

MATTEO LEFÈVRE  
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”)  
ORCID 0000-0002-5500-5357

## IL DESTINO DI UN RI-TRADUTTORE DI POESIA CRONACA DEL “MIO” MACHADO

### ABSTRACT

In this article, we address the issue of poetic translation and re-translation, beginning from a theoretical approach and, then, contextualizing it by the Italian versions of Antonio Machado's poetry during the 20th century and the last decades. In the first part, we underline the most important elements that make poetic (re-)translation an autonomous, creative and original “literary genre”. In the second part, we compare Machado's translations by Oreste Macrì to the ones newly realized by the author of the present article in terms of language, strategies and editorial target.

**KEYWORDS:** re-translation, poetry translation, translations of Antonio Machado, Oreste Macrì, Spanish poetry in Italy

### STRESZCZENIE

W niniejszym artykule rozpatrzona została kwestia poetyckiego przekładu i retranslacji, rozpoczynając od teoretycznego podejścia poprzez jej kontekstualizację na podstawie włoskiego tłumaczenia poezji Antoniego Machado w ciągu XX wieku i ostatnich dziesięcioleci. W pierwszej części przedstawiono najważniejsze elementy czyniące poetycką (re)translację niezależnym, kreatywnym i oryginalnym “gatunkiem literackim”. W drugiej części porównane zostały pod względem języka, strategii i docelowych odbiorców tłumaczenia Machado dokonane przez Oreste Macrì z tłumaczeniami zrealizowanymi na nowo przez autorkę niniejszego artykułu.

**SŁOWA KLUCZOWE:** retranslacja, przekład poetycki, tłumaczenia Antoniego Machado, Oreste Macrì, poezja hiszpańska we Włoszech

Il tema della ritraduzione è uno dei più percorsi dalla traduttologia ultima e si basa ormai su almeno tre decenni di riflessione plurale, in cui tale attività è stata sviscerata nella sua prospettiva storica, in quella teorica e anche nei suoi risvolti di ordine pratico, economico e ideologico. Dai primi studi di Berman (1990) e Gambier (1994) all'inizio degli anni novanta fino alla consacrazione di questa branca di ricerca nel nuovo secolo grazie ai lavori, tra gli altri, di Venuti (2004) e Koskinen *et al.* (2003 e 2010), e a fronte dei contributi multidirezionali e riepilogativi di Zaro Vera *et al.* (2007), Kahn-Seth (2010) e Fusco (2015), si può insomma contare su un panorama capillare delle implicazioni che tale realtà mette in gioco.

Nel presente lavoro, tuttavia, più che ripercorrere o declinare questioni di teoria generale, desidero soffermarmi su come la ritraduzione si manifesti nell'ambito della versione poetica, che per giunta rappresenta sia sul piano dell'analisi critica sia su

quello della prassi editoriale la principale attività di chi scrive. Pertanto, in queste pagine si alternano argomentazione e confessione, principi di metodo e urgenze professionali di un traduttore, anzi, di un *ri-traduttore* di testi lirici, chiamato da vari anni a confrontarsi necessariamente con un universo attraente ma sdruciolevole, seducente ma infido. Ne nasce un discorso che riguarda i presupposti e le finalità che sempre circondano l'“azione traduttiva” (Holz-Mänttari 1984), dall'ispirazione critica ai meccanismi del mercato; che contempla i rischi più o meno calcolati e qui, per così dire, “raddoppiati” dalle pressioni strutturali che investono da sempre l'idea stessa del ri-tradurre, agitata da un lato dai giganti della *tradizione* – gli autori – e dall'altro dai grandi maestri della *traduzione*, i quali animano insieme il sistema letterario. O sarebbe meglio dire il “polisistema”, come voleva Even-Zohar (1995), che in tale ottica caleidoscopica sottolineò proprio l'importanza e la “posizione” della letteratura tradotta all'interno di qualsiasi cultura ricevente, motore tutt'altro che immobile del rinnovamento del canone e del gusto. Il caso della poesia, poi, invita a una disamina ancora più interna, legata alla specificità del genere e della sua versione, connaturata alla natura *poietica* che la inquadra in un autonomo “processo creativo” (Siles 2014; e, con ampia retrospettiva critica, Taravacci 2017). La traduzione poetica, in questo senso, svetta altissima sul crinale sottile tra la fonte a cui attinge (*source*) e il pubblico a cui si rivolge (*target*), tempio dell'obbedienza all'origine e insieme semiosi indipendente, dialogo necessario con il tempo, essenziale ricerca di una comunicazione sempre nuova e fruttuosa in nome di principi linguistici, etici e, soprattutto, estetici (Mattioli 1989; e, più recentemente, Sánchez Robayna 2007). La versione lirica, come insegna Meschonnic (1999), rievoca la poetica del testo di partenza e la aggiorna in nome di una nuova *poétique du traduire*, di un'ermeneutica e una tensione che aspirano a generare una fortunata dialettica tra il modello e la nuova voce, garanzia, secondo gli auspici già di Benjamin nel suo *Compito del traduttore* (1920), di sopravvivenza per la “lingua pura” della poesia e per la poesia stessa. Eppure, come detto, il presente discorso non vuole, non può limitarsi esclusivamente a principi ideali; in queste pagine si descrive altresì la parabola e l'impegno del traduttore nel suo rapporto con l'industria editoriale, che al pari di ogni iniziativa mercantile ha chiaro in mente un disegno che non è ispirato soltanto da moventi di ordine culturale, ma anche da precise dinamiche economiche: lo si comprende immediatamente al cospetto dei classici, che sono oggetto primario delle ritraduzioni e che, specialmente quando un autore è ormai “fuori diritti”, rappresentano un terreno sempreverde di opportunità commerciali (cfr. Venuti 2004: 30). La comparsa di più traduzioni di un autore o di un'opera mostra la volontà, da parte della critica ma anche dell'editoria, di considerarli come testi fondativi, dotati di caratteristiche che inquadrano appieno un universo storico ed estetico conchiuso. Ritradurre un poeta percepito come canonico equivale perciò ad attualizzarne l'opera, magari a “migliorarla”, in ogni caso a godere di essa in una nuova *lettura*, ma soprattutto, dal punto di vista che desidero inquadrare, in una nuova *scrittura* (Chevrel 2010). Sì, perché il traduttore di poesia si fa sempre nuovo autore, diviene “transautore” (Ghignoli 2014) e dà vita a una “transpoesia” (Valesio 2015); è figura

