazioni del poeta, consapevole di non essere stato notato dalla persona amata, franta in tre tempi anziché quattro, scanditi dalle rispettive virgole.

Si riporta infine la conclusione della lirica, secondo quanto proposto anche per i precedenti poeti-traduttori presi in esame:

Dans mes premiers ans, lorsqu'avec tant d'envie
 Chacun attend le jour férié, dès qu'éteint
 Il était, moi avec douleur, éveillé,
 Je pressais mes oreillers; et dans la nuit
 Tard, un chant qui s'entendait par les sentiers
 Moins fort peu à peu mourir en s'éloignant,
 Déjà m'étreignait, de même, la poitrine.

L'indefinito «chacun» sottolinea come le sensazioni e i sentimenti dell'io lirico possano considerarsi comuni a tutti gli uomini e tutte le altre scelte traduttive non fanno che confermare i toni della dolorosa conclusione leopardiana, diversa dalla «dolce» esperienza dell'*Infinito*, nella quale il poeta giace nel suo letto con l'angoscia che gli stringe inesorabilmente il cuore.

Un andamento piano e morbido caratterizzato da movimenti sintattici pacati è quello proposto per la traduzione di *Alla luna*:

À la lune
 Ô gracieuse lune, je me souviens
 Que voici juste un an, sur cette hauteur
 Je venais plein d'angoisse te contempler;
 Tu étais en suspens au-dessus des bois
 Comme aujourd'hui, où tu les éclaires bien.
 Mais brouillé et tremblant à travers les larmes
 Qui jaillissaient sous mes cils, devant mes yeux
 Paraissait ton visage, car tormenteuse
 Était ma vie; et l'est toujours, sans changer,
 Ô très-chère lune. Et cependant m'est bonne
 La souvenance, comme de sentir l'âge
 De ma douleur. Oh, nous aimons qu'il arrive,
 Au temps juvénile (quand encore est longue
 L'espérance à venir, brève la mémoire),
 De remémorer les choses du passé,
 Même s'il est triste, et que la peine dure!

In questo caso la 'sospensione' della luna (resa nella *Sera del dì di festa* con «dormir») è qui tradotta con «en suspens»; efficace è la scelta del verbo «jaillir» per rendere l'idea delle lacrime che sgorgano dagli occhi.

Un avvicinamento ai lettori contemporanei rispetto al testo di partenza si nota nella scelta di rendere «né cangia stile» con «sans changer» secondo un processo di chiarificazione.

Le maggiori variazioni si riscontrano nel periodo conclusivo in cui alla forma impersonale viene sostituita la prima persona plurale («Oh, come grato occorre» / «Oh, nous aimons») che mostra come i sentimenti descritti da Leopardi siano propri di tutti gli uomini e dove la considerazione sul divario tra tempo della speranza e tempo della memoria è espresso in forma parentetica.

In questa rivista l'ultima traduzione è quella relativa al noto frammento leopardiano XXXVII intitolato da Vegliante *Fragment (Terreur nocturne)* in cui il traduttore si rifà già nel titolo alle prose leopardiane sui terrori notturni che di questo testo costituiscono l'antecedente.

Si tratta di una vera e propria riscrittura in quanto vi sono numerose variazioni a partire dalla forma del componimento che perde la struttura dialogica caratterizzante il testo leopardiano per creare, invece, un unico blocco costituito dalla sola battuta iniziale di Alceta (in Leopardi vv. 1-20), diventando quindi di fatto un “frammento del frammento”.

Oltre ai chiarificanti passi teorici sulla traduzione e i vari contributi saggistici sulla ricezione letteraria al di là dei confini nazionali, è possibile, forse rintracciare qualche eco leopardiana nei testi poetici di Vegliante generati dalla felice commistione tra la tradizione post-surrealista francese e la grande poesia italiana da Dante sino a Montale, Sereni e Fortini.

Analizzando, a titolo esemplificativo, la sua silloge *Nel lutto della luce*, edita in italiano con una traduzione di Giovanni Raboni, possiamo individuare singoli tasselli riconducibili alla poesia del Recanatese, già a partire dalla prima poesia dove l'io lirico si rivolge a una persona di cui presuppone il sonno indifferente come avviene per la donna amata della *Sera del dì di festa*: «où tu dors / indifférente».³⁶⁶

O ancora potremmo ritrovare il richiamo alla «forma» muliebre, originaria e originale del vento, centrale nell'*Infinito*, nella poesia composta in italiano *Il sogno bambino*:

Il sogno bambino

³⁶⁶ Vegliante, *Nel lutto della luce*, traduzione di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 2004, s.p. (pagina non numerata).

Dormi angelo, torna
 All'aurea parola del tuo aldilà.
 Ali di caligine spariscono.
 Un soprassalto di stoviglie
 Franate ancora scuote stanze.
 Non è nulla, ma per te?
 Forse è qui non veduta quella di fuori,
 la femminile forma del vento,
 vaia sibilante
 che tu sai...
 La incontrai, tanto tempo fa –
 «*c'est le vent c'est le vent, le céleste élément*»
 pare ieri: ho avuto anch'io
 in un qualche dove
 il mio primo minuto di vita.
 Garriva il nastro dorato,
 la striscia nell'erba,
 la ruina.

(1982)

Leggendo questa poesia, che ha naturalmente una sua impronta personale e modernissima, ritroviamo, in comune con Leopardi, l'importanza conferita all'elemento uditivo che percorre l'intero componimento.

Dal rumore domestico e prosaico delle stoviglie cadute che si ripercuote nelle «stanze» alle considerazioni più ampie sul sibilare del vento, appare una dinamica per molti versi simile a quella dell'*Infinito*.

E ancora nella poesia successiva, dal titolo *Optimo*, sempre in italiano, vi è l'evocazione di uno scenario che potrebbe ricordare la «piazzuola» dove giocano i bambini «in frotta» del *Sabato del villaggio*: «Ride la piazza chiara ove oscilla / il cerchio d'ombra d'un gioco infantile».³⁶⁷

Anche Vegliante riserva un certo spazio, nelle sue poesie, a scenari invernali che, attraverso il ghiaccio, esprimono una forma di disillusione rispetto alle promesse mancate della natura cui ancora nel periodo infantile si poteva credere. Una poesia tratta dalla sezione *Rares éclairs* sembra proprio riprendere, sempre entro una forma contemporanea, alcune tematiche classiche presenti anche in Leopardi, ad esempio in *Alla primavera o delle favole antiche*:

Sur les prés que la glace et le vent
 De cet hiver ont fini de pilonner,
 Ras, comme passés au compresseur,
 Quelques citernes bourrées de désespoir

³⁶⁷ Ivi, p. 7.

Dominent. Allons, pourquoi voudrais-tu
 Que persiste en nous un printemps éternel?
 Tout déçoit ton espoir de nature,
 De grand levain qui t'a fait rire et soudain
 Sauter en couinant avec la voix
 Étranglée d'un autre, où n'atteint pas la mort.
 Il n'est plus de beauté pour qui reste
 Enfoui en soi et dans les tristes merveilles
 Du temps enfantin. Juste l'éclair
 D'un passé sans mémoire, énigme ou madone
 Bardée de perfection, qui concède
 Et cache à peine un nom d'eau claire, adorable.
 C'était donc ça, comprends-tu, le pauvre
 Décor, le miroir qui aide à supporter,
 Le leurre auquel ils se fortifient...
 Derrière il n'y a rien, ni femme ni terre,
 Rien à attendre, à vivre, à tenir.

La speranza edenica di un'eterna primavera è allontanata inesorabilmente e la rievocazione dello specchio richiama il motivo della riflessione narcisistica suggerito, attraverso la rievocazione della ninfa Eco, anche in *Alla Primavera* come la ripresa del termine «leurre» sembra evocare, potendosi considerare quale il corrispettivo della parola «inganno», frequentemente ricorrente nei *Canti* come sinonimo di illusione.

E ancora l'elemento glaciale riaffiorare nella poesia *La messagère du dehors* nel motivo, presente pure in Leopardi, dell'attesa «Nous étions /deux à nouveau réunis / par mépris / dans le gel /trépidant /d'une attente...».³⁶⁸

La neve è al centro anche della poesia *Contremont* in cui la presenza della siepe e del vento potrebbe pure costituire una variazione-fioritura di alcuni elementi leopardiani.

Il precipitare del «vecchierel» leopardiano verso l'abisso della morte (che tanto ha suggestionato i poeti-traduttori francesi) potrebbe costituire quasi un “residuo diurno” (dal momento che nella poesia si parla di un sogno) del seguente componimento:

(rêve)

Je fais rouler pas très loin au fond du précipice de blocs argileux une gross'espèce
 de limace ronde palpitante, c'est moi-même.³⁶⁹

³⁶⁸ Ivi, p. 36.

³⁶⁹ Ivi, p. 46.

L'idea del naufragio è associata invece alla luna, nella sezione *Les oubliés*, in cui il motivo del ricordo si innesta entro versi che si avvalgono di parole connotate dall'uso leopardiano come «dolce» e «silenzio», nonché il motivo dell'«ignoranza» che nell'estetica romantica accomuna l'infanzia all'antichità:

Lune opale au ciel comme une écaïlle
De tes savons. Est-ce une Sereine,
Une qui par très-doux silence aime
A faire périr les non-sachants?³⁷⁰

Inoltre, in una poesia successiva, si parla di una «menue lune tombée» riprendendo il motivo del frammento XXXVII dei *Canti* tradotto da Vegliante.

A conclusione del volume *Nel lutto della luce* vi è anche una chiarificante intervista-dialogo in cui Vegliante e Raboni molto discorrono su poesia e traduzione.³⁷¹

Raboni, traduttore di questo volume di poesie, nota come si senta in Vegliante l'influenza della grande tradizione francese e contemporaneamente di quella italiana «come se una filtrasse dentro l'altra e interagisse con l'altra non in momenti successivi, ma in una sorta di compenetrazione assoluta».³⁷²

Vegliante, a sua volta, ammette questa duplice «messa a fuoco», ricordando come abbia cercato di ritrovare la lingua di origine cioè l'italiano che non veniva più parlato neanche dai suoi familiari attraverso Montale e Dante che sicuramente rappresentano degli esempi di italiano molto diverso da quello standard.

L'impatto, la collisione tra le due lingue agisce allora come una sorta di «autostraniamento» proprio, secondo Vegliante, di ogni lavoro di traduzione che viene a costituire una sorta di nuova scrittura *entre deux*. A patto, però, che il «traduttore sia capace di preservare, di non distruggere, di fare in modo che nel testo tradotto risulti evidente o almeno intuibile quel tanto di intraducibile che l'originale non può non contenere...».³⁷³

³⁷⁰ Ivi, p. 98.

³⁷¹ Cfr. *Scrivere, tradurre. Un dialogo fra Giovanni Raboni e Jean-Charles Vegliante* in Vegliante, *Nel lutto della luce*, cit., pp. 167-179.

³⁷² Ivi, p. 169.

³⁷³ Ivi, p. 171. A questo riguardo scrive ancora Vegliante: «La traduzione porta appunto a un oggetto estraneo, il quale deve rimanere estraneo, epperò diventato arricchimento assimilabile in un altro ritmo vitale, in un altro mondo come modo di concepire il far poesia, o di pensare in poesia, o la melodia del verso in quanto parte del messaggio medesimo, per esempio». (Ivi, p. 172).

A sua volta Raboni coglie bene questa particolare circolazione tra una lingua e un'altra che avviene in Vegliante, notando quanto sia difficile suggerire al lettore italiano «quel tanto di italiano che c'è nel tuo francese» e viceversa, cosa d'altronde più che legittima, nel testo transitivo per eccellenza che è appunto la traduzione.

4.6 TRADUTTRICI LEOPARDIANE A CONFRONTO: ESTÈVE E ABBRUGGIATI

Nella maggior parte dei casi, la ricezione di Leopardi oggi matura soprattutto entro la cerchia accademica. Come nel caso delle traduzioni di Vegliante e del suo gruppo di lavoro, anche altri centri universitari francesi si sono occupati della diffusione dell'opera del poeta di Recanati attraverso proposte di traduzione.

Merita senza dubbio di essere menzionata la ri-traduzione integrale dei *Canti* attuata da Arlette Estève per conto del “Centre de recherche sur le poétique” dell'Università Paul-Valéry, Montpellier III.

Nel Novecento, infatti, ad eccezione dei mirabili lavori curati da Jaccottet e da Orcel, non sono stati certo numerosi i volumi contenenti per intero i *Canti* leopardiani.

Il contributo della Estève occupa dunque una posizione rilevante come opera complessiva e per l'indubbia qualità dell'operazione compiuta.