operante tra due orizzonti letterari distinti ma comunicanti, pronuncia derivata eppure inedita, solida e insieme transitoria, principio di autorialità difficilmente questionabile. Proprio a partire da questa versatilità ermeneutica e creatrice, di recente si è tornati a riaffermare l'interdipendenza simbiotica delle tre categorie del “traduttore-studio”, del “traduttore-poeta” e del “poeta-traduttore” (Nardoni 2015): tutti costoro, indipendentemente dall'atteggiamento prevalente in ciascuno, incarnano i vertici di un triangolo che in poesia, e poco importa in questo frangente che sia tradotta o ritradotta, è figura perfetta di un lavoro ben riuscito. Ad ogni modo, la traduzione poetica si manifesta come forma d'arte nel *tempo*, come esempio di consapevolezza e *téchne* rispetto alla quale gran parte dell'affresco è determinato proprio dalla cosiddetta “situazione di traduzione” (Gambier 1994: 413), dal “contesto traduttologico” (Hatim *et al.* 1997) in cui è immerso colui che svolge il lavoro. È a partire da tali premesse che si costruisce il *destino* di un ritraduttore di poesia, che è chiamato così a fare i conti con le ragioni della letteratura, ma anche con quelle della società e dell'editoria, con autori e testi di cui si stabilisce di volta in volta la necessità del rinnovamento e la consacrazione, la riproposizione all'interno di un panorama che è cangiante come gli interessi culturali di un'epoca e di una nazione, come le aspettative e gli investimenti del mercato del libro.

Il ritraduttore, come dicevamo, si trova costantemente dinanzi a un duplice confronto all'interno del sistema letterario: quello con l'opera originale e quello con le traduzioni che lo hanno preceduto. È in rapporto a questi due estremi che i nuovi traduttori possono constatare vantaggi e svantaggi in rapporto ai quali sono chiamati a mostrare, da un lato, una buona dose di responsabilità analitica, dall'altro, una tecnica puntuale e un sufficiente bagaglio di creatività. Sul versante della prassi, l'agio maggiore si dà nella possibilità della verifica, di un'eventuale, ragionata collazione da attuarsi tra la traduzione *in fieri* e quelle del passato: nel caso del “mio” Machado, per esempio, di cui si parlerà in dettaglio più avanti, ho tratto grande conforto dalle scelte operate nelle versioni giustamente celebrate di Oreste Macrì (Dolfi 1996), di Francesco Tentori (Machado 1989, 1994) e di altri traduttori a noi più vicini, come Valerio Nardoni (Machado 2017), trovando in esse conferme o smentite, soluzioni imprevedute o addirittura “salvifiche” rispetto alle varie *impasse* interpretative o stilistiche in cui è frequente incappare. Insomma, avere a disposizione traduzioni del passato aiuta moltissimo il ritraduttore nel suo quotidiano artigianato alla ricerca di opzioni corrette e magari originali. Tuttavia, proprio la presenza di versioni realizzate da interpreti consolidati produce anche un discreto imbarazzo: di fatto, a risultare “ingombrante” è proprio l'abilità di questi ultimi, la sapienza di autori che sulla scena letteraria occupano un posto di primo piano non solo in veste di traduttori, ma anche di critici, studiosi, poeti ecc. Detto in breve, l'esistenza di traduzioni eccellenti rischia di evidenziare i limiti del ritraduttore, di imbrigliarne il piglio espressivo come in una sorta di *rappel à l'ordre*. Sta alla capacità di quest'ultimo, allora, riuscire a mediare tra istinti divergenti – quello di adeguarsi e quello di differenziarsi – e a instaurare un dialogo serrato, produttivo con la partitura dell'origine e delle versioni apparse in

precedenza, creando un testo stabile e al contempo fresco, foriero di un'inedita lettura (e scrittura) d'autore. In una simile prospettiva le ritraduzioni poetiche sono i materiali principali per una storia transculturale della lirica, pietre angolari di un edificio senza confini, sistema aperto e in perpetuo movimento e rinnovamento in termini di linguaggio e interpretazione.

Queste considerazioni, tra principi di metodo, dubbi e riflessioni puntuali, aspirano a trovare compimento in una recente antologia della lirica di Antonio Machado che ho preparato per la collana "I Grandi Libri" Garzanti e in cui mi sono occupato della selezione, dell'introduzione, ma soprattutto delle nuove versioni italiane dei testi (Machado 2022). È dal racconto di un'esperienza concreta, dunque, che è possibile distendere una *cronaca* veritiera di ciò che il ritraduttore di poesia è destinato a fare nel momento in cui si dispone a un compito. E proprio l'approccio induttivo, in questo senso, richiede una prospettiva pragmatica, l'analisi della macchina dall'interno; è un discorso fondato su una materia evenemenziale che contempla la coscienza critica dell'interprete, ma soprattutto rispecchia strategie e tecniche del traduttore professionista, modi, obiettivi e tempi del "mestiere". Dal punto di vista della committenza, poi, il volume in questione abbraccia pienamente le logiche culturali e commerciali della serie garzantiana, affiancandosi altresì senza troppi problemi alle edizioni machadiane già circolanti e il cui numero si è rinfoltito in concomitanza con la cessazione dei diritti d'autore del poeta a partire dal 1 gennaio 2010, anno in cui è uscito anche il "Meridiano" mondadoriano (Machado 2010). In ossequio agli statuti della collana, l'editore da un lato ha incaricato chi scrive di predisporre un formato esaustivo ma "compresso" – un'antologia corposa, ma con paratesti agili, dal saggio introduttivo alla bibliografia –, dall'altro, ed è la novità più interessante, ha commissionato al curatore anche un'inedita versione delle liriche<sup>1</sup>. Centrale, perciò, in questo progetto – nell'ottica sia dell'editore sia del traduttore – è l'idea di far parlare il poeta con la parola dell'oggi, di rinverdire un canto in grado di superare i cronotopi abituali; in questo modo, nel vincolo stringente tra dimensione testuale e paratestuale, il ritraduttore può farsi nuovo interprete nel senso più ampio, proponendo anche originali direttrici di lettura. È la strutturale, fortunata condizione della "forma antologia", in cui, come già indicavano i rappresentanti dell'Ermetismo fiorentino quasi un secolo fa (Macri 2002), si tengono insieme critica, poesia e traduzione. Il "mio" Machado, in questa chiave, non si discosta da tale visione integrata e cerca di coniugare le ragioni dell'esegesi con quelle della letteratura, quelle della traduttologia con quelle dell'editoria: il ritraduttore, pertanto, fa tesoro della lezione dei maestri per inserirsi in una scia fertile e increspata, per riscoprire le note essenziali del poeta con il linguaggio – critico e poetico – di un tempo e di un pubblico nuovi. Proprio su questo sentiero si colloca il dialogo con le traduzioni del passato. Queste ultime,

---

<sup>1</sup> Anche nel "Meridiano" mondadoriano, curato da uno studioso di primissimo piano e di lungo corso come Giovanni Caravaggi, per la grande maggioranza delle liriche – lo si annuncia già nelle soglie del volume – ci si affida ancora alle storiche versioni di Macri.

come detto, nel caso machadiano sono numerose e autorevoli, veri e propri monumenti della ricezione della poesia internazionale in Italia, termini di confronto imprescindibili in un circuito letterario in perenne crescita e movimento. Tutte queste versioni funzionano, dunque, per un traduttore, come fruttuoso “avantesto” (Buffoni 2004: 18–19), come materiale di studio da consultare prima di mettersi all’opera; rappresentano un pilastro sul piano dell’interpretazione – dal *sensum* generale alla coerenza logico-sintattica dei passaggi più intimi – nonché una dispensa di soluzioni linguistiche e ritmiche o persino, *ex post*, uno strumento di provvidenziale *emendatio*.