Il volume è preceduto da una prefazione di Pascal Gabellone, anch'egli studioso di Leopardi, che ha il merito di presentare alcuni punti nodali e questioni interpretative cruciali intorno alla sua opera. Importanti sono anche le note del traduttore poste alla fine del testo che bene spiegano il valore di riproporre la voce singolare del poeta di Recanati oltre le frontiere italiane.

Estève pone quindi l'accento sulla traduzione come interpretazione, facendo un paragone con la musica in cui la medesima sonata, ad esempio, può essere interpretata in modo diverso da ciascun strumentista.

Pur nella consapevolezza della difficoltà di tradurre poesia e delle numerose insidie in cui il traduttore può incorrere («enjoliver, édulcorer, abrèger, amplifier, expliquer, commenter»),³⁷⁴ vi è espresso il proposito di mantenere l'armonia originaria, di cercare di rispettare la lettera del testo, nel senso di non tradirne lo spirito.

³⁷⁴ Arlette Estève, *Note du traducteur* in Leopardi, *Chants*, traduction de Arlette Estève, préface de Pascal Gabellone, Montpellier, Centre de recherche sur le poétique. Université Paul-Valéry, Montpellier III; 1996, p. 180.

Tra queste considerazioni di carattere più generale trapela poi l'attenzione al rispetto di alcune peculiari scelte leopardiane, non messe, almeno esplicitamente, in rilievo da altri traduttori.

Si consideri ad esempio, la seguente riflessione:

[...] la poésie de Leopardi est loin d'être simple. Pour ne citer qu'un exemple: on connaît la différence que le poète faisait entre «terme» et «parole», opposant à la pauvreté du premier l'infinie richesse de la seconde; je me suis efforcée de ne pas employer l'un là où il utilisait l'autre, et de conserver autant que possible à la «parole» ce «vago», cette indéfinie potentialité de sens que le poète aimait tant.³⁷⁵

La distinzione tra «parole» e «termini», centrale nello svolgersi della poetica leopardiana, è operante quindi anche negli intenti della traduttrice che risolve spesso eventuali difficoltà nella resa di «parole» particolarmente pregnanti e connotate dall'uso leopardiano, diversificando di volta in volta il modo di tradurre lo stesso vocabolo, come «noia» che attraversa tutti i *Canti* e, a giudizio di Estève, è impossibile rendere sempre ed esclusivamente con «ennui», che è la parola etimologicamente più vicina, ma che non ricopre tutto lo spettro semantico della noia leopardiana.

Vi è anche la preoccupazione di rendere il ritmo del testo originale, cercando - quando possibile- di rispettare la misura del componimento e le figure di costruzione come le inversioni, le anfore, i chiasmi, le ripetizioni che contribuiscono a conferire a un testo il suo movimento singolare.

E per concludere così Estève scrive:

Ce très long, très dur mais très passionnant travail sera amplement récompensé s'il permet à des amoureux de la poésie, ignorants de la langue italienne, de rencontrer un immense poète, à qui la critique des siècles passés n'a pas toujours accordé la place éminente qui est la sienne parmi ceux qui ont su porter très haut ce qu'Ungaretti appelle «le chant italien».³⁷⁶

Provando quindi ad analizzare una campionatura di queste belle traduzioni, potremo riscontrare che le dichiarazioni di poetica della traduttrice collimano abbastanza bene con i risultati effettivamente raggiunti.

³⁷⁵ Ivi, p. 181.

³⁷⁶ Ivi, p. 182.

Si pensi, per cominciare, alla traduzione della canzone *Alla primavera, o delle favole antiche* in cui Leopardi affronta, per la prima (e unica volta) nei *Canti* in maniera esplicita il tema del mito e, in particolare, delle *Metamorfosi*.

Sono infatti presenti nomi e situazioni tratte dal poema ovidiano, ma non è mai descritto il momento della trasformazione vera e propria.

Per spiegare la presenza numinosa tra gli uomini ai tempi in cui la natura era benigna e vivificatrice, Leopardi si sofferma maggiormente, tra le varie sfere sensoriali, su quella uditiva e la traduttrice riesce bene a rendere la percezione prima delle «arcanne danze» degli dei e del risuonar dei carmi dei «Pani agresti» uditi dal «pastorel» che conduce le greggi al pascolo, poi «del viator» in tacito colloquio con la luna, riscrivendo, ad esempio così:

[...] De pieds immortels
 La secrète danse ébranla l'abrupte cime
 Et l'épaisse forêt (aujourd'hui solitaire
 Aire des vents): et le berger, qui conduisait
 Aux ombres vacillants de midi
 Sur la berge fleurie des fleuves
 Ses brebis assoiffées, entendit le chant clair
 De Pan agrestes résonner
 Le long du rivage, et vit frémir l'onde,
 Effrayé, car invisible au regard,
 La déesse au carquois
 Entrait dans le flot tiède, et purifiait
 De l'immonde poussière de sa chasse sanglante
 Ses bras de *neige* et son flanc virginal.³⁷⁷

Valide appaiono alcune soluzioni traduttive, tra cui la resa di «arguto canto» con «le chant clair», la scelta di sostituire la litote «non palese al guardo» con «car invisible au regard» e soprattutto la scelta di rendere il verso 38 «il niveo lato e le verginee braccia» con «ses bras de neige et son flanc virginal» invertendo cioè gli aggettivi qualificativi di riferimento con la scelta del sostantivo corrispondente nel caso di «niveo» che conferisce valore di epiteto alla descrizione della dea “dalle bianche braccia” alla maniera dei poemi epici. E non a caso più avanti la traduttrice parlerà di «ire fatale et les offenses» che molto ricorda l'*incipit* dell'*Iliade*.

Dietro la rievocazione della dea cacciatrice è possibile intravedere il mito di Atteone, narrato nel III libro delle *Metamorfosi*, che prosegue quella tramatura ovidiana, intensa in questa canzone, che porterà alla rievocazione di altre figure

³⁷⁷ Corsivo nostro.

mitologiche: Dafne, Fillide, le Eliadi e soprattutto le figure centrali cui sarà dedicata una singola strofa sono Eco e Filomela.

Dello struggimento della ninfa Eco a causa del suo amore non corrisposto per Narciso, Leopardi privilegia proprio l'effetto acustico, dipanando la narrazione in ben undici versi.

Sicuramente dovette commuoverlo la consunzione del corpo della fanciulla, il suo autodistruggersi per amore fino a rimanere puro suono.

Estève coglie bene il valore illusorio dell'eco, «*imago vocis*» per Ovidio, in una traduzione che porta a un'intensificazione dei toni angosciosi dei versi leopardiani, in cui peraltro la natura sembra corrispondere alla sofferenza di Eco:

<p>Né dell'umano affanno, Rigide balze, i luttuosi accenti Voi negletti ferir mentre le vostre Paurose latebre Eco solinga, Non vano error de' venti, Ma di ninfa abitò misero spirito, Cui grave amor, cui duro fato escluse Dalle tenere membra. Ella per grotte, Per nudi scogli e desolati alberghi, Le non ignote ambasce e l'alte e rotte Nostre querele al curvo Etra insegnava. [...] (vv. 58-69)</p>	<p>Vous ne fûtes point insensibles, Falaises escarpées, aux douloureux accents De l'angoisse humaine, alors que vivait dans vos sombres cavernes Echo solitaire, non vain leurre des vents, mais d'une nymphe esprit infortuné, Qu'un amour cruel, un sort rigoureux à son corps frêle arracha. Dans les grottes, sur les rocs nus, dans les lieux désolés, Elle apprenait à l'éther courbe Nos angoisses connues d'elle, et nos plaintes Aiguës et brisées. [...]</p>
---	--

Trovandosi di fronte a un testo dalla costruzione sintattica abbastanza complessa, emerge innanzitutto la tendenza a rendere più lineare il periodare.

Già dall'*incipit*, infatti, viene anticipato il soggetto espresso al terzo verso della strofe, chiarificando anche l'espressione ««né...voi negletti» con «Vous ne fûtes point insensibles» che rende molto più evidente l'intendimento del pensiero leopardiano. Anche il periodo successivo mira a una razionalizzazione del costruito e ripristina l'ordine consueto delle parole.

Se la natura accoglie come in un guscio protettivo ciò che resta di Eco, al tempo stesso la ninfa, con i suoi lamenti si fa portavoce del dolore di tutta l'umanità e la vicenda privata si pone su un asse più universale.

Qualcosa di analogo si verifica anche nella traduzione de *La sera del dì di festa* di cui segnaliamo le scelte traduttorie più significative.

In generale si assiste a un'intensificazione dei termini che rimandano alla quiete per meglio sottolinearne lo scontro con il campo semantico opposto dell'inquietudine che da insonnia d'amore si muta in disperazione per la precarietà delle cose umane. E

così, ad esempio, dopo l'*incipit* con anticipazione della forma verbale e quindi differente disposizione degli elementi del primo verso («Douce est la nuit, claire et sans vent»), Estève mantiene lo stesso aggettivo in riferimento alla luna e alla camera della donna amata («queta»/«chete» in Leopardi e «paisible» in questa traduzione) spesso invece variate dagli altri traduttori novecenteschi.

L'espressione «non già ch'io spero» del testo italiano riferita alla possibilità di essere ricordato dalla «dame» incontrata alla festa è così esplicitata: «pour moi nul espoir / d'habiter ta pensée».

La «verde etate» diventa «un âge si tendre», privilegiando un aggettivo già ricorrentemente usato da Orcel, sino ai versi finali in cui, ancora una volta, il traduttore rinuncia a rendere «premea le piume» esprimendo la veglia col più chiaro «éveillé sur ma couche» sino ai versi finali:

un chant qu'on entendait par les sentiers
se perdre au loin et mourir peu à peu
semblablement déjà serrait mon cœur.

Si intende adesso porre a confronto la versione dell'*Infinito* della Estève con quella di Perle Abbruggiati, quale è possibile ricostruire dalle citazioni di versi presenti nella sua recente biografia intitolata *Giacomo Leopardi. Du néant plein l'infini. Biographie*, che è appunto intercalata da passi leopardiani tradotti dall'autrice stessa, docente universitaria e autrice di più di venti saggi su Leopardi e altri grandi autori italiani, privilegiando lo studio del rapporto tra malinconia e ironia.

Ecco quindi come il celebre idillio del '19 è stato interpretato dalle due studiose:

Toujours j'aurai aimé ce coteau solitaire, Et cette haie qui dérobe au regard Une grande partie de l'extrême horizon. Mais assis je contemple, et en pensée	Je l'ai toujours aimée, cette colline déserte Et aussi cette haie, qui soustrait au regard Une grande partie de l'ultime horizon. Mais, assis, contemplant, ce son [d'interminables
Me crée des espaces illimités Au-delà d'elle, des silences surhumains, Et une quiétude profonde.	Espaces au-delà d'elle, et des silences Surhumains, et une très profonde paix, Que je m'imagine en pensée; alors il s'en [faut de peu
Peu s'en faut qu'alors mon cœur ne [s'effraie. Et quand j'entends le vent bruire dans [ces feuillages, À cette proche voix le silence infini Je vais mesurant: et l'éternité En moi advient, et les mortes saisons,	Que mon cœur ne prenne peur. Et comme j'entends Le vent qui fait frémir ces arbres, je me mets À comparer cet infini silence à cette voix Et me viennent en mémoire l'éternel, Et le mortes saisons, et la présente,

Et celle-ci, vivante, et sa rumeur.	Vivante, et sa rumeur. Ainsi dans cette
Dans cette immensité s'abîme ma	Immensité ma pensée se noie-t-elle
[pensée,	
Et naufrager m'est doux dans cette mer.	Et il m'est doux de naufrager dans cette mer.
(Estève)	(Abbruggiati) ³⁷⁸

In questo caso la traduzione di Estève si presenta maggiormente in linea con quelle di altri traduttori novecenteschi, rispettosa della lettera del testo, con una riduzione degli *enjambements* che pure contribuiscono nell'idillio leopardiano a creare un'atmosfera di sospensione tra finito e infinito.

L'Abbruggiati tende a riscrivere il testo-*source*, ad avvicinarlo ai lettori di oggi e, nel contempo, a discostarsi dai traduttori precedenti.

Già dall'*incipit* attua la scelta di dividere il verso in due emistichi che mettono così in evidenza la prospettiva soggettiva adottata dall'io lirico (espressa in modo descrittivo con il pleonaso «Je l'ai toujours aimée») nella prima parte e la visione 'oggettiva' del paesaggio nella seconda. Anche la similarità di situazioni che si vengono a creare tra la vista della collina e della siepe è sottolineata con l'aggiunta di «aussi», assente nel testo originario.

Un'altra inserzione significativa si ha al verso 4 della traduzione in cui «gli interminati spazi» vengono sinesteticamente associati alla sfera uditiva («ce son d'interminables / espaces»), rafforzando il contrasto con «des silences» e soprattutto anticipando la valenza del rimando acustico nella seconda sezione del componimento in cui lo stormire del vento sembra scuotere gli alberi percorsi da fremiti («fremir ces arbres»).

In genere sono mantenuti gli *enjambements* e i termini più propriamente riconducibili al lessico dell'indefinito.

Inoltre, come si diceva, questa traduzione è inserita all'interno di un discorso critico, quindi, a differenza del testo di Estève di cui non abbiamo a disposizione un commento, è possibile farsi un'idea più precisa dell'interpretazione data dalla traduttrice a questo testo.

Abbruggiati propone quindi un'analisi minuziosa del componimento in cui la traduzione è funzionale alla comprensione del testo da parte del lettore d'oltralpe.

La studiosa mostra intanto di aver compreso che il celebre colle dell'*Infinito* non è una collina che il poeta contempla da lontano, ma è quella in cui si trova, molto

³⁷⁸ Perle Abbruggiati, *Giacomo Leopardi. Du néant plein l'infini. Biographie*, Lonrai, Aden, 2010, p. 37. Si cita da quest'edizione.

vicina a Palazzo Leopardi. Il poeta ne ama l'isolamento, rafforzato dalla siepe che costituisce un'ulteriore barriera e quindi un rinnovato fattore di solitudine.

L'io lirico da un'attitudine passiva di contemplazione diviene attivo a livello immaginativo, riuscendo ad avere percezione dell'infinito.

Nella seconda parte il vento e il conseguente richiamo alla nostalgia del tempo passato, individuale e cosmico, svolge sul piano temporale lo stesso ruolo giocato dall'immaginazione sull'asse della percezione spaziale («car l'advenu est saisi comme un son. Toute vie n'est-elle pas musique – harmonie ou dissonance ou alternance des deux?»).³⁷⁹

Infine Abbruggiati si sofferma sul mare del verso finale che potrebbe essere quello reale, cioè l'Adriatico, un mare immaginario, ricostruito dall'immaginazione come raffigurazione mentale di un paesaggio infinito, un mare metaforico come luogo in cui la coscienza annega, uno spazio emotivo intessuto di terrore, vertigine ecc. «Questo mare» è tutte queste cose insieme: luogo, metafora, emozione, quasi sinonimo della poesia stessa.

La traduttrice cerca anche di confutare le interpretazioni critiche che considerano l'*Infinito* come un'eccezione nell'ambito della prevalentemente pessimistica produzione leopardiana.

Infatti, nonostante il naufragio finale si possa intendere certo come una forma di beatitudine che definisce l'intensità del rapporto di Leopardi con l'atto della ricreazione poetica, si tratta di un momento inaugurale. Ovvero queste stesse sensazioni uditive o visive che, attraverso un processo immaginativo, conducono a provare un'emozione intensa non sono infrequenti nei *Canti* basti pensare ai celebri versi di *A Silvia* che così traduce l'Abbruggiati:

Mirava il ciel sereno,
Le vie dorate e gli orti,
E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
Quel ch'io sentiva in seno.

Je regardais le ciel pur,
les routes dorées, les jardins,
Et puis la mer au loin, et puis le mont.
Il n'est pas de langue mortelle pour dire
Ce que je ressentais au fond de moi.

Se questi sono i versi citati nel volume, tutta la poesia dedicata alla fanciulla di Recanati, riserva un posto non secondario alle sensazioni uditive e visive che gli provengono dalla voce e dalla vista di Silvia da una prospettiva filtrata.

³⁷⁹ Cfr. Abbruggiati, *Giacomo Leopardi. Du néant plein l'infini*, cit., p. 40.

Inoltre la seconda obiezione mossa a chi vede l'*Infinito* come un'eccezione rispetto alla produzione successiva, «une sorte de hors-jeu de douceur avant une œuvre de douleur», può essere facilmente offerta dal fatto che proprio l'immagine usata da Leopardi per definire la sua emozione poetica sia il naufragio verso una forma di «anéantissement extatique» che ha precedentemente prodotto una sensazione di angoscia.

L'unico luogo di piacere possibile cioè appare un mondo illusorio per cui:

Leopardi-sujet se lasse aller ici à l'illusion, source de douceur, mais par la référence au naufrage Leopardi-penseur connote négativement cette douce pente: il y a un abandon à tous les sens du terme – en s'abandonnant au plaisir dissolvant d'un monde recréé, il abandonne l'attitude qui consisterait à entrer dans le monde sans l'inventer. Naufrager dans l'infini plutôt que naviguer dans le fini... [...] Or, Leopardi ne restera pas «en deçà de la haie», et n'aura bientôt de cesse de regarder le monde en face. Mais le «doux naufrage» dans l'illusion poétique sera toujours en filigrane de sa dénonciation des illusions du monde réel. Cette opposition entre l'illusion et les illusions est un germe dans «*L'infinito*», comme le contraste qui permet de «comparer» l'éternel et le présent.³⁸⁰

Solo dopo aver percepito la potenza lirica dell'idillio del '19 si potrà comprendere tutta la portata, e la vertigine, dell'immenso immaginato da Leopardi a livello della società, della politica, dell'amore, dell'umanità tutta. In ogni composizione l'idea dell'incommensurabile è difatti presente e vivamente operante, pur virando irrimediabilmente verso una deriva nichilistica per cui dal naufragio nell'infinito si passa a «l'infini qui naufrage».

Tutto lo scritto di Perle Abbruggiati mostra bene l'avvenuta interiorizzazione della produzione leopardiana che è riletta con molta partecipazione, come traspare sia nel saggio dai tratti affabulatori quanto dalle traduzioni, proposte spesso per frammenti, nel corso del discorso critico.

Non stupisce pertanto che questo diretto e ravvicinato incontro con Leopardi abbia prodotto anche un interessante esperimento 'creativo' ovvero alla realizzazione di un «autentico falso d'autore» composto in lingua italiana, maturato nell'ambito di laboratori universitari dedicati alle pratiche di riscrittura in cui Giacomo Leopardi scrive una lettera a Roberto Benigni, chiedendogli di trasporre ed interpretare cinematograficamente le sue operette.³⁸¹

³⁸⁰ Ivi, pp. 43-44.

³⁸¹ Si fa riferimento al testo di Abbruggiati, *Giacomo Leopardi. Lettera a Roberto Benigni. Un'operetta cinematografica autentico falso d'autore*, Napoli, Guida, 2010.

Dal teatro al cinema dunque: attraverso un pretesto finzionale che dà l'abbrivo all'epistola, ritroviamo un Leopardi proteso a volersi 'agganciare' alla contemporaneità rivelando il suo consueto desiderio di fama e di gloria, in grado di comparare i suoi scritti e i suoi tempi a quelli odierni con riferimenti precisi a film e attori a noi contemporanei, con un fare convincente e argomentazioni sottili, pur di raggiungere la finalità conativa del suo discorrere.

In questa *inventio* performativa, il personaggio Leopardi riconosce in Roberto Benigni un suo doppio, simile a lui per l'aspetto fisico e, soprattutto, per la comune passione verso gli *studia humanitatis*:

Intanto mi rassomigli. È inutile negarlo: sei il mio ritratto sputato. Naso, fronte, e anche i capelli scapigliati. Certo, sui ritratti li ho a posto, ma tieni conto che mi ritraevano una volta ogni sette/otto anni. [...] E poi, sei invaghito di letteratura. Non serve protestare. Hai cominciato con l'aria di chi lo fa per puro caso, con *Pinocchio*. [...] Poi l'hai sparata grossa. Ma grossa davvero. Senza gradazioni. Addirittura Dante. [...] Insomma si capisce che dopo il tuo grande successo cinematografico hai nutrito grandi ambizioni: interpretare testi, testi grandi. Anche a patto di rimaneggiarli per scusarti presso il grande pubblico di essere così colto, e dopo tutto con lo scopo di mettere questi testi alla portata di tutti. *Questa è la tua piccola grande illusione d'attore. Ogni uomo deve avere la sua, per rendere la vita terrena vivibile*. Sei attratto dalla grande letteratura come una falena dalla luce. Ma cosa vuoi fare, con la faccia che tieni? Lo so bene, tengo la stessa.³⁸²

L'illusione dell'attore tende a coincidere, secondo questo ragionamento, con quella dello scrittore che vede, nel *medium* cinematografico e nell'agnizione di un suo alter-ego, la possibilità concreta di trasformazione della parola scritta in immagine, unico modo per farsi conoscere anche presso il disincantato pubblico odierno:

Ho inventato gran parte di ciò che ricercano gli autori contemporanei: indefinito, frammentarietà, consapevolezza dell'assurdo, passo sui dettagli, ma non c'è più nessuno, a parte gli studenti che obbligate a frequentare l'università per ottenere una borsa di studio, più nessuno che sappia leggere ciò che ho scritto. L'alfabeto non è più fatto di lettere, oggi. Ma di immagini. Dopo tutto fa al caso mio, ché le immagini le ho sempre inseguite in poesia: il *caro immaginar* fu la mia ragion di vivere, e sarei stato un ottimo spettatore di cinema, *sedendo e mirando*.³⁸³

Riproponendo la chiave di lettura dell'illusione, già parola-chiave del discorso critico, («Togliere l'illusione creando un'illusione. Non c'è altro margine per fare il

³⁸² Ivi, pp. 13-14. Corsivi nostri.

³⁸³ Ivi, p. 16. Corsivi nel testo.

poeta»),³⁸⁴ il “falso d’autore” dell’Abbrugiati (pertinente se pensiamo che lo stesso Giacomo si era diletto nella composizione di frammenti apocrifi) intesse la narrazione integrando opportunamente riferimenti alla cinematografia e citazioni, poste in corsivo, di versi leopardiani. E prosegue attraverso l’ideazione di una serie di travestimenti che Benigni, da interprete, dovrebbe di volta in volta mettere in scena. A cominciare dalle poesie, ad esempio il *Canto notturno di un pastore errante per l’Asia*, assumendo di volta in volta i panni del pastore, del «vecchierel bianco, infermo» sino al travestimento in agnello per presentificare il riferimento alla «greggia».

Leopardi-personaggio suggerisce poi di realizzare un cortometraggio del *Dialogo di Malambruno e Farfarello*, anche in questo caso attraverso dei travestimenti, precisamente, nella rappresentazione del *Dialogo della Moda e della morte*, mediante il *morphing* ovvero con continui cambi d’abito nel duplice ruolo della «Falciatrice» e della Moda che modifica continuamente il suo *look*.

La particolarità di tutte le *performances* è data dalla scelta di un unico, poliedrico attore che impersona tutte le parti in quanto, come asserisce Leopardi:

Ed è giusto che sia così: perché tutti questi personaggi abbozzati, sono me. Sono io, a essere in ognuno di loro. È dunque giusto, dando loro un’immagine, dare a tutti lo stesso volto, il mio, cioè il tuo.³⁸⁵

Il maggiore spazio nel testo è riservato alla preparazione della sceneggiatura del *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Anche qui il duplice travestimento dell’attore diviene un modo da parte dell’autrice di offrire la sua interpretazione dell’operetta, di renderla più accessibile, di smontarne i meccanismi costitutivi alla ricerca del nucleo profondo della *Weltanschauung* leopardiana.

Il dialogo viene inteso come lo «scontro tra indifferenza e impotenza», continuamente reso icastico al lettore attraverso numerosi paragoni cinematografici ed è proposto anche da un punto di vista alternativo, teso a non colpevolizzare esclusivamente la Natura matrigna e a indagare intorno alle ‘colpe’ dell’Islandese:

Dà retta a me, Robertino. La vita quieta non esiste. È un sogno che si persegue inutilmente. La vita quieta è la morte. Sono i guai, la vita. La vita è lottare contro i guai. Fuggire da questa verità, significa crepare, buttarsi nelle fauci della Natura,

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ Ivi, p. 29.

condannarsi al deserto prima, alla morte dopo. Al museo, nel migliore dei casi. [...] Fai il film, e digliele, a chi guarda, digliele tutt'e due queste verità, ché solo il cinema e la letteratura sanno dire due cose insieme: l'Islandese è vittima delle forze che ci dominano, sì, e niente può fermarle, e nemmeno interrogarle; ma l'Islandese è anche vittima di se stesso, si autodistrugge, perché, come gli altri uomini, come Malambruno, più cerca la felicità, più se ne allontana, si fabbrica la propria morte con la sua stessa ricerca, si butta nella gola del serpente a sonagli.³⁸⁶

Come negli altri testi presi in esame, emerge chiaramente che il travestimento di Leopardi-personaggio è fortemente sorretto da un intento divulgativo, dalla volontà di dar voce ad un letterato la cui opera e il cui pensiero meritano di avere una ricezione sempre più ampia. In questo caso emerge la competenza dell'ideatore della *fictio* narrativa in grado di estrapolare dall'opera leopardiana alcuni passi pertinenti al discorso scenico e di offrirne una chiave di lettura.