Nell’officina traduttiva uno dei nodi essenziali è il lavoro di ricerca sul fronte dello stile e del linguaggio. Nel confronto con il precedente novecentesco più ingombrante, quello più volte evocato di Oreste Macrì, il quale dopo anni di fervida attività scrisse anche una *Storia* del “suo” Machado (Macrì 1996), la descrizione di questo mio lavoro, allora, non può che definirsi una mera *cronaca*: per la traiettoria nettamente più limitata, ma anche per la prossimità cronologica di quanto sto raccontando, per via di un’opera ancora sostanzialmente in divenire. Tuttavia, e non potrebbe essere altrimenti, la scrittura del critico salentino resta fortemente ancorata alla stagione della sua formazione letteraria – quella del circolo ermetico, come ricordavamo –, a quella lingua poetica a base toscana a cui hanno guardato per diversi lustri le più importanti “generazioni” (Macrì 1995; Testaverde 2014) di autori della nostra letteratura, da Ungaretti a Montale, da Luzi a Quasimodo, da Solmi a Caproni. È un linguaggio sorvegliato, circoscritto, che per giunta ben si attaglia soprattutto alla poetica del primo Machado, ma che – a distanza di parecchi decenni – mostra alcuni problemi di tenuta sul versante del lessico e, in alcune circostanze, anche della sintassi, con una *dispositio* e una serie di stilemi che sono difficilmente assimilabili dalla contemporaneità. Da qui, principalmente, l’opportunità di una traduzione nuova, un salto in avanti con cui non si aspira a “modernizzare” le versioni di Macrì in nome di una pretenziosa risistemazione, bensì di verificare e rinsaldare il codice stesso della lirica per offrire al pubblico un Machado di cui si senta ancora oggi il respiro fecondo, che insomma stia alla giusta altezza e alla giusta distanza. Questi, del resto, sia nei testi più introflessi, evocativi, sia nella poesia più aperta e “sociale” è un autore dal dettato e dall’immaginazione nitidi; per usare le sue stesse parole, la lirica è “cosa cordiale”, vettore armonico di pensiero e comunicazione, materia viva, melodia in carne e ossa: è per questo motivo che la lingua della traduzione deve far emergere proprio tali istanze, la vicinanza e la solidarietà che il poeta, sia pur in modi e tempi diversi, con un linguaggio più o meno stratificato, ha sempre cercato con il lettore. Stringente si fa perciò la necessità di riproporlo, in questi anni Duemila ormai inoltrati, con criteri che rispondano alle istanze promosse alla radice e, allo stesso tempo, in grado di fornire alla nostra epoca le chiavi del senso e dell’interpretazione.

In questa direzione, una delle scelte più rigorose che ho compiuto è stata l’aderenza alla misura ritmica dei testi, cifra precipua di una poetica riconoscibile. È così che nelle mie versioni ritroviamo puntualmente la metrica condivisa dalla

tradizione spagnola e italiana, e sulla pagina si alternano – sul modello della fonte – versi consolidati come il settenario e l’endecasillabo accanto a misure predilette soprattutto dal mondo ispanico, quali l’alessandrino e l’ottosillabo; a queste si aggiungano sequenze meno diffuse quali il doppio quinario, il doppio senario o il doppio ottonario, che appaiono pressoché esclusivamente nella lirica d’esordio del poeta, quella delle *Soledades* e delle *Galerías*, caratterizzata da un discreto coefficiente di sperimentazione. Sul fronte strettamente sonoro, al contrario, ho scelto di affrancarmi dal fitto rimando di rime e assonanze spesso presente a fine verso: nello specifico, ho lasciato trapelare il gioco fonico solamente in rarissime occasioni, che valgono giusto come esempi paradigmatici, come saggio di una possibilità alternativa più che come obbedienza a certi moduli; oppure nella sezione tematica dei “Proverbi e cantari”, che si ritrova in vesti diverse sia nei *Campos de Castilla* sia nelle *Nuevas canciones* e in cui l’autore savigliano dà sfogo alla saggezza “cantabile” dell’aforisma e del detto popolare. Quella di evitare certe insistenze, da una parte, è una decisione presa alla luce dei precedenti storici, dell’orientamento flessibile delle stesse versioni novecentesche<sup>2</sup>; dall’altra, è un atteggiamento che vuole obbedire anch’esso a un criterio di attualità, all’orizzonte di attesa del pubblico odierno della poesia che, per quanto abituato alle movenze e alle cadenze dei versi, percepirebbe probabilmente con difficoltà una lirica contraddistinta da sonorità troppo marcate. Inoltre, proporre – oggi – un Machado in rima rischierebbe di farlo apparire come un autore desueto, un predicatore di melodie trite o troppo “cantilenanti”, insomma tutto il contrario di ciò che fu a suo tempo, vale a dire un poeta consapevole degli strumenti a sua disposizione e avvezzo a usarli in base alle norme di un’intera epoca, ma anche a scavalcarli in nome di trovate personali e inedite.

Oltre alla tecnica versificatoria, dal ritmo al suono, occorre valutare anche la prospettiva retorica dell’insieme, parcellizzabile nell’economia di ogni singola lirica e, ulteriormente, nei vocaboli e sintagmi puntuali. L’abbondanza di *figure* presenti nella poesia machadiana mette il traduttore alle strette, conducendolo sul terreno del ricco immaginario linguistico e concettuale del poeta, e ciò sia nella declinazione estetizzante degli esordi sia nella *vis* polemica della sua lirica civile e nei testi ultimi, “petrosi” del suo *Cancionero apócrifo*. In quest’ambito si è dato ampio spazio alla metafora, che in Machado ha sempre un valore pregnante, mentre le principali figure foniche e sintattiche, dall’allitterazione all’iperbato e all’anastrofe sono state perlopiù piegate alle esigenze della grammatica d’arrivo e soprattutto della ritmica dei testi. Infine, anche se non ho modo di trattarla in queste pagine, accanto al discorso strettamente formale merita un’attenzione peculiare la relazione stretta che c’è tra il procedere retorico dei componimenti e la *logica* poetica che costruisce i discorsi, che li sostiene in termini di coesione e coerenza e che nello scrittore

<sup>2</sup> Tra gli altri, è il criterio seguito dallo stesso Macri, il quale è estremamente accurato nella riproposizione della rima nei testi degli esordi e in quelli più formalizzati (per es. i sonetti), mentre si mostra ben più libero dinanzi al resto delle liriche.

andaluso vede alternarsi l'intimismo pensoso e la critica sociale, la seria riflessione filosofica e l'ironia più beffarda.