La lettera a Roberto Benigni, in particolare, è al tempo stesso una nuova operetta morale e un saggio appassionato e competente di interpretazione critica di molti importanti testi di Giacomo Leopardi che rivela come dall'esperienza di traduzione sia molto spesso fittamente operante la parallela suggestione creativa, nella scrittura "in proprio".

³⁸⁶ Ivi, pp. 48-49.

Conclusioni

Lo studio delle traduzioni dei *Canti* di Giacomo Leopardi in Francia può essere inteso come un particolare itinerario che si snoda sul crinale di una montagna.³⁸⁷

I traduttori francesi (Sainte-Beuve, Jaccottet, Bonnefoy, Char...) hanno creato una particolare scrittura *entre deux*, bifronte, che attinge le sue risorse dalla lingua e parola poetica di Leopardi, così come dalla cultura e tradizione linguistica e poetica francese. Ogni traduzione poetica non «giace su di un solo versante della montagna, ma tutte vivono una vita di frontiera, una *border-life*; tutte giacciono su di un crinale, il quale piegherà, di volta in volta, verso il *source* o verso il *target*, ma sarà sempre un crinale a due pendii».³⁸⁸

Nel caso dei *Chants*, a livello linguistico pochi sono stati i traduttori che hanno attinto maggiormente dal testo di partenza, costruendo quindi un crinale più aspro che avvicina il lettore alla lingua originale e in cui, nel caso dei testi composti nel Novecento e oltre, il distanziamento temporale si fa maggiormente sentire.

Dai rilievi effettuati è emerso come le tendenze *sourcistes* sono state perseguite soprattutto da Michel Orcel e da Arlette Estève, particolarmente rispettosi della lettera del testo e che, come avviene nel caso delle versioni orceliane, tendono a riprodurre anche quell'alternanza ricercata da Leopardi nelle sue poesie tra «parole» e «termini» e ancora tra parole di uso comune e altre «peregrine», spesso uniformate nella traduzione.

Altri autori hanno preferito percorrere, ma anche costruire per il loro pubblico, un crinale più scorrevole, rendendo quasi invisibile la struttura della lingua di partenza, mantenendone tuttavia il livello tematico e in genere non dimenticando il costante punto di riferimento e confronto costituito dal testo originale senza il quale non si potrebbe allora parlare di traduzione, trattandosi di un crinale su un solo versante.

Se le traduzioni ottocentesche (in particolare quella di Sainte-Beuve) spesso retrodatano ulteriormente il testo oggetto di traduzione, collocandolo in un'atmosfera arcadica propria di alcuni giovanili componimenti (e traduzioni) leopardiani, ma non

³⁸⁷ Prendiamo in prestito questa pregnante immagine dall'introduzione (*Il crinale della traduzione*) di Giuseppe Ghini al suo *Tradurre l'Onegin* (Urbino, Quattroventi, 2003, p. 11) che riguarda quindi un contesto, quello della letteratura russa, diverso, ma al tempo stesso speculare a quello da noi trattato.

³⁸⁸ *Ibidem*.

certo dei *Canti*, nel Novecento la tendenza a linearizzare i periodi più complessi, a ripristinare il naturale ordine sintattico del discorso e a rendere uniforme il lessico è prevalente. È quanto si riscontra nell'edizione dei *Canti* a cura di Philippe Jaccottet che mostra di seguire queste linee-guida pur nella diversità delle scelte messe in atto dai vari traduttori (oltre allo stesso poeta svizzero anche Aulard e Nicole) coinvolti in un importantissimo progetto editoriale e sostanzialmente questa tendenza è presente anche in Char e negli altri autori presi in esame.

Un discorso a parte andrebbe fatto semmai per Yves Bonnefoy, per il quale, forse solo, si può parlare a pieno titolo di un'operazione di imitazione o di riscrittura in quanto riesce a compiere il 'miracolo' della composizione di un nuovo testo che più che essere un calco dell'originale dialoga con esso, si concede delle variazioni che sono veri e propri intarsi di alta poeticità e, al tempo stesso, riesce a restituire intatta al lettore la polisemia e la particolare valenza del testo di partenza.

Il sentiero costruito da ogni traduttore rispecchia cioè in qualche modo, la sua strategia traduttiva che prende in considerazione questo doppio versante permettendo di risalire a una vera e propria «poetica della traduzione», spesso comparabile con le teorie dello stesso Leopardi.

La biplanarità dell'approccio ha permesso, nel corso della tesi, di lumeggiare sentieri nuovi, per proseguire sul filo della metafora, sia sul versante della produzione complessiva dei poeti-traduttori francesi i quali hanno assimilato alcuni tratti della scrittura leopardiana nella loro opera; sia sul versante dell'interpretazione critica dell'opera di Giacomo Leopardi stesso ricevendo nuove suggestioni dalle scelte traduttive che sono anche interpretative e dai giudizi critici emessi dai poeti-traduttori spesso da una prospettiva diversa da quella consueta all'interno della più consolidata e nota bibliografia critica sul poeta di Recanati.

Per quanto concerne il primo aspetto è possibile rintracciare alcune costanti tra i vari autori che, dopo aver motivato la scarsa diffusione dell'opera leopardiana in Francia con la difficoltà di traduzione della sua poesia (lo dice Sainte-Beuve nell'Ottocento, gli farà eco tra gli altri Jaccottet nel Novecento), spesso risolta attraverso delle versioni in prosa (Aulard, Bouché-Leclercq...) con un conseguente 'impoverimento' qualitativo, mostrano di averne recepito alcuni aspetti particolari nella loro stessa produzione in proprio in un originale gioco di riflessi e di riappropriazione personale di quanto tradotto.

La memoria poetica opera così già negli scritti di Sainte-Beuve a partire dalla *Vie de Joseph Delorme* in cui Sainte-Beuve propone la biografia di un giovane artista, dedito agli studi, per molti aspetti simile alla immagine tradizionale assegnata al ‘personaggio’ Leopardi, afflitto dai condizionamenti fisici e da varie infelicità e infermità e a sua volta simile al biografo ottocentesco per cui l’autobiografia si proietta nella biografia e viceversa. Ma soprattutto sono alcuni testi poetici del Recanatese che rivivono tra i versi di Sainte-Beuve per il quale le principali suggestioni sembrano provenire da *La sera del dì di festa* (la cui traduzione appare particolarmente riuscita) soprattutto per il valore tribuito alle sensazioni uditive.

Questo notturno leopardiano agisce intensamente anche su altri poeti posteriori come Jaccottet che anzi in più di un componimento riprende temi e movenze analoghe al componimento da lui stesso tradotto, ad esempio nella poesia *Les nouvelles du soir*, spesso allusi in chiave ulteriormente disforica e ricondotti al proprio vissuto autobiografico.

La semaison presenta inoltre una struttura analoga a quella dello *Zibaldone* e in essa, come ne *Le bol du pèlerin* dedicata espressamente al pittore Morandi si ritrovano frequenti leopardismi e persino riferimenti espliciti a versi di Leopardi intarsiati nella produzione creativa.

Tra i vari autori è proprio Jaccottet, come si è cercato di dimostrare nelle pagine del nostro lavoro, colui che ha più di ogni altro riletto il poeta di Recanati attraverso un filtro ‘glaciale’, centralizzando il tema della neve per definire il punto focale della sua assimilazione del dettato lirico dei *Canti*.

Notevole è anche la suggestione esercitata dall’*Infinito* su tutti i poeti che si sono cimentati con le traduzioni da Leopardi e, in alcuni casi, si assiste al reiterarsi di campi semantici specifici come quello del volo, reso celebre da Leopardi nel *Canto notturno* e nell’operetta morale *Elogio degli uccelli*.

Nel caso invece di Bonnefoy l’interesse verso il poeta italiano si inserisce nell’ambito più ampio delle riflessioni intorno all’Italia, terra di artisti e letterati, considerata dal grande poeta francese di Tours una sorta di patria elettiva.

Per quanto riguarda la sua stessa poesia vi sono molti riferimenti espliciti ad esempio in *Le tombeau de Giacomo Leopardi* e in altri testi, come *Le souvenir* che riprendono in maniera palese ancora una volta gli scenari de *La sera del dì di festa* e di componimenti incentrati sul colloquio con gli astri o su contesti invernali come era avvenuto già per Jaccottet.

Soffermandoci invece sul secondo versante cioè quello delle interpretazioni critiche derivate dal lavoro di traduzione, anche queste presentano alcune costanti.

Nella tradizione ottocentesca a volte il nostro poeta è considerato, come in de Musset, il «pauvre Leopardi» da compatire per il suo destino infelice, ma più spesso è ricordato come poeta patriottico, insigne esponente dell'identità nazionale italiana che si delinea spesso in termini di contrapposizione con la Francia.

La prospettiva adottata dai biografi e traduttori francesi nell'accostarsi a Leopardi mette spesso in rilievo, soprattutto negli studi ottocenteschi, il particolare «sentimento della patria» di Leopardi considerato un illustre rappresentante della letteratura e della nazione italiana, comparabile a tanti grandi letterati europei, forse - nonostante le molteplici contraddizioni - l'unico vero romantico italiano, come sottolinea Perle Abbrugiati, nella sua recente biografia leopardiana («Leopardi est le plus grand poète romantique italien. Leopardi est le *seul* poète romantique italien»)³⁸⁹.

Leopardi ricorda inoltre, nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*, come la descrizione dei nostri caratteri nazionali fosse stata prevalentemente condotta da intellettuali stranieri in quanto nessuno, «eccetto forse il solo Baretti»,³⁹⁰ aveva sino ad allora affrontato sistematicamente l'argomento, già invece ampiamente scandagliato al di fuori dell'Italia stessa.

Lo scrittore italiano si sofferma, in particolare, sul romanzo di Madame de Staël *Corinne ou l'Italie* (1807), ma tiene presente sicuramente altre opere (ad esempio il *Journal de voyage en Italie* di Montaigne, 1774) quando pensa agli «infiniti» volumi «pubblicati dagli stranieri e che si pubblicano tutto giorno sopra le cose d'Italia, fatta

³⁸⁹ Abbrugiati, *Giacomo Leopardi. Du néant plein l'infini- biographie*, cit., p. 21. Così sottolinea la studiosa: «L'Italie, pays de référence pour les Romantiques européens, pays romantique même dans l'inconscient collectif au sens le plus courant du terme, n'est pas un pays Romantique au sens littéraire que nous donnons au mot. Bien sûr, dans les histoires de la littérature, on parlera d'un Romantisme italien. Dans cette page même, on disait plus haut que Giacomo n'était pas tendre envers les Romantiques de son pays. [...] Les Romantiques italiens, esprits positifs, sont plus soucieux du sort collectif, que ce soit sur le plan social ou sur le plan religieux, que du message universalisant d'un homme seul face au monde. [...] Où est, en Italie, le sens de l'absolu, de l'immense? Où est la magie de l'indéfinit? Où est le sentiment profond de l'énigme et l'émotion devant la nature? Où est ce que partout sauf en Italie on appelle Romantisme? En Leopardi» (Ivi, pp. 21-22).

³⁹⁰ L'opera a cui fa riferimento Leopardi nel *Discorso* (Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani, vol. 2, cit., p. 446) è Giuseppe Baretti, *An account of the manners and customs of Italy* (1768) presente in traduzione italiana nel Catalogo della Biblioteca di Casa Leopardi col titolo *Gl'Italiani, o sia Relazione degli usi e costumi d'Italia*, Milano, Pirota, 1818. Per la visione della nazione italiana all'estero cfr. Franco Venturi, *L'Italia fuori d'Italia in Storia d'Italia*, III. *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 987-1481; per uno studio sul *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* tra filologia e critica cfr. Marco Dondero, *Leopardi e gli italiani. Ricerche sul «Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani»*, Napoli, Liguori, 2000.

oggetto di curiosità universale e di viaggi». ³⁹¹ Non sfugge a Leopardi come la perdita di centralità della Francia all'interno del contesto europeo abbia portato a una maggiore attenzione di quella nazione verso la conoscenza della produzione letteraria straniera. ³⁹²

Il tema d'obbligo degli scritti d'oltralpe sull'Italia, quasi tutti riconducibili alla letteratura odepórica, è il contrasto e il fitto intreccio nella nostra penisola tra l'antico e il moderno che determina una visione prevalentemente artistica dell'Italia cui fa da *pendant* la «pauvre Italie» del presente.