Un'ultima considerazione va dedicata alla resa del variegato vocabolario della poesia machadiana, a partire dal quale sono impostati gli esempi che seguono. Anche in questo caso sono chiamato alla sintesi di un discorso invero molto articolato, ma qui basti affermare che, rispetto all'origine, nelle mie versioni ho cercato di offrire una gamma linguistica altrettanto ricca, variabile a seconda dei registri implicati, capace insomma di riprodurre il lessico colto e grave insieme a quello più popolare e immediato, i colori accesi e le penombre, la sintassi franta e quella più distesa, descrizione e riflessione.

Si vedano a questo punto un paio di casi presi a campione, attraverso i quali si possono osservare alcune scelte da me operate sul piano stilistico e lessicale e che danno conto di quanto esposto anche nella differenza rispetto alle famose versioni di Macri, che qui, come accennato, prendiamo a solida pietra di paragone. Partiamo da un paio di liriche inserite nel polittico intitolato *Campos de Soria*, centrale in quella che è probabilmente la raccolta più fortunata di Machado, *Campos de Castilla*, i cui testi salienti sono stati tradotti dallo stesso Macri fin dai primissimi anni Quaranta del secolo scorso. Già nel quarto “movimento” di quest'opera si possono osservare alcuni scarti tra le traduzioni (evidenziati in corsivo nel testo):

Machado

IV

¡Las figuras del campo sobre el cielo!  
 Dos lentos bueyes aran  
 en un alcor, cuando el otoño empieza,  
 y entre las negras testas doblegadas  
 bajo el pesado yugo,  
 pende un cesto de juncos y retama,  
 que es la cuna de un niño;

Macri

Ipotesi ritraduttiva

IV

IV

Le figure dei campi *sopra* il cielo!  
*aran* due lenti buoi  
 sopra un *poggiuolo*, quando inizia autunno,  
 e, tra le nere teste chine a terra  
 sotto il pesante giogo,  
 pende un cesto di giunchi e di ginestra:  
 è la culla di un bimbo;

Le figure dei campi *contro* il cielo!  
 Due buoi *arano* lenti  
 su un *poggio*, con l'inizio dell'autunno,  
 e tra le nere teste reclinate  
 sotto il pesante giogo,  
 pende un cesto di giunchi e di ginestre,  
 che è la culla di un bimbo;

In primo luogo, sul piano ritmico, è giusto rilevare come sia la versione di Macri sia l'ipotesi ritraduttiva del sottoscritto ripropongano l'incedere metrico dei componimenti spagnoli, che in questa sezione sono perlopiù dominati da settenari

ed endecasillabi. Entrambi i testi, inoltre, omettono scientemente le assonanze rigorose che il componimento originale, secondo un costume molto diffuso al tempo, colloca alla fine dei versi pari. Sul piano lessicale, invece, nella versione del critico salentino al v. 2 si opta per un'apocope ("aran") che, per quanto ammessa nel linguaggio lirico del pieno Novecento, oggi risulterebbe ostica all'orecchio del lettore. Tale voce verbale, che riprende direttamente lo spagnolo (*aran*), sul piano sintattico viene peraltro anticipata rispetto al soggetto e messa dunque in evidenza. Con tutta probabilità, le ragioni della scelta di Macrì sono dettate dalla curva della campata sillabica – chiara mi pare la volontà di riprodurre il settenario senza ricorrere a un'alternanza ravvicinata di dieresi e dialefe e a uno sdrucciolo a fine verso, come suggerirebbe una traduzione letterale ("due lenti buo/i / áran"); tuttavia, la nuova traduzione, con una semplice inversione dei costituenti e la trasformazione di "lenti" da attributo in predicativo ("due buoi arano lenti"), si impegna a mantenere sia il ritmo eptasillabico sia una piena aderenza agli usi dell'italiano contemporaneo. Inoltre, con un piccolo passo indietro al v. 1, sul piano della descrizione iniziale del paesaggio, se il critico pugliese ricalca pedissequamente la lingua spagnola ("Le figure dei campi *sopra* il cielo!"), l'ipotesi qui proposta cerca invece di mettere meglio a fuoco l'immagine fissata dal poeta andaluso, evidenziando come tali "figure" al tramonto, lungo la linea dell'orizzonte, si staglino piuttosto *contro* il cielo. Ne nasce, o almeno questa è l'ambizione, una maggiore coerenza descrittiva rispetto al quadro d'insieme. A prescindere da altre discrasie meno significative, un'ultima, rapida annotazione riguarda il lessico puntuale di questi versi, che offre l'opportunità di sottolineare quanto detto in merito all'"invecchiamento" di certo linguaggio lirico. Se si osserva infatti il v. 3 del testo spagnolo, per "alcor" la nuova traduzione sceglie la soluzione "poggio", immediata e pienamente intellegibile, laddove invece Macrì aveva optato per la soluzione toscaneggiante di "poggiuolo", secondo una variante senz'altro circolante nell'italiano letterario del suo tempo, ma fortemente marcata in senso regionalistico e oggi obiettivamente poco praticabile.

Ancora più elementi di analisi e discussione ci offre l'altro esempio tratto dai *Campes de Soria*. Si tratta del testo VII della serie:

Machado

VII

¡Colinas plateadas,  
grises alcores, cárdenas roquedas  
por donde traza el Duero  
su curva de ballesta  
en torno a Soria, oscuros encinares,  
ariscos pedregales, calvas sierras,  
caminos blancos y álamos del río,  
tardes de Soria, mística y guerrera,  
hoy siento por vosotros, en el fondo  
del corazón, tristeza,

tristeza que es amor! ¡Campos de Soria  
donde parece que las rocas sueñan,  
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,  
grises alcores, cárdenas roquedas!...

Macrì

Ipotesi ritraduttiva

VII

VII

Colline inargentate,  
grigi *poggiuoli*, rupi illividite,  
per dove traccia il Duero  
*la curva di balestra intorno a Soria,*  
*scuri querceti,*  
*aspre piaghe petrose,* calve sierre,  
candide strade e pioppi lungo il fiume,  
*vespri* di Soria, mistica e guerriera,  
nel profondo del cuore oggi per voi  
*sento tristezza, e la tristezza è amore!*  
*Campi di Soria,*  
dove sembra che sognino le rocce,  
*meco andate!* Colline inargentate,  
grigi *poggiuoli*, rupi illividite!...

Colline inargentate,  
grigi *poggi* e azzurrine rupi  
tra cui disegna il Duero  
*il suo ricurvo arco*  
*intorno a Soria, oscuri querceti,*  
*scorbutiche pietraie,* calve serre,  
stradine bianche e pioppi del fiume,  
*sere* di Soria, mistica e marziale,  
oggi sento per tutti voi, nel fondo  
*del mio cuore, tristezza,*  
*tristezza che amore è! Campi di Soria*  
dove sembra che ogni roccia sogni,  
*vi porto in me!* Colline inargentate,  
grigi *poggi* e azzurrine rupi!...

Una prima difformità tra le traduzioni si può osservare già sul piano metrico. Se infatti la nuova versione recupera scrupolosamente l'alternanza di settenari ed endecasillabi così come essa si presenta nel testo di partenza, al contrario Macrì ci offre, sì, soluzioni ritmicamente omogenee al testo machadiano, ma le distribuisce in maniera differente e autonoma (e non solo nella lirica in esame). Si vedano in questo testo, a titolo puramente esemplificativo, i vv. 4–5 e 10–11 in cui, al posto della sequenza settenario-endecasillabo dell'originale, si ripete invece un distico endecasillabo-quinario. Gli scarti più evidenti tra le due versioni, ad ogni modo, anche in questo caso si osservano sul fronte del linguaggio. Si veda, per esempio, il termine “vespri”, che Macrì usa qui per rendere le “tardes” (lett. “sere”) tanto care alla lirica machadiana. Ne nasce un problema duplice che investe sia il discorso estetico sia quello comunicativo. Senza dubbio, il ricorso occasionale a “vespro” in luogo di “sera” sembra più che altro dettato dall'*habitus* culturale del traduttore e dal gusto per una sorta di *variatio* interna alla propria lingua poetica, tuttavia, dalla visuale dell'attualità, quello stesso vocabolo, come sottolinea anche la lessicografia più aggiornata, è termine “antico e letterario”<sup>3</sup> e pertanto oggi non può non essere percepito come datato. La sensibilità linguistica del traduttore moderno, naturalmente, invita a smarcarsi da formule di questo tipo, arcaizzanti e poco

<sup>3</sup> Si veda la definizione del Vocabolario Treccani: “vèspro s. m. [lat. *vēsper* -*ēri*, affine al gr. ἔσπερος; v. anche vespero<sup>1</sup>]. – 1. a. ant. o letter. [...]”, <https://www.treccani.it/vocabolario/vespro/> (ultimo accesso: 30.3.2022).

funzionali, secondo una tendenza che si osserva in maniera ancora più eloquente al v. 13. A fronte dello spagnolo “conmigo” (lett. “con me”), Macri sceglie il termine “meco”, latinismo dal sapore dantesco (si vedano in tal senso, per analogia, anche gli aggettivi “aspre” e “petrose” del v. 6) che appariva senza dubbio “anticante” già in un testo degli anni Quaranta o Cinquanta. Una simile opzione, peraltro, non è giustificata neppure da ragioni metriche, visto che sia il sintagma “meco andate” sia il più lineare “con me andate” danno avvio entrambi al ritmo anapestico con cui si apre l’endecasillabo del testo. Ancora una volta, dunque, ritengo che sulla scelta influisca la peculiare predilezione del critico per una poesia dotta e costruita intorno a un’essenzialità difficile sul modello dell’Ermetismo e dei suoi ispiratori più ravvicinati. È evidente che il nuovo interprete non può ricorrere a moduli di questo tipo; anzi, al cospetto di un’espressione così diretta, così decisiva nel sistema assiologico edificato da Machado, si arrischia a offrire al lettore una soluzione “rovesciata” ma, se vogliamo, ancora più efficace (“vi porto in me!”), in grado di comunicare in maniera immediata, come pure ambisce a fare il testo di partenza, la simbiosi profonda tra il poeta e il paesaggio.