Nella *Corinne* della Staël, ad esempio, la nazione italiana vive nel ricordo di ciò che è stata, recando in sé una promessa di continuità e di ripresa della «couleur nationale», da riconquistare ritornando se stessa. ³⁹³

Frequenti sono quindi gli appelli degli intellettuali francesi a una rinnovata volontà dell'Italia a far rivivere gli antichi splendori, esortazioni queste pronunciate dai francesi in età romantica senza la partecipazione di uno Shelley o di un Byron, celebri esempi dell'italomania inglese ottocentesca, ma con maggiore distacco e *nonchalance*. Queste idee sull'Italia provenienti dall'estero verranno inverte da molti scrittori nella figura di Giacomo Leopardi.

Attraverso Leopardi, dunque, la nazione italiana viene spesso riletta mediante le coordinate interpretative consuete negli scrittori francesi; l'impegno civile delle prime canzoni del Recanatese è studiato, non tanto in riferimento al nostro Risorgimento storico, quanto invece ricondotto a un nuovo Rinascimento dell'Italia nelle Lettere e nelle Arti in genere.

L'esercizio di traduzione porta, ad esempio, Sainte Beuve ad ammettere i vantaggi dell'Italia rispetto ad altre nazioni per quanto riguarda la lingua poetica:

Les Grecs avaient Homère à l'horizon, les Italiens ont Dante: voilà des marges immenses. Notre lointain horizon, à nous, ce n'est qu'une ligne assez plate. Nous ne remontons guère par la pratique au-delà de Rabelais ou de Ronsard, et encore que d'efforts et de faux pas pour y arriver! ³⁹⁴

³⁹¹ Leopardi, *Poesie e prose*, cit., p. 444.

³⁹² «Si traducono, si compendiano, si divulgano opere straniere antiche e moderne, non mai finora conosciute in quella tal nazione, e che mai non lo sarebbero state in altre circostanze [...] e la esattezza, estensione e minutezza loro in far questo», Leopardi, *Poesie e prose*, cit., p. 444, nota 2.

³⁹³ Madame de Staël, *Corinne*, Paris, Nicolle, 1807, vol. I, p. 326.

³⁹⁴ Ivi, p. 39.

Il noto biografo francese riesce a cogliere il forte radicarsi delle canzoni civili nella classicità³⁹⁵ per cui il canto di Simonide presente nella canzone *All'Italia*, ispirato da *excerpta* di testi veramente esistiti (uno dei quali è tramandato da Diodoro Siculo),³⁹⁶ costituisce una vera e propria imitazione del poeta greco per sottolineare il valore delle magnanime illusioni degli antichi di contro all'infelicità e all'inefficienza dei moderni, per cui all'eroismo degli spartani caduti alle Termopili fa da contraltare il ricordo degli italiani che muoiono in «estranie contrade», combattendo non per se stessi, ma per le milizie di Napoleone.

Sull'esempio sainte-beuviano tanti altri studiosi successivi si soffermano sul particolare patriottismo di Giacomo Leopardi, come Auguste Bouché-Leclercq che nella sua biografia (1874) del poeta italiano dedica un intero capitolo, il quarto, al tema della patria, individuando anch'egli le sue radici nella grecità.

Se è vero che la letteratura italiana abbonda di canzoni patriottiche, nessuna, asserisce lo studioso, ha «la mâle energie et l'originalité puissante de Leopardi» («la virile energia e l'originalità potente di Leopardi»)³⁹⁷.

Per meglio spiegare «les hardiesses et la concision de ce magnifique langage», viene riportata una versione in prosa di *All'Italia*,³⁹⁸ subito ricollegata alla scuola alfierana e, soprattutto, al «nourisson des muses grecques».

Il discorso critico mira cioè, anche in questo caso, a collegare lo slancio patriottico della canzone leopardiana, non solo agli esempi italiani di Petrarca e Foscolo, ma soprattutto alle fondamentali radici classiche della formazione leopardiana.

In questo modo le competenze filologiche del poeta di Recanati si fondono mirabilmente col tema della patria («Leopardi a rajeuni ce thème avec sa science philologique»³⁹⁹ e il patriottismo dell'apparentemente umbratile cantore di *All'Italia*, acquisisce maggiore rilievo proprio perché determinato dallo svolgersi di un processo identificativo con Pindaro e soprattutto Simonide che era un «patriote

³⁹⁵ Il legame tra Leopardi, l'Italia e l'antico è al centro del recente contributo di Antonio Prete, *Leopardi e l'Italia*, «Critica letteraria» in: <http://www.unicalatina.it/index.php?view=article&catid=34%3Acritica-letteraria&id=>.

³⁹⁶ Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, XI, 11. Cfr. Christian Genetelli, *Agonismi leopardiani. Per una rinnovata esegesi di All'Italia*, in «Studi e problemi di critica testuale», 2006, n. 72, p. 85.

³⁹⁷ Auguste Bouché-Leclercq, *Giacomo Leopardi, sa vie et ses œuvres*, cit., p. 36.

³⁹⁸ Di questa traduzione ricordiamo soltanto quella dei celebri versi 38-40 di *All'Italia*: «Je succomberai seul. Accorde-moi, ô ciel, que mon sang soit un feu pour les cœurs italiens».

³⁹⁹ Ivi, p. 41.

ardent, qui s'éleva un des premiers à l'idée de la solidarité entre tous les peuples helléniques». ⁴⁰⁰

Bouché-Leclercq ritrova anche nelle altre canzoni civili, e in particolare nella canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, lo stesso slancio patriottico, ma con un tono ancora più energico e aggressivo, soffermandosi, come già aveva fatto Sainte-Beuve sui versi, trasposti in prosa, in cui è individuabile l'altro tratto proprio dell'«italianità» di Leopardi secondo gli intellettuali francesi ovvero l'orgoglio patriottico contro «la noire et scélérate France, par qui ta patrie faillit voir son dernier jour».

Provando a sintetizzare a grandi linee i risultati emersi dalla disamina delle posizioni assunte dai vari studiosi e traduttori leopardiani d'oltralpe possiamo notare, ad esempio, come nell'Ottocento sia molto forte l'aggancio con la tradizione classica, ovvero il patriottismo di Leopardi non sarebbe tanto originato da un sentire individuale, quanto invece suggerito e corroborato dallo slancio patriottico degli antichi, in particolare, nella canzone *All'Italia*, di Simonide. In altri termini il binomio Italia / classicità fortemente radicato nella prospettiva francese è chiaramente individuabile nella scrittura leopardiana.

Il patriottismo in Leopardi trova poi un secondo elemento caratterizzante nel misogallismo, che porterebbe l'autore a rivendicare con fierezza, rispetto all'alterigia dei francesi, la nobiltà della tradizione, della lingua, della cultura italiana.

Nel Novecento, stemperate in parte le tensioni dei moti risorgimentali e delle controverse vicende storiche con la nazione francese, i letterati francesi si aprono anche ad altri aspetti.

Il pellegrinaggio letterario verso Recanati diventa una tappa del Grand Tour e le descrizioni paesaggistiche leopardiane dell'Italia centrale sono specchio e riflesso di un «paese dell'anima», ricco di storia e arte qual è appunto l'Italia (un «vrai lieu» ovvero un «vero luogo» secondo la terminologia prediletta da Bonnefoy).

È quanto aveva proposto, ad esempio, in precedenza Valéry Larbaud nella sua *Lettre d'Italie* (1927), poi riedita in *Jaune bleu blanc*, in riferimento al suo viaggio a Recanati che segue la visita alla vicina Loreto. In qualche modo Recanati, nel suo essere rappresentabile attraverso riferimenti all'arte figurativa e nel recare in sé la

⁴⁰⁰ Ivi, pp. 41-42.

dualità tra passato e presente, diventa anch'essa una sintesi dei caratteri dell'Italia stessa nella prospettiva estera.

Infine, altri poeti-traduttori, che naturalmente ricoprono un ruolo fondamentale nella ricezione di Leopardi in Francia e quindi nella diffusione e circolazione della sua opera, si sono soffermati su alcune caratteristiche specifiche del poetare leopardiano, ponendo l'accento sulla musicalità del verso, come ha fatto Yves Bonnefoy parlando a proposito dei *Canti* di *poèmes musicaux* e soprattutto Michel Orcel il quale ritiene che il titolo *Canti* sia rivelatore della frequentazione, da parte di Leopardi, del melodramma.

Ne è un esempio la poesia *Il Risorgimento* (1828), di toni metastasiani e quindi modulata sul linguaggio e il tono della librettistica d'opera, caratterizzante un altro importante aspetto del patrimonio italiano ottocentesco.⁴⁰¹

Leopardi viene inoltre, come di consueto nella ricezione dei letterati francesi, costantemente accostato a tanti altri grandi esponenti della letteratura europea tra i quali Keats, Wordsworth, Mallarmé, e insieme ricondotto, attraverso la sua straordinaria ed esemplare esperienza interiore e letteraria, alla realtà tipica dell'Italia, ai significanti – anche topografici e quindi identitari – (la siepe, il vento, il mare, i monti), caratterizzanti la nazione italiana.

Particolarmente marcata è la linea Leopardi-Mallarmé cui fanno riferimento tutti i principali poeti-traduttori. Già a partire dagli scritti ungarettiani francesi Leopardi viene infatti filtrato attraverso la poetica simbolista mallarmeana e interpretato quindi come una sorta di «poeta veggente», in grado di entrare in contatto con i segreti nascosti dietro le cose e pertanto capace di intuire il mistero della realtà.

La sua parola è vissuta drammaticamente nella profondità del suo animo che alimenta sogni, miraggi, visioni per poi liberarla nel canto.

Dalla lettura di Ungaretti emergono altri aspetti che hanno influito sulla ricezione francese quali il grande «cuore» del solitario poeta, la sua pietà per sé e gli altri intesa come desiderio di fratellanza sulla base di un comune destino di dolore da scontare e ricondotta spesso alla filosofia di Blaise Pascal. E poi, in linea con la poetica ungarettiana, si insiste sulla capacità di Leopardi di attingere alla parola «pura», essenziale, ricca di profondi significati.

⁴⁰¹ Cfr. Rigoni, *Michel Orcel e l'individualità italiana*, cit.

Molti altri sono naturalmente gli aspetti ancora da sondare a partire da una visione complessiva del poeta di Recanati che potrebbe derivare dallo studio delle traduzioni dei testi prosastici (mentre il presente lavoro si è rivolto in modo pressoché esclusivo alla poesia dei *Canti*) a un'indagine che tenga conto delle logiche del mercato editoriale nella ricezione dei testi italiani all'estero, allo studio delle *performances* realizzate in Francia con letture pubbliche e rappresentazioni teatrali dell'opera di Leopardi, di cui abbiamo accennato facendo esclusivo riferimento al dramma ottocentesco di Camille de Bainville.

Complessivamente il poeta di Recanati appare letto e tradotto dalla cerchia di letterati francesi che hanno rivolto il loro sguardo alla letteratura italiana e, sostanzialmente, ogni epoca, ha avuto i suoi traduttori francesi leopardiani. Nonostante però l'attenzione di numerosi, il nome del poeta italiano è rimasto sempre ai margini di una ricezione più ampia, anche se oggi il progetto editoriale complessivo della casa editrice Allia sta rendendo più facilmente reperibili queste opere, con delle scelte intelligenti che hanno previsto la pubblicazione anche di opere sinora considerate minori.

Tornando al nostro studio, comunque, e alla metafora iniziale, la contestualizzazione delle traduzioni nel loro orizzonte culturale e poetico ha permesso di mettere in rilievo il profondo valore poetico di queste prove traduttive scaturite da un dialogo fecondo con un grande poeta italiano.

L'analisi di una campionatura dei testi ha permesso di rivelare quel crinale che ogni traduttore costruisce con elementi della cultura di partenza e con altri tratti dalla lingua d'arrivo.

Tra le scelte che maggiormente suggeriscono una nuova lettura della produzione leopardiana vi sono quelle che insistono sulle sue tonalità 'glaciali', i cui contorni sono ben stati delineati da Jaccottet e poi ripercorsi da altri autori attraverso il campo semantico della neve. Del resto la stessa poesia leopardiana contiene nella sua scrittura queste tinte 'fredde' che si intrecciano proficuamente alle «vie dorate» e ad altri squarci paesistici di segno opposto.