È un raffronto che, sul versante dei vocaboli, si potrebbe condurre a lungo su un piano ancora più esteso e capillare, ma che in chiusura desidero suffragare giusto con una manciata di ulteriori esempi presi qua e là.

| Machado          | Macri               | Ipotesi ritraduttiva |
|------------------|---------------------|----------------------|
| espino solitario | biancospino solingo | lo spino solitario   |
| lejos            | lunghi              | lontano              |
| día              | dì                  | giorno               |
| lueñe cerro      | erma collina        | colle lontano        |
| frío             | diaccio             | freddo               |

Sono perlopiù altri arcaismi, termini letterari e regionalismi evidenti che rimarcano nuovamente una distanza profonda, segnata dal tempo, tra traduttore e ritraduttore: quest’ultimo, infatti, ha buon gioco richiamandosi anche solo alla propria, recente esperienza della lingua della poesia, in cui la base fiorentina ha decisamente ristretto la sua area di influenza; un’esperienza per giunta rinforzata, nel caso del traduttore di oggi, dall’attenzione riservata, per interessi di studio, alla lirica ultima, spagnola e italiana, e in particolare al linguaggio che in essa è ammesso e circolante. Al di là dei singoli lemmi, ciò che richiede una resa in chiave moderna è principalmente la sintagmatica “letteratissima” di certe soluzioni: se in “biancospino solingo” è soprattutto la forma aggettivale a muoversi in un orizzonte arcaizzante, l’“erma collina” rimanda al modello leopardiano nella sua interezza. Sono casi isolati, nient’altro, da accostarsi però a tutta una serie di parole e stilemi obsoleti che popolano in abbondanza il tessuto linguistico delle versioni macriane: verbi e sostantivi con apocope (“aran”; “son”; “amor”),

espressioni avverbiali desuete (“or”, “ognor”), pronomi tronchi e preposizioni articolate contratte (“lor”, “pei”); elisioni dell’articolo plurale (“l’ombre”, “l’altre”); toscanismi morfologici evidenti (“figliuolo”, “giuoco”, “poggiuolo”) ecc. In generale, dunque, al netto di una scrittura estremamente limpida e suggestiva, in questi testi non può non percepirsi l’appartenenza fisiologica a un’epoca specifica della poesia (e della sua *ars vertendi*). Sia Machado che Macrì sono entrambi dei “classici” e in quanto tali vanno compresi e interpretati, tuttavia la traduzione, essendo un’operazione culturale e, in prospettiva editoriale, anche economica, patria dell’ascolto ma anche strumento della comunicazione letteraria, deve sempre guardare a un pubblico in grado di accoglierla. Come dicevamo, è in una dialettica produttiva tra *source* e *target* che si gioca il destino di ogni versione, e ciò è ancora più vero nel caso delle ritraduzioni, in cui il dialogo con il testo di partenza e le sue riscritture è necessario, stringente, a volte addirittura polemico.

## CONCLUSIONI

La ritraduzione poetica coinvolge, come abbiamo visto, principi ideali e percorsi testuali, ermeneutica e strategia commerciale, ma in ogni caso resta ferma la natura vitalistica che innerva i suoi moventi e statuti. In un simile scenario si gioca il destino di ogni ritraduttore di poesia, il quale è chiamato da sempre a una consapevolezza duplice, critica e creativa, e ciò al netto di quella che è la sua vocazione principale, vale a dire l’attività letteraria, accademica, oppure il mestiere editoriale. La ritraduzione di poesia è pertanto uno dei terreni più battuti di confronto tra gli specialisti, un confronto non ostile ma produttivo, di ragioni che dialogano tra loro nel tempo e nello spazio, in un contesto traduttologico e professionale ben definito sia nei presupposti sia negli obiettivi. Questo dialogo può essere costante o intermittente a seconda delle congiunture, delle mode, delle dinamiche editoriali, ma senz’altro attiva un contatto tra gli interpreti di diverse generazioni, i quali traggono gli uni dagli altri spunti e riflessioni; in questo sistema circolare i traduttori ultimi sono chiamati a districarsi tra i vantaggi offerti dalla lezione dei maestri e il rischio di essere semplicemente un’eco dimessa di personalità (e traduzioni) fin troppo ingombranti. Soprattutto i classici, in questo senso, sono un banco di prova, termini di un ragionamento che tiene insieme elementi distinti e convergenti, dall’epoca storica alle motivazioni culturali degli esegeti, dalla “situazione” traduttiva alla committenza specifica, dalle premesse critiche alle ambizioni di ogni poeta-traduttore. In particolare, nel panorama attuale proprio i grandi nomi della lirica novecentesca stanno rinfoltendo le collane editoriali e stanno animando il dibattito, garantendo altresì un fervido ricambio tra studiosi e addetti ai lavori. È il caso di Antonio Machado, autore che è garanzia di permanenza, fonte rinnovabile di piacere estetico ed ermeneutico; e la ritraduzione