Già in *Alla Primavera, o delle favole antiche*, Leopardi si sofferma sul passaggio, ben lumeggiato da molti traduttori francesi, dalla stagione invernale a quella primaverile che corrisponde a un progressivo disgelo del suo stesso «gelido cuore»; e ancora in molti altri scritti abbondano le immagini appartenenti al campo semantico del freddo: «di neve orrido mar» (*Sopra il monumento di Dante*, v. 158); «Con sua

*fredda mano / lo [il cuore] strinse la sciaura, e in ghiaccio è volto / nel fior degli anni» (La vita solitaria, vv. 41-43); «l'ombra / della gelida morte» (Ultimo canto di Saffo, v. 68); «il dolce canto / non valse a consolarti o a sciorre il gelo / onde l'anima t'avean, ch'era sì calda, / cinta l'odio» (Ad Angelo Mai, vv. 124-127); «e con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano» (A Silvia, vv. 61-63); e ancora l'Islandese del celebre dialogo delle *Operette Morali* fa riferimento a un «gran carico della neve» e nelle lettere, spesso così si esprime Leopardi: «quest'anima assiderata e rabbrivida» (Lettera a Pietro Giordani, 17 dicembre 1819); «ho l'animo così agghiacciato e appassito dalla continua infelicità» (Lettera a Pietro Brighenti, 28 agosto 1820).*

E, anche se quest'aspetto sembra non essere mai stato messo in rilievo dagli interpreti d'oltralpe, il campo semantico nivale era stato dallo stesso Leopardi accostato alla lingua francese in una sua citazione settecentesca nello *Zibaldone* (tratta da una poesia di Pierre Charles Roy) in cui fa espresso riferimento all'ultimo dei versi riportati («glissez...pas»):⁴⁰²

Sur un mince cristal, l'hiver conduit leurs pas:
Le précipice est sous la glace,
Telle est de nos plaisirs la fragile surface.
Glissez, mortels, n'appuyez pas.

Si trattava di una scena di pattinaggio, ma Leopardi, a partire da un riferimento più leggero e quasi frivolo, coglie ancora una volta l'occasione per riflettere sulla precarietà della vita umana e sulla necessità di 'glisser' senza voler necessariamente andare a fondo delle cose.

Dietro l'immagine della superficie del ghiaccio su cui scivolare soltanto sembra esservi delineata l'ennesima variante dell'immagine del velo che non deve essere del tutto sollevato, del vaso di Pandora da non scoperchiare per non incorrere in una serie di mali derivati dal troppo conoscere.

La trasparenza cristallina del ghiaccio e il bianco della neve sembrano poi incarnarsi in vari passaggi della poesia leopardiana dal «vecchierel canuto e bianco» del *Canto notturno* sino alle sentenze conclusive del *Tramonto della luna* («tosto vedrete il cielo / imbiancar nuovamente, e sorgere l'alba»).

⁴⁰² *Zibaldone*, 7 Novembre 1820. Su questa pagina zibaldoniana si sofferma Pietro Citati nel suo *Leopardi*, Milano, Mondadori, 2010, p. 166.

Molti dei poeti-traduttori francesi hanno colto bene quest'aspetto e hanno delineato e messo in rilievo, nel costruire il loro "crinale innevato", i caratteri e lo stile di un poeta malinconico e di immensa erudizione, proiettandolo entro una dimensione europea.

Bibliografia

1) Traduzioni francesi delle opere di Giacomo Leopardi:

Louis de Sinner, *Tre dialoghi (prose toute voltairienne)*, in «Le Siècle», I, 2 mars 1833, p. 264.

Jules Berger de Xivrey, *Discours sur la Batrachomyomachie*, in *La Batrachomyomachie d'Homère*, Paris, Arthus Bertrand, (seconda edizione), 1837, pp. 73-104.

Canti di Giacomo Leopardi e poesie scelte di Ugo Foscolo, I. Pindemonte, C. Arici e T. Mamiani, édition de A. Ronna, Paris, Librairie Baudry, coll. «Biblioteca Italiana» (XXXVII), 1841, pp. 5-188.

Charles Augustin Sainte-Beuve, *Leopardi*, in «La Revue des Deux Mondes», Paris, 15 septembre 1844, VII, pp. 910-946 (poi in *Portraits contemporains*, IV, 1844, pp. 363-422).

Giacomo Leopardi / Valéry Vernier, *Poésies complètes*, Paris, Librairie Centrale, 1867 (seconda edizione nel 1878).

Giacomo Leopardi / François-Alphonse Aulard, *Œuvres inédites (Ébauches de poésies, pensées et lettres à M. de Sinner)*, Paris, Ernest Thorin, 1877.

François-Alphonse Aulard, *Poésies et œuvres morales de Giacomo Leopardi*, Paris, Alphonse Lemerre, 1880, 3 vol., 1880.

Eugène Carré, *Poésies de Giacomo Leopardi*, Paris, G. Charpentier, «Petite bibliothèque Charpentier», 1887.

André Lacaussade, *La poésie de Giacomo Leopardi en vers français*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889.

Camille de Bainville, *Le dernier jour de Leopardi. Drame en un acte*, Paris, Chaix, 1894 (dramma teatrale in un atto che include la traduzione di *All'Italia*).

Clément San Giorgi, *Choix de Poésies de Jacques Leopardi*, Faenza, Typographie Novelli, 1898.

Linda Caramelli, *Pensées choisies de Giacomo Leopardi*, Grenoble, Gratier, 1900.

Mario Turiello, *Leopardi. Choix d'œuvres en prose, dialogues et pensées*, Paris, Librairie Perrin, 1904.

Victor Orban, *Giacomo Leopardi. Poésies complètes*, Paris, Librairie Michaud, «Bibliothèque des poètes français et italiens», 1905.

Paul-Armand Challemeil-Lacour, *Paradoxes philosophiques*, Paris, Champion, 1914.

Emmanuel Rodocanachi, *Poésie de Giacomo Leopardi*, Paris, La Renaissance du Livre, «Les 100 chef-d'œuvres étrangers», 1920.

Rémy Canet, *Canti de G. Leopardi*, Paris, Boivin, 1937.

Jean Chuzeville, *Anthologie de la poésie italienne des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1959.

Mario Maurin, *Giacomo Leopardi. Textes choisis*, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui» (81), 1961.

Collectif, *Œuvres*, Paris, Unesco-Cino Del Duca, 1964.

Armand Monjo, in *La poésie italienne*, Paris, Seghers, 1964, pp. 320-351.

René Char- Franca Roux, *Cinq poèmes de Leopardi*, in «Nouvelle Revue Française», 158, février, 1966, pp. 381-384.

Collectif, *Canti*, Paris, Gallimard, «Poésie» (159), 1982.

Giacomo Leopardi / Michel Orcel, *Les Chants*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

Giacomo Leopardi / Michel Orcel, *Dix petites pièces philosophiques*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1985.

George Barthouil, *La vertu indienne, Pompée en Egypte, tragédies de Giacomo Leopardi*, Avignon, Presses universitaires, 1986.

Giacomo Leopardi / Michel Orcel, *Poèmes et fragments*, Genève, La Dogana, 1987.

Giacomo Leopardi / Michel Orcel, *Du Zibaldone*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1987.

Giacomo Leopardi / Gérard Macé, *Discours sur la haine du pays natal*, Cognac, Fata Morgana, 1991.

Giacomo Leopardi / Joël Gayraud, *Pensées*, a cura di Cesare Galimberti, Paris, Allia, 1992.

Giacomo Leopardi / Joël Gayraud, *Petites œuvres morales*, Paris, Allia, 1992.

Giacomo Leopardi / Michel Orcel, *Discours sur l'état actuel des mœurs des italiens*, Paris, Allia, 1993.

Giacomo Leopardi / Joël Gayraud, *Le massacre des illusions*, Paris, Allia, 1993.

Giacomo Leopardi / Joël Gayraud, *La théorie du plaisir*, Paris, Allia, 1994.

Giacomo Leopardi / Joël Gayraud, *Journal du premier amour*, suivi de *Souvenirs d'enfance et d'adolescence. Supplément à la vie de Silvio Sarno, Supplément à la vie de Poggio, Histoire d'une âme*, Paris, Allia, 1994.

Charles Augustin de Sainte-Beuve, *Portrait de Leopardi*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Paris, Allia, 1994.

Giacomo Leopardi / Denis Authier, *Discours d'un italien sur la poésie romantique*, Paris, Allia, 1995.

Giacomo Leopardi / Joël Gayraud, *Théorie des arts et des lettres*, Paris, Allia, 1996.

Giacomo Leopardi / Giorgio Panizza, *Lettre inédite à Charlotte Bonaparte*, Paris, Allia, 1996.

Collectif, *Anthologie de la poésie italienne*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, pp. 1104-1145.

Giacomo Leopardi / Arlette Estève, *Chants*, Coll. "Main d'Oeuvre", Publications de l'Université Paul-Valéry– Montpellier III, Montpellier, 1996

Giacomo Leopardi / Michel Orcel, *Chants*, Paris, Aubier, 1996.

Giacomo Leopardi- Louis De Sinner, *Dialogue entre un hôte et le monde*, Paris, Allia, 1998.

Homère / Giacomo Leopardi, *La Batrachomyomachie d'Homère*, précédée de *Discours sur la Batrachomyomachie* par Giacomo Leopardi et suivie de *Le Goût de la parodie* par Philippe Brunet. Texte grec établi par Yann Migoubert et traduit par Philippe Brunet, Paris, Allia, 1998.

Jean-Charles Vegliante, traduzioni dai *Canti* in «Europe», 76, n. 830-831, giugno-luglio 1998, p. 47 e segg.

Giacomo Leopardi / Eva Cantavenera, *Huit petites œuvres morales inédites traduit par Eva Cantavenera*, Paris, Allia, 1999.

Yves Bonnefoy, *Keats et Leopardi. Quelques traductions nouvelles*, Paris, Mercure de France, 2000.

Yves Bonnefoy, *Le tombeau de Leopardi et une version de A Silvia*, avec deux litographies de Farhad Ostovani, Barrica en Rouergue, Trames, 2006.

Giacomo Leopardi, *A Silvia*, edizione bilingue, commento e traduzione di Yves Bonnefoy, nota al testo di Carlo Ossola, Torino, Tallone, 2011.

2) Leopardi e la critica francese:

Charles Didier, recensione all'edizione Piatti dei *Canti*, in «Revue encyclopédique», Paris, LVII, Janvier 1833, pp. 171-176.

Eugène de Montlaur, *Giacomo Leopardi*, Moulins, Imprimerie de P.A. Desrosiers, 1846.

Marc Monnier, in *L'Italie est-elle la terre des morts?*, Paris, Hachette, 1860.

Charles de Mazade, *Les souffrances d'un penseur italien* in «Revue des Deux-Mondes», 1 aprile 1861.

Auguste Bouché-Leclercq, *Giacomo Leopardi. Sa vie et ses œuvres*, Paris, Didier, 1874.

François-Alphonse Aulard, *Essai sur les idées philosophiques et l'inspiration poétique de Giacomo Leopardi*, Paris, Thorin, 1877.

Eduard Rod, *Giacomo Leopardi*, Paris, Didier, 1888.

Jules Barbey D'Aurevilly, *Les Œuvres et les Hommes (Littérature étrangère)*, Paris, Lemerre, 1890, pp. 321-330.

Raymond Le Bourdellés, *Giacomo Leopardi. Lord Byron en Suisse, en Italie et en Grèce. Boccace. L'Arioste*, Paris, Pedone-Fontemoing, 1901.

Paul Hazard, *Giacomo Leopardi*, Paris, Bloud, 1913.

Nicolas Serban, *Leopardi et la France. Essai de littérature comparée*, Paris, Champion, 1913.

Nicolas Serban, *Leopardi sentimental: essai de psychologie léopardienne suivi du «Journal d'amour» inédit en France*, Paris, Champion, 1913.

Valéry Larbaud, *Jaune bleu blanc*, Paris, Gallimard, 1927.

Gustave Charlier, *Le premier article français sur Leopardi* in *Portraits italiens*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1961, pp. 199-213.

Norbert Jonard, *Leopardi et le sentiment de l'ennui au XVIIIe siècle*, in *Atti del II Convegno di Studi Leopardiani*, Recanati 13-16 settembre 1962, Firenze, Olschki, 1964, pp. 367-385.

Norbert Jonard, *Giacomo Leopardi. Essai de biographie intellectuelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

Collectif, *Le dimensioni dell'infinito*, in «50, rue de Varenne (numéro spécial di «Nuovi Argomenti»)», *Atti del Convegno di Parigi (28-29 gennaio 1989)*, Parigi-Milano, Istituto italiano di cultura, 29, marzo 1983 (contiene: Umberto Eco, *Leopardi a Parigi* e Michel Orcel, *Ce spasme de l'homme vers l'infini*).

Michel Orcel, *Langue mortelle. Études sur la poétique du premier romantisme italien (Alfieri, Foscolo, Leopardi)*, préface de Jean Starobinski, Paris, L'Alphée, 1987.

Collectif, *Leopardi et l'Europe. Approches comparatistes*, in «Annales Universitaires», Atti del Convegno di Avignon (1-3 settembre 1990), Avignon, 1990 (contiene: Georges Barthouil, *Leopardi comparatista* e Jörn Albrecht, *Les voies de réception de Leopardi à travers les traductions en français et en allemand*).

George Barthouil, *La ville et les poètes, Leopardi et Vigny*, in *Le città di Giacomo Leopardi*, Atti del VII convegno di studi leopardiani, (Recanati, 15-19 novembre 1987), Firenze, Olschki, 1991, pp. 199-215.

Michel Orcel, *Trois guerriers plus un*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1993.

Joël Gayradud, *Faire lire Leopardi in Traduire les classiques italiens*, 2, Lausanne, Travaux du Centre de Traduction littéraire, 26, 1995, pp. 9-21.

«Europe», n. 830-831, *Giacomo Leopardi*, Juin-juillet 1998.

«Critique», n. 512-513 janvier-février, *Giacomo Leopardi*, Minuit 1990.

«Italiques», numéro 10, octobre 1991, numero monografico su Leopardi, Bassani, Pessoa.

AA.VV., *Poètes du spleen. Leopardi, Baudelaire, Pessoa*, études recueillies par Philippe Daros, Paris, Champion, 1997.

Gérard Genot, *La fiction poétique. Foscolo, Leopardi, Ungaretti*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

AA.VV., *Leopardi philosophe et poète (I)* in «Revue des Études Italiennes», numero speciale su Leopardi, 45, fasc. 3, juillet-décembre 1999 (contiene: Bruno Toppan, *Leopardi en France. Parcours parmi les études léopardiennes du XIX siècle*).

Georges Barthouil, *Leopardi, mal reçu en France*, n "Cuadernos de Filología Francesa", n. 11, 1999, pp.191-206.

Michel Orcel, *Baudelaire avant la lettre*, in «Rivista internazionale di studi leopardiani» (RISL), vol. 1, 1999, pp. 91-99.

Jean- Charles Vegliante, *Perception française de l'Italie et traduction de l'italien: histoire d'un malentendu*, in «Romantisme», 1999, n. 106, *Traduire au XIXe siècle*, pp. 69-81.

AA.VV.: *Leopardi philosophe et poète (II)*, «Revue des études italiennes», tome 46, n. 1-2, janvier-juin 2000. (Contiene: Gérard Berréby, *Antiqua edere, novo modo*; François Livi, *Leopardi in Francia. Il silenzio dei poeti*).

Yves Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, Périgueux, William Blake & Co., 2001.

Michel Orcel, *Italie obscure*, Paris, Belin, «L'extrême contemporain», 2001.

Ariane Lüthi, *Bonnefoy traducteur de Leopardi: (re)traduire L'Infinito*, in «La Revue de Belles-Lettres», n. 3-4, vol. 129, 2005, pp. 85-111.

Perle Abbrugiati, *Giacomo Leopardi. Du néant plein l'infini*, Paris, Aden, 2010.

3) Leopardi e la critica italiana (in Francia):

Teresa Leopardi, *Notes biographiques sur Leopardi et sa famille*, Paris, Lemerre, 1881.

Mario Turiello, *Leopardi et Flaubert dans leurs œuvres intimes*, Paris, PUF, 1923.

Giuseppe Ungaretti, in «Commerce», Paris, cahier XIV, hiver, 1927 (poi ristampata con il titolo *Pensées*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1982).

Giuseppe Ungaretti, *Giacomo Leopardi: notes et pensées*, in «Nouvelle Revue Française», 1^{er} avril 1930, pp. 462-469.

Poètes d'aujourd'hui Leopardi, présentation par Mario Maurin, Paris, Editions Pierre Seghers, 1961.

Cesare Galimberti, *Sul Leopardi tradotto da Sainte Beuve*, in *Miscellanea di studi offerta a Armando Balduino e Bianca Bianchi per le loro nozze, Vicenza, 30 giugno 1962*, Padova, Presso il Seminario di Filologia moderna dell'Università, 1962, pp. 85-89.

Giuseppe Ungaretti, *Innocence et mémoire*, trad. par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1969.

Ettore Perella, *Leopardi ou le bonheur*, in «Café», Paris, Clima, 3, 1983, pp. 47-56.

Anna Dolfi Adriana Mitescu, *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, Roma, Bulzoni, 1989 (contiene: Anna Dolfi, *Nicole Serban: un caso di fortuna leopardiana in Francia*, pp. 91-100 e Alberto Frattini, *Nuove postille al «Leopardi et la France» di Nicole Serban*, pp. 101-107).

Sergio Solmi, *La vie et la pensée de Leopardi*, trad. Monique Baccelli, Paris, Allia, 1993.

Sergio Solmi, *Études léopardiennes*, trad. Monique Baccelli, Paris, Allia, 1994.

Sainte-Beuve, *Ritratto di Leopardi*, a cura di Carlo Carlino, introduzione di Antonio Prete, Roma, Donzelli, 1996.

Alberto Savinio, *L'intensité dramatique de Leopardi*, trad. Philippe Di Meo, Paris, Allia, 1996.

Giuseppe Ungaretti, *Sur Leopardi*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 1998.

Mario Luzi, *Le présent de Leopardi*, «Terra d'altri», Lagrasse, Verdier, 1998.

AA.VV., *Leopardi e l'età romantica*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Venezia, Venezia, 1999 (contiene: Emilio Giordano, *La «giovanezza spenta» e altro: tra Keats e Leopardi*, pp. 359-370 e Orsel Michel, *Baudelaire avant la lettre*, pp. 421-432).

Carlo Ossola, *Bonnefoy et Leopardi* in Daniel Lançon, a cura di, *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle: vocation et filiation*, «Littérature et Nation», n. 25, 2001, pp. 289-309.

Fabio Scotto, *Yves Bonnefoy e Leopardi*, in «Trasparenze», 21, 2004, pp. 69-80.

Toni Negri, *Lent genêt: essai sur l'ontologie de Giacomo Leopardi*, traduction de Giorgio Passerone en collaboration avec Nathalie Gailius, Paris, Kimé, 2006.

Lionello Sozzi, *Da Metastasio a Leopardi armonie e dissonanze italo francesi*, Firenze, Olschki, 2007.

Lorenzo Flabbi, *Paradoxes Philosophiques. Le Operette nell'Ottocento francese, le Operette di Challemeil-Lacour*, in Antonio Prete (a cura di), *Sulle Operette Morali. Sette studi*, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, pp.106- 139.

Fabio Scotto, *Yves Bonnefoy traducteur de Leopardi et de Pétrarque*, «Littérature», juin 2008, n.150, Larousse, Paris, France.

4) Studi teorici sulla traduzione:

Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946.

Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Paris, P.U.L., 1955.

Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e intr. Di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962.

Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.

Enrico Arcaini, *La «struttura» del francese e dell'italiano. Esame comparativo, Il problema del tradurre*, in *Principi di linguistica applicata*, Bologna, Il Mulino, 1967, pp. 331-344; 405-423.

Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.

Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 39-52.

François Peraldi, *Psychanalyse et traduction*, in «Meta: journal des traducteurs», vol. 27, n. 1, marzo 1982, pp. 9-25.

Rosita Copioli, a cura di, *Tradurre poesia*, Brescia, Paideia, 1983.

Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture de l'étranger dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

Jean René LADMIRAL, *La traduction. Présentation des sourciers et ciblistes*, «Revue d'esthétique», n. 12, 1986, pp. 5-8; 33-42 (tradotto da Fabio Scotto in «Testo a Fronte», n. 13, ottobre 1995, pp. 19-35).

Emilio Mattioli, *Intertestualità e traduzione*, in «Testo a fronte», V, 1991, pp. 5-13.

André Lefevere, *Translating literature. Practice and theory in a comparative literature context*, New York, The modern language association of America, 1992.

Jean René LADMIRAL, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.

George Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. it. di R. Bianchi e C. Béguin, Milano, Garzanti, 1994.

Siri Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995.

Jean Charles Vegliante, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

Enrico Arcaini, *Analisi linguistica e traduzione*, Bologna, Patron, 1997.

Edwin Gentzler, *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*, Torino, Utet, 1998.

André Levefere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino; Utet, 1998.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Prefazione a Giorgio Caproni, Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 1998.

Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999.

Inês Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Colin, 1999.

Guido Paduano, *Tradurre*, in Mario Lavagetto, a cura di, *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Bari, Laterza, 1999, pp. 131-150.

Yves Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

Lawrence Venuti, *Invisibilità del traduttore*, Roma, Armando, 2000.

Jorge Louis Borges, *Musica della parola e traduzione*, in *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Milano, A. Mondadori, 2001, pp. 59-74.

Gabriella Catalano- Fabio Scotto, a cura di, *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Roma, Armando, 2001.

Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

Inès Oseki-Dépré, a cura di, *Traduction & poésie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.

AA.VV., *Vingt et unièmes assises de la traduction littéraire*, Atlas, Actes Sud 2005.

Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 2007.

Lorenzo Flabbi, *Dettare versi a Socrate. Il traduttore di poesia come imitatore*, Firenze, Le Lettere, 2008.

Pier Paolo Giarolo, *Tradurre*, s.l., Officina Outroad, 2008.

Michael Plastow, *Of impossible translation*, in «la célibataire», n. 19, hiver 2009, pp. 159-168.

Antonio Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

5) Opere di Charles Augustin Sainte-Beuve:

Derniers Portraits Littéraires, Paris, Didier, 1852.

Joseph Delorme, Les consolations, Pensées d'Août, Paris, Charpentier, 1890.

Fauriel e Manzoni. Leopardi, traduzione di G.Z.J., Firenze, Sansoni, 1895.

Œuvres, Paris, Gallimard, 1949.

Conversazioni del lunedì, Firenze, Le Lettere, 1991, con introduzione di Massimo Colesanti, *La tattica di Sainte-Beuve*.

6) Opere di Yves Bonnefoy:

Lo sguardo per iscritto. Saggi sull'arte del Novecento, a cura di Jania Sarno, postfazione di Stefano Agosti, Firenze, Le Lettere, 2000.

Le degré zéro de l'écriture et la question de la poésie, «Lettere Italiane», 2001, n.1, pp. 3-23.

Entretien pour la revue "Resine" (Intervista di Beppe Manzitti a Yves Bonnefoy con traduzione di Giuliana Rovetta), «Resine», 2002, n. 93, pp.5-16.

Seguendo un fuoco. Poesie scelte 1953-2001, a cura di Fabio Scotto, Milano, Crocetti, 2003.

L'entroterra, edizione italiana a cura di Gabriella Caramore con un nuovo saggio introduttivo dell'autore, Roma, Donzelli, 2004.

L'arrière-pays augmenté d'une postface, Paris, Gallimard, 2005.

La civiltà delle immagini. Pittori e poeti d'Italia, Roma, Donzelli, 2005.

Poesia e università, traduzione di Donata Ferodi con un saggio di Antonio Prete, San Cesario di Lecce, Manni, 2006.

L'opera poetica, a cura e con un saggio introduttivo di Fabio Scotto, traduzioni poetiche di Diana Grange Fiori e Fabio Scotto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2010.

7) Studi critici su Yves Bonnefoy:

Piero Bigongiari, *La metamorfosi di Bonnefoy*, in Id., *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 234-252.

Daniel Lançon, a cura di, *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle:vocation et filiation*, «Littérature et Nation», n. 25, 2001.

Beppe Manzitti, *Intervista a Yves Bonnefoy*, trad. di Giuliana Rovetta, in «Resine», n. 93, 2002, pp. 12-16

Feliciano Paoli, *Yves Bonnefoy*, «Resine», n. 97, 2003, pp. 5-6.

Fabio Scotto, *Traduire Yves Bonnefoy en italien* in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 271-275.

Gli specchi di Bonnefoy e altre rifrazioni. Sulla traduzione poetica, «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XXX-XXXI, 2004.

«Trasparenze», numero monografico su *Presenze italiane nell'opera di Yves Bonnefoy*, 21, 2004

Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, précédé de *Le carrefour dans l'image*, par Yves Bonnefoy, Paris, Galilée, 2005.

Marcello Ciccuto, *Bonnefoy e la civiltà artistica italiana*, «Italianistica», 2006, n.1, p. 212.

Vassilla Corata, *Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet. Approches parallèles*, Berne, Lang, 2007.

Giovanni Dotoli, *Yves Bonnefoy dans la pratique de la traduction*, Paris, Hermann, 2008.

8) Opere di Philippe Jaccottet:

Éléments d'un songe, Paris, Gallimard, 1961.

L'entretien des Muses, Paris, Gallimard, 1968.

Paysages avec figures absentes, Paris, Gallimard, 1976.

La promenade sous les arbres, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1980.

La Semaison, Paris, Gallimard, 1984.

Poesie: 1946-1967, preface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1985.

Une transaction secrète, Paris, Gallimard, 1987.

D'une lyre a cinq cordes: Petrarque, le Tasse, Leopardi, Ungaretti, Montale, Bertolucci, Luzi, Bigongiari, Erba, Gongora, Goethe, Holderlin, Meyer, Rilke, Lavant, Burkart, Mandelstam, Skacel / traductions de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1997.

Arie, Milano, Marcos y Marcos, 2000.

Le bol du pelerin, Genève, La Dogana, 2001.

E, tuttavia, seguito da *Note dal botro*, traduzione di Fabio Pusterla, Milano, Marcos y Marcos, 2006

La ciotola del pellegrino (Morandi), traduzione di Fabio Pusterla, Bellinzona, Casagrande, 2007.

Jaccottet-Ungaretti. Correspondance 1946-1970, Paris, Gallimard 2008.

9) Studi critici su Philippe Jaccottet:

Mel B. Yoken, *Interview avec Philippe Jaccottet*, in «The French review», LIX, n. 4, marzo 1986.

Collectif, *Ph. Jaccottet poète et traducteur*, n. 3, Colloque tenu le 2 juin 1984, Université de Pau, Centre de recherches su la poésie contemporaine.

Jean Starobinski, *Philippe Jaccottet à la recherche de l'insaisissable* in «Forum der Schriftsteller», n. 2, 1988.

Jean-Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet*, Lausanne, Payot, 1989.

Marion Graf, *Jaccottet, poète de la traduction*, entretien, in «Journal de Genève», 18-19 janvier 1997.

AA.VV., *La parola di fronte. Creazione e traduzione in Philippe Jaccottet*, Bologna, Alinea, 1998.

Hervé Ferrage, *Ph. Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Christine Lombez, *Transactions secrètes. Ph. Jaccottet poète et traducteur de Rilke et Holderlin*, Arras, Artois, 2003.

Mathilde Vischer, *Philippe Jaccottet traducteur et poète: une esthétique de l'effacement*, Lausanne, Centre de traduction littéraire, 2003.

Stefano Agosti, *Philippe Jaccottet e i luoghi della verità silenziosa*, in Id., *Forme del testo. Linguistica Semiologia Psicoanalisi*, Milano, Cisalpino, 2004.

Mattia Cavadini, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica. Jaccottet e Pusterla*, Milano, Marcos y Marcos, 2004.

Roger Goffin, recensione a Christine Lombez (2003), *Transactions secrètes. Philippe Jaccottet, poète et traducteur de Rilke et Holderlin*, Arras, Artois Presses Université, 182 in «Meta», XLIX, 4, 2004, pp. 958-959.

Jean Marc Soudillon, *Un lien radieux. Essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Mathilde Vischer, *La traduction, du style vers la poétique: Ph. Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Paris, Kimé, 2009.

10) Altre opere:

Giuseppe Ungaretti, *Vie d'un homme. Poésie 1914-1970*, Paris, Gallimard, 1973.

René Char, *Œuvres complètes*, introduction de Jean Rodaut, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1983.

Antologie bilingue de la poésie italienne, préface par Danielle Boillet et Marziano Guglielminetti, Paris, Gallimard, 1994.

Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Mondadori, «I Meridiani», 1997, 3 tomi.

Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1997.

Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, «I Meridiani», vol. I (*Poesie*), 1987; vol. II (*Prose*), 1998.

Giacomo Leopardi, *Poeti greci e latini*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1999.

Michel Orcel, *Les larmes du traducteur. Journal du Maroc*, Paris, Bernard Grasset, 2001.

Jean-Charles Vegliante, *Nel lutto della luce*, traduzione di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 2004.

Laura Barile, *Il Vaucluse, Petrarca, Char e Sereni*, in Giuseppe Savoca, a cura di, *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 115-133.

Giacomo Leopardi, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2006.

11) Altri studi critici:

Luciano Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, prefazione di Giuseppe Prezzolini, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962 (contiene: *Leopardi e Mallarmé*).

Aldo Rosellini, *Leopardi e il francese*, «Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna», Serie francese, vol. IV, serie terza, Milano, Edizioni Vita e pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1966, pp. 1-82.

AA.VV., *Leopardi e l'Ottocento*, Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 1-4 ottobre 1967), Firenze, Olschki, 1970 (contiene: Felice Del Beccaro, *Leopardi nella critica francese dell'Ottocento*; Graziella Pagliano Ungari, *Leopardi nella poesia francese dell'Ottocento*).

Piero Bigongiari, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972.

Sebastiano Timpanaro, *La filologia di Leopardi*, Bari, Laterza, 1977.

Italo Calvino, *L'immagine culturale dell'Italia all'estero*, in AA.VV., *Atti della conferenza promossa dal comitato italiano dell'Unesco*, 22 febbraio 1979, «Il Veltro», 1980, p. 72-73.

Gemma Antonia Franca Dadour, *Giuseppe Ungaretti et la France*, These Université Lille III, Paris, Diffusion aux amaterus de livres, 1988.

Gilberto Lonardi, *Leopardismo: tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.

Michel Orcel, *Trois livrets pour Mozart*, Paris, Aubier, 1994.

Novella Bellucci, *Giacomo Leopardi e i contemporanei*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996.

Franco Musarra – Bart van den Bossche – Serge Vanvolsem, *Leopardi in Europa: Istituto italiano di cultura – Parlamento europeo (Bruxelles, 1-2 dicembre 1998)*, Leuven, Leuven University Press; Firenze, Cesati, 2000.

Michel Crépu, *Sainte-Beuve. Portrait d'un sceptique*, Paris, Perrin, 2001.

Mario Andrea Rigoni, *Michel Orcel e l'individualità italiana*, in «Lettere Italiane», 2001, n. 1, pp. 96-101.

Michel Brix, *Sainte-Beuve ou la liberté critique*, Paris, La chasse au snark, 2002.

Eleonora Conti, *Ungaretti mediatore culturale di Commerce* in «Intersezioni», 2002, n. 1, pp. 89-108.

Francesco De Sanctis, *Schopenhauer et Leopardi*, éd. de L'Anabase, 2002.

Giuseppe Ghini, *Tradurre l'Onegin*, Urbino, Quattroventi, 2003.

Antonio Prete, *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi*, Roma, Donzelli, 2004.

Vittorio Sereni, *René Char*, in Massimo Colesanti e Luigi De Nardis a cura di, *Letteratura francese. I contemporanei*, Roma, Pagine, 2004, vol. II/1.

Claude Jamain, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

Elio Gioanola, *Psicoanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaca Book, 2005.

Rosalba Galvagno, *Il paradigma dell'illusione* in AA.VV., *Illusione. Primo colloquio di letteratura italiana. Istituto Suor Orsola Benincasa*, Napoli, Cuen, 2006.

AA.VV., *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi: atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre – 1/2 ottobre 2004)*, Firenze, Olschki, 2008 (contiene: Franco Foschi, *Omaggio a Gérard Bérreby*).

Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

Jean-René Ladmiral, *Il salto mortale del tradurre: elementi culturali e psicolinguistici di teoria della traduzione*, a cura di Michele Zaffarano, in «Testo a Fronte», XX, secondo semestre 2009, pp.5-21.

Giuseppe Savoca, *Leopardi. Profilo e studi*, Firenze, Olschki, 2009.

Pietro Citati, *Leopardi*, Milano, Mondadori, 2010.

Rosalba Galvagno, *La lettura ad alta voce. «Mondo di carta» - «A voce alta The reader»*, in Ilaria Crotti, Enza del Tedesco, Ricciarda Ricorda, Alberto Zava, a cura di, *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Pisa, ETS, 2011, tomo II, pp. 651-662.

Gabriele Pedullà, *E Leopardi conquista Parigi*, in «Il Sole 24 ore», domenica 21 agosto 2011, n. 227, p. 19.

12) Repertori bibliografici e lessicografici:

Eva Cantavenera, *Bibliografia leopardiana in Francia*, «Studi Leopardiani», n. 10, 1997, pp. 5-41.

Giuseppe Manitta, *Giacomo Leopardi. Percorsi critici e bibliografici (1998-2003)*, Castiglione, Il Convivio, 2009.

Giuseppe Savoca, *Vocabolario della poesia di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 2010.

13) Sitografia:

Jean-Charles Vegliante, *Tradurre (a) L'infinito*, www.leopardi.bham.ac.uk/leopardi.pdf.

Maxime Durisotti, *Yves Bonnefoy traducteur de Keats: d'une finitude à l'autre*, Aix-en-Provence, 3.5 décembre 2008, in:
<http://mdurisotti.files.wordpress.com/2008/12/yves-bonnefoy-traducteur.pdf>.

Lorenzo Flabbi, *Laforgue e Leopardi. Critica di un'imitazione*, www.griseldaonline.it/percorsi/7flabbi_print.htm

Osservazioni di un poeta: "Pensieri sotto le nuvole" in www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/jaccottet.html. (su Philippe Jaccottet).

Antonella Santacroce, *La visio mentis dans L'infinito de Leopardi*, in <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/13-14/Santacroce.pdf>.

Prima di congedarmi da questo lavoro, desidero ringraziare quanti sono stati partecipi del mio percorso di studi universitari, giunto adesso a un'altra, nuova tappa.

Il mio primo pensiero, affettuosissimo e riconoscente, va alla prof.ssa Rosalba Galvagno per la sua guida continua, attenta e generosa, per i suoi insostituibili insegnamenti letterari e umani.

Vorrei inoltre esprimere la mia sincera gratitudine alla prof.ssa Maria Teresa Puleio per avermi accolto, con gentile disponibilità e interesse per le mie ricerche, nel Dottorato da lei coordinato; alla prof.ssa Cettina Rizzo che mi ha coinvolto fiduciosamente in tante belle iniziative culturali; e ancora alle care dott.sse Adriana Bonforte, Giusi Romania e Raffaella Fedeschi per i loro consigli e i proficui dialoghi sui nostri studi.

Rivolgo inoltre un sentito e doveroso ringraziamento ai membri del "Centro Nazionale Studi Leopardiani" di Recanati e al traduttore jaccottetiano Fabio Pusterla con cui sono stata in contatto.

Un grazie infine al poeta Philippe Jaccottet che ha prontamente accettato un dialogo epistolare su Leopardi, offrendomi un inedito contributo 'a distanza' nella redazione di questa tesi di dottorato.

Indice

Introduzione	2
Capitolo I	
«Sous les glaces». Sainte-Beuve e l'entrée en biographie di Leopardi nella Francia ottocentesca	11
1.1 <i>Avant-propos</i>	11
1.2 Sul <i>Portrait de Leopardi</i> sainte-beuviano	14
1.3 Sainte-Beuve e i <i>Canti</i> : versioni in prosa e traduzioni poetiche	21
1.4 Leopardismo e (auto)biografia	39
1.5 Aulard in dialogo con Sainte-Beuve	46
1.6 Altri esempi di traduzioni poetiche ottocentesche dei <i>Canti</i>	51
1.7 Leopardi in scena: la <i>pièce</i> di Camille de Bainville	54
Capitolo II	
«Al chiaror delle nevi». L'effacement di Philippe Jaccottet (e altri) nella traduzione-ricezione dei <i>Canti</i>	58
2.1 Ritratti francesi di Leopardi nel primo novecento...in <i>tour</i>	58
2.2 Giuseppe Ungaretti, lezioni leopardiane d'oltralpe	62
2.3 Profilo biobibliografico di Jaccottet poeta e traduttore	66
2.4 Tradurre i <i>Canti</i> ...	72
2.5e tradurre frammenti	89
2.6 Le traduzioni dei <i>Canti</i> di Aulard e Nicole	95
2.7 Il leopardismo 'glaciale' di Jaccottet	105
Capitolo III	
«Les glaces de l'hiver». Giacomo Leopardi e Yves Bonnefoy, poeti 'fraterni'	130
3.1 Note sull'Italia secondo Bonnefoy	130
3.2 Profilo biobibliografico di Bonnefoy	132
3.3 La traduzione come «lecture écrivante»	139
3.4 L'incontro con Leopardi negli scritti saggistici	150

3.5 Bonnefoy e le «traductions nouvelles» di Leopardi (e Keats)	160
3.6 Sulle tracce del leopardismo poetico di Bonnefoy	184

Capitolo IV

«À la clarté des neiges». <i>Les Chants</i> in Francia oggi tra poesia, editoria e università	202
--	------------

4.1 Char e Roux: <i>Cinq poèmes de Leopardi</i>	202
4.2 Echi leopardiani nella produzione di Char?	209
4.3 Michel Orcel, Tasso e Leopardi: esperienze di traduzione	214
4.4 Orcel e i <i>Chants</i>	220
4.5 Jean Charles Vegliante, traducendo Leopardi	234
4.6 Traduttrici leopardiane a confronto: Estève e Abbruggiati	243

Conclusioni	254
--------------------	------------

Bibliografia	265
---------------------	------------