è chiamata a tramandarne non solo la memoria, ma anche la vivacità, la freschezza: offre una voce inedita alla sua scrittura, a una poetica stabile e insieme in movimento, che si apre a sempre nuove analisi, spesso alla base di versioni più autentiche. In questa prospettiva, critica e ritraduzione viaggiano insieme, mostrano un cammino che soprattutto in poesia si fa sentiero obbligato nel rapporto fecondo con la parola dell'*altro*. Sì, perché da ultimo sono proprio le traduzioni, sulla ruota di *kronos* e in qualsiasi universo di arrivo, a costituire il luogo in cui si rinnova costantemente la lingua della poesia, un codice selezionato che, nel caso dell'italiano, nel corso delle generazioni si è definito e articolato proprio in rapporto ai modelli da volgere e trasferire nel nostro mondo, autori di ogni latitudine che critici, traduttori e poeti hanno portato alla luce calibrando sul proprio tempo istanze, ritmi e pronunce, un vocabolario e un immaginario concreti, emozioni e paesaggi dell'uomo.

## BIBLIOGRAFIA

- BERMAN A. (1990): *La retraduction comme espace de la traduction*, "Palimpsestes", 4: 1–7.
- BUFFONI F. (2004): *La traduzione del testo poetico*, in: ID. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano: 11–27.
- CHEVREL Y. (2010): *Introduction: la retraduction – und kein Ende*, in: KAHN R., SETH C. (a cura di), *La Retraduction*, Publications des universités de Rouen et du Havre, Rouen: 11–20.
- DOLFI L. (1996): *Macri traduttore-poeta: il "reinvestimento" di Antonio Machado*, in: EAD. (a cura di), *Per Oreste Macri*, Bulzoni, Roma: 251–269.
- EVEN-ZOHAR I. (1995): *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in: NERGAARD S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano: 225–38.
- GAMBIER Y. (1994): *La retraduction, retour et détour*, "Meta", 39/3: 413–417.
- GHIGNOLI A. (2014): *Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta*, "Testo a Fronte", 50: 31–47.
- HATIM B., MASON I. (1997): *The Translator as Communicator*, Routledge, London-New York.
- HOLZ-MÄNTTÄRI J. (1984): *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki.
- KAHN R., SETH C. (2010) (a cura di): *La Retraduction*, Publications des universités de Rouen et du Havre, Rouen.
- MACHADO A. (1989): *Solitudini / Soledades*, TENTORI MONTALTO F. (a cura di), Crocetti, Milano.
- ID. (1994): *Le più belle poesie di Antonio Machado*, TENTORI MONTALTO F. (a cura di), Crocetti, Milano.
- ID. (2017): *La guerra: 1936–1937*, NARDONI V. (a cura di), Passigli, Firenze.
- ID. (2022), *Poesie*, LEFÈVRE M. (a cura di), Garzanti, Milano.
- MACRÌ O. (1995): *Risultanze del metodo delle generazioni*, in: ID., DOLFI A. (a cura di), *La teoria letteraria delle generazioni*, Franco Cesati, Firenze: 36–37.
- ID. (1996): *Storia del mio Machado*, in: ID. *Studi ispanici*, I, Liguori, Napoli: 196–197.
- ID. (2002): *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in: ID., *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, DOLFI A. (a cura di), Bulzoni, Roma: 47–64.
- MATTIOLI E. (1989): *La traduzione di poesia come problema teorico*, in: BUFFONI F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano: 29–39.

- MESCHONNIC H. (1999): *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse.
- NARDONI, V. (2015), *Poeta-traduttore, traduttore-poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro*, in: TARAVACCI P. (a cura di), *Poeti traducono poeti*, Università degli Studi di Trento, Trento: 147–161.
- PALOPOSKI O., KOSKINEN K. (2010): *Reprocessing texts: The fine line between retranslating and revising*, “Across Languages and Cultures”, 11/1: 29–49.
- SÁNCHEZ ROBAYNA A. (2007): *Traducir, esa práctica*, in: DOCE J. (a cura di), *Poesía en traducción*, Editorial Círculo de Bellas Artes, Madrid: 21–40.
- SILES J. (2014): *La traducción poética como proceso creativo*, “Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento”, 242: 195–205
- TARAVACCI, P. (2017): *Musica «de otros»: poeti traduttori di poeti*, in: FABIANI A., ARCARA S., D’AMORE M. (a cura di), *Soggetti situati*, ETS, Pisa: 47–68.
- TESTAVERDE T. (2014): *Il concetto di generazione letteraria tra Italia e Spagna nei primi decenni del Novecento*, “Orillas”, 3, <[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/03\\_13testaverde\\_arribos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/03_13testaverde_arribos/)> [ultimo accesso: 2.3.2022].
- VALESIO P. (1996): *La poesía como traducción: transpoesía*, in: VALESIO P., DÍAZ R. J. (a cura di), *Literatura y traducción: caminos actuales*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife: 27–48.
- VENUTI L. (2004): *Retranslations: The creation of value*, in: K.M. FAULL (a cura di), “Translation and Culture. Special issue of Bucknell Review”, 47/1: 25–38.
- ZARO VERA J.J., RUIZ NOGUERA, F. (2007): *Retraducir. Una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga.