



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Dottorato di Ricerca  
in Italianistica e Filologia classico-medievale - Indirizzo Italianistica  
Scuola di dottorato in Scienze Umanistiche  
Ciclo XXIII  
(A.A. 2009 - 2010)

*Un «giardiniere e botanico delle lingue»:  
Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-FIL-LET/11

Tesi di dottorato di Silvia Bassi, matricola 955454

Coordinatore del Dottorato  
Prof. Pietro Gibellini

Tutore del dottorando  
Prof.ssa Silvana Tamiozzo Goldmann

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza il generoso contributo del Comune di Pieve di Soligo, a cui va la mia personale riconoscenza, insieme a quella del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

Un ringraziamento affettuoso a Andrea Zanzotto per la disponibilità attenta e costante e per quello che mi ha insegnato durante le nostre conversazioni e alla sua famiglia per l'accoglienza in occasione di questi incontri.

## Indice

Introduzione	p. 3
Zanzotto autotraduttore	
«E no tu me basta»: <i>Filò</i> tra dialetto e lingua.	p. 15
La «lingua dei morti». Italiano e dialetto in <i>Idioma</i>	p. 25
<i>Sovrimpressioni</i> di diverse lingue	p. 33
Irruzioni del dialetto in <i>Conglomerati</i>	p. 47
«In forma di <i>haiku</i> , o forse, poemi»: composizione inglese e trascrizione italiana degli <i>haiku</i>	p. 59
Zanzotto traduttore di prosa	
Un incrocio di lingue e culture: le traduzioni dai romanzi di Malek Haddad ( <i>Una gazzella per te</i> e <i>L'ultima impressione</i> )	p. 69
Una traduzione di traduzione: <i>Giamilja</i> da Ajtmatov a Zanzotto attraverso Aragon	p. 94
Letteratura come autobiografia in <i>Età d'uomo</i> e <i>Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno</i> , di Michel Leiris	p. 102
Di fronte a un classico: le traduzioni da Honoré de Balzac ( <i>La ricerca dell'assoluto</i> e <i>Il medico di campagna</i> )	p. 116
L'originalità nella saggistica: Georges Bataille, <i>Nietzsche</i> e <i>La letteratura e il male</i>	p. 152
Gli <i>Studi di sociologia dell'arte</i> di Pierre Francastel e gli albori di una disciplina	p. 187
Zanzotto traduttore di poesia	
I <i>Testi scelti</i> di Henri Michaux e la conoscenza sperimentale dell'io	p. 206
Zanzotto e il «grande iniziatore»: le traduzioni da testi di Paul Éluard	p. 226
A confronto con Rimbaud: <i>Les chercheuses de poux</i>	p. 241
Un incessante dialogo poetico: Zanzotto e Hölderlin	p. 251

## Appendice. Conversazioni con Andrea Zanzotto

25 giugno 2008	p. 275
29 ottobre 2008	p. 278
29 gennaio 2009	p. 282
27 marzo 2009	p. 285
16 giugno 2009	p. 288
28 ottobre 2009	p. 292
28 gennaio 2010	p. 296

## Bibliografia

p. 305

Avvertenza	p. 305
I. Testi di Andrea Zanzotto	p. 305
I. 1 Opere in versi e in prosa	p. 305
I. 2 Saggi, interviste, prefazioni/postfazioni	p. 308
II. Traduzioni di Andrea Zanzotto	p. 312
III. Testi originali delle traduzioni	p. 314
IV. Altri testi	p. 316
V. Bibliografia della critica	p. 330
VI. Dizionari	p. 342

## Introduzione

Molti di coloro che scrivono si sentono anche un po' giardinieri e botanici delle lingue, che essi apprezzano quasi come fiori in un erbario (fiori di grammatica, di lessico ecc.).

(Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*)

In fondo io sono stato più un «botanico delle grammatiche», che un conoscitore, sia pur mediocre, di lingue. C'è qui un mio oscuro problema forse connesso a un certo modo di porsi del mio atto poetico. Ma appunto, navigando approssimativamente all'interno di queste grammatiche mi capita spesso il piacere di scoprire fiori particolari, efflorescenze meravigliose cui ben si possono paragonare tutte le lingue, efflorescenze anche pericolose.

(Zanzotto, *Europa, melograno di lingue*)

«In principio fu il traduttore»<sup>1</sup>: all'origine di ogni tradizione linguistica e perciò letteraria è possibile rintracciare un processo di trasposizione da un'altra lingua di contenuti che si sente la necessità di veicolare in nuova veste. Senza voler attribuire con certezza un primato cronologico alla figura del poeta o a quella del traduttore, è da riconoscere di certo il ruolo fondante che i contatti e i trasferimenti tra lingue diverse rivestono nella storia delle civiltà e dei loro modi di comunicazione. Nella fattispecie, la traduzione di testi letterari si rivela determinante, attraverso il confronto tra idiomi altri, per la formazione della coscienza e della sensibilità letteraria, in senso filogenetico e ontogenetico.

Tutto questo è pur vero per il poeta Andrea Zanzotto, il quale testimonia di aver cominciato a tradurre versi di poeti stranieri, pur conoscendone a volte soltanto vagamente la lingua, durante gli anni della formazione scolastica poi universitaria: in concomitanza con il primo

---

1 Traduzione dell'affermazione, espressa in latino, di Gianfranco Folena, il quale così esordisce nel suo saggio *Volgarizzare e tradurre*: «È noto che all'inizio di nuove tradizioni di lingua scritta e letteraria, fin dove possiamo spingere lo sguardo, sta molto spesso la traduzione: sicché al vulgato superbo motto idealistico *in principio fuit poëta* vien fatto di contrapporre oggi l'umile realtà che *in principio fuit interpretes*, il che significa negare nella storia l'assolutezza o autoctonia di ogni cominciamento.» Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994, p. 3.

approccio ai loro testi e allo stesso tempo con l'iniziale maturare della scrittura di versi in proprio. La scoperta di poeti geograficamente distanti avviene dunque mediante lo strumento privilegiato della traduzione.

Per Zanzotto, inoltre, lo stretto contatto di lingue diverse è familiare fino dall'infanzia: essendo egli nato e cresciuto in un contesto dialettale, la sua lingua madre è il «vècio parlar» del paese Pieve di Soligo, unico idioma in grado di conciliare perfettamente dimensione individuale e sociale: «il dialetto – ha affermato – è veramente il punto in cui la *langue* coincide con la *parole*, e quindi ognuno è pontefice di se stesso e della propria lingua nel momento in cui parla.»<sup>2</sup>

Dai primi anni si delinea però l'inevitabile diglossia dialetto-lingua ufficiale; l'italiano è conosciuto non soltanto attraverso l'imposizione scolastica ma anche grazie alle fonti letterarie di certa cultura popolare, come ricorda lo stesso Zanzotto:

Pure parlando sempre questo dialetto, anche oggi, ho avuto fin dalla prima infanzia un contatto immediato con il toscano letterario attraverso quella certa cultura di origine popolare-illustre che ha un esempio nella diffusione di massa dei grandi poemi del Cinquecento verificatasi nei secoli scorsi. Tasso e Ariosto venivano ripetuti a memoria nei *filò* (veglie contadine durante l'inverno) fino all'anteguerra.<sup>3</sup>

A questo dualismo originario si aggiungono, ancora nei primi anni, il francese, il latino e il tedesco, ulteriori «presenze» nell'universo linguistico di Zanzotto, da lui così evocate:

Esistevano inoltre per me altre presenze linguistiche importanti: prima fra tutte un francese casalingo, quello dei nostri emigranti, come fu mio padre (per sfuggire alle persecuzioni fasciste e per necessità economiche) e sono stato più tardi anch'io. In più il latinetto di varia provenienza, specie quello ecclesiastico rimodellato dalla meravigliosa e produttiva ignoranza delle donnette, che rispondevano con celesti invenzioni alla violenza abietta di chi le condizionava a parlare senza capire. Per me brillarono anche frammenti di tedesco minimo, grazie alla nonna che era stata cameriera a Vienna (e che mi ripeteva *Erminia tra i*

---

2 Andrea Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, in *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Atti del Convegno, Università di Venezia, 15-17 aprile 1989, a cura di Sergio Perosa, Michela Calderaro e Susanna Regazzoni, Roma, Bulzoni, 1991, p. 477.

3 *Id.*, *Uno sguardo dalla periferia*, in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999 (I Meridiani), p. 1155.

*pastori*), e di latino maccheronico, grazie a una mia zia, impiegata presso un notaio [...]»<sup>4</sup>

Gli studi successivi, al Collegio Balbi-Valier, poi all'Istituto magistrale di Treviso e in seguito all'Università di Padova, gli consentono di sviluppare queste prime conoscenze anche con la scoperta della grande letteratura, quando possibile nella lingua originale. A questi anni di formazione risalgono inoltre i primi accostamenti all'inglese da un lato, e al greco dall'altro, in entrambi i casi per una precisa volontà di apprendimento, realizzato in prevalenza da autodidatta.<sup>5</sup>

«In realtà ho imparato in numerose lingue (francese, tedesco, spagnolo, portoghese) numerose poesie a memoria: il mio patrimonio è proprio quello», ha ricordato anche di recente Zanzotto<sup>6</sup>, per il quale lingua e poesia rappresentano, ancora una volta, entità inscindibili.

La coesistenza di diverse lingue comporta un'inevitabile continua collisione:

Tutti questi discontinui mondi degli idiomi necessitano, per contraccolpo, di entrare in confronto, di presentarsi come diversità reciproca e di venire frantumati in continuazione, di essere ridotti in scintille.<sup>7</sup>

L'esigenza è fortemente sentita dal poeta, il quale non di rado inserisce nelle sue poesie in italiano «scintille» tratte dal dialetto e dalle lingue classiche, nonché dal francese, dall'inglese e dal tedesco. Vista l'importanza, quindi, del confronto tra diversi idiomi per Zanzotto, la sua opera di traduttore, da lui esercitata da un lato sui propri testi (dal dialetto e anche dall'inglese all'italiano), dall'altro su scritti di autori stranieri, deve essere considerata parte integrante della sua produzione di scrittore in versi e in prosa.

Tuttavia, fatta eccezione per uno studio di Giovanni Meo Zilio sulla doppia versione in dialetto e in lingua della fiaba popolare *La storia dello zio Tonto*<sup>8</sup>, l'attività di Zanzotto traduttore e autotraduttore non è stata finora al centro di un sistematico esame critico, ma è stata citata soltanto occasionalmente in funzione dell'analisi di Zanzotto poeta.<sup>9</sup>

---

4 Ivi, pp. 1155-1156.

5 Cfr. l'accurata *Cronologia zanzottiana*, a cura di Gian Mario Villalta, nel "Meridiano" *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. CII-CVI.

6 Riflessione registrata durante una conversazione con il poeta tenutasi a Pieve di Soligo il 29 ottobre 2008.

7 Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, cit., p. 476.

8 Giovanni Meo Zilio, *Andrea Zanzotto. Come un poeta veneto traduce se stesso (Per una critica stilistica della traduzione)*, in «Quaderni Veneti», n. 14, dicembre 1991, pp. 95-107.

9 Come avviene, ad esempio, nel saggio di Lucia Conti Bertini, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*,

Il fenomeno può essere spiegato in parte, per quanto concerne almeno il versante dialettale, alla luce di una visione ancillare della traduzione rispetto alla produzione originale, come evidenziato dalle seguenti considerazioni di Meo Zilio, che sminuiscono in generale il valore delle traduzioni dialetto-italiano:

non è la prima volta che Zanzotto traduce in italiano un proprio testo letterario veneto, ma lo ha fatto, per lo più, didascalicamente, in nota, a piè pagina, per facilitarne la lettura da parte del non venetofono o del non specialista: con finalità pertanto di tipo pratico e non direttamente letterarie. Tali traduzioni strumentali, usuali tra i nostri poeti dialettali, sogliono essere scarsamente utilizzabili dal critico (al di fuori della loro strumentalità) per lo studio stilistico dell'autore e quindi, attraverso di esso, per la comprensione della sua spiritualità.

In realtà, per Zanzotto come per altri poeti, l'apparato paratestuale, costituito da annotazioni di vario genere, in appendice o a piè pagina, svolge una funzione primaria di commento ai propri testi e di instradamento – o, in qualche caso, di voluta deviazione – per l'esegesi degli stessi. Si ritiene inopportuno a maggior ragione liquidare come meramente strumentali le trascrizioni in lingua che Zanzotto ha fornito per i suoi testi dialettali, così come non sono da considerare un semplice servizio per il lettore italiano le traduzioni da autori stranieri da lui pubblicate.

Il presente lavoro si propone dunque di fornire una prima recensione sistematica delle traduzioni edite di Zanzotto, sia sul versante della ritrascrizione di propri testi sia su quello della versione italiana di originali in altre lingue. L'analisi delle traduzioni comprenderà poi un esame del contesto in cui esse hanno avuto origine, e, per quanto concerne i testi di altri, della conoscenza da parte del traduttore degli autori di volta in volta affrontati e della loro precedente ricezione in Italia.

Con la presente indagine ci si è proposti un approccio da un nuovo punto di vista alla produzione zanzottiana e di mettere maggiormente a fuoco una figura di intellettuale che, pur rimanendo volutamente appartato, ha mostrato una capacità non comune di ricezione, di rielaborazione e di trasmissione in ambito italiano di culture altre, senza per questo dimenticare il profondo ancoramento alle proprie origini.

---

Venezia, Marsilio, 1984, oppure nell'articolo di Carlo Ossola, «*Un œil immense artificiel*»: il sogno 'pineale' della scrittura. (Da Baudelaire a D'Annunzio e a Zanzotto), in *Id.*, *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 143-171.

Com'è ovvio, per la conduzione di questo lavoro si è tenuto sempre conto della produzione poetica e in prosa di Zanzotto che si dispiega parallelamente alle traduzioni esaminate, con un'attenzione ravvicinata ai suoi saggi critici, spesso – ma di certo non solo, considerata la vastità delle letture zanzottiane testimoniata da questi interventi<sup>10</sup> – incentrati sugli stessi autori tradotti e perciò chiavi di lettura preziose per indagare il suo «avvicinamento» ad essi. Strumenti fondamentali sono stati inoltre, oltre ai principali scritti teorici sulla traduzione letteraria<sup>11</sup>, testi di altri importanti poeti-traduttori che hanno riflettuto sulla propria attività, nonché i contributi offerti da Zanzotto stesso sulla pratica della traduzione e sui contatti tra diverse lingue.

A queste fonti si è aggiunta, in tutte le fasi della ricerca, l'opportunità di interloquire direttamente con Andrea Zanzotto sui temi affrontati: dalle otto conversazioni con il poeta avvenute a Pieve di Soligo tra il giugno 2008 e il giugno 2010 si sono tratti i resoconti presentati in appendice. Come si vedrà, le dichiarazioni di Zanzotto registrate durante tali incontri, alle quali si rimanda frequentemente nei diversi capitoli di questo lavoro, hanno svolto un decisivo ruolo di supporto e di stimolo per l'indagine qui intrapresa.

Zanzotto ha manifestato un interesse anche teorico per il dibattito sulla traduzione, in particolare poetica, esprimendo in diverse occasioni il proprio punto di vista, anche alla luce della sua esperienza – a volte quasi traumatica<sup>12</sup> – di autore tradotto. In una lettera del 1999 a Franco Buffoni, animatore della rivista «Testo a fronte» (all'avanguardia in Italia per gli studi di traduttologia), Zanzotto, alludendo alla posizione dantesca, sembra negare la possibilità di un'autonomia, se non di una validità della traduzione poetica:

Sul “legame mosaico” destinato comunque a saltare quasi del tutto, salvo rare e famose eccezioni, il soccorrevole e necessario spazio del testo a fronte ha una parte essenziale, e serve anche a tener viva la consapevolezza che le lingue non sono solo strumenti, ma

---

10 Una parte dei quali riunita nei due volumi di *Scritti sulla letteratura: Fantasie di avvicinamento e Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 2001.

11 Tra i capisaldi del dibattito teorico internazionale sulla traduzione vi sono: Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1976; Susan Bassnett, *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Bompiani, 1993; George Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1994; il più aggiornato sui nuovi sviluppi degli studi di traduttologia: Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando, 1999.

12 Ricorda infatti Zanzotto: «nel seguire le traduzioni, all'inizio ho provato certe volte un senso di depressione spaventosa, perché mi pareva di regredire proprio ai primi momenti della mia elaborazione poetica con tutte le loro incertezze.» Zanzotto, *Europa, melograno di lingue*, in Venezia, Società Dante Alighieri - Università degli Studi di Venezia, 1995; poi in *Id., Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1360.

strutture antropologiche.<sup>13</sup>

Il testo originale a fronte, almeno quando si tratti di lingue vicine a quella del lettore e che si possono presumere conosciute, è ritenuto irrinunciabile per le versioni di poesia, poiché, come aveva affermato Zanzotto in una precedente occasione, «questa vuol essere un po' di tutto: musica, pittura, logos, corpo; insomma ha infinite pretese».<sup>14</sup>

A tali riflessioni si deve probabilmente la ritrosia di Zanzotto a cimentarsi in traduzioni sistematiche di poeti e, quando rielabora in italiano alcuni versi in altre lingue, a pubblicarli.

Su quello che è ormai un mito teorico dell'«impossibilità» della traduzione è intervenuto tra l'altro Fernando Bandini, poeta (nonché studioso anche di Zanzotto), affermando invece:

la traduzione non è impossibile, costituisce anzi un evento di rilievo della pratica letteraria. E [...] la poesia non vive soltanto della specificità dei suoi significanti ma [...] esiste una parola-scrittura, spesso trascurata dalle analisi delle strutture formali, che si libra al di sopra di quelle che qui empiricamente e provvisoriamente si possono definire figure di suono, cioè le allitterazioni, il linguaggio fono-simbolico, il verso e la rima.<sup>15</sup>

Anche Zanzotto, in un altro intervento sul tema, recupera una parziale possibilità, in determinati casi, di creare versioni di poesia non del tutto inadeguate:

La traduzione, il «trasferimento» della poesia in senso totale, sappiamo che è impossibile; ma che esistano dei trapianti, degli innesti, o delle belle imitazioni, questo è possibile, soprattutto per un certo tipo di poesia basata su un discorso che presenta un livello logico abbastanza scorrevole, collegato alla veicolarietà.<sup>16</sup>

Si è accennato come spesso per Zanzotto traduzione e riflessione critica, sia per gli autori di prosa sia di poesia, avvengano allo stesso tempo: come da lui osservato, infatti, i due momenti non possono che essere strettamente connessi tra loro:

---

13 *Id.*, *Una lettera di Andrea Zanzotto sulla questione del "testo a fronte"*, in Franco Buffoni, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2007, p. 93. Lettera datata «31 ott. 99».

14 *Id.*, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, cit., p. 471.

15 Fernando Bandini, *I misteri della traduzione*, Venezia, Università Ca' Foscari - Supernova, 2005, p. 14.

16 Zanzotto, *Europa, melograno di lingue*, cit., p. 1362.

Bisogna anche dire che la traduzione è una delle forme più invadenti di critica; la critica è in certo modo la traduzione del testo in qualche cosa di più comprensibile. [...] Appunto nella traduzione vi è anche una ininterrotta serie di scelte critiche tutte inevitabili. Il testo viene in tal modo, nella scomposizione in atto nel tradurlo, illuminato in forme impensate. Nella traduzione, che implica una particolare empatia nei confronti del testo da trasferire e trapiantare, si tende in realtà a seguire una tradizione critica molto consolidata, lontana da quel freddo rigore “scientifico” che si presume in un’attività razionale, e spesso dichiaratamente ci si porta verso un tipo di elaborazione che, infine, aggiunge un nuovo testo al testo.<sup>17</sup>

Considerazioni in parte simili, su questo tema, esprimerà Franco Fortini, anche lui poeta, traduttore e critico letterario:

Per il suo aspetto interpretativo la traduzione, come è stato supposto e detto più volte, è prossima al processo della lettura critica. Nella sua dimensione storica quest’ultima procede mutando o alterando l’ordine di rilevanza delle componenti del testo e i loro rapporti. Tanto se lo si veda come fatto individuale quanto se vengano prese in considerazione le costanti d’epoca e di culture, il normale processo di lettura è magnificato da quello della traduzione e – più visibilmente nelle traduzioni di poesia, massime ove si tratti di poesia lirica – mi pare implichi quello che vorrei chiamare un «sistema di compensi».<sup>18</sup>

E si vedrà, nel corso di questa trattazione, come tale sistema che prevede perdite e compensazioni riguardi anche l’opera di Zanzotto traduttore, non soltanto di poesia. Ancora, su un’importante figura di poeta-critico-traduttore, Sergio Solmi, si è pronunciato Pier Vincenzo Mengaldo, offrendone una definizione interessante ai fini del presente discorso:

Alcuni tratti intimamente costitutivi della sua personalità intellettuale e di poeta predisponavano quasi fatalmente Solmi a divenire il «mirabile» (Montale) traduttore che è. Intendo specialmente l’unione ipostatica di poeta e critico – e quale critico –, e, nella pratica di lirico, la spiccata tendenza a una poesia di secondo grado, che si nutre intensamente d’altra poesia (Leopardi e Montale al primo posto) e che, come ho scritto altrove, si pone quale «accompagnamento ... delle conquiste mentali raggiunte per altra via», quasi

---

17 *Id.*, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l’essere tradotti*, cit., pp. 478-479.

18 Franco Fortini, *Dei «compensi» nelle versioni di poesia*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1989, p. 115.

tracciando l'alone di malinconia che queste lasciano, nello scarto delusivo tra il meditare e l'esistere.<sup>19</sup>

La riflessione è senz'altro in parte applicabile anche a Zanzotto traduttore e critico, il quale, nel confrontarsi con gli autori accostati sembra voler attuare – sempre nelle parole di Mengaldo, qui riferite invece proprio a lui – «assorbimenti vampireschi dell'altro in sé»<sup>20</sup>, in un'oscillazione «fra il duello e l'abbraccio simpatetico: i suoi autori sono, prima di tutto, differenti possibilità di un'umanità infinita, sofferente senza limiti».<sup>21</sup>

L'autore tradotto può divenire dunque un *alter ego*, o uno specchio nel quale ritrovare una parte di sé, forse *refoulé*; così Caproni, nel ripensare alla sua opera di traduttore, descrive in termini quasi magici l'effetto di scoperta di sé della traduzione di versi:

Ogni poeta vero, e non soltanto Char, più che «inventare» «scopre»: desta e mette in luce in noi dei *bouts d'existence*. E così anche nell'atto del tradurre – non sembri un paradosso – lo scopritore non è chi traduce, ma il poeta che vien tradotto, il quale come già dissi nella citata premessa, investendo il traduttore del suo potere, suscita in lui, e in lui rende diurno, ciò che era già in lui ma dormiente, notturno, e quindi ignorato. (La favola della Bella addormentata nel bosco, appunto, in attesa del suo Principe). Giacché ogni poeta è un uomo, e il suo mondo è quello dell'uomo: di ogni uomo.<sup>22</sup>

Certo, l'atteggiamento del traduttore dipende anche dalla maggiore o minore «simpatia», o consonanza di intenti e di sensibilità, con l'autore nella cui opera si riflette: andranno distinte perciò, fra le traduzioni zanzottiane di altri scrittori, quelle, soprattutto di prosa (da Francastel e Balzac, ad esempio), realizzate su commissione o comunque nell'ambito di un accordo con una casa editrice in vista della pubblicazione, da quelle, per lo più di poesia (da Rimbaud e Hölderlin, tra gli altri), intraprese come prova estemporanea o a causa di una sorta di richiamo esercitato da un particolare testo o autore, e magari poi occasionalmente pubblicate. Non è da escludere tuttavia, anche tra i lavori effettuati presumibilmente su richiesta, un coinvolgimento del traduttore, il quale conferisce al testo un tocco personale e ne viene a sua volta influenzato, come sicuramente avvenuto nell'incontro con le opere di Michel Leiris e

---

19 Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, in *Id.*, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 308.

20 *Id.*, *Andrea Zanzotto*, in *Id.*, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 75.

21 *Ivi*, pp. 75-76.

22 Giorgio Caproni, *L'arte del tradurre*, in *La traduzione del testo poetico*, cit., pp. 122-123.

Georges Bataille, ma anche di Malek Haddad.

D'altro canto, Zanzotto affida anche al dialetto, sorta di seconda voce nella sua poesia, l'emergere di un rimosso che stenterebbe a esprimersi nella lingua ufficiale: non a caso la scoperta della lingua madre come strumento poetico avviene per lui attraverso frammenti di *petèl* – il primo balbettio dei bambini piccoli – scaturiti improvvisamente in una poesia di *La Beltà* (1968).<sup>23</sup> Eppure, per i versi composti nella parlata locale è poi fornita, tranne in rare occasioni, la trascrizione in italiano, che si inserisce dunque nella fenomenologia dell'autotraduzione «neodialettale» teorizzata da Gian Mario Villalta, il quale attribuisce statuto paritario alle due versioni così presentate e individua implicazioni di rilievo anche sul piano della ricezione:

Si delinea così una situazione in cui il dialetto «nativo» è l'approdo di un ritorno attraverso la lingua, che non comporta l'esclusione o l'opposizione netta di quest'ultima; è invece il confronto, la tensione tra dialetto e lingua, che vengono riattivati, sia perché le variabili risultanti dal processo di erosione e assimilazione delle parlate regionali e locali hanno fatto sì di rendere improbabile il riferimento a una comune competenza dei parlanti, polverizzandola in numerosissime varianti diatopiche e diastratiche, sia perché, e si potrebbero portare ad esempio i già menzionati Giacomini e Zanzotto, al lettore viene richiesto uno sguardo sulla pagina che legga, sì, il dialetto, ma che provenga dall'attraversamento di una maturata esperienza della letteratura in lingua.<sup>24</sup>

La prima parte del presente lavoro si concentra su tale fenomeno dell'autotraduzione, che comprende i casi in cui Zanzotto ha composto versi in lingue differenti da quella italiana – il dialetto veneziano, quello di Pieve di Soligo e l'inglese – per poi trasporre gli stessi in italiano, l'idioma preponderante nella sua produzione. Si prendono in esame dunque le trascrizioni italiane dei componimenti del volume *Filò* (1976)<sup>25</sup>, scritti parte in un veneziano reinventato, parte nella parlata solighese, e tradotti in lingua da Tiziano Rizzo, ma in collaborazione con l'autore. Si passa poi alle raccolte successive comprendenti parti anche consistenti nel dialetto di Pieve di Soligo: *Idioma* (1986, con la sezione *Mistieròl*, del 1979), *Sovrimpressioni* (2001) e *Conglomerati* (2009). Per la trattazione del confronto dialetto-lingua

---

23 Zanzotto, *L'elegia in petèl*, ora in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 315-317.

24 Villalta, *Autotraduzione e poesia «neodialettale»*, in «Testo a fronte», a. V, n. 7, ottobre 1992, p. 58.

25 Per le indicazioni bibliografiche dettagliate riguardanti le traduzioni di Zanzotto e i testi originali dai quali sono tratte si rimanda ai rispettivi capitoli dedicati e alla *Bibliografia* finale.

in *La storia dello zio Tonto* (1980), si rimanda al citato studio di Meo Zilio.

Ci si sofferma in seguito sul fenomeno degli *haiku* (*Wind and poppies*, 2008): una serie di testi brevi, come è caratteristico di questo genere giapponese, scritti da Zanzotto in inglese e in un secondo momento da lui tradotti in italiano.

La fase successiva concerne invece le traduzioni di Zanzotto da altri autori, esaminati anche nei loro tratti linguistici e stilistici, con i quali il traduttore si è dovuto confrontare. In questo ambito, si analizzano in primo luogo le edizioni di testi in prosa narrativa francese, in ordine cronologico di stampa, a partire da *Una gazzella per te*. Seguito da *L'ultima impressione* (1960), di Malek Haddad, autore algerino che scrive in francese, pur essendo quest'ultima la lingua dell'esilio e del campo nemico nel conflitto, narrato in questi romanzi, tra l'Algeria e la sua ex madrepatria.

Del 1961 è la traduzione del romanzo breve *Giamilja* per il volume *Giamilja e altri racconti* del kirghiso Cinghiz Ajtmatov: caso di doppia mediazione poiché Zanzotto fa riferimento non al testo originale ma all'edizione francese curata da Louis Aragon.

L'uscita di *Età d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno* (1966), da due testi di Michel Leiris, costituisce un'importante operazione culturale poiché introduce per la prima volta nel nostro paese l'opera narrativa di un autore fino allora conosciuto in Italia soltanto come etnologo.

Mentre queste prime traduzioni sono realizzate quasi a ridosso delle corrispondenti pubblicazioni francesi, per quanto riguarda Honoré de Balzac – del quale Zanzotto traduce *La ricerca dell'assoluto* (1975) e *Il medico di campagna* (1977) – la distanza da colmare per i lettori italiani è cronologica oltre che linguistica, il che determina, come si vedrà, un diverso atteggiamento del traduttore.

Con le traduzioni da Georges Bataille, *Nietzsche. Il culmine e il possibile* (1970) e *La letteratura e il male* (1973) si passa alla prosa saggistica, pur essendo difficile attribuire un preciso genere in particolare al testo su Nietzsche, in cui l'andamento argomentativo è interrotto da annotazioni diaristiche e perfino da una sequenza di poesie.

Una maggiore attenzione al lessico specifico implica la curatela del volume *Studi di sociologia dell'arte* (1976), raccolta di saggi dello storico dell'arte francese Pierre Francastel, il quale si propone di ridefinire un recente indirizzo di studi artistici quale quello sociologico.

Non più dal francese ma dal greco evangelico sono tradotte alcune epistole di San Paolo, commissionate da Neri Pozza per il progetto di un'edizione del *Nuovo Testamento* ma poi

rimaste inedite. Per concessione dell'autore è stato possibile visionare i dattiloscritti, conservati nel suo archivio e dunque destinati anch'essi al Centro manoscritti di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia: *Lettera ai Colossesi*, *Lettera ai Filippesi* e *Lettera agli Efesini*.<sup>26</sup>

Un arco cronologico più ampio coprono le versioni zanzottiane di poesia: la prima pubblicazione risale al 1960 e la più recente al 2004. Al giugno 1960 risale il frammento di traduzione da Alain Borne («*Mi sono visto...*», scritto su uno dei «poèmes-missives» ideati nell'ambito del circolo “Silver Café” promosso da Paul Vincensini) che Velio Abati nella segnala nella *Bibliografia* del “Meridiano”<sup>27</sup>, ma la prima diffusione a stampa di traduzioni in versi è da identificare con la pubblicazione di *Testi scelti* del poeta Henri Michaux (tra i quali sono presenti anche frammenti in prosa) sul «Caffè politico e letterario», sempre nel giugno 1960.

La poesia francese è ugualmente al centro degli interessi zanzottiani negli anni successivi, che vedono la stampa, in rivista, di 15 poesie di Paul Éluard, presentate in italiano nel contesto di un saggio dedicato a questo autore (in «Terzo programma», 1963: trascrizione di una trasmissione radiofonica andata in onda alla fine dell'anno precedente) e, nel volume collettivo del 1964 *André Frénaud tradotto da 15 poeti italiani*, del testo *Rabbiosamente l'amore mio la poesia*.

Ancora all'interno di un volume di omaggio a un poeta francese da parte di diversi autori italiani sarà pubblicata, molti anni dopo, una poesia di Arthur Rimbaud in versione zanzottiana: *Les chercheuses de poux* (con una riflessione del traduttore, in *Da Rimbaud a Rimbaud*, 2004).

Di quest'ultima prova traduttiva, così come di un altro adattamento da Rimbaud, *Il battello ubriaco*, oltre che di un'ulteriore versione da Éluard, *La rosa pubblica*, esistono alcuni manoscritti inediti, dei quali si è potuta prendere visione presso l'abitazione dell'autore e che potranno essere oggetto di futuri approfondimenti al fine di completare il più possibile il quadro dell'accostamento di Zanzotto nel tempo alla poesia francese.

Questa lingua è per lui anche veicolo di conoscenza di scriventi in lingue a lui sconosciute: come si è visto per Ajtmatov, anche nel caso di Breyten Breytenbach, poeta in afrikaans,

---

26 Delle circostanze della traduzione di queste lettere di San Paolo si è parlato con il poeta durante un incontro svoltosi il 16 giugno 2009.

27 Il biglietto postale, spedito da Zanzotto a Michel David, è datato «12/VI/1960». Cfr. *Bibliografia*, a cura di Velio Abati, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1747-1748.

probabilmente da un'edizione francese è ricavata la versione di *Notturmo* fornita per il volume collettivo *Poesie di un pendaglio da forca* (1986); mentre per il testo di Ibn Hamdîs *La civettuola, eccola, che non molla dal far giocare*, inserito nell'antologia *Poeti arabi di Sicilia nella versione di poeti italiani contemporanei* (1987), si presume la rielaborazione da una traduzione italiana ottocentesca.

Un'«imitazione» di Zanzotto dalla *Copa dell'Appendix vergiliana*, unico esempio noto di suo volgarizzamento dal latino, è stampata da Scheiwiller in una *plaque* del 1982, dal titolo *La ragazza d'osteria*. Degli esercizi di traduzione da versi tedeschi, che il poeta afferma di aver effettuato dagli anni della formazione universitaria, sono stati pubblicati finora soltanto alcuni frammenti da poesie del prediletto Friedrich Hölderlin. Essi non sono apparsi tuttavia in forma autonoma ma o all'interno di scritti critici (il principale: *Con Hölderlin, una leggenda*, 2001) oppure addirittura assorbiti nelle poesie di Zanzotto (anche in dialetto, come per «Ma voi, benedisè...», in *Mistieròi*, poi in *Idioma*).

Il percorso affrontato, dunque, il quale, assumendo il punto di vista della traduzione, conduce da una sorta di sdoppiamento del poeta nell'autotraduzione fino all'autentica appropriazione da parte sua di versi altrui, fa emergere una Babele di lingue e di culture, «uno scrigno meraviglioso e dai vari colori»<sup>28</sup>, che trovano la loro unità nella ricerca zanzottiana di una salvezza per quanto ha un valore profondamente umano, di fronte al caos e alla distruzione sempre incombenti. Questo tentativo passa attraverso l'anelito al ritrovamento di un mitico linguaggio universale – poetico in senso lato – che sia in grado di oltrepassare le distanze create dalla separazione originaria degli idiomi:

Ma il desiderio e anzi la necessità di «toccare il cielo» ricostruendo una lingua universale (posto che vi sia mai stata) è presente sempre, è una specie di tensione verso un al di là di ogni lingua.<sup>29</sup>

---

28 *Id.*, *Europa, melograno di lingue*, cit., p. 1352. L'espressione è riferita all'intarsio di diversi idiomi nel «melograno linguistico» europeo.

29 *Ivi*, p. 1361.

«E no tu me basta»: *Filò* tra dialetto e lingua.

I testi del volume che prenderà il nome di *Filò*<sup>1</sup> nascono da un'occasione contingente: la richiesta, espressa a Zanzotto da Federico Fellini nel luglio 1976, di alcuni versi in dialetto veneziano per due momenti del suo film *Casanova*: la scena di apertura, con il rito carnevalesco di sollevamento dalle acque del Canal Grande di un'enorme testa femminile, e il canto malinconico della gigantessa veneziana esiliata in Inghilterra. Da qui nascono il *Recitativo veneziano* e la *Cantilena londinese*, le prime due sezioni della raccolta.

La terza parte, eponima, scritta invece nel dialetto di Pieve di Soligo, più strettamente legato all'esperienza individuale dell'autore, è formata da un corpo di 5 sequenze più due componimenti di chiusura. Il vero e proprio «Filò» (termine spiegato dal poeta come «veglia di contadini, nelle stalle durante l'inverno, ma anche interminabile discorso che serve a far passare il tempo e a nient'altro», p. 512) prende le mosse da una valutazione del potere del cinema sui sogni, si sofferma sulla Venezia del *Casanova*, incarnata dalla «gran testa / testa de tut quel che noaltri són [la grande testa / testa di tutto quello che noi siamo]» (p. 516), descrive l'ingresso del dialetto nella poesia di Zanzotto e compie, prima della conclusione, una serie di riflessioni sul rapporto tra l'uomo e la natura, in riferimento al terremoto del Friuli e al disastro del Vajont.

Due testi in prosa accompagnano questa raccolta: in apertura la lettera di Federico Fellini a Zanzotto, nella quale il regista formula e chiarisce la sua richiesta; in appendice una riflessione in prosa di Zanzotto stesso sui testi precedenti e sul proprio fare poesia in dialetto. Egli ha modo in questa sede di precisare come l'occasione felliniana abbia rappresentato uno stimolo – quasi un alibi – per l'emersione di istanze in lui già presenti allo stato latente; riferendosi a *Recitativo* e *Cantilena*, sostiene (p. 539):

I primi due componimenti li avevo già scritti, in qualche modo. Esistevano dispersi nei miei lavori di molti anni fa, anche lontanissimi [...] il discorso visivo di Fellini ha

---

1 Zanzotto, *Filò. Per il Casanova di Fellini*, con una lettera e cinque disegni di Federico Fellini, trascrizione in italiano di Tiziano Rizzo, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976. Alla prima edizione fanno seguito, rispettivamente, nel 1981 *Filò e altre poesie* (Roma, Lato Side, con l'aggiunta del poemetto dialettale *Mistieròi*) e nel 1988 *Filò. Per il Casanova di Fellini* (Milano, Mondadori). Ora la raccolta si legge integralmente in *Id., Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 461-545. Tutte le citazioni da opere di Zanzotto in questo capitolo sono tratte, salvo indicazione contraria, dal "Meridiano"; si fornisce da ora in poi l'indicazione del numero di pagina a testo, tra parentesi.

risvegliato per me un insieme di risonanze entro una certa aura linguistica da dirsi veneta (veneziana solo in parte) sia per eccesso che per difetto. Mi è capitato davanti un parlare perso nella diacronia e nella sincronia veneta.

Zanzotto affronta qui per la prima volta in sede poetica la propria condizione, innanzi tutto esistenziale, di diglossia, e perviene alla scoperta di una

lingua originaria, o, meglio, pre-originaria, per cui il dialetto si configura, per l'*auctor*, come la lingua dell'oralità e delle pulsioni, anteriore alla metafora paterna e al grande processo di simbolizzazione (di rimozione) che le è inerente e che dà nascita ad un altro linguaggio, o al Linguaggio senza più<sup>2</sup>.

Il rapporto tra dialetto e lingua riproduce anche la complessa relazione tra inconscio e razionalità, tra rimozione e emersione, simboleggiata appunto dalla testa femminile che sorge, o dovrebbe sorgere, nella prima scena del *Casanova* di Fellini.

L'iniziativa della pubblicazione di questi testi si deve a Tiziano Rizzo (San Donà di Piave, 1935-Venezia, 1998), giornalista veneziano amico di Zanzotto, nonché poeta, traduttore e saggista<sup>3</sup>. Negli anni 1976-1977 Rizzo conduce il progetto di una piccola casa editrice di raffinata qualità: le edizioni del Ruzante, per le quali decide di stampare *Filò*. Egli si fa inoltre carico per l'occasione della necessaria trascrizione dei testi in italiano, in stretta collaborazione con l'autore<sup>4</sup>.

Le carte di elaborazione di questi testi conservate al Fondo manoscritti di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia<sup>5</sup> attestano la composizione in dialetto, con alcune annotazioni di traduzione in lingua sugli stessi manoscritti. È ragionevole ritenere che questi appunti, strumenti di lavoro del poeta e non coincidenti con le traduzioni a stampa, siano stati

---

2 Stefano Agosti, *Diglossia e poesia. L'esperimento di «Filò» di A. Zanzotto*, in «Il Piccolo Hans», a. IV, n. 15, luglio-settembre 1977, p. 61.

3 È autore infatti di versi raccolti nei volumi *L'estate si consuma*, Padova, Rebellato, 1958, *Per modo di dire. Storiette, diari, lapsus ed altri versi*, con una nota introduttiva di Andrea Zanzotto, 1992, e *La bella idea per cui si muore*, a cura di Carlo Della Corte, con interventi di Elio Bartolini e Andrea Zanzotto, Luxembourg, Origine, 1999. Tra i suoi saggi storici, si ricordano *I ponti di Venezia. Una romantica passeggiata nella intelaiatura unica al mondo di calle, rii e canali*, Roma, Newton Compton, 1983, e *La biondina in gondoleta. Marina Querini Benzon, una nobildonna a Venezia fra Settecento e Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza, 1994. La sua attività di traduttore si è esercitata in particolare su Catullo, del quale Rizzo ha curato l'edizione delle *Poesie* (Roma, Newton Compton, 1977 e successive ristampe).

4 Come precisato da Zanzotto stesso durante una conversazione avvenuta a Pieve di Soligo il 25 giugno 2008.

5 Per una ricognizione generale delle carte zanzottiane conservate in questo Centro cfr. Nicoletta Leone, *Le carte di Andrea Zanzotto nel Fondo Manoscritti*, in «Autografo», n. 43, 2001, pp. 122-125.

però utilizzati da Rizzo e Zanzotto in sede di comune definizione della versione italiana.

I testi in lingua sono posti in tutta la raccolta, fin dalla prima edizione, a fronte del testo originale in dialetto, sebbene in corpo minore. Nel caso della sezione dialettale di *Idioma* si sceglierà invece di aggiungere le trascrizioni, sempre in corpo minore, a piè di pagina: esse assumeranno così un carattere più marcatamente funzionale alla comprensione, scoraggiandone la lettura in maniera esclusiva, in sostituzione del testo in dialetto. Nel caso di *Filò* è ancora sottile la differenza tra «originale» e «traduzione», sempre non agevole da stabilire quando si tratti di un testo tradotto dal suo stesso autore<sup>6</sup>. Colui che trascrive è un altro rispetto all'autore, ma la presenza di Zanzotto nella redazione della parafrasi del suo testo non può essere ignorata.

La traduzione dei versi di cui si compone *Filò* è generalmente improntata a una decisa fedeltà al testo di partenza, il che comporta una perfetta corrispondenza dal punto di vista contenutistico ma alcune differenze sul piano stilistico, in genere in direzione di un innalzamento del registro nel campo delle scelte lessicali, e di una riduzione degli espedienti poetici in favore di una maggiore linearità.

Come si vedrà, sono in parte utilizzabili le categorie formulate da Giovanni Meo Zilio nella sua analisi dell'autotraduzione zanzottiana, pur condotta su un testo in prosa, la *Storia dello zio Tonto*. Egli classifica i fenomeni riscontrati nel processo di traduzione in due serie: «deviazioni da letterarietà: nel senso di scelta di parole o sintagmi più letterari» e «deviazioni da essenzialità: nel senso di una maggiore sobrietà»<sup>7</sup>. Converrà fornire alcune considerazioni per le tre sezioni del libro, ognuna delle quali presenta alcune caratteristiche a sé stanti.

Il *Recitativo veneziano* è la sezione di *Filò* in cui è maggiormente percepibile la spinta sperimentale di Zanzotto sul dialetto<sup>8</sup>, soprattutto in ragione dell'introduzione di parole inesistenti nel veneziano tradizionale, nonché di espressioni prelevate da altre lingue: l'italiano e il latino, e, nell'ultima parte, il francese e il tedesco, segni dell'incontro a Venezia di diverse civiltà, ma anche presagio del futuro esilio di Casanova. Se nei casi di prestiti dall'italiano non è necessaria, com'è ovvio, alcuna traduzione (come per «vera figura, vera natura», p. 470), gli altri idiomi impiegati vengono trasposti in italiano, provocando nel testo

---

6 Un approfondimento del problema dell'«originale» nei casi di autotraduzione, soprattutto dal dialetto all'italiano, si trova in Gian Mario Villalta, *Autotraduzione e poesia «neodialettale»*, in «Testo a fronte», a. V, n. 7, ottobre 1992, pp. 49-63.

7 Giovanni Meo Zilio, *Andrea Zanzotto. Come un poeta veneto traduce se stesso (Per una critica stilistica della traduzione)*, in «Quaderni Veneti», n. 14, dicembre 1991, p. 98.

8 Cfr. Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 97-98.

di arrivo un livellamento rispetto alla polifonia dell'originale. Le esclamazioni finali «Schrecklich!», «Malheur, malheur!», «Ça crève», «Gefährlich!», «Jamais vu une chose si morne!», «Eine Katastrophe!» e «Dunkles Schicksal!» (p. 496) sono tradotte con corrispondenti espressioni italiane, di volta in volta colloquiali o letterarie, sempre all'insegna della fedeltà alla lingua di partenza: nell'ordine, «Terribile!», «Disgrazia, disgrazia!», «Schiatta», «Pericoloso!», «Mai veduta una cosa sì tetra!», «Una catastrofe!», «Destino oscuro!». Quanto all'epiteto greco «Anadyoméne» (p. 482), esso viene mantenuto nella traduzione, e soltanto in nota se ne chiarisce il significato di «Venere Emergente» (p. 483).

Le apostrofi a Venezia che chiudono quasi tutte le strofe non sono in genere tradotte, fatta eccezione per il sempre ricorrente «Venessia», che diventa «Venezia», e per «Strussia» (p. 492), di cui si fornisce il corrispettivo in lingua «Affanno»; gli altri epiteti, per lo più parole inesistenti, rimangono invariati: così, ad esempio, «Venissa» (p. 474), «Venaga» (p. 478), «Venùlula» (p. 480), «Venàssia» (p. 484).

I termini dal valore semantico incerto vengono trascritti fedelmente: *nonsense* quali «baranài tananài tatafài» (p. 476) o «baba catàba» (p. 492) non subiscono variazione, così come il sintagma «a penèla» (p. 480), nonché i termini «banda» e «gnoca» (p. 490).

In questi e altri casi sono spesso le note a piè di pagina a svolgere il ruolo di spiegazione del testo dialettale, rispetto al quale la traduzione si sottrae o sembra insufficiente. Così, «*sissi e sonai* hanno anche valore sessuale, testicoli» (p. 477); il verbo «slimegar», tradotto a testo con «stillare», ha un significato ben più preciso: «*sbavare muovendosi argenteamente come una lumachina*» (p. 481); «sboci» (p. 492) corrisponde a «sbocci» (a testo) ma anche a «sbocchi» (in nota); «baba» è «“vecchia”, spregiativo (dallo slavo)» e «catàba» è un «nonsense (da καταβαίνειν, sprofondare?)» (p. 493).

Le note aggiungono anche riferimenti culturali, i quali rimangono però non di rado piuttosto criptici: a p. 475, la nota su «basilissa» recita: «“regina” (greco) con riferimento alle figure dei mosaici (ma anche al misterioso basilisco)»; a p. 479, sull'espressione «nu par ti, ti par nu» si legge: «variazione dal *nu co ti, ti co nu*, ben noto», ma non si esplicita l'allusione al discorso pronunciato nell'agosto 1797, alla deposizione delle insegne di San Marco, dal Conte Viscovich, capitano di Perasto, ultimo baluardo della Repubblica di Venezia contro l'avanzata di Napoleone. Dalle note si apprende inoltre che il sintagma «manina bela» deriva «da una cantilena, che ancora si usa accarezzando le mani ai bambini piccoli» (p. 481), o che «redòdesa» per «“befana”, strega» potrebbe derivare (ma è un'ipotesi) da «Erodiade» (p.

495), la madre di Salomè.

Le note hanno l'aspetto di precisazioni del traduttore: soltanto così si spiegherebbe l'incertezza di alcune affermazioni (es. «Forse “fatta con la punta del pennello”, perfetta», p. 481), ma in realtà, se si esaminano le carte di elaborazione di questa sezione di *Filò* conservate al Fondo pavese (5 ff. ms. fotocopiati, con data «25 sett. 76») si può rilevare come fossero presenti in embrione a fianco del testo alcune precisazioni, che rivestivano un ruolo di strumento di lavoro. A proposito di «Rèitia», definita nella nota di p. 471 «la principale divinità, femminile, venetica», si legge nel manoscritto: «è anche divinità terrestre, non marina. Tuttavia, un grido di questo tipo forse non stonerebbe». La preistoria delle note del traduttore è da ricercare dunque in queste chiose di autocommento stilate dall'autore.

In altri casi la definizione del termine dialettale non immediatamente traducibile è integrata a testo, come nel caso di «travaso de sangue» (p. 496), reso con una doppia traduzione: «un trasalimento, un soprassalto», quasi che un solo termine non bastasse a rendere le sfumature semantiche del lemma di partenza. All'estremo opposto si colloca la volontà di non sviscerare le sfaccettature di un termine dialettale come «maga» (p. 479), resa con la medesima parola in italiano, senza precisare che in Veneto «mago», oltre a indicare chi pratica arti magiche, è uno scherzoso insulto: «ha anche il significato di “stupido”»<sup>9</sup>. Non pare illecito vedere in questo epiteto posto a chiusura della strofa V un annuncio, in un contesto che è ancora di adorazione da parte della folla nei confronti della testa-divinità, del successivo atteggiamento apotropaicamente aggressivo, predominante nelle strofe X-XIII.

Le scelte lessicali nel testo di arrivo, pur nella generale fedeltà di contenuto di cui si è detto (che si spinge fino al calco di espressioni dialettali, ad esempio «facci fortuna» a p. 481, invece di un più comune «portaci fortuna»), sono improntate a un innalzamento diafasico: non solo dunque si passa dal dialetto all'italiano, ma anche da un lessico più colloquiale a uno più aulico. Nel passaggio da «sbrega» a «erompi» (pp. 474-475), da «vien, dàì» a «deh vieni» (pp. 476-477), da «sèra» a «rinserra» (pp. 478-479), da «ne passa» a «ci sopravanza» (pp. 484-485) e infine da «buta su l'ocio» a «alza lo sguardo» (pp. 486-487) sembra di poter riscontrare un movimento verso una maggiore formalità. In questo orizzonte sono comprese anche le sostituzioni di voci verbali singole a perifrasi dialettali, come nel caso di «sali» per «vien su» (pp. 474-475).

Il contrasto tra la lingua colta e il dialetto della folla si fa mezzo poetico nella strofa VII (p.

---

9 Dino Durante e Gianfranco Turato, *Dizionario etimologico veneto-italiano*, Padova, Erredici, 1977<sup>5</sup>.

482), e si raddoppia con l'accostamento della traduzione in italiano: a «Seno e sogno dell'alga» è affiancata l'esclamazione «Òcio, che la bala», resa in italiano da un più sostenuto «Attenti, oscilla».

La tendenza all'innalzamento del registro è però minore nelle ultime strofe, in cui l'atmosfera è meno solenne e l'adorazione si trasforma in collera e confusione.

La complessa testura fonica dei versi in dialetto si perde in parte con la trasposizione in lingua: l'allitterazione di «svegia sgrisoli» (p. 470) non è più possibile in «desta brividi», la rima «aurora : inamora» (*ibid.*) va perduta a causa della diversa terminazione verbale in italiano («innamori»), la serie in rima su cui si basa la costruzione della strofa III (p. 474), «bissa : basilissa : inpissa : Venissa» (in consonanza con «giasso») è neutralizzata nel testo di arrivo («biscia», «regina», «accende», «Venissa» e «ghiaccio» sono, nell'ordine, i termini corrispondenti). Ancora una diversa desinenza verbale vanifica in parte i legami di suono tra le terminazioni dei primi tre versi nella strofa IV (p. 476): la sostituzione di «sentono» a «sente» spezza infatti la serie di quasi-rima e successiva rima «diamante : sente : divinamente»; lo stesso avviene per i tre versi successivi, culminanti in «dài : tatafài : sonai», mentre in italiano si trova la serie irrelata «vieni» (con l'anticipazione dell'esclamazione esortativa «deh»), «tatafài» e «sonagli». La strofa VIII (p. 484) smarrisce in traduzione l'intero gioco di variazioni vocaliche innestate sulla doppia sibilante che interessa le parole «massa», «passa», «schissa», «palassi», «fissi», «grassi», «ingrassa», «grassia», «Venessia», «Venàssia».

Altrove la traduzione permette invece di mantenere le figure di suono, come per la triade con quasi-rima e rima «strasse : brassi : povarassi» (p. 486), che ha il suo corrispettivo in «stracci : braccia : poveracci», con l'introdursi di una rima ipermetra. Analogamente, l'anafora nei versi «che zó ti fifi ne la to cuna, | che zó ti slimeghi che zó ti bùlegghi» (p. 480) è riprodotta nel testo italiano, ma con una variazione nella prima occorrenza: «che piagnucoli giù nella culla, | che laggiù stilli che laggiù brulichì».

In genere, la struttura sintattica adottata da Rizzo è mimetica rispetto all'originale, tranne in rari casi, che mostrano tendenze non uniformi: la traduzione di «testa de fogo che 'l giasso inpissa» (p. 475), «testa di fuoco che accende il ghiaccio», è più lineare e chiarisce l'ambiguità tra soggetto e oggetto presente nel testo di partenza; in seguito, al contrario, nel restituire «la gran marina no te sèra più» (p. 478) con «il grande mare più non ti rinserra», il traduttore introduce un'inversione, compiendo uno spostamento verso una sintassi più

marcatamente poetica.

In parte simili le considerazioni possibili sulla parafrasi in italiano della seconda sezione del volume *Filò*, intitolata *Cantilena londinese*, formata da quattro strofe di varia lunghezza e definita nella prima nota (p. 501) «un'antica e diffusissima contina un po' modificata (e che ha del resto molte varianti locali) con numerosi nonsensi intraducibili. Il linguaggio presenta oscillazioni assai ampie entro la (o "una") *koiné* veneta tanto spaziale quanto temporale».

I «nonsensi intraducibili» della prima strofa sono «buròto | stradèa | comodèa» (p. 500) restituiti senza variazioni nel testo a fronte. In effetti questi termini non sono attestati nel dialetto veneziano letterario, ma sembrano piuttosto deformazioni infantili delle parole «burloto», «stradèla» e «comodèta», rispettivamente «il cocuzzolo della cuffia», «stradetta non frequentata, sozza e che serve di scorciatoia» e «vaso di stagno, di cui si servono gl'infermi per fare, stando in letto, i loro agi»<sup>10</sup>. Le «distorsioni in *petèl* (linguaggio, per così dire, infantile)» (nota 5, p. 501) assumono in questo testo un ruolo fondante, permettendo all'autore di recuperare in parte l'atmosfera dell'*Elegia in petèl*<sup>11</sup>, prima occasione di emersione del dialetto nella sua lingua poetica.

L'*incipit* delle quattro strofe, alternativamente «Pin penin» o «Pin pidin»<sup>12</sup>, è tradotto in tutte le occorrenze con «Piè-piedino», dove l'aggiunta del trattino di congiunzione, in dialetto non ritenuto necessario, sembra voler indicare un'accelerazione nella pronuncia, fino alla formazione di un'unica parola che realizzi l'identificazione tra il sostantivo base e il suo diminutivo.

Le numerose note a piè di pagina svolgono, come nella sezione precedente, un ruolo di integrazione della traduzione mediante precisazioni linguistiche o riferimenti al contesto culturale: si apprende così che «inpirar», in italiano «infilzare», è da porre in relazione con il «mestiere veneziano delle *inpiraresse*, ineguagliabili infilatrici di perline usate per delicatissimi lavori artistici» (p. 501); che le «comedie» sono, tecnicamente, i giochi dei bambini, tradotti in italiano con il vezzeggiativo ma meno preciso «giocuzzi». I termini sessuali riferiti alla donna, quali «rosete [rosette]», «viola [viola]», «suchete [zucchette]» e «sfeseta [fessurina]», definiti «eufemismi di uso comunissimo» (nota 1 p. 503), non sono resi

---

10 Le definizioni sono tratte da Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano. Seconda edizione aumentata e corretta aggiuntovi l'Indice italiano-veneto già promesso dall'autore nella prima edizione*, Venezia, Giovanni Cecchini, 1856 (ristampa anastatica Milano, Aldo Martello, 1971).

11 Cfr. *L'Elegia in petèl*, in *La beltà*, Milano, Mondadori, 1968, ora in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit. pp. 315-317.

12 Il citato *Dizionario del dialetto veneziano* di Boerio riporta «penin» per «piedino», ma non la variante «pidin».

mediante un corrispettivo ugualmente comune in italiano, bensì tradotti letteralmente, con l'aggiunta di un chiarimento a piè di pagina.

Il testo di arrivo è in alcuni passi più essenziale di quello di partenza: dall'espressione ridondante del dialetto «drento inte'l masso» (p. 506) si passa a un più scarno «dentro il mazzo», dalla costruzione colloquiale «chi xe che me porta 'l mio ben» (p. 506) alla più rigorosa «chi mi porta il mio bene».

Come già rilevato per il *Recitativo*, le caratteristiche fonosimboliche dei versi in veneziano risultano inevitabilmente alterate nella parafrasi a fronte: nella prima strofa, la serie in rima «stradèa : comodèa : cordèa : chéa : putèa» (p. 500) è spezzata dalla resa in italiano delle ultime tre parole: «cordicella», «quella» (in rima tuttavia tra loro) e «bambina». Il distico finale, con la rima sempre ricorrente «chéa : putèa», si perde nel testo tradotto, ma nell'ultima strofa avviene un parziale recupero con l'aggiunta in italiano della rima «bambolina : bambina» (p. 507), laddove i due termini originali erano «piavoleta» e «putèa», legati soltanto da assonanza. Nella seconda strofa (p. 502) cade la rima «rissi : fissi», poiché il primo termine è mutato in «riccioli»; la costruzione sintattica del verso «'sti pissigheti de rissi», divenuto «questi riccioli pizzichini», si fa meno marcata. Le caratteristiche della lingua di arrivo comportano poi lo smorzarsi di alcuni effetti, come il legame paronomastico tra «baseti» e «brasseti» (p. 504, nella traduzione «bacetti» e «braccine»), la ripetizione del prefisso di «descanta», «desgàtia» e «despira» (p. 506, dove non è da escludere, data la forma di filastrocca infantile, un gioco tra le prime due parole, all'interno delle quali sembrano affacciarsi i due animali domestici per eccellenza), divenuti «disincanta», «sgroviglia» e «sfilza», infine il venir meno di un elemento nella triade in rima «late : mate : beate» a causa della geminazione della dentale sorda dei primi due termini.

Nel testo tradotto persistono tuttavia numerose figure di suono, anche in virtù della presenza di rime grammaticali (es. «dormir : morir», p. 504) e dell'analoga formazione dei diminutivi: a «penin : fureghin» (p. 500) corrisponde «piedino : ficchino» e così via. La figura etimologica «i giocuzzi i giochini» (p. 501) rappresenta invece un apporto innovativo della traduzione, laddove il testo originale offriva un neutro «le comedie i zoghessi».

Il dialetto proprio della terza sezione del libro, *Filò*, presenta alcune caratteristiche linguistiche differenti rispetto al veneziano, pure non standard, delle due parti precedenti. L'autore lo sottopone tuttavia a procedimenti simili: lo scardina dall'interno facendolo risaltare alla luce di inserti che non gli sono propri, tratti dall'italiano comune ma anche

scientifico, dal latino, dal greco. Zanzotto trasforma così un idioma locale, della piccola patria di Pieve di Soligo, in un linguaggio capace di supportare un'argomentazione<sup>13</sup> degna dell'antecedente al quale fa più volte riferimento: *La ginestra* di Giacomo Leopardi.

Fino dai primi versi irrompono termini quali «cine» e «celuloide»<sup>14</sup> (p. 512), adattati alla fonetica dialettale ma derivati dalla lingua ufficiale, che rappresentano bene l'invasione del cinema anche nel paesaggio contadino, «fin fora pa' i camp [perfino in piena campagna]» (*ibid.*). Il «DNA» (p. 514) è un'apparizione ugualmente stridente, in misura maggiore rispetto al toponimo biblico «Horeb» introdotto dopo alcuni versi. Le stesse parole in traduzione italiana non creano certo il medesimo effetto straniante.

La lingua veneta, inoltre, più ancora che nel *Recitativo*, interagisce direttamente con le lingue antiche, segnatamente con il latino («et quidvis amplius omnibus [e qualunque cosa di più grande per tutti]», p. 516; «irata sphynx [irata sfinge]», p. 522; «non, nisi parendo, vincitur [è vinta soltanto (alle sue leggi) obbedendo]», p. 526) oppure, in un solo caso, con il greco: la natura è «Λόγος ἐρχόμενος [Logos veniente]» (p. 528). Il testo a fronte si fa carico ancora una volta della comprensione del testo, fornendo la traduzione italiana anche per tali inserti da altre lingue e neutralizzando in parte la loro posizione rilevata.

Il dialetto assume nei versi della sezione *Filò* un ruolo centrale, anche attraverso la riflessione metalinguistica, la cui forte presenza si rileva sia nel testo sia nelle note che, ancora una volta, lo accompagnano. Sintagma chiave è il «parlar vecio» (pp. 516, 518, 530, tradotto di volta in volta più o meno letteralmente «parlare vecchio» o «dialetto vecchio»), quello «de l'ort che bef dal Suligo e dal Gerda [dell'orto che beve dal Soligo e dal Lerza]» (p. 516, e in nota a p. 519 l'autore aggiunge: «Ma si dovrebbero nominare anche il Perón, il Campéa, il Follina, il Marzolle, e tutti i rivi (*rui*) con la propria individuale valletta, che finiscono nel Soligo e di là nel[la] Piave»). Zanzotto constata la progressiva sparizione, nella sua mente e nella società, del vecchio dialetto, non più rinnovato come «novo petèl» (p. 530) da ogni bambino che nasce, nonché l'inadeguatezza di questo idioma, del quale egli scandisce a due riprese una sconsolata condanna: «e no tu me basta [e non mi basti]» e «parché no bàstetu? [perché non basti?]» (*ibid.*). Poco dopo tuttavia si rivolge di nuovo al dialetto con un imperativo: «resisti» (p. 532), tradotto «persisti», ad accentuare l'idea di una strenua lotta contro la sparizione.

---

13 Stefano Agosti rileva in proposito la trasformazione del dialetto, all'apice della riflessione metalinguistica e della trattazione di temi prosaici, in lingua della «non-poesia». Agosti, *Diglossia e poesia*, cit., p. 71.

14 Parole non attestate dai dizionari del dialetto veneto: cfr. ad esempio Durante e Turato, *Dizionario etimologico veneto-italiano*, cit.

Il dialetto è fatto oggetto di particolare attenzione anche nelle note, qui più chiaramente opera di Zanzotto, poiché esse non solo approfondiscono alcuni significati e aspetti culturali non immediati, ma introducono anche considerazioni sulle voci dialettali utilizzate, nei casi di «aldelà [aldilà]» (p. 514), impiegato invece del più comune «pardelà», e di «coss'atu [che hai]» (p. 520), sostituito all'«espressione dialettale più corretta» «*atu ché*».

Altrove l'italiano sembra non bastare per un'adeguata resa del testo originale: «bòcoi» (p. 512) è restituito da una doppia traduzione, «bolle e boccioli», alla quale si aggiunge una nota a precisare un'ulteriore duplice accezione per «bolle» («dell'acqua, e bolle di sapone»); «néne» (p. 530) è inalterato nel testo di arrivo, e la nota corrispondente spiega: «significa letteralmente “nutrici” ma qui sta a indicare le ormai inesistenti donnette miti dell'entourage». L'epiteto «basilissa» (p. 528), ripreso dal *Recitativo*, dove era tradotto «regina» (p. 475), è qui reso dapprima mediante il più solenne «sovrana», poi, quando nel testo di partenza si tratta di un nome proprio, con l'invariato «Basilissa».

Inevitabile il diluirsi, nella versione tradotta, degli espedienti poetici: la paronomasia «femenon fenomeno» (p. 516) viene meno in «donnone fenomeno»; la coppia «strussia, strolegà» (p. 516) perde l'allitterazione trasformandosi in «faticato, almanaccato», così come avviene per «fumane e fumeghère» (p. 520), divenuta «vampe e fumigamenti»; l'endiadi «al calduzh, al coàt» (p. 534) si trasforma nell'espressione piana «il calduccio del covo»; la ripetizione di «ciaro» e «scur» negli ultimi tre versi (*ibid.*), con disposizione a chiasmo, è vanificata dalla differenza di traduzione per «ciaro» sostantivo («luce») e aggettivo («chiaro»).

Si rileva, nel passaggio dal dialetto alla lingua, come già nelle sezioni precedenti, un movimento verso un registro più sostenuto, in particolare l'utilizzo di lemmi più aulici o più astratti rispetto a quelli di partenza: basta confrontare ad esempio le coppie «bas» / «profondo» (p. 512), «gòder» / «gioia» (p. 514), «ben» / «invero» (p. 516), «un sforzh» / «faticoso» (p. 530). Spesso, nella stessa direzione, si preferisce una voce verbale unica a una perifrasi del dialetto («inghiottire» per «inciucar-dó», p. 512, «ciapa-dentro» per «cattura», p. 514, «riaffacciarsi» per «far bau/sète», p. 516), o un sostantivo al verbo sostantivato («questi scivolii» per «'sti sbrissar», p. 520). Anche la conclusione, che chiude la parte poetica del libro prima della postfazione dell'autore, assume nella parafrasi in lingua una maggiore solennità, a differenza del tono familiare dell'originale, precisato in nota: «'Note, 'note; 'l filò l'é finí» (p. 536) corrisponde a «Buona notte, buona notte, il filò è terminato».

## La «lingua dei morti». Italiano e dialetto in *Idioma*

La raccolta poetica intitolata *Idioma*<sup>1</sup> conclude la «pseudo-trilogia»<sup>2</sup> introdotta da *Il Galateo in Bosco* e proseguita con *Fosfeni*<sup>3</sup> catalizzando l'attenzione, come esplicitato dal titolo, sul linguaggio. In questo libro le due principali lingue di Zanzotto, il dialetto di Pieve di Soligo e l'italiano, sono messe in contatto in maniera diretta e intensa e secondo differenti modalità nel corso del volume.

Il tema fondante di *Idioma* è il recupero e la sottrazione al flusso del tempo di un intero mondo «cui non spetta, nemmeno lontanamente, morire – | segno di, in mille e mille respiri, preservare» (*Docile, riluttante*, p. 809): quello della «contrada», del paese, del ristretto gruppo di persone o di luoghi in grado di definire l'identità dell'autore e salvarla dallo smarrimento. Il passato può sopravvivere attraverso stralci di vecchi articoli locali (*Gli articoli di G.M.O.*, pp. 723-724), la «quotidianità» perpetrata dalla gente comune (*Genti*, p. 725), l'ossessione di un «dito annichilito» che suona «una nota sempre sbagliata» (*Ascoltando dal prato*, p. 727), l'evocazione di persone scomparse, più o meno generalmente conosciute, e così via: in ogni componimento del libro si incontra un nuovo espediente, un nuovo spiraglio su realtà estinte o in via di estinzione.

Tuttavia, il mezzo più potente per contrastare la forza distruttiva del tempo è, appunto, il linguaggio. In particolare, riveste qui un'importanza fondamentale l'uso del dialetto, lingua privilegiata per la ricerca delle origini ma non autosufficiente, come rilevato da Gian Mario Villalta, secondo l'analisi del quale il dialetto

non può operare da solo questo movimento, anzi significherebbe metterlo in una “riserva”, presidiato da una lingua che sempre più si irrigidisce in forme depauperate [...]. Dunque, perché il dialetto sia veramente una risorsa, bisogna che entri in collisione con la “lingua”, in un rapporto di interrogazione reciproca, così da riaprire la ferita cauterizzata del dire

---

1 Zanzotto, *Idioma*, Milano, Mondadori, 1986; ora in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 717-814. Le citazioni da testi di Zanzotto nel presente capitolo sono tratte, salvo segnalazione contraria, da quest'ultima edizione, con l'indicazione del numero di pagina a testo tra parentesi.

2 Così denominata dall'autore nell'introduzione delle note a *Idioma* (p. 811).

3 Rispettivamente, *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978 (Lo Specchio) e *Fosfeni*, Milano, Mondadori, 1983 (Lo Specchio).

“bocca a bocca” con la ferita sempre aperta dell’essere.<sup>4</sup>

Il rischio di una lingua chiusa alla comunicazione è ben presente alla riflessione di Zanzotto stesso, il quale, nella nota finale ai testi, riferendosi generalmente alla lingua di *Idioma* (e contemporaneamente al significato del titolo), la definisce: «lingua privata, fatto privato e deprivante; eccesso di privatezza e quindi di chiusura-privazione-deprivazione. Enfasi di particolarità: ma anche, al contrario, mezzo linguistico tutto inteso a traboccarne fuori». Aggiunge poi che esiste la possibilità di degenerare nell’«idiozia», effetto di una eccessiva concentrazione sulla sfera individuale.

Il pericolo paventato concerne *in primis* il dialetto in quanto lingua privata e familiare per eccellenza, «idioma dei morti e della quotidianità» nella formula di Stefano Dal Bianco, il quale, nel commento alla raccolta approntato per il “Meridiano”, spiega: «L’opzione linguistica è qui espressione di *humilitas*, un’omertà con i morti che si lega al senso della continuità nel tempo»<sup>5</sup>. Assumendo dunque un ruolo pressoché sacrale, come mezzo di una sorta di discesa agli inferi volta alla propria salvazione, il dialetto di *Idioma* non conosce la medesima spinta sperimentale funzionante in *Filò*: la volontà più forte dell’autore è di essere fedele all’autenticità dell’universo ritratto. Così, gli inserti da altre lingue, ad esempio, sono meno frequenti rispetto alla raccolta dialettale di dieci anni prima, e sono più rari i neologismi. Non solo: il «vecio parlar» diventa qui, oltre che strumento, anche oggetto di conservazione: «si tenta di salvare ciò che resta del dialetto», avrà modo di osservare Zanzotto in un intervento pubblico di alcuni anni dopo.<sup>6</sup>

La sezione dialettale del libro (il quale consta di tre parti distinte, numerate in cifre romane) è centrale, posta in cornice e in certa misura in rilievo dalla parte precedente e seguente, formate da poesie in italiano (che costituiscono, essendo 25 contro 23, la maggioranza dei testi di *Idioma*) e aventi rispettivamente la funzione di introdurre il tema dell’evocazione del passato e di riflettere sulla morte delle persone e delle cose.

Tuttavia, dialetto e lingua non sono separati rigidamente ma invadono l’uno il campo dell’altra. La sezione I, formata da 16 componimenti in italiano, annuncia infatti l’irruzione del dialetto attraverso due inserti: il componimento *San Gal sora la sòn* (pp. 728-729) ha un

---

4 Villalta, *La costanza del vocativo. Lettura della «trilogia» di Andrea Zanzotto*: Il Galateo in Bosco, Fosfeni, Idioma, Milano, Guerini e associati, 1992, p. 72.

5 Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie. Idioma*, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1641.

6 Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l’essere tradotti*, cit., p. 477.

titolo dialettale, che significa «San Gallo che protegge il sonno», come precisato in nota a p. 810. In «Lontana – così vidi io il suo volto oscurarsi...» è introdotta quella che Zanzotto definisce in nota «tiritera dialettale cantata in asili infantili di altri tempi» (p. 812): «“L’è ’ncora bonora | a ’ndar casa de scola, | l’è ’l sol su le case – | veceta che ora élo?” “Le do”» (p. 740), e così via per tutte le ore del pomeriggio; il dialetto svolge una funzione di scavo nell’infanzia per questi *Antichi tentativi di false psicoterapie incrociate* (titolo originario della poesia, poi relegato in calce).

Già nella prima sezione, inoltre, le apparizioni di personaggi e toponimi dei dintorni (il «giornalista locale» «G.M.O.», Toti Dal Monte, il «lontano parente» di *San Gal sora la sòn*, i caduti per la Liberazione, Maria Fresu, il «“Tato” padovano») segnalano l’ambientazione solighese dell’opera prima ancora dell’impiego della lingua propria di quei luoghi.

Per di più, due componimenti in lingua (*Vorrei saperlo* e *Nino negli anni Ottanta*, pp. 751-753) aprono la parte II. Al centro dei due testi, personaggi che rappresentano il passato: rispettivamente, la Nene, «dittatrice» della Cal Santa, la casa dove abitava Zanzotto con la sua famiglia, e Nino, già introdotto in *La Beltà*<sup>7</sup>. La materia è la stessa delle poesie in dialetto, ma la lingua è l’italiano, a segnalare un distacco, una visione ancora esterna, appena prima che avvenga la penetrazione nella realtà di questi personaggi e l’identificazione con essa. «Così immediato è qui l’eterno, così | tangibile frutto del tempo, suo qualitativo | luore, così in saliente colloquio» (*Vorrei saperlo*, p. 752): con queste parole è introdotto il mondo della «contrada» sviscerato nelle pagine successive.

Il contatto più immediato tra italiano e dialetto avviene in due poesie della sezione centrale di *Idioma: Andar a cucire* (pp. 754-756) e «Aneme sante e bone...» (p. 764). La prima presenta una struttura singolare: a una introduzione-invocazione in corpo minore in dialetto segue una parte in corpo normale in italiano, all’insegna però del termine tedesco «Zauberkraft». Tale «forza magica», teorizzata da Hegel, è l’unica in grado di salvare contro l’assalto del tempo la «contrada», con le sue logiche di altri tempi, con il suo piccolo commercio, del quale i personaggi poi descritti sono i protagonisti instancabili: «a te due castagne, io ti lavoro una sedia, | tu un materasso, io ti cucio un abitino | e io che faccio il contadino» (p. 756). Il poeta sta già traducendo in lingua parole e situazioni che nella realtà sono esistite in dialetto, quasi necessitasse egli stesso di un percorso graduale verso le proprie origini. Nel testo dall’*incipit* di preghiera, «Aneme sante e bone...», che conclude la prima parte della sezione II, le prime

---

7 Cfr. *Le profezie di Nino*, in *La beltà*, cit., ora in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 321.

tre strofe in dialetto sono seguite da due in italiano, in corpo leggermente più grande, portatrici di una riflessione: «Nella decalcomania | ogni riga è sfasata | e dovrebbe essere al posto di una precedente» (p. 765). Poiché le figure del passato evocate finora sono state chiamate poco sopra «calcamonie», i versi in lingua sembrano voler smentire il valore oggettivo delle visioni descritte: le due lingue in contatto sono qui portatrici di due punti di vista in contrasto ma coesistenti nella mente del poeta.

Ad eccezione della citata cantilena infantile «*L'é 'ncora bonora...*», della quale non è presente la traduzione, si fornisce di tutti i testi dialettali la trascrizione in lingua, collocata a piè di pagina, in corpo minore, come un commento, in posizione cioè meno rilevata rispetto a quanto avvenuto in *Filò*. Qui la traduzione è dunque più evidentemente strumentale, volta alla comprensione ma in nessun modo sostituibile al testo di partenza, la cui fruizione deve avvenire il più possibile nella lingua originale.<sup>8</sup> La trascrizione a piè di pagina, resa più discreta anche dall'assenza dell'apparato di note, così consistente in *Filò*, comporta inoltre la perdita del *layout*, attentamente elaborato e significativamente irregolare in tutta la raccolta (forse a riprodurre mimeticamente le irregolarità della valle del Soligo, o dell'universo interiore del poeta).

In questo caso si deve senza dubbio a Zanzotto stesso la trascrizione dei propri versi da una lingua all'altra, circostanza che è stata definita «situazione ideale»<sup>9</sup> dal punto di vista della traduzione, eppure il poeta tiene a precisare, nella nota finale, che «I testi dialettali sono soltanto approssimativamente trascritti in italiano» (p. 811): pienamente consapevole dell'«intraducibilità del dialetto»<sup>10</sup> e al tempo stesso convinto dell'interdipendenza dei due idiomi. In questo modo l'autore può affrontare la contraddizione insita nell'uso dialetto, generalmente inficiato nella sua capacità comunicativa dalla «scomparsa dei referenti»<sup>11</sup>, come strumento e vessillo della negazione di tale scomparsa.

I testi dialettali sono disposti secondo un'ulteriore suddivisione interna: al testo introduttivo *Andar a cucire* (p. 754) seguono tre sezioni distinte: il ciclo *Onde éli* (pp. 757-765),

---

8 Lo ha confermato ulteriormente l'autore in una conversazione avvenuta a Pieve di Soligo il 25 giugno 2008.

9 Così, riferendosi appunto a Zanzotto, Luigi Bonaffini in *Traditori in provincia. Appunti sulla traduzione dal dialetto*, in «Italice», vol. 72, n. 2, summer 1995, p. 221: «la situazione ideale è forse quella dello scrittore bilingue che traduce sé stesso».

10 «L'intraducibilità del dialetto, cioè la sua opacità semantica, è proporzionale all'uso gergale, fortemente idiomatizzato della parola, circoscritta al colore locale» Ivi, p. 219.

11 Ancora Bonaffini: «Il dialetto è una lingua tragica perché i suoi referenti sono scomparsi, estinti. La sua contraddizione interna è proprio questa: da una parte, il dialetto è visto quasi universalmente come lingua della concretezza e della corporalità; dall'altra, concretamente, sono stati cancellati i punti di riferimento esterni, cosicché la consistenza del dialetto si manifesta in effetti come fantasma della memoria, come risonanza interiore» Ivi, p. 223.

rivisitazione in sette componimenti del tema dell'«ubi sunt»; una serie di cinque poesie (pp. 766-781), ognuna dedicata a un personaggio, morto da poco tempo o da secoli, al quale il poeta si rivolge direttamente; infine la sezione *Mistierò* (pp. 782-795), pubblicata precedentemente in *plaque*<sup>12</sup> e collocata a chiudere il capitolo dialettale di *Idioma*.

Inaugura la galleria di personaggi, in *Andar a cucire*, «Maria Carpel», nome anagrafico concordato al femminile nella voce del popolo: «*A la Maria Carpèla*» è la dedica dialettale del testo, mentre in italiano si fornisce il nome burocratico. È lei che «andava a cucire presso le famiglie», in dialetto, più concretamente, «par le case», con un'accentuazione dell'idea del movimento, del peregrinare da una casa all'altra che è una caratteristica comune di questi mestieri del passato. Pare di sentire in presa diretta la voce del popolo: il «Padreterno» (in italiano il recupero della denominazione ufficiale «Padre Eterno») è quello di cui si sente parlare in chiesa ed è percepito in un'unica parola. Parole in lingua inserite nel testo dialettale sono «paradiso» e «inferno», così come – caso ancora più significativo, poiché il termine è posto tra virgolette, quasi sconosciuto o non preso sul serio – «“la realtà”», che in italiano non necessita delle virgolette, come a significare che in lingua è normale farvi riferimento senza metterne in discussione la sussistenza.

Le figure evocate nel ciclo *Onde éli* (in corpo minore, forse per sottolineare la loro discrezione e la loro distanza dal presente) sono quasi tutte femminili: a parte per il testo finale di commento e «Onde éli Toni e la Neta...» (p. 761), tutti gli *incipit* evocano una donna: «Onde éla...». In questa prima parte il mondo del dialetto è legato all'infanzia (voce di «*petèl*» è, ad esempio, «*jèje*», a p. 757), perciò prevalentemente a presenze dall'aura materna, come nel caso della «testa-Terra» del *Recitativo veneziano*.

Si tratta di personaggi che pur appartenendo a un mondo semplice sono a volte caratterizzati da attività intellettuali come scrivere poesie (p. 757) o leggere appassionatamente Dumas (pp. 762-763). Le loro identità appaiono diverse in dialetto e in italiano, poiché i loro nomi si modificano, perdendo in alcuni casi l'articolo determinativo caratteristico delle parlate dialettali del Nord Italia, e spesso ritornando in italiano, come sopra segnalato per «Maria Carpel», al loro aspetto corretto e ufficiale: «la Urora» diventa «l'Aurora», «Toni e la Neta [...] co la Catina» cambiano in «Toni ed Annina [...] con Caterina», mentre per «la Marieta

---

12 Zanzotto, *Mistierò. Poemetto dialettale veneto*, con 10 riproduzioni di acqueforti di Augusto Murer, Feltre, Castaldi, 1979 [con glossario dei termini veneti], poi, con Amedeo Giacomini, *Mistierò-Mistiris. Poemetto in dialetto veneto tradotto in friulano*, con una postfazione di David Maria Turolto e tre acqueforti di Giuseppe Zigaina, Milano, V. Scheiwiller, 1984 [edizione di 100 esemplari numerati].

Tamòda [Marietta Tamòda]» si mantiene la concordanza al femminile per giustificare l'esistenza del secondo verso, in italiano a testo: «(femminile del cognome, anzi soprannome “Tamò”)».

Ancora una volta, gli inserti in italiano sono posti tra virgolette nel testo di partenza, ma non in quello di arrivo: la parola «dialoghi» (p. 757), che pertiene all'ambito letterario, è circondata dal rispetto reverenziale che ne hanno gli abitanti del paese («fin | co drento parole in latin [perfino | con dentro parole in latino]»), mentre «Rivendita carbone e giornali» (p. 758) è la citazione di un'insegna, di un testo scritto, perciò non reso in dialetto.

I cinque testi che seguono costituiscono altrettante evocazioni di personaggi del passato, più o meno recente: si tratta di Eugenio Montale («No te pias véder pióver sul bagnà...», pp. 766-767), Pier Paolo Pasolini («Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan», pp. 768-769), Toti Dal Monte (*Co l'é mort la Toti*, pp. 770-771), Charlie Chaplin (*Sarlòt e Jijeto*, p. 772) e Cecco Ceccogiato (*E s'ciao*, p. 777). Essi non condividono con Zanzotto la conoscenza del dialetto di Pieve di Soligo, perciò la scelta di questo idioma va ricondotta all'idea del dialogo interiore con i morti, che si realizza nella lingua più intima per il poeta.

Nella serie *Mistieròi* si evocano, sempre in un dialogo stabilito dal poeta tra sé e loro, i mestieri del passato o in via di estinzione, questa volta sia maschili sia femminili. Gli individui qui ricordati non sono chiamati per nome ma ricondotti alla categoria di cui fanno parte in virtù della loro attività principale. Di quest'ultima non sempre esiste un corrispettivo preciso in italiano, dunque si ricorre a una perifrasi: «Menadas [Trasportatori di tronchi]», «Carer [Carraio]», «Pastor [Pastori]», «Marascalco [Maniscalco]», «Justaonbrele [Ombrellaio]», «Calierer, bandeta [Calderaio, lattoniere]», «Moleta [Arrotino]», «Conzacareghe, caregheta [Impagliatori di seggiole, seggiolai]», «Femene che le fila [Filatrici]» e «Femene che le lava [Donne che lavano]». Da notare che per i mestieri femminili qui presi in considerazione non viene usato un termine specifico in dialetto: secondo la mentalità del paese «le femene – se sa – no conta gnent [le donne – si sa – non contan nulla]» (p. 792).

Questo ciclo, dedicato dal poeta alle sue nonne e ispirato alla serie di incisioni *Le arti che vanno per via* di Gaetano Zompini, era stato inizialmente pubblicato (1979) senza trascrizione, solo provvisto di un glossario di termini veneti e in seguito fatto oggetto di una traduzione in friulano da parte di Amedeo Giacomini. Zanzotto ne realizza la trascrizione italiana per la pubblicazione in *Idioma*, del quale la serie *Mistieròi* è considerata dall'autore

«parte integrante» (p. 814).

Nonostante le diverse caratteristiche di ciascuna parte della sezione II del volume *Idioma*, si riscontra un'idea fortemente unitaria, supportata da un uso uniforme del dialetto e da direzioni comuni anche nella stesura della traduzione in italiano. Si riscontra innanzi tutto, come già rilevato in *Filò* e da Giovanni Meo Zilio per la *Storia dello zio Tonto*<sup>13</sup>, la costanza nello spostamento del registro da un piano più colloquiale a uno più elevato (o da una maggiore espressività a un grado più neutro), e della semplificazione della sintassi verso una maggiore sobrietà e linearità.

Per quanto riguarda il primo fenomeno, si osservino a titolo esemplificativo le seguenti scelte di traduzione: «strambe [strane]» (p. 759), «l'era capità [era avvenuto]» (p. 762), «inte le só vis'ciade [nel suo vischio]» (p. 764), «boscaja [selva]» (p. 767), «par gnent [invano]» (p. 776), «scuminzhiar [dare inizio]» (p. 782), «inocà [ammaliato]» (p. 795).

Numerose le espressioni idiomatiche dialettali, abbandonate nella trascrizione in favore di locuzioni meno marcate: «otanta carte da mili, un balon | de schei [ottantamila lire, una quantità | di soldi]» (p. 759), «e compagnia bela [e compagnia]» (p. 759), «'na sior'Ana [un vuoto in pancia]» (p. 792). Frequenti inoltre, nel testo di origine, i «verbi frasali», in italiano resi per lo più mediante singole voci verbali: «magnà-su [scialacquato]» (p. 759), «meter dó [stendere]» (p. 766), «sguinzha-sù [spruzzano]» (p. 786), «meda in tòch [sbrindellato]» (p. 789).

Molto frequenti in questi testi i diminutivi con valore vezzeggiativo o nostalgico, variamente resi in italiano, spesso con fedeltà, pur risultando in lingua manierati e meno espressivi: «botegheta [botteguccia]» (p. 758), «Gramolete [Mandibolette]» (p. 765). Per «zhochet de morer» si rinuncia al diminutivo («piccolo ceppo di gelso», p. 760); solo raramente Zanzotto utilizza il sostantivo non alterato, come per «scheet» (p. 765), in trascrizione semplicemente «soldi», poiché «soldini» suonerebbe probabilmente troppo connotato in senso infantile.

Sul piano della sintassi, si passa in genere a una struttura della frase più pura e sintetica, evitando le dislocazioni con ripresa pronominale, non infrequenti in dialetto (così come nell'italiano parlato): «par passarghe sora a la malora» (p. 757) diventa così, ad esempio, «per passar sopra alla malora». In altri casi la versione italiana è più esplicita e quindi più ridondante: a «e mai che basta se menzhonarà» corrisponde «e mai tanto che basta si dovranno ricordare» (p. 761).

---

13 Cfr. Meo Zilio, *Andrea Zanzotto. Come un poeta veneto traduce se stesso*, cit., pp. 95-107.

In direzione di una maggiore prosaicità del dettato si colloca la trasformazione di «A che temp, la diséa, che son tiradi ades» in «A che tempi, diceva, oggi ci siamo ridotti!» (p. 760), dove si perde comunque la rima «mes : ades», e si crea invece una consonanza tra «forchetta» e «ridotti» alla fine degli ultimi due versi; iperbati poetici quali «zhuite i porte» (p. 766) o «No so si drét son 'ndat» (*ibid.*) si mutano in costruzioni piane, rispettivamente «portino civette» e «Non so se sono andato dritto».

I legami fonici tra i versi sono numerosi e a volte insistiti, quasi per conferire ai testi un andamento di filastrocca, o cantilena popolare. L'italiano attenua, com'è ovvio, tali espedienti, svolgendo una funzione di servizio alla comprensione del testo dialettale, rispetto alla quale la creazione di un ritmo poetico risulta non prioritaria.

Si perdono dunque diverse rime, come quella che lega, in «Onde éla mai la pi cara de le mé jèje...» (p. 757), il primo verso all'ultimo e al tempo stesso l'attività poetica dell'autore al versificare della zia: «jèje : soméje» (in italiano «zie», «assomiglio»). La stessa rima ricorre nella poesia successiva, in chiusura: «mareveje : zhéje», e in italiano diventa quasi-rima: «meraviglie : ciglia» (p. 758). La quartina in rima «stéa : déa : fuméa : bevéa» (p. 761) si mantiene solo in parte: «abitava : davano : fumava : beveva». Rimane, seppure con mutazione di consonante, la rima «Franzha : panzha [Francia : pancia]» (p. 762), mentre si smarrisce in parte «profeta : Marieta», a causa della geminazione della dentale in «Marietta» (p. 763). Quanto all'impiego dell'allitterazione, che spesso unisce dittologie o *tricola*, è mantenuta in italiano ove possibile (es. «zhaltron e zhacaran [cialtroni e ciarlatani]», p. 762), ma più spesso è vanificata in traduzione: da «intrigarme» e «inverigolarme» si passa a «impacciarmi» e «succhiellarmi» (p. 766), e così via.

La trascrizione italiana necessita in alcuni casi di una locuzione esplicativa in luogo di una traduzione diretta, poiché non esiste un corrispettivo abbastanza efficace: «i sbòcia» (p. 766) è reso con «sbocciano-sboccano», le «fumane» (p. 777) sono «vampe d'entusiasmo», gli «scarabizh» (p. 768) «segni illeggibili», i «mistierò» (p. 782) «piccoli, poveri mestieri», i «filò» (p. 793) «veglie nelle stalle». Quando si rivela necessaria un'ulteriore spiegazione, per precisare elementi propri della cultura del paese, si ricorre, in assenza o quasi di note (se non quelle aggiunte alla fine del libro, che raramente si occupano del dialetto) alle parentesi: nella trascrizione di «sopete coade» si indica «zuppe covate (*piatto veneto*)» (p. 759), oppure per chiarire «zhata» si fornisce tra parentesi una traduzione letterale: «tocco (zampa)» (p. 789).

## *Sovrimpressioni* di diverse lingue

La diglossia di Andrea Zanzotto poeta in italiano e nel dialetto di Pieve di Soligo conosce una nuova manifestazione nella raccolta di versi *Sovrimpressioni*, data alle stampe nel giugno 2001 per la collana mondadoriana “Lo Specchio”<sup>1</sup>. Giunto dopo alcuni anni di silenzio editoriale dopo la pubblicazione di *Meteo*, nel 1996<sup>2</sup>, il nuovo volume zanzottiano è salutato da alcuni critici, su suggerimento dell’autore stesso nella *Nota* in calce, come l’ideale prosecuzione della silloge precedente, in ragione dell’affermarsi di una poetica frammentaria, che rifugge ancor più di prima da una possibile sistematizzazione della realtà. Così Silvio Ramat presenta la raccolta, in un numero di «Poesia» in parte ad essa dedicato, nell’ottobre 2001:

A *Meteo* (1996) si legano le odierne *Sovrimpressioni*, che l’autore porge come una serie di “lavori alla deriva”. Certo, è una deriva gremita di bagliori lessicali, di affioramenti di nomi-luoghi arcaici e nuovi, [...] “dietro” quanto egli scrive e descrive si svolge un’inchiesta, percettiva e mentale, ininterrotta. Noi la riceviamo a salti, a strappi, nutrita da una fantasia e da una memoria irregolari ma pungenti [...]<sup>3</sup>

La definizione di «lavori alla deriva» è fornita da Zanzotto nella breve *Nota* finale, in cui il poeta spiega anche il significato del titolo:

Il titolo *Sovrimpressioni* va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali e, insieme, a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio. (p. 133)

Un termine, questo, che Zanzotto ha fatto proprio almeno dal 1968, quando appare nella raccolta *La Beltà* a indicare la possibilità, per il poeta quasi visionario, della contaminazione di immagini apparentemente inconciliabili, come quella di Hölderlin, poeta del sublime, e

---

1 Zanzotto, *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori, 2001 (Lo Specchio). Le citazioni dalla raccolta saranno accompagnate d’ora in poi nel presente capitolo dal solo numero di pagina a testo, tra parentesi.

2 *Id.*, *Meteo*, con venti disegni di Giosetta Fioroni, Roma, Donzelli, 1996; ora in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 815-860.

3 Silvio Ramat, *Andrea Zanzotto, Sovrimpressioni*, in «Poesia», a. XIV, n. 154, ottobre 2001, p. 17.

Tallemant des Réaux, raccoglitore di aneddoti salaci<sup>4</sup>:

vedo il tesissimo e libertino splendore  
e il fascino e il risolino e il fatto brutto  
e correre la polizia e – nel vacuum nell'inane  
ma raggianti – il desiderio di denaro fresco si fa più ardente  
di dominio fresco di ideologia fresca;  
anzo vedo a braccetto Hölderlin e Tallemant des Réaux  
sovrimpressionione    sovrimpressionione  
ma pure  
ma alla svelta  
ma tutto fa brodo<sup>5</sup>

Vista la precoce apparizione del sostantivo «sovrimpressionione», accanto a una voce del neologismo verbale «sovrimpressionare», si è dunque potuto identificare in questo termine perfino una sintesi della poetica zanzottiana come «ascolto» della «compresenza» di stimoli provenienti dal mondo:

Le sovrimpressioni [...] si intendano alla lettera o no, riguardano una duplice pertinenza: l'uso televisivo e cinematografico delle immagini sulle immagini, delle didascalie che scorrono simultaneamente alle immagini, e le impressioni sovrapposte, proprie dei linguaggi-codici-stimoli della nostra realtà, che si sovrappongono gli uni sugli altri e arrivano strato su strato, in vari livelli, a configurare un referente fatto di congiungimenti, pezzi, correlazioni, e talvolta del tutto nuovo rispetto al previsto. Qui sta il punto cruciale della poesia di Andrea Zanzotto: porsi in ascolto e dare voce alla compresenza, che spesso risulta eccedenza, di segnali diversi provenienti da “mondi” diversi (la letteratura, la filosofia, la pubblicità, i fumetti, la tecnologia, la scienza, fino ai linguaggi infantili, gli acufeni, i fosfeni, i grafemi, e così via).<sup>6</sup>

Ancora, se si approfondisce il concetto di sovrimpressionione per Zanzotto, se ne possono individuare perfino risonanze psicanalitiche:

---

4 Cfr., in proposito, nell'ambito del presente lavoro, il capitolo sui frammenti di traduzione da Hölderlin.

5 Zanzotto, *L'elegia in petèl*, in *La Beltà*, ora in *Id., Le poesie e prose scelte*, cit., p. 316.

6 Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002, pp. 18-19.

Con una famosa immagine freudiana, potremmo dire che “sovrimpressioni” rimanda alla scrittura segreta di un “block-notes” magico, quel quaderno-memoria-inconscio in cui la scrittura si deposita e sovrprime secondo le modalità del palinsesto.<sup>7</sup>

Di vero e proprio «linguaggio della “sovrimpressione”» parla Clelia Martignoni, la quale identifica in varie forme del ritorno la cifra caratteristica di questa fase zanzottiana:

È ovvio che vi assumono rilievo centrale il ri-torno, il ri-conoscimento, la re-visione [...]. Se questa è la modalità motivica di base che genera il titolo allucinatorio e sdoppiato, eloquentissimo, essa si palesa in quelle varie forme morfologiche e ritmiche che segnalano nesso e legame, rivisitazione e ripetizione.<sup>8</sup>

La ripetizione è spesso per Zanzotto gioco intertestuale con se stesso: il poeta dissemina i componimenti di richiami all'interno del libro, fino a creare raggruppamenti di poesie legate tra loro da termini ricorrenti, quali ad esempio i «Palù» o «Ligonàs» nella prima sezione, intitolata, appunto, *Verso i Palù*.

La continuità con la produzione precedente di Zanzotto è segnata soprattutto dal tema onnipresente del paesaggio, sempre più minacciato dalla civiltà irrealistica dell'immagine oltre che da un progresso inesorabile e concretamente distruttivo. Particolarmente significativo in questo senso l'*incipit* della poesia *II. Ligonàs*: «No, tu non mi hai mai tradito, [paesaggio]» (p. 15), in cui l'invocazione è apparentemente smentita dalle parentesi quadre e dalla cassatura, ma rimane un ancoraggio indispensabile. Il paesaggio qui, pur deturpato e avvelenato, è ancora – come osserva Donatella Capaldi – una presenza viva:

Dietro quella riga nera, o nella sua occlusione, il paesaggio si intravede ancora, in un canto stridulo che è mortificazione ma anche richiamo violento. Un «sopra il rigo» che è anche 'oltre il rigo', oltre la linea nera della cancellazione. Con veri e propri fuochi di fila di indizi puntiformi e abbacinanti: i topinambùr, i Palù specchi di Lete, le rose canine, le pere di Hölderlin.<sup>9</sup>

---

7 Marco Antonio Bazzocchi, *Zanzotto: nutrimenti terrestri*, in «Poetiche», n. 1, 2002, p. 119.

8 Clelia Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?*, in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Atti del Convegno tenutosi presso l'Università di Bologna il 23 novembre 2006, a cura di Francesco Carbognin, Bologna, Aspasia, 2008, p. 215.

9 Donatella Capaldi, *Paesaggio in sbandamento*, in *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, Atti delle giornate di studio Pieve di Soligo-Venezia, Fondazione Cini, 13-14 ottobre 2006; Venezia, Fondazione

Le apparizioni paesaggistiche rivestono anzi una particolare importanza in queste poesie, poiché proprio agli elementi naturali, e in particolare alla neve, Zanzotto deve una ritrovata serenità dopo un periodo profondamente negativo e afasico e la conseguente stesura di alcuni dei versi raccolti in *Sovrimpressioni*. Il poeta infatti, in una *Nota aggiuntiva* all'edizione che anticipa, nel 1998, i testi rubricati sotto il nome *Ligonàs*<sup>10</sup> (in *Sovrimpressioni* alle pp. 13-18), ricorda il periodo tra la fine del 1983 e il 1985 come portatore di una forte depressione, mitigata dalle eccezionali neviccate dell'inverno '84-'85 e del successivo:

Nel giro di poco tempo sentii allentarsi e a tratti spezzarsi dolorosamente anche il mio antichissimo rapporto con il paesaggio. Nel contempo, ebbi un rifiuto totale della lingua italiana prediletta, e insieme del dialetto usato negli anni precedenti.

[...] L'apparizione delle luci di questi vasti campi nevosi, ripetutasi anche nell'inverno successivo, mi ridiede lentamente, insieme con altre circostanze, la forza di ricostruire con materiali sentiti come provvisori, ma di assoluta necessità, certi tessuti cicatriziali costituiti da parole di nuovo italiane, e talvolta anche straniere.

La prostrazione dell'animo – qui Zanzotto lo chiarisce senza remore – coincide per lui con il silenzio poetico: il distacco dal paesaggio è allo stesso tempo impossibilità di un rapporto autentico con la lingua, anzi le due lingue principali che lo esprimono. Il ritrovamento della parola coincide anche con l'accoglimento di lingue altre, in una sorta di rinnovata multiforme capacità di comunicazione.

La sovrapposizione di elementi linguistici non riguarda infatti, come già in *Filò*, soltanto l'elemento dialettale, ma anche da una parte le lingue classiche (latino e greco), dall'altra idiomi stranieri quali l'inglese e il francese. Per quanto riguarda le prime, esse appaiono come appigli per una possibile via di salvezza. In *Totus in illis* (pp. 102-103), una citazione dalla celebre Satira di Orazio sul "seccatore" (Satira IX, 1) è posta in esergo e in parte ripresa, oltre che nel titolo, in due versi della poesia:

*Ibam forte via Sacra... nescio quid meditans nugarum, totus in illis...*

---

Querini Stampalia, 7 novembre 2006, a cura di Gilberto Pizzamiglio, premessa di Francesco Zambon, Firenze, Olschki, 2008, p. 65.

10 Zanzotto, *Ligonàs*, inchiostri di Zoran Music, Firenze, Premio di poesia Pandolfo, 1998. La *Nota aggiuntiva* è alle pp. 43-44. Il libretto comprende le tre poesie poi in *Sovrimpressioni* (pp. 13-18), più un *Excerptum*.

(Orazio)

*Totus in illis*

Così, in quelle che belle  
e quasi tenere ventose  
erano le attenzioni  
che cancellavano d'intorno  
al punto vero tutte l'altre cose,

[...] Ora, totus in illis  
torno a pensieri di ieri  
quali frammenti di diamanti-misteri  
imprigionati come in un'apnea. (p. 102)

[...] "Totus in illis-illa" rovesciato  
come vuota bouteille-à-la-mer  
solo a se stessa indirizzata  
e sgomenta di sé –  
    palpito-smalto  
    già di perente ere  
    dove niente è più alto  
che d'una ustrina lo spento braciere. (p. 103)

Il termine «ustrina», anch'esso latino, già impiegato nella precedente poesia *Dieci sotto zero e rosa* (p. 94) era stato chiosato da Zanzotto in nota: «luogo di cremazione per i romani» (ivi). In chiusura di *Totus in illis* la citazione oraziana subisce poi, come annunciato nei versi sopra riportati, un rovesciamento: l'idea di un rifugio offerto da una meditazione indisturbata è impossibile, perciò ripresentata in veste parodica, mediante la ripetizione di «totus» con *trait d'union* e la creazione di una rima con il verso successivo:

Totus-totus  
in illa insula immotus. (p. 103)

La principale inserzione dal greco antico riguarda poi la poesia *Kēpos*, in cui questa parola,

che indicava l'«orto», il «giardino», ricorre più volte a ribadire la ricerca di un luogo privilegiato dove coltivare ancora la speranza di una ritrovata semplicità del vivere (i «semplici» citati, annota l'autore, sono «piante medicamentose»), in armonia con le forze divine della natura:

*Kēpos*

Qual è, dimmi, il tuo più riposto kēpos,  
l'orto in cui divini  
brillano in rari scintilli, rare ombricole  
i tuoi *semplici*  
che nessuno ha mai  
immaginato abbastanza...

[...] O era il tuo kēpos, Matrità remota

.....  
quella dispersa aiola di spine  
e implacabili bacche rosse  
come fuoco che mai s'estingua  
nell'estremo del dire                      del sentire  
sentinella ferita? (p. 80)

Nella parte conclusiva tornano anche in questo componimento reminiscenze latine, volte nuovamente a evocare una condizione idillica remota, probabilmente non riproducibile:

Giardini-diamanti  
giardini-fonti  
loci amoeni  
cui non riguardano i nostri veleni –  
loci a cui vanamente mi protendo  
ceu fumus in aëra anelando? (p. 81)

La nota zanzottiana «come fumo nell'aria (di ascendenza virgiliana)» è riferita all'espressione «ceu fumus in aëra», citazione variata di «ceu fumus in auras», dalle *Georgiche* di Virgilio

(IV, 519).

All'estremo opposto, una contemporaneità invasiva e kitch rappresentano le incursioni della lingua inglese, che designano presenze malefiche quali le «barbie-miniwitches» (in *da Carità romane. 1*, p. 43) o nuove alienanti abitudini come gli «acidi after-hours» che precipitano in un baratro di «FAULTS EARTHQUAKES ECSTASY» un ormai perduto – perciò ancora in latino – «locus amoenus» (p. 62).

Lingua sentita come meno estranea è il francese, in grado di interagire da vicino con il dialetto-petèl in *Su un nuovo campo di fagioli sbucato come madeleine su dai forami del remoto banco dati*:

Annuedo a miriadi di destini  
in quel lago di bianchi fiori di nini  
che deliziata confusione di palpebre  
e paroline e latte, che rigodon-canpanon  
di anni, di lustri, di ore  
tutti con lo stesso valore (p. 88)

Le note di Zanzotto chiariscono il significato di «nini» («fagioli», in petèl) e soprattutto della neoformazione «rigodon-canpanon», dove la prima parte è termine francese per un'«antica danza», mentre il «canpanon» è il tradizionale «saltellante gioco della campana». La chiusura del componimento è una sorta di filastrocca in due versi, ancora in francese, incentrati sulla parola «jargon» (in nota «gergo, favella particolare, anche verso di animali»):

mais tout j'adore en mon jargon  
et tout en mon jargon s'adore.

Come si è visto, dunque, il testo è corredato, secondo un uso già invalso nelle raccolte precedenti, di una serie di note a piè di pagina, che rappresentano un'ulteriore voce, oppure, nell'analisi di Cortellessa, una forma parallela di diglossia:

Alludendo così, si direbbe, a un'altra forma di *diglossia*, rispetto a quella italiano-dialetto (pure ancora presente): una sorta di stereoscopia imperfetta, un difetto percettivo che però – come ai tempi di *Fosfeni* – si traduce in visione *autre*, allucinazione rivelatoria e (di nuovo

gnosticamente) liberatoria.<sup>11</sup>

Ed è vero che i due fenomeni sono spesso collegati: a elementi dialettali corrispondono solitamente, come si vedrà, note esplicative che ne chiariscono il ruolo.

L'emergere di una presenza parallela e primordiale nella voce del poeta si manifesta soprattutto attraverso queste incursioni della parlata dialettale, in particolare in diversi testi delle sezioni *Canzonette ispide* e *Avventure metamorfiche del feudo*.

Ma già prima della comparsa di interi versi e poesie in dialetto, analogamente a quanto avveniva in *Idioma*, il «vecio parlar» irrompe attraverso parole-chiave nelle sezioni precedenti, fin dall'inizio: i «palù» che danno il nome alla prima sezione del volume, definiti in nota «zone acquitrinose che già dal medioevo erano state “strutturate” in varie forme», «veri e propri capolavori di “land art”» (p. 12), hanno un aspetto fonetico connotato in senso locale, così come «Ligonàs» (in nota «toponimo, di origine incerta», posto sulla facciata di una «grande casa-osteria in aperta campagna», p. 13), termine che dà il nome a tre componimenti consecutivi. Ancora alla denominazione di un luogo è dovuto, in *Sere del dì di festa. 5*, l'impiego della parola «menarè», questa volta soltanto nella nota relativa alla «strada d'Alemagna»:

La “strada d'Alemagna” è detta anche oggi in dialetto “il menarè”, perché portava giù dal nord re e simili. (p. 30)

In *A Faèn*, il suono ossitono di stampo veneto di «Faèn» è volutamente cercato: il nome è *senhal* per la località Fener, frazione di Alano di Piave, nel Bellunese. Zanzotto denuncia la non autenticità del nome in nota: «*Faèn, Erbanera*: toponimi verosimili o inverosimili» (p. 41). Altra indicazione di luogo dialettale compare in nota per localizzare, in calce a *III. Infibulazioni*, una delle piante-talismano della raccolta, la rosa canina: «Cespuglio di rose canine capitato a fianco della Ceseta dei Cavalòt» (p. 56). Inquietanti creature ancestrali della tradizione veneto-friulana dall'aspetto antropomorfo femminile sono poi le «anguane» (p. 44, in *da Carità romane. 2*), definite sibillinamente «abitatrici dei boschi, pericolose».

In due casi il dialetto si insinua nel titolo di testi in italiano: si tratta di *21/3 Equinozio di primavera (la belezha del muss)* (p. 59), senza traduzione in lingua (si rimanda a

---

<sup>11</sup> Andrea Cortellessa, *Andrea Zanzotto, la scrittura, il paesaggio*, in *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 150.

un'espressione popolare propria anche di altre regioni: «la bellezza del somaro»), e *Fora par al Furlàn*, omaggio a Pasolini, dove il titolo è spiegato dalla nota a piè di pagina: «attraverso il Friuli (dial. Veneto)» (p. 66).

Nella sezione *Avventure metamorfiche del feudo* gli elementi dialettali giungono a portare un elemento di autenticità. I «perèr-peri» di una volta in 3. *Uno vi fu, uno* sono gli unici «veri», contro gli odierni «miseri perini»:

Mai visti i perèr-peri  
vastissime città sospese, ieri,  
e oggi soppiantati  
da miseri perini impergolati? (p. 123)

Nella fase successiva delle *Avventure*, 4., è la voce popolare a paventare l'esistenza, sotto il pero malato e dunque sradicato, di una terribile vipera della specie «Bero» oppure «Ursinii»; il poeta, con razionale distacco, mostra in nota come l'animale fosse in realtà un aspide, comune nella zona (e suggerisce al contempo che tutto il racconto ha subito un'amplificazione leggendaria rispetto alla realtà):

*Bero, Ursinii*: specie di vipere ovviamente trasfigurate, come tutto il resto. Qui sono comuni gli aspidi. Impossibile la bero, che è un marasso lagunare. Dubbia l'ursinii. Ma verissima la forza mitopoietica dei testimoni narranti l'evento che definirono come enorme “viperòt” quell'entità. (p. 126)

Il termine dialettale conferisce qui, nonostante la smentita scientifica, un'inoppugnabile concretezza al racconto popolare.

Cinque sono le poesie scritte invece in dialetto, o comunque in cui la parte non in lingua occupa più versi: delle *Canzonette ispidi* fanno parte *Stereo* (pp. 100-101), *Apocolocintosi* (pp. 104-105), \*\*\**In ore fora de man* (pp. 106-109) e *Parché che no posse dirghe VIDISON* (pp. 114-115); alcuni versi in dialetto chiudono poi l'ultimo testo di *Avventure metamorfiche del feudo*, intitolato 5.

Il dialetto interagisce in tali testi non soltanto con la lingua italiana, ma anche, e variamente, con importanti fonti letterarie estranee al mondo dialettale. Poesia composta parte in dialetto parte in italiano, *Stereo* può far pensare ad esempio, analogamente a *Piove* di Montale, a una

parodia della *Pioggia nel pineto* di D'Annunzio. Qui la pioggia è fastidiosa e invadente, vuota di significato, in contrasto con il potere vivificante che questo elemento possedeva per D'Annunzio. Si confrontino ad esempio i versi seguenti (si riporta la traduzione italiana di Zanzotto a lato):

al piof da tuti i canton	piove da tutte le parti
sghirli e burli de piova,	vortici e trottole di pioggia
che i te ciapa	che ti prendono e ti risucchiano
e po' i te slapa	coi loro colpi di lingua,
co le so slenguazhade,	[...]
[...]	
sol che a pensarle, 'ste robe,	solo a pensarle, queste cose
tu te sent bagnà, stanfà (p. 100)	ti senti bagnato, inzuppato (ivi)

con alcuni momenti della famosa *Laude dannunziana*:

Ascolta. Piove  
dalle nuvole sparse.  
[...]  
E piove su i nostri volti  
silvani,  
piove su le nostre mani  
ignude, su i nostri vestimenti  
leggieri,  
su i freschi pensieri  
che l'anima schiude  
novella,  
su la favola bella  
che ieri  
m'illuse, che oggi t'illude,  
o Ermione.<sup>12</sup>

---

12 Gabriele D'Annunzio, *La pioggia nel pineto*, vv. 8-9 e 116-128, in *Id.*, *Alcyone*, edizione critica a cura di Pietro Gibellini, Milano, Mondadori, 1988, pp. 79 e 84.

Il dialetto reagisce qui con la fonte letteraria smascherandola, negandone l'autenticità. Gli ultimi versi riprendono una fonte latina (la frase attribuita da Svetonio a Nerone in punto di morte) in un contesto però di versi in lingua:

Su, mettiamoci insieme  
in stereo  
a gridare parole  
estreme  
tipo "Qualis artifex pereo!" (p. 101)

La celebre trasformazione in zucca del divo Claudio narrata da Seneca è fonte scoperta per il titolo e il tema di *Apocolocintosi*, parola ripresa nella poesia (con maggiore spaziatura tra le lettere, quasi a dilatarne la pronuncia) e in quel caso tradotta nel testo italiano a fronte «zucchificazione» (p. 105), mentre il dialetto mantiene al suo interno il neologismo senecano (p. 104).

Di ascendenza leopardiana è invece l'«Età provètta» (p. 108) di \*\*\**In ore fora de man*, accostata a una «Entfremdung» distinta in nota da quella teorizzata da Brecht («qui col senso crudele di alienazione a se stessi», p. 109):

«Età provètta», in altre maniere e co altro tipo de Entfremdung tu à inpolpà quel che un insonio da dóven me vea mostrà. (p. 108)	«Età provètta», in altre maniere e con altro tipo di Entfremdung hai rimpolpato quel che un sogno da giovane mi aveva mostrato. (p. 109)
--	---

Varia la relazione che questi versi in dialetto stabiliscono con la rispettiva trascrizione in italiano, fornita da Zanzotto sempre in corpo minore ma in posizioni tipografiche diverse. La traduzione si trova infatti a lato ma nella stessa pagina dell'originale in *Stereo*, in una posizione che non la mette in evidenza ma la relega piuttosto a supporto per la lettura del testo in dialetto, e, con intento simile, in calce alla poesia per quanto riguarda l'intervento finale attribuito alla figura di Nino<sup>13</sup> in *Avventure metamorfiche del feudo. 5* (p. 128), componimento

---

13 Personaggio apparso per la prima volta nella *Beltà*, Nino è protagonista della pubblicazione, curata da Andrea Zanzotto, intitolata *Colloqui con Nino*, nella cui premessa il curatore così descrive questo singolare personaggio: «Ecco Nino, un uomo dei campi molto vecchio, molto indipendente, in un angolo della provincia veneta, in una felice zona collinare, che però di anno in anno resta sempre più deturpata, mentre le

altrimenti scritto in italiano.

Le altre poesie citate, invece, sono completamente scritte in dialetto e corredate di trascrizione italiana nella pagina a fronte. Anche nell'indice le due versioni sono indicate per questi casi come varianti diverse della poesia: addirittura, la traduzione di *Parché che no posse dirghe VIDISON* presenta un titolo alternativo in italiano, che precede la trasposizione di quello originale: *Bianche luci di vitalbe invernali* (p. 115). Quest'ultimo componimento riguarda proprio il necessario abbandono del termine dialettale «vidison» in favore dell'italiano «vitalba» per designare il gentile fiore di una pianta altrimenti maligna e invasiva:

I vidison i é  
cofà vide ustinate e cative,  
i vidison no i é  
che par fârgen fassine e falive.

Per questo i so fior «vitalba»  
me toca ciamar, e basta.  
No so cossa che i apie a che far  
lori, sufiadi in vieri de ben altra casta.  
(p. 114)

Le vitalbe sono  
come viti ostinate e cattive,  
le vitalbe non sono  
che per farne fascine e faville.

Per questo i lor fiori «vitalba»  
mi tocca chiamare, e basta.  
Non so cos'abbiano a che fare  
loro, soffiati in vetri di ben altra casta.  
(p. 115)

Evidente qui la necessità di leggere le due versioni comparandole tra loro, poiché la traduzione sola sarebbe insufficiente anche per una comprensione superficiale del significato, marcatamente metalinguistico, della poesia.

Simili considerazioni si possono fare per la trasformazione del verso «nubi, nefélai, nèole» (*Stereo*, p. 100), *tricolon* di lingue diverse per designare lo stesso elemento. Nella trascrizione si preferisce infatti fornire il significato delle parole, indicando tra parentesi la lingua di appartenenza: «nubi, nubi (gr.) nubi (dial.)» (ivi).

A volte non è rispettata la divisione in versi della versione in dialetto, come, ancora una volta, in *Stereo*, dove coppie di versi molto brevi sono accorpati in uno solo nella trascrizione:

---

strutture reali e le “forme visibili”, paesistiche, della civiltà agricola si stanno sempre più modificando. Egli gode fama di indovino, profeta, botanico, poeta, astronomo e gastronomo ecc. (come risulta dal suo biglietto da visita) e non si rassegna ad abbandonare del tutto il suo podere, la sua vigna, fino a qualche anno fa meravigliosamente curati.» Zanzotto, *Due parole agli amici lettori*, in *Colloqui con Nino*, a cura di Andrea Zanzotto, Pieve di Soligo, Edizioni Grafiche V. Bernardi, 2005, p. 11.

che i te ciapa  
e po' i te slapa  
[...]  
l'acqua la se ciol tute  
le so vece contrade,  
(p. 100)

che ti prendono e ti risucchiano  
[...]  
l'acqua si riprende tutte le sue vecchie strade  
  
(ivi)

In genere la traduzione riproduce tuttavia fedelmente verso per verso il contenuto delle poesie in dialetto, anche a costo di perdere del tutto o in parte alcune caratteristiche prosodiche del testo di partenza, quali principalmente le rime, frequentemente cercate nella stesura originale, come nei passaggi da «zharvel : pèl» (p. 104) a «cervello : pelle» (p. 105), da «peri : jeri» (p. 108) a «pere : ieri» (p. 109), da «balón : sión : rodolón» (pp. 127-128) a «pallone : temporale : rotoloni» (p. 128), da «gnent : vent» (p. 106) a «nulla : vento» (p. 107): qui «niente» invece di «nulla» avrebbe mantenuto almeno l'assonanza, ma Zanzotto privilegia il sostantivo dalla connotazione più astratta poiché si tratta di un «nulla» non concreto ma interiore, quasi metafisico.

Anche per la traduzione dal dialetto sono introdotte note esplicative, che chiariscono più ampiamente ad esempio la valenza di espressioni tipiche della parlata locale, come per la frase idiomatica «pesar peri»: «tentennare il capo addormentandosi seduti (idiomatico). Si riferisce alla testa chinata sopra una stadera per osservare il peso» (p. 109); oppure per il termine dispregiativo «baloner», la cui resa a testo con «cicciotto» non pare sufficiente all'autore, il quale aggiunge: «*Balonèr* è ciccione, grassoccio. Anche se oggi il termine è usato per bambini e no, drogati dal calcio» (p. 105).

Una ricerca poetica ulteriore nelle trascrizioni in lingua, a mostrare un'interazione non passiva con il testo di partenza, è testimoniata da alcune leggere variazioni che trovano una ragione alla luce del nuovo assetto linguistico delle poesie. Si noti lo spostamento dei versi nella trascrizione dell'ultima quartina di *Parché che no posse dirghe VIDISON*:

Almanco in tre parlar frenarla  
e scongiurarla 'sta pianta se cogne  
– Traveller's Joy, Clematis, Waldrebe –

Almeno in tre lingue frenarla  
e scongiurarla questa pianta si deve  
(senza sperare di riuscire a farcela)

senzha sperar che de ela se se scarogne.      – Traveller’s Joy, Clematis, Waldrebe –.  
(p. 114)      (p. 115)

La conclusione, che nel testo in dialetto smentisce ogni speranza di avere la meglio sulla pianta di vitalba pronunciando il suo nome in inglese, in latino e in tedesco, in una sorta di triplice scongiuro, viene anticipata a fronte al penultimo verso, al fine di imitare, impiegando parole diverse, lo schema rimico ABCB dell’originale. Alla rima «cogne : scarogne» si sostituisce però così una semplice assonanza, «deve : Waldrebe»; d’altra parte, si aggiunge un legame fonico tra il primo e il terzo verso: «*frenarla*» e «*farcela*», oltre a terminare con la stessa sillaba, presentano molti suoni comuni, evidenziati qui mediante il corsivo.

Dal punto di vista, infine, delle scelte lessicali all’interno delle opzioni offerte dalla lingua italiana, si osserva spesso, come avviene anche in altri casi di autotraduzione da parte di Zanzotto, uno scarto dal testo di partenza che segna per lo più la tendenza a un innalzamento del registro e la ricerca di soluzioni meno connotate in senso popolare e colloquiale:

co le so slenguazhade (p. 100)	coi loro colpi di lingua (ivi)
la se a ciapà in te ela (p. 104)	ha assimilato (p. 105)
ciuciar-sù (p. 106)	assaporarsi (p. 107)

Gli esempi mostrano un fenomeno in parte inevitabile, ma allo stesso tempo prova di una volontà, da parte del poeta, di esprimersi nella sua parlata locale in maniera il più possibile autentica, e, nel passaggio alla lingua ufficiale, di non tentare di imitare il tono proprio del dialetto ma di trovare un nuovo ritmo. Lungi dal voler sfuggire alle insidie poste dallo scarto tra le due tradizioni linguistiche e poetiche diverse, Zanzotto manipola sapientemente le differenze e costringe il lettore a una doppia attenzione, che tenga conto cioè di entrambe le versioni offerte dal poeta.

## Irruzioni del dialetto in *Conglomerati*

Il più recente volume di poesia di Andrea Zanzotto, intitolato *Conglomerati*, è uscito nel 2009<sup>1</sup> (finito di stampare in febbraio) nella collana “Lo Specchio” della casa editrice Mondadori. Questa raccolta presenta una forte continuità con quella precedente, *Sovrimpressioni*, in calce alla quale l'autore aveva avuto già modo di anticipare, in riferimento ai «nuclei» di poesie che la formavano: «Esistono già numerosi altri nuclei contemporanei a questi, e in parte già sviluppati»<sup>2</sup>. La consueta *Nota* al libro, in *Conglomerati*, conferma tale volontà di collegare esplicitamente le due sillogi, quando si precisa che «La maggior parte dei testi qui raccolti risale al periodo successivo a *Sovrimpressioni*, ma un certo numero è più antico» (p. 201).

Certamente più antiche, addirittura risalenti, secondo la datazione a piè di pagina, al periodo di esordio della poesia di Zanzotto, sono i due testi della sezione *Disperse*, *A Emi che torna da Parigi* (p. 199) e *Sandro Nardi* (p. 200), stampati in corpo minore e datati rispettivamente 1950 e 1951. Altro testo recante un'indicazione cronologica di stesura è il molto più recente *Penso alle volte che noi (tutti i viventi)* (p. 191), secondo la nota in calce «atto scritto nonostante il dito a scatto 2004?». Per altre poesie della raccolta, la data di composizione o almeno di ispirazione si deduce chiaramente dal titolo: *Inizio 2000* (p. 30), *Lievisissime rotelle del 2000* (p. 37, e in un verso: «2-2-2000 che delizia»), *Roghi (1944-2001)* (p. 43), *Giorno dei morti 2 novembre 2003* (p. 63). Le indicazioni cronologiche nel titolo o nell'*incipit* sono piuttosto frequenti in questa raccolta zanzottiana, ma in altri casi non comprendono la precisazione dell'anno (che è possibile però a volte evincere dai riferimenti all'attualità all'interno del testo), come per *Tristissimi 25 aprile* (p. 41), *Altro 25 aprile* (p. 44), *27 novembre* (p. 149), *(2) Nel giorno di Ognissanti* (p. 165), *Il 29 febbraio* (p. 171).

Per alcuni componimenti, un termine cronologico *ante quem* è costituito dalla precedente pubblicazione in altri luoghi, come nel caso della poesia *Muffe* (pp. 58-59), stampata anche nel volume fotografico *Molo K Marghera*<sup>3</sup>, e di *L'aria di Dolle* (pp. 87-88) e *Elleboro: o che*

---

1 Zanzotto, *Conglomerati*, Milano, Mondadori, 2009 (Lo Specchio). In questo capitolo, i riferimenti testuali relativi a questa raccolta saranno contrassegnati d'ora in poi semplicemente dall'indicazione di pagina a testo.

2 *Id.*, *Sovrimpressioni*, cit., p. 133.

3 *Id.*, *Muffe*, in Giuseppe Dall'Arche, *Molo K Marghera. L'altra Venezia*, testi di Andrea Zanzotto, Gianfranco

*mai?* (pp. 150-153), già nel numero monografico de «L'immaginazione» dedicato a Zanzotto per i suoi 85 anni<sup>4</sup>.

A rimarcare lo stretto collegamento con *Sovrimpressioni*, la prima poesia di *Conglomerati*, eponima della sezione di cui fa parte, è intitolata *Addio a Ligonàs* (p. 9): il nome dialettale di questa casa-osteria di campagna dà il titolo, come si è visto, anche a tre poesie della prima parte di *Sovrimpressioni*. L'«Addio» sembra segnare una perdita di speranza ancora più profonda che negli anni precedenti in relazione alla salvezza del paesaggio umano, assalito da un progresso sempre più invasivo e autodistruttivo:

*Addio a Ligonàs*

E così il purulento, il cancerese, il cannibalese  
s'increspa in onda, sormonta  
tutto ciò che con ogni amore e afrore di paese  
doveva difenderti, Ligonàs, circondato  
ormai da funebri viali di future “imprese”,  
da grulle gru, sfondamenti di orizzonti  
che crollano in se stessi  
intorno a te. (p. 9)

Ancora, Zanzotto evidenzia la relazione tra i due libri facendo osservare, nella nota a *E di notte s'avventa alto il rogo* (p. 49), come la poesia costituisca una «Variazione di *Primizie del primo mese*, in *Sovrimpressioni*».

Nel libro-intervista *In questo progresso scorsoio*<sup>5</sup>, uscito quasi contemporaneamente a *Conglomerati*, e all'interno del quale si riprende una poesia di questa raccolta, *Rio fu*<sup>6</sup>, Zanzotto definisce ancora una volta lo statuto della poesia nella società attuale, denunciando le insidie alle quali essa si trova esposta:

Se la cosa può avere un'importanza, aggiungerei che tutto questo groviglio di mancamenti e di distorsioni tende immediatamente a presentarsi all'interno del linguaggio e nelle figure

---

Bettin, Angelo Schwarz, Vicenza, Terra Ferma, 2007, p. 5.

4 *Id.*, *L'aria di Dolle e Elleboro: o che mai?*, in «L'immaginazione», n. 230, maggio 2007, pp. 3 e 44-45.

5 *Id.*, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009.

6 *Ivi*, pp. 69-70.



Allo stesso modo, il titolo *L'aria di Dolle* (p. 87) è volutamente un doppio di *L'acqua di Dolle*, contenuta nella prima raccolta, *Dietro il paesaggio*<sup>11</sup>, come sottolineato da Zanzotto in una nota apparentemente riferita al toponimo Dolle (nella quale non si svela però la vera denominazione del paese: Rolle):

Dolle toponimo irrealista di una realtà, presente già cinquant'anni fa nella mia prima raccolta poetica *Dietro il paesaggio*, allora con *L'acqua di Dolle*. (p. 88)

Inoltre, la centralità degli elementi del paesaggio portatori di segni e significati profondi sull'esistenza dell'uomo marca una continuità con tutta la precedente poesia zanzottiana, come dichiarato anche dall'autore, in riferimento in particolare ai «conglomerati» eponimi, in una conversazione con chi scrive:

E direi che qui, in *Conglomerati*, si sono incontrati tutti i temi della poesia che avevo scritto durante tutta la vita. Il tema stesso dei conglomerati, delle crode del Pedrè, risale alla prima infanzia, perché lì ci portavano a passeggiare: erano zone vicine naturalmente ai campi di battaglia, ma anche abbastanza distaccate, quindi un luogo totalmente e misteriosamente bello.<sup>12</sup>

Nella nota introduttiva alla poesia *Crode del Pedrè* (p. 12) così sono descritti questi massi rocciosi che hanno ispirato il titolo della raccolta, rivisti in una recente occasione e subito portatori di intense immagini dell'infanzia:

Ho ritrovato il cupo e inquietante labirinto di massi coperti più o meno di vegetazione o nudi, comunque erti. La vegetazione varia, da enormi piante di edera che quasi sostenevano i massi, a quercioli, ontani [...] tutto quel tenebroso e glorioso labirinto in cui si sedimentava l'infanzia, ma con luci pure, e poi il vuoto di decenni, e poi le immagini nelle pitture di mio padre.

Un ritorno di immagini che segna lo sgorgare rinnovato della parola poetica, la quale si avvale ancora una volta, in questo volume, oltre che dell'italiano e del dialetto, di altre lingue care al poeta, come il greco («*ómphalos*», p. 9, «*Δουλός εἶμι σου* [Sono tuo schiavo]», p. 177), il

---

11 Zanzotto, *L'acqua di Dolle*, in *Dietro il paesaggio*, ora in *Id., Le poesie e prose scelte*, cit., p. 82.

12 La conversazione con il poeta cui ci si riferisce qui è avvenuta a Pieve di Soligo il 28 gennaio 2010.

latino (es. «lux aeterna», pp. 79-80 e 82, «vulnerant omnes ultima neecat? Mah!», p. 123, «sublimis», p. 139, «Rex frondium», p. 173), l'inglese («writings di writers» (p. 35), «ghost», «google», p. 44). Presenti naturalmente, quasi a prestare opera di soccorso nella descrizione di circostanze emotivamente intense, il francese e il tedesco, spesso legati a citazioni, per lo più letterarie: per il francese, «ça ira, ça ira» (p. 43, qui come reazione dei partigiani ai roghi tedeschi del 1944) deriva da un canto della Rivoluzione francese, la «Jeune Parque risalita dal Lete» (p. 86) fa riferimento al poema *La Jeune Parque* di Paul Valéry (1917), mentre «Joie, joie, joie, pleurs de joie» (p. 110) è, come precisa la nota d'autore, citazione di Blaise Pascal (da *Mémorial*, 1654). Per il tedesco, al «ça ira» di cui sopra risponde il parodico «Kot mit uns Kot mit uns» (p. 43, con nota a piè di pagina che definisce «Liquame» questo motto nazista, in realtà «Gott mit uns»); a p. 81, il titolo di un'opera di Paul Celan, *Sprachgitter*, è posto tra parentesi e con punto di domanda in chiusura della poesia *Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante [Prima versione]*; «Pallasch» (p. 149) è, come spiega l'autore stesso, «una delle parole pronunciate da Hölderlin durante la follia»; il «terribile Unheimliche» (pp. 163 e 165) rimanda al concetto freudiano di «perturbante». Un inserto da una lingua insolita, l'ungherese, si legge nella poesia *Silvia, Silvia là sul confine*, come omaggio alla giovane studentessa di questa lingua scomparsa in giovane età: «“Jó estét, kisasszoni!”» (p. 106).

L'intarsio di elementi differenti è una delle principali cifre stilistiche di *Conglomerati*, come è stato osservato da Silvana Tamiozzo Goldmann:

L'incanto di queste poesie è nei cambi di ritmo impreveduti (si pensi a *Elleboro: o che mai?*, con quel recitativo a lato, sottovoce), nei frammenti – intarsi di inglese, latino, nel dialetto, negli stessi errori funzionali ai suoni improvvisi e impossibili che si accendono («ffreddi, nati da incesti freddi», Ccalma, kalma ecc.), nelle insistenze sulle proparossitone, nelle zampillanti allitterazioni, nei segni, disegni, indicazioni che qua e là costellano i testi, nella struggente litania di poesie come “*Mai*” delle sere “*mai*”, o nel ribattere ossessivo di un tasto (si veda. *Le notti fremono di ladri e di ghiacci*); negli stacchi lirici («Oh ponticelli/ oh tenui millepiedi per l'approdo di barche»); nell'erotismo sottile che percorre testi come (*Forre, fessure 2*) e (*Sublimerie*) o nei giochi espliciti con Montale, nelle autocitazioni o negli omaggi e negli echi (come quello leopardiano che chiude *E così ti rintracciamo*, vestibolo del compianto a Silvia.<sup>13</sup>

---

13 Silvana Tamiozzo Goldmann, *Andrea Zanzotto*, *Conglomerati*, in «L'immaginazione», n. 256, luglio-agosto

In questo contesto di contaminazione di tasselli diversi, entra naturalmente a più riprese il dialetto, che giunge a designare con maggiore concretezza luoghi, personaggi e condizioni dell'animo anche all'interno di versi in italiano.

In *Sì, deambulare* l'invocazione scherzosa a «San Tizian, co la viola in man» (p. 34) è ripresa, alcuni versi dopo, con maggiore fedeltà al proverbio popolare originale: «San Bastian con una viola in man»; quasi per associazione di idee, subito dopo si rievoca «da Bastianel, bella osteria di diecimila anni fa». In *Misteri climatici*, la «parpagnacca» del mese di giugno (p. 48; con la nota: «Dial. “materiali sessuali”»<sup>14</sup>) è in forte assonanza con la «passacaglia» del verso precedente, la quale tuttavia è termine della lingua italiana per una danza popolare molto ritmata, simile alla «ciaccona»<sup>15</sup>, pure nominata appena prima in fine verso. La meditazione sulla senilità *Candelele, inciampi* (p. 74) – con esergo «troppe troppe candeline», che anticipa/traduce la prima parola del testo, in dialetto – chiama in soccorso la parlata locale come per far fronte a un fenomeno universale (anticipando la poesia successiva, nella pagina a fronte, *La toseta*, in versi dialettali); la parola magica «MONDRAGON» (p. 89, nell'omonimo componimento) rimanda a una sublime «inescrivibile identità»; ancora in caratteri maiuscoli i toponimi «SAN FRIS, SAN MOR» (p. 130, in “*Freddo di novembre scaldando una propria zampa con tutte e due le mani*”), definiti a piè pagina: «Toponimi reali nel profondo di erte propaggini. San Fris: San Felice; San Mor: San Mauro (dial.)».

A chiudere la poesia *Casa Usher chiama la nostra casa* (p. 174) interviene una notazione metalinguistica tra parentesi, riferita al precedente «si trova senza gran voglia»: «(in dialetto desvolontà)». L'espressione è riferita al figlio del poeta, «l'americano Giò», invitato a ovviare alle minacce che incombono sulla casa paterna, che lui pure lamenta, con riferimento al racconto *Il crollo di Casa Usher* di Edgar Allan Poe. Così Zanzotto spiega questa chiusa:

Ho scritto «in dialetto desvolontà» perché «desvolontà» ha un'accezione proprio tipicamente dialettale: raccoglie l'idea di non volontà, ma sfiorata quasi.<sup>16</sup>

---

2010, p. 64.

14 Il termine non è attestato dai principali dizionari dialettali veneti, ma esiste il sostantivo molto simile «parpagnàco», definito «dolce a forma oblunga particolarmente aromatizzato» in Emanuele Bellò, *Dizionario del dialetto trevigiano (di Destra Piave)*, con note storiche sui dizionari del dialetto trevigiano di Agostino Contò, Treviso, Canova, 2001.

15 Cfr. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit.

16 Affermazione registrata da chi scrive durante una conversazione con il poeta avvenuta a Pieve di Soligo il 28 ottobre 2009.

Tra i nomi di piante che in *Conglomerati* segnano punti di resistenza ai cambiamenti del paesaggio, nella casa abbandonata di *A Zuel di qua* (p. 180) è «ospite permanente almeno un cavaròncol», del quale sono fornite in nota le denominazioni italiana e latina: «Biacco (*Hierophis viridiflavus*)». In vernacolo meneghino, alla fine della stessa poesia, il nome di una stella al centro di una contesa scientifica alla fine degli anni '80 e battezzata "Gheminga" dal suo scopritore, Giovanni Bignami; per Zanzotto la condizione incerta di questo astro è paragonabile alla situazione insensata dell'uomo sulla Terra (e si noti che il dialetto, pure non locale, richiama, ancora una volta, la pratica del «filò»):

In alto brilla la stella Gheminga  
o siamo noi, qui, su Gheminga, a fare filò? (p. 181)

Quattro sono i componimenti di questa raccolta interamente o in parte scritti in dialetto: i primi due, *Silenzio dei mercatini 2* (pp. 25-27) e *Inizio 2000* (pp. 30-32) fanno parte del secondo raggruppamento di testi all'interno della prima sezione, *Addio a Ligonàs*; gli altri, *In te le peste da distrazhion* (pp. 67-69) e *La toseta* (p. 75), sono inseriti nella terza parte della sezione *Tempo di roghi*.

*Silenzio dei mercatini 2*, come esplicitato dal titolo, è una variante della poesia appena precedente, *Silenzio dei mercatini 1*, appunto. Anche se la scena descritta del mercato silenzioso è la stessa, e ricorrono alcune immagini, come quelle dei vermi e del vento di marzo, la trattazione del tema è differente nei due testi, forse con una maggiore intensità in dialetto, se si osserva ad esempio che le «nuove povertà» (p. 24) corrispondono nella seconda poesia alla più drammatica «miseria del mondo» (p. 26).

Si comincia in italiano poi «si scivola» nel dialetto nei versi di *Inizio 2000*, per poi ritornare all'italiano e infine concludere di nuovo nel «vècio parlar». «Come si scivola bene sul "duemila"» (p. 30), esordisce Zanzotto, che riprende l'immagine in una poesia successiva: «Lievissime rotelle del 2000, / come si pattina bene su di voi» (*Lievissime rotelle del 2000*, p. 37). Molto fitti sono, in *Inizio 2000*, i riferimenti alla realtà attuale, mescolati, in particolare nelle parti in dialetto, a reminiscenze letterarie. Nel ricordare lo strano fenomeno della caduta di blocchi di ghiaccio dal cielo avvenuto in Spagna nel 2000, il poeta prosegue passando improvvisamente al dialetto per citare due autori, entrambi padovani ma cronologicamente

lontani tra loro, Ruzante e Giuliano Scabia:

Questo accade in Spagna, ma è accaduto anche a Padova  
grazia arrivata agli Antenori, anca sora 'l Pavan de Ruzante  
anca in te la foresta Pavante che sol che Scabia sa usmar  
e anca mi sono qua e là indovinar in  
te' sti toch de jazh che ne vien a inbaucar co 'n lustro (p. 30)

anche sopra il Pavan di Ruzante / anche nella foresta Pavante che soltanto Scabia sa fiutare /  
e anch'io sono qua a indovinare in / questi pezzi di ghiaccio che ci vengono a stordire con  
lucido (p. 32)

Dopo il riferimento al mondo magico della «foresta Pavante», ambientazione privilegiata delle storie narrate dall'amico Scabia (per il quale viceversa è la «Pavante Foresta»), il poeta colloca qui se stesso al termine di un'ideale triade di visionari. Zanzotto e Scabia sono senz'altro accomunati da simili intenti poetici, in un mondo ad essi avverso, come dimostra ad esempio la *Domanda di conforto a un poeta amico* rivolta da quest'ultimo a Zanzotto nel suo libro *Opera della notte*:

Quei poeti che nella selva (o nelle case delle città) «suonano uno strumento qualche, forse un pianoforte» – tengono viva l'allegria delle lingue – e la natura del mondo. Sono i corpi/voci che nutrono la lingua/linfa.

Ti vedo fra quei suonatori e ti domando conforto – mentre sta cadendo la neve, qui e là da te,  
tuo G. S.

inverno 2002.<sup>17</sup>

Il dialetto, con la sua forza spesso parodica, può assorbire nel suo dettato non solo i misteri del paesaggio che più gli è proprio, ma anche concetti epistemologici quali «noumeni e fenomeni» (p. 30), un termine del modaiolo tecnicismo anglicizzante come «wetware» (p. 68), oppure personaggi della contemporaneità internazionale, come Alan Greenspan, per molti anni segretario della Federal Reserve, perciò punto di riferimento per la Borsa di Wall Street e per l'economia mondiale:

---

17 Giuliano Scabia, *Domanda di conforto a un poeta amico*, in *Id.*, *Opera della notte*, incisioni dell'autore, Torino, Einaudi, 2003, p. 120.

con la canzoncina squittita fuori da chi sa quale  
gola dialettale: chi élo Alan da Grespan?  
ma élo da Alan o da Grespan  
che 'fa screcolar – e nol sa gnanca lu parché  
tuta la Strada del Mur  
sto bon òn che col tossis  
al sveia i bis  
che col tas  
al fa indromenzar i tas (p. 31)

chi è Alan da Grespan? / ma è da Alano o da Crespano / che fa  
scricchiolare – e nemmeno lui sa perché / tutta la Strada del Muro  
[Wallstreet] / se è da Alano o da Crespano / questo buon uomo che se  
tossisce / sveglia le bisce / che se tace / addormenta i tassi (p. 32)

La deformazione dialettale del nome di questo personaggio lo espone a un gioco di parole con i toponimi veneti Alano e Crespano e lo colloca al centro di una filastrocca infantile con momenti scatologici, poiché le variazioni della Borsa sono poi collegate sarcasticamente, come nei detti popolari, alle sue funzioni fisiologiche.

Tale contaminazione di fonti diverse mostra nuovamente come l'uso del dialetto non comporti per Zanzotto un ripiegamento su se stesso o sulla realtà locale, ma come esso costituisca un solido ancoraggio all'autenticità, attraverso il quale si può mettere alla prova ciò che gli uomini mostrano di ritenere di volta in volta imprescindibile.

L'immagine dantesca del fiume infernale Acheronte è evocata in *In te le peste da distrazhion*, dove si depreca l'avanzare dei sintomi della vecchiaia:

sie pur questo 'l scomenzar dei sguinzh  
che vien su da le fogne de Acheronte  
fin su la fronte e le la passa  
e inte i tendri jardin de roba grisa (p. 67)

seppure in questo incominciare degli schizzi / che vien su dalle fogne di Acheronte / fino  
sulla fronte e la trapassa / e nei teneri giardini di materia grigia (p. 69)

Figura di giovinezza è quella che ispira la poesia *La toseta*, invocata «co la to belezha / de musseta»<sup>18</sup> (p. 75). Si tratta della sola poesia in dialetto senza traduzione in italiano; così Zanzotto, in una conversazione con chi scrive, ha motivato la sua scelta e commentato, fornendo anche qualche trasposizione in lingua, alcuni versi del testo:

Si capisce meglio senza traduzione. Io ho preferito lasciarla «La toseta», proprio, perché corrispondeva a un dato di fatto. C'era una ragazzina che, non so per quale motivo, «intant che 'n dée / par la me strada, / tu me a ciamà»... «Despetolarte» significa «staccarti» e «che raza de roe / su par al cul che tu te à tirà» vuol dire «che razza di rovi ti sei tirata su per il sedere». Quando uno fa un gesto che non gli conviene si dice così. E poi... e questa è carina: «che s'ciap de carte / che tu a fat solar!», «che uccelli di carte che hai fatto volare!».<sup>19</sup>

Per gli altri versi in dialetto, invece, Zanzotto offre una puntuale versione italiana, qui non a fronte ma, in corpo minore, alla fine delle rispettive poesie. Questa impostazione tipografica determina la perdita del singolare *layout* delle poesie, poiché i versi assumono spesso posizioni sfasate nella pagina, mentre nella traduzione sono posti semplicemente uno di seguito all'altro. Nel finale di *Inizio 2000* si perde addirittura, nella traduzione, la divisione della parola «plastica» tra gli ultimi due versi:

'l en dat a cior su un so fradel de plastica e l'ha inciodà là. (p. 32)

è andato a prendere un suo fratello di plastica / e l'ha inchiodato là. (ivi)

Nella generale fedele corrispondenza della parafrasi italiana ai versi in dialetto, si notano alcuni inevitabili cambiamenti, riguardanti anzitutto l'ambito lessicale. Il «mal del desmentegon»<sup>20</sup>(p. 67) è un modo di dire popolare che non ha un corrispettivo esatto in lingua; è reso perciò mediante l'espressione neutra, intensificata dall'aggettivo, «pesante smemoratezza» (p. 69). Così, «me sente 'ndar in bestia» (p. 67) si trasforma in «mi sento invadere dall'ira» (p. 69), con innalzamento del registro. Analogamente, l'aggettivo piano

---

18 Cfr. «la belezha del muss» in Zanzotto, *21/3 Equinozio di primavera*, in *Id., Sovrimpressioni*, cit., p. 59.

19 Dalla registrazione dell'incontro con il poeta svoltosi a Pieve di Soligo il 28 ottobre 2009.

20 Cfr. anche «mal desmentegon», riferito al dolore del parto.

«diretta» sostituisce la locuzione «a squara» (p. 27), interrompendo l'originale *tricolon* di espressioni idiomatiche simili (costituite da «a»+sostantivo): la sequenza, riferita all'improvviso arrivo della miseria del mondo: «a pionbo / a squara / a manarin» diventa infatti «a piombo / diretta / a mannaia» (ivi).

Si registrano anche alcune curiose omissioni, nella trascrizione italiana, come se l'autore volesse riservare il vero messaggio alla versione dialettale e attribuire un ruolo quasi riassuntivo all'altra: in *Silenzio dei mercatini 2* l'elenco «robe, color, vozhe, zhigar ciamar» (p. 25) diviene, perdendo il primo elemento, «colori voci chiamare gridare» (p. 27)<sup>21</sup>, mentre la domanda «E son-e / vivo in via de mort anca mi come ti?» (p. 25) è riformulata priva del contrasto vita/morte: «E sono / in via di morte anch'io come te?» (p. 27). In *In te le peste da distrashion*, poi, è un'intera frase, già posta a lato degli altri versi e tra parentesi quadre, «[al me pore bignami 'l perzh pagine]» (p. 68), a essere totalmente omessa nella versione in lingua: segno tangibile di una perdita e al tempo stesso volontà di mantenere il versante dialettale come quello di espressione più autentica.

In altri contesti, la maggiore sinteticità del testo italiano è dovuta alla riduzione di espressioni idiomatiche originali a esiti più neutri, come per il mutamento di «a tuti ghe vien la tremarola» in «tutti tremano» (p. 32).

La rielaborazione in lingua del testo di partenza comprende, in qualche caso, modifiche nell'ordine delle parole e delle frasi:

quant che 'sto medo taser l'é de maraveie,  
– tute da tirar nude, inpignì. (p. 26)

quanto questo mezzo tacere è di meraviglie  
colmo, / tutte da tirar nude. (p. 27)

e se na scoreda l' mola  
a tuti ghe vien la tremarola (pp. 31-32)

se rilascia una scoreggia / tutti tremano  
(p. 32)

co fa quande che quatro 'olte ò girà  
su de mi sbrissando diventando perno (p. 68)

come quando ho girato quattro volte / su  
me stesso diventando perno (p. 69)

Zanzotto sembra preferire nel dialetto la chiusura di verso in ossitona, mentre per i versi

---

21 «Stone desmentegandose de pi / de mède de le nostre parole [Stiamo dimenticandoci di più / di metà delle nostre parole]», recita la poesia pochi versi dopo (pp. 25 e 27).

tradotti applica un criterio di chiarezza e di facilità di lettura: nel primo caso, non separa l'aggettivo «colmo» dal complemento «di meraviglie», come invece avviene nella prima versione, dove si crea un forte inciso; nel terzo esempio, allo stesso modo, non riproduce l'iperbato della prima versione. Nel secondo caso qui riportato, l'anticipazione dell'oggetto di «rilascia» (di registro più alto rispetto all'esplicito «mola», il che crea un effetto piuttosto ironico, visto il referente scatologico dell'azione) non sarebbe funzionale all'esistenza della rima, perciò è evitata.

I versi dialettali di *Conglomerati* sono spesso legati da rime e assonanze, come a creare un andamento da poesia popolare, e sono per lo più caratterizzati da un tono scherzoso, o comunque di chiacchierata in confidenza. La parafrasi italiana offre soprattutto uno strumento di chiarimento del testo originale, senza una particolare ricerca di nuovi espedienti prosodici che conferiscano un valore poetico alla traduzione di per sé.

Del resto, l'*understatement* di questi versi è evidenziato dal poeta stesso, il quale in una sorta di confessione autocritica sdrammatizza il discorso proprio mentre stava accostando la sfera metafisica: esso viene assimilato, grazie a un pittoresco detto popolare, a un chiacchiericcio di comari (che non può non far pensare, per analogia, al contesto del filò, motivo portante dei primi versi in dialetto pubblicati da Zanzotto):

sta ingrumada de paltan  
par gnent infiltrada da tuti i parfun dei dèi  
dèi desbon o desmat? Basta, mi sol ò fat  
un marcà de ciacole pèdo de quande  
co tre femene e 'n pignat  
al marcà l'é fat. (p. 68)

questo grumo di fango / per niente infiltrata da tutti i profumi degli dèi / dèi davvero o per  
scherzo? / Basta, qui ho soltanto fatto / un mercato di chiacchiere peggio di quando / con tre  
donne e una pignatta / il mercato è fatto. (p. 69)

«In forma di *haiku*, o forse, poemi»:  
composizione inglese e trascrizione italiana degli *haiku*

Lo “haiku” è un componimento poetico proprio della tradizione letteraria giapponese, costituito da diciassette sillabe, distribuite in tre versi rispettivamente di cinque, sette e cinque sillabe.<sup>1</sup> Derivato nel XVII secolo dal distacco della prima parte del “tanka”, formato invece da 31 sillabe ripartite in cinque versi, lo haiku è caratterizzato da una ricerca di semplicità e di forza evocativa, che si realizza mediante l’eliminazione, per quanto possibile, di elementi linguistici non strettamente necessari, quali ad esempio le congiunzioni. Al centro degli haiku è la natura in ogni sua manifestazione<sup>2</sup>, secondo l’avvicinarsi delle stagioni: in ciascuno è infatti presente un accenno a uno specifico periodo dell’anno. Gli haiku tradizionali non hanno alcun titolo e il loro significato – che in genere allude senza esplicitarli a stati d’animo suscitati nello “haijin” (poeta) da una scena naturale – si deve esaurire nell’ambito dei tre versi canonici. Il primo e più importante autore di haiku è stato Matsuo Bashō (1644-1694), considerato in generale uno dei più grandi poeti giapponesi.

Questo genere poetico ha suscitato, in particolare nel XX secolo, un grande interesse da parte della cultura occidentale, che non sempre l’ha interpretato secondo lo spirito che gli è proprio<sup>3</sup>, ma lo ha spesso accostato a forme poetiche brevi più familiari, quali, ad esempio, l’epigramma. Roland Barthes, intellettuale francese e profondo conoscitore della cultura giapponese, così descrive questo tipo di componimento: «la sua arte è anti-descrittiva nella misura in cui ogni stadio della cosa è immediatamente, caparbiamente, vittoriosamente trasformato in una fragile essenza di apparizione».<sup>4</sup>

L’assunzione della forma haiku nelle lingue occidentali, promossa anche a livelli dilettantistici

---

1 Per la definizione delle caratteristiche dello haiku nella cultura giapponese si è fatto riferimento principalmente all’antologia *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all’Ottocento*, a cura di Elena Dal Pra, Milano, Mondadori, 1998.

2 Si tratta di una natura «reale», che irrompe nella poesia «nelle sue manifestazioni infinitesimali e anche in quelle meno adatte a essere cantate». E. Dal Pra, *Introduzione*, ivi, p. IX.

3 Del problema della comprensione e della produzione di haiku in una cultura di area occidentale si è occupato Kenneth Yasuda in *The Japanese haiku. Its essential nature, history, and possibilities in English, with selected examples*, Rutland-Tokyo, Tuttle, 1975.

4 Roland Barthes, *L’impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984, p. 82.

da apposite associazioni o premi letterari<sup>5</sup>, è stata sperimentata da poeti e scrittori di massimo livello: tra gli altri, Ezra Pound, Jorge Luis Borges, Paul Claudel, Jack Kerouac; per venire all'ambito italiano, Edoardo Sanguineti e, per l'appunto, Andrea Zanzotto.

L'interesse di Zanzotto per gli haiku si definisce nei primi anni '80, anche in seguito all'incontro con la poetessa giapponese Suga, in occasione di un convegno all'Università di Urbino<sup>6</sup>, e si manifesta con la pubblicazione dei *Cento haiku* a cura di Irene Iarocci<sup>7</sup>, volume per il quale il poeta scrive un'intensa prefazione.

«Un'idea poetica quale lo haiku sembra di per sé dotata di un massimo di attrattiva, anche al di fuori della matrice culturale giapponese che pure ne è il supporto e sulla quale si vorrebbe con insistenza tornare»<sup>8</sup>: così Zanzotto avvia la sua analisi di questa forma poetica, deplorando l'impossibilità di leggerne i testi nella lingua e nella scrittura originali: la traduzione comporta una perdita irreparabile di «straordinarie occasioni» per l'apprezzamento pieno di tali «coaguli di versi». Quanto alla traslitterazione dei versi giapponesi in alfabeto latino, presente nel volume, essa può essere fruita anche da chi, come Zanzotto stesso, non conosce la lingua, poiché la sua affinità con le sonorità dell'italiano conferisce ai suoni un curioso potere suggestivo. Tuttavia, ciò non comporta un reale avvicinamento al valore degli haiku, poiché se a quella catena fonica non si collega il significato corrispondente, molto va naturalmente perduto: ad esempio, nota Zanzotto, l'aura di vaghezza conferita da particelle giapponesi che non vengono tradotte perché inutili, asemantiche.

Il poeta segnala poi un'ulteriore distanza che si frappone tra questa poesia e la sensibilità occidentale. Uno scarto di matrice culturale, che consiste nell'incapacità di cogliere i fondamentali riferimenti al paesaggio, poiché diversa è la nostra esperienza della natura e soprattutto del susseguirsi delle stagioni, con i fenomeni atmosferici, ma anche le ricorrenze e i riti che le scandiscono agli occhi degli uomini.

---

5 Fenomeno che ha dato vita anche a una serie di pubblicazioni: per l'Italia, ne sono esempi *Haiku in Italia*, a cura di Giuliano Manacorda, con una nota di Tadao Araki, Roma, Empiria, 1995 e *Haiku antichi e moderni*, a cura di Carla Vasio, Milano, Vallardi, 1996.

6 Cfr. Atsuko Suga, *Ungaretti e la poesia giapponese*, in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti* [Urbino 3-6 ottobre 1979], a cura di Carlo Bo et al., Urbino, 4 venti, 1981, pp. 1363-1367. Durante una conversazione avvenuta a Pieve di Soligo il 29 ottobre 2008, il poeta ha ricordato: «Forse è proprio da uno di questi convegni organizzati dall'Università di Urbino, a cui partecipavano poeti da tutta Europa, che mi è venuta l'idea di scrivere haiku».

7 *Cento haiku*, scelti e tradotti da Irene Iarocci, presentazione di Andrea Zanzotto, Milano, Longanesi, 1982, poi ristampato più volte da Guanda a partire dal 1987. La prefazione è ripresa in Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 347-353.

8 Tutte le citazioni da questo saggio sono tratte dall'edizione *Cento haiku*, cit., pp. 9-13.

«Grandi sono dunque – prosegue Zanzotto nella sua prefazione – gli abissi di non-sperimentabile, di inesplorabile che particolarmente lo haiku, per la sua fulmineità, apre davanti a noi occidentali, ma invitandoci irresistibilmente a confrontarci con essi». La forte attrazione che gli haiku esercitano al di fuori del mondo nipponico ha suscitato una tendenza in ambito occidentale a fare riferimento a concetti appartenenti alla propria tradizione poetica, segnatamente novecentesca, quali il «principio di essenzialità» o il «fascino del frammento». Siamo di fronte, secondo il poeta, a tentativi validi ma non esaustivi di comprensione di questi componimenti, che aprono un mondo irrazionale, sfuggente ai nostri schemi, «simile a quello di Alice».

Per Zanzotto ci si rivolge al frammento in risposta a una profonda crisi – intesa in senso poetico ed esistenziale – che spiega in parte il favore incontrato dalla brevissima forma giapponese presso molti poeti novecenteschi. Nel mondo anglosassone, ricorda il prefatore dei *Cento haiku*, si sono cimentati con questa forma Ezra Pound, Williams Carlos Williams, Conrad Aiken, Wallace Stevens. Non solo: un'influenza del carattere minimale dell'haiku è riscontrabile a suo avviso in alcuni testi di Apollinaire, Cendrars, Claudel e Cocteau, fino ad arrivare, forse proprio attraverso la poesia francese, al primo Ungaretti.

Tornando a esaminare il genere haiku nella sua essenzialità originaria, Zanzotto ne offre una descrizione profondamente partecipe:

Resta, al di là del problema delle intersezioni culturali, la freschezza unica dello haiku nella sua quasi preculturale fisicità di struttura scandita su un primordiale bioritmo, su un'arsi e una tesi incantate da una maldefinita sospensione mediana; resta il valore di una sensazione carica di intuizioni, di un percepire illuminante per fini contrasti cromatici e logici [...]. Resta come lo sfarfallio di un logos che è quasi sempre libero dalle costrizioni di un soggetto e che stabilisce il primo accenno di un reticolo da cui possono derivare tutti gli altri; il primo congegno di una «macchinetta» in cui, quasi con una furba riottosità, si manifesta un primo vagito che non concerne soltanto la poesia.

Nettamente distinto dall'epigramma, che possiede una *pointe*, essendo perciò «aggressivo e volentieri velenoso», lo haiku sembra prospettare al suo interno la propria negazione, ed essere fragile, insicuro della propria legittimità di esistere.

In conclusione, Zanzotto accenna al pericolo, insito nella diffusione della lettura e della

pratica di questa forma poetica apparentemente facile anche nel mondo occidentale, di cadere nel manierismo, ma ribadisce l'opportunità di non bloccare «il benefico trascorrere degli haiku», i quali costituiscono «segnali di libertà» contro un ben più grave pericolo di atrofizzazione intellettuale e spirituale dell'uomo.

La scrittura di haiku in prima persona giunge per Zanzotto in un secondo tempo, nei mesi della primavera e dell'estate del 1984, come una sorta di terapia per la depressione che lo affligge in quel periodo. Così egli stesso ha spiegato, durante una conversazione con chi scrive<sup>9</sup>:

Non so neanche io come, a un certo momento, nell'84, nel corso di una crisi depressiva ho detto: adesso voglio provare ad abbandonare tutti i sentieri. L'haiku andava bene perché è fatto di tre versi, o quattro anche. È come un venire a galla di strati molto antichi. E poi, siccome l'haiku è sempre legato al paesaggio e al tempo, mi rapportavo ai miei antichi vizi paesistici, infatti sono venuti quasi tutti legati al paesaggio.

Ne scaturiscono circa 90 componimenti, scritti in una lingua straniera e finora mai usata, se non per minimi inserti nelle poesie in italiano: l'inglese. La scelta di questo idioma, oltre ad essere dovuta all'estrema sinteticità che lo caratterizza, segna il distacco dalla propria produzione precedente e comporta risultati inaspettati per il poeta stesso, il quale durante un'intervista rilasciata a Marzio Breda e recentemente pubblicata con il titolo *In questo progresso scorsoio*<sup>10</sup> ha avuto occasione di affermare:

Mi ha aiutato osare scrivere dei piccoli componimenti in inglese: sentivo il bisogno di scrivere quasi appellandomi a un diritto all'ignoranza, infatti scrissi questi haiku pur conoscendo poco l'inglese... e mi sembrava che questa ignoranza funzionasse quasi come depuratore. Anche ora mi meraviglio di aver combinato questi haiku quasi fossero anche rivelazioni a me stesso. Il senso del dono sorgivo che è nella poesia pareva, in queste scintille, provenire da estreme lontananze...

I testi sono poi stati sottoposti a revisione, per l'uso dell'inglese, da parte di Sergio Perosa, allora professore di letteratura anglo-americana all'Università di Venezia, e della sua collaboratrice Anna Secco, che ha lavorato con il poeta anche nel corso dell'opera di traduzione dall'inglese all'italiano, avvenuta già a ridosso della composizione.

---

9 Incontro avvenuto nella casa del poeta a Pieve di Soligo il 27 marzo 2009.

10 Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 96.

In occasione di quest'ultimo lavoro, Zanzotto ha avuto modo di constatare in concreto le differenze tra le due lingue, in particolare la dilatazione dell'italiano in contrasto con la rapidità dell'inglese.<sup>11</sup>

Una ripresa e sistemazione definitiva degli haiku composti nel 1984 è stata effettuata da Zanzotto in tempi recenti, sempre in collaborazione con Anna Secco, in vista di una futura pubblicazione integrale.

Nel frattempo, nel 2008 è stata data alle stampe dall'editore Nicolodi di Rovereto una cartella d'arte contenente nove haiku, ognuno sia in inglese sia in italiano, accompagnati da disegni di Annamaria Gelmi.<sup>12</sup> L'edizione, tirata in 99 esemplari più dieci fuori commercio, è costituita da 13 fogli mobili senza paginazione e comprende, oltre ai testi e alle rispettive illustrazioni, un commento di Niva Lorenzini e una postfazione di Anna Secco.

I nove testi selezionati per la raccolta formano una piccola *suite* armoniosa, unificata da frequenti richiami lessicali interni e incentrata, come vuole la tradizione degli haiku, su una particolare stagione: la piena estate, identificabile per la tarda fioritura dei papaveri (nel secondo haiku ci si rivolge ai «Last poppies [Ultimi papaveri]»<sup>13</sup>) e per l'esplicito e ripetuto riferimento al mese di luglio.<sup>14</sup> I protagonisti sono, come si evince dal titolo, il vento e i papaveri, segni rispettivamente di una forza di movimento-cambiamento e di una capacità di resistenza alle circostanze, anche avverse. Questi fiori rossi, con il loro colore vivo, rappresentano solidi nuclei di speranza, a volte incredula: «Ancora qui? Anche nelle faglie, nella forra?» (III, v. 1). L'io, pur essendo punto di vista imprescindibile nella percezione del paesaggio, ne rimane escluso, anche se aspira a esservi ammesso: «il semplice “io” anela / a far parte di questo “star system”» (VI, v. 4).

Uno degli haiku qui pubblicati («Maturità dei venti che / spargono ovunque mille / e mille semi di fantasia / sanguinea conoscenza», V) è stato selezionato in occasione della manifestazione “Flussi diversi” a Caorle (19-21 settembre 2008) per essere inciso su pietra ed essere esposto sul lungomare della cittadina litoranea. Una riedizione insolita (la

---

11 Durante il già citato incontro del 27 marzo 2009, Zanzotto ha dichiarato in proposito: «non c'è stato peggioramento o miglioramento, ma il porsi di problemi nuovi: come rendere la stessa idea in italiano. La difficoltà principale era dovuta alla questione delle parole lunghe in italiano e brevi in inglese: si ha magari una parola inglese molto rapida accostata a una italiana molto lenta».

12 Zanzotto, *Wind and poppies*, disegni di Annamaria Gelmi, a cura di Anna Secco, Rovereto, Carlo Nicolodi, 2008.

13 Data l'assenza di numerazione delle carte e di titolazione dei componimenti, si segnalano qui gli haiku con numeri romani da I a IX.

14 Quella dei papaveri è un'immagine ricorrente sia nella poesia di Zanzotto, sia nella prosa. Ad esempio, nella raccolta *Sull'altopiano e prose varie*, introduzione di Cesare Segre, Vicenza, Neri Pozza, 1995, il testo intitolato *Giugno* pone al centro, appunto, la presenza dei papaveri durante la stagione estiva.

«beatificazione degli haiku», secondo l'ironica definizione zanzottiana<sup>15</sup>) che dimostra non soltanto la giusta attenzione per l'opera del poeta di Pieve di Soligo, ma anche la vasta diffusione dell'apprezzamento del genere haiku.

Nel suo breve intervento in appendice a *Wind and poppies*, intitolato *Accecati, carezzevoli: gli haiku di Zanzotto con litografie di Annamaria Gelmi*, Niva Lorenzini delinea una stretta continuità tra la scrittura degli haiku e il fare poetico precedente del loro autore. Questa forma secondo la studiosa gli è perfettamente congeniale e si inserisce coerentemente nel suo percorso:

Nitore di cromatismi, acuminate percezioni tattili e acustiche spiccano, nello *haiku*, come qualità costitutive, iconiche: ma accanto stanno l'abrasione e la mutezza del senso, la sua sospensione. Come non potrebbe coinvolgere Zanzotto un tale "bioritmo" costruito, con tecnica del risparmio, della parsimonia verbale, su attriti tonali e tematici non conciliati?<sup>16</sup>

Lorenzini stabilisce poi una relazione tra la stesura degli haiku e altri momenti della produzione zanzottiana, da *Vocativo* a *Gnessulogo* nel *Galateo in bosco* fino a *Meteo*. La valutazione della presente raccolta è all'insegna di un contrasto tra la frammentarietà dei brevi testi e la solida continuità della loro concatenazione:

*Wind and poppies* propone nove frammenti in cui l'aleatorio, il vibratile (il vento), convive con il cromatismo che si sfalda (gli ultimi papaveri, *Last poppies*). È il richiamo fonico delle allitterazioni, delle assonanze, a tutelare la compattezza della struttura, che una lingua inglese sorvegliatissima scandisce, rendendo fisiche le "indicazioni" di presenza che la abitano [...].<sup>17</sup>

Preziose per la presente analisi sono inoltre le considerazioni di Anna Secco sulla riscrittura in italiano degli haiku:

Scritti direttamente in inglese qui vengono presentati anche in lingua italiana ma, data l'impossibilità del tradurre poesia alla lettera, gli "haiku" vengono risagomati a cura del poeta. Da creazioni immediate in un "fantainglese", a trascrizioni italiane [...].

---

15 Registrata durante la conversazione del 29 ottobre 2008.

16 Niva Lorenzini, *Accecati, carezzevoli: gli haiku di Zanzotto con litografie di Annamaria Gelmi*, ivi.

17 Ivi.

In relazione all'inglese di Zanzotto, che risente fortemente, come precisa Anna Secco, della frequentazione della poesia angloamericana in generale, nonché degli autori di haiku in inglese, la studiosa afferma:

L'uso della lingua inglese permette a Zanzotto di attingere al sostrato fonico in cui risiede l'identità di leggi comuni alla base di tutte le lingue del mondo. In questo terreno ricco di sorprese il poeta libera i suoni, le assonanze e le forti allitterazioni che strutturano i suoi "haiku".<sup>18</sup>

La forma haiku e la lingua inglese stessa sono dunque rivisitate da Zanzotto con un atteggiamento definito in questa postfazione «postmoderno», che concilia lo spirito animistico con una sorta di sguardo ironico, entrambi al servizio di «una stasi luminosa, un momento di quieto vagabondaggio nella natura».

Alcune delle caratteristiche dello haiku tradizionale sono rispettate dal poeta in questa serie: l'assenza di un titolo per i componimenti e la brevità intensa degli stessi, costituiti da tre o quattro versi. Il contenuto, inoltre, fa riferimento, come si è accennato, a elementi del paesaggio e a una determinata stagione. Le associazioni di immagini, che rimandano a diversi stati d'animo, sono prospettate spesso senza elementi di transizione, come nel finale del V haiku: «e mille semi di fantasia / sanguinea conoscenza».

Per il resto, l'approccio a questa forma poetica è improntato a un'estrema libertà, come già nell'uso anglosassone: la ripartizione sillabica 5-7-5, fondamentale per la definizione di haiku in Giappone, è trascurata in nome di una ricerca di leggerezza modellata sulle lingue utilizzate: l'inglese e l'italiano.

Durante il processo di elaborazione di questi haiku è fondamentale per Zanzotto la memoria letteraria<sup>19</sup>: si ritrovano infatti alcune citazioni, soprattutto da William Shakespeare. L'apostrofe al vento che apre la raccolta («You, wind, trustful in ears», I) ricorda da vicino, per il contenuto e per la veste ritmica, scandita in tre tempi, un passo di *As you like it*: «Blow, blow, thou winter wind».<sup>20</sup> Sempre nel primo verso, lo haiku VI offre, in «All is ripeness [Tutto è maturità]», una ripresa-inversione del motto shakespeariano «Ripeness is all»,

---

18 Anna Secco, [contributo senza titolo], *ivi*.

19 «Partivo magari da una citazione famosissima e da quella saltava fuori un vero haiku»: così ha affermato Zanzotto nel corso della citata conversazione del 29 ottobre 2008.

20 William Shakespeare, *As you like it*, II, vii, 174.

pronunciato da Edgar in *King Lear*<sup>21</sup>, a sua volta eco della risoluzione di Amleto: «readiness is all».<sup>22</sup> Ancora, nel secondo verso dello haiku VII, «no being of any darkness anywhere [non essere di ogni cupezza in nessun luogo]» è possibile individuare l'eco, nuovamente shakespeariana, delle parole di Prospero in *The tempest*: «this thing of darkness I / acknowledge mine».<sup>23</sup> La citazione è così decontestualizzata, addirittura smentita: l'«essere di ogni cupezza» non solo non è identificato, ma è negato. Le parole del Bardo sono reimpiegate quasi fossero tasselli *ready-made* da inserire in una nuova composizione del tutto indipendente dal modello.

Al titolo *La vida es sueño* di Pedro Calderón de La Barca fa pensare invece la conclusione dell'ultimo haiku della raccolta: «let life be something / more than a dream [che la vita sia qualcosa / più che un sogno]». Anche in questo caso, la ripresa testuale si accompagna a una radicale negazione del concetto espresso dall'autore citato.

La traduzione in italiano di questi nove brevissimi testi, pur tenendo conto delle diverse caratteristiche delle due lingue a confronto – permettendo cioè in genere una maggiore espansione ai versi italiani rispetto agli originali – è caratterizzata da un'evidente ricerca di fedeltà. La trascrizione, posta di seguito al testo inglese, chiaramente distinta da quest'ultimo mediante il corpo minore e il corsivo, rispetta sempre il numero di versi (tre o quattro) e la disposizione tipografica (in alcuni casi “a gradino”) del componimento di partenza.

L'estrema sinteticità della lingua inglese risalta nell'accostamento ai sintagmi corrispondenti in italiano: le «cheerful hens» (III, v. 2) si trasformano in «spettegolanti galline», quasi triplicando il numero di sillabe; «towards their nearest sky in the grass» (IV, v. 2) diventa, più esplicitamente, con l'aggiunta di una voce verbale prima assente, «verso il cielo vicino che degrada nell'erba»; nel caso di «each with its own target [ognuno proteso verso la propria meta]» (IV, v. 3) si amplia l'espressione con l'inserimento di un aggettivo non ritenuto necessario nel verso originale, comportando inoltre un innalzamento del registro.

In genere, secondo i caratteri propri di questa forma poetica, si evitano il più possibile gli elementi della lingua che limitano la vaghezza delle parole semanticamente rilevanti, quali articoli e congiunzioni. Si riscontra tuttavia in alcune occorrenze, nel passaggio alla lingua italiana, l'introduzione di queste particelle, in un movimento verso una maggiore definitezza: ad esempio nel secondo haiku all'asindeto «rich in virtue, humbleness» (v. 2) risponde

---

21 *Id.*, *King Lear*, V, ii, 11.

22 *Id.*, *Hamlet*, V, ii, 218.

23 *Id.*, *The tempest*, V, i, 275-276.

l'italiano «ricchi di virtù e umiltà», dove la congiunzione coordinante rimanda alla struttura, così familiare alla nostra tradizione poetica, della dittologia sinonimica. Ancora, mentre nello haiku VII il sintagma «summer-highness» (v. 3) costituisce, come evidenziato dal trattino intermedio, un'unica parola (di certo un stessa emissione vocale) nella lingua di arrivo si rivela indispensabile l'impiego del complemento di specificazione: «l'altezza dell'estate».

La tendenza inversa è presente in un caso: da «A scuffle of poppies» (IV, v. 1) si passa al semplice «Scalpiccio di papaveri», senza articolo preposto, forse al fine di preservare il peso onomatopeico della parola iniziale.

In ambito lessicale, nella traduzione si verifica spesso uno spostamento verso un registro più elevato, o più poetico: gli esempi «sanguinea conoscenza» (e non «rossa conoscenza») per «red knowledge» (V, v. 4) e «cupezza» (invece di «oscurità») per «darkness» (VII, v. 2) sembrano denotare nella traduzione una ricerca di minore concretezza per potenziare la capacità evocativa delle soluzioni scelte.

Inevitabile quanto significativa, anche alla luce della necessaria densità non solo semantica dello haiku, la perdita di molti dei richiami fonici interni ai singoli componimenti, quale risulta dal seguente confronto (si evidenziano in neretto allitterazioni, rime e assonanze/consonanze non presenti nella trascrizione italiana):

I, v. 1	<b>You, wind</b> , trustful in ears	Tu, vento, confidente dell'orecchio
I, v. 2	<b>brother of skies – being a party</b>	fratello dei cieli – partecipe
II, vv. 2-3	following other thoughts, distresses – rich in virtue, humbleness	seguaci di altri pensieri, tensioni – ricchi di virtù e umiltà
III, vv. 2-3	Even under the beak of cheerful <b>hens</b> ? Poppies, resurrection that naivety <b>invents</b>	Anche sotto il becco di spettegolanti galline? Papaveri, risurrezioni che l'innocenza inventa
VIII, v. 1	<b>Joy of july</b> , source of all joys	Gioia del luglio, fonte di ogni gioia

Non mancano tuttavia le soluzioni traduttive in grado di riprodurre, sebbene in nuova veste,

le sonorità dei versi inglesi: le consonanze e assonanze tra i sostantivi «darkness», «highness» e «caress» (VII) diventano rime tra «cupezza», «altezza» e «carezza»; la rima originaria «everything : something» (IX) si mantiene in «ogni cosa: qualcosa». Così come nessuna difficoltà aveva presentato il gioco paronomastico del primo haiku: «all composition no decomposition [ogni composizione non scomposizione]».

La lingua italiana consente tuttavia al poeta, qui autotraduttore, nuove ricerche, sia, come si è visto, in campo lessicale, sia nella sfera delle sonorità: se tra «Still» e «Even» (III, v. 1) non esistono corrispondenze foniche, il forte richiamo tra «Ancora» e «Anche» accentua l'anafora di quest'ultima parola, e la rima «natura : scrittura» (VIII, vv. 3-4) non è possibile tra i termini inglesi «nature» e «writing». Sono esempi di una ricerca di valori diversificati per la parola poetica, anche nel momento apparentemente di pura funzionalità costituito dalla traduzione degli haiku per il pubblico italiano: ricerca che per Zanzotto si rivela continua e necessaria.

Un incrocio di lingue e culture: le traduzioni dai romanzi di Malek Haddad  
(*Una gazzella per te* e *L'ultima impressione*)

La prima testimonianza edita in volume dell'attività di Andrea Zanzotto traduttore è costituita dalla pubblicazione, nel 1960, all'interno della collana mondadoriana "Il Bosco", della raccolta di due romanzi brevi di Malek Haddad: *Una gazzella per te* e *L'ultima impressione*.<sup>1</sup> L'operazione alla base di questo volume è di una notevole tempestività, poiché i testi originali, in lingua francese, erano stati dati alle stampe a Parigi, entrambi presso la casa editrice Julliard, non molto tempo prima: *La dernière impression* nel giugno del 1958<sup>2</sup> e *Je t'offrirai une gazelle* nel gennaio del 1959<sup>3</sup>, in ordine cronologico inverso rispetto alla collocazione dei due testi nella traduzione italiana.

Poiché è probabilmente il secondo dei due romanzi ad aver ispirato l'iniziativa mondadoriana, la quale pone *Una gazzella per te* in primo piano nella costruzione del volume (soltanto questo titolo compare infatti in copertina) e il secondo testo in posizione in qualche misura subordinata, è ragionevole ritenere che il lavoro di traduzione sia cominciato dopo l'uscita di *Je t'offrirai une gazelle*, perciò non prima del gennaio 1959, per terminare nel novembre 1960.

Si tratta di anni importanti per la biografia anzitutto personale e familiare di Zanzotto<sup>4</sup>: al luglio 1959 risale il matrimonio con Marisa Michieli; nel maggio 1960 muore il padre e nasce poco dopo il primo figlio, Giovanni; i frequenti stati ansiosi inducono il poeta a sottoporsi a un'analisi freudiana a Padova.

Sul versante della produzione letteraria, al silenzio relativo alle pubblicazioni di raccolte poetiche intercorso tra il 1957, anno di uscita di *Vocativo*<sup>5</sup>, e il 1962, data della stampa di *IX*

---

1 Malek Haddad, *Una gazzella per te*. Seguito da *L'ultima impressione*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 1960 (Il Bosco, 71).

Le citazioni dal presente volume saranno identificate nel presente capitolo mediante il numero di pagina seguito dalla sigla «U».

2 *Id.*, *La dernière impression*, Paris, Julliard, 1958; si farà riferimento tuttavia alla ristampa Alger, Bouchène, 1989: le citazioni saranno identificate dal numero di pagina seguito dalla sigla «DE».

3 *Id.*, *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Julliard, 1959; le citazioni saranno tratte dall'edizione Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, indicata mediante la lettera «J».

4 Cfr. *Cronologia*, a cura di Gian Mario Villalta, in Zanzotto, *Poesie e prose scelte*, cit., pp. CXVIII-CXIX.

5 *Id.*, *Vocativo*, Milano, Mondadori, 1957.

*Ecloghe*<sup>6</sup>, risponde d'altro canto la prima comparsa di prose di riflessione sul proprio fare poetico: nel 1959 un *Intervento* (in seguito intitolato *Una poesia ostinata a sperare*) in *Poesia italiana contemporanea* di Giacinto Spagnoletti<sup>7</sup> e nel 1960 un *Autoritratto* per il libro curato da Elio Filippo Accrocca *Ritratti su misura. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*<sup>8</sup>.

Ancora nel 1959, Zanzotto ottiene un primo riconoscimento per la sua scrittura in prosa: ad alcuni suoi racconti è infatti conferito il premio Cino Del Duca, la cui giuria è presieduta da Eugenio Montale, il quale ha già rivolto da alcuni anni la propria attenzione allo Zanzotto poeta<sup>9</sup>.

Il mese di giugno del 1960 segna infine due eventi particolarmente rilevanti per la presente analisi: il «poème-missive» scritto da Zanzotto per Michel David, recante la traduzione di un frammento da Alain Borne<sup>10</sup>, e, soprattutto, la pubblicazione, nel sesto numero di quell'anno della rivista «Il Caffè politico e letterario», di otto testi in prosa e in poesia di Henri Michaux tradotti da Andrea Zanzotto<sup>11</sup> e preceduti da un breve saggio di quest'ultimo, dal titolo *Michaux, il buon combattente*<sup>12</sup>. La frequentazione, non solo epistolare, con l'italianista francese Michel David (St.-Michel-de-Maurienne, 1924) e la prima pubblicazione di traduzioni dal francese sono chiari segni di un concentrarsi dell'interesse di Zanzotto per la lingua e la cultura francese e per la sua trasmissione in italiano.

---

6 *Id.*, *IX Ecloghe*, Milano, Mondadori, 1962. Dello stesso anno il volume *Premio Colli Euganei 1960* (Venezia, Ca' Diedo, 1962), che comprende poesie di Adriano Guerrini e di Zanzotto, la maggior parte delle quali poi confluite in *IX Ecloghe*.

7 *Id.*, *Intervento*, in Giacinto Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea*, Parma, Guanda, 1959<sup>4</sup>, pp. 713-717.

8 *Id.*, *Autoritratto*, in *Ritratti su misura. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di Elio Filippo Accrocca, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 440.

9 A proposito di *Dietro il paesaggio e Elegia e altri versi*, Montale aveva scritto: «Zanzotto, veneto, vive infatti immerso nel suo paesaggio, ma non è semplicemente pittorico e descrittivo; i suoi fiumi, il suo piccolo Soligo “imbavagliato nudo e senza parola”, le sue acque di Dolle, il suo “freddo Montello” fan parte di una geografia poetica, d'anima, che non si dimentica una volta che si è conosciuta.» Eugenio Montale, *Due poeti*, in «Corriere della sera», 25 marzo 1955; poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, tomo II, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1794-95.

10 Alain Borne, «*Mi sono visto...*», Genève, Connaître Editeur, [s.d.] (Collection P[aul] V[incensini], 12). Si ricava la notizia dalla *Bibliografia*, a cura di Velio Abati, in Zanzotto, *Poesie e prose scelte*, cit., p. 1747. Il «poème-missive», sul quale è scritta la traduzione di una quartina di Alain Borne dall'incipit «*Mi sono visto...*», è stato mostrato al curatore della voce bibliografica dallo stesso Michel David.

11 Henri Michaux, *Testi scelti*, tradotti da Andrea Zanzotto, in «Il Caffè politico e letterario», a. VIII-Nuova serie, n. 6, giugno 1960, pp. 30-36.

12 Zanzotto, *Michaux, il buon combattente*, ivi, pp. 25-29; poi, con il titolo *Nostro tenero Michaux (1899-1984)*, in «Il Caffè» politico e letterario. *Antologia (1953-1977)*, a cura di Gaio Fratini, Bergamo, Lubrina, 1992, pp. 367-375. Seguono, anche nell'antologia, i testi di Michaux in traduzione zanzottiana, alle pp. 377-386. Il saggio *Michaux, il buon combattente* sarà ristampato in *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 101-106, seguito (pp. 107-111) da un intervento più tardo, apparso sull'«Avanti!» nel 1966, intitolato *Michaux: un impegno nelle origini*.

Tra il giugno e il novembre del 1960, dunque, dopo diverse prove di traduzione in proprio, vissute come esercizi privati sui poeti che amava leggere nella loro lingua originale, Zanzotto accetta per la prima volta di rendere pubblico questo aspetto della sua produzione.

Per quanto riguarda in particolare i testi di Haddad, Zanzotto svolge il lavoro di traduttore su commissione e per uno specifico fine editoriale, pur non perdendo di vista la propria passione letteraria. Avrà modo infatti di precisare, anche a proposito di Malek Haddad: «Mi sono dedicato alla traduzione di altri autori per amore di quegli autori»<sup>13</sup>.

L'esordio di Zanzotto traduttore avviene dunque a partire da testi in francese, la lingua straniera da lui meglio conosciuta e prediletta e sulla quale si eserciterà prevalentemente anche in seguito il suo lavoro di mediatore con la lingua italiana, considerato per di più come «una maniera per approfondire la *sua* conoscenza del francese»<sup>14</sup>.

Nell'affrontare un autore come Malek Haddad, tuttavia, si aggiunge un'ulteriore necessità di mediazione culturale, oltre a quella tra ambiti francese e italiano: si tratta infatti di uno scrittore magrebino di lingua francese, con tutte le contraddizioni che questo doppio statuto comporta, soprattutto tra gli anni '50 e gli anni '60, epoca del conflitto tra la Francia e la sua ex colonia.

Malek Haddad nasce nel 1927 a Costantina<sup>15</sup>, nell'Algeria nord-orientale, dove frequenta la scuola francese per tutto il suo corso di studi, fino a iscriversi alla Facoltà di Legge a Aix-en-Provence, dopo un breve periodo di lavoro come insegnante nella sua città natale. Abbandona tuttavia gli studi universitari nel 1954 per prestare la propria opera come bracciante agricolo in Camargue insieme al concittadino e amico Yacine Kateb (Costantina, 1929-La Tronche, 1989, importante poeta e romanziere di espressione francese, nonché drammaturgo in arabo dialettale).

L'esordio letterario avviene per Haddad con la pubblicazione di *Le malheur en danger*<sup>16</sup>, raccolta di poesie introdotte dalla prosa lirica *À mon ami le poète algérien*<sup>17</sup>, in cui l'autore chiarisce le ragioni della necessità di una poesia patriottica quale è la sua.

Lontano dalla patria d'origine durante l'intero periodo della guerra d'Algeria (novembre 1954-luglio 1962), Haddad lavora in un primo tempo alla radiodiffusione francese a Parigi.

---

13 Affermazione registrata durante una conversazione con il poeta avvenuta a Pieve di Soligo il 29 ottobre 2008.

14 Lo ha ricordato Zanzotto stesso, nel corso di un altro colloquio con chi scrive, svoltosi il 16 giugno 2009.

15 Per le notizie biobibliografiche qui esposte si è fatto riferimento in particolare alla voce dedicata all'autore da Jean Déjeux in *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Éditions Karthala, 1984, pp. 121-123.

16 Haddad, *Le malheur en danger*, Paris, La Nef de Paris, 1956.

17 Cfr. *Id.*, *À mon ami le poète algérien*, ora in *Le malheur en danger*, Alger, Bouchène, 1988, pp. 9-19.

Nella capitale l'editore René Julliard pubblica i suoi quattro romanzi in francese, uno ogni anno, tra il 1958 e il 1961: rispettivamente, *La dernière impression*, *Je t'offrirai une gazelle*, *L'élève et la leçon*, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*. Al centro dei suoi scritti, sia in poesia sia in prosa, è il tema della Guerra d'Algeria in relazione anche alla posizione dell'intellettuale in tale contesto.

Segue un nuovo libro di versi nel 1961: *Écoute et je t'appelle*<sup>18</sup>, introdotto dal saggio *Les zéros tournent en rond*, dura e illuminante riflessione sulla paradossale condizione di scrittore algerino in lingua francese, idioma imposto dall'assurda realtà coloniale e innaturale per l'etnia arabo-berbera.

L'impegno di Haddad per la causa dell'indipendenza algerina si realizza in questi anni mediante una serie di missioni effettuate in URSS, Egitto e India per conto dell'FLN (Fronte di Liberazione Nazionale), oltre alla collaborazione *engagée* con riviste quali «Entretiens», «Progrès», «Confluent», «Les Lettres françaises».

Una sorta di senso di colpa per la necessità di esprimersi nella lingua di coloro che, in particolare durante la Guerra di Liberazione, sono i nemici, l'insufficiente conoscenza dell'arabo d'altra parte come lingua di scrittura conducono Haddad all'abbandono della produzione letteraria, interrotto soltanto nel 1967 con la poesia *Je suis chez moi en Palestine*<sup>19</sup>, che riprende il tema del conflitto interetnico, in questo caso in riferimento a quello arabo-palestinese.

Dopo il 1962, con la fine degli eventi bellici, che coincide con il raggiungimento dell'indipendenza dalla Francia da parte dell'Algeria, Haddad torna a vivere a Costantina, dove dirige tra l'altro, dal 1965 al 1968, la pagina culturale, edita in francese, del quotidiano «An-Nasr». Nel 1968 è chiamato a presiedere la sezione Cultura del Ministero dell'Informazione algerino, posizione che gli consente di fondare la rivista letteraria «Promesses» (1969-1972). Pochi anni prima della morte, avvenuta ad Algeri nel 1978, Malek Haddad ottiene un importante riconoscimento, nonostante la sua posizione critica rispetto alla lingua della letteratura algerina contemporanea: nel 1974 è nominato infatti per due anni segretario generale dell'Union des Écrivains algériens.

Scrittore impegnato, Haddad concentra dunque la sua produzione letteraria negli anni della Guerra d'Algeria, in un contesto in cui sia nel suo paese natale sia in Francia funziona una severa censura che tenta di soffocare qualunque voce possa essere accusata di attuare una

---

18 *Id.*, *Écoute et je t'appelle. Poèmes. Précédé de Les zéros tournent en rond. Essai*, Paris, Maspero, 1961.

19 Pubblicata in «Revue de presse», n. 116, giugno 1967.

propaganda antifrancese.

René Julliard (Ginevra, 1900-Parigi, 1962), fondatore nel 1942 della casa editrice omonima, nel momento in cui si fa carico della pubblicazione dei due romanzi *La dernière impression* e *Je t'offrirai une gazelle* ha ormai optato per una posizione ben precisa all'interno del conflitto franco-algerino<sup>20</sup>, indirizzo fortemente voluto anche dal direttore generale delle edizioni Julliard, Christian Bourgois.

Pur non aderendo direttamente al "Manifesto dei 121", la «Dichiarazione sul diritto all'insubordinazione nella guerra d'Algeria» degli intellettuali francesi firmata nel 1960 (ma tra i promotori vi sono Maurice Nadeau e Jean-Paul Sartre, autori di spicco della casa editrice, il secondo direttore della rivista «Les Temps Modernes» edita da Julliard dal 1948), René Julliard assume un indirizzo anti-gollista e perciò contrario alla guerra d'Algeria pubblicando tra l'altro nel 1957 *Lieutenant en Algérie* di Jean-Jacques Servan-Schreiber (1957), raccolta di articoli di un ufficiale richiamato in Algeria, e *Le passager de la nuit* di Maurice Pons<sup>21</sup>, che racconta una storia di complicità tra un francese e un algerino membro dell'FLN; ancora, nel 1959 Julliard dà alle stampe *Le style du Général* di Jean-François Revel, un pamphlet contro l'allora presidente della Repubblica, e, sempre contro de Gaulle, la suite di disegni satirici *La cour, Le Roi e La Reine*. Nell'ottobre 1961 Julliard manifesta apertamente la propria solidarietà agli algerini della regione di Parigi rispondendo all'appello dell'FLN mediante la chiusura per un giorno della casa editrice.

Tali prese di posizione provocano numerose azioni della polizia, come perquisizioni della sede delle edizioni Julliard e sequestri di libri stampati. Anche *La dernière impression* sarà sottoposta a sequestro nell'estate del 1958, subito dopo la stampa, perché ne sia impedita la diffusione in Algeria<sup>22</sup>, mentre *Je t'offrirai une gazelle* rimarrà stranamente immune dalla censura.

Al suo approdo presso Julliard, Haddad è, come molti altri autori scelti da questa casa

---

20 Per la storia di questo editore di origine svizzera e delle sue scelte editoriali e politiche si veda la biografia di Jean-Claude Lamy, *René Julliard*, Paris, Julliard, 1992.

21 Secondo la testimonianza di Maurice Pons riferita da Lamy (ivi, p. 254), Julliard decide di aggiungere in copertina al suo libro, *Le passager de la nuit*, la dicitura «romanzo» per aggirare la censura, la quale infatti non si occupa di quest'opera, considerandola innocua perché dichiaratamente di finzione. La dicitura è presente anche sulla copertina di tutti i libri di Haddad, giocando forse un ruolo nel superamento delle maglie della censura.

22 Haddad ricorda la motivazione dell'azione giudiziaria: il libro è definito «de nature à nuire au rétablissement de l'Ordre et à la Sauvegarde du territoire de l'Algérie». Haddad, *Les zéros tournent en rond*, cit., p. 41. Poco più avanti, l'autore ricorda, a proposito di *Je t'offrirai une gazelle*, di avere ricevuto al contrario una lettera molto favorevole da parte di Charles de Gaulle.

editrice, al suo esordio come romanziera. Il suo primo romanzo, *La dernière impression*, è di ambientazione algerina.

Seul parmi les quatre romans à se situer en Algérie, *La Dernière Impression* parvient à équilibrer la confiance de l'intellectuel acculé à l'histoire immédiate en actes et les actions des autres personnages donnant une certaine épaisseur au contexte évoqué.<sup>23</sup>

Quest<sup>a</sup> definizione di Christiane Achour colloca il romanzo in una posizione prevalente nella produzione di Haddad, sebbene il secondo sia il più conosciuto<sup>24</sup>. L'intellettuale, figura centrale nei quattro romanzi, vive già qui una contraddizione dolorosa e insanabile tra la sua cultura di origine<sup>25</sup> e quella della sua formazione, di stampo francese.

Sono narrate le vicende di un ingegnere algerino di nome Said che si trova a dover far saltare per la causa della guerra d'indipendenza un ponte che lui stesso aveva progettato. Al conflitto interiore generato da questa assurda necessità si aggiunge il contrasto tra la propria appartenenza al popolo algerino e l'amore per una donna francese, Lucia. Quest'ultima sarà uccisa in Algeria da una pallottola vagante e il ponte inevitabilmente salterà, portando con sé anche la vita del protagonista.

Ugualmente tragico lo scenario del secondo romanzo: la gazzella evocata dal titolo è il dono che Moulay vorrebbe fare alla sua amata Yaminata, ma il cacciatore muore nel tentativo di inseguire l'animale nel deserto mentre lei lo aspetta per fuggire con lui a un matrimonio imposto. Il racconto sulla gazzella è inserito in una cornice narrativa che mette in scena le vicende editoriali del libro intitolato ugualmente *Una gazzella per te*. Si assiste agli eventi della vita dell'«autore», algerino in esilio a Parigi, e della sua relazione mancata con Gisèle, una donna francese sposata, la quale rimane affascinata da lui alla lettura del racconto sulla gazzella, ma che non saprà conquistarlo al proprio amore egoista e sterile.

Questi romanzi si possono iscrivere in un filone della letteratura algerina di espressione francese, all'interno del periodo indicato dallo studioso Jean Déjeux come quello dell'«*affirmation de soi et du combat*»<sup>26</sup>, in cui i legami e i contrasti tra i due paesi sono

---

23 Christiane Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Bordas, 1990, p. 76.

24 Per un'analisi ravvicinata della produzione romanzesca di Haddad, di stampo strutturalista, si rimanda a Tahar Bekri, *Malek Haddad. L'œuvre romanesque. Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1986.

25 La quale è tuttavia «plus affichée que vécue», precisa ancora Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, cit., p. 76.

26 Jean Déjeux, *La littérature algérienne contemporaine*, Paris, PUF, 1979<sup>2</sup>, p. 71.

assimilati a una relazione tra un uomo e una donna di origini diverse. Spesso infatti, come ha notato Lucienne Martini nel suo saggio *Amours en abyme. L'image du couple mixte dans quelques romans de la guerre d'Algérie*<sup>27</sup>, la coppia mista e le sue vicende, votate per lo più al fallimento, sono una rappresentazione dei difficili rapporti tra i due paesi.

L'histoire des relations entre la France et l'Algérie peut se lire comme alternance de désir, de séduction, d'attrait, de rejet, de moments d'entente, de moments de déchirements, de moments de rupture, dans un face à face qui ressemble étrangement à celui d'un couple.<sup>28</sup>

Allo stesso modo, si può mettere in evidenza nei resoconti di relazioni miste nei romanzi di questa generazione di scrittori una «mise en abyme» dei rapporti tra Francia e Algeria.

I quattro romanzi di Haddad trattano tutti dell'unione mista in cui «l'Algérien est déchiré entre son amour pour une Française et la fidélité à son pays, incarné par son épouse algérienne ou sa mission»<sup>29</sup>. In ogni caso,

Tout se passe comme si l'amour était contre nature entre ces pays, comme si le destin de l'Algérie ne pouvait se penser en union avec la France, comme si le tenter ou l'espérer n'était au mieux qu'un leurre, au pire une trahison.<sup>30</sup>

L'attualità di questi temi vale a Malek Haddad un discreto successo immediato, soprattutto in Francia, valso in parte, secondo quanto l'autore stesso afferma in *Les zéros tournent en rond*<sup>31</sup>, a sostenere la causa algerina presso l'opinione pubblica della madrepatria. Una nuova edizione di *La dernière impression* avverrà ad Algeri soltanto nel 1989, presso la casa editrice Bouchène, che aveva ristampato il suo *Le malheur en danger* l'anno precedente. *Je t'offrirai une gazelle*, di maggiore successo del precedente, sarà invece riproposto a Parigi nel 1978 dall'Union générale d'éditions<sup>32</sup>, la quale aveva ristampato anche *Le Quai aux fleurs ne*

---

27 Lucienne Martini, *Amours en abyme. L'image du couple mixte dans quelques romans de la guerre d'Algérie*, in *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, sous la direction de Anny Dayan Rosenman et Lucette Valensi, Saint-Denis, Éditions Bouchène, 2004, pp. 277-293.

28 Ivi, p. 277.

29 Ivi, p. 288.

30 Ivi, p. 289.

31 Haddad, *Les zéros tournent en rond*, cit.

32 Nella collana "10-18", diretta da Christian Bourgois, già erede di Julliard nella sua casa editrice, poi uscitone all'acquisto di quest'ultima da parte delle Presses de la Cité nel 1966 e rientratovi dal 1988 al 1992. Cfr.

*répond plus* nel 1973 e ripubblicherà *L'élève et la leçon* nel 1982.

In occasione dell'evento "Lire en fête" dell'ottobre 2003, l'Institut du monde arabe rende omaggio allo scrittore con una ristampa in tascabile di *Je t'offrirai une gazelle*<sup>33</sup> e con la pubblicazione dell'opuscolo bibliografico *Malek Haddad, l'oublié de la littérature maghrébine*, il cui titolo in certa misura polemico è spiegato nell'introduzione di Tayeb Ould Aroussi: a suo avviso, Haddad «semble injustement oublié par ceux qui s'intéressent à la littérature maghrébine d'expression française»<sup>34</sup>. La causa principale di questo volontario oblio sarebbe il suo conflitto con la lingua che si vede obbligato a utilizzare:

contrairement à d'autres écrivains de sa génération, Malek Haddad a considéré, après l'indépendance, qu'écrire en langue française était problématique. [...] Ce questionnement est au coeur de son oeuvre et l'amène en fin de compte à abandonner définitivement l'écriture en lançant sa célèbre phrase: "la langue française est mon exil".<sup>35</sup>

Di certo la questione del linguaggio e del rapporto conflittuale con esso è uno dei tratti principali della sua opera di poeta, prosatore e saggista. Non mancano nei romanzi allusioni alla maggiore espressività della lingua araba e all'inadeguatezza del francese, come l'affermazione, a proposito dell'espressione «Je t'aime»: «In arabo è un verbo che supera l'idea» (p. 73 U). Tuttavia, è nel saggio *Les zéros tournent en rond* che Haddad esplicita il proprio approccio alla lingua in quanto strumento letterario.

«Je suis moins séparé de ma patrie par la Méditerranée que par la langue française. Écrivais-je l'arabe qu'un écran se dresserait quand même entre mes lecteurs et moi: l'*analphabétisme*»<sup>36</sup>: così esordisce in questo scritto l'argomentazione dell'autore, che pone subito il problema linguistico in termini politici di opposizione alle pratiche proprie del colonialismo. Pur considerando imminente la fine della guerra (che in realtà si concluderà un anno dopo) e il proprio ritorno dall'esilio, Haddad non è ottimista sul destino degli scrittori algerini di lingua francese, «orphelins de vrais lecteurs»<sup>37</sup> poiché, pur avendo molti lettori e simpatizzanti sia in

---

Lamy, René Julliard, cit.

33 *Id.*, *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Institut du monde arabe, 2003.

34 Tayeb Ould Aroussi, *Introduction*, in Institut du monde arabe - Bibliothèque, *Malek Haddad, l'oublié de la littérature maghrébine*, Paris, Institut du monde arabe, 2003, p. 5.

35 *Ivi*.

36 Haddad, *Les zéros tournent en rond*, cit., p. 7.

37 *Ivi*, p. 11.

Algeria sia in Francia, restano sconosciuti a coloro in nome dei quali scrivono e lottano: i «Fellah», i contadini islamici condannati all'analfabetismo dalla «nuit coloniale»<sup>38</sup>.

In un contesto in cui il potere coloniale ha tentato di limitare la diffusione dell'istruzione e di cancellare la cultura locale, imponendo l'insegnamento in francese nelle scuole primarie e consentendo soltanto qualche ora di arabo nei licei come lingua straniera<sup>39</sup>, la resistenza religiosa dell'Islam è stata l'unica in grado di impedire la sparizione delle tradizioni arabo-berbere e dell'idioma che le veicola. Eppure l'arabo non ha saputo farsi lingua di liberazione: «Le paradoxe – prosegue Haddad – éclate à son paroxysme: la langue du colonisateur est devenue pour le colonisé un moyen efficace de libération»<sup>40</sup>. Gli intellettuali della sua generazione non hanno potuto che condurre la loro lotta in francese.

Tale condizione, vissuta come estremamente contraddittoria, induce l'autore a quella che suona come una confessione di colpa: «Je suis incapable de raconter en arabe ce que je sens en arabe»<sup>41</sup>. D'altra parte, è impossibile per Haddad, come invece hanno fatto altri scrittori magrebini, assumere pienamente il francese come propria lingua. In proposito, l'autore ricorda:

Gabriel Audisio me citait un jour une de ses propres phrases qui résume assez bien sa pensée: “La langue française est ma patrie”. Je me souviens de lui avoir répondu: “*La langue française est mon exil*”. [...] Nous, écrivains d'origine arabo-berbère, avons été amenés à chanter dans une langue merveilleuse entre toutes, mais qui historiquement n'est pas notre langue maternelle.<sup>42</sup>

Conseguenza di tale straniamento linguistico è una distanza insormontabile percepita dallo

---

38 Ivi, p. 13.

39 Colonia francese dal 1842, l'Algeria subisce la politica scolastica degli occupanti dagli anni 1880, quando questi ultimi introducono un sistema di istruzione diviso in due rami: le scuole francesi, per gli abitanti di origini europee, e le scuole per algerini, in cui si insegna prevalentemente il francese (con qualche ora di arabo), ma il cui accesso è volutamente limitato. Lo scopo è quello di preparare un numero contenuto di algerini alla collaborazione con i francesi per l'amministrazione locale, lasciando la maggior parte della popolazione nell'analfabetismo, che infatti per gli autoctoni tocca il 90% alla vigilia della Rivoluzione. Cfr. Ghani Merad, *La littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1976, p. 17.

40 Haddad, *Les zéros tournent en rond*, cit., p. 18.

41 Ivi, p. 19.

42 Ivi, pp. 21 e 32. L'affermazione «La langue française est mon exil» – come farà notare il critico Mario Dal Corso – è tanto più significativa alla luce del fatto che gli anni della scrittura per Haddad coincidono con il periodo del vero e proprio esilio, della lontananza fisica dal paese di origine: «cinque anni, gli anni che precedono la dichiarazione dell'indipendenza dell'Algeria, il periodo più glorioso, ma anche il più difficile della Resistenza algerina». Mario Dal Corso, *Malek Haddad: la resistenza di un poeta algerino di lingua francese*, in *Le rose del deserto. Saggi e testimonianze di poesia magrebina contemporanea d'espressione francese*, a cura di Giuliana Toso Rodinis, Bologna-Padova, Pàtron, 1978, p. 245.

scrittore tra il pensiero e l'espressione, tra il sentimento e il linguaggio, colmata soltanto approssimativamente da una sorta di traduzione continua, così delineata:

les écrivains algériens d'origine arabo-berbère *traduisent* une pensée *spécifiquement algérienne*, une pensée qui aurait trouvé la plénitude de son expression *si elle avait été véhiculée par un langage et une écriture arabes*.<sup>43</sup>

«*Nous écrivons le français, nous n'écrivons pas en français*»<sup>44</sup>: Haddad riassume così la propria posizione di fronte a uno strumento di espressione che lo obbliga a snaturare costantemente i propri pensieri e la propria mentalità. Per l'Algeria libera auspica dunque il ritorno all'arabo come lingua ufficiale, insegnata capillarmente nelle scuole, pur indicando l'opportunità del mantenimento del francese in qualità di lingua seconda privilegiata, ormai parte del patrimonio nazionale del paese. In rinnovate condizioni gli scrittori futuri in Algeria potranno finalmente comunicare – secondo una visione quasi profetica posta a conclusione del testo – in una lingua autentica, rivolgendosi a un pubblico di lettori che condivide le loro stesse premesse culturali<sup>45</sup>.

Se è vero che il pubblico francese ha accolto con interesse e trasporto i suoi testi, i critici, anche specialisti di letteratura magrebina, li hanno sottoposti a severe analisi, proprio in ragione dell'uso non convenzionale della lingua francese e della sua lontananza dal gusto occidentale. Sostiene ad esempio Jacqueline Arnaud:

Avec Malek Haddad, le sentiment d'exil dans la langue française aboutit à un usage quasi pathologique du langage. Haddad valorise emphatiquement l'arabe qu'il connaît à peine et dont il cultive la nostalgie.

Le goût des appellations diminutives tendres vient aussi de l'arabe populaire qui les crée avec profusion [...]. Ce qui frappe le plus, c'est qu'Haddad semble tourner en rond dans la langue française, jamais vraiment appropriée, jamais tout à fait adéquate.<sup>46</sup>

---

43 Haddad, *Les zéros tournent en rond*, cit., p. 34.

44 Ivi, p. 35.

45 Un ulteriore paradosso è dato dal fatto che per la diffusione delle opere di Malek Haddad in lingua araba la traduzione sarà affidata ad altri autori. Soltanto *Je t'offrirai une gazelle* e *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, saranno pubblicati in arabo, rispettivamente: *Sa ahabouki Gazala*, traduzione di Salah Guermadi, Tunisi, S.T.D., 1968 e *Raçif Ezzouhour*, traduzione di Ahmed Nachouqui, Beirut, Dar Ennachr, s.d.

46 Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française*, Paris, Publisud, 1986, pp. 110-111.

Si accusano poi «des jongleries lyriques, plus prétentieuses qu'elles n'en ont l'air, et le sentimentalisme qui se complaît aux clichés», fino a stigmatizzare l'uso di fonti francesi (l'influenza di Paul Éluard e di Louis Aragon, autori molto amati da Haddad, è riconosciuta da più parti): «L'auteur truffe son texte de vers blancs, comme si le balancement des alexandrins le protégeait de la prose et du malheur des temps».<sup>47</sup>

A questa posizione senza dubbio etnocentrica si contrappone l'analisi di Doris Fetscher, la quale propone il superamento della visione degli autori della «generazione 54» soltanto alla luce del contrasto con la cultura di cui utilizzano la lingua: la valutazione delle loro opere deve cessare di essere basata sul criterio di maggiore o minore assimilazione della tradizione letteraria francese.

Identificando i richiami intertestuali ritrovabili nei testi di Haddad, Fetscher mette in luce le diverse componenti della sua cultura, definendone l'opera come una «création littéraire qui se nourrit pleinement et consciemment des deux, voire trois contextes culturels dont dispose l'auteur: la culture berbère, la culture arabe et la culture française».<sup>48</sup>

In genere, i critici si sono trovati concordi nel definire alcune caratteristiche linguistiche e stilistiche comuni a questa generazione di autori.

Come osservato da Ghani Merad, ad esempio,

Ce qui frappe ne premier, dans toute oeuvre littéraire algérienne est indépendamment du genre, c'est le lyrisme. L'Arabe est poète de nature et sa prose aussi, même lorsqu'elle n'est pas rimée, emprunte beaucoup à la poésie. [...] L'Arabe voue un véritable culte à l'image, à la métaphore, à la parabole, au symbole; il aime émailler son discours de dictons, proverbes, citations, vérités éternelles. Sa transposition, lorsqu'il s'exprime en français, n'est pas toujours heureuse. [...] à l'atavisme oriental il joint le caractère méditerranéen qui ajoute à son lyrisme, à son goût des couleurs chaudes et des passions fortes.<sup>49</sup>

Se Merad parla anche di una certa «musicalité algérienne»<sup>50</sup>, un altro studioso, Khaled Fouad

---

47 Ivi, p. 113.

48 Doris Fetscher, *Contre une théorie du déchirement: l'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad*, in Charles Bonn - Arnold Rothe, *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, p. 65. Un criterio proposto per lo studio dei testi di Haddad è per esempio l'impiego di categorie definite in relazione a testi riconducibili all'ambito dell'oralità.

49 Ghani Merad, cit., p. 133-134.

50 Ivi, p. 143.

Allam, impiega il concetto di «arabité»:

Bien qu'ils soient écrits en français, bon nombre d'oeuvres littéraires algériennes sont pleinement arabes. [...] L'arabité s'exprime donc par des procédés de création typique à la structure de la langue arabe et y a donc ici une sorte de transposition syntaxique ainsi qu'une vision du temps non plus linéaire, axiologique mais circulaire ou discontinue.<sup>51</sup>

Meno influenzato dall'idea di una necessaria assimilazione di questi testi alla propria tradizione culturale, il contesto italiano è tuttavia più lento alla loro ricezione. La pubblicazione dei romanzi di Haddad tradotti da Zanzotto è anzi una delle poche eccezioni in un panorama di mancato o solo tiepido interesse per la realtà nordafricana, che non coinvolge il nostro paese così direttamente come avviene invece per la Francia. Si può ritenere anzi che questa operazione abbia inaugurato una stagione editoriale di interesse verso la letteratura algerina e verso la situazione del conflitto franco-algerino.

Mentre infatti la letteratura egiziana, soprattutto in lingua araba, ha conosciuto nel nostro paese un'attenzione più continua, anche nel corso del Novecento, e se d'altra parte la letteratura dell'Africa nera comincia a penetrare nella ricezione italiana già a partire dagli anni '50, in particolare in seguito alla traduzione dell'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, pubblicata da Léopold Sédar Senghor in Francia nel 1948<sup>52</sup> e introdotta in Italia da Carlo Bo nel 1954<sup>53</sup>, il versante magrebino era rimasto invece nell'ombra.

Due anni dopo il volume dei romanzi di Haddad è data alle stampe l'antologia *Poeti e narratori d'Algeria*, a cura di Rino Dal Sasso<sup>54</sup>, che non contiene però scritti dell'autore tradotti da Zanzotto. Queste due pubblicazioni avvengono comunque in un clima di interesse per l'Algeria dovuto alla guerra in corso, testimoniato anche dalle edizioni di testi non letterari che denunciano l'efferatezza degli scontri: *Algeria torturata* e *Guerra e rivoluzione*

---

51 Khaled Fouad Allam, *Culture et écriture. Essai d'analyse sémiotique de la littérature maghrébine et plus particulièrement algérienne d'expression française*, Udine, Industrie grafiche del Bianco, 1985, p. 13.

52 Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée de *Orphée noir*, par Jean-Paul Sartre, Paris, Presses Universitaires de France, 1948. Per una ricognizione della letteratura africana in Italia si può fare riferimento a *Scritti d'Africa. Bibliografia cronologica della letteratura africana edita in Italia dal 1913*, a cura di Giovanni Nucci, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 2001.

53 *Antologia di poeti negri*, a cura di Carlo Bo, traduzione italiana con testi originali a fronte, Firenze, Parenti, 1954. Ma per la prosa si dovrà attendere, per l'area dell'Africa nera, l'uscita di un libro di denuncia anti-coloniale: Mongo Beti, *Il re miracolato*, traduzione di Ornella Volta, Milano, Feltrinelli, 1958.

54 *Poeti e narratori d'Algeria*, a cura di Rino Dal Sasso, Roma, Editori Riuniti, 1962.

in Algeria. *Dentro la notte del colonialismo* di Ferhat Abbas<sup>55</sup> e *Lettere della rivoluzione algerina*<sup>56</sup>.

Un interesse per gli autori algerini tuttavia piuttosto effimero<sup>57</sup>, che si spegne subito dopo per ritornare soltanto negli anni '80, nel corso dei quali vengono proposti la raccolta *Le rose del deserto. Antologia di poesia magrebina contemporanea d'espressione francese* (Pàtron, 1982), che comprende alcune poesie di Malek Haddad (le uniche pubblicate in Italia)<sup>58</sup>, e, nel 1983, il romanzo *Nedjma* dell'amico di Haddad Yacine Kateb<sup>59</sup>. Dalla fine degli anni '80 in poi, con la ripresa anche dell'interesse politico per ciò che accade in Algeria, si pubblicano alcuni dei romanzi più importanti della letteratura contemporanea di questo paese, di autori come Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Mahdi Charef.

Alquanto scarsa tuttavia la fortuna dei romanzi di Malek Haddad in Italia, pur essendo testimoniato l'interesse critico, soprattutto da parte di Mario Dal Corso<sup>60</sup>: dopo l'edizione qui esaminata non verranno pubblicati né quelli ivi compresi né altri suoi testi in prosa.

Non cesserà invece l'interesse di Zanzotto – sempre attento alle manifestazioni letterarie più diverse e anche espressione di culture lontane – per la letteratura magrebina di lingua francese, testimoniato ad esempio dall'attenzione rivolta in anni successivi alla figura del marocchino Tahar Ben Jelloun (Fes, 1944) prima ancora che raggiungesse la notorietà di cui gode oggi nel nostro paese. Nel 1988 Zanzotto aveva infatti scritto un'introduzione all'edizione italiana del racconto lungo *Moha il folle Moha il saggio*<sup>61</sup>; un anno dopo, rispondendo a un'intervista sul poeta sudafricano Breyten Breytenbach<sup>62</sup>, il poeta avrà modo di riflettere sul problema dell'uso

---

55 Ferhat Abbas, *Algeria torturata*, Milano, Lerici, 1961 e *Id.*, *Guerra e rivoluzione in Algeria. Dentro la notte del colonialismo*, Firenze, Vallecchi, 1963.

56 *Lettere della Rivoluzione algerina*, a cura di Patrick Kessel e Giovanni Pirelli, Torino, Einaudi, 1963.

57 Ancora più in ritardo, tuttavia, l'apertura agli altri paesi del Magreb: il primo romanzo tradotto di un autore marocchino è *La civiltà, madre mia...* di Chraïbi Driss (traduzione italiana di Romano Costa, Parma-Milano, Franco Maria Ricci, 1974; l'originale, in francese, è del 1971); quanto alla Tunisia, la prima testimonianza è l'edizione di *Quattro novelle* di Rashad Hamzawi (traduzione italiana, introduzione e note di Lidia Bettini, Roma, Istituto per l'Oriente, 1978. Gli originali, in arabo, erano apparsi in rivista negli anni 1961-1968).

58 Le poesie, introdotte da alcune pagine di Mario Dal Corso, sono tratte da entrambe le raccolte dell'autore, con l'aggiunta dell'ultima da lui scritta: la già citata *Je suis chez moi en Palestine*. Cfr. *Le rose del deserto. Antologia di poesia magrebina contemporanea d'espressione francese*, Bologna, Pàtron, 1982, pp. 195-211.

59 Yacine Kateb, *Nedjma*, traduzione e presentazione di Giovanni Mascetti, Milano, Jaca Book, 1983 (edizione originale: Paris, Seuil, 1956).

60 Oltre ai due interventi citati, apparsi nei due volumi di *Le rose del deserto*, il primo raccolta di saggi, il secondo antologia poetica, è riportato uno scritto di Dal Corso su Haddad anche in *Il banchetto magrebino: saggi critici*, a cura di Giuliana Toso Rodinis, Abano Terme, Francisci, 1981.

61 Tahar Ben Jelloun, *Moha il folle Moha il saggio*, introduzioni di Andrea Zanzotto e Majid El Houssi, traduzione di Lina Angioletti, Roma, Edizioni Lavoro, 1988; poi Milano, Feltrinelli, 1991.

62 *Alcuni temi di Breyten Breytenbach*, intervista radiofonica a cura Giommara Monti e Mario De Sanctis, 7 gennaio 1989, in *Aure e disincanti del Novecento letterario*, cit., pp. 314-319.

della lingua dei dominatori per gli autori di paesi ex colonie:

Oggi si presentano molti casi del genere, come quello di Tahar Ben Jelloun, che è sicuramente autore «magrebino» di primo piano pure usando anche lui il francese: lingua nella quale ha saputo esprimere tuttavia delle rilevanti novità, rinsanguandone le energie e superando la pur viva linea dei precedenti alfieri della negritude.<sup>63</sup>

Sulla figura di Breytenbach, poeta che scrive in afrikaans, lingua odiosa della dominazione, e del quale Zanzotto ha tradotto (dall'edizione francese) una poesia per la raccolta *Poesie di un pendaglio da forca*<sup>64</sup>, le sue considerazioni investono le possibili conseguenze di tale rapporto conflittuale di un autore con la propria lingua:

Bisognerebbe, per rendersi conto di questo dramma davvero terribile, conoscere anche l'afrikaans, e vedere che tipo di tensioni, che fenomeni vengono a prodursi proprio nella testualità. Perché l'uso di una lingua che è sentita (per quanto «materna») quale lingua della costrizione e del dominio, come è nel caso di Breytenbach, probabilmente induce, nell'inconscio, distonie che poi filtrano nell'insieme del lavoro.<sup>65</sup>

Tale contrasto viene messo poi in parallelo da Zanzotto con il fenomeno della coabitazione di dialetti e lingua propria della realtà italiana:

Mi sembra che Breytenbach venga a confermare pienamente che se qualcuno è veramente poeta, anche se usa una lingua di dominatori o di una casta o anche di una classe costituita da suoi compatrioti dominatori, entra in qualche contrasto con essa. E si può pensare alla diglossia dialetti/lingua nazionale con tutti i suoi problemi e contrasti di incidenza nettamente sociale, che si riscontra anche qui in Italia [...].<sup>66</sup>

Come si è detto, tra i tratti fondamentali della lingua di Malek Haddad, così aspramente stigmatizzati da alcuni critici francesi, vi sono la ripetitività formulare e l'andamento sentenzioso da racconto orale. Questi elementi, che costituiscono imprescindibilmente il ritmo

---

63 Ivi, p. 315.

64 Breyten Breytenbach, *Poesie di un pendaglio da forca*, a cura di Laura Betti e Giovanni Raboni, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1986.

65 *Alcuni temi di Breyten Breytenbach*, cit., p. 314.

66 Ivi, p. 316.

interno del testo, sono rispettati il più possibile da Zanzotto nella sua traduzione. Ai richiami lessicali interni è spesso affidata la progressione della narrazione o la transizione tra diversi momenti, perciò la fedeltà al testo di partenza implica necessariamente l'applicazione di procedimenti analoghi.

Nonostante la ripetizione sia sentita in genere come più inelegante in italiano rispetto al francese, il traduttore non si sottrae alla sfida offerta dal suo originale, riproponendo un andamento iterativo pur nella continua ricerca di variazioni che adattino il testo ai suoi nuovi destinatari.

Come si vedrà attraverso gli esempi forniti di seguito, riguardanti in primo luogo il romanzo *Una gazzella per te* e in un secondo tempo *L'ultima impressione*, Zanzotto dimostra dunque un atteggiamento non passivo di fronte all'originale e la tendenza a imprimere un tono a lui proprio allo stile del testo.

Prendendo in esame il primo dei romanzi tradotti, *Una gazzella per te*, appare evidente che l'esigenza di una mediazione tra l'opera di Haddad e il pubblico italiano passa anche attraverso le note a piè di pagina, le quali in alcuni casi riproducono quelle già presenti nel volume francese, necessarie per far comprendere ai lettori della Francia metropolitana alcuni elementi del paesaggio e della civiltà algerini. Le note riferite a toponimi locali quali «Tassili» e «Uargla», rispettivamente «Monti del deserto algerino» e «Città del deserto algerino» (p. 16 U)<sup>67</sup>, non si trovano ad esempio in *Je t'offrirai une gazelle*, mentre la nota «Passaggio nel Grand Erg orientale», relativa a «Gassi-Tuil» (ivi), è traduzione della definizione francese «Trouée dans le Grand Erg oriental» (p. 23 J). Nel caso della precisazione a piè di pagina di «Kukumen» (p. 17 U), «Massiccio roccioso nelle vicinanze di Ghat, nel Sahara», la nota d'autore è più precisa della sua traduzione italiana: «Montagne rocheuse qui se trouve à Ghat (Sahara oriental)» (p. 23 J).

Alcune note a piè di pagina introdotte nell'edizione in sede di traduzione si rivelano necessarie per colmare invece lacune dovute a differenze nel patrimonio culturale tra il pubblico francese e quello italiano. In rapporto all'esclamazione del protagonista di *Una gazzella per te*: «Il secondo stadio, signor Maurice, il secondo stadio!» (p. 25 U), il traduttore annota infatti di sua iniziativa: «*Etat second*: espressione usata in psichiatria; qui significa “secondo stadio” dell'ubriacatura». Ancora più significativa la spiegazione dell'abbreviazione

---

<sup>67</sup> Come indicato alla nota 1 di questo capitolo, la sigla «U» accanto al numero di pagina si riferisce all'edizione Haddad, *Una gazzella per te*. Seguito da *L'ultima impressione*, cit., mentre la sigla «J» rimanda, come da nota 3, al volume *Id.*, *Je t'offrirai une gazelle*, cit., 1978.

colloquiale «Boul' Mich'», in nota «Boulevard Saint Michel» (p. 60 U). Lo scioglimento dell'abbreviazione sarebbe superfluo per ogni francese, che normalmente conosce Parigi e anche la denominazione familiare di uno dei suoi più famosi boulevards: la scelta di darne la denominazione ufficiale soltanto in nota è probabilmente dovuta alla volontà di lasciare a testo il sapore di familiarità parigina, per non alterare l'idea che il personaggio chiamato «autore», di nazionalità algerina, sia perfettamente integrato nella vita della capitale francese, con il linguaggio proprio di quest'ultima.

La nota riguardante poi Aimé Césaire, «Poeta negro di lingua francese» (p. 66 U), inesistente nel testo di partenza, rivela un tratto tipico dell'epoca della traduzione: se negli anni 60 era corrente parlare di poesia e cultura «negre», oggi il termine sarebbe probabilmente considerato politicamente scorretto e non verrebbe più impiegato per tradurre il francese «noir».

Altre note si riferiscono più da vicino alla traduzione stessa e sono stilate a parziale integrazione del divario tra le due lingue a confronto. L'espressione «Ah, sì?», a testo (p. 41 U), è commentata dal traduttore: «*Ah, bon* nel testo francese», forse perché di seguito si ha una breve riflessione sul modo di esprimersi del personaggio «autore»: «Dice: “Ah, sì?”, quando non sa che dire. Ammira i francesi perché sanno parlare. La lingua, forse, è francese» (*ibidem*). Allo stesso modo, la nota a p. 92 U rende comprensibile al lettore italiano un gioco di parole che altrimenti si perderebbe (e anche l'allusione esplicita a tale gioco paronomastico che si legge nel brano non potrebbe altrimenti essere colta). Di seguito il passaggio in questione, prima in lingua originale poi nella traduzione italiana:

Songer à sa carrière. L'auteur n'aime pas les jeux de mots, il ne fait pas de jeux de mots. Il est rare que les phrases s'amuse. A moins que fatiguées de penser, de s'essouffler à dire quelque chose, elles s'offrent une récréation. Une carrière, l'auteur voit des rochers rouges, des tunnels creusés dans la pierre sanglante, un cimetière juif quelque part au-dessus de son faubourg, de petits wagonnets sur des rails, des cartables posés à côté... (p. 122 J)

Pensare alla carriera. All'autore non piacciono i giochi di parole, lui non fa giochi di parole. È raro che le frasi si divertano. A meno che, stanche di pensare, di fare il fiato lungo per dir qualcosa, non s'offrano un momento di riposo. Una cava: l'autore vede rocce rosse, gallerie scavate nella pietra sanguigna, un cimitero ebreo in qualche posto

più su del suo sobborgo, vagoncini sulle loro rotaie, cartelle da scolari posate da una parte... (p. 92 U)

La nota del traduttore chiarisce un'ambiguità fondata sulla doppia valenza della parola «*carrière*» in francese, non riproducibile nella nostra lingua: «Il gioco di parole non può risultare in italiano, tra *carrière*=carriera e *carrière*=cava» (*ibidem*).

La volontà di Zanzotto di essere fedele al testo di partenza si nota anche attraverso alcune scelte lessicali che ricalcano addirittura il francese più che trasporre il significato in un termine più corrente in italiano: nel caso ad esempio di «*Ce livre doit paraître*» (p. 122 J), il corrispettivo risulta «Il libro deve apparire» (p. 92 U), quando il termine più usuale per designare la pubblicazione di un libro sarebbe probabilmente un più prosaico «uscire».

Un esempio di fedeltà all'andamento ripetitivo del testo è il seguente brano (a confronto le versioni nelle due lingue):

A la fin du couloir, à la fin du couloir il y a la liberté. Mais très loin, très, très loin, bien sûr. Quand le seuil sera franchi, quand le seuil sera franchi, on sera dans la lumière, mais dans cette lumière on verra seulement un espoir à la rue.

Un espoir à la rue, c'est ça l'exil. (p. 100 J)

Alla fine del corridoio, alla fine del corridoio, c'è la libertà.

Ma assai lontano, assai, assai lontano, davvero. Quando la soglia sarà oltrepassata, quando ci si sarà lasciata dietro la soglia, si sarà nella luce, ma in quella luce si vedrà soltanto una speranza per strada.

Una speranza per strada, è l'esilio. (p. 75 U)

La fedeltà riguarda anche l'alternanza di diversi tempi verbali all'interno dello stesso periodo, che conferisce un tono solenne al dettato: lungi dall'uniformare i tempi verbali, Zanzotto si uniforma a questi continui cambiamenti di prospettiva. Si vedano in proposito i due seguenti passaggi:

Je rentrerai par la Porte de Trajan, et j'ai	Rientrerò per la porta di Traiano, e ho scelto
choisi Timgad, Timgad l'endormie, Timgad	Timgad, Timgad addormentata, Timgad che
la veilleuse. Ici les vents soufflèrent. Ici les	veglia. Qui i venti spirarono. Qui i venti non

vents ne s'arrêteraient pas. La hyène sortira par la Porte de Trajan. (p. 93 J) s'arrestarono. La iena uscirà dalla porta di Traiano. (p. 70 U)

La nuit n'était pas sortie par la Porte de Trajan. Les soucis bivouaquaient dessus les tempes grises. L'auteur n'a pas reconnu son frère, celui qu'il appelait l'Ami et qui maintenant s'appelle d'un autre nom. (p. 98 J) La notte non era uscita dalla porta di Traiano. Le angosce si accampavano sulle tempie grigie. L'autore non ha riconosciuto suo fratello, colui che egli chiamava l'Amico e che ora si chiama altrimenti. (p. 74 U)

Non manca tuttavia lo spazio per spostamenti semantici o leggere rielaborazioni, come nei casi di «il Signore» (p. 9 U) per «le Bon Dieu» (p. 11 J) o del dialogo «“Lo prende su?” chiese Mozart. “Sì, lo leggerò con più comodo.”» (p. 11 U) rispetto al modello «- Vous l'emportez? demanda M. Mozart. - Oui, je le lirai à tête reposée.» (p. 18 J).

Forse per una preoccupazione di servizio al lettore italiano, la traduzione appare non di rado più ridondante rispetto all'originale. Si introduce ad esempio la forma verbale in «Che differenza v'è? Ma sì, ve n'è qualcuna» (p. 9 U), mentre il francese era più ellittico: «Quelle différence? Si, quand même» (p. 11 J); la semplice «poubelle» (p. 13 J) diventa una «cassetta da spazzatura» (p. 10 U); «il personaggio chiamato “Mozart”» (p. 11 U) è in francese soltanto «M. Mozart» (p. 18 J); il verbo «avoir» è sostituito da un più puntuale «sentire», a dilatare il ritmo della frase «Quando è troppo bello si sente voglia di piangere» (p. 18 U), dal francese «Quand c'est trop beau on a envie de pleurer» (p. 25 J).

Una perdita che si registra nel processo di traduzione è costituita da alcune locuzioni colloquiali delle quali non si ritrova il corrispettivo nella nostra lingua. Risulta per esempio straniente che i «cesti da insalata» designino le camionette della polizia (p. 19 U), dal francese «paniers à salade» (p. 27 J), mentre altrove non viene colto il significato che ha il termine «me baiser» in un linguaggio molto basso (corrisponderebbe all'italiano «fregarmi», mentre qui viene tradotto come «baciarmi»):

Cerca di alzarsi e fa per dirigersi verso il *jukebox*. Le gambe non lo tengono più. Il soffitto ha sbagliato posto.

«Anche la geometria che vuol baciarmi...» (p. 59 U)

Il essaye de se lever et tente de se diriger vers l'appareil à musique. Ses jambes ne le soutiennent plus. Le plafond s'est trompé d'endroit.

- Même la géométrie qui veut me baiser... (p. 79 J)

Ulteriore gioco di parole non riproducibile in italiano è il seguente: ordinando da bere, l'«autore» chiede «"...Il solito."» e subito dopo il narratore aggiunge: «È un'abitudine» (p. 25 U); in francese ricorre invece la stessa espressione leggermente variata: «- ...Comme d'habitude. / C'est une habitude» (p. 34 J).

In genere le scelte lessicali sono improntate a un registro più sostenuto che nell'originale, dove il linguaggio, soprattutto nei dialoghi, è spesso di stampo colloquiale. Si consideri ad esempio: «Si disse: "Mia vecchia Gisèle, sei in trappola"» (p. 62 U), rispetto a «Elle se dit: "Ma vieille Gisèle, tu es fichue"» (p. 83 J), dove «fichue» corrisponderebbe piuttosto a «conciata male». Da notare che la ripetizione della stessa frase poco più lontano in francese («Mme Duroc se répéta: "Ma vieille Gisèle, tu es fichue"», p. 84 J) genera una minima variazione sintattica nel testo di arrivo, con un inciso che interviene forse a compensare la mancanza di colloquialità dell'espressione «essere in trappola»: «La signora Duroc si ripeté: "Gisèle, vecchia mia, sei in trappola"» (p. 64 U).

Una ricerca di maggiore letterarietà denotano poi alcune opzioni lessicali di Zanzotto, come «non si moveva» (p. 65 U), forma aulica per l'espressione invece piana «ne bougeait pas» (p. 86 J) o l'avverbio ricercato per la frase «Immaginare il cielo che il treno mette sossopra» (p. 63 U), da «Imaginer le ciel que bousculent les trains» (p. 83 J).

Fenomeni in parte simili si riscontrano nella traduzione del secondo testo pubblicato nel volume, *L'ultima impressione*. Per quanto riguarda innanzitutto le note, spesso si tratta di precisazioni già presenti nel testo originale, che vengono tradotte fedelmente, in particolare nel capitolo riguardante l'incontro del protagonista, Said, con la nonna morente, al letto della quale sono accorsi anche lo zio di Said con la moglie francese: queste pagine sono ricche di riferimenti alla cultura tradizionale algerina e perciò anche di elementi della parlata locale, spesso spiegati in nota da Malek Haddad prima di tutto. Ad esempio la frase «Una domestica, in cucina, ardeva incenso in un *kanun*» (p. 111 U; in francese la grafia, adattata alla fonetica di questa lingua, è «kanoun») è chiarita mediante una nota a «*kanun*», «Piccolo braciere d'argilla» («petit braséro d'argile», p. 33 DE)<sup>68</sup>. Nel caso della parola «khenza», invece,

---

68 Come precisato alla nota 3 del presente capitolo, mediante la sigla «DE» si indicano le citazioni tratte dall'edizione *Id., La dernière impression*, cit., 1989.

l'autore algerino ha preferito inserire la spiegazione a testo, poiché essa è parte integrante della descrizione di un'atmosfera in cui la donna francese è oggetto di disprezzo:

La *khenza* era Simona, la moglie di Idir. *Khenza* non è parola traducibile. Può significare tanto sporca che nauseabonda. Quella che non si lava. Quella che non è pulita. In realtà, quella che non è delle nostre e che, ben s'intende, io non mi sarei scelta per nuora...

La straniera! (p. 110 U)

La «*khenza*», c'est Simone, la femme d'Idir. *Khenza* ne se traduit pas en français. Ce mot peut aussi bien signifier sale que nauséabond. Celle qui ne se lave pas. Celle qui n'est pas propre. En fait, celle qui n'est pas de chez nous et en clair qui n'est pas la belle-fille que moi j'aurais choisie...

L'étrangère! (p. 32 DE)

Si noti la differenza tra «*Khenza* ne se traduit pas en français» e «*Khenza* non è parola traducibile»: si perde la connotazione di distanza tra la lingua degli algerini e il francese; nella versione italiana la non traducibilità, per ovvi motivi, appare come universale poiché non legata specificamente all'idioma dei nemici.

Note non presenti in francese sono altrove inserite in sede di traduzione. Ad esempio, la «*gandourah*» (p. 157 U) è definita a piè di pagina «Veste femminile araba», mentre in *La dernière impression* il termine straniero non è nemmeno segnalato dal corsivo. In seguito, nel corso della descrizione di un professore grottesco, si paragona quest'ultimo nella versione italiana al «Professor Pi» (p. 116 U): «Eternamente accompagnato dai suoi due cani, junker in pantofole, di cui il professor Pi era certamente stato il nonno, gironzolava per i corridoi, con aria misteriosa». In nota, il traduttore aggiunge: «Professor Pi: personaggio di un fumetto di un noto quotidiano. (Nell'originale, professor Nimbus)»: curioso adattamento di stampo culturale, per cui il nome del personaggio è cambiato con quello di uno forse non del tutto estraneo al pubblico italiano (anche se si rivela comunque necessaria una nota esplicativa).

La fedeltà della traduzione ai tratti anche marcati del testo di partenza si rivela fino nella riproduzione della punteggiatura, anche quando quest'ultima potrebbe risultare fuori standard, al fine di non neutralizzare un effetto straniante: «Il n'y avait sur les quais qu'un chien, un chien, curieux malade» (p. 123 DE) diventa «Sulla banchina c'era soltanto un cane, un cane,

strano malato» (p. 166 U).

Così come *Una gazzella per te*, anche *L'ultima impressione* presenta numerose ripetizioni di parole e interi sintagmi, che si ritrovano nella traduzione anche quando si tratta di un'iterazione quasi ossessiva, come nei seguenti brani:

Da un giorno all'altro. Da un giorno all'altro non si va più al cinema alla sera. Da un giorno all'altro si sente, quando cade la notte, che il retroterra s'impadronisce della situazione. Da un giorno all'altro ci si pongono domande e si risolvono problemi che non esistevano nell'altro tempo.

(p. 100 U)

Oggi i romanzi non sono più nei libri. Oggi gli sguardi sono la sola scusa degli occhi. Oggi gli sguardi riuniscono tutti gli occhi [...]. Ci sono baci e canzoni che prendono il volo. Ci sono villaggi algerini rasi al suolo dalla forza malvagia di un rastrellamento. Ci sono domande, ci sono risposte. Ci sono ruscelli i cui oleandri si confondono con altre capigliature. Ci sono sorrisi e pranzi perfetti [...] Perché è Dio che si ritrova quando ci si è smarriti, non il Dio mistico delle nubi divenute retroscena di tribunale, ma il Dio bonario che è vicino agli uomini nella sua infinita sollecitudine e nella sua immensa semplicità, un Dio in incognito, un Dio senza galloni, un Dio color degli uomini [...].

(pp. 171-172 U)

Du jour au lendemain. Du jour au lendemain on ne va plus au cinéma en soirée. Du jour au lendemain on sent, lorsque la nuit tombe, la campagne prendre la situation en main. Du jour au lendemain on se pose des questions et l'on résout des problèmes qui n'existaient pas autrefois. (p. 15 DE)

Aujourd'hui les romans ne sont plus dans les livres. Aujourd'hui les regards sont la seule excuse des yeux. Aujourd'hui les regards réunissent tous les yeux [...]. Il y a des baisers et des chansons qui s'envolent. Il y a des gourbis rasés par la mauvaise vertu d'un ratissage. Il y a des questions, il y a des réponses. Il y a des ruisseaux dont les lauriers-roses se mélangent à d'autres chevelures. Il y a des sourires et des repas parfaits [...]. Car c'est Dieu qu'on retrouve quand on s'est égaré, non pas le Dieu mystique des nuages devenus coulisses de palais de justice, mais le Dieu débonnaire proche des hommes dans son infinie sollicitude et dans sa grande simplicité, un Dieu incognito, un Dieu sans ses galons, un Dieu couleur des hommes [...].

(pp. 132-133 DE)

In un caso avviene addirittura l'introduzione da parte di Zanzotto di un'ulteriore ripetizione

(«una specie di»), che rinforza un'iterazione invece già ben evidente nel modello (gioco paronomastico attorno al concetto di «interessarsi»):

Il y avait dans Said une manière de romancier qui sommeillait, une sorte de reporter du cœur. Il s'intéressait à des choses qui n'intéressent en général que les principaux intéressés. (p. 119 DE)

C'era in Said una specie di romanziera che sonnecchiava, una specie di reporter del cuore. S'interessava a cose che generalmente interessano solo i principali interessati. (p. 163 U)

Nella parallela ricerca di un proprio tono da imprimere alla traduzione, Zanzotto sembra qui avere la tendenza a una maggiore sinteticità rispetto al suo modello: ad esempio, da «sur de vieilles caisses, ayant contenu jadis du savon» (p. 9 DE) si passa a «su vecchie casse da sapone» (p. 97 U); «Il faisait bleu comme sur un dessin de Cézanne» (p. 103 DE) diventa «Il cielo era azzurro come in un Cézanne» (p. 154 U); da «Il y avait des escargots qui avaient grimpé jusqu'à la stèle» (p. 103 DE) si giunge a «Chioccioline s'erano arrampicate fino alla stele» (p. 154 U); la tripla costruzione relativa francese di «un ingénieur qui construit un pont qu'il faudra qu'on détruise» (p. 121 DE) lascia il posto alla semplice rapidità di «un ingegnere che costruisce un ponte da distruggere» (p. 165 U).

Questo movimento del testo di arrivo in direzione di una maggiore concisione contribuisce a volte a conferire un carattere ancora più categorico ad alcune frasi già di per sé di tono sentenzioso, come nei seguenti casi: in «C'est lorsque la colère devient du mépris silencieux que commence le racisme» (p. 29 DE) si sopprime l'aggettivo «silenzioso» («Solo quando l'ira diventa disprezzo, ha inizio il razzismo», p. 109 U); altrove si evita la costruzione relativa di «Il y a des mots qui sont très lourds...» (p. 36 DE) per giungere alla rapidità di «Ci sono parole pesanti...» (p. 113 U).

Più raramente in questo testo l'esito italiano risulta più esteso del suo modello: tra «premo il bottone dell'ascensore» (p. 99 U) e «en appelant son ascenseur» (p. 13 DE) la differenza è minima, seppur presente; «Si lasciava dietro una bava» (p. 154 U, riferito a una lumaca) è meno perentorio di «Il bavait» (p. 104 DE).

Di fronte ai numerosi tratti decisamente colloquiali dei dialoghi in francese, è evidente la volontà del traduttore di rendere lo stesso tono in italiano attraverso espressioni non correnti:

«Ma chiudi la radio, perdìo!» / «Non fila bene, eh?» disse Lucia con una voce triste e gentile» (p. 104 U) è la trasposizione delle battute «- Mais ferme la radio, Bon Dieu! / - Ça ne va pas, toi, hein, demanda Lucia d'une voix triste et gentille» (p. 22 DE); in «Je vous ai dit, toubib, que la guerre n'était pas jolie» (p. 28 DE) la parola di registro basso «toubib» è resa con un dispregiativo «mediconzolo», che aggiunge una connotazione negativa estranea al francese: «Te l'ho detto, mediconzolo, che la guerra non è simpatica» (p. 108 U).

Nel riportare il dialogo tra il protagonista e un pittore ubriaco a proposito degli immigrati nordafricani in Francia e dell'atteggiamento dei francesi verso di loro, Haddad impiega più volte, sia riferita a personaggi maschili sia femminili, la parola «con», che ha un'accezione più volgare di quanto abbia invece la traduzione per il maschile «porco» (avrebbe forse la stessa forza l'italiano «coglione»); nel caso del femminile «troia» invece l'accezione è più aderente a quella originale.

- Ils ne vous aiment pas parce qu'ils sont des cons. Comme elle, elle ne m'a pas aimé parce que c'était une con. Avant, j'avais du talent, j'ai travaillé, j'ai exposé. J'ai même une lettre de Matisse quelque part m'encourageant. Mais cette con elle est partie. Et avec un notaire, encore! Un vieux con comme elle. Parce qu'il avait des sous. Alors c'est à mon tour de faire le con. (pp. 119-120 DE).

«Non vi vogliono bene perché sono porci. Come lei, lei non mi ha voluto bene perché era una troia. Prima, avevo ingegno, ho lavorato, ho esposto. Ho persino una lettera di Matisse, in qualche posto, una lettera d'incoraggiamento. Ma quella troia se n'è andata. E con un notaio, per giunta! Un vecchio porco come lei. Perché lui aveva i soldi. E così tocca a me ora fare il porco.» (p. 164 U)

Nel passaggio traduttivo si perdono poi inevitabilmente alcune figure retoriche: ad esempio, l'espressione «Un point c'est tout», che significa «Punto e basta», cambia significato se si introduce una virgola e passa a significare «Un punto è tutto», ma il traduttore sacrifica il significato della frase per mantenere la ripetizione: «Un punto è tutto. / Un punto è tutto...» (p. 130 U), da «Un point c'est tout. / Un point, c'est tout...» (p. 65 DE). Analogamente, nel seguente brano viene meno il gioco paronomastico basato sulla comunanza tra il verbo «perdre» e la «balle perdue [pallottola dispersa]»:

Mais, par la vertu de ton sommeil, j'ai retrouvé mes rêves et je veux te venger de cette balle perdue qui m'a fait te perdre, et je veux te venger de cette guerre qui m'a enlevé la paix. (p. 105 DE)

Ma, in virtù del tuo sonno, io ho ritrovato i miei sogni e voglio vendicarti della pallottola dispersa che ti ha strappata a me, voglio vendicarti di questa guerra che m'ha tolto la pace. (p. 155 U)

Un gioco metaforico fondato sul doppio significato di «canard» in francese («anatra» e «gazzetta») non ha effetto in italiano, poiché sfugge la ragione dell'attribuzione del verbo «sguazzare» a un «giornalucolo»: «dans un canard provincial, un de ces canards qui barbotent dans la mare tricolore» (p. 112 DE), in italiano «in un giornalucolo provinciale, uno di quei giornalucoli che sguazzano nella pozzanghera tricolore» (p. 159 U).

Si registrano poi, nel campo del lessico, alcuni leggeri spostamenti di significato non del tutto irrilevanti, come nel caso della sostituzione della preposizione francese «chez» con la locuzione italiana «a casa di», che ha un valore più preciso: poiché ci si riferisce a immigrati che vivono nel territorio di altri, la traduzione accentua l'impressione di invasione dell'intimità domestica:

Ils vivent – c'est une façon de parler – chez ceux qui les méprisent. Chez ceux qui les fuient. Alors ils vivent – c'est une façon de parler – entre eux. (p. 109 DE)

Vivono – si fa per dire – in casa di quelli che li disprezzano. In casa di quelli che li fuggono. Così, vivono – si fa per dire – tra loro. (p. 157 U)

In ambito sintattico, oltre alla maggiore sinteticità cui si accennava, si riscontra una ricerca di un ritmo non pedissequo rispetto al modello, come nel caso di un semplice spostamento interno quale l'introduzione di un inciso nella seguente frase: «Una via che, dietro le sue persiane sbiadite e curiose, si scambia le domande su chi passa» (p. 158 U), da «Une rue qui se questionne sur le passant qui passe derrière ses volets défraîchis et curieux» (p. 111 DE). Si noti inoltre la maggiore leggerezza del seguente passaggio in italiano rispetto all'originale: «Il est très difficile et très pénible, il est très fastidieux, il est très douloureux, il est très inutile de s'expliquer [È molto difficile e penoso, è molto fastidioso e triste, è assolutamente inutile

spiegarsi]» (pp. 112-113 DE e p. 159 U).

Zanzotto trova insomma soluzioni che, pur rispettando la ripetitività formale propria allo stile di Malek Haddad, risultino di più agevole lettura e di maggiore affinità con la sensibilità e la lingua letteraria italiane.

## Una traduzione di traduzione: *Giamilja* da Ajtmatov a Zanzotto attraverso Aragon

L'operazione culturale all'origine del volume pubblicato da Mondadori nel 1961 *Giamilja e altri racconti*<sup>1</sup>, autore il kirghiso Cinghiz Ajtmatov, vede tra i suoi protagonisti Andrea Zanzotto, ancora una volta traduttore dal francese. La versione italiana del racconto eponimo, infatti, si deve al poeta, il quale si è avvalso del testo francese, trasposto dall'originale kirghiso per opera di Louis Aragon nel 1959.<sup>2</sup>

Al primo lungo racconto di Ajtmatov proposto nel volume mondadoriano se ne aggiungono altri quattro, risalenti agli anni tra il 1953 e il 1957, tradotti invece dal russo da Alberto Pescetto: *A faccia a faccia* (1957), *La pioggia bianca* (1954), *Gli uomini della serra* (1954) e *Ascym* (1953). Tale appendice non è compresa nella citata edizione francese, che propone esclusivamente il racconto *Djamilia*, così come avverrà per il testo approntato da Zanzotto in occasione della sua seconda pubblicazione: nel 2006 la casa editrice Marcos y Marcos riproporrà infatti la traduzione zanzottiana con il nuovo titolo *Melodia della terra. Giamilja*.<sup>3</sup> Quest'ultima edizione presenta numerose differenze formali rispetto alla prima: si tratta di modifiche di provenienza redazionale<sup>4</sup> volte alla modernizzazione della lingua, soprattutto dal punto di vista lessicale, e alla semplificazione sintattica. Si è scelto in questa sede di prendere in esame per l'analisi l'edizione del 1961, poiché meno contaminata da interventi esterni, più vicina al momento in cui il traduttore si è confrontato direttamente con il testo francese e infine in ragione del suo inserimento nel contesto cronologico di gran parte delle traduzioni in prosa di Zanzotto, concentrate negli anni '60 e '70.

Come qualche anno dopo per Michel Leiris, anche per Ajtmatov la traduzione di Zanzotto e il volume in cui è proposta rappresentano l'introduzione in Italia di un autore altrimenti pressoché sconosciuto al pubblico di lettori. Cinghiz Torekulovic Ajtmatov<sup>5</sup> (Šeker, 1928 –

---

1 Cinghiz Ajtmatov, *Giamilja e altri racconti*, traduzione di Alberto Pescetto e Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 1961 (Medusa, 453). In particolare il volume, inserito nella collana diretta da Elio Vittorini, è finito di stampare nel settembre 1961.

2 *Id.*, *Djamilia*, roman traduit du kirghiz par A. Dmitriev et Aragon et présenté par Aragon, Paris, Les éditeurs français réunis, 1959.

3 *Id.*, *Melodia della terra. Giamilja*, versione italiana di Andrea Zanzotto, Milano, Marcos y Marcos, 2006.

4 Come confermato da Zanzotto durante una conversazione avvenuta a Pieve di Soligo il 16 giugno 2009.

5 Per la traslitterazione dei nomi in alfabeto latino, poiché esistono diverse versioni, generalmente si adotta

Norimberga, 2008), originario del Kirghisistan, è stato autore sia in lingua kirghisa sia russa, in virtù del bilinguismo che ha caratterizzato il suo paese, repubblica federata dell'Unione Sovietica dal 1936 al 1991. Ajtmatov, dopo aver frequentato l'Istituto kirghiso di Agricoltura a Frunze, si trasferisce a Mosca per dedicarsi alla letteratura presso l'Istituto Gorky dal 1956 al 1958. Inizia a pubblicare novelle in russo dal 1952, ma l'opera che lo rende uno dei maggiori scrittori sovietici è proprio *Giamilja*, scritta originariamente in kirghiso e tradotta in russo per la pubblicazione, avvenuta sulla rivista «Novy Mir» nell'agosto 1958 poi nel volume intitolato *Rasskazy*<sup>6</sup> (*Racconti*) nel corso dello stesso anno; da questo testo sarà tratto un film, *Dzhamilya* (1969), diretto da Irina Poplavskaya. Membro dell'Unione degli scrittori sovietici, fino al 1966 Ajtmatov è inoltre corrispondente per la «Pravda»; molto attivo nella sfera politica, sarà poi collaboratore di Mikhail Gorbachev e ambasciatore del Kirghisistan in Belgio, Lussemburgo e Paesi Bassi. Da ricordare altri lavori narrativi che lo hanno reso famoso anche fuori dal mondo sovietico, quali *Addio, Gul'sary!* (1966), *Il battello bianco* (1970), *Il giorno che durò più di un secolo* (1980) e *Il patibolo* (1986).

Nel 1959 dunque, quando esce in Francia *Djamilia*, l'autore non ha ancora raggiunto la celebrità come uomo politico e come diplomatico, ma in qualità di scrittore ha già ottenuto diversi riconoscimenti in patria. La diffusione della sua opera in Francia, e poi in tutta Europa, si deve principalmente a Louis Aragon (Neuilly-sur-Seine, 1897 – Paris, 1982), scrittore, poeta, giornalista ed editore legato profondamente al mondo sovietico, dagli anni '50 con posizioni più critiche verso il regime vigente in Urss ma sempre convinto militante del Partito comunista francese.<sup>7</sup> La casa editrice da lui diretta, “Les Éditeurs français réunis” (nome abbreviato in EFR), sorta nel dopoguerra da esperienze editoriali resistenziali, assume dichiaratamente tale orientamento e dà alle stampe una serie di testi di autori francesi, sovietici e altri, variamente ascrivibili all'ambito del realismo socialista. Alla pubblicazione di

---

qui, a eccezione dei casi in cui si citino specificatamente altre edizioni, quella impiegata nell'edizione di riferimento di *Giamilja* (Mondadori 1961). Per le informazioni sull'autore si vedano, oltre a opere generali sulla letteratura contemporanea di area russa (ad esempio *Storia della letteratura russa. Il Novecento. 3: Dal realismo socialista ai nostri giorni*, diretta da Efim Etkind, Georges Nivat, Il'ja Serman, Vittorio Strada, Torino, Einaudi, 1991, *infra*), l'introduzione di Louis Aragon, *La plus belle histoire d'amour du monde*, in Ajtmatov, *Djamilia*, cit., pp. 9-18 e le prefazioni delle seguenti edizioni italiane di sue opere: *Le prime cicogne. I cane pezzato che correva lungo la riva del mare*, presentazione di Costantino Di Paola, Milano, Mursia, 1980; *Il patibolo*, presentazione di Erica Klein, Milano, Mursia, 1988 e *Il battello bianco. Dopo la fiaba*, a cura di Giuseppe Pittano, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 1991.

6 *Id.*, *Rasskazy [Racconti]*, perevod s kirgizskogo [traduzione dal kirghiso], Moskva, Sovetskii pisatel', 1958.

7 Per un approfondimento delle vicende biografiche di Aragon operatore culturale e intellettuale *engagé* si vedano ad esempio Franco Fe, *Aragon. La vita, il pensiero, i testi esemplari*, Milano, Accademia, 1973 e Pierre Daix, *Aragon. Une vie à changer*, Paris, Flammarion, 1994.

*Djamilia* segue negli anni successivi la stampa di diverse altre prove narrative dello stesso autore.<sup>8</sup> Non solo: Aragon dirige in quel periodo, presso l'editore Gallimard, la collana "Littératures soviétiques", mediante la quale si propone di diffondere la conoscenza di questi autori al grande pubblico francese.<sup>9</sup>

Il caso di *Djamilia* è però singolare, poiché Aragon soltanto in questo caso si fa carico anche della traduzione, avvalendosi della collaborazione di A. Dimitrieva. Il poeta francese scrive inoltre un'appassionata presentazione del libro, dal titolo *La plus belle histoire d'amour du monde*: nel breve scritto, egli si propone di spiegare per quali ragioni attribuisca al romanzo questo primato, che lo ha convinto a impegnarsi nella traduzione: «C'est pourquoi, contre toute raison, dans un temps arraché à tout ce qui m'accable, j'ai traduit cette histoire».<sup>10</sup> I più grandi autori della civiltà letteraria occidentale sembrano non reggere il confronto con la freschezza di questo romanzo: «dans ce Paris qui a tout vu, tout lu, tout éprouvé, brusquement, ni *Werther*, ni *Bérénice*, ni *Antoine et Cléopâtre*, ni *Manon Lescaut*, ni *l'Education sentimentale* ou *Dominique* ne me sont rien, parce que j'ai lu *Djamilia*».<sup>11</sup> Decisiva risulta la capacità di Ajtmatov di riprodurre l'atmosfera di un mondo lontano senza «parler ethnologie»: «tout ici n'est que la lutte de l'ancien et du nouveau. Seulement, et c'est là la grandeur de ce récit, cette lutte nous est ici essentiellement montrée par les âmes, dans les âmes [...] tout ce que nous apprenons d'un pays inconnu, de la vie des hommes et des femmes encore étroitement liés aux traditions patriarcales et nomades, et déjà sans heurts passés à l'époque soviétique, à ses institutions, nous l'apprenons de l'intérieur, par des êtres à qui tout ceci est naturel, ne demande aucune explication, si bien que le récit y gagne cette extraordinaire aisance de développement, qui manque si fort aux littératures modernes».<sup>12</sup> «Une histoire courte, et immense à la fois. Une histoire d'amour où il n'y a pas un mot d'inutile, pas une phrase qui n'ait son écho dans le cœur», conclude Aragon, che con queste parole investe di una responsabilità determinante il traduttore, chiamato a trasporre nella

---

8 Oltre alla seconda edizione di *Djamilia*, nel 1970, si segnalano in proposito *Mon petit peuplier. Nouvelles*, traduite du kirghiz par l'auteur, A. Dimitrieva et Nina Branche, Paris, Les Éditions français réunis, 1964; *Adieu Goulsary*, traduit du kirghiz par l'auteur et Lily Denis, suivi de *Le Champ maternel*, traduit du kirghiz par l'auteur et Nina Branche, ivi, 1968; *Il fut un blanc navire*, traduit du russe par Lily Denis, ivi, 1971; *Souris bleue, donne-moi de l'eau. Suivi de Sultanmourat. Récits*, traduits du russe par Yvan Mignot, ivi, 1978.

9 Nella sua introduzione a *Djamilia*, Aragon stabilisce un paragone tra il presente libro e quello di un autore kazako, Moukhtar Aouézov, intitolato *La jeunesse d'Abai* e pubblicato proprio da Gallimard nella serie "Littératures soviétiques".

10 Aragon, *La plus belle histoire d'amour du monde*, cit., p. 9.

11 Ivi, p. 11.

12 Ivi, p. 14.

propria lingua parole e frasi ritenute necessarie e in certa misura insostituibili.

Ajtmatov stesso avrà modo, in occasione di una nuova edizione dell'opera, nel 1988, di riflettere sulle sue peculiarità e sull'impossibilità per lui stesso di riprodurre nei suoi scritti una tale intensità di passione: «Non so se riuscirò mai più a scrivere qualcosa di simile, proprio sull'amore, l'amore cieco, sconfinato e travolgente, che trasforma le persone e le eleva temporaneamente verso ideali sublimi, verso la tragedia e il dramma».<sup>13</sup>

Il teatro di questa storia d'amore è la regione Talass, nel Nord-ovest del Kirghisistan, al confine con il Kazakistan, negli anni di quella che viene chiamata «Grande Guerra Patriottica»: la seconda guerra mondiale. I protagonisti sono Giamilja, la giovane sposa di un soldato che si trova lontano, sotto le armi, e Danijar, un reduce dal fronte; il narratore è uno dei personaggi, il quindicenne Seit, parente di Giamilja, considerato suo cognato secondo le convenzioni del villaggio, poiché la sua famiglia e quella del marito di lei sono unite da un legame di vicinato risalente ai tempi del nomadismo e vivono come se fossero una sola. Seit è incaricato di accompagnare e sorvegliare la cognata durante il lavoro per la raccolta del grano e il trasporto di esso alla stazione, una delle mansioni di cui sono incaricati i giovani rimasti al villaggio in mancanza degli uomini adulti, in gran parte impegnati in guerra. In realtà Seit sarà spettatore e complice della storia d'amore tra i due, poiché essa si intreccia alla sua scoperta del proprio amore per la terra di appartenenza e della propria sensibilità artistica. La conclusione è dunque da un lato la fuga dei due amanti verso la felicità, lontano dalle convenzioni del villaggio, e dall'altro la partenza del giovane Seit, che si allontana a sua volta, incontro al proprio destino di artista.

Ambientato in un contesto geografico e cronologico familiare all'autore, il testo si configura già in origine come un incrocio di diverse lingue e culture, prima di tutto poiché in una regione di confine quale quella rappresentata coesistono, pur con profonde affinità, due idiomi, così come due paesaggi: «Era una canzone dei monti e delle steppe, che ora s'alzava sonora come i monti kirghisi e ora si stendeva senza barriere come la steppa kazaka»<sup>14</sup>, e altrove: «“Giamilja, amore mio, vita mia, Giamaltaj!” mormorava Danijar, chiamandola con i più dolci nomi kirghisi e kazaki». In secondo luogo, il testo è stato sottoposto a una

---

13 L'introduzione di Ajtmatov si legge in *La moglie del disertore*, traduzione di Michela Della Monica, Casale Monferrato, Piemme, 1995, pp. 117-120. Il racconto eponimo di questo volume è quello già pubblicato in *Giamilja* del 1961 con il titolo *A faccia a faccia*; in appendice è stampato qui *Džamilja*, nuova traduzione facente riferimento all'edizione russa del 1988.

14 Ajtmatov, *Giamilja*, cit., p. 51. D'ora in poi le citazioni da quest'ultima edizione saranno segnalate dal solo numero di pagina, a testo, seguito dalla sigla «G». Per le citazioni dal testo francese di riferimento nella traduzione (Ajtmatov, *Djamilia*, cit.) si utilizzerà invece il numero di pagina con aggiunta della sigla «D».

mediazione dal suo autore, il quale lo ha scritto prima in kirghiso e poi, per assicurarne una maggiore diffusione, in russo. «Je crois appartenir à cette nouvelle génération de romanciers kirghiz qui commence son œuvre en s'inspirant des riches traditions de la littérature russe, ainsi que les traditions déjà formées de la littérature kirghize», così Ajtmatov, in un'antologia in francese di racconti di autori sovietici<sup>15</sup>, definisce il proprio statuto di scrittore sospeso tra due culture diverse.

Ed è in lingua russa che Aragon ha scoperto per la prima volta il racconto di Giamilja, leggendolo sulla rivista «Novy Mir». La traduzione francese, tuttavia, secondo quanto segnalato dal frontespizio, è basata sull'originale in kirghiso, anche se le spiegazioni inserite nel testo sul significato di alcuni termini e sui costumi della tradizione kirghisa fanno pensare quantomeno a una contaminazione con il testo russo, che sarebbe opportuno verificare. In questa sede ci si concentrerà tuttavia sul rapporto tra la versione francese e quella italiana.

Per il suo lavoro sul testo fornito da Aragon, Zanzotto afferma di aver avuto da una parte il timore di allontanarsi eccessivamente dallo spirito dell'originale, poiché si trattava, appunto, già di una traduzione, ma soprattutto di aver sentito l'esigenza di una «doppia attenzione»: «questo romanzo era anche importante come opera letteraria di Aragon. Io non potevo far altro che cercare di dare un rilievo letterario anche alla mia traduzione». <sup>16</sup> Come si vedrà, questo atteggiamento influenzerà l'attività traduttiva di Zanzotto sia in direzione di una grande fedeltà sia nel tentativo di giungere a soluzioni non meramente funzionali alla comprensione.

Le prime differenze tra l'edizione italiana e quella francese sono grafiche: oltre a una diversa traslitterazione dei nomi, adattata di volta in volta alla fonetica delle due lingue, si nota una più marcata suddivisione in capitoli (in ogni caso non numerati e senza titolo) per il francese, mentre la scelta mondadoriana di segnalare i passaggi soltanto mediante una spaziatura sembra indicare una volontà di classificazione del testo come racconto lungo, più che come romanzo breve; in genere il testo italiano ha un'apparenza più sobria, con un minore utilizzo di corsivi. Un'eccezione è costituita dal lemma «*kolkhoz*», in corsivo nella traduzione ma non nel suo modello. «Sui fronti lontani, in qualche parte davanti a Kursk e Orel, si battevano i nostri padri e i fratelli, e noi, che avevamo allora solo quindici anni, lavoravamo nel *kolkhoz*»: qui (p. 9 G) appare per la prima volta il termine tecnico, indicante nell'Unione sovietica

---

15 *Nouveaux récits des écrivains soviétiques*, traduit par Stella Ajzenberg et Jean Champenois, présentation de V. Iliouchtchenko, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1961, p. 283.

16 Testimonianza registrata durante la conversazione citata nella nota 4.

l'unità minima di organizzazione del mondo agricolo, la fattoria collettivizzata. Esso non necessita, come avviene in molti altri casi, di una nota esplicativa, e in francese è addirittura considerato parte integrante della lingua, forse perché riguardante l'intera Unione sovietica e in quanto parola-chiave del sistema economico socialista.

In altri 21 casi, invece, si rende necessario per Aragon l'inserimento di note esplicative a piè di pagina, delle quali soltanto cinque sono tradotte in italiano, in casi in cui si ritengono indispensabili: a p. 23 G, il *tandyr*, non un semplice «forno», è definito in nota «forno di terra dietro la casa, con una bocca rotonda, nella quale si mettono a cuocere i pani»; il *perekati-polie* (p. 30 G) è una «Pianta delle steppe, i cui fiori si staccano e rotolano per terra», spiegazione, quest'ultima, necessaria perché in riferimento a una pianta caratteristica di un altro paesaggio, nonché fondamentale per capire la similitudine: «La vita aveva cacciato Danijar come il *perekati-polie*, per diverse contrade»<sup>17</sup>; la formula usata da una sorta di voce collettiva del villaggio che accoglie il reduce, «Tulpar da cento leghe di distanza ritrovava il suo branco» (p. 30 G), è incomprensibile a chi non sia a conoscenza dell'epica orale di queste popolazioni, in cui Tulpar è un «corsiero leggendario»; ancora, la «collinetta della guardia» (p. 32 G) è un elemento caratteristico della tradizione kirghisa: «Rilievo del terreno da cui si abbracciano tutti i dintorni. Il nome era rimasto dai tempi della vita nomade dei kirghisi»; parola tecnica sovietica è, come già «*kolkhoz*», anche «*zagotzerno*» (p. 39 G), «Abbreviazione sovietica, luogo d'ammasso del grano».

Per quanto riguarda invece gli altri termini propri della cultura kirghisa, mantenuti nella versione francese, in genere si utilizza direttamente il corrispettivo italiano o si integra la spiegazione nel testo, privilegiando la scorrevolezza della lettura, mentre Aragon risulta in questo senso più conservativo, probabilmente per la volontà di gettare uno spiraglio su una civiltà diversa. Così l'«*aïl*» (p. 21 D), con nota «*Aoul* en kazakh, *ail* en kirghiz, – village», diventa semplicemente «villaggio» (p. 9 G); per «*britchka*» (p. 22 D, in nota: «Le mot de *britchka* désigne en russe la calèche. Mais ici il s'agit d'un chariot à quatre roues, généralement bâché») si legge a testo «carro» (p. 10 G); l'«*adat*» (p. 23 D, «loi coutumière, variant d'une tribu à l'autre») è resa con «legge della tribù» (p. 11 G); infine, nel passo «i fratelli maggiori erano in guerra, e mi si chiamava, il più delle volte per scherzo, ma certe altre sul serio, il *gighit*, lo scudiero delle due famiglie, il loro presidio e sostegno» (p. 13 G),

---

<sup>17</sup> Aragon aggiunge una chiarificazione per i francesi: «Suivant les auteurs, il s'agit d'une gypsophile à tête blanche ou du panicaut, que nous appelons *chardon roulant*». Si tratta di qualcosa di simile all'«*Eryngium campestre*», altrimenti noto come «calcatreppola campestre» o «cardo stellato».

si riduce a un solo termine, «scudiero», la nota esplicativa per «*djiguite*» «écuyer, cavalier d'élite» (p. 26 D).

Davanti a espressioni tipiche del francese, in genere Zanzotto cerca il più adatto corrispettivo italiano, ma in alcuni casi spinge la sua fedeltà al modello aragoniano fino a riprodurre locuzioni non correnti nella nostra lingua: «A che somiglia tutto questo?» (p. 14 G) ricalca ad esempio «A quoi cela ressemble-t-il?» (p. 27 D), creando un effetto di straniamento che in realtà si adatta allo stato d'animo sconvolto di una madre di famiglia di fronte alla decisione del capogruppo del *kolkhoz* di destinare la nuora alla raccolta del grano per gli approvvigionamenti militari; analogamente, l'esclamazione «*fouette cocher!*» (p. 27 D) è usata normalmente in francese in senso figurato per «allons-y», ma poiché qui si parla veramente di frustare i cavalli e partire, Zanzotto elabora un corrispettivo: «una frustata, e via!» (p. 14 G).

Malgrado questi meccanismi, forse in parte inconsapevoli, è evidente la volontà di Zanzotto di non fornire una traduzione di servizio ma di sovrapporre non solo la sensibilità di uno scrittore italiano, ma anche il proprio tocco stilistico, che renda la versione italiana non subordinata rispetto al modello francese.

Come già constatato per altre traduzioni di Zanzotto, le scelte lessicali segnano una tendenza generale verso un registro più elevato: la prosa che ne deriva è marcatamente colta, letteraria, si vorrebbe dire manzoniana, sia nella tessitura lessicale sia nelle movenze sintattiche.

Si osservino a titolo esemplificativo i seguenti due brani, in cui la connotazione più sostenuta o letteraria dei termini impiegati rispetto al francese è evidenziata mediante il grassetto:

Non riesco a **riavermi** dal **lavoro settimanale**; ho la schiena a pezzi, come se avessi pigiato il feltro, e c'è anche il mais che si **stizza** d'aspettar di venire annaffiato» disse con **veemenza** ficcando, in quest'atto, il capo del suo turbante dietro il colletto del vestito. Faceva così di solito, quando era **in preda all'ira** (p. 13 G)

Sei partita, o mia Giamilja, verso l'**immensa** steppa, senza **volgerti** indietro. Forse **ti senti** stanca, forse hai perduto la fiducia in te stessa? Appoggiati a Danijar. Ch'egli ti canti la sua canzone dell'amore,

De la **semaine**, je ne peux pas me **redresser**; j'ai les reins brisés, comme si j'avais foulé le feutre, et voilà-t-il pas le maïs qui se **morfond** qu'on l'arrose – dit-elle avec **emportement**, fourrant, ce faisant, le bout de son turban derrière le collet de sa robe. Elle faisait cela d'habitude quand elle était **en colère** (p. 26 D)

Tu es partie, ma Djamilia, par la **large** steppe, sans **regarder** en arrière. Peut-être **es-tu** lasse, peut-être as-tu perdu la foi en toi? Appuie-toi à Danijar. Qu'il te chante sa chanson sur l'amour, la terre, la vie! Que la

della terra, della vita! Che la steppa **si riscuota** e giochi con tutti i suoi colori! (p. 81 G)      steppe **se mette à bouger** et à jouer de toutes ses couleurs! (pp. 110 D-111 D)

Nel seguente caso, Zanzotto aggiunge un'immagine figurata a un'espressione altrimenti piana: «sentivo gli orecchi in fiamme traditrici» (p. 21 G) rende appieno «[je] ressentais comme les oreilles me brûlaient traîtreusement» (p. 35 D), sottoponendo tuttavia le «fiamme» a un processo di personificazione che intensifica l'idea della vergogna per l'offesa subita dal giovane Seit, schernito dagli spasimanti di sua cognata.

Un fenomeno di semplificazione investe la sintassi, che diventa più lineare, meno frammentata nel confronto con la prosa di un surrealista come Aragon. La tendenza risulta evidente se si confrontano i seguenti passaggi:

perdevo il controllo, sbuffavo facendomi grosso come un bue (p. 20 G)	je perdais mon contrôle, et, me faisant gros comme un bœuf, je reniflais (p. 35 D)
trasgredivo quella proibizione perché i miei cavalli fossero ben mantenuti (p. 27 G)	pour que mes chevaux soient en bon état, je transgressais l'interdiction (p. 44 D)
Ma Danijar non poteva ormai più tornare (p. 44 G)	Mais revenir, Danijar ne le pouvait déjà plus (p. 63 D)
O mie montagne azzurre e bianche / O terra mia, degli avi miei... (p. 50 G)	<i>Blanches et bleues, ô mes montagnes! / Terre des miens, de mes aïeux...</i> (p. 72 D)

In quest'ultimo caso, la traduzione della canzone di Danijar, mezzo di comunicazione privilegiato per il sentimento dei due innamorati, va incontro a una modifica sintattica nel primo verso, dove gli aggettivi riferiti alle montagne sono posposti invece che anticipati, e a uno spostamento lessicale nel secondo verso, nel momento in cui la terra diventa «mia», forse per evitare la ripetizione di «miei», cacofonica in italiano, vista l'uguaglianza di aggettivo e pronome possessivo.

## Letteratura come autobiografia

in *L'âge d'homme* e *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, di Michel Leiris

Le traduzioni edite di Andrea Zanzotto si concentrano nella quasi totalità negli anni '60 e '70 e riguardano in prevalenza autori francesi. Il legame privilegiato con la lingua francese è chiarito dal poeta in diverse occasioni<sup>1</sup>, soprattutto in rapporto a una relazione biografica e affettiva con l'idioma d'oltralpe, che ha assunto quasi il ruolo di un «lessico familiare». L'apprendimento di questa lingua avviene infatti in primo luogo tra le mura domestiche: «Il francese era lingua di casa, mio padre è stato emigrante e lo parlava anche con noi. Anche mia mamma, sebbene avesse fatto solo la terza media, parlava francese. Io sono andato in Svizzera dopo la guerra, nei dintorni di Losanna, dove ho insegnato anche in francese».<sup>2</sup>

Zanzotto ha occasione in quegli anni di svolgere l'attività di traduttore occupandosi di testi che conosce e apprezza: «Mi sono dedicato alla traduzione di altri autori per amore di quegli autori. Sono soprattutto francesi, perché non mi fidavo della mia conoscenza di altre lingue».<sup>3</sup> Del resto, Zanzotto stesso avrà modo di sostenere, durante un intervento alla Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Venezia nel 1989, che la traduzione «implica una particolare empatia nei confronti del testo da trasferire e trapiantare».<sup>4</sup>

È il caso di Michel Leiris per Zanzotto: l'autore francese diviene a lui caro dopo la lettura di *L'Afrique fantôme*<sup>5</sup> innanzi tutto e poi via via degli altri suoi scritti, conosciuti in lingua originale, poiché la ricezione italiana dell'autore avverrà soltanto successivamente.

Michel Leiris<sup>6</sup>, scrittore, etnografo e critico d'arte, è già molto noto in Francia all'epoca della

---

1 Anche di recente, durante due conversazioni tra Zanzotto e chi scrive, avvenute a Pieve di Soligo il 29 ottobre 2008 e il 29 gennaio 2009.

2 Testimonianza raccolta durante il primo degli incontri citati. Cfr. inoltre la dettagliata *Cronologia*, a cura di Villalta, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. XCV-CXXXII.

3 Affermazione registrata durante la conversazione del 29 ottobre 2008.

4 Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, in *Venezia e le lingue e letterature straniere*, cit., p. 478.

5 Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934. La prima edizione italiana giungerà solo 50 anni più tardi: *Id.*, *L'Africa fantasma*, edizione italiana a cura di Aldo Pasquali, introduzione di Guido Neri, Milano, Rizzoli, 1984.

6 Per le notizie su questo autore si fa riferimento per lo più a Philippe Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris, Klincksieck, 1975. Si rimanda inoltre alla sezione su Leiris in *Id.*, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996<sup>2</sup>, nonché alla monografia di Maurice Nadeau *Michel Leiris et la quadrature du*

prima traduzione di *Età d'uomo* da parte di Zanzotto. Nato a Parigi nel 1901, nel 1922 aderisce, sotto la guida dell'amico pittore André Masson, al movimento surrealista, pubblicando la sua prima raccolta di poesie, *Simulacre* (1925). Dopo la presa di distanza dal surrealismo, negli anni 1931-1933 partecipa come segretario alla celebre esplorazione etnografica Dakar-Gibuti, guidata da Marcel Griaule, il quale non apprezzerà la totale sincerità con la quale Leiris racconterà la missione nel suo diario, pubblicato poco dopo il ritorno con il titolo *L'Afrique fantôme*. Ugualmente spietato verso se stesso si rivela Leiris nel primo stadio della sua autobiografia propriamente detta, rappresentato, appunto, da *L'âge d'homme*. L'esperienza africana gli è valsa inoltre la scoperta dell'etnografia, professione che eserciterà presso il parigino Musée de l'Homme fino al 1971. Nel 1941 conosce a Le Havre Jean-Paul Sartre, che influenzerà profondamente il suo pensiero. La sua opera autobiografica procede instancabile, resa pubblica dai quattro tomi del ciclo intitolato *La règle du jeu*.<sup>7</sup> Si impegna anche sul fronte della critica d'arte, interessandosi al lavoro di pittori contemporanei soprattutto figurativi, tra i quali l'amico Francis Bacon. Michel Leiris muore nel 1990; numerose sono tuttavia le pubblicazioni postume, per esempio i suoi diari.<sup>8</sup>

*L'âge d'homme* scaturisce inizialmente da un'esigenza terapeutica: sottoposti a psicanalisi con Adrien Borel fino dal 1929, Leiris inizia nel dicembre 1930 la stesura di questo resoconto, completato nel 1935, perché funga da supporto alla terapia. Si tratta in effetti di un autoritratto della psiche, che indaga in particolare tra i ricordi dell'infanzia e della prima giovinezza per determinare secondo quali strade l'autore sia giunto all'«età d'uomo». L'impostazione psicanalitica di stampo freudiano è evidente: la narrazione procede per associazioni mentali libere, si indicano gli episodi salienti e a volte traumatici dell'infanzia, i sogni e l'interpretazione degli stessi giocano un ruolo decisivo nella comprensione di sé e i temi dell'autoanalisi gravitano attorno ad alcune figure simboliche. Fra queste, le principali sono le figure femminili per lui archetipiche di Lucrezia e Giuditta, che incarnano rispettivamente gli impulsi di autodistruzione e di castrazione.

Nel saggio introduttivo della seconda edizione dell'opera<sup>9</sup>, *La letteratura considerata come tauromachia*, che riprende la breve prefazione alla prima edizione ampliandola notevolmente,

---

*cercle*, Paris, Julliard, 1963.

7 I volumi, sempre apparsi per i tipi di Gallimard, sono, nell'ordine: *Biffures* (1948), *Fourbis* (1955), *Fibrilles* (1966) e *Frêle bruit* (1976).

8 Leiris, *Journal 1922-1989*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992.

9 Id., *L'âge d'homme. Précédé de: De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1946.

Leiris espone le ragioni della scelta autobiografica e ne approfondisce le implicazioni, rivendicando un ruolo attivo a questo tipo di scrittura. Essa infatti, mettendo a nudo l'individuo senza protezioni, lo pone in una situazione di pericolo per certi versi analoga a quella del torero durante la corrida: ed è in virtù di tale rischio che l'opera letteraria può assumere il valore di un vero «atto».

Nonostante l'importanza di Michel Leiris e la risonanza dei suoi scritti in Francia, la ricezione italiana si fa attendere piuttosto a lungo, e Leiris è conosciuto innanzi tutto come etnografo: il suo primo libro a essere pubblicato in Italia è infatti, nel 1953, *Razza e civiltà*, traduzione di *Race et civilisation*, risalente a soli due anni prima.<sup>10</sup> Successivamente, la prima edizione di un testo di Leiris si deve proprio a Zanzotto, con la sua traduzione di *Età d'uomo* nel 1966. Contrariamente a quanto avviene per altri autori francesi, come Georges Bataille e Honoré de Balzac, Zanzotto non si cimenta successivamente con la traduzione di altri libri di Leiris. Nel 1969 appare in Italia un testo sull'arte africana scritto con Jacqueline Delange: *Africa nera. La creazione plastica*<sup>11</sup> e l'anno seguente si diffonde la monografia sul pittore cubano Wilfredo Lam<sup>12</sup>; il silenzio sulle opere letterarie è rotto soltanto nel 1979, con la proposizione al pubblico italiano di *Biffures*<sup>13</sup>, che dà il via a una serie di pubblicazioni negli anni '80, tra le quali sono comprese sia opere letterarie sia saggi artistici ed etnografici: *Aurora*, *Francis Bacon*, *Specchio della tauromachia*, *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar*, *Sul rovescio delle immagini*.<sup>14</sup>

Risulta dunque certamente pionieristica la scelta di Zanzotto, di concerto con la redazione della casa editrice Mondadori, di tradurre *L'âge d'homme* nel 1966.<sup>15</sup> Le due edizioni

---

10 Id., *Race et civilisation*, Paris, Unesco, 1951; Id., *Razza e civiltà*, Firenze, La nuova Italia, 1953.

11 Michel Leiris, Jacqueline Delange, *Afrique noire. La création plastique*, Paris, Gallimard, 1967. Edizione italiana: Id., *Africa nera. La creazione plastica*, traduzione di Giulia Veronesi, Milano, Rizzoli, 1967.

12 Leiris, *Wilfredo Lam*, Milano, Fratelli Fabbri, 1970.

13 Id., *Biffures*, traduzione di Eugenio Rizzi, prefazione di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1979.

14 *Aurora*, prefazione di Paola Decina Lombardi, Milano, Serra e Riva, 1980; *Francis Bacon*, Milano, Rizzoli, 1983; *Specchio della tauromachia*, traduzione di Andrea Calzolari, disegni di André Masson, Reggio Emilia, Elitropia, 1986; *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar*, Milano, Ubulibri, 1988; *Sul rovescio delle immagini*, traduzione di Lucia Corradini e Roberto Rossi, Milano, SE, 1988. Negli stessi anni sono dati alle stampe anche i primi studi accademici italiani su Leiris, quali: Francesco Garritano, *Linguaggio in festa. L'autoritratto in Leiris*, Milano, F. Angeli, 1987 e Giuliana Costa Colajanni, *Parole in filigrana nell'ordito di Leiris*, Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 1988. Dagli anni '90 a oggi si è poi colmata la distanza con la pubblicazione di tutti i principali testi di Leiris.

15 Leiris, *Età d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 1966 (Quaderni della Medusa, 69). Tutte le citazioni del testo in traduzione italiana, salvo indicazione contraria, saranno tratte da questa prima edizione, con indicazione del numero di pagina a testo, tra parentesi, seguito dalla sigla «E».

mondadoriane successive, rispettivamente nel 1980 e nel 1991<sup>16</sup>, e quella più recente, del 2003 presso SE<sup>17</sup>, riproducono tutte la traduzione fornita da Zanzotto. In appendice alle edizioni Mondadori è collocata la raccolta di racconti onirici *Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, originariamente testo del tutto indipendente da *L'âge d'homme*<sup>18</sup>, ma introdotto per una sorta di volontà di presentazione dell'autore ai lettori italiani anche mediante questa singolare antologia, che lo caratterizza ancora più decisamente come votato all'analisi minuziosa del proprio inconscio. Paradossalmente, al pubblico italiano era già ben noto il titolo, analogo e forse derivato da quello di Leiris, dell'opera di Sartre *L'età della ragione*, già uscita a più riprese in Italia fin dal 1946<sup>19</sup>, a ridosso della pubblicazione in lingua originale.

Il lavoro di Zanzotto su Leiris non si limita tuttavia alla traduzione di *Età d'uomo* ma prosegue in un'indagine interpretativa che sembra mettere in pratica una convinzione zanzottiana: «la traduzione è una delle forme più invadenti di critica; la critica è in certo modo la traduzione del testo in qualche cosa di più comprensibile».<sup>20</sup> Il risultato è confluito in due saggi su Leiris, entrambi pubblicati all'inizio degli anni '80: il primo, *Postfazione a Età d'uomo*, è stampato in calce alla seconda edizione di questo testo (1980); il secondo, *Fiches Leiris*, su «Il Verri» nel 1981.<sup>21</sup>

Nella *Postfazione* il traduttore-critico penetra in profondità nel testo analizzato stabilendo collegamenti interni, ragioni profonde e implicazioni psicanalitiche. Quest'ultimo aspetto gli è familiare, anche alla luce della sua conoscenza non occasionale di Lacan, che gli permette inoltre di prospettare un'analogia tra lo scrittore e il filosofo: «Quella che conduce Leiris – rileva Zanzotto – appare quasi una verifica condotta in parallelo, e in buona parte reciprocamente all'insaputa, di quanto dice Lacan».<sup>22</sup> Come in altri scritti critici, Zanzotto tende a creare reticoli tra l'autore preso in esame e altri vicini alla sua sensibilità (in questo caso accenna ad esempio a Proust, Artaud, Bataille, quest'ultimo realmente amico di Leiris), a

---

16 *Id.*, *Età d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 1980 (Serie Medusa serie '80, 10) e *Id.*, *Età d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, traduzione e postfazione di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 1991 (I gabbiani, 10).

17 *Id.*, *Età d'uomo. Preceduto da La letteratura considerata come taumachia*, a cura di Andrea Zanzotto, Milano, SE, 2003 (Testi e documenti, 130).

18 *Id.*, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 1961, edizione accresciuta rispetto a *Nuits sans nuit*, Paris, Fontaine, 1945.

19 Jean-Paul Sartre, *L'età della ragione*, traduzione di Orio Vergani, Milano, Bompiani, 1946.

20 Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, cit., p. 478.

21 *Id.*, *Fiches Leiris*, in «Il Verri», VI serie, n. 18, I semestre 1981. Ora entrambi i saggi si possono leggere in *Id.*, *Scritti sulla letteratura. II. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 193-209.

22 *Id.*, *Postfazione a Età d'uomo*, ivi, p. 197.

formare quasi una comunità virtuale, unita da affinità ma anche da contrasti, pur non alterando le individualità di ognuno e restando sempre fortemente ancorato alla concretezza dei testi. La dimestichezza con l'opera omnia di Leiris e con la letteratura francese permette a Zanzotto di collocare l'autore nel contesto della storia dell'autobiografia nel suo paese come un innovatore – diverso, ad esempio, da Proust, poiché non ci sono in lui «madeleines» che consentano una conquista definitiva del passato – e come un precursore di sviluppi successivi, segnatamente quello del «nouveau roman».

Alcune considerazioni vertono inoltre sui caratteri generali della scrittura autobiografica, che viene segnalata come l'unica possibile, in una sorta di identificazione del poeta Zanzotto con l'autore presentato, fino alla conclusione che «in definitiva ciò che si dovrà produrre come vera vita sarà appunto un testo, anzi, un testo letterario, anzi, un testo poetico».<sup>23</sup> Allo stesso tempo, Zanzotto assume il punto di vista del lettore dell'autobiografia leirisiana, rilevando l'inevitabile e incessante senso di smarrimento di fronte a una scrittura che asseconda i meccanismi capricciosi della mente umana:

Chi pretenda di inoltrarsi nell'autobiografia si troverà in continuazione dirottato da illusorie prospettive, falsi fondali, cartelli di cui è stata cancellata la scritta o mutata la freccia direzionale. Ma, nello stesso tempo, tutti questi rigiri, presi nel loro insieme, avranno un certo significato.<sup>24</sup>

E, aggiunge Zanzotto,

fatto supremo di ossessione e di “presunzione”, di necessità ferrea e di vertiginosa libertà, libertà da eterno capogiro, si insinua in tutto questo, da sotto e da sopra, la presenza del linguaggio, prelingua e soprattutto lingua, realtà fosforescente e mercurica che sfreccia, infilza, connette lungo i due (o quanti altri?) versanti del significato e del significante (fonico o grafizzato).<sup>25</sup>

Il linguaggio in *Età d'uomo* è tanto più protagonista in quanto strumento di emersione delle istanze nascoste e di confessione delle stesse, perciò di esposizione al pericolo: esso assume dunque la concretezza di un oggetto, descrivibile dal critico in termini sensibili, come nel

---

23 Ivi, p. 194.

24 Ivi, p. 193.

25 Ivi, p. 196.

seguente caso: «le parole si impongono, sempre meno fioche, come scivolo e guida, si manifestano come lo scintillante reticolo di gangli che sono il vero corpo di ogni fantasma».<sup>26</sup>

Anche nelle valutazioni di stampo stilistico Zanzotto si serve di immagini: la prosa di Leiris è descritta come «non ignara di avvolgenti nostalgie proustiane, che tutto chiudono a lanoso nido, e insieme sbalzata da terribili spinte, o improvvisamente gelida, o mossa da curvature ‘aberranti’».<sup>27</sup>

Di poco successivo, il saggio *Fiches Leiris* riprende e sviluppa alcuni spunti già presenti nella *Postfazione*, allargando però lo sguardo all’intera produzione letteraria dello scrittore francese. Questo testo critico è costituito da una serie di paragrafi in apparenza indipendenti tra loro, come se si trattasse per l’appunto di un insieme di «fiches». È evidente la volontà di far coincidere la forma con il contenuto, poiché si dipinge Leiris come costante compilatore di schede, paragonabili a quelle del Musée de l’Homme: anche nella sua attività di letterato egli realizzerebbe la propria «vocazione a mettere se stesso in schede»<sup>28</sup>, contaminando, come già in *L’Afrique fantôme*, l’approccio antropologico e quello psicologico.

La luce che investe l’opera di Leiris in queste *fiches* è soprattutto linguistica; il concetto fondante dell’interpretazione zanzottiana è infatti quello dell’omonimia, nella quale «il massimo di riavvicinamento tra i significanti (sia come entità autonome sia come portatori di significato), il massimo di coagulo, è ciò che fa in realtà disperdere all’infinito, come proiettandoli nel vuoto, i significati stessi».<sup>29</sup> Lo sfruttamento di tutte le possibilità fornite dal gioco sui diversi significati di uno stesso insieme di suoni è favorito dalla lingua francese, in cui a parole omofone possono corrispondere scritture diverse, perciò

la visualità dell’ortografia salva le differenze, ‘differisce’ l’omonimia. È vero in francese, particolarmente, che “l’écriture est/et la différence/différance” (il campo di formazione di Derrida è stato indicato anche in Leiris; indubbiamente c’è in loro una comune capacità di auscultazione delle forze che agiscono in quella lingua).<sup>30</sup>

Le riflessioni sul linguaggio conducono il compilatore di queste schede critiche a stabilire un confronto tra Leiris e Meneghello: entrambi propensi all’autobiografia, scritta e riscritta a più

---

26 Ivi, p. 197.

27 Ivi, p. 199.

28 *Id.*, *Fiches Leiris*, ivi, p. 200.

29 Ivi, p. 201.

30 Ivi, pp. 201-202.

riprese nelle loro diverse opere, entrambi con una vena ironica corrosiva (nelle parole di Zanzotto la tendenza a «mettere in ridicolo se stessi e gli altri, o tutto»<sup>31</sup>), essi risultano tuttavia differenziati dalla natura della lingua di riferimento.

In Francia, infatti, i dialetti sono praticamente scomparsi, quindi il linguaggio individuale non può essere ascritto a una variante locale, tranne per alcuni rari tratti del parlato. Per Meneghello, invece, «il recupero dell'infanzia all'interno di un'operazione linguistica di stampo leirisiano diventa “automaticamente” recupero di tutto il paesetto, di tutti i ceti e gruppi che lo compongono».<sup>32</sup> L'emersione degli episodi dell'esistenza individuale attraverso le parole-cose è analoga, ma per lo scrittore vicentino essa coincide, grazie al potere unificante e identificativo del dialetto, con un'evocazione collettiva. Per il suo estremo individualismo, Leiris si differenzia anche dal «lessico familiare» di Natalia Ginzburg e dal linguaggio di Zazie di Raymond Queneau; nel constatare inoltre l'«impossibilità, nel mondo leirisiano, di un'attenzione a un articolato *petèl*»<sup>33</sup>, Zanzotto mostra anche un contrasto rispetto alla propria capacità di evocazione dell'infanzia attraverso il balbettio infantile affiorante talvolta nella sua poesia.

Segue un esame ravvicinato della prosa di Leiris, già abbozzato alla fine del precedente saggio. Nonostante la complessità e la contraddittorietà dei significati, che si ripercuote sui significanti, Zanzotto non ritiene che lo stile di Leiris possa essere considerato sperimentale o di avanguardia: esso crea al contrario un equilibrio rassicurante, quasi in contrasto con l'irrequietezza espressa dai contenuti. La tendenza alla stesura di periodi ampi e onnicomprensivi, di stampo proustiano (definiti «periodi che entrano nel dolcemente denso, nel prelibato, nella memoria-colata in cui emergono di continuo bollicine o chicchi sapidissimi, o biscottini fatati»<sup>34</sup>) è identificata psicanaliticamente con la ricerca della figura materna. Si individuano inoltre altri due tratti caratteristici di questa scrittura autobiografica: una «paratassi di tipo onirico», riscontrata più che altrove proprio in *Età d'uomo*, e il «prevalere raggelante (anche nel suo muoversi) del nome rispetto al verbo»<sup>35</sup>, che potrebbe derivare da un'esigenza di nominalizzazione del reale già manifestata mediante il giovanile *Glossaire*, raccolta di «glosse» di stampo surrealista.<sup>36</sup>

---

31 Registrate durante la citata conversazione del 29 gennaio 2009.

32 *Id.*, *Fiches Leiris*, ivi, p. 206.

33 *Ivi*, p. 207.

34 *Ivi*, p. 208.

35 *Ivi*, p. 209.

36 Leiris, *Glossaire, j'y serre mes gloses*, illustré de lithographies par André Masson, Paris, Éditions de la

In occasione della stampa delle tre diverse edizioni di *L'âge d'homme*<sup>37</sup>, Leiris aggiunge, seguendo il medesimo scrupolo di verità che lo ha spinto a scrivere quest'opera autobiografica, alcuni elementi che nel corso degli anni si sono resi indispensabili, alla luce delle nuove esperienze da lui vissute e delle nuove acquisizioni teoriche raggiunte. L'intervento più consistente, datato «Le Havre, décembre 1945 | Paris, janvier 1946»<sup>38</sup>, è senza dubbio l'ampliamento della prefazione, inizialmente una semplice «prière d'insérer» (p. 11 A), poi divenuta un vero e proprio saggio in cui sono chiarite le ragioni profonde della scrittura autobiografica di Leiris. Inoltre, l'autore introduce, nel 1946 e nel 1964, due serie di note al testo, con il proposito di integrarlo, a distanza di tempo.<sup>39</sup> Nelle edizioni italiane fino al 1991 è compreso soltanto il primo strato di note, oltre al saggio introduttivo nella sua completezza; manca però la seconda aggiunta di note al testo, che sarà recepita soltanto nel 2003 per l'edizione SE. Per la traduzione del 1966, dunque, Zanzotto ha fatto certamente riferimento all'edizione leirisiana del 1946.

In appendice appare inoltre in tutte le edizioni italiane, ad esclusione dell'ultima del 2003, la raccolta onirica *Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, traduzione di *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*<sup>40</sup>, definito da Zanzotto nella *Postfazione a Età d'uomo* «erbario brillantissimo di figure oniriche, di vegetazioni del profondo».<sup>41</sup> Nello stesso scritto critico, Zanzotto prospetta una variante alternativa per la traduzione del titolo, aggiungendo tra parentesi, dopo la parola «giorno», il termine «luce», poiché in francese, più che in italiano, «jour» possiede entrambe le sfumature di significato. Leiris gioca evidentemente su questa ambiguità e il suo traduttore l'ha colta, pur non precisando la doppia accezione in sede di pubblicazione italiana del testo.

A sua volta ripresa e arricchimento di una silloge precedente, intitolata soltanto *Nuits sans nuit*<sup>42</sup>, l'opera è costituita da una serie di racconti di sogni dell'autore fatti nel corso di quasi 40 anni (in parte datati, coprono il periodo dal 1923 al 1960), che costituiscono le «notti senza

---

Galerie Simon, 1939.

37 Le edizioni, apparse tutte per i tipi di Gallimard, risalgono rispettivamente al 1939, al 1946 e al 1964.

38 Leiris, *L'âge d'homme. Précédé de: De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1972, p. 25. Tutte le citazioni di questo testo saranno tratte dalla presente ristampa, che riproduce l'edizione definitiva, del 1946. Si indicherà d'ora in poi soltanto il numero di pagina a testo, tra parentesi, seguito dalla sigla «A».

39 Così nel 1946: «Un così lungo lasso di tempo giustificerebbe un nuovo libro. Per rimediare in fretta ecco queste note, ridotte all'indispensabile» (p. 231).

40 *Id.*, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 1961.

41 Zanzotto, *Postfazione a Età d'uomo*, in *Aure e disincanti*, cit., p. 195.

42 Leiris, *Nuits sans nuit*, Paris, Fontaine, 1945.

notte»; alcuni episodi narrati, segnalati dalla dicitura «vécu [vissuto]»<sup>43</sup>, riguardano invece situazioni reali della sua esistenza che, per il loro carattere assurdo o per la vaghezza del ricordo<sup>44</sup>, possono essere definiti «giorni senza giorno». Curioso che per la prima edizione italiana di *Età d'uomo* il titolo *Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, pur essendo fortemente secondario, è l'unico stampato in sopraccoperta e sulla copertina rigida, forse perché giudicato più accattivante dall'editore, o perché facente riferimento a un testo apparso in Francia più di recente.

La prima edizione di *Età d'uomo* è dunque costituita da testi dalle caratteristiche differenti: il saggio iniziale (pp. 9-25 E), il racconto autobiografico eponimo con le note d'autore, collocate in appendice al testo (pp. 229-234 E), e infine la serie dei sogni di *Notti senza notte* (pp. 237-332 E) hanno ognuno i propri tratti distintivi e le proprie movenze stilistiche. All'argomentazione piana e sorvegliata del primo testo segue, in *L'âge d'homme*, una narrazione più mossa, ricca di simboli e riferimenti culturali, basata sui capricci del ricordo e delle associazioni mentali, per giungere poi alla sintassi rapida, immediata, quasi nervosa dei resoconti onirici.

La traduzione di Zanzotto risente, com'è ovvio, di queste differenze, poiché egli tende a una fedeltà che restituisca il più possibile non soltanto il contenuto e il linguaggio, ma anche il ritmo e lo stile del testo di partenza. Tuttavia, si è deciso qui di procedere a un'analisi globale del libro, in quanto protagonista di un'operazione nata da un'unica volontà e da un lavoro traduttivo unitario.

Probabilmente da imputare a decisioni redazionali è la maggiore sobrietà grafica dell'edizione italiana rispetto al testo di Leiris, caratterizzato da una punteggiatura fitta e da numerosi e vari espedienti grafici, impiegati, più di frequente rispetto all'uso comune, per evidenziare parole o frasi. Il testo italiano presenta invece un uso più parco di virgole e trattini e un rispetto solo parziale di corsivi, virgolette e maiuscole dell'originale.

Da notare inoltre un trattamento diverso per quanto concerne le epigrafi dei due testi principali: per *Età d'uomo* è resa in italiano la dedica «A Georges Bataille, che è all'origine di questo libro» (p. 5 E), mentre in esergo a *Notti senza notte* la citazione, forse proprio perché tale, rimane in francese: «Le rêve est une seconde vie | Gérard de Nerval» (p. 235 E).

---

43 Le citazioni del testo francese di *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* saranno tratte dalla ristampa Gallimard del 1988, con la sola indicazione del numero di pagina tra parentesi, seguito dalla sigla «N».

44 Ad esempio, in conclusione di un evento reale, Leiris racconta di essersi trovato «su un tram soppresso ormai da tanti anni che potrei quasi chiedermi se sia mai esistito» (p. 267).

All'interno del testo, invece, le citazioni – frequenti, in particolare a inizio capitolo – sono sempre tradotte in italiano: nel caso dell'ampia ripresa dal *Faust* di Goethe, che Leiris fornisce nella versione di Gérard de Nerval (p. 45 A), in italiano si fa riferimento all'edizione a cura di Barbara Allason.<sup>45</sup>

L'atteggiamento del traduttore di fronte ai titoli di opere letterarie o musicali citate è irregolare, anche se si può riscontrare un criterio generale: laddove si tratti di titoli noti al pubblico italiano li si traduce; quando invece un'opera non esiste o non è conosciuta in Italia, si preferisce mantenere la dicitura francese. Infatti, «*Roméo et Juliette*», «*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*», «*Hamlet*» (p. 46 A), «*Elektra*», «*Samson et Dalila*» (p. 103 A) diventano rispettivamente «*Romeo e Giulietta*», «*I maestri cantori di Norimberga*», «*Amleto*» (p. 48 E), «*Elettra*» (p. 105 E), «*Sansone e Dalila*» (p. 106 E), mentre «*Nouveau Larousse Illustré*» (p. 58 A) «*Comœdia illustré*» (p. 103 A), «*Les Illuminés*» (p. 108 A), «*L'enfant polaire*» e «*Soleils bas*» (p. 240 N) rimangono invariati.

In genere, la restituzione del testo è improntata alla maggiore aderenza possibile, pur con alcuni scarti di significato e con la ricerca di un ritmo per la prosa che non sia calco della lingua originale.

Il rapporto tra le due lingue pone alcune problematiche: le espressioni idiomatiche, ad esempio, così frequenti e connotate in francese, che non sempre trovano un corrispettivo nella nostra lingua.

Alcuni termini hanno poi origine francese, e anche se avrebbero un corrispondente in italiano, spesso Zanzotto preferisce riportarli così come sono, forse per introdurre il lettore italiano nell'atmosfera in cui si collocano gli eventi. L'accento alla «*drôle de guerre*» (p. 11 E), ad esempio, non è reso con l'espressione «strana guerra», pure esistente nella nostra lingua.

Di fronte poi ai numerosi giochi di parole di Leiris, messi in campo in particolare per il racconto di sogni (poiché spesso una chiave interpretativa di essi sono proprio le associazioni linguistiche) la difficoltà non può essere risolta a volte se non aggiungendo per il lettore italiano una spiegazione: emblematico il caso della parola «*détroit*», fondamentale per attribuire significato a un sogno in cui l'autore, in ammirazione di un corpo di donna, pronuncia «*La guerre de Troie*» (p. 65 A). Già nel testo francese si sente l'esigenza di una parentesi esplicativa: «(*détroit* = ravin des fesses [fenditura divisoria delle natiche])», ripresa in italiano con un'ulteriore nota del traduttore: «Gioco di parole intraducibile basato

---

45 Come precisato in una delle rare note redazionali del volume: «Traduzione di Barbara Allason, Einaudi 1965» (p. 47 E).

sull'assonanza tra *de Troie* e *détroit*, che si pronunciano quasi allo stesso modo» (p. 67 E). Condizione indispensabile per far comprendere il gioco di parole nel testo tradotto è lasciare in lingua originale la parola in questione.

Analogo il problema posto dalla parola «portel» (p. 66 A), deformazione infantile del termine proibito, sentito pronunciare dal fratello maggiore, «bordel». Zanzotto riporta il neologismo francese senza modifiche, e la spiegazione dell'errore commesso da Leiris bambino rimane verosimile, anche in virtù dell'uso, in italiano, del francese «hôtel»: «evocava in me l'idea di porta e di hôtel, di cui “portel” costituisce una specie di contrazione» (p. 69 E).

Per la locuzione «*couleur “méli-mélo”*»<sup>46</sup> (p. 34 A), la soluzione adottata è in parte diversa: il traduttore la trasforma infatti in «colore “indefinibile”» (p. 36 E). Questo esito, in mancanza di un'espressione assimilabile in italiano, coglie tuttavia il tratto fondamentale di questo colore, che definisce bene, secondo Leiris stesso (p. 39 E),

quel caos che è la prima età della vita, quello stato insostituibile in cui, come ai tempi mitici, tutte le cose non sono ancora ben differenziate tra loro, quando (non essendosi ancora compiuta interamente la rottura tra macrocosmo e microcosmo) si è immersi in una specie di universo fluido come nel seno dell'assoluto.

In generale, in ambito lessicale, è possibile individuare alcune linee di tendenza nella traduzione zanzottiana, che non si limita a restituire il significato del testo francese ma opera in molti casi leggeri spostamenti, indicativi di una certa interpretazione del testo, oltre che di una volontà di accompagnamento del lettore italiano a una piena comprensione dell'opera.

Nella scelta del lessico, Zanzotto offre per lo più una maggiore precisione e concretezza rispetto all'originale: nella descrizione della ripresa della vita a Le Havre dopo la guerra si parla di tram e biciclette che «sfrecciano via» (p. 12 E) invece del neutro «passent» (p. 12 A); «estrinsecazione» (p. 15 E), in riferimento agli aspetti oscuri dell'esperienza psichica, appare meno generico di «formulation» (p. 15 A); una domestica «assez coureuse» (p. 86 A) diventa più esplicitamente «una puttarella» (p. 89 E); l'«écart» leirisiano (p. 229 A) è precisato in traduzione come «lasso di tempo» (p. 231 E); «me faire la barbe» (p. 143 N) è reso, con verbo più puntuale, «radermi la barba» (p. 301 E); al semplice «est intitulée “ARGUMENT”» (p.

---

46 La definizione di «méli-mélo», segnalata come espressione familiare, è «Mélange très confus et désordonné». *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

151 A) corrisponde «reca l'intestazione "Sommaro"» (p. 305 E), e così via.

Non mancano tuttavia alcuni casi a tendenza in parte inversa: ad esempio, l'aggettivo «evidenti» (p. 30 E) per «flagrants» (p. 28 A), neutralizza un termine connotato secondo un'idea di colpevolezza, adatto al contesto in cui si tratta dei difetti dell'uomo, che possono essere scoperti dagli altri quasi come reati; più avanti, a proposito di un dono fatto alla moglie di Leiris da bambina dopo l'estrazione di un dente, dono «a carattere compensativo» (p. 234 E), si perde il giudizio negativo implicito in «voulu compensateur» (p. 232 A), che sottintende l'inutilità del proposito consolatorio.

Sottili spostamenti mutano a volte l'accezione di locuzioni: si osservi la resa di «assez velues» (p. 26 A) mediante «molto pelose» (p. 29 E), in riferimento alle mani dell'autore. Zanzotto sembra qui accanirsi, intensificando un dettaglio di questa descrizione già di per sé non certo idealizzata; tuttavia, poco dopo attenua leggermente l'espressione «profondément inélégant» (p. 27 A) attraverso la litote «privo di qualsiasi eleganza» (p. 30 E).

Dato il proposito di conferire dignità letteraria ai propri resoconti autobiografici, esplicitato nell'introduzione a *L'âge d'homme*, Leiris impiega mediamente un linguaggio piuttosto elevato, anche quando si tratta di temi quotidiani o della sfera sessuale (in ambito erotico si incontrano raramente termini espliciti o volgari), con alcuni inserti più colloquiali. Talvolta il traduttore italiano muove verso un registro più sostenuto: da «La glu»<sup>47</sup> (p. 99 A) si passa a «L'adescatrice» (p. 102 E), da «avec elle» (p. 24 N) a «in sua compagnia» (p. 244 E), da «je pousse un cri» (p. 32 N) a «prorompo in un grido» (p. 247 E).

D'altro canto, Zanzotto introduce spesso una maggiore sinteticità, purificando numerose frasi dei loro tratti ridondanti, spesso eliminando voci verbali inessenziali in direzione di una nominalizzazione, come si può notare nei seguenti passaggi: «aussi bien à mon usage propre qu'afin de dissiper [per me stesso e per dissipare]» (pp. 13 A e 12 E), «mais le faire dans un écrit dont je souhaitais qu'il fût bien rédigé et architecturé [ma con uno scritto che mi auguravo ben redatto e ben architettato]» (pp. 14 A e 14 E), «marque classique (si l'on en croit les astrologues) des personnes nées sous le signe du Taureau [contrassegno classico (secondo gli astrologi) delle persone nate sotto il Toro]» (pp. 26 A e 29 E), «sans que je fusse anesthésié [senza anestesia]» (pp. 111 A e 114 E), «c'est mon tour d'y passer, ce à quoi je ne m'attendais guère et qui m'horripile grandement [è il mio turno: io non me l'aspettavo affatto e ne resto inorridito]» (pp. 9 N e 237 E) e «Giorgio de Chirico me montre un album contenant

---

<sup>47</sup> Termine figurato e familiare per «Personne importune et tenace» (*Le Nouveau Petit Robert*, cit.), passato a indicare colei che, simile a un materiale vischioso, adesca gli uomini.

des reproductions de ses tableaux. Sous chacune de ces reproductions une note qu'il a lui-même rédigée indique quel est le thème de l'oeuvre, donnant tantôt une description succincte de celle-ci, tantôt l'énoncé du projet [Giorgio de Chirico mi mostra un album di riproduzioni di suoi quadri. Sotto ogni riproduzione una nota redatta da lui stesso indica il tema dell'opera, dandone una breve descrizione o enunciando il progetto]» (pp. 34 N e 248 E).

Nel caso di «j'ai honte d'une fâcheuse tendance aux rougeurs et à la peau luisante» (p. 26 A), Zanzotto introduce, contrariamente a quanto visto finora, due voci verbali in luogo di due sostantivi dell'originale («ho una fastidiosa tendenza ad arrossire e ad avere la pelle lucida», p. 29 E), ma il risultato è ancora una volta più essenziale, pur con la perdita nel testo italiano l'idea della vergogna («honte») provata a causa di questa reazione fisica.

Non tenendo conto dei fenomeni sintattici propri delle diverse strutture e abitudini caratterizzanti il francese e l'italiano, esaminando il volume *Età d'uomo* si nota una propensione di Zanzotto alla semplificazione della prosa: i periodi sono più lineari, meno di frequente interrotti da incisi e inversioni. Tale pratica del traduttore è da ascrivere sia a una tendenza generale a coadiuvare lo sforzo del lettore italiano, sia allo stile marcatamente frammentato e ipotattico del periodo leirisiano. Il brano più significativo in questo senso si legge alle pp. 156 A ss. (pp. 158 E ss.), dove l'accumulo sintattico è dovuto alla volontà di racchiudere in un breve elenco le esperienze amorose più significative vissute dall'autore: una serie di vicende complesse e fondanti, sintetizzate però in poche frasi, quasi a essere sminuite. Ne risultano periodi complessi e involuti, con numerose subordinate, soprattutto relative, che servono a introdurre nuovi elementi e personaggi collegandoli a quelli già menzionati. Nell'intero volume, Zanzotto non stravolge il suo antecedente, tentando tuttavia di creare un andamento più limpido e una maggiore chiarezza attraverso l'aggiunta di parentesi, il cambiamento di posizione per alcuni segmenti, la trasformazione di un unico periodo in più frasi diverse.

Più in generale, il traduttore di *Età d'uomo* non ha mai un atteggiamento supino o meccanico rispetto al testo originale: in questo senso andranno lette modifiche quali, ad esempio, l'inversione dei due elementi in «si enjeu il y a eu et corne de taureau» (p. 14 A), che muta in «se v'è stato corno di toro e combattimento» (p. 14 E); l'eliminazione del nesso subordinante per «puisque la perspective est tout» (p. 27 A), trasformato nel più categorico «; la prospettiva è tutto» (p. 30 E); nel corso della spiegazione che André Gide fornisce in sogno a Leiris su un parricidio simbolico, l'autore francese crea un elenco numerato da 1 a 3 per presentare le

argomentazioni dell'amico (p. 90 N), mentre Zanzotto risolve la struttura del periodo in maniera più discorsiva, introducendo nessi quali «in primo luogo [...] in secondo luogo [...] infine» (p. 273 E). Ancora, nel passaggio da «Course à travers champs, à la poursuite de ma pensée» (p. 15 N) a «Corsa attraverso i campi, inseguendo il mio pensiero» (p. 239 E), l'uso del gerundio invece del sostantivo in italiano è forse dovuto all'intenzione di riprodurre la rapidità sintattica dell'originale e il termine italiano «inseguimento» avrebbe probabilmente rallentato il ritmo della frase.

Zanzotto traduttore di Leiris cerca insomma per ogni brano il respiro giusto, il ritmo adeguato, più vicino alla sensibilità propria e dei lettori italiani.

Di fronte a un classico: le traduzioni da Honoré de Balzac  
(*La ricerca dell'assoluto e Il medico di campagna*)

Le traduzioni zanzottiane dei due romanzi di Honoré de Balzac *La recherche de l'absolu* e *Le médecin de campagne*, pubblicate a due anni di distanza l'una dall'altra, si collocano attorno alla metà degli anni '70, periodo di intensa attività per Zanzotto, sia sul fronte traduttivo sia su quello della produzione letteraria originale e dell'impegno critico.

La prima edizione di *La ricerca dell'assoluto* tradotta da Zanzotto risale infatti al 1975<sup>1</sup>, due anni dopo l'uscita della sua versione italiana dal saggio di Georges Bataille *La letteratura e il male*<sup>2</sup> e seguita un anno dopo dalla pubblicazione degli *Studi di sociologia dell'arte* di Pierre Francastel<sup>3</sup>. Nel 1977 appare infine il secondo romanzo balzachiano tradotto da Zanzotto: *Il medico di campagna*<sup>4</sup>. La trasposizione di due opere narrative si intreccia dunque con il lavoro su due testi sempre in lingua francese ma di ambito saggistico.

D'altro canto, sono anni per Zanzotto di collaborazione con il «Corriere della Sera», con la scrittura di numerose recensioni su diversi poeti, italiani e non, e di incontri e stimoli culturali internazionali, soprattutto in occasione della partecipazione ai corsi estivi tenuti dall'Università di Urbino nel 1975 e nel 1976<sup>5</sup>. In quel periodo il poeta è inoltre membro del comitato di lettura della casa editrice Rizzoli, che annovera insieme a lui tra i suoi collaboratori Claudio Magris, Carlo Bo, Giacinto Spagnoletti e Giorgio Caproni.

Le letture di quegli anni, testimoniate da un cospicuo impegno critico, riguardano diversi importanti autori in ambito italiano e internazionale: i sempre frequentati Montale e Pasolini, poi Comisso, Penna, Marin da un lato, e dall'altro Pessoa, Conrad, Panagulis, Garcia Lorca<sup>6</sup>.

---

1 Honoré de Balzac, *La ricerca dell'assoluto*, Milano, Garzanti, 1975 (I Grandi Libri, 128). Il volume risulta finito di stampare nel luglio di quell'anno. D'ora in poi si indicherà la presente edizione, dalla quale saranno tratte tutte le citazioni di questo testo, mediante la sigla «RI».

2 Georges Bataille, *La letteratura e il male*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Rizzoli, 1973. La stessa casa editrice aveva dato alle stampe tre anni prima un'altra versione zanzottiana dello stesso autore: Bataille, *Nietzsche. Il culmine e il possibile*, traduzione di Andrea Zanzotto, introduzione di Maurice Blanchot, Milano, Rizzoli, 1970.

3 Pierre Francastel, *Studi di sociologia dell'arte*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Rizzoli, 1976.

4 Balzac, *Il medico di campagna*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Garzanti, 1977 (I Grandi Libri, 184); finito di stampare nel mese di febbraio. In tutti i rimandi successivi si indicherà la presente edizione con la sigla «MI».

5 Cfr. *Cronologia*, a cura di Gian Mario Villalta, in Zanzotto, *Poesie e prose scelte*, cit., pp. CXXV-CXXVII.

6 Cfr., in proposito, gli *Scritti sulla letteratura: Fantasia di avvicinamento*, cit., *infra*, e *Aure e disincanti*,

Quanto alla poesia, oltre alla prima edizione di un'importante antologia zanzottiana a cura di Stefano Agosti<sup>7</sup> e alla stampa di una altrettanto rilevante traduzione inglese, la *Selected poetry of Andrea Zanzotto*<sup>8</sup>, esce in questi anni la nuova raccolta *Pasque*<sup>9</sup>; dalla collaborazione con Federico Fellini per il film *Casanova* nascono i componimenti di *Filò*<sup>10</sup> e ha inizio la stesura dei versi che confluiranno nel 1978 nel *Galateo in bosco*<sup>11</sup>.

Le traduzioni da Balzac vengono con tutta probabilità commissionate a Zanzotto dall'editore Garzanti, che contava già nel proprio catalogo almeno una versione balzachiana d'autore, quella di *La ragazza dagli occhi d'oro*, realizzata dal poeta Attilio Bertolucci nel 1946 per Guanda<sup>12</sup> e ripresa dalla casa milanese nel 1969<sup>13</sup>.

Benché si tratti certamente di una commissione, Zanzotto afferma di aver tradotto questo autore «molto volentieri e proprio con il gusto della lettura», anche perché, sempre secondo le parole del poeta, solitamente per lui «con i grandi autori francesi si scatena un senso di familiarità»<sup>14</sup>.

Nei suoi *Scritti sulla letteratura*, Zanzotto nomina direttamente Balzac in una sola occasione, in un saggio su Joseph Conrad, commento al racconto *Il compagno segreto*, scritto nel 1975, perciò contemporaneamente alle traduzioni qui considerate:

In quel tempo di norme minacciate, stravolte, contestate, anzi di micronorme conviventi nello spazio in cui sta scomparendo la Norma, si assiste a ogni forma di conversione e di metamorfosi, di copertura simulatrice o di smascheramento (e il gioco è ben altro che terminato, oggi). Sarebbe interessante vedere che colorazioni prese allora l'eterna storia dello snobismo, da cogliersi in una chiave di affannosa e contraddittoria ricerca dell'identità: da Balzac fino a Proust, da Rilke fino a D'Annunzio, dalle forme più goffe a quelle più astute (e creative). Se v'è un caso in cui uno "snobismo" si realizza/annulla nel modo più clamoroso è proprio quello di Conrad [...].<sup>15</sup>

---

cit., *infra*.

7 Zanzotto, *Poesie (1938-1972)*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Mondadori, 1973.

8 *Id.*, *Selected poetry*, edited and translated by Ruth Feldman - Brian Swann, Princeton, Princeton University Press, 1975.

9 *Id.*, *Pasque*, Milano, Mondadori, 1973.

10 *Id.*, *Filò. Per il Casanova di Fellini*, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976.

11 *Id.*, *Il Galateo in Bosco*, prefazione di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1978.

12 Balzac, *La ragazza dagli occhi d'oro*, a cura di Attilio Bertolucci, Modena, Guanda, 1946.

13 *Id.*, *La ragazza dagli occhi d'oro*, traduzione di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1969.

14 Affermazioni registrate durante una conversazione con Zanzotto avvenuta a Pieve di Soligo il 16 giugno 2009.

15 Zanzotto, *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 245.

Tuttavia, il Balzac al quale il poeta si riferisce qui, considerato come iniziatore di una sorta di storia dello snobismo, è probabilmente il più noto, quello del *Père Goriot*. In questo romanzo infatti è dipinta l'altezzosità delle figlie arricchite del protagonista, le quali, grazie ai sacrifici del padre, sono ormai inserite nell'alta società ma si vergognano di lui e lo abbandonano alla solitudine persino sul letto di morte.

Non sembra inutile ripercorrere qui in breve il percorso di Balzac e le principali tappe della sua fortuna critica prima di soffermarci sulle caratteristiche delle traduzioni di Zanzotto.

Honoré de Balzac, autore classico della letteratura francese e noto soprattutto per l'enorme ciclo romanzesco della *Comédie humaine*, nasce a Tours nel 1799<sup>16</sup>, ma si trasferisce con la famiglia a Parigi nel 1814. Dopo aver compiuto studi di diritto, coltivando già interessi filosofici e letterari (segue infatti corsi di letteratura alla Sorbonne), interrompe la sua attività presso un notaio per dedicarsi alla scrittura, nonostante il parere contrario dei familiari. Negli anni 1819-1820 ottiene da questi ultimi un periodo di prova per scrivere un'opera che li convinca della sua vocazione: ne scaturisce il *Cromwell*, tragedia in versi stroncata dai genitori e dagli esperti chiamati a valutarla.

Dal 1822, Balzac pubblica numerosi romanzi popolari, firmati con vari pseudonimi, e dopo un tentativo imprenditoriale come tipografo fallito in pochi anni, scrive nel 1829 *Les Chouans*, la prima opera che porta il suo vero nome (al quale aggiungerà poi la particella «de» per conferirgli un aspetto aristocratico che in origine non possedeva). Il primo successo mondano di Balzac è tuttavia dovuto alla *Physiologie du mariage* (1829), sorta di trattato di strategia coniugale per i mariti.

Da quel momento cominciano anni di produzione molto feconda, praticamente mai interrotta fino alla morte, in cui scrive, oltre a racconti e bozzetti per periodici, numerosi romanzi che gli valgono grande notorietà e una certa ricchezza (anche se mai duratura date le sue enormi spese): tra questi, *La peau de chagrin* (1831), *Eugénie Grandet* (1833), *La duchesse de Langeais* (1834), nonché i due poi tradotti da Zanzotto: *La recherche de l'absolu* (1833) e *Le médecin de campagne* (1834).

Con il *Père Goriot* (1835) inizia la pratica di collegare i romanzi tra loro come in un ciclo mediante il riproporsi di personaggi già presenti altrove; già nel 1833, del resto, Balzac aveva

---

16 Per le notizie biobibliografiche si fa riferimento principalmente alla *Cronologia*, a cura di Pierfranco Minsenti, in Balzac, *La commedia umana*, scelta a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, vol. I, tomo I, Milano, Mondadori, 1994, pp. LI-XCIV, e al saggio introduttivo di Ferdinando Camon a Balzac, *La ricerca dell'assoluto*, cit., pp. VII-XIV.

firmato un contratto per la ripubblicazione dei suoi romanzi e racconti, con l'aggiunta di alcuni inediti, in un'edizione complessiva intitolata *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, primo nucleo di quella che sarà la *Comédie humaine*.

La struttura di quest'ultima si delinea ufficialmente nella sua tripartizione in *Études de mœurs* (*Studi di costume*), *Études philosophiques* (*Studi filosofici*) e *Études analytiques* (*Studi analitici*) nel 1841, quando Balzac stipula un contratto con una società di editori per un ciclo costituito nei propositi da 137 titoli tra romanzi e racconti, dei quali 91 saranno effettivamente scritti da Balzac (ma non tutti portati a termine). Gli *Études de mœurs* sono i più numerosi e sono a loro volta divisi in *Scènes* (*Scene*), denominate nell'ordine: *della vita privata, della vita di provincia, della vita parigina, della vita politica, della vita militare, della vita di campagna*. Per questo nuovo insieme organico, che comprende sia le opere già pubblicate sia quelle ancora da scrivere, l'autore inizia anche a rivedere i suoi testi precedenti.

Nel frattempo, negli anni 1836-1837 Balzac aveva compiuto alcuni viaggi in Italia, durante i quali era stato ben accolto dalla buona società, anche in virtù della fama delle sue opere, già tradotte nel nostro paese, e aveva conosciuto Alessandro Manzoni<sup>17</sup>, che tuttavia non aveva mostrato particolare apprezzamento per i suoi romanzi.

Nel 1842 appare l'«avant-propos» della *Comédie*, in cui Balzac precisa l'origine e le ambizioni del ciclo, così riassunte da Pierfranco Minsenti:

Conciliare scienza e filosofia, storia e realtà romanzesca, politica e religione: questa l'intenzione programmatica di Balzac, che si richiama alla teoria preevoluzionista di Etienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) sull'«unità di composizione», per affermare che anche negli uomini, come negli animali, il condizionamento ambientale dà origine ad altrettante «Specie Sociali» in cui l'individualità si degrada in tipo, permettendo quindi allo storico «dei costumi» di cogliere e descrivere i tratti unificanti di un'epoca, e al filosofo di individuare dapprima le cause delle azioni umane, le ragioni del «motore sociale», per poi dedurne gli eterni «principi naturali» che reggono la vita delle società organizzate.<sup>18</sup>

La prima edizione della *Comédie*, l'«édition Furne» (dal nome del primo degli editori associati), esce quindi in sedici volumi tra il 1842 e il 1846, con l'aggiunta di due volumi nel

---

<sup>17</sup> Secondo la testimonianza di uno dei presenti, Balzac avrebbe parlato a Manzoni del proprio *Médecin de campagne* come appartenente al «genre religieux» e si sarebbe lamentato del successo del romanzo, inferiore alle aspettative. Notizia riportata da Minsenti, *Cronologia*, cit., p. LXXIV.

<sup>18</sup> Ivi, p. LXXXII.

1848 e nel 1855<sup>19</sup>.

Negli ultimi anni, alle difficoltà economiche che hanno sempre attanagliato lo scrittore si aggiungono vari problemi di salute. Solo nel 1850 riesce a sposare, qualche tempo dopo la morte del marito di lei, la contessa polacca Hanska, conosciuta nel 1832; le condizioni di salute dello scrittore però si aggravano, conducendolo alla morte alcuni mesi dopo il matrimonio, a Parigi, nell'agosto 1850.

Tra il 1869 e il 1876 l'editore Michel Lévy stampa in 24 volumi le *Œuvres complètes de H. de Balzac*, la cosiddetta "édition définitive"<sup>20</sup>, che accoglie a testo le correzioni apportate dall'autore su esemplari dell'edizione Furne. Su questo testo si basa l'edizione francese di riferimento della *Comédie humaine*, quella curata da Pierre-Georges Castex per la Bibliothèque de la Pléiade (1976-1981)<sup>21</sup>.

Questo immenso ciclo, tripartito come la *Commedia* dantesca, al cui titolo Balzac si è ispirato, in cui le varie parti dovevano integrarsi a formare un unico, completo quadro della società umana, è espressione di un «sistema» basato su due fonti: «l'immaginario e il vero»<sup>22</sup>. Se osservato più da vicino, infatti, quello che è stato spesso individuato semplicisticamente come il «realismo» di Balzac segue in realtà due tendenze in apparenza contrapposte:

Nell'economia immaginaria e finzionale, il "principe de la distance" e il "principe de la pertinence", relativamente alla pura creazione e alla storia reale, sono all'opera in Balzac, a seconda sia del soggetto implicato nella lettura sia della sostanza messa in mostra nella narrazione. L'importanza delle descrizioni in Balzac sono più prettamente dell'ordine della pertinenza storica, mentre sono più marcatamente dell'ordine dell'invenzione i dialoghi e l'intreccio montato.<sup>23</sup>

Il successo dell'opera di Balzac è stato molto ampio, malgrado l'ostilità sia delle istituzioni sia di molti critici letterari. Per quanto riguarda le prime, nonostante lo scrittore si ispiri per lo più a principi legittimisti se non reazionari, convinto che la religione e la monarchia siano fondamenti imprescindibili della società, molti suoi scritti sono stati messi all'Indice. Sul

---

19 *Œuvres complètes de M. de Balzac*, Paris, Furne - J.-J. Dubochet - J. Hetzel et Paulin, 1842-1855.

20 *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, Michel Lévy frères, 1869-1876.

21 Balzac, *La Comédie humaine*, publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976-1981 (Bibliothèque de la Pléiade).

22 Definizione fornita da Vito Carofiglio nel capitolo *La Comédie humaine: il "sistema" e i principi*, in Carofiglio, *Honoré de Balzac. Oltre i labirinti del romanzo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993, p. 26.

23 Ivi, pp. 27-28.

versante della critica, a questo autore così prolifico si è spesso rimproverata la trascuratezza dello stile e l'eccessiva materialità del mondo da lui dipinto: Charles Baudelaire ad esempio lo definisce «grand historien»<sup>24</sup>, in contrapposizione virtuale con il «grande romanziere» che a suo avviso non è.

Celebri le posizioni contrastanti del critico Sainte-Beuve e, seppure a distanza di parecchi decenni, dello scrittore Marcel Proust. Il primo, in una recensione a *La recherche de l'absolu* del 1834<sup>25</sup>, si sofferma sull'autore di questo romanzo, pur apprezzandone alcune doti, con atteggiamento di sufficienza quando non di aperto sarcasmo, fin dall'introduzione dell'argomento:

Il est temps d'en venir, dans cette galerie qui sans cela resterait trop incomplète, au plus fécond, au plus en vogue des romanciers contemporains, au romancier du moment par excellence, à celui qui réunit en si grand nombre les qualités ou les défauts de vitesse, d'abondance, d'intérêt, de hasard et de prestige, que ce titre de conteur et de romancier suppose.<sup>26</sup>

Dopo aver spiegato le ragioni a suo avviso del grande seguito di cui Balzac gode, in particolare tra le donne, e dopo aver lodato l'infaticabile sforzo dell'autore verso il proprio miglioramento, Sainte-Beuve esprime un apprezzamento sul suo talento descrittivo:

M. de Balzac a un sentiment de la vie privée très profond, très fin, et qui va souvent jusqu'à la minutie du détail et à la superstition; il sait vous émouvoir et vous faire palpiter dès l'abord, rien qu'à vous décrire une allée, une salle à manger, un ameublement.<sup>27</sup>

I giudizi di Sainte-Beuve sullo stile balzachiano sono però in genere piuttosto negativi, segnatamente in relazione all'incostanza della sua scrittura, come si evince dall'affermazione:

Dans l'invention d'un sujet, comme dans le détail du style, M. de Balzac a la plume courante, inégale, scabreuse; il va, il part doucement au pas, il galope à merveille, et voilà

---

24 Ivi, p. 28.

25 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *M. de Balzac. La Recherche de l'Absolu*, in «La Revue des Deux Mondes», 15 novembre 1834, pp. 440-458, ora nell'antologia di scritti critici balzachiani *Balzac. Mémoire de la critique*, préface et notices de Stéphane Vachon, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, pp. 65-79.

26 Ivi, p. 65.

27 Ivi, p. 71.

tout d'un coup qu'il s'abat, sauf à se relever pour retomber encore.<sup>28</sup>

Ancora, il critico stigmatizza l'eccessiva lunghezza e complicatezza del periodo di Balzac: si riferisce infatti a «lunghe frasi senza virgole da togliere il fiato» («ces longues phrases sans virgules à perdre haleine»)<sup>29</sup>.

Marcel Proust, nel saggio *Contre Sainte-Beuve*<sup>30</sup>, in cui si propone di confutare il metodo di analisi letteraria utilizzato dal critico ottocentesco, replica alle considerazioni di quest'ultimo sullo stile di Balzac negando radicalmente l'applicabilità al suo caso della nozione di «stile», poiché l'autore della *Comédie humaine* non avrebbe raggiunto l'omogeneità e l'armonia necessarie, ma avrebbe giustapposto una serie infinita di elementi diversi senza fonderli insieme in uno stile proprio:

Le style est tellement la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité, que, dans Balzac, il n'y a pas à proprement parler de style. Sainte-Beuve s'est trompé là du tout au tout [...]. Dans Balzac au contraire coexistent, non digérés, non encore transformés, tous les éléments d'un style à venir qui n'existe pas. Le style ne suggère pas, ne reflète pas: il explique. Il explique d'ailleurs à l'aide des images les plus saisissantes, mais non fondues avec le reste, qui font comprendre ce qu'il veut dire comme on le fait comprendre dans la conversation si on a une conversation géniale, mais sans se préoccuper de l'harmonie du tout et de ne pas intervenir.<sup>31</sup>

Balzac se sert de toutes les idées qui lui viennent à l'esprit, et ne cherche pas à les faire entrer, dissoutes, dans un style où elles s'harmoniseraient et suggéreraient ce qu'il veut dire. Non, il le dit tout simplement, et si hétéroclite et disparate que soit l'image, toujours juste d'ailleurs, il la juxtapose.<sup>32</sup>

Queste caratteristiche non sono considerate da Proust tratti negativi, anzi egli apprezza la capacità immaginativa di Balzac e ne dà un giudizio complessivo positivo, pur nella consapevolezza delle sue «volgarità», «ingenuità» e «bassezze»:

---

28 Ivi, p. 72.

29 Ivi, p. 74.

30 Il saggio, scritto negli anni 1908-1909 ma non pubblicato dall'autore, esce postumo: Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve. Suivi de Nouveaux mélanges*, préface de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1954. Ora si legge in *Balzac. Mémoire de la critique*, cit., pp. 451-470.

31 Ivi, p. 459.

32 Ivi, p. 460.

Balzac, on sait toutes ses vulgarités, elles nous ont souvent rebuté au début; puis on a commencé à l'aimer, alors on sourit à toutes ces naïvetés qui sont si bien lui-même; on l'aime, avec un tout petit peu d'ironie qui se mêle à la tendresse; on connaît ses travers, ses petitessees, et on les aime parce qu'elles le caractérisent fortement.<sup>33</sup>

Più recentemente, la critica balzachiana ha messo in rilievo la ricchezza della sua scrittura, da un lato in rapporto alla diversificazione dei punti di vista narrativi e dall'altro al moltiplicarsi degli stili e dei registri linguistici, anche all'interno di uno stesso romanzo.

Éric Bordas conduce ad esempio un esame stilistico del discorso di Balzac secondo i diversi livelli: quello dei personaggi (diretto, indiretto e indiretto libero), quello del narratore onnisciente e quello del «narratario», il tutto alla luce del concetto bachtiniano di «polifonia» romanzesca, che ben spiega la compresenza di modi di parlare diversi per i differenti personaggi a seconda del sesso, della provenienza, dell'estrazione sociale, del livello di istruzione.

La *polyphonie balzacienne* se manifeste dans la diversification et la personnalisation des discours des personnages parlants ou pensants, reproduits transitivement ou indirectement dans le récit [...]. Parlures, accents, argots, illustrent la tentation permanente de l'écriture idiolectale qui permettrait de faire entendre la voix de l'*autre* sous le discours unificateur d'un narrateur transcripteur. Ces énonciations rapportées sont rendues possibles dans le récit par une écriture autonymique qui scinde nettement les locutions en assignant une origine à chaque énoncé.<sup>34</sup>

In ambito italiano, la ricezione dell'opera di Balzac è stata in genere piuttosto precoce, con qualche ritardo in alcuni stati della penisola, quali lo Stato Pontificio e il Regno Borbonico, a causa dell'inserzione dei suoi romanzi nell'Indice dei libri proibiti<sup>35</sup>. Per il resto, Balzac è conosciuto e apprezzato molto presto: se la prima traduzione in assoluto di una sua opera esce

---

33 Ivi, p. 464.

34 Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 19.

35 Cfr. Paola Dècina Lombardi, *Presentazione*, in *Id.*, *Balzac e l'Italia*, Roma, Donzelli, 1999, p. VII. Il volume, che comprende anche testi di Michel Butor, Pierre Brunel, Giovanni Macchia e Marisa Volpi, è un utile approfondimento sui rapporti di Balzac con il nostro paese e viceversa, da vari punti di vista: biografico, letterario e artistico.

nel 1832 a Livorno (*Scene della vita privata*, traduzione di L. Mazieri<sup>36</sup>), il suo successo è considerevole soprattutto a Milano. Secondo gli studi di Raffaele de Cesare, il romanzo accolto con maggior favore è stato *Père Goriot*, apparso in volume in Francia nel marzo 1835 e subito salutato da recensioni positive e da due traduzioni praticamente contemporanee a Milano nel dicembre dello stesso anno<sup>37</sup>.

Alcune edizioni del testo francese, una ventina di traduzioni, numerosi saggi critici, centinaia di articoli, migliaia di giudizi, di citazioni più o meno particolareggiate o di semplici riferimenti disseminati un po' dovunque, in opere letterarie, in riviste ed in giornali italiani dal 1835 ad oggi, testimoniano inequivocabilmente la persistenza e la densità di un interesse intellettuale italiano per il romanzo di Balzac [...].<sup>38</sup>

Nonostante la fortuna immediata nell'Ottocento e lo statuto di autore classico che senza dubbio Balzac mantiene nella cultura italiana, i suoi testi sono stati nel tempo trascurati se non dimenticati:

Nettamente meno amato, in Italia, di Stendhal, di Flaubert e di Proust, Balzac stenta a trovare nel nostro mondo editoriale una sistemazione degna di lui: se in Cina la *Commedia umana* è stata integralmente tradotta, qui da noi sono reperibili in libreria soltanto opere singole o raccolte parziali.

Nella collana einaudiana degli "Scrittori tradotti da scrittori", significativamente, al nome di Balzac corrisponde una triste lacuna; con qualche rara eccezione (Grazia Deledda, Camillo Sbarbaro, Attilio Bertolucci, recentemente Andrea Zanzotto) gli scrittori italiani hanno evitato di cimentarsi nella traduzione balzachiana, certo più faticosa che gratificante per la gran mole di riferimenti che comporta a oggetti desueti e a mode ed eventi dimenticati.<sup>39</sup>

In questo contesto, l'operazione della casa editrice Garzanti, iniziata alla fine degli anni '60,

---

36 Balzac, *Scene della vita privata*, traduzione di L. Mazieri, Livorno, Vignozzi, 1832. Cfr. la ricca bibliografia delle edizioni italiane *Traduzioni di Balzac in Italia*, in Lombardi, *Balzac e l'Italia*, cit., pp. 81-100.

37 Cfr. Raffaele de Cesare, *Il Père Goriot e i suoi primi lettori italiani (1835-1837)*, in *Id.*, *Balzac e Manzoni e altri studi su Balzac e l'Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 315-327.

38 *Ivi*, p. 315.

39 Mariolina Bertini, *Splendori e miserie delle traduzioni balzachiane*, in «L'Indice dei libri del mese», a. XVIII, n. 5, maggio 2001, p. VI. L'autrice dell'articolo si riferisce alle edizioni: Balzac, *Eugenia Grandet*, traduzione di Grazia Deledda, Milano, Mondadori, 1930, *Id.*, *La pelle di zigrino*, traduzione di Camillo Sbarbaro, Milano, Mondadori, 1958 e alla versione già citata di Attilio Bertolucci di *La ragazza dagli occhi d'oro*. Quanto alle traduzioni di Zanzotto, si tratta di un lavoro più recente rispetto a quello degli altri scrittori citati, ma non certo recente in assoluto, poiché, come si è visto, risale agli anni '70.

proseguita intensamente in particolare negli anni '70 e continuata, per lo più con ristampe di volumi già editi, negli anni '90, ha avuto il merito di rendere disponibili a un grande pubblico in formato tascabile (nella serie dei "Grandi libri") numerosi titoli della *Commedia umana*: *Illusioni perdute* (1966), *La duchessa di Langeais* (1970), *La cugina Bette* (1973), *Eugenia Grandet* (1973), *Papà Goriot* (1974), *Storia dei Tredici* (1977), *Addio. Il figlio maledetto. El verdugo* (1983), *La pelle di zigrino* (1995).

Dalla *Recherche de l'absolu* alla *Ricerca dell'assoluto*

*La Recherche de l'absolu* è pubblicato per la prima volta nel settembre 1834 come terzo tomo degli *Études de mœurs. Scènes de la vie privée*, dalla vedova dell'editore Béchet<sup>40</sup>. Il testo, a più riprese rielaborato dall'autore, appare in una versione ridotta di 40 pagine, con dedica a Joséphine Delannoy, nel 1839<sup>41</sup>. La terza edizione, del 1845<sup>42</sup>, colloca definitivamente il romanzo nella serie degli *Études philosophiques* nella *Comédie humaine*.

Al centro di quest'opera la vicenda di Balthazar Claës, uomo ricco, rispettabile e colto dell'alta borghesia fiamminga che abita nella cittadina di Douai (oggi nella regione del Nord-Passo di Calais) con l'adorata moglie e i quattro figli. A infrangere la felicità della famiglia giunge nel 1810 un ufficiale polacco, precedentemente matematico, che ha abbandonato la ricerca scientifica per guadagnarsi da vivere nell'esercito ma che è sicuro di essere a un passo dalla scoperta del principio ultimo della materia. Questa visita sconvolge la vita di Balthazar, il quale, ex allievo di Lavoisier, riscopre la sua passione per la chimica e si lancia in una serie di esperimenti per trovare l'«Assoluto». Da quel momento tutta la sua esistenza è consacrata a questa ricerca, che comporta un enorme dispendio di risorse, per l'acquisto del materiale necessario, e di energie. Il protagonista non solo conduce la sua famiglia alla rovina materiale, ma si consuma in questa ossessione. A nulla valgono i tentativi di distoglierlo da tale passione totalizzante, condotti prima dalla moglie, che muore ben presto di dolore vedendo il marito ormai alienato nei suoi esperimenti, condotti di nascosto da tutti in un laboratorio dove si rinchiude sempre insieme al suo domestico; poi dalla figlia Marguerite, la quale grazie al

---

40 *Id.*, *Études de mœurs au XIXe siècle. Scènes de la vie privée*, t. III, Paris, M.me Charles-Béchet, 1834.

41 *Id.*, *Balthazar Claës ou la Recherche de l'absolu*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1839.

42 *Id.*, *La comédie humaine. Études philosophiques*, t. I, Paris, Furne, 1845. Il tomo comprende i titoli: *La peau de chagrin*, *Jésus-Christ en Flandres*, *Melmoth réconcilié*, *Le chef-d'oeuvre inconnu* e *La recherche de l'absolu*.

proprio spirito di sacrificio e alla propria fermezza riesce a salvare la casa dalla rovina totale e anche a ricostruire la fortuna della famiglia. Il padre rimane fino alla fine, nonostante i continui fallimenti, attaccato disperatamente all'idea di trovare l'Assoluto, al quale è convinto più volte di essere vicinissimo, così come crede di coglierne la chiave in punto di morte, quando prorompe, appena prima di esalare l'ultimo respiro, nell'esclamazione: «Eureka!».

Il tema centrale del romanzo è dunque la forza distruttiva della passione scientifica contrapposta alla solidità offerta dagli affetti familiari. La scelta di dedicarsi alla ricerca dell'assoluto è dipinta come inevitabilmente fallimentare. Eppure spesso questa ricerca spasmodica della chiave ultima della realtà è stata paragonata alla tensione perenne che caratterizza il Balzac scrittore: aspirazione incessante alla perfezione e alla capacità di spiegazione dell'universo (nel suo caso, dal punto di vista della psicologia umana invece che della chimica).

Già Sainte-Beuve, nella citata recensione al romanzo<sup>43</sup>, paragona la figura del protagonista a quella dello scrittore:

Il [Balzac] me semble exactement en effet un magnétiseur, un alchimiste de la pensée, d'une science occulte, équivoque encore malgré ses preuves, d'un talent souvent prestigieux et séducteur, non moins souvent contestable ou illusoire. Comme les alchimistes, il a passé des années entières en tâtonnements, à travers la fumée et la cendre, les sédiments et les scories, avant d'arriver à la transmutation tant désirée.<sup>44</sup>

Più tardi, è stato messo in evidenza dai critici l'interesse di Balzac per il mondo della scienza, per cui *La recherche de l'absolu* non può essere considerata l'«incidente scientifico e fiammingo della *Commedia umana*»<sup>45</sup>, ma «un roman situé au cœur même de l'inspiration balzacienne et dont le thème scientifique reparut sous des formes diverses depuis l'adolescence de Balzac jusqu'à ses dernières années»<sup>46</sup>.

Anche più di recente, nel corso di un importante convegno del 2003, che ha ridelineato i meccanismi dell'invenzione romanzesca in Balzac, è stata ricordata, in relazione alla scrittura

---

43 Il critico dà un giudizio generale molto tiepido, in cui l'ammissione riluttante dei lati positivi sembra fatta con tono incredulo: «*La Recherche de l'Absolu*, dernière publication de M. de Balzac, n'est pas un de ses meilleurs romans; mais à travers des circonstances fabuleuses et injustifiables, cette histoire a beaucoup de mouvement, de l'intérêt, et c'est une de celles où l'on peut le plus étudier à nu la manière de l'auteur, sa pente et ses défauts.» Sainte-Beuve, *M. de Balzac*, cit., p. 75.

44 Ivi, pp. 68-69.

45 Madeleine Fargeaud, *Balzac et la recherche de l'absolu*, Paris, Hachette, 1968, p. 19.

46 Ivi, p. 9.

di questo libro, l'aspirazione dell'autore a essere uno scrittore scientifico, che realizza una scienza delle «forze umane»<sup>47</sup>. Tuttavia, il romanzo mostra come per Balzac lo scienziato, così come lo scrittore, debba avere un lato visionario, un'immaginazione che superi i confini materiali degli esperimenti e dei risultati concreti.

Il tema scientifico al centro di quest'opera comporta anche l'introduzione di un linguaggio adeguato, che si contrappone a quello affettivo dei valori familiari e si presenta con peculiari caratteristiche, così individuate:

Les émergences de ce discours, si elles marquent toujours une rupture dans le récit et révèlent une absence totale de communication avec la société ou la famille, expriment, dans leur discontinuité, la continuité quasi obsessionnelle d'une réflexion scientifique.

Brefs énoncés ou longues séquences monologiques, ces émergences du discours scientifique jalonnent le texte selon trois modalités essentielles: l'énoncé descriptif (la définition de l'azote, par exemple), l'énoncé problématique ("Pourquoi ne se combineraient-ils pas dans un temps donné?" se demande le chimiste), et l'énoncé hypothétique introduit par un "si" ou un "Supposez que (...)".<sup>48</sup>

Il romanzo appare per la prima volta in italiano in due volumi nel 1837<sup>49</sup>, tradotto da Lorenzo Tassi e pubblicato da Gaspare Truffi di Milano, che già aveva dato alle stampe diverse opere di Balzac. A questa prima edizione segue un lungo silenzio fino al 1929, quando viene stampata una nuova traduzione dal titolo *Claes l'alchimista*<sup>50</sup>, forse più accattivante ma che tradisce in qualche misura lo spirito del testo, poiché attribuisce al protagonista uno statuto diverso da quello dello scienziato. Nel 1958 compare una nuova traduzione del romanzo, a cura di Maria Serena Battaglia, che associa quest'ultimo a *La pelle di zigrino*<sup>51</sup>; la stampa dei due testi insieme conosce varie riprese da parte di diverse case editrici fino al 1983<sup>52</sup>. Nel frattempo, a Roma per i tipi di Casini sono usciti in sei volumi i *Capolavori della Commedia*

---

47 Madeleine Ambrière, *Balzac homme de science(s). Savoir scientifique, discours scientifique et système balzacien dans La recherche de l'absolu*, in *Balzac: l'invention du roman*, colloque de Cerisy, direction Claude Duchet et Jacques Neefs, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 43.

48 Ivi, p. 49.

49 Balzac, *La ricerca dell'assoluto*, prima versione italiana di Lorenzo Tassi, Milano, Gaspare Truffi e Soci, 1837, 2 voll.

50 *Id.*, *Claes l'alchimista*, traduzione di I. R., Milano, Delta, 1929.

51 *Id.*, *La pelle di Zigrino. La ricerca dell'assoluto*, traduzione di Maria Serena Battaglia, prefazione di Silvio Locatelli, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1958.

52 La prima riedizione è dell'Istituto geografico De Agostini (Novara, 1964, ristampe 1967, 1969 e 1983); segue E.D.I.P.E.M.I. (Novara, 1973).

umana (1950-1960): nel V volume è compresa anche una nuova versione di *La ricerca dell'assoluto*<sup>53</sup>.

Questi i precedenti della traduzione zanzottiana, che, edita per la prima volta, come si è visto, nel 1975, è stata ristampata quattro volte, sempre per Garzanti nella collana “I Grandi Libri” e con introduzione di Ferdinando Camon, negli anni 1979, 1984, 1995 e 1999. Una sola versione concorrente è uscita nel frattempo: quella di Luciano Poggi del 1988<sup>54</sup>, che non è stata in seguito ristampata.

Tuttavia, malgrado l'esistenza di diverse traduzioni italiane al momento in cui Zanzotto ha affrontato il testo di Balzac, il poeta afferma di non essersi confrontato a fondo con i risultati dei suoi predecessori, non avendo voluto correre il rischio di «entrare in un gioco di specchi, all'infinito»:

Non ho fatto una ricerca per sapere quante traduzioni di Balzac erano state già fatte in italiano: qualche piccolo assaggio così, ma non potevo approfondire sennò era come entrare in un gioco di specchi, all'infinito. Era meglio non avere davanti altre traduzioni e confrontarsi direttamente con il testo.<sup>55</sup>

Il confronto tra il testo originale della *Recherche de l'absolu*<sup>56</sup> e la sua traduzione italiana ad opera di Andrea Zanzotto consente di osservare, in generale, accanto a una tendenza alla fedeltà al testo di partenza, che comporta l'utilizzo da parte del traduttore di un linguaggio più aulico e più marcatamente letterario rispetto ad altre sue traduzioni di autori contemporanei, la presenza di numerosi aggiustamenti che segnano una maggiore distanza tra l'originale e la traduzione rispetto a quanto avviene per altri lavori traduttivi di Zanzotto.

I cambiamenti sono a volte minimi, ma significativi: si osservi per esempio un elemento paratestuale ma non per questo meno importante quale la dedica iniziale del libro a Joséphine Delannoy<sup>57</sup>, amica e benefattrice di Balzac; si riporta il frammento iniziale e quello finale:

---

53 *Id.*, *I capolavori della Commedia umana. V. Studi filosofici: Gesù Cristo in Fiandra. Melmoth riconciliato. Massimilla Doni. Il capolavoro sconosciuto. La ricerca dell'assoluto. Il figlio maledetto. Addio. Il richiamato. El Verdugo. Un dramma in riva al mare. Maestro Cornelius. La locanda rossa*, traduzioni di Renato Mucci e Paolo Russo, introduzione di Luigi De Nardis, Roma, Casini, 1959.

54 *Id.*, *La ricerca dell'assoluto*, a cura di Luciano Poggi, Roma, Lucarini, 1988.

55 Dichiarazione registrata durante il citato incontro con il poeta del 16 giugno 2009.

56 Si fa qui riferimento all'edizione: Balzac, *La recherche de l'absolu. Jésus-Christ en Flandre. Melmoth réconcilié. Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Calmann-Lévy, 1884 (Œuvres complètes de H. de Balzac. Études philosophiques), indicata d'ora in poi con la sigla «RF».

57 «Madame Delannoy – ricorda Juanita Helm Floyd – was an old family friend of the Balzacs. She aided Balzac in his financial troubles as early in his career as 1826, and though he remained indebted to her for

A Madame Joséphine Delannoy, née Doumerc

A Joséphine Delannoy, nata Doumerc

Madame, fasse Dieu que cette œuvre ait une  
vie plus longue que la mienne! [...] Je  
répéterai donc: Dieu le veuille!

Voglia Iddio che quest'opera abbia una vita  
più lunga della mia; [...]. Ripeterò dunque:  
Dio lo voglia!

De Balzac. (p. 1 RF)

Balzac. (p. 2 RI)

Fin dall'inizio, l'esito italiano appare più sintetico, evitando l'appellativo formale «Madame» sia nel titolo della dedica sia nell'incipit di quella che è una vera e propria invocazione a Dio perché renda l'opera eterna o quanto meno duratura. Senza l'apostrofe iniziale a Madame Delannoy, l'invocazione assume un carattere più generale e assoluto, poiché sembra non rivolgersi esclusivamente alla destinataria della dedica. Inoltre, in francese i verbi riferiti a Dio sono prima «fasse» e poi «veuille», tradotti entrambi con lo stesso congiuntivo esortativo: «voglia» (mentre per la prima forma sarebbe più letterale «faccia»). Una variazione di punteggiatura, infine, segna la volontà di limitare l'enfasi balzachiana: invece del punto esclamativo di «que cette œuvre ait une vie plus longue que la mienne!» si ritrova un semplice punto e virgola alla fine di «che quest'opera abbia una vita più lunga della mia;».

Uno dei tratti peculiari dell'opera di Balzac, con il quale Zanzotto si trova a confrontarsi, è la polifonica differenza di linguaggio che si osserva per i vari personaggi, a seconda della loro estrazione sociale e della loro caratterizzazione psicologica. Particolarmente densi di sfide per il traduttore sono dunque i dialoghi, che vanno riprodotti ponendo attenzione alle variazioni di registro proprie dell'originale. Per mostrare come il poeta italiano vi si è cimentato, si prenderanno in esame due dialoghi di registro diverso: uno tra i coniugi Claes e uno tra due domestici.

Il primo momento dialogico, riportato di seguito prima in originale poi in traduzione, fotografa uno snodo decisivo della vicenda: una crisi della moglie sfocia in una delle ultime occasioni di comunicazione con il marito, il quale per qualche istante sembra riavvicinarsi a lei, distraendosi dal pensiero che domina altrimenti incontrastato la sua esistenza.

---

more than twenty years, he tried to repay her and was ever grateful to her, calling her his second mother.»  
Juanita Helm Floyd, *Women in the Life of Balzac*, New York, H. Holt, 1921, p. 55.

- Merci, mon ami, répondit madame Claës en ouvrant les yeux, voici la première fois depuis bien longtemps que je ne me suis sentie si près de ton cœur. [...]
- Qu'as-tu, ma chère vie? Dit-il en s'asseyant près d'elle et lui prenant la main qu'il baisa.
- Mais je n'ai plus rien, répondit-elle, je ne souffre plus! Seulement, je voudrais avoir la puissance de Dieu pour mettre à tes pieds tout l'or de la terre.
- Pourquoi de l'or? demanda-t-il. Et il attira sa femme sur lui, la pressa et la baisa de nouveau sur le front. - Ne me donnes-tu pas de plus grandes richesses en m'aimant comme tu m'aimes, chère et précieuse créature? reprit-il.
- Oh! mon Balthazar, pourquoi ne dissiperais-tu pas les angoisses de notre vie à tous, comme tu chasses par ta voix le chagrin de mon cœur? Enfin, je le vois, tu es toujours le même.
- De quelle angoisses parles-tu, ma chère?
- Mais nous sommes ruinés, mon ami! (pp. 54-55 RF)

«Grazie,» rispose la signora Claes aprendo gli occhi, «ecco la prima volta, dopo tanto tempo, che mi sento così vicina al tuo cuore.» [...]

«Che cos'hai, vita mia?» le domandò sedendosi accanto a lei, prendendole la mano e baciandogliela.

«Non ho più niente,» ella rispose, «non soffro più. Vorrei solo avere il potere di Dio per mettere ai tuoi piedi tutto l'oro del mondo.»

«Perché dell'oro?» egli domandò. E attirò a sé la donna, l'abbracciò e la baciò nuovamente sulla fronte. «Non mi dai tu le più grandi ricchezze amandomi come mi ami, cara e preziosa creatura?»

«Oh, Balthazar, perché non puoi dissipare le angosce della vita di noi tutti, come ora con la tua voce lenisci la pena del mio cuore? Tu, lo vedo, sei sempre lo stesso.»

«Di quali angosce parli, mia cara?»

«Ma noi siamo rovinati!» (pp. 45-46 RI)

Nella fedele riproduzione dei singoli passaggi di questo dialogo dal tono fortemente drammatico, il traduttore impiega un lessico aulico, anche più dell'originale, come nel caso dell'esito «lenisci la pena» per «chasses [...] le chagrin». Eppure alcuni piccoli cambiamenti nella traduzione limitano in parte la componente patetica del dialogo balzachiano: da «ma chère vie» a «vita mia», da «Mais je n'ai plus rien» a «Non ho più niente», da «je ne souffre plus!» a «non soffro più.», senza punto esclamativo, da «Mais nous sommes ruinés, mon ami!» a un più perentorio «Ma noi siamo rovinati!», si verifica un passaggio a una maggiore

sintesi che in questo caso coincide con un' enfasi più contenuta.

Il medesimo conflitto tra i padroni di casa si ripercuote sui dialoghi della servitù: Lemulniquier, il domestico fedele a Balthazar, che è messo a parte dei suoi esperimenti e condivide le sue speranze, discute animatamente con la cuoca Josette, la quale invece si rende conto della rovina a cui va incontro la famiglia per colpa delle ricerche infruttuose del padrone.

- Au lieu de tracasser monsieur, madame devrait lui donner de l'argent, nous serions bientôt tous riches à nager dans l'or! Il ne s'en faut pas de l'épaisseur d'un liard que nous ne trouvions...

- Eh bien, vous qui avez vingt mille francs de placés, pourquoi ne les offrez-vous pas à monsieur? C'est votre maître! Et puisque vous êtes si sûr de ses faits et gestes...

- Vous ne connaissez rien à cela, Josette, faites chauffer votre eau, répondit le Flamand en interrompant la cuisinière.

- Je m'y connais assez pour savoir qu'il y avait ici mille marcs d'argenterie, que vous et votre maître vous les avez fondus, et que, si on vous laisse aller votre train, vous ferez si bien de cinq sous six blancs, qu'il n'y aura bientôt plus rien. (p. 100 RF)

«Invece di seccare il padrone, la signora dovrebbe dargli del denaro e saremo presto tutti ricchi da nuotar nell'oro! Non manca che lo spessore di un centesimo per trovare...»

«Be', voi che avete ventimila franchi da parte, perché non glieli offrite? È il vostro padrone! E poi, voi siete così sicuro di quello che fa...»

«Voi non capite niente, Josette, scaldate l'acqua,» rispose il fiammingo interrompendo la cuoca.

«Capisco abbastanza per sapere che qui c'erano mille marchi di argenteria, che voi e il vostro padrone li avete fusi e che, se vi si lascerà fare, sarete bravissimi a trasformare cinque soldi buoni in sei patacche, e fra poco non resterà più niente.» (p. 82 RI)

Il buon senso popolare di Josette si contrappone alla fiducia quasi mistica di Lemulniquier nelle ricerche del padrone; un contrasto parallelo, cui Balzac non rinuncia ad accennare, è quella tra francesi (Josette) e fiamminghi (il domestico). La traduzione perde in parte la connotazione popolare dell' idioletto dei due: al verbo «tracasser» corrisponde un più neutro «seccare», e l'espressione proverbiale così immediata «vous ferez si bien de cinq sous six blancs» si tramuta in un più elaborato «sarete bravissimi a trasformare cinque soldi buoni in

sei patacche»; un'altra frase fatta, introdotta da Josette con intento ironico: «Et puisque vous êtes si sûr de ses faits et gestes...», non trova un vero corrispettivo in «E poi, voi siete così sicuro di quello che fa...».

In un altro passo, sempre alla cuoca Josette si attribuisce l'uso di una locuzione dialettale, segnalata in corsivo: «Voilà huit jours qu'il n'a rien frotté *nune part*» (p. 161 RF), esclama lamentandosi ancora una volta di Lemulniquier; in traduzione («Sono otto giorni che non ha pulito niente, da nessuna parte», p. 130 RI), si è preferito evitare un adattamento alla realtà italiana che avrebbe comportato l'introduzione di una variante regionale non giustificata, come invece per il testo francese, dalla collocazione geografica.

Frequenti sono poi, nel testo di Balzac, affermazioni generali, spesso dal carattere sentenzioso, che marcano la presenza di un narratore onnisciente il quale esprime la propria visione del mondo, volendo mettere in evidenza come i casi presentati siano soltanto esempi della condizione umana universale<sup>58</sup>.

Il traduttore riproduce queste considerazioni in tutta la loro solennità:

De toutes les sémences confiées à la terre, le sang versé par les martyrs est celui qui donne la plus prompte moisson. (p. 7 RF)

Di tutti i semi affidati alla terra, il sangue versato dai martiri è quello che dà più rapida messe. (p. 7 RI)

Trop souvent le vice et le Génie produisent des effets semblables, auxquels se trompe le vulgaire. Le Génie n'est-il pas un constant excès qui dévore le temps, l'argent, le corps, et qui mène à l'hôpital plus rapidement encore que les passions mauvaises?

Troppo spesso vizio e virtù producono effetti simili, davanti ai quali l'uomo comune si inganna. Non è forse il Genio un eccesso costante che divora tempo, denaro e salute e porta all'ospedale più rapidamente delle cattive passioni?

---

58 All'interno di un'analisi dell'enunciazione narrativa in Balzac, Loredana Bolzan spiega questo fenomeno come elemento della «multireferenza» balzachiana: «tutte le apparizioni esplicite dell'Io narrante – come si può verificare ad apertura di libro per qualsiasi testo – sono deputate non tanto ad esprimere l'istanza globale del narrare come supporto veritiero della finzione (la narrazione tradizionale) né a sottolineare palesemente lo statuto di finzione (antiromanzo o certe realizzazioni novecentesche di disgregazione del genere), quanto invece a stabilire serie di correlazioni – immenso esercizio della comparazione simile – tra l'esempio di una finzione concreta e una serie di modelli esterni e generali, i quali, o per la loro estensione totalizzante o per l'autorità della loro codifica, imprimono al particolare il sigillo del vero e la condizione della discendenza necessaria dal tutto. Per tale ampiezza di rinvii analogici, la *Comédie Humaine* può essere allora, a ragion veduta, promossa a vero e proprio sistema della *multireferenza*.» Loredana Bolzan, *Aspetti e funzioni dell'enunciazione nella «Comédie Humaine»*, in Bolzan - Christiane Dollo Gaggiato, *L'enunciazione narrativa in Balzac e Stendhal*, presentazione di Stefano Agosti, Padova, Delta-graph, 1982, p. 8.

(p. 20 RF)

Il arrive un moment dans la vie intérieure des familles, où les enfants deviennent, soit volontairement, soit involontairement, les juges de leurs parents. (p. 102 RF)

La société ne pratique aucune des vertus qu'elle demande aux hommes; elle commet des crimes à toute heure, mais elle les commet en paroles; elle prépare les mauvaises actions par la plaisanterie, comme elle dégrade le beau par le ridicule; [...]  
(p. 128 RF)

(p. 18 RI)

Nella vita intima delle famiglie arriva il momento in cui i figli diventano, volontariamente o no, giudici dei loro genitori. (p. 83 RI)

La società non pratica nessuna delle virtù che richiede agli uomini, commette delitti ogni momento, ma li commette con le parole; prepara le azioni malvage con lo scherzo, come degrada il bello con il ridicolo; [...]  
(p. 104 RI)

Osservando parallelamente i brani in francese con gli esiti della traduzione, si nota inoltre una tendenza alla maggiore concisione in italiano, causata da diversi fenomeni: nel secondo esempio, la soppressione degli articoli determinativi nel catalogo «le temps, l'argent, le corps» (contro «tempo, denaro e salute»); nel terzo la mancata ripetizione dello stesso avverbio in forma negativa («soit volontairement, soit involontairement» diventa «volontariamente o no»); nel quarto, la sparizione del pronome soggetto «elle» riferito a «società», poiché in italiano non è necessario precisarlo come invece avviene nella lingua dell'originale.

Una modifica più sostanziale si registra nel secondo brano tra quelli qui sopra riportati, in cui si stabilisce un parallelo tra vizio e genio: in un caso Zanzotto introduce al posto della parola «Genio» il termine «virtù», forse per evitare la ripetizione di «Genio», già presente nella frase successiva, ma stabilendo così una corrispondenza tra genio e virtù, forse non estranea al pensiero di Balzac ma da lui mai espressa.

La fedeltà del traduttore al suo modello è invece totale per quanto riguarda la riproduzione dei tempi verbali. Balzac introduce a volte nella narrazione forme all'indicativo presente, non soltanto quando si tratta di considerazioni generali, come quelle appena viste, ma anche nel momento in cui vuole mostrare l'attualità e la persistenza nel presente degli eventi e luoghi da lui descritti, come nel seguente esempio:

La maison où se sont passés les événements de cette histoire se trouve à peu près au milieu de la rue de Paris, et porte à Douai, depuis plus de deux cent ans, le nom de la maison Claës. (p. 6 RF)

La casa dove si sono svolti gli avvenimenti di questa storia si trova all'incirca a metà della rue de Paris, e a Douai, da oltre duecento anni, porta il nome di Casa Claes. (p. 7 RI)

Per quanto concerne le scelte lessicali, quando si verifica un allontanamento dal testo di partenza si va non di rado verso un'attenuazione del significato dell'espressione balzachiana, a volte cruda o comunque molto diretta. Nella frase «Mademoiselle Joséphine de Temninck fut coquette par grandeur d'âme» (p. 26 RF), ad esempio, divenuta «Joséphine de Temninck conobbe la civetteria per grandezza d'animo» (p. 23 RI), all'espressione immediata francese, che corrisponderebbe al nostro «fu civetta», viene sostituita una locuzione che ne diminuisce la portata (da notare inoltre l'uso dell'appellativo «Mademoiselle» in francese, non necessario in italiano, meno attento a questo tipo di formalità nella scrittura letteraria).

Tale tendenza si riscontra ancor di più in occasione della descrizione fisica della moglie di Claes, definita come una donna piuttosto brutta - anche se con alcuni caratteri di fascinazione come «les yeux noirs qui jetaient des flammes» e «la perfection de sa forme ovale» -, forse anche per questo così disperatamente devota al marito. Balzac sembra quasi compiacersi nel fornire dettagli che rendono la figura quasi deforme: come si evince dal confronto con l'esito italiano, la loro crudezza è in parte attenuata dalle scelte lessicali del traduttore.

Son front, très-bombé, étroit des tempes, était jaunâtre; mais sous ce front scintillaient des yeux noirs qui jetaient des flammes. Sa figure, tout espagnole, brune de ton, peu colorée, ravagée par la petite vérole, arrêtait le regard par la perfection de sa forme ovale [...]. Le trait qui donnait le plus de distinction à cette figure mâle était un nez courbé comme le bec d'un aigle, et qui, trop bombé vers le milieu, semblait intérieurement mal conformé; (p. 15 RF)

La fronte sporgente e stretta alle tempie era pallida, ma sotto quella fronte brillavano due occhi neri che mandavano fiamme. Il volto, spagnolo autentico, scuro di fondo, poco colorito, butterato dal vaiolo, colpiva lo sguardo per la perfezione dell'ovale [...]. Il tratto che dava maggior distinzione a quel volto forte era il naso che, adunco come il becco di

un'aquila e troppo curvo nel mezzo, sembrava mal formato all'interno; (p. 14 RI)

L'aggettivo «sporgente» invece di «très-bombé» («molto bombato»), «pallida» per «jaunâtre» («giallastra»), «volto forte» invece di «maschio» per «figure mâle» e «curvo» per «bombé» modificano in parte la raffigurazione della donna.

Allo stesso modo, a proposito di un altro personaggio, il notaio Pierquin, dalla definizione ossimorica del suo viso come «une figure vulgairement belle» (p. 60 RF) si giunge a un meno sbilanciato «viso discreto» (p. 49 RI), espressione che forse non rende a pieno l'efficacia dell'immagine balzachiana. Ancora, può essere considerata un'attenuazione la resa dell'aggettivo «violente» con «drammatica» nella frase «Cette situation violente se compliqua / Quella drammatica situazione si complicò» (p. 45 RF, 38 RI).

In alcuni casi, la traduzione sembra voler chiarire meglio per il lettore italiano ciò che in francese appare più critptico. L'esclamazione di Marguerite rivolta al padre «J'ai trop été votre fille!» (p. 160 RF) è illuminata da un più esplicitivo «Ho fatto troppo la parte di figlia!» (pp. 129-130 RI), così come l'ansiosa domanda dell'innamorato Emmanuel «- Marguerite, vous êtes donc bien malheureuse?» (pp. 163-164 RF) è più mirata nella versione italiana all'aspetto materiale della disperazione della ragazza (dovuta alla rovina economica della famiglia per colpa del padre): «“Marguerite, siete dunque arrivata a questo punto estremo?”» (p. 132 RI).

Avviene inoltre che una scelta di termini che si discosta da quella del modello, pure in presenza in italiano di un termine dal valore più simile, sia dovuta alla volontà di neutralizzare l'eventuale ambiguità che il concetto avrebbe per un fruitore al tempo stesso di un altro paese e di un'altra epoca rispetto a Balzac. Per questo, ad esempio, gli «intérêts humains» (p. 60 RF) diventano più concretamente «interessi materiali» (p. 50 RI), «Cette phrase était inintelligible pour elle» (p. 44 RF) si trasforma in «Quella frase era per lei senza senso» (p. 37 RI), il pomposo «conférer avec votre mari» (p. 50 RF), pronunciato dal mellifluo Pierquin, si stempera in «parlare con vostro marito» (p. 42 RI).

Interessante poi la modifica presente nella traduzione del seguente passaggio:

Quoique plongés dans les abîmes de la pensée, et incessamment occupés à observer le monde moral, les hommes de science aperçoivent néanmoins les plus petits détails dans la sphère où ils vivent. (p. 169 RF)

Benché immersi negli abissi del pensiero e intenti senza posa ad osservare il mondo spirituale, gli uomini di scienza vedono tuttavia i più piccoli particolari dell'ambiente in cui vivono. (p. 136 RI)

L'autore francese usa il termine «moral» in senso filosofico, con il valore di “attinente alla sfera del pensiero”, dunque Zanzotto impiega l'aggettivo «spirituale» per evitare che «morale» sia inteso come “ispirato a principi di retto comportamento”, che è il senso più corrente per la sensibilità contemporanea. Inoltre, la sostituzione del sostantivo «ambiente» al termine «sfera» riporta l'affermazione a un orizzonte più concreto, così come la forma verbale «vedono» in luogo di «aperçoivent» (che corrisponderebbe letteralmente a «scorgono»). La preoccupazione balzachiana di nobilitare il proprio discorso, contro i detrattori che lo vogliono scrittore bassamente commerciale, non influenza evidentemente il traduttore, il quale si dirige verso la maggiore chiarezza possibile, sempre nel rispetto dello spirito del testo di partenza.

Nel campo della sintassi, un confronto tra *La recherche de l'absolu* e la sua edizione italiana fa registrare frequentemente un movimento in direzione di una semplificazione del periodo, sia mediante una ricerca di sinteticità maggiore, sia attraverso il ripianamento di alcune asperità tipiche della scrittura di Balzac.

Il notaio Pierquin, durante il discorso con cui tenta di convincere Marguerite a sposarlo dopo la morte della madre di lei, le dice:

J'ai beaucoup pensé à vous depuis quelques jours. Je viens de reconnaître que, par une fatalité singulière, la fortune de vos frères et de votre sœur, la vôtre même, sont en danger. (p. 132 RF)

Ho pensato molto a voi negli ultimi giorni e ho capito che, per una singolare fatalità, i beni vostri e quelli di tutti voi sono in pericolo. (p. 108 RI)

Come è evidente, il periodo, tradotto, risulta più sintetico e meno frammentato: da un lato si sostituisce una coordinazione mediante la congiunzione «e» al punto fermo dopo la prima frase, dall'altro si evita l'elenco dei familiari di Marguerite i cui beni sono in pericolo («la fortune de vos frères et de votre sœur, la vôtre même») per un'espressione semplificata, «i beni vostri e quelli di tutti voi», che li riassume smorzando il patetismo del discorso.

Diversi incisi interrompono la continuità della lettura nel testo francese; a volte Zanzotto nel riportarli nella sua lingua tenta alcune limitazioni e spostamenti di sintagmi in vista di una maggiore fluidità per l'orecchio italiano. Si veda ad esempio:

Nommé proviseur du collège de Douai, par la protection de son oncle, Emmanuel, que son mérite transcendant avait fait digne de ce poste, venait voir tous les jours, pendant la soirée, les deux jeunes filles qui appelaient près d'elles la duègne aussitôt que leur père se couchait. (p. 148 RF)

Nominato, con l'appoggio dello zio, preside del collegio di Douai, Emmanuel, che il merito eccezionale aveva reso degno di quel posto, si recava ogni sera a trovare le due fanciulle, che chiamavano con loro la governante appena il padre si coricava. (p. 120 RI)

Anticipando «con l'appoggio dello zio», il traduttore evita l'ambiguità del modello tra «oncle» e il contiguo «Emmanuel»; sintetizzando «tous les jours, pendant la soirée,» nel rapido «ogni sera», trova una soluzione che elimina un'ulteriore locuzione incidentale.

Altrove, si limita a modificare la posizione del participio passato rispetto a un inciso, in modo che la forma del passato prossimo rimanga unita e l'impressione di spezzatura del periodo sia meno marcata: da «les détails ont, plus que ceux d'aucun autre logis, gardé le caractère des vieilles constructions flamandes» (p. 1 RF) si passa a «i particolari hanno conservato, più che in ogni altro edificio, il carattere delle vecchie costruzioni fiamminghe» (p. 3 RI). O ancora, nella traduzione «L'Art serait-il donc tenu d'être plus fort que ne l'est la Nature? / L'Arte dovrebbe essere allora più forte della Natura?» (p. 1 RF, 3 RI) si pone, in luogo di una subordinata, in questo caso comparativa, il complemento corrispondente, giungendo a un risultato di estrema concisione.

Un ulteriore tratto caratteristico della prosa balzachiana è l'impiego delle domande retoriche, molto numerose sia nei dialoghi sia, soprattutto, nel discorso del narratore, nell'intento di coinvolgere il lettore nell'approvazione di quanto di volta in volta sostenuto. In genere, nella versione italiana si ritrovano i medesimi meccanismi, ma non sono rari i casi, di cui si riportano qui alcuni campioni, di trasformazione di una domanda retorica dell'originale in frase affermativa, con il risultato di arginare l'enfasi di alcuni passi:

Ne sait-elle pas qu'à elle seule il est défendu Sa che soltanto a lei è proibito commettere

de commettre des fautes [...]? (p. 26 RF)

errori [...]. (p. 23 RI)

La nécessité d'être à chaque instant parfaite ne doit-elle pas éteindre les facultés, glacer leur exercice? (p. 26 RF)

La necessità d'essere ad ogni istante perfetta finisce per indebolire le sue facoltà e impedirne l'esercizio. (p. 23 RI)

Ne faudrait-il pas un livre entier pour bien peindre l'amour d'une jeune fille humblement soumise à l'opinion qui la proclame laide, tandis qu'elle sent en elle le charme irrésistible que produisent les sentiments vrais? (p. 25 RF)

Ci vorrebbe forse un libro intero per descrivere efficacemente l'amore di una fanciulla umilmente soggetta al giudizio comune che la considera brutta, mentre avverte dentro di sé il fascino irresistibile che nasce dai sentimenti sinceri. (p. 22 RI)

- Vous avez eu des secrets pour moi?  
(p. 163 RF)

«Avete avuto dei segreti per me!»  
(p. 132 RI)

Le caratteristiche della traduzione zanzottiana fin qui esposte sono in parte simili nel successivo romanzo di Balzac reso in versione italiana Zanzotto, nel quale, come si vedrà, è possibile tuttavia notare un'evoluzione verso una maggiore libertà di rielaborazione.

#### Dal *Médecin de campagne* al *Medico di campagna*

La prima edizione di *Le médecin de campagne* di Honoré de Balzac esce in forma anonima nel 1833 presso l'editore Louis Mame<sup>59</sup>: il nome dell'autore, per motivi di convenienza editoriale (la pubblicazione contemporanea di suoi lavori presso altri editori)<sup>60</sup>, non appare nel frontespizio; tuttavia vi si può risalire poiché l'epigrafe, costituita da una citazione tratta dal romanzo stesso, reca la firma di Balzac. Una seconda e una terza edizione (rispettivamente,

---

59 [Balzac], *Le Médecin de campagne*, Paris, Louis Mame-Delaunay, 1833, 2 voll.

60 Per le vicende editoriali del romanzo, cfr. l'*Introduction* di Maurice Allem a Balzac, *Le Médecin de campagne*, introduction, notes et relevé de variantes par Maurice Allem, Paris, Garnier Frères, 1961, pp. XXI-XXIII. La presente sarà assunta come edizione di riferimento per il testo francese del *Médecin* e indicata nelle citazioni d'ora in poi con la sigla «MF».

Allem, pur dando conto in nota delle principali varianti testuali introdotte da Balzac dal 1833 al 1845, pone a testo la versione fornita dalla citata «edizione definitiva» di Michel Lévy.

1834 e 1836)<sup>61</sup>, rivedute e corrette, sono affidate al libraio Werdet; sulla seconda è stampata l'indicazione dell'inserimento dell'opera nelle *Scènes de la vie de campagne*, la sesta e ultima serie degli *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*. Nuove correzioni introduce l'autore per la quarta uscita del libro, nel 1839 presso Charpentier<sup>62</sup>, e ancora per l'edizione Furne della *Comédie humaine*, dove *Le Médecin* appare nel XIII tomo<sup>63</sup>.

Il romanzo, che «si esita a chiamare romanzo»<sup>64</sup> per l'esiguità della trama, espone avvenimenti svoltisi attorno al 1829. Il comandante Genestas, ex fedelissimo di Napoleone rimasto nell'esercito francese, si reca in visita, in un piccolo borgo vicino a Grenoble, presso il medico Benassis, che conosce solo di fama ma al quale sostiene di voler sottoporre alcuni problemi di salute. Il dottore accoglie l'ufficiale nella sua casa e lo porta con sé in tutto il villaggio mentre conduce il suo quotidiano lavoro di cura dei malati, di assistenza ai poveri e di consolazione delle famiglie in lutto. Intanto, il medico spiega al sempre più ammirato Genestas come ha trasformato in dieci anni un paese isolato e poverissimo in una realtà prospera, diventando sindaco della cittadina e punto di riferimento per tutta la popolazione. Vincendo a poco a poco l'iniziale diffidenza degli abitanti locali, alcuni affetti da cretinismo (allontanati dal medico per evitare il radicarsi del fenomeno) e per il resto profondamente ignoranti, Benassis è riuscito a introdurre nel villaggio una serie di nuove attività agricole, artigianali e commerciali, così come abitazioni più salubri, una scuola e una strada di collegamento con Grenoble, che ha dato decisivo impulso alle comunicazioni e all'economia locale. Attraverso le parole di Benassis, l'autore espone le sue idee sulla buona amministrazione e sul potere dell'intelligenza di imprimere un reale progresso alla società.

La seconda parte del romanzo è occupata dalle confessioni dei due protagonisti. Il medico racconta al suo ospite la vera ragione della sua scelta di dedicarsi al riscatto di questo villaggio e della gente che lo abita: si tratta di una sorta di espiazione per i suoi peccati di gioventù. In passato aveva infatti sedotto e abbandonato una giovane donna, la quale aveva allevato da sola a sua insaputa il figlio avuto da lui; prima di morire, la donna gli aveva affidato il bambino. Questo passato aveva impedito in seguito a Benassis di sposare una donna innamorata di lui ma cresciuta in una famiglia profondamente puritana, incapace di

---

61 *Id.*, *Le Médecin de campagne*, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Werdet, 1834 e *Id.*, *Médecin de campagne*, troisième édition soigneusement corrigée, Paris, Werdet, 1836.

62 *Id.*, *Le Médecin de campagne*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1839.

63 *Id.*, *La comédie humaine. Études de mœurs. Scènes de la vie militaire et de la vie de campagne*, t. XIII, Paris, Furne, 1845. Comprende i libri VI (*Les Chouans* e *Une passion dans le désert*) e VII (*Le Médecin de campagne* e *Le curé de village*).

64 Così Maurice Allem nell'*incipit* della sua *Introduction*, cit., p. V.

accettare lo scandalo. In seguito alla morte del bambino che era diventata la sua unica ragione di vita, il medico, avendo scartato l'ipotesi del suicidio, si era ritirato in questo paese e aveva dato inizio alla sua attività di benefattore.

L'ufficiale risponde a queste confidenze rivelando la sua vera identità e il reale motivo della sua venuta: avendo egli adottato Adrien, il figlio di un suo commilitone morto in battaglia, è preoccupato per la salute molto fragile del ragazzo, e spera che il dottor Benassis voglia prendersene cura. Il medico accetta di buon grado e riesce in breve tempo a guarire Adrien, prima di morire, circondato dalla venerazione di tutto il paese.

L'idea di scrivere questo romanzo che potrebbe definirsi "di espiazione" viene a Balzac da una passione infelice che lo fa soffrire molto: quella per Madame de Castries, con la quale aveva tra l'altro compiuto un viaggio proprio nei luoghi attorno alla Grande Chartreuse, dove è ambientato il romanzo, nel 1832<sup>65</sup>. Nella prima versione del romanzo, infatti, la confessione del medico è incentrata invece su un amore fallito a causa dell'inganno di una donna intrigante.

D'altra parte, Balzac ha anche a cuore, in questo momento, la propria immagine di scrittore impegnato, poiché pensa di candidarsi come deputato, progetto poi accantonato. Al medico, il cui pensiero non può certo essere sovrapposto meccanicamente a quello dell'autore, Balzac presta tuttavia alcune delle sue idee politiche, di stampo chiaramente legitimista. Nella figura di Benassis si è riconosciuto come modello principale un medico di nome Amable Rome, che come il protagonista del romanzo aveva agito in quei luoghi per debellare il cretinismo.

Balzac stesso, in una lettera a Madame Hanska del gennaio 1833, esplicita quanto valore attribuisca alla propria opera e in quale stato d'animo l'abbia concepita: «un ouvrage tout à fait évangélique et qui me semble l'*Imitation de Jésus-Christ* poétisée. Il y a une épigraphe qui dira dans quelle disposition j'étais en écrivant ce livre: *Aux coeurs blessés, l'ombre et le silence*»<sup>66</sup>.

Il libro, contrariamente alle aspettative di successo del suo autore, è stato criticato da più parti per la sua forte componente teorica, che soffocherebbe la vicenda narrata: «Si tende a considerare *Le Médecin de campagne* (1833), fra i grandi romanzi di Balzac, come uno dei meno buoni. Il peso delle "idee" vi sarebbe troppo grave, l'esposizione dei "programmi"

---

65 Per queste notizie sulle fonti di ispirazione del romanzo si fa riferimento all'*Introduction* di Allem, cit., pp. VII-XIV.

66 Ivi, pp. XVI-XVII.

sacrificherebbe l'arte del racconto»<sup>67</sup>, ricorda Carofiglio in un'analisi del romanzo che mette in evidenza invece la portata simbolica degli episodi narrati, leggendoli come un percorso di iniziazione in cui Genestas è condotto dal medico a conoscere la vita attraverso lo spettacolo della morte.

La componente utopica del *Médecin de campagne* ha consentito inoltre un'analisi congiunta, anche se con chiare distinzioni, con l'altro romanzo tradotto da Zanzotto, *La recherche de l'absolu*:

È il quoziente di «utopia» che può, a diritto, far leggere insieme *Il medico di campagna* (1833) e *La ricerca dell'assoluto* (1834). Ma l'utopia cosciente è la spia di una fuga dalla storia e di un pessimismo storico. Nel *Medico* l'opera positiva, contro il trionfo dei valori inferiori, è la pacificazione operata dalla beneficenza: una parodia di soluzione. Nella *Ricerca* non c'è nemmeno questo: Balthazar Claës è distrutto da una sua lucida follia, che oscilla fra una volontà di dominio sul mondo e un «cupio dissolvi».<sup>68</sup>

Il seguito di questa ulteriore fatica balzachiana in Italia è maggiore rispetto a quanto avvenuto per *La ricerca dell'assoluto*, almeno stando al numero di edizioni stampate nel nostro paese, già nell'Ottocento. La prima traduzione italiana, *Il medico di campagna del signor di Balzac*, ad opera di Giovanni Battista Menini, è pubblicata ancora una volta da Gaspare Truffi, nel 1834<sup>69</sup>, e ristampata dallo stesso editore due anni dopo<sup>70</sup>. Di poco successiva a quella di Menini è la traduzione di Scipione Volpicella, edita questa volta lontano dal capoluogo lombardo, a Napoli, nel 1837<sup>71</sup>, segno di un interesse che si estende anche al sud della penisola.

La successiva ripresa del testo in Italia avviene nel 1928, quando esce a Milano la traduzione a cura di Amilcare Locatelli<sup>72</sup>, seguita nel 1932 da quella di Amedeo Recanati, stampata a Torino<sup>73</sup>.

La riproposizione, negli anni 1950, dei *Capolavori della Commedia umana*, già citati a

---

67 Carofiglio, *La morte, il culto, la parola: Le Médecin de campagne*, in *Id., Honoré de Balzac*, cit., p. 161.

68 Camon, [introduzione], in Balzac, *Il medico di campagna*, Milano, Garzanti, 1977, p. XX.

69 *Id., Il medico di campagna del signor di Balzac*, traduzione di Giovanni Battista Menini, Milano, Gaspare Truffi e C., 1834, 2 voll.

70 *Id., Il medico di campagna*, Milano, Gaspare Truffi e Soci, 1836, 2 voll.

71 *Id., Il medico di campagna*, traduzione di Scipione Volpicella, Napoli, De Stefano, 1837, 2 voll.

72 *Id., Scene della vita di campagna. Il medico di campagna*, traduzione di Amilcare Locatelli, Milano, Corbaccio, 1928.

73 *Id., Il medico di campagna*, traduzione di Amedeo Recanati, a cura di Erminio Robecchi Brivio, Torino, A.B.C., 1932.

proposito della *Ricerca dell'assoluto*, coinvolge anche *Il medico di campagna*, che trova spazio nel secondo volume<sup>74</sup>. La “Biblioteca Universale Rizzoli” ospita poi, nel 1958, una nuova versione del testo, fornita da Alfredo Jeri<sup>75</sup>.

La traduzione successiva è quella di Andrea Zanzotto, la quale, dopo la prima uscita nel 1977, è ristampata sei volte, sempre nella serie tascabile dei “Grandi Libri”: nel 1980, 1985 e poi, con una numerazione diversa (al n. 534 della collana, invece del n. 184), nel 1993, 1994, 1999 e 2004.

Dall'ultimo scorcio degli anni '70 in poi, dunque, fino a oggi, la ricezione del *Medico di campagna* in Italia è affidata quasi esclusivamente alla diffusione dei tascabili Garzanti. Al 1989 risale l'unica versione uscita dopo quella zanzottiana, a cura di Maria Ortiz, per la casa editrice Melita, che pubblica il romanzo insieme a *Eugenia Grandet*<sup>76</sup>; il volume è ristampato nel 1992.

L'esame comparato del testo originale con la traduzione di Zanzotto, come si vedrà, se da un lato fa emergere fenomeni simili a quelli già analizzati in questo capitolo per l'altro romanzo considerato, fa però registrare anche uno scarto degli esiti in italiano rispetto al modello che pare maggiore di quello riscontrabile tra *La recherche de l'absolu* e *La ricerca dell'assoluto*. Sembra infatti che il traduttore abbia assunto una maggiore dimestichezza con il linguaggio balzachiano, riuscendo così a subirne meno la soggezione e a rielaborarlo in maniera originale – colmandone al tempo stesso la distanza anche cronologica con i lettori contemporanei – senza però tradirne il contenuto.

Se si osservano innanzitutto gli elementi paratestuali, quali l'epigrafe iniziale e i titoli dei capitoli, si notano alcune non irrilevanti differenze tra l'originale francese e l'edizione italiana. In esergo al suo lavoro, Balzac ha fatto imprimere la sentenza «Aux cœurs blessés l'ombre et le silence» (p. [XXXI] MF), tradotta «Alle anime ferite, ombra e silenzio» (p. 1 MI): l'eliminazione degli articoli determinativi conferisce alla frase di arrivo una solennità forse ancora maggiore.

Quanto ai titoli dei capitoli, il secondo, denominato «*A travers champs*», si trasforma in un più sintetico e generico «*In campagna*», ma è soprattutto la modifica di «*La Confession du médecin de campagne*» (cap. IV) in «*Le confessioni del medico di campagna*» ad apparire

---

74 *Id.*, *I capolavori della Commedia umana. II. La donna di trent'anni. Eugenia Grandet. Il medico di campagna. I segreti della principessa di Cadignan*, Roma, Casini, 1950.

75 *Id.*, *Il medico di campagna*, traduzione di Alfredo Jeri, Milano, Rizzoli, 1958 (Biblioteca Universale Rizzoli).

76 *Id.*, *Eugenia Grandet. Il medico di campagna*, traduzione di Maria Ortiz, La Spezia, Fratelli Melita, 1989 e 1992.

significativa: mentre infatti il titolo originale ricorda l'atto della Confessione nel culto cattolico, cioè il momento di espiazione delle proprie colpe mediante il racconto delle stesse a un intermediario, il plurale del sostantivo rimanda a una serie di ascendenti letterari. Celebri sono le *Confessiones* di Sant'Agostino (inizio V sec.), le *Confessions* di Jean-Jacques Rousseau (pubblicate postume, 1782-1789) e, in ambito italiano, le *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo (1867), opera sconosciuta a Balzac per ragioni cronologiche ma ben presente a Zanzotto (anche se di diversa natura: si tratta di un romanzo, mentre le altre due opere citate sono di chiara matrice autobiografica). Parlare dunque di «confessioni» per il discorso di Benassis significa trasferire la questione nell'ambito della letteratura, mentre per Balzac, come si è visto, l'opera ha un carattere quasi religioso.

Ancora, il capitolo V, «*Élégies*», è intitolato nel testo di arrivo «*Tristezze*», termine in questo caso meno letterariamente connotato del precedente: l'elegia è prima di tutto un genere poetico<sup>77</sup>, mentre il sostantivo italiano designa, parafrasando la metafora letteraria, lo stato d'animo prevalente nel capitolo.

Un ulteriore scarto tra le due edizioni è determinato da una diversa scelta tipografica in rapporto ai corsivi, spesso impiegati da Balzac, in particolare in occasione dei discorsi più marcatamente teorici di Benassis, per sottolineare alcuni concetti chiave: l'edizione Garzanti – si tratta probabilmente di una decisione dell'editore – elimina questi corsivi; il risultato attribuisce ovviamente minore rilevanza a tali termini, che sono ad esempio (p. 56 MF) «*l'honneur*», «*la vertu chrétienne*», «*le patriotisme*», «*l'égoïsme*», in italiano rispettivamente «l'onore», «la virtù cristiana», «il patriottismo», «l'egoismo» (pp. 48-49 MI).

Come sopra osservato per *La ricerca*, così anche per *Il medico di campagna* si assiste, nel passaggio traduttivo, alla tendenza a una maggiore concisione, per cui interi sintagmi vengono riassunti in una parola oppure eliminati. Ad esempio, a «un homme âgé d'environ cinquante ans» (p. 1 MF) corrisponde «un uomo sui cinquant'anni» (p. 3 MI), oppure «nous n'arrivons point sans dettes à la Saint-Sylvestre, mon cher monsieur» (p. 11 MF) si riduce a «non arriviamo senza debiti a San Silvestro» (p. 11 MI). Si può rilevare poi l'effetto di questo procedimento su un brano più ampio, in questo caso descrittivo:

Un torrent à lit pierreux souvent à sec, alors rempli par la fonte des neiges, arrose cette vallée serrée entre deux montagnes parallèles, que dominant de toutes parts les pics de la Savoie et

---

<sup>77</sup> Il termine «*élégie*» è definito «Poème lyrique dont le ton est le plus souvent tendre et triste». *Le petit Robert*, cit.

ceux du Dauphiné. Quoique les paysages compris entre la chaîne des deux Mauriennes aient un air de famille, le canton à travers lequel cheminait l'étranger présente des mouvements de terrain et des accidents de lumière qu'on chercherait vainement ailleurs. (p. 1 MF)

Un torrente sassoso, per lo più asciutto, ma allora gonfio per il disgelo, bagna la valle stretta tra montagne parallele sovrastate da ogni parte dai picchi della Savoia e del Delfinato. Benché il paesaggio compreso tra le catene delle due Moriane non abbia niente di particolare, il cantone che il forestiero stava attraversando presenta ondulazioni del terreno e giuochi di luce come forse nessun altro luogo. (p. 3 MI)

Il «torrent à lit pierreux» diventa qui semplicemente un «torrente sassoso», la «fonte des neiges» non è altro che «il disgelo», la valle «serrée entre deux montagnes parallèles» è «stretta tra montagne parallele» (si perde l'indicazione numerale), invece della relativa «que dominant» si ha un rapido participio passato: «sovrastate»; il secondo periodo è alleggerito dall'assenza dei partitivi «des», non necessari nella lingua di arrivo.

Anche in questo romanzo, come già in quello precedentemente esaminato, sono evidenti nei dialoghi le differenze di linguaggio tra un personaggio e l'altro, a seconda dell'estrazione sociale. In particolare, l'estrema ricchezza lessicale e formalità dei discorsi del medico sono in stridente contrasto con l'idioletto degli altri attori della vicenda, gente del popolo o comunque, come Genestas, di modesta cultura.

Le persone semplici si esprimono mediante espressioni colloquiali, come «un brin»<sup>78</sup> («notre vache a un veau, ça nous acquittera toujours un brin», dice la vecchia signora presso la quale l'ufficiale si è fermato a ristorarsi, p. 11 MF), mentre «un poco» («la nostra mucca ha un vitello, e questo ci solleverà un poco», p. 12 MI) non ha lo stesso sapore popolare.

Analogamente, la mancata ripetizione di «bête» nella traduzione del discorso di Jacquotte, la domestica di Benassis, rende la sua protesta meno espressiva:

Aussi, quand elle venait à déplorer la profonde insouciance de Benassis, manquait-elle rarement à prononcer cette phrase sacramentale par laquelle se terminaient tous les éloges de son maître:

- On ne peut pas dire qu'il soit bête, puisqu'il fait quasiment des miracles dans l'endroit; mais il est quelquefois bête tout de même, mais bête, qu'il faut tout lui mettre dans la main

---

78 «Un brin», secondo il *Petit Robert*, è espressione «familiare» per «Une quantité minime».

comme à un enfant!

Jacquotte aimait la maison comme une chose à elle. (p. 32 MF)

Per questo, quando deplorava la grande trascuratezza di Benassis, ella si tratteneva raramente dal pronunciare questa frase sacramentale come chiusa agli elogi che faceva del suo padrone: «Non si può dire che sia uno sciocco, giacché qua intorno fa quasi miracoli, ma qualche volta lo è davvero, e tanto che bisogna mettergli tutto in mano, come ad un bambino!»

La Jacquotte amava la casa come fosse di sua proprietà. (pp. 28-29 MI)

Nell'ultima frase, l'articolo determinativo davanti al nome della governante aggiunge un tocco di familiarità a un passo altrimenti reso più ricercato del modello da alcuni lemmi come «chiusa», «sciocco», «giacché».

Si nota ancora una volta lo spiccato gusto di Balzac per la caratterizzazione anche linguistica di figure pittoresche, con i loro tratti a volte caricaturali. Il tipo del rude soldato è incarnato dal comandante Genestas, il quale utilizza un gergo specifico e non risparmia ammiccamenti maliziosi a un medico su questo punto totalmente insensibile:

- Je ne crois pas qu'il puisse me manquer la moindre chose, s'écria Genestas. Voici même un tire-botte. Il faut être un vieux troupiér pour connaître la valeur de ce meuble-là! - A la guerre, monsieur, il se rencontre plus d'un moment où l'on brûlerait une maison pour avoir un coquin de tire-botte... Après plusieurs marches et surtout après une affaire, il arrive des cas où le pied gonflé dans un cuir mouillé ne cède à aucun effort; aussi ai-je couché plus d'une fois avec mes bottes. Quand on est seul, le malheur est encore supportable.

Le commandant cligna des yeux pour donner à ces derniers mots une sorte de profondeur matoise [...]. (p. 69 MF)

Nella traduzione del discorso, le scelte lessicali di Zanzotto tendono a riprodurre la tipizzazione militaresca dell'originale:

«Credo che non possa mancarmi proprio niente,» assicurò Genestas. «Vedo perfino un cavastivali. Bisogna essere un vecchio soldato per capire l'utilità di questo arnese! In guerra capitano dei momenti in cui si brucerebbe una casa intera pur di trovare un dannato cavastivali... Dopo giorni di marce e soprattutto dopo una battaglia succede che il piede, gonfio dentro lo stivale bagnato, resiste a ogni sforzo; e difatti più di una volta ho dormito

con gli stivali. E quando si è soli, la disgrazia è ancora sopportabile...», e il comandante strizzò l'occhio per sottolineare un possibile doppio senso di queste ultime parole [...].

(pp. 59-60 MI)

Altrove, le espressioni familiari e anche colorite (come l'esclamazione al limite della blasfemia «Pardi!») nel lamento di una vedova di estrazione popolare si stemperano in una resa più neutra:

- Eh bien, ma pauvre mère, allez-vous mieux? demanda le médecin.

- Dame, mon cher monsieur, dit-elle en pleurant, faut bien aller tout de même. Je me dis que mon homme ne souffrira plus. Il a tant souffert! - Mais entrez donc, messieurs. - Jacques! donne donc des chaises à ces messieurs. Allons, remue-toi. Pardi! va, tu ne ranimeras pas ton pauvre père, quand tu resterais là pendant cent ans! Et maintenant, il te faut travailler pour deux. (p. 75 MF)

«Ebbene, cara, state meglio?» domandò il medico.

«Ah signore,» rispose la vedova piangendo, «bisogna pure andare avanti. Penso che lui non soffre più. Ha sofferto tanto! Ma entrate. Jacques! porta le sedie per questi signori. Su, svegliati, tuo padre non tornerà in vita neanche se tu stessi lì cent'anni. E ora hai da lavorare per due.» (p. 65 MI)

Malgrado le storie del militare e del medico, raccontate dai due nelle confessioni finali, siano in qualche modo parallele, poiché si incentrano su una vicenda amorosa infelice e sulla cura solitaria di un figlio, la seconda, narrata dal comandante Genestas, nei suoi aspetti grotteschi sembra una parodia della prima, invece decisamente tragica. Il contrasto è esaltato dalla differenza di registro linguistico dei due racconti, formulati direttamente dai due interessati. Si riportano qui a titolo di esempio (ognuno con la traduzione italiana di seguito) i passi paralleli in cui è narrato l'innamoramento, prima di Benassis poi di Genestas. Così il medico rievoca il suo sentimento per la donna che avrebbe voluto sposare:

«Enfin, monsieur, solitaire au milieu de Paris, ne pouvant rien trouver dans le monde, qui ne me rendait rien quand je lui livrais tout; n'ayant pas assez de mon enfant pour satisfaire mon cœur, parce que j'étais homme: un jour, que je sentais ma vie se refroidir, que je pliais sous le fardeau de mes misères secrètes, je rencontrai la femme qui devait me faire connaître

l'amour dans sa violence, les respects pour un amour avoué, l'amour avec ses fécondes espérances de bonheur, enfin l'amour!... J'avais renoué connaissance avec le vieil ami de mon père, qui jadis prenait soin de mes intérêts: ce fut chez lui que je vis la jeune personne pour laquelle je ressentis un amour qui devait durer autant que ma vie. Plus l'homme vieillit, monsieur, plus il reconnaît la prodigieuse influence des idées sur les événements. Des préjugés fort respectables, engendrés par de nobles idées religieuses, furent la cause de mon malheur. Cette jeune fille appartenait à une famille extrêmement pieuse [...]. (p. 215 MF)

Insomma, caro amico, solo nel mezzo di Parigi, non potendo trovar conforto nel mondo che niente mi rendeva mentre io tutto gli dedicavo, non avendo abbastanza da mio figlio per soddisfare il mio cuore perché ero un uomo, un giorno in cui sentii la mia vita affievolirsi e piegarsi sotto il peso delle mie segrete miserie, incontrai la donna che doveva farmi conoscere l'amore in tutta la sua violenza, la venerazione per un amore dichiarato, l'amore con le sue feconde speranze di felicità, l'amore, insomma! Avevo riallacciato i rapporti col vecchio amico di mio padre che già si era occupato dei miei interessi; appunto in casa sua conobbi la giovane per la quale provai un amore che doveva durare tutta la vita. Quanto più l'uomo invecchia, tanto più riconosce la straordinaria influenza che le idee hanno sugli avvenimenti. Pregiudizi quanto mai rispettabili, originati da elevati principi religiosi, furono infatti la causa della mia sventura. Quella fanciulla apparteneva a una famiglia estremamente devota [...]. (pp. 180-181 MI)

La traduzione riproduce efficacemente il *pathos* dell'accorata evocazione di Benassis, così come segue Genestas nel suo racconto rudemente espressivo, ricco di termini e paragoni marcatamente popolari:

Leur maison était élevée sur des caves, en bois, bien entendu, sous lesquelles ils avaient fourré leurs enfants, et notamment une fille belle comme une juive quand elle se tient propre et qu'elle n'est pas blonde. Ça avait dix-sept ans, c'était blanc comme neige, des yeux de velours, des cils noirs comme des queues de rat, des cheveux luisants, touffus, qui donnaient envie de les manier; une créature vraiment parfaite!

«Enfin, monsieur, j'aperçus le premier ces singulières provisions, un soir que l'on me croyait couché et que je fumais tranquillement ma pipe en me promenant dans la rue. Ces enfants grouillaient tous pêle-mêle, comme une nichée de chiens. C'était drôle à voir. Le père et la mère soupaient avec eux. A force de regarder je découvris, dans le brouillard de fumée que faisait le père avec ses bouffées de tabac, la jeune juive, qui se trouvait là comme un

napoléon tout neuf dans un tas de gros sous. Moi, mon cher Benassis, je n'ai jamais eu le temps de réfléchir à l'amour; cependant, lorsque je vis cette jeune fille, je compris que jusqu'alors je n'avais fait que céder à la nature; mais cette fois tout en était, la tête, le cœur et le reste. Je devins donc amoureux de la tête aux pieds, oh! mais rudement. (pp. 244-245 MF)

Sotto la casa, c'erano le cantine, naturalmente di legno, nelle quali avevano ammucchiato i figli e in particolare una fanciulla, bella come può esserlo un'ebrea quando sa tenersi in ordine e non è bionda.

Aveva diciassette anni, era bianca come la neve, occhi di velluto, sopracciglia nere come code di topo, capelli lucenti, folti, che facevano venir voglia di scompigliarli, una creatura davvero perfetta! Fui io il primo ad accorgermi di quella magnifica roba nascosta in cantina, una sera che, mentre tutti mi credevano a letto, passeggiavo sulla strada fumando tranquillamente la pipa. Quei ragazzi brulicavano, l'uno addosso all'altro, come una cucciolata, una cosa buffa! Il padre e la madre mangiavano insieme a loro. A forza di guardare, scoprii, in mezzo alle nuvole di fumo che faceva il padre con le sue zaffate di tabacco, la giovane ebrea che se ne stava là come un napoleone nuovo in un mucchio di soldoni. Io, caro Benassis, non ho mai avuto il tempo di riflettere molto sull'amore. Tuttavia, quando vidi quella fanciulla, capii che fino ad allora non avevo fatto altro che assecondare la natura, mentre quella volta era in giuoco tutto, il cervello, il cuore e il resto. Presi dunque una formidabile cotta, oh, sul serio! (p. 206 MI)

In generale, per quanto riguarda le opzioni lessicali, Zanzotto si discosta a volte da una resa letterale per avvicinare il testo alla cultura linguistica italiana, evitando un possibile effetto di straniamento. Nel passaggio sotto citato, ad esempio, alla parola «spectacles», riferito alla vita militare, si sostituisce un generico «esperienze», la designazione di «crétin», termine tecnico per la scienza di allora, trova il suo corrispettivo in «idiota» più che in «cretino» (in italiano più connotato come offensivo), e il «poisson cuit» genera un «pesce morto» (rispetto all'usuale, ma inelegante «pesce lesso»). In tutto il brano, il traduttore cerca di mitigare la crudezza della descrizione balzachiana:

Malgré les innombrables spectacles de sa vie militaire, le vieux cavalier ressentit un mouvement de surprise accompagné d'horreur en apercevant une face humaine où la pensée ne devait jamais avoir brillé, face livide où la souffrance apparaissait naïve et silencieuse, comme sur le visage d'un enfant qui ne sait pas encore parler et qui ne peut plus crier, enfin la face tout animale d'un vieux crétin mourant. Le crétin était la seule variété de l'espèce

humaine que le chef d'escadron n'eût pas encore vue. A l'aspect d'un front dont la peau formait un gros pli rond, de deux yeux semblables à ceux d'un poisson cuit, [...] (p. 21 MF)

Nonostante le molteplici esperienze della vita militare, il vecchio ufficiale ebbe un moto di sorpresa mista ad orrore nel vedere un volto umano in cui non doveva mai aver brillato la luce dell'intelligenza, un volto livido, in cui la sofferenza appariva muta e naturale come sul viso di un bimbo che non sa ancora parlare e non è più capace di piangere, il volto animalesco, insomma, di un vecchio idiota in punto di morte. L'idiota era il solo tipo umano che il capitano non avesse ancora conosciuto. Vedendo una fronte dove la pelle ricadeva formando una spessa piega rotonda, due occhi simili a quelli di un pesce morto, [...] (p. 19 MI)

In altri casi, la rielaborazione di singoli sintagmi può unirsi a una riorganizzazione dell'intero periodo, al fine di renderlo più armonico o espressivo in lingua italiana. Nel caso:

Si dans toutes les localités chacun vous imitait, monsieur, la France serait grande et pourrait se moquer de l'Europe! s'écria Genestas exalté. (p. 53 MF)

«Se in ogni paese ci fosse un uomo come voi,» esclamò Genestas con entusiasmo, «la Francia sarebbe grande e potrebbe infischiarne dell'intera Europa!» (p. 46 MI)

la frase «ci fosse un uomo come voi» per «chacun vous imitait» e l'introduzione dell'inciso con *verbum dicendi* accentuano l'esaltazione di Genestas di fronte ai meriti del medico.

Dal punto di vista sintattico, gli scarti operati dal traduttore rispetto all'autore francese segnano per lo più una tendenza alla semplificazione: si propongono qui alcuni campioni di tale fenomeno, cercando poi di evidenziare la portata di tali modifiche sul tessuto stilistico del romanzo.

- |   |   |
|---|---|
| I.    Habitué, par les rapports qu'il avait eus avec les hommes d'énergie que rechercha Napoléon, à distinguer les traits des personnes destinées aux grandes choses, Genestas devina quelque mystère dans cette vie obscure, et se dit | Abituato, per i rapporti avuti con gli uomini d'azione cari a Napoleone, a distinguere dall'aspetto le persone destinate a grandi cose, Genestas intuì qualche mistero in quella vita così oscura e, osservando quei lineamenti non |
|---|---|

- |   |   |
|---|---|
| <p>en voyant ce visage extraordinaire:<br/>- Par quel hasard est-il resté médecin de campagne? (pp. 20-21 MF)</p>   | <p>comuni, si chiedeva in cuor suo per quale avventura mai quell'uomo fosse rimasto un medico di campagna. (p. 19 MI)</p>   |
| <p>II. En voyageant dans l'espace, cette pensée religieuse arrivait affaiblie à la chaumière, où elle répandait une douce mélancolie. (p. 23 MF)</p>  | <p>Diffondendosi nello spazio il pio annuncio arrivava fioco alla capanna e ne aggravava la tristezza.<br/>(p. 21 MI)</p>   |
| <p>III. Ce sentiment de parenté volontaire était tout simple. Il n'y avait personne dans la commune qui n'eût plaint ce pauvre être, qui ne lui eût donné son pain quotidien; n'avait-il pas rencontré un père en chaque enfant, une mère chez la plus riche petite fille?<br/>(p. 23 MF)</p> | <p>Quel sentimento di volontaria partecipazione era spontaneo; non c'era nessuno nel Comune che non avesse provato compassione per quel povero essere, che non gli avesse dato il pane quotidiano; in ogni bambino egli aveva trovato un padre, e una mamma anche nella più spensierata delle fanciulle.<br/>(p. 21 MI)</p> |
| <p>IV. D'ailleurs, après y avoir demeuré pendant vingt-deux ans, peut-être avait-elle le droit de se faire illusion? (p. 32 MF)</p>   | <p>D'altronde, dopo esservi rimasta per ventidue anni, quest'illusione poteva anche essere giustificata. (p. 29 MI)</p>   |

Il primo esempio mostra una trasformazione del discorso diretto, in cui si riporta un pensiero di Genestas, in discorso indiretto: in questo modo, in italiano non si spezza la sequenza di prosa densa di descrizioni e pensieri. Invece nel testo francese la domanda, fondamentale per l'andamento della narrazione – poiché solo in seguito alla confessione finale il comandante e il lettore potranno rispondervi – è posta molto più in evidenza.

Nel secondo caso si assiste alla trasformazione di una subordinata relativa retta da «où» in coordinata mediante congiunzione «e», con l'effetto di alleggerire il periodo.

Al punto III. emerge la tendenza al patetismo di Balzac, che offre un discorso più frammentato (interrotto dal punto fermo) e una domanda retorica finale che richiamerebbe a un sentimento paterno/materno universale, presente anche nei più piccoli; la costruzione

italiana è meno enfatica e riconduce l'affermazione alla particolare situazione, neutralizzando la generalizzazione e il richiamo diretto al lettore.

L'analoga eliminazione della domanda retorica nell'esempio IV. comporta uno slittamento di prospettiva: se nell'originale ci si pone dal punto di vista di Jacquotte, nella versione di arrivo la responsabilità dell'affermazione cade piuttosto sul narratore.

Nonostante si trovi di fronte a un autore classico, dunque, o forse proprio per la necessità di colmare una maggiore distanza tra il lettore italiano a lui contemporaneo e il testo originale di Balzac, Zanzotto si assume la libertà di rielaborarlo in parte, sempre nella sostanziale fedeltà al modello e nella ricerca di una letterarietà che non si discosti da quella propria del primo autore dei romanzi. D'altronde, come ha affermato lo stesso Zanzotto, durante il suo lavoro di traduzione «la maestà di Balzac si faceva sentire. Sebbene Balzac non volesse quasi cercare una lingua letteraria: era per una scrittura combattiva, ben attaccata agli avvenimenti del tempo»<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Dichiarazione espressa durante l'incontro con chi scrive, a cui si è già fatto riferimento, avvenuto il 16 giugno 2009.

## L'originalità nella saggistica: Georges Bataille, *Nietzsche* e *La letteratura e il male*

Agli inizi degli anni '70, periodo in cui Andrea Zanzotto si dedica, per la casa editrice Rizzoli, alla traduzione dei due volumi di Georges Bataille *Sur Nietzsche* e *La littérature et le mal*, il poeta è impegnato, sul fronte della produzione originale, nell'elaborazione dei componimenti che costituiranno il volume *Pasque* (Mondadori 1973)<sup>1</sup>.

Nel frattempo, si impone alla sua riflessione un'attenzione ai destini del dialetto<sup>2</sup>, in particolare veneto, con riferimento specifico alla parlata di Pieve di Soligo. I risultati di tale meditazione sono concretizzati da un lato in alcuni interventi su periodici, quali *Il Veneto che se ne va* (1970)<sup>3</sup> e *Uno sguardo dalla periferia* (1972)<sup>4</sup>, dall'altro lato in un tentativo di *Ecloga in dialetto sulla fine del dialetto*, la quale rimarrà allo stato di abbozzo e così sarà pubblicata, soltanto molto più tardi, a cura di Michele Bordin su «Autografo»<sup>5</sup>. A questo periodo risale anche l'importante saggio *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, apparso nel 1973 in «Strumenti critici».<sup>6</sup>

Si ricorda qui inoltre, nel quadro di un avvicinamento alla cultura francese avvenuto già negli anni precedenti mediante altre traduzioni, il viaggio a Parigi compiuto da Zanzotto nel 1970 in compagnia dello studioso Stefano Agosti.

Finiti di stampare rispettivamente nell'aprile 1970 e nel febbraio 1973, i volumi *Nietzsche. Il culmine e il possibile* e *La letteratura e il male* segnano due tappe fondamentali per la conoscenza di Bataille in Italia e rimarranno le uniche traduzioni italiane esistenti di questi due testi.

Nonostante Zanzotto avesse già accostato nella sua attività di traduttore due autori variamente identificabili, come in parte Bataille, con il movimento surrealista – Louis Aragon e Michel Leiris, il secondo grande amico e sodale di Bataille – il confronto con quest'ultimo ha

---

1 Zanzotto, *Pasque*, cit., 1973; poi in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 377-460.

2 Cfr. Villalta, *Cronologia*, cit., pp. CXXIII-CXXV.

3 Zanzotto, *Il Veneto che se ne va*, in «Corriere della Sera», 21 aprile 1970.

4 *Id.*, *Uno sguardo dalla periferia*, in «L'Approdo letterario», a. XVIII, n. 59-60, settembre-dicembre 1972, pp. 185-193; poi in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1150-1160.

5 *Id.*, *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto (1969-1971)*, in «Autografo», n. 43, 2001, pp. 9-17.

6 *Id.*, *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, in «Strumenti critici», a. VII, n. 20, febbraio 1973, pp. 52-77; poi in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1161-1190.

probabilmente comportato un maggiore impegno per la penetrazione in un mondo difficilmente inquadrabile, se non altro per la continua commistione di generi e perfino di ambiti disciplinari diversi che lo caratterizza.

Si riassume di seguito il percorso del filosofo, scrittore e critico Georges Bataille<sup>7</sup>, al fine di contestualizzare le opere tradotte da Zanzotto nella produzione decisamente cospicua e varia di questo autore francese, il quale, secondo un'efficace definizione, «si situa nelle zone più eversive, “maledette” della cultura del Novecento»<sup>8</sup>.

Nato a Billom nel 1897, Bataille frequenta il liceo a Reims e vive, durante l'adolescenza, una conversione al cattolicesimo che lo porta a farsi battezzare e a iscriversi in Seminario. Tuttavia, dal 1919 il giovane Bataille si allontana dalla religione e studia all'École Nationale des Chartes, dove si diploma nel 1922. Dopo un periodo a Madrid, torna a Parigi e diventa bibliotecario alla Bibliothèque Nationale fino al 1942.

Negli anni 1926-27 si sottopone a una cura psicanalitica presso il dottor Adrien Borel, come in seguito farà anche Michel Leiris<sup>9</sup>, diventato amico di Bataille nel 1924<sup>10</sup>. Nel 1928 Bataille pubblica, con lo pseudonimo di Lord Auch, il romanzo *Histoire de l'œil*, scaturito in parte dall'esperienza psicanalitica.

Il suo avvicinamento al surrealismo, avvenuto per interessamento di Leiris, lo mette in stretto contatto con André Breton, con il quale si verifica tuttavia ben presto un profondo contrasto, testimoniato dal *Secondo manifesto del surrealismo* di Breton (1929) e dalla partecipazione di Bataille al *pamphlet collettivo* contro Breton *Un cadavre* (1930). La polemica di Breton investe tra l'altro gli scritti pubblicati nella rivista d'arte che in quegli anni Bataille dirige, «Documents».

Nel 1931 esce *L'anus solaire* e Bataille partecipa alla rivista «La Critique sociale», organo del

---

7 Si fa riferimento principalmente alla *Chronologie* in Jacques Chatain, *Georges Bataille. Une étude. Une bibliographie. Des illustrations*, Paris, Seghers, 1973, pp. 177-181 e a Carlo Pasi, *Profilo di Georges Bataille*, in *Id.*, *Georges Bataille. La ferita dell'eccesso*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 203-232.

8 Ivi, p. 203.

9 Cfr. il capitolo su Leiris all'interno del presente lavoro.

10 Un sodalizio anche intellettuale che rimarrà vivo per tutta la vita di Bataille. Leiris rievoca le tappe soprattutto iniziali di questa amicizia nell'articolo *De Bataille l'impossible à l'impossible "Documents"*, in *Hommage à Georges Bataille*, numero monografico della rivista «Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères», a. XV, n. 195-196, août-septembre 1963, pp. 685-693. L'amico definisce tra l'altro Bataille come «l'homme de l'Impossible, avide d'atteindre le point où – dans le vertige dionysiaque – haut et bas se confondent et où la distance s'abolit entre le tout et le rien.» Ivi, p. 693. In questo numero speciale della rivista «Critique» dedicato a Bataille intervengono anche alcune delle personalità più in vista della società intellettuale francese a lui contemporanea, legati allo scrittore da amicizie e collaborazioni, in un vivace impegno collettivo di rinnovamento culturale: tra gli altri, Raymond Queneau, André Masson, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Roland Barthes.

“Cercle communiste démocratique”, diretta da Boris Souvarine. Con la compagna di quest’ultimo, Colette Peignot, ribattezzata Laure, Bataille allaccia una relazione che lo influenzerà molto e che si interromperà alla morte di lei, nel 1938.

Sempre in un’ottica di impegno politico ma non all’interno dei partiti ufficiali, nel 1935 Bataille anima, insieme a Paul Eluard, Benjamin Péret e Breton, con il quale si è nel frattempo riconciliato, il gruppo di intellettuali rivoluzionari e antifascisti “Contre-Attaque”, destinato a sciogliersi tuttavia soltanto un anno dopo.

Del 1935 è la pubblicazione del romanzo *Le bleu du ciel*; in seguito, insieme al pittore André Masson, anche lui conosciuto fin dai tempi dell’accostamento al movimento surrealista, e a Pierre Klossowski, Bataille fonda la rivista «Acéphale», della quale usciranno soltanto cinque numeri, dal giugno 1936 al giugno 1939. Attorno a questo periodico nasce anche una società segreta, che proseguirà la sua attività fino al 1939.

Contemporaneamente, Bataille organizza con Michel Leiris e Roger Caillois il “Collège de sociologie”, associazione di intellettuali che si propongono di approfondire il ruolo e le manifestazioni del sacro nell’esistenza umana e che si riuniranno in diverse sessioni dal novembre 1937 al luglio 1939<sup>11</sup>.

Nel frattempo, ancora una volta sotto pseudonimo, “Pierre Angélique”, Bataille pubblica nel 1941 il romanzo *Madame Edwarda*. Alla scrittura narrativa (il cui successivo esempio più significativo sarà *L’Abbé C.*, 1950) si affianca la produzione saggistica, che dà vita negli anni ’40 ad alcuni risultati tra i più significativi: *L’expérience intérieure* (1943), *Le coupable* (1944), *Sur Nietzsche* (1945) e *La part maudite* (1949).

Ai primi anni del dopoguerra risale la fondazione, per influenza dell’amico Maurice Blanchot, della rivista «Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères», che diventerà un importante terreno di confronto per la critica letteraria militante in Francia.

Alcuni anni dopo, Bataille esercita l’attività di storico dell’arte dando alle stampe i saggi *Lascaux ou la naissance de l’art* e *Manet* (1955), mentre nel 1957 pubblica *L’érotisme* e *La littérature et le mal*.

L’idea di riunire i tre saggi *L’expérience intérieure*, *Le coupable* e *Sur Nietzsche* in un’unica opera, intitolata *Somme athéologique*, nel segno di un rovesciamento rispetto alla *Summa theologica* di Tommaso D’Aquino<sup>12</sup>, vede la luce per i tipi di Gallimard in tre volumi

---

11 Cfr. *Il Collegio di sociologia. 1937-1939*, a cura di Denis Hollier, testi di Georges Bataille et al., edizione italiana a cura di Marina Galletti, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

12 Come ricorda Carlo Pasi, «Bataille elabora una teologia dell’assenza totale, del non-savoir assoluto, una a-

(rispettivamente 1954, 1961 e 1967), in parte prima della morte di Bataille, avvenuta a Parigi nel 1962. L'edizione critica delle *Œuvres complètes* di Bataille, comprendente anche scritti inediti, sarà pubblicata sempre da Gallimard in 12 volumi a partire dal 1970.<sup>13</sup>

Georges Bataille, conosciuto e apprezzato anche in vita, soprattutto in Francia, per l'autenticità della sua riflessione filosofica, è stato sempre considerato un autore di difficile interpretazione, soprattutto in ragione della sua continua messa in discussione delle convenzioni linguistiche e stilistiche.

Di «grandes irrégularités de langage» parla ad esempio Philippe Sollers nel citato *Hommage à Georges Bataille*, precisando che esse avvengono all'interno di un impianto «classico» della lingua:

Un tel usage «classique» (poussé jusqu'à la destruction de lui-même) est la garantie visible de l'expérience par où elle se place résolument et irréductiblement (mieux que tout romantisme toujours «récupéré» à la longue) en dehors de la sphère du discours: non pas aboutissement formel, mais acheminement, de la sobriété à l'ivresse maintenues de front, vers la disparition du langage. Il fallait sans doute que l'emploi du langage fût celui de la tension classique qui se brise – de la raison qui se brise – dans le naufrage simultané du sens et du non-sens: langage qu'il s'agit dès lors de dénuder en présence de l'événement extatique [...] <sup>14</sup>

Jacques Derrida, che deve molto alla riflessione di Bataille, affronta così il tema del «discorso» nella scrittura di questo autore:

*l'impossibile* meditato da Bataille avrà sempre questa forma: in che modo, dopo avere esaurito il discorso della filosofia, inscrivere nel lessico e nella sintassi di una lingua, la nostra, che è stata anche quella della filosofia, ciò che tuttavia eccede le contrapposizioni di concetti dominati da quella logica comune? Questo eccesso necessario e insieme impossibile doveva piegare il discorso ad una insolita contorsione.<sup>15</sup>

---

teologia [...] che è anche una a-teleologia, una domanda senza risposta che ignora il calmo riposo della positività.» Pasi, *Profilo di Georges Bataille*, cit., p. 218.

13 Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970-1988.

14 Philippe Sollers, *De grandes irrégularités de langage*, in *Hommage à Georges Bataille*, cit., p. 801.

15 Jacques Derrida, *Dall'economia ristretta all'economia generale. Un hegelismo senza riserve*, in *Id., La scrittura e la differenza*, traduzione di Gianni Pozzi, Torino, Einaudi, 1971, p. 326.

Più recentemente, in un intervento su «Les temps modernes», la studiosa Alexandra Makowiak si sofferma sul «tono sublime» della scrittura bataillana, mutuato in particolare a suo avviso dalla lettura dell'opera di Nietzsche:

C'est donc un *ton sublime* que Bataille exige de la littérature comme de la philosophie: que la parole y soit portée à sa limite extrême, que l'impossible auquel la pensée se trouve liée de manière purement subjective affecte la langue qui en restitue l'expérience. S'il y a un mysticisme chez Bataille c'est celui qui affecte le discours, celui-là même que Kant ne cesse de combattre, fustigeant chez certains de ses contemporains ce qu'il appelle leur ton «grand seigneur» [...]. C'est pourquoi si Bataille, à travers le sublime, emprunte beaucoup à Kant du point de vue de la pensée, c'est néanmoins dans l'œuvre de Nietzsche qu'il trouve le modèle d'un style sublime, c'est-à-dire la manière dont le sujet de la pensée se présente affecté par ce qui le dépasse.<sup>16</sup>

Nonostante la sua complessità, Bataille trova ascolto anche fuori dai confini francesi. In Italia, i primi volumi di Bataille tradotti sono il saggio *L'eroticismo*<sup>17</sup>, nel 1957, a ridosso della pubblicazione in lingua originale, e il romanzo *L'azzurro del cielo* (1962)<sup>18</sup>. Seguono il saggio *Manet* (1965)<sup>19</sup> e i romanzi *Mia madre* (1969)<sup>20</sup> e *Simona. Histoire de l'œil* (1969)<sup>21</sup>. Di pochi anni successive le edizioni *Critica dell'occhio* (1972)<sup>22</sup>, *La parte maledetta* (1972)<sup>23</sup>, *Madame Edwarda* (1972)<sup>24</sup>; *L'abate C.* (1973)<sup>25</sup>, *L'impossibile. Storia di topi* (1973)<sup>26</sup> e *Documents* (1974)<sup>27</sup>.

L'interesse per questo autore in Italia è dunque vivo alla fine degli anni '60 e agli inizi degli

---

16 Alexandra Makowiak, *D'un ton grand seigneur adopté naguère en littérature*, in *Georges Bataille*, numero monografico di «Les temps modernes», a. 54, n. 602, décembre 1998-janvier-février 1999, pp. 90-91.

17 Bataille, *L'eroticismo*, traduzione di Adriana Dell'Orto, Milano, Les Éditions de Minuit, 1957; poi Milano, Sugar, 1962; poi, a cura di Paolo Caruso, Milano, Mondadori, 1969.

18 *Id.*, *L'azzurro del cielo*, traduzione di Oreste Del Buono, Milano, Silva, 1962; poi, con prefazione di Jacques Réda e nota biografica di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1969.

19 *Id.*, *Manet*, traduzione italiana di Alma Ponente, Milano, Fabbri, 1965.

20 *Id.*, *Mia madre*, traduzione di Andreola Pizzetti, Roma, L'airone, 1969.

21 *Id.*, *Simona. Histoire de l'œil*, traduzione di Dario Bellezza, prefazione di Alberto Moravia, Roma, L'airone, 1969.

22 *Id.*, *Critica dell'occhio*, a cura di Sergio Finzi, Rimini, Guaraldi, 1972.

23 *Id.*, *La parte maledetta. La società di impresa militare-religiosa, il capitalismo, lo stalinismo*. Preceduta da *La nozione di dépense*, traduzione di Francesco Serna, introduzione e note a cura di Franco Rella, Verona, Bertani, 1972.

24 *Id.*, *Madame Edwarda*, traduzione di Dario Bellezza, Roma, L'airone, 1972.

25 *Id.*, *L'abate C.*, traduzione di Franco Rella e Giuseppe Sertoli, Verona, Bertani, 1973.

26 *Id.*, *L'impossibile. Storia di topi*. Seguito da *Dianus* e da *L'Orestea*, a cura di Sergio Finzi, Rimini, Guaraldi, 1973.

27 *Id.*, *Documents*, traduzione di Sergio Finzi, Bari, Dedalo libri, 1974.

anni '70, quando escono le edizioni tradotte da Zanzotto. Negli anni seguenti si pubblicheranno poi gli scritti principali di Bataille in volume, eppure soltanto nel 1992 si avrà un'edizione italiana complessiva, almeno per le opere narrative<sup>28</sup>.

L'autore era però già noto in vita al mondo intellettuale italiano per la sua collaborazione alla rivista romana «Botteghe oscure» (1950-1958)<sup>29</sup> e per l'influenza che aveva assunto nel dibattito culturale del suo paese.<sup>30</sup> Il primo volume di saggi critici su Bataille, infatti, dal titolo *Bataille. Verso una rivoluzione culturale* (1974)<sup>31</sup>, è la traduzione di un'edizione francese (*Bataille*, direction Philippe Sollers, 1972)<sup>32</sup>. La prima monografia italiana interamente dedicata a questo autore si deve al filosofo Mario Perniola nel 1977 (*Georges Bataille e il negativo*)<sup>33</sup>.

L'importanza del pensiero di Bataille è stata affermata anche da Zanzotto, che cita l'autore in due passi significativi dei suoi *Scritti sulla letteratura*.

Il saggio *I cento metri*<sup>34</sup>, su Giovanni Comisso, inquadra la figura dello scrittore veneto nella cultura letteraria del suo tempo come «*enfant terrible*», alieno a ogni mistificazione. In questo senso viene accostato a Bataille, rispetto al quale però è rivendicata una maggiore autenticità di Comisso, con una nota critica verso lo scrittore francese, che avrebbe annunciato più di quanto poi realizzato, in particolare in relazione al concetto di «sovranità». Tuttavia, a tale considerazione segue immediatamente una precisazione riguardo all'autenticità di Bataille, del quale non si può in ogni caso mettere in dubbio la «forza di verità»:

Comisso arriva a metterci di fronte a una certa sua parte da superuomo, o meglio, invidiabilissima per qualunque «superuomo»: ma con un punto di noncuranza, di understatement assoluto, connesso precisamente ad una fisica lucidità (furbizia) contadina. È un tipo di esperienza che non ha bisogno di pronunciarsi troppo sui valori, dato che se li trova dentro, li macina, li dimentica, li riproduce infantilmente e terragnamente nei cicli di una perpetua semina-raccolta. L'idea di «sovranità» come la propose Bataille, senza mai

---

28 *Id.*, *Tutti i romanzi*, a cura di Guido Neri, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

29 Cfr. *Bibliographie*, in *Hommage à Georges Bataille*, cit., pp. 803-832.

30 Già nel 1959 è presente la voce "Georges Bataille" nel *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 1959, vol. 1, pp. 312-313.

31 *Bataille. Verso una rivoluzione culturale*, direzione Philippe Sollers, comunicazioni Roland Barthes et al., interventi Mira Baciù et al., traduzione di Marina Bianchi, Bari, Dedalo libri, 1974.

32 *Bataille*, direction Philippe Sollers, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 29 juin-9 juillet 1972, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.

33 Mario Perniola, *Georges Bataille e il negativo*, Milano, Feltrinelli, 1977.

34 Zanzotto, *I cento metri*, in «Il Mondo», 31 gennaio 1974; poi in *Giovanni Comisso*, Atti del Convegno tenuto a Venezia, 1982, Firenze, Olschki, 1983. Ora in Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 219-222.

realizzarla, fa ridere se paragonata ai motivi che reggono il vissuto di Comisso. E non si può certo dire che Bataille sia riducibile a una manifestazione, per quanto dissimulata e truccata, dell'estetismo o di situazioni analoghe; incontestata è la sua forza di verità.

Se Comisso può rappresentare quindi una variante della novecentesca distruzione della ragione, meglio sarebbe parlare, nel suo caso, di rimozione e interrimento del dato razionale: ma proprio nell'accezione del «ridurlo terragno».<sup>35</sup>

Il proposito di Zanzotto è qui soprattutto di evidenziare il fatto che la «forza liberatrice» di Comisso non è inferiore a quella di grandi intellettuali a lui contemporanei più riconosciuti come portatori di una voce trasgressiva anche a livello europeo.

Un'altra occasione che si offre a Zanzotto di citare Bataille è costituita dalla *Postfazione*<sup>36</sup> scritta per l'edizione da lui curata nel 1980 di *Età d'uomo* di Michel Leiris. Nel contesto di alcune considerazioni sulla portata autobiografica del libro di Leiris e sulla funzione dell'autobiografia come strumento di rottura con gli schemi, attraverso il rischio in prima persona dello scrittore, che si pone al centro della scena come il torero nella tauromachia, Zanzotto accosta tra loro i due autori francesi, con Artaud:

L'autobiografia gli appare, in questo senso, il più adatto terreno sacrificale ed eroico, secondo un tipo di fantasmatica originatosi nell'ambito multiforme del surrealismo, in tutte le sue possibilità di avventura e di «prova»; e nelle vicinanze di quell'ambito si ritrovano Bataille e Artaud, per molti aspetti contigui a Leiris, e insieme isolati, «alieni» per il loro imparagonabile oltranzismo. A Bataille appunto è dedicato *Età d'uomo*.

Risulta evidente a Zanzotto come, malgrado i tre intellettuali siano ascrivibili alla corrente del surrealismo, e nonostante chiare analogie di pensiero, siano in realtà doverose nette distinzioni.

Nel corso di una conversazione con il poeta registrata da chi scrive il 29 ottobre 2008, Zanzotto ha inoltre espresso, a proposito di Bataille, la convinzione che quest'ultimo ha influito sulla sua personale riflessione «perché si poneva in un'ottica molto diversa dalle solite». Il poeta ha poi aggiunto:

---

35 Ivi, pp. 220-221.

36 *Id.*, *Postfazione*, in Leiris, *Età d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 325-336; ora in Zanzotto, *Aure e disincanti*, cit., pp. 193-199.

Il saggio di Bataille su Nietzsche, che ho tradotto, è molto importante, anche se io sono rimasto sempre con il naso rizzato su Nietzsche: non è che sia stato il precursore del nazismo ma ha fatto una sterzata in quella direzione.

Non è accolta dunque acriticamente la posizione di Bataille, il quale ha sempre ribadito con forza la totale estraneità delle idee nietzscheane alle derive nazifasciste, denunciando anzi la manipolazione da parte delle ideologie di regime del pensiero del filosofo tedesco<sup>37</sup>.

Una decisiva influenza dell'immaginario bataillano sulla poesia di Zanzotto è individuata da Carlo Ossola nel saggio «*Un œil immense artificiel*»: il sogno 'pineale' della scrittura. (Da *Baudelaire a D'Annunzio e a Zanzotto*)<sup>38</sup>, nel corso del quale lo studioso propone una sorta di storia della funzione dello sguardo e dell'organo che ne è veicolo, l'occhio appunto, nella letteratura e non solo, a partire dal XVII secolo fino alla contemporaneità. A chiudere questo filone è proprio, nello studio di Ossola, Zanzotto, con la sua «volontà d'assorbire il cosmo come "bolla fenomenica" dell'occhio»<sup>39</sup>, espressa nell'*Ecloga IV*<sup>40</sup>, nel volume *IX Ecloghe* (1962). Più avanti, Ossola fa riferimento, sempre dalla stessa raccolta zanzottiana, anche all'*Ecloga V*<sup>41</sup>, in cui effettivamente torna con insistenza il tema dell'organo visivo:

Ben più che paronomasia è dunque l'«affilare e affiorare» della parola in Zanzotto, è il costituirsi del *sermo elegans* da sotto la lingua, prima e al di qua del dipartirsi di dialetto o di metalingua, è il "vedere verticale" dell'«occhio-vetta», che trapassa le *couches*, il depositarsi della scrittura per segmenti orizzontali; ma perfora o scava, incide e viola, sino ai «santi stupri dell'occhio» [...].<sup>42</sup>

Il debito di Zanzotto verso Bataille su questo tema, al centro delle ossessioni del filosofo francese, può essere però certo soltanto più tardi, quando, all'altezza cronologica della stesura dei componimenti di *Pasque* e di *Fosfeni* (1983), il poeta ha già affrontato la traduzione del saggio nietzscheano:

---

37 Bataille ha esposto più volte queste convinzioni, sia nel saggio *Sur Nietzsche* sia in numerosi articoli, il principale dei quali è *Nietzsche et les fascistes*, in «*Acéphale*», n. 2, 1937, pp. 3-13.

38 Carlo Ossola, «*Un œil immense artificiel*»: il sogno 'pineale' della scrittura. (Da *Baudelaire a D'Annunzio e a Zanzotto*), in «*Lettere italiane*», a. XXXV, n. 4, ottobre-dicembre 1983, pp. 457-479; ora in *Id.*, *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 143-171.

39 *Ivi*, p. 167.

40 Zanzotto, *Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*, in *IX Ecloghe*, ora in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 213-214.

41 *Id.*, *Ecloga V. "Lorna, Gemma delle colline" (da un'epigrafe)*, *ivi*, pp. 235-237.

42 *Ivi*, p. 168.

qualche anno più tardi quella scrittura sorvegliata dall'*oculus subsanguineus* sarà corroborata dalla traduzione del saggio *Sur Nietzsche* di Georges Bataille, da uno sguardo che si è collocato, anch'esso, dal di dentro: [...] da una pari "compressione a non vedere" che obiettiva in «fosfeni» la propria rinuncia a vedere [...].<sup>43</sup>

In particolare in *Fosfeni* Ossola ritrova la più evidente influenza di Bataille, fino a postulare un «auto-accecamento» che diventerebbe costitutivo della poesia, non solo zanzottiana:

Da quel momento il cammino poetico di Zanzotto sempre più si è fatto tragico comprimere dentro l'occhio ogni visione («Nei covi oculari / risucchi ogni stile di vento / ogni disposizione ad accecare»<sup>44</sup>), strenuo auto-accecamento perché la «visionarietà» ritrovi la luce zenitale, perché «in questa sua costretta verticalità» si consumi il voto di Bataille:

e lampeggiava la ghiandola pineale!<sup>45</sup>

«La / più terribile stellarità» chiude dunque «il perverso e la regola» di *Fosfeni*, nella fedeltà a una «summa ateologica», a una meditata *kénosis*, sovrana soltanto sulla propria negazione:

Si l'homme ne fermait pas *souverainement* les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut la peine d'être regardé.<sup>46</sup>

ogni sguardo      si disocchia.<sup>47</sup>

Per questo, da Omero, il poeta brancola, cieco.<sup>48</sup>

---

43 Ivi, p. 169.

44 Ossola cita qui Zanzotto, *Varietà del rosa e joni*, in *Fosfeni*, ora in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 668.

45 Conclusione della poesia *Righe nello spettro*, ancora in *Fosfeni*, ivi, p. 710. La ghiandola pineale è immaginata da Bataille come un ulteriore occhio che consentirebbe all'uomo di superare i propri limiti e avere visioni estatiche. Cfr. Bataille, *Dossier de l'œil pinéal*, in *Id.*, *Œuvres complètes*, vol. II.

46 Citazione da René Char, *Feuillets d'Hypnos*, posta in esergo da Bataille al suo *Méthode de méditation*, in *Id.*, *Œuvres complètes*, vol. V, p. 192.

47 Zanzotto, *Futuri semplici – o anteriori?*, in *Fosfeni*, cit., p. 711. Ancora da questa poesia, a p. 712, è tratto, alcune righe sopra, il sintagma «La / più terribile stellarità». L'espressione «il perverso e la regola» deriva invece da *La Pasqua a Pieve di Soligo*, in *Pasque*, cit., p. 427.

48 Ossola, «*Un œil immense artificiel*», cit., p. 171.

Il volume *Sur Nietzsche. Volonté de chance*, che potrebbe essere definito saggio autobiografico, in ragione della messa in scena in prima persona del suo autore, è un insieme di testi scritti da Georges Bataille nel 1944, riuniti in tre parti, precedute da una prefazione e seguite da un epilogo e un'appendice.

La prima parte del libro, intarsiata di continue citazioni del filosofo tedesco, è denominata *M. Nietzsche*; la seconda parte, dal titolo *Le sommet et le déclin*, riproduce il testo di una conferenza pronunciata il 5 marzo 1944 a Parigi nell'ambito di una «discussione sul peccato» tra alcuni intellettuali francesi. La terza parte, intitolata *Journal*, pur non trattandosi di un diario vero e proprio, poiché le annotazioni non sono divise giorno per giorno, porta la data di stesura «février-août 1944» (al suo interno si trovano vari riferimenti alle vicende belliche). Questa parte è suddivisa ulteriormente al suo interno in tre sezioni, datate rispettivamente «février-avril 1944», «Avril-juin 1944» e «juin-juillet 1944». Il successivo *Épilogue* risale, sempre su indicazione dell'autore, all'agosto 1944.

In appendice al volume sono stampati sei articoli inediti, variamente collegati alla riflessione su Nietzsche: *Nietzsche et le national-socialisme*, *L'expérience intérieure de Nietzsche*, *L'expérience intérieure et la secte zen*, *Réponse à Jean-Paul Sartre (Défense de l'«expérience intérieure»)*<sup>49</sup>, *Surréalisme et transcendance*.

Dopo la prima edizione, uscita per Gallimard nel febbraio 1945, anno durante il quale la stessa casa editrice pubblica anche, per cura di Bataille stesso, la raccolta di testi di Nietzsche *Mémoire*, *Sur Nietzsche* è riproposto nel terzo volume della serie *Somme athéologique* nel 1967<sup>50</sup>. L'edizione critica, nel sesto volume delle *Œuvres complètes*, apparirà nel 1973<sup>51</sup>, successivamente alla traduzione di Zanzotto.

Come accennato in precedenza, il «nietzscheanesimo» di Bataille è di molto precedente alla stesura di questo saggio: accostato per la prima volta già negli anni '20, Nietzsche risulta al centro del sistema di pensiero bataillano fino dalla pubblicazione di *La notion de dépense* nel

---

49 Sartre aveva criticato duramente il testo *L'expérience intérieure* di Bataille in una lunga recensione, dal titolo *Un nouveau mystique*, apparsa in tre numeri (260-262) di «Cahiers du Sud», tra l'ottobre e il dicembre 1943, poi ripresa in Jean-Paul Sartre, *Situations, I. Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 133-174. Traduzione italiana in *Id.*, *Che cos'è la letteratura?*, nuova edizione aumentata, traduzioni di Luisa Arano-Cogliati et al., Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 243-279.

50 Bataille, *Somme athéologique. 3. Sur Nietzsche. Volonté de chance*, Paris, Gallimard, 1967.

51 *Id.*, *Sur Nietzsche. Volonté de chance*, in *Œuvres complètes. VI. La Somme athéologique. Tome II. Sur Nietzsche, Mémoire, Annexes*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 7-205.

1933<sup>52</sup>. L'esperienza di «Acéphale» segnerà un'ulteriore, importante tappa nella disamina del pensiero di Nietzsche<sup>53</sup>, che continuerà fino agli ultimi anni della vita di Bataille.

*Sur Nietzsche*, opera non facilmente definibile, costituisce nel complesso non soltanto un'analisi su Nietzsche, ma anche e soprattutto una riflessione attraverso Nietzsche: come precisa Bataille stesso nella prefazione al libro, non è possibile condurre un esame critico convenzionale sul filosofo tedesco. Così l'autore individua l'unica soluzione possibile:

tenter, comme il demandait, de le suivre est s'abandonner à la même épreuve, au même égarement que lui.<sup>54</sup>

[tentare di seguirlo come lui chiedeva significa abbandonarsi alla stessa prova, allo stesso suo smarrimento.]<sup>55</sup>

Oltre a promuovere dunque una rilettura del filosofo tedesco volta a farlo rivivere nell'esperienza dell'autore, e perciò del lettore, il testo si propone di smentire l'interpretazione diffusa di Nietzsche come precursore del nazifascismo. Si tratta dunque anche di un testo contro il fascismo e il nazismo, del quale alla fine Bataille contempla la disfatta, durante la liberazione di Parigi da parte delle truppe americane, raccontata per cenni in alcune pagine del *Journal*.

Non viene condotta comunque un'argomentazione sistematica, ma si susseguono una serie di frammenti che pertengono a generi diversi, quali il romanzo, il diario, l'autobiografia, la riflessione filosofica, la poesia.

Si assiste inoltre, come osservato da Carlo Pasi, a un «rifiuto della frammentazione dell'essere nel progetto»<sup>56</sup>, e alla messa in questione continua degli stessi concetti di volta in volta introdotti:

---

52 *Id.*, *La notion de dépense*, in «La critique sociale», n. 7, janvier 1933, pp. 7-15. In italiano *La nozione di dépense*, in *Id.*, *La parte maledetta*, cit.

53 «Les articles publiés de juin 1936 à juillet 1937 dans les quatre numéros d'Acéphale donneront alors l'essentiel du nietzschéisme de Bataille, à la croisée de ces trois projets: l'édification d'une nouvelle mythologie, la subversion tragique de la politique et l'assomption de la négativité générale.» Jean-François Pradeau, *Impossible politique et antiphilosophie. Sur les articles «nietzschéens» d'Acéphale*, in *Georges Bataille*, numero monografico di «Les temps modernes», cit., p. 134.

54 Bataille, *Sur Nietzsche. Volonté de chance*, Paris, Gallimard, 1945; ristampa 1967, p. 12. Da questa edizione, indicata d'ora in poi con la sigla «NF», saranno tratte tutte le citazioni del testo francese.

55 *Id.*, *Nietzsche. Il culmine e il possibile*, traduzione di Andrea Zanzotto, introduzione di Maurice Blanchot, Milano, Rizzoli, 1970, p. 22. Le citazioni dalla traduzione di Zanzotto saranno tratte da questa edizione, identificata dalla sigla «NI».

56 Pasi, *Profilo di Georges Bataille*, cit., p. 220.

I temi della comunicazione, della sovranità, della «chance» sono sottoposti ancora a una interrogazione senza innocenza, accesi e dilatati al contatto con l'opera di Nietzsche. E il male, come ferita e contagio, diventa il perno di una comunicazione colpevole. Per comunicare occorre affrontare il pericolo della perdita, della messa in gioco dei propri confini sicuri.<sup>57</sup>

La prima edizione italiana di *Sur Nietzsche* esce con il titolo *Nietzsche. Il culmine e il possibile*, e con uno scritto di Maurice Blanchot come introduzione. Questo contributo, non redatto appositamente per il libro ma in memoria di Bataille, era stato pubblicato in francese, con il titolo *L'expérience-limite*, sulla «Nouvelle Revue Française» nell'ottobre 1962.<sup>58</sup>

La seconda edizione del testo tradotto da Zanzotto è stampata nel 1980 per l'editore Cappelli.<sup>59</sup> Il titolo cambia in *Su Nietzsche* e il testo introduttivo è invece uno scritto di Roberto Dionigi dal titolo *Bataille sur Nietzsche*.<sup>60</sup>

La successiva edizione, uscita nel 1994 presso SE (e ripresa nel 2006), manterrà il titolo *Su Nietzsche* ma reintrodurrà il testo di Blanchot, in questo caso come postfazione.<sup>61</sup>

Nel suo saggio, il filosofo Roberto Dionigi analizza il percorso di Bataille e i concetti fondamentali del suo sistema di pensiero – la «volontà di chance», la sovranità, la messa in gioco del soggetto, il dispendio, il non-sapere – alla luce dell'opera di Nietzsche e dei riferimenti a quel'ultima che Bataille impiega nella sua argomentazione.

In alcuni casi, come mostra efficacemente Dionigi, Bataille forza le idee del suo modello per adattarle alle proprie riflessioni:

Il chiarimento della nozione di “potenza”, la liquidazione della sua equivocità, approdano alla divisione/opposizione di *potere e sovranità* in base alla quale Bataille spoliticizza la “volontà di potenza” neutralizzandone ogni efficacia sul logos della politica.

Ma Nietzsche non si presta facilmente a questa operazione. La volontà, egli dice, non è puro desiderio, semplice aspirazione ma “*passione del comando*”, il contrario, dunque, di ogni

---

57 Ivi, p. 221.

58 Maurice Blanchot, *L'expérience-limite*, in «La Nouvelle Revue Française», a. 10, n. 118, 1 octobre 1962, pp. 577-592. Le citazioni tratte da questo testo saranno indicate con la sigla «L».

59 Bataille, *Su Nietzsche*, traduzione di Andrea Zanzotto, introduzione di Roberto Dionigi, Bologna, Cappelli, 1980 (Saggi, 8).

60 Dionigi, *Bataille sur Nietzsche*, ivi, pp. 5-26.

61 Bataille, *Su Nietzsche*, traduzione di Andrea Zanzotto, con uno scritto di Maurice Blanchot, Milano, SE, 1994 e 2006 (Testi e documenti, 48).

possibile malattia romantica che sogni un mondo esente dal conflitto. La “volontà di potenza” è l’essenza di un mondo irrimediabilmente segnato dal contrasto e dalla lotta.<sup>62</sup>

D’altro canto, Dionigi mette in rilievo gli aspetti innovativi del pensiero dello scrittore francese, per esempio per quanto riguarda il concetto di «sovranità», ormai svincolato dall’influenza nietzscheana:

Il pensiero di Bataille conosce qui il suo splendore e la sua nettezza. “Tra il tempo dello sforzo e il tempo sovrano c’è un abisso”. Il tempo sovrano è il tempo del desiderio, il tempo annullato nella istantaneità di un consumo, di un dono, di una distruzione. La sovranità valorizza l’essere dell’istante, la perfezione del momento.<sup>63</sup>

Il “principio della perdita” rappresenta l’adattamento del principio di piacere all’esercizio del potere. In base a tale principio, il soggetto “sovrano” si rifiuta di resistere alle tentazioni e si lascia *sedurre* da tutte le occasioni in cui gli è dato di *perdersi*.

Lo scarto che separa la “potenza” di Nietzsche da questa “sovranità” appare ormai con nettezza anche se esso nulla toglie alla forza e alla verità delle formule di Bataille. Al sapere intorno all’essenza del politico Bataille oppone il “non sapere” del riso e dello spreco quali forme sovrane di renitenza alla politica.<sup>64</sup>

*Su Nietzsche* ha insomma un’importanza decisiva nel percorso di Bataille, poiché mette alla prova e ridefinisce alcuni capisaldi del suo pensiero originale.

L’introduzione di Maurice Blanchot non offre invece un confronto tra Nietzsche e Bataille ma un giudizio generale su quest’ultimo, con particolare riferimento al suo *L’expérience intérieure*.<sup>65</sup> Non ancora tradotto in Italia nel 1970, questo testo di Blanchot è stato restituito in italiano da Zanzotto<sup>66</sup> in occasione della traduzione del saggio di Bataille per il volume rizzoliano.

Si esaminano qui brevemente le principali dinamiche della trasposizione francese-italiano dell’introduzione, prima di passare alla resa del testo di Bataille.

---

62 Dionigi, *Bataille sur Nietzsche*, cit., p. 14.

63 Ivi, p. 17.

64 Ivi, pp. 20-21.

65 Bataille, *L’expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943. Prima edizione italiana: *L’esperienza interiore*, traduzione di Clara Morena, Bari, Dedalo, 1978.

66 Ristampato nella raccolta di saggi di Blanchot *L’entretien infini* (Paris, Gallimard, 1977), sarà ritradotto per la versione italiana di quest’ultimo libro: *L’infinito intrattenimento. Scritti sull’insensato gioco di scrivere*, traduzione di Roberta Ferrara, Torino, Einaudi, 1977.

Come quest'ultimo, Blanchot assume nel suo scritto un punto di vista interno: mette in scena e in questione se stesso in prima persona, vive l'«expérience-limite [esperienza-limite]» (definizione sua, pp. 579 I e 8 NI) come un'interrogazione radicale, sulla scorta dell'«expérience intérieure [esperienza interiore]» di Bataille. Questa volontà di coinvolgimento personale influisce spesso sullo stile del testo, ricco di domande e di esclamazioni, quasi l'autore volesse evidenziare l'entusiasmo di scoperte concettuali raggiunte nel corso della scrittura stessa, come nel seguente esempio:

L'expérience-limite est ainsi l'expérience même: la pensée pense ce qui ne se laisse pas penser! la pensée pense plus qu'elle ne peut penser, dans une affirmation qui affirme plus que ce qui peut s'affirmer! (p. 589 I)

L'esperienza-limite è così l'esperienza stessa: il pensiero pensa ciò che non si lascia pensare! il pensiero pensa più di quanto gli sia possibile pensare, in un'affermazione che afferma più di quanto sia possibile l'affermare! (p. 16 NI)

Zanzotto riprende fedelmente queste caratteristiche del testo di partenza, insieme alla struttura sintattica profondamente irregolare, che alterna frasi brevi e spezzate, a volte prive di verbo (es. «Expérience de la non-expérience. Détour de tout visible et de tout invisible. [Esperienza della non-esperienza. Giro vizioso di ogni visibile e di ogni invisibile.]», pp. 590 I e 16-17 NI) a lunghi periodi. Si osservi in proposito il seguente passo, in cui a una molto estesa interrogazione retorica risponde una criptica frase finale minima:

Comment, la désirant, d'un désir sans espoir et sans connaissance qui fait de lui un homme sans horizon, désir de ce qui ne peut s'atteindre et désir qui refuse tout ce qui le comblerait, l'apaiserait, désir donc de ce manque infini qu'est le désir, de cette indifférence qu'est le désir, désir de l'impossibilité du désir, portant l'impossible, le cachant, le révélant, désir qui est en cela l'atteinte de l'inaccessible, la surprise de ce point qu'on n'atteint que hors d'atteinte, là où la proximité du lointain ne se donne que dans l'éloignement, comment, d'une telle atteinte, la pensée, à supposer qu'elle s'y soit affirmée un instant, pourrait-elle jamais revenir et en ramener, sinon un savoir nouveau, du moins, à la distance d'un souvenir, ce qu'il faudrait pour se maintenir sous sa garde? La réponse est inattendue. (pp. 590-591 I)

Come, desiderandola, di un desiderio senza speranza e senza conoscenza che fa di lui un

uomo senza orizzonte, desiderio di ciò che non si può raggiungere e desiderio che rifiuta tutto ciò che potrebbe colmarlo, appagarlo, desiderio infine di quel mancamento infinito che è il desiderio, di quell'indifferenza che è il desiderio, desiderio dell'impossibilità del desiderio, che porta l'impossibile, lo nasconde, lo rivela, desiderio che proprio in questo è l'attingimento dell'inaccessibile, è la sorpresa del punto che si raggiunge soltanto attraverso l'impossibilità di raggiungerlo, punto in cui la vicinanza del lontano è data soltanto dalla lontananza: come potrebbe il pensiero, da tale attingimento, supponendo che vi si sia affermato un istante, ritornare e riportarne, se non un nuovo sapere, almeno, nella distanza del ricordo, ciò che occorrerebbe per mantenersi la protezione di questo? La risposta è inattesa. (p. 17 NI)

In alcuni casi, intervengono leggere modifiche del traduttore, dovute a volte semplicemente alle diverse caratteristiche delle due lingue a confronto:

D'où vient ce besoin de ne chercher le vrai qu'au niveau de l'anecdote et par le faux du pittoresque? (p. 578 I)

Da dove viene questo bisogno di cercare il vero soltanto a livello dell'aneddoto e attraverso il falso del pittoresco? (p. 7 NI)

Si rispetta la formulazione della domanda retorica ma si evita la negazione, più frequente in francese, sostituendole l'avverbio «soltanto». Ancora, nella frase: «je résume quelques compte rendus bien intentionnés» (p. 578 I) un leggero cambiamento quale l'introduzione delle virgolette a racchiudere l'espressione «ben intenzionato» («riassumo qualche resoconto "ben intenzionato", p. 7 NI) instrada il lettore verso l'interpretazione ironica che Blanchot aveva invece lasciata sottintesa.

Altrove, la resa non letterale di un avverbio di modo può attenuare la portata di un'affermazione:

je pense d'abord à *Madame Edwarda* dont j'ai parlé jadis ici-même<sup>67</sup> en l'appelant faiblement «le plus beau récit de notre temps». (p. 577 I)

---

67 Nella traduzione manca il corrispettivo di «ici-même» poiché Blanchot si riferisce naturalmente alla «Nouvelle Revue Française», dove aveva pubblicato la recensione *Pierre Angélique: Madame Edwarda* (n. 43, juillet 1956, pp. 148-150).

penso anzitutto a *Madame Edwarda* di cui ho parlato altra volta chiamandola non abbastanza efficacemente «il più bel racconto del nostro tempo». (p. 7 NI)

Il giudizio negativo rivolto da Blanchot a se stesso, quando ricorda di aver definito il racconto «debolmente», si riduce infatti alla litote «non abbastanza efficacemente».

La tendenza principale nella resa di questo testo critico da parte di Zanzotto si identifica con il tentativo di rendere più chiaro il discorso filosofico di Blanchot, piuttosto complesso, pur non tradendo appunto la densità argomentativa che gli è propria.

In alcuni casi, il discorso è reso più immediato mediante una semplificazione lessicale, come per il passaggio da «il publica sous un autre nom que le sien» (p. 577 I) a «Bataille pubblicò sotto pseudonimo» (p. 7 NI), dove è inoltre ripreso il nome dell'autore al posto del pronome personale dell'originale. Oppure, come nel seguente esempio, la semplificazione investe l'ambito sintattico, con la mancata separazione tra il verbo modale e l'infinito che ne dipende («ait pu à ce point s'affirmer [abbia potuto affermarsi fino a tale punto]») e l'introduzione nell'ultima proposizione, relativa, della forma passiva:

Il est même surprenant qu'une pensée aussi dégagée de la cohérence livresque ait pu à ce point s'affirmer, sans se trahir, dans une œuvre que la lecture garde le pouvoir d'atteindre.  
(p. 577 I)

Ed è persino sorprendente che un pensiero così svincolato dalla coerenza libresca abbia potuto affermarsi fino a tale punto senza tradirsi, in un'opera che conserva la possibilità di essere raggiunta attraverso la lettura; (p. 7 NI)

Nei due casi qui sotto citati, si nota un'analogo procedimento: attraverso l'aggiunta di poche parole, non esistenti nel testo di partenza, si approda a un discorso ugualmente elaborato ma meno ambiguo per la comprensione del lettore (si evidenziano le aggiunte in grassetto):

nous vivons tous plus ou moins dans la perspective de l'histoire terminée, déjà assis au bord du fleuve, mourant et renaissant, contents d'un contentement qui est celui de	viviamo tutti più o meno nella prospettiva della storia finita, seduti sulla riva del fiume, morendo e rinascendo, contenti di una contentezza che è quella dell'universo, <b>già</b>
---	---

l'univers, Dieu donc par la béatitude et le savoir. (p. 581 I)

**divenuti** Dio, dunque, mediante la beatitudine e il sapere. (p. 10 NI)

Comment l'homme, parvenu par son action au sommet, pourrait-il, lui l'universel, lui l'éternel, toujours s'accomplissant et toujours accompli, et se répétant dans un Discours qui ne fait que se parler sans fin, ne pas s'en tenir à cette suffisance et, comme tel, se mettre en question? (p. 585 I)

Come può l'uomo, giunto al culmine attraverso l'azione, lui l'universale, lui l'eterno, sempre realizzantesi e sempre realizzato, che si ripete in un Discorso il quale non fa che parlarsi senza fine, **come può, dicevo**, non attenersi a questa autosufficienza e, in tal modo, mettersi in questione? (p. 13 NI)

Di fronte a un linguaggio dalla forte impronta filosofica, come è quello di Blanchot e come sarà ancora di più quello di Bataille, il traduttore fornisce a volte un corrispettivo italiano che risulti quasi esplicativo, comunque meno criptico. Nel caso:

Il se peut qu'en l'homme se réalise pleinement l'exigence d'être tout. Au fond, l'homme déjà est tout! (p. 580 I)

È possibile che nell'uomo si realizzi in pieno l'esigenza di essere totalità. In fondo, l'uomo è già totalità! (p. 9 NI)

la sostituzione del termine più astratto «totalità» a «tutto» chiarisce meglio l'intenzione dell'autore. L'esempio riportato qui di seguito mostra invece come l'uso dei trattini e del carattere corsivo, non presenti in questa occorrenza nel testo originale, possa ovviare alla mancanza, in italiano, di una parola unica per tradurre «Dehors»:

ce qui signifie qu'il n'y a plus d'Autre que l'homme et qu'il n'y a plus de Dehors en dehors de lui (p. 585 I)

il che significa che non c'è più Altro che l'uomo e non c'è più *Al-di-Fuori* al di fuori di lui (p. 12 NI)

Per passare ora alla traduzione italiana del testo di Bataille, si dovrà affrontare in primo luogo

il problema posto dal titolo della prima edizione italiana (la scelta, come si è visto, non sarà mantenuta nelle edizioni successive): *Nietzsche. Il culmine e il possibile*. L'eliminazione della preposizione «Su» interpreta forse meglio la natura del testo, che, come accennato sopra, non è tanto una dissertazione a proposito del filosofo tedesco, quanto un tentativo di ripercorrere il suo cammino.

Il sottotitolo non riproduce quello originale, che pure è particolarmente significativo, poiché parafrasa il celebre sintagma nietzscheano «volontà di potenza» (in francese «volonté de puissance»). L'autore segnala così fin da subito il suo proposito di rivivere l'esperienza di Nietzsche senza imitarla pedissequamente. Bataille sottopone anzi a profonda critica proprio l'idea di «volontà di potenza»<sup>68</sup>, e soprattutto le implicazioni politiche che ne sono state tratte anche al di là delle intenzioni di Nietzsche, come in questa affermazione:

Cette réflexion, entre beaucoup d'autres, est tout à fait inconciliable avec les conduites pratiques, politiques, tirées du principe de la «volonté de puissance». (p. 16 NF)

Questa osservazione, tra molte altre, è assolutamente inconciliabile con i comportamenti pratici politici, tratti dal principio della “volontà di potenza”. (p. 26 NI)

Il sottotitolo italiano si allontana dunque da queste implicazioni, pur ponendo l'accento su due concetti fondamentali del testo. Il «culmine [sommets]» è uno dei due termini che danno il nome alla seconda sezione (*Il culmine e il declino [Le sommets et le déclin]*) ed è così definito da Bataille (il corsivo è dell'autore):

*Le sommet répond à l'excès, à l'exubérance des forces. Il porte au maximum l'intensité tragique. Il se lie aux dépenses d'énergie sans mesures, à la violation de l'intégrité des êtres. Il est donc plus voisin du mal que du bien.* (p. 50 NF)

*Il culmine corrisponde all'eccesso, all'esuberanza delle forze. Porta al massimo d'intensità tragica. È connesso al dispendio d'energia senza misura, alla violazione dell'integrità degli*

---

68 Jacques Chatain riassume così la differenza tra i due concetti nietzscheano e bataillano: «On voit mieux ici pour quelles raisons exactes Bataille a cru bon de substituer la notion de “volonté de chance” à celle de “volonté de puissance”: envisagée comme un terme, un but (ainsi que l'on fait certaines lectures réductrices et incomplètes de Nietzsche), la “volonté de puissance” risque d'apparaître comme un retour en arrière, une fragmentation, une fin morale, qui supposerait à nouveau un “devoir” et un “bien”» Chatain, *Georges Bataille*, cit., p. 128.

*esseri. È dunque più vicino al male che al bene.* (p. 49 NI)

Il concetto di «possibile» è invece da ricercare nei molteplici significati del termine «chance», presente nel sottotitolo originale e di difficile traduzione, perciò mantenuto in francese anche nel testo italiano. In una nota alla prima occorrenza della parola (p. 27 NI), Zanzotto spiega così la sua scelta:

Bataille usa il termine “chance” in un’accezione propria (da lui chiarita nel corso di questo stesso libro) comprendente i significati comuni di “fortuna”, “possibilità di riuscita”, “possibilità di vincita in un gioco”, “buona sorte”, ecc., ma anche quello del tutto particolare che esprime la situazione metafisico-esistenziale analizzata in quest’opera. Si è preferito pertanto conservare il termine originario anche nella traduzione.<sup>69</sup>

In *Sur Nietzsche*, infatti, il termine assume ciascuna di queste diverse accezioni e in alcuni casi Zanzotto aggiunge un termine italiano volto a precisare quale sia da privilegiare, come nei due esempi:

Une malchance me donne le sentiment du péché: je n’ai pas le droit de manquer la chance. (p. 36 NF)	Una malasorte mi dà il sentimento del peccato: non ho dunque il diritto di mancare la chance, la buonasorte. (p. 39 NI)
---	---

<i>en janvier 1943, je me représentai pour la première fois (j’arrivais à V.) la chance dont je parle</i> (p. 116 NF)	<i>nel gennaio del 1943, mi rappresentai per la prima volta (arrivavo a V.) l’“apertura sul possibile”, la chance di cui parlo</i> (p. 96 NI)
---	---

Un’altra decisione presa dal traduttore, probabilmente in accordo con la redazione della casa editrice Rizzoli, riguarda invece la trasposizione in italiano delle numerose citazioni da testi di Nietzsche disseminate nell’intero saggio. Doverosa dunque la precisazione nella *Nota all’edizione italiana* (p. 193 NI):

Nel presentare l’edizione italiana di *Sur Nietzsche* di Georges Bataille, è necessario fare

---

<sup>69</sup> Anche Blanchot nel testo già esaminato introduce questo termine e, utilizzando l’espressione «ce que Georges Bataille nomme “la chance” [ciò che Georges Bataille chiama la “chance”]» (pp. 589 I e 16 NI) denuncia in pratica come Bataille si sia in un certo modo appropriato della parola in maniera personale.

alcune precisazioni in merito alle citazioni tratte dalle opere di Nietzsche che compaiono nel testo. Di queste citazioni viene data la trascrizione italiana delle versioni francesi che Bataille aveva sott'occhio e che in genere risultano accurate e attendibili. Tale criterio è stato seguito soprattutto per conservare intatta la particolare natura del rapporto fra i due scrittori.

Segue, nella *Nota*, l'indicazione di quali edizioni francesi dei testi di Nietzsche sono state probabilmente usate da Bataille, poiché lui non segnala precisamente nel testo, salvo qualche caso, le edizioni di riferimento, ma soltanto i titoli delle opere citate.

Prendendo ad esempio una citazione di Bataille dalla *Gaia scienza*:

«LE GATE-SAUCE. – A.: «Tu es un gâte-sauce, c'est ce que l'on dit partout! – B.: Certainement! Je gâte à chacun le goût qu'il a pour son parti: – c'est ce qu'aucun parti ne me pardonne.» (GAI SAVOIR, 172.) (p. 16 NF)<sup>70</sup>

IL GUASTAGUSTO A.: «Sei un corruttore del gusto, lo dicono tutti!». B.: «Certo! Io guasto ad ognuno il gusto che ha per il suo partito: appunto ciò nessun partito mi perdona». (*La gaia scienza*, 172.) (pp. 25-26 NI)

e confrontando la resa zanzottiana con una traduzione italiana dal testo di Nietzsche (del 1965, a cura di Ferruccio Masini e Mazzino Montinari)<sup>71</sup>:

*Il corruttore del gusto.* A: Tu sei un corruttore del gusto! – lo si dice ovunque. B: Certamente. In ognuno io corrompo il gusto del suo partito – e questo nessun partito me lo perdona.

si riscontra una parziale analogia nell'uso dell'espressione «corruttore del gusto», ma Zanzotto nell'indicazione didascalica del personaggio preferisce chiamarlo «guastagusto», con una formazione composta più colorita e più simile a quella del francese, in cui però «gâte-sauce» è termine corrente<sup>72</sup>. Anche nell'originale tedesco la denominazione del personaggio si

---

70 Bataille trae probabilmente questa citazione dall'edizione: Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, traduction Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901.

71 *Id.*, *Idilli di Messina, La gaia scienza e Frammenti postumi (1881-1882)*, versioni di Ferruccio Masini e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1965, p. 146.

72 L'espressione significa infatti «mauvais cuisinier» (*Le Petit Robert*, cit.). «Guastagusto» non è invece attestato nei principali dizionari italiani.

affida a una parola composta: «Der Geschmacks-Verderber»<sup>73</sup>.

Analogo il trattamento delle citazioni da altri autori nel testo di Bataille: la prima, posta in esergo al volume, è tratta dal dramma inglese *'Tis pity she's a whore* (di John Ford, 1633). Zanzotto traduce in italiano la versione riportata da Bataille in francese, a partire dal titolo: *Domage qu'elle soit une putain* (p. 7 NF) diventa *Peccato che sia una sgualdrina* (p. 19 NI), con il verbo al congiuntivo presente, mentre la resa italiana delle edizioni correnti in quegli anni privilegiava il congiuntivo imperfetto: *Peccato che fosse una sgualdrina*<sup>74</sup>.

Pochissime le note d'autore al testo, le quali costituiscono per lo più indicazioni a proposito di citazioni oppure rimandi interni al volume e sono puntualmente tradotte. Nel testo di arrivo sono aggiunte alcune note del traduttore, alcune esplicative rispetto ad allusioni che Bataille lascia implicite. Emblematico il caso della spiegazione concernente l'espressione tedesca «*Kraft durch Freude*» («je serais rivé à la pesanteur, à la servilité de la *Kraft durch Freude* [sarei ancorato alla pesantezza, alla servilità della *Kraft durch Freude*]), pp. 25 NF e 32 NI), in nota: «“Forza attraverso la gioia”: motto dell'organizzazione dopolavoristica nazista». Uno slogan nazista che nel 1944 doveva essere ben conosciuto e di drammatica attualità in un paese come la Francia, allora sotto occupazione tedesca.

In generale, la traduzione italiana è fedele al testo fino nei dettagli, riproducendone le scelte grafiche quando sono significative: l'uso molto frequente del corsivo, ad esempio, è da ascrivere a una precisa volontà dell'autore di sottolineare alcuni termini o intere frasi, quasi a voler riprodurre l'insistenza della voce su certe parole in un discorso orale, come nel caso:

L'aspiration extrême, inconditionnelle, de l'homme a été pour la première fois exprimée par Nietzsche *indépendamment d'un but moral et du service d'un Dieu*. (p. 11 NF)

L'aspirazione estrema, incondizionata, dell'uomo è stata espressa per la prima volta da Nietzsche *a prescindere da un fine morale e dal servizio di un Dio*. (p. 22 NI)

Un tratto peculiare della scrittura di Bataille è inoltre l'impiego insolito o comunque enfatico della punteggiatura, con numerosi punti esclamativi e punti di sospensione, che vengono

---

73 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Id., Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*, kritische Studienausgabe herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München - Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag - Walter de Gruyter, 1988, p. 500.

74 Cfr. ad esempio John Ford, *Peccato che fosse una sgualdrina*, versione di Carlo Izzo, in *Teatro elisabettiano*, sotto la direzione di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 1193-1274.

riportati quasi sempre tali e quali dal traduttore, tranne qualche minima modifica (si notino, nel primo esempio qui di seguito, la sostituzione dei due punti alla virgola, e, nel secondo, la presenza di un punto fermo nella versione italiana, dopo una serie di frasi sospese):

Je parle d'un souci moral, de la recherche d'un objet dont la valeur l'emporte sur les autres! (p. 10 NF)	Parlo di una preoccupazione morale: la ricerca di un obiettivo il cui valore supera quello di tutti gli altri! (p. 21 NI)
Pour ces êtres riants, M. Nietzsche en principe est un problème mineur... Mais il se trouve...	Per questi ridenti esseri, il signor Nietzsche è in teoria un problema secondario... ma c'è...
Ces hommes, évidemment, existent peu... il me faut le dire assez vite.	Questi uomini, evidentemente, esistono poco... bisogna che lo dica subito.
A peu d'exceptions près, ma compagnie sur terre est celle de Nietzsche... (p. 33 NF)	Con poche eccezioni, la mia compagnia sulla terra è quella di Nietzsche. (p. 37 NI)

In alcuni momenti la scrittura di Bataille si fa particolarmente frammentata, quasi a riprodurre una difficoltà di espressione per pensieri dalla portata tragica; in questi casi Zanzotto riporta in italiano il medesimo andamento per frasi spezzate:

Nous ne pouvons nous reposer sur rien.  
Mais seulement sur *nous*.  
Une responsabilité comique *nous* incombe et *nous accable*. (p. 34 NF)

Non possiamo basarci su nulla.  
Ma soltanto *su di noi*.  
Una responsabilità comica incombe su di *noi* e *ci* opprime. (p. 37 NI)

Altrove, tuttavia, il traduttore italiano interviene a limitare lo spezzarsi del periodo, rendendolo più fluido, come nel seguente passo (in cui si fa riferimento proprio alla «frammentazione», in riferimento alla caratteristica di ogni uomo, secondo Nietzsche, e anche delle singole epoche e dei popoli interi, di non rappresentare che un «frammento» della natura umana e non la sua totalità):

Mais que signifie cette fragmentation, mieux, quelle en est la cause? sinon ce besoin d'*agir* qui spécialise et borne à l'horizon d'une activité donnée? (p. 19 NF)

Ma che cosa significa questa frammentazione, o meglio quale ne è la causa se non questo bisogno di *agire* che specializza, e limita dentro l'orizzonte di una data attività?  
(pp. 27-28 NI)

Nel tradurre *Sur Nietzsche*, Zanzotto segue l'autore francese nella diversa modulazione del testo, che racchiude in sé, come già detto, vari generi, tra i quali la poesia. A un certo punto, infatti, Bataille passa alla composizione in versi (pp. 118-123 NF e 97-102 NI), motivando esplicitamente il repentino cambiamento: «*Dans un état d'extrême angoisse – puis de décision – j'écrivis ces poèmes [In uno stato di estrema angoscia – e poi di decisione – scrissi queste poesie]*» (pp. 117 NF e 96 NI). Ecco il testo della poesia a p. 123 NF, con traduzione a fronte (p. 102 NI):

*O les dés joués  
du fond de la tombe  
en des doigts de fine nuit*

*O dadi gettati  
dal fondo della tomba  
tra dita di lieve notte*

*dés d'oiseaux de soleil  
saut d'ivre alouette  
moi comme la flèche  
issue de la nuit*

*dadi uccelli di sole  
balzo d'allodola ebbra  
io come la freccia  
saettante dalla notte*

*ô transparence des os  
mon cœur ivre de soleil  
est la hampe de la nuit.*

*o trasparenza delle ossa  
ebbro di sole il mio cuore  
è l'asta della notte*

Il tema dei dadi come immagine della condizione dell'uomo deriva probabilmente a Bataille, più che dal celebre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* mallarmeano<sup>75</sup>, piuttosto da Nietzsche stesso, il quale, come si legge in una citazione riportata più avanti nel volume, vi fa

---

75 Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, poesia pubblicata per la prima volta su «Cosmopolis» nel maggio 1897, perciò successivamente al testo di Nietzsche citato qui di seguito, tratto da *Così parlò Zarathustra* (la cui prima edizione in lingua originale è del 1883).

riferimento in *Così parlò Zarathustra*<sup>76</sup>.

La versione italiana di questa poesia mostra la volontà del traduttore di creare un nuovo ritmo, non soltanto eliminando alcuni elementi per alleggerire il dettato poetico, quali l'articolo determinativo nell'invocazione iniziale «O les dés joués» e la preposizione «de» al v. 4 («dés d'oiseaux de soleil [dadi uccelli di sole]»); si assiste anche a una modifica lessicale (da «issue» a «saettante» al v. 7) che porta con sé l'idea del movimento della freccia a cui ci si riferisce con un participio passato in francese e un participio presente in italiano.

L'intervento zanzottiano più evidente in questi versi pare tuttavia la modifica dell'ordine delle parole ai vv. 5 («saut d'ivre alouette [balzo d'allodola ebbra]») e 9 («mon cœur ivre de soleil [ebbro di sole il mio cuore]»). Mediante tale procedimento, il poeta nel primo caso mantiene l'assonanza con il verso successivo («alouette : flèche», «ebbra : freccia»), nel secondo crea un'analogia assonanza «cuore : notte» non riscontrabile nel modello, dove il legame fonico tra «soleil» e «nuit» è affidato soltanto al suono [i].

Se il testo di partenza assume invece le movenze di un'argomentazione razionale, in italiano si ritrova la tendenza a una maggiore limpidezza, attraverso ad esempio la sostituzione dell'affermazione alla doppia negazione o l'uso diverso della punteggiatura, come avviene per la frase:

*La valeur positive de la perte ne peut en apparence être donnée qu'en termes de profit.*

(p. 11 NF)

*Il valore positivo di una perdita può essere dato, in apparenza, solo in termini di vantaggio.*

(p. 22 NI)

Oppure, l'introduzione di una ripetizione del verbo nel passaggio al nuovo testo può chiarire meglio un'affermazione:

*Entre les idées d'un réactionnaire fasciste ou autre et celles de Nietzsche, il y a davantage qu'une différence: une incompatibilité radicale. (p. 229 NF)*

---

<sup>76</sup> Il passo è il seguente: «*si jamais j'ai joué aux dés avec les dieux, à la table divine de la terre, en sorte que la terre tremblait et se brisait, et projetait des fleuves de flammes: – car la terre est une table divine, tremblante de nouvelles paroles et d'un bruit de dés divins...* ZARATHOUSTRA, *Les sept sceaux*. [se mai ho giocato a dadi con gli dèi, al tavolo divino della terra, di modo che la terra tremava e si fendeva, e sprizzava torrenti di fiamme: perché la terra è un tavolo divino, che trema di nuove parole e del lancio dei divini dadi... ZARATHOUSTRA, "I sette sigilli"]» (pp. 201 NF e 157 NI).

Tra le idee di un reazionario fascista o simili e quelle di Nietzsche, vi è molto più che una differenza: vi è una radicale incompatibilità. (p. 176 NI)

Le scelte lessicali sono dirette a una maggiore comprensibilità, diventando però a volte più generiche rispetto al testo francese. Osservando la traduzione di «cette consommation n'est pas même intelligible» (p. 11 NF) in «questo struggimento non è neppure comprensibile» (p. 22 NI), si nota che la resa del termine «intelligible» non tiene conto fino in fondo della sua accezione filosofica di «oggetto dell'intelletto»<sup>77</sup>. L'aggettivo «comprensibile» è un sinonimo, ma più generico. Quanto a «struggimento» per «consumation», la scelta è adeguata poiché il concetto di «consumation», dal verbo «consumer», «épuiser complètement les forces de (qqn)», o «dissiper complètement»<sup>78</sup>, è più astratto e allo stesso tempo più forte del corrente «consommer», definito «Amener une chose à destruction en utilisant sa substance»<sup>79</sup>. In altri casi, tuttavia, a «consumer» si fa corrispondere più semplicemente «consumare»: «une exigence qui ne vise aucun *bien* saisissable et consume pour autant celui qui la vit [un'esigenza che non tende ad alcun *bene* raggiungibile e che altrettanto consuma colui che la vive]» (pp. 13 NF e 23 NI).

Si esamini invece un esempio di momento autobiografico, in cui l'autore esprime il proprio stato d'animo:

Je subis une aspiration ardente, douloureuse, qui dure en moi comme un désir inassouvi.  
(p. 9 NF)

Soffro di una aspirazione ardente, dolorosa, che perdura in me come un desiderio inappagato. (p. 21 NI)

L'idea di sofferenza, resa già evidente dall'aggettivo «douloureuse [dolorosa]» in inciso, è enfatizzata nel testo di arrivo dal verbo «Soffro», più forte di quanto risulterebbe un letterale «subisco».

---

77 Secondo la definizione di Nicola Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET, 1971 (ristampa 1987), p. 497: «Intelligibile (franc. Intelligible) : In generale, l'oggetto dell'intelletto. [...] L'Intelligibile è l'oggetto dell'intelletto come il sensibile è l'oggetto dei sensi.»

78 Definizioni tratte dal *Petit Robert*, cit.

79 *Ibidem*.

Il traduttore Zanzotto modula insomma, mediante la gestione di dettagli anche minimi, il tono da conferire al testo italiano, a seconda delle diverse fasi e dei diversi stili attraversati dallo scrittore francese.

Considerazioni in parte analoghe saranno da fare per l'altro volume bataillano affidato pochi anni dopo alla traduzione di Zanzotto: *La littérature et le mal*.

### *La littérature et le mal / La letteratura e il male*

*La littérature et le mal* è una raccolta pubblicata da Georges Bataille nel 1957<sup>80</sup> che riunisce otto suoi articoli, usciti sulle riviste «L'âge d'or» e «Critique» tra la fine del 1946 e il febbraio 1957, nei quali è esaminato il ruolo del male nella letteratura, a partire da opere di Emily Brontë, Charles Baudelaire, Jules Michelet, William Blake, Donatien Alphonse François de Sade, Marcel Proust, Franz Kafka e Jean Genet. L'edizione critica di questo testo apparirà nel 1979 nel nono volume delle *Œuvres complètes* di Bataille<sup>81</sup>.

Il libro riprende, in parte rielaborandoli, i saggi già editi in rivista, aggiungendo una premessa e modificando l'ordine dei contributi, che si ricordano qui nell'ordine cronologico di prima apparizione: *Le maléfice* [su Michelet] (quarto trimestre 1946), *Baudelaire «mis à nu»* (gennaio-febbraio 1947), *Le secret de Sade* (agosto-settembre e ottobre 1947), *William Blake, ou la vérité du mal* (settembre e novembre 1948), *Franz Kafka devant la critique communiste* (ottobre 1950), *La vérité et la justice* [su Proust] (luglio 1952), *Jean-Paul Sartre et l'impossible révolte de Jean Genet* (ottobre e novembre 1952), *Emily Brontë et le mal* (febbraio 1957)<sup>82</sup>.

La decisione di riunire questi interventi, scaturiti da situazioni diverse, viene a Bataille, come

---

80 Bataille, *La littérature et le mal. Emily Bronte - Baudelaire - Michelet - Blake - Sade - Proust - Kafka - Genet*, Paris, Gallimard, 1957. Il libro risulta finito di stampare il 30 luglio di quell'anno. La presente edizione, dalla quale saranno tratte le citazioni del testo francese, sarà indicata mediante la sigla «LF».

81 *Id.*, *La littérature et le mal*, in *Œuvres complètes. Vol. IX. Lascaux ou la naissance de l'art. Manet. La littérature et le mal. Annexes*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 169-316.

82 *Le maléfice*, in «L'âge d'or», n. 4, 4° trim. 1946, pp. 3-12; *Baudelaire «mis à nu»*. *L'analyse de Sartre et l'essence de la poésie*, in «Critique», n. 8-9, janvier-février 1947, pp. 3-27; *Le secret de Sade I*, in «Critique», n. 15-16, août-septembre 1947, pp. 147-160; *Le secret de Sade II*, in «Critique», n. 17, octobre 1947, pp. 304-312; *William Blake, ou la vérité du mal I*, in «Critique», n. 28, septembre 1948, pp. 771-777; *William Blake, ou la vérité du mal II*, in «Critique», n. 30, novembre 1948, pp. 976-985; *Franz Kafka devant la critique communiste*, in «Critique», n. 41, octobre 1950, pp. 22-36; *La vérité et la justice*, in «Critique», n. 62, juillet 1952, pp. 641-648; *Jean-Paul Sartre et l'impossible révolte de Jean Genet*, in «Critique», n. 65, octobre 1952, pp. 819-832, e n. 66, novembre 1952, pp. 946-961; *Emily Brontë et le mal*, in «Critique», n. 117, février 1957, pp. 99-112.

precisa lui stesso nella *Premessa*, dalla constatazione di una loro sorprendente «coerenza» e dal fatto che si tratta di vari risultati di un medesimo sforzo di elaborazione teorica sulla letteratura:

Ces études répondent à l'effort que j'ai poursuivi pour dégager le sens de la littérature.... La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. (pp. 7-8 LF)

Questi studi sono il risultato dello sforzo che ho affrontato per cogliere il senso della letteratura... La letteratura è l'essenzialità o non è niente. Il Male – una forma acuta del Male – che si esprime in essa, ha per noi, credo, valore sovrano.<sup>83</sup>

Bataille riassume inoltre in questa premessa una conquista concettuale da lui raggiunta nel corso della sua riflessione sulla letteratura:

La littérature, je l'ai, lentement, voulu montrer, c'est l'enfance enfin retrouvée. (p. 8 LF)

La letteratura, come ho voluto gradualmente dimostrare, è il sospirato ritrovamento dell'infanzia. (p. 10 LI)

Tali considerazioni non possono non far pensare al saggio di Zanzotto *Infanzie, poesie, scuoletta*, pubblicato nel febbraio 1973, lo stesso mese in cui è finita di stampare la prima edizione italiana di *La letteratura e il male*. In questo testo, Zanzotto si sofferma sull'inscindibile nesso tra poesia e infanzia:

Poesia e infanzia, lungo il susseguirsi dei nuovi stimoli, scoperte, ricognizioni, apparivano in ogni caso congiunte all'interno di uno schema metaforico in cui ciascuno dei due termini era in grado di simboleggiare l'altro, anche se in un rapporto accidentato, inquieto, basato su analogie talvolta labili talvolta folgoranti, che potevano costituirsi ai più vari livelli.<sup>84</sup>

---

83 *Id.*, *La letteratura e il male*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Rizzoli, 1973 (Saggi Rizzoli), pp. 9-10. Questa edizione, dalla quale si traggono tutte le citazioni della traduzione italiana, sarà identificato d'ora in poi dalla sigla «LI».

84 Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, cit., p. 1162.

Pur nell'autonomia di riflessione zanzottiana, alla decisione di affrontare questo tema potrebbe non essere estraneo il contemporaneo accostamento del testo di Bataille. Quest'ultimo però non viene citato tra i numerosi riferimenti culturali, anche all'ambito francese (si parla, tra gli altri, di Lacan, di Rimbaud, dello stesso Leiris), che disseminano il discorso. Un discorso tra l'altro caratterizzato da una forte impronta etica, mentre Bataille fa riferimento a una «hypermorale» che rifiuta gli schemi di giudizio tradizionali. Eppure, è difficile non stabilire un parallelo tra le riflessioni dei due autori soprattutto nel momento in cui Zanzotto definisce l'infanzia come portatrice di autenticità alla poesia, e perciò degna di ascolto in ogni caso, anche se relatrice di un messaggio terribile:

Ed è pur vero che l'incollocabile figura ancora oggi chiamata poeta (ormai sull'orlo dell'espunzione?) è volta ad esplicitare in un suo modo particolarmente intenso, anche se nell'equivoca luce di Narciso, «ciò che viene avanti» e si trova esposto alle radiazioni del «fuori», tocca qualche cosa di cui non era ancora stato detto nulla, si tratti pure di un minimo frammento di realtà. Poesia ed infanzia di quel nondetto vengono a parlarci; il rischio che esso sia terribile, entro un orizzonte in cui rivelazione e apocalisse potrebbero, etimologicamente, coincidere, non può giustificare una mancanza di ascolto.<sup>85</sup>

La coerenza d'insieme della raccolta *La littérature et le mal* è stata messa in evidenza da diversi critici, come Denis Hollier, il quale, nell'analizzare il testo su Kafka, riassume la teoria bataillana sulla letteratura a partire dal rapporto di Kafka con il comunismo:

L'exemple de Kafka est emblématique aux yeux de Bataille du mouvement de la littérature moderne qui espère l'avènement de la société communiste parce que c'est la seule société dans laquelle elle ne courra pas le risque de sa faire une situation, la seule société qui lui garantissera de ne jamais rejoindre la terre promise. Ce schéma donne son unité à l'ensemble des études qui composent *La littérature et le mal*. La littérature, qui est l'enfance retrouvée, se doit en même temps de plaider coupable.<sup>86</sup>

Anche la struttura argomentativa e il linguaggio di questi diversi testi riuniti in volume appare tendenzialmente costante. Le seguenti considerazioni critiche sul saggio di Baudelaire

---

85 Ivi, p. 1189.

86 Denis Hollier, *Les dépossédés. (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 93.

potrebbero essere dunque applicate all'intera raccolta:

Emerge allora la sua modalità di approccio che non s'impone astrattamente con un sistema di pensiero preformato ma avanza a tentoni nell'ascolto, si apre all'altro e, anche in una situazione antagonista, sinuosamente modula e si adatta in un percorso che si mantiene aperto, «inconcluso».<sup>87</sup>

Il volume *La letteratura e il male*, fino dalla citata prima edizione, del 1973, ha avuto in Italia una buona fortuna, maggiore rispetto a quella del libro su Nietzsche. La traduzione di Zanzotto della raccolta viene infatti ripresa prima da SE nel 1987 e nel 1990<sup>88</sup>, poi da Mondadori, nel 1991<sup>89</sup>, e infine ancora da SE nel 1997, nel 2006 e nel 2009.<sup>90</sup>

La versione italiana ristampata rimane invariata; si forniscono ora esempi delle sue principali caratteristiche, in relazione al testo di partenza.

Più numerose rispetto a *Sur Nietzsche* sono in questo caso le note d'autore: segno del fatto che qui Bataille si avvicina al genere saggistico in maniera più tradizionale e meno dichiaratamente soggettiva. Alle annotazioni trasposte dal francese si aggiungono, in appendice al volume rizzoliano, quelle del traduttore, il quale spesso si trova a precisare da quali edizioni italiane sono state tratte le citazioni da altri autori che Bataille inserisce in francese. In mancanza dell'indicazione di un'edizione italiana in nota, la traduzione delle citazioni è da attribuire a Zanzotto stesso.

Nel capitolo su William Blake (pp. 81-107 LF e 71-91 LI), la scelta operata per quanto riguarda le citazioni di poesie è diversa nell'edizione italiana: se Bataille aveva riportato i testi del poeta inglese in francese, Zanzotto li trascrive invece in lingua originale, per poi fornire la versione in italiano in nota (sempre tratta da traduzioni già esistenti). Una scelta probabilmente dovuta alla convinzione del poeta qui traduttore che i testi poetici vadano letti il più possibile nella loro lingua di composizione e che la traduzione debba costituire soltanto un supporto per la comprensione.

Un intervento diretto di Zanzotto a commento di un'affermazione di Bataille si trova in una nota (p. 224n LF e 209n LI) al capitolo su Genet. Alle considerazioni dell'autore sullo scarso

---

87 Pasi, *Georges Bataille. La ferita dell'eccesso*, cit., p. 190.

88 Bataille, *La letteratura e il male*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, SE, 1987 e 1990 (Saggi e documenti del Novecento, 22).

89 *Id.*, *La letteratura e il male*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 1991 (Oscar saggi, 244).

90 *Id.*, *La letteratura e il male*, traduzione di Andrea Zanzotto, Milano, SE, 1997 (Tascabili, 7); poi 2006 e 2009 (Testi e documenti, 22).

seguito che Roger Caillois avrebbe fuori di Francia («Malheureusement l'ouvrage de Caillois n'a pas encore l'autorité qu'il mérite, en particulier à l'étranger. [Purtroppo l'opera di Caillois non ha ancora l'autorità che merita, soprattutto all'estero.]»), Zanzotto aggiunge in calce alla nota, tra parentesi: «La figura di R. Caillois è oggi molto più nota e di autorità indiscussa è la rivista da lui diretta, *Diogène*».

Anche il linguaggio al quale si trova di fronte il traduttore di *La littérature et le mal* è di certo più piano e regolare rispetto a quello del libro su Nietzsche. Tuttavia, gli spostamenti riscontrabili nel nuovo testo rispetto al modello segnano solitamente un movimento verso una maggiore chiarezza del dettato.

Tale tendenza avviene secondo diversi procedimenti: a volte si trasforma la forma attiva in passiva, poco usata da Bataille («le parti pris de peindre l'horreur avec complaisance accuse cette humeur [tale umore è denunciato dal dipingere con compiacimento l'orrore, per partito preso]», pp. 186 LF e 160 LI). Oppure, spesso sono aggiunti elementi non presenti in francese a rendere più esplicito il discorso. Si riportano alcuni esempi (evidenziando le aggiunte in grassetto):

Que veut dire ce royaume de l'enfance auquel la volonté démoniaque de Heathcliff refuse de renoncer? sinon l'*impossible*, et la mort. (p. 17 LF)

Che cos'è questo regno dell'infanzia, al quale la volontà demoniaca di Heathcliff non vuol rinunciare? Non **possono essere** che l'*impossibile* e la morte. (p. 18 LI)

Parler de *La Sorcière* (un des moins mauvais livres, historiquement, sur la magie dans la société chrétienne – il n'en est pas qui réponde aux exigences de la science – et, poétiquement, le chef-d'œuvre de Michelet) est l'occasion pour moi de poser raisonnablement le problème du Mal. (p. 68 LF)

*La Sorcière* è uno dei libri meno infelici, sul piano storico, **che riguardino** la magia nella società cristiana – nessuno risponde alle esigenze della scienza – e, sul piano poetico, è il capolavoro di Michelet. Esso mi offre un'occasione di porre razionalmente il problema del Male. (p. 60 LI)

Je donnerai maintenant la conclusion de cet exposé du problème du Mal.

Concluderò ora questa esposizione del problema del Male.

Ceci, me semble-t-il, ressort de mon tableau.

E credo che **le conclusioni** si ricavino

L'humanité poursuit deux fins, dont l'une, négative, est de conserver la vie (d'éviter la mort), l'autre, positive, d'en accroître l'intensité. (pp. 77-78 LF)

**appunto** dal quadro tracciato. L'umanità persegue due fini, di cui uno, negativo, è di conservare la vita (evitare la morte), l'altro, positivo, di accrescere l'intensità **della vita**. ( pp. 68-69 LI)

Cela répond à l'aspiration fondamentale de Genet à la sainteté, mot dont il dit, mêlant à celui du sacré le goût du scandale, qu'il est «le plus beau de la langue française». (p. 190 LF)

Ciò corrisponde all'aspirazione fondamentale di Genet, alla santità, parola di cui dice, mescolando **il gusto** del sacro al gusto dello scandalo, che è «la più bella della lingua francese». (p. 163 LI)

Come si noterà, anche semplici cambiamenti di punteggiatura riequilibrano il periodo in vista di una maggiore fluidità di lettura. Negli ultimi due brani sopra riportati, la modifica del testo comporta inoltre l'inserimento di una ripetizione. In genere, le ripetizioni sono attentamente calibrate poiché, meno invisibili alla sensibilità linguistica francese, rischiano di appesantire la frase in italiano. Si prendano ad esempio (in grassetto le ripetizioni che mancano nell'altra versione):

*La génération à laquelle j'appartiens est tumultueuse.*

*Elle naquit à la vie littéraire dans les tumultes du surréalisme.* (p. 7 LF)

*La generazione a cui appartengo è **una generazione** tumultuosa.*

*Essa si è aperta alla vita letteraria in mezzo agli sconvolgimenti del surrealismo.*

(p. 9 LI)

La loi dans *Wuthering Heights*, comme dans la tragédie grecque, n'est pas en elle-même dénoncée, mais ce qu'elle interdit n'est pas un domaine où l'homme n'a rien à faire. Le domaine interdit est le **domaine** tragique, ou mieux, **c'est le domaine** sacré.

(p. 20 LF)

In *Wuthering Heights*, come nella tragedia greca, la legge non è denunciata per se stessa, ma ciò che essa interdice non è una zona estranea all'uomo. La zona interdotta è quella tragica, o meglio sacra. (p. 20 LI)

Nella prima frase, la ripetizione di «una generazione» è dovuta alla necessità di conferire un

maggiore peso alla sentenza che apre la premessa e dunque il libro intero. Subito dopo, invece, si evita la resa del sostantivo «tumultes» con «tumulti» per non creare una ripetizione con il precedente aggettivo «tumultueuse [tumultuosa]». Nel secondo caso esaminato, l'esito è decisamente più sintetico rispetto al modello, che insiste per quattro volte sull'impiego del termine «domaine» (il corrispettivo «zona» ricorre soltanto due volte).

Meno intensa rispetto a *Sur Nietzsche*, la frammentazione del periodo rimane però un tratto peculiare della scrittura di Bataille, per lo più rispettato fedelmente dal traduttore. A volte si nota tuttavia il tentativo di mitigare troppo concitate interruzioni del flusso della frase (ma da notare nel primo esempio qui sotto la tendenza a riequilibrare questo tipo di intervento introducendo un nuovo inciso tra parentesi):

Au moment où se décidait, mais obscurément, dans l'esprit du peuple, un événement qui allait secouer, même un peu délivrer, le monde, l'un des malheureux que les murs de la Bastille enfermaient était l'auteur de *Justine* (ce livre dont l'introduction de Jean Paulhan assure qu'il posait une question si grave que ce n'était pas trop d'un siècle entier pour y répondre). (pp. 114-115 LF)

Nel momento in cui nello spirito del popolo si decideva in modo oscuro un avvenimento che avrebbe scosso e anche relativamente liberato il mondo, uno degli infelici che le mura della Bastiglia imprigionavano era l'autore di *Justine* (libro che – afferma nell'introduzione Jean Paulhan – poneva una domanda tanto ardua che un secolo intero non era sufficiente per darvi risposta). (p. 97 LI)

Des diverses philosophies qu'il prête à ses personnages, on ne peut retenir aucune. Les analyses de Klossowski le montrent bien. Par l'intermédiaire des créatures de roman, tantôt il développe une théologie de l'*Etre suprême en méchanceté*. Tantôt il est athée, mais non de sang-froid: son athéisme défie Dieu et jouit du sacrilège. (pp. 119-120 LF)

Delle diverse filosofie che attribuisce ai suoi personaggi, non possiamo prenderne in considerazione alcuna, e le analisi fatte da Klossowski lo dimostrano chiaramente. Nei personaggi dei suoi romanzi, ora egli sviluppa una teologia dell'*Essere supremo in malvagità*, ora è ateo, ma non a mente fredda: il suo ateismo sfida Dio e gode del sacrilegio. (p. 100 LI)

Frequente in Bataille l'uso della forma interrogativa retorica, solitamente ripresa anche in italiano, tranne ad esempio in questa definizione della poesia come ricerca, tramutata da

domanda in affermazione perentoria:

Mais ne pouvons-nous dire de la poésie (pas seulement de la poésie de Baudelaire) qu'elle est «recherche gémissante», il est vrai recherche et non possession, d'une vérité morale que Sartre semble peut-être à tort avoir atteint? (p. 37 LF)

Ma noi possiamo certamente dire che la poesia (non solo quella di Baudelaire) è “ricerca dolorante” – sia pure ricerca e non possesso – di una verità morale che Sartre sembra, forse a torto, avere raggiunto. (p. 35 LI)

Analogamente, le numerose doppie negazioni sono spesso tradotte con frasi affermative, in direzione di una maggiore sinteticità (es. «Si Wordsworth et Coleridge l'apprécièrent, ce ne fut sans doute pas sans réserve [Wordsworth e Coleridge lo apprezzavano, ma con riserva]», pp. 84 LF e 73 LI) oppure, ancora una volta, di un chiarimento dei passaggi argomentativi:

Il n'est rien qu'il aurait pu affirmer, au nom de quoi il aurait pu parler: ce qu'il est, qui n'est rien, n'est que dans la mesure où l'activité efficace le condamne, il n'est que le refus de l'activité efficace. (p. 182 LF)

Kafka non avrebbe potuto affermare alcunché, in nome di cui parlare: ciò che egli è (e non è nulla), sussiste solo nella misura in cui l'attività efficace lo condanna: egli è soltanto il rifiuto dell'attività efficace. (p. 154 LI)

Le differenze tra *La littérature et le mal* e la sua edizione italiana investono inoltre il piano lessicale. Gli interventi del traduttore comportano anche per questo libro alcune attenuazioni di significato, che possono mitigare un giudizio negativo. Si osservi lo scarto nel passaggio:

Personne n'exposa cette vérité avec plus de force qu'Emily Brontë. Non qu'elle l'ait pensée sous la forme explicite que, dans ma lourdeur, je lui donne. (pp. 13-14 LF)

Nessuno ha esposto questa verità in modo più valido di Emily Brontë. Essa non l'ha pensata nella forma esplicita che io le do nella goffaggine delle mie espressioni (p. 15 LI)

La «lourdeur» con la quale l'autore stigmatizza una presunta grossolanità nella propria analisi

si stempera nella meno categorica «goffaggine delle mie espressioni».

Nel tradurre parole che assumono in francese diverse accezioni, Zanzotto mostra di voler cercare la resa italiana di volta in volta più vicina, anche a costo di variare la traduzione di uno stesso termine nelle varie occorrenze. Il termine «sens» può avere diverse sfumature, anche all'interno dello stesso capitolo, e trovare il suo corrispettivo italiano nel letterale «senso» o nel più concreto «significato»:

Le sens – ou le non-sens – de la vie de Baudelaire, la continuité du mouvement qui le mena de la poésie de l'insatisfaction à l'absence donnée dans l'effondrement (p. 54 LF)

Il senso – o il nonsenso – della vita di Baudelaire, la continuità dell'impulso che lo condusse dalla poesia del non-soddisfacimento all'assenza che si manifesta nel crollo (p. 49 LI)

Le sens pour nous des *Fleurs du Mal*, donc le sens de Baudelaire, est le résultat de notre intérêt pour la poésie. (p. 62 LF)

Il significato che le *Fleurs du Mal* hanno per noi, dunque il significato di Baudelaire, viene dal nostro interesse per la poesia. (p. 56 LI)

In alcune circostanze, le opzioni lessicali di Zanzotto implicano, come già rilevato per altre traduzioni, un innalzamento di registro. Dallo scanzonato tono di «Kafka fut peut-être le plus malin: lui, du moins, ne s'est pas laissé prendre!» (p. 162 LF) si passa a un più formale «Kafka è stato forse il più astuto: lui, almeno, non si è lasciato cogliere!» (p. 138 LI), attraverso la preferenza accordata a «astuto» rispetto a «furbo» e a «cogliere» invece di «prendere». Allo stesso modo, l'uso del verbo «estromettere», ripetuto tre volte, in luogo del più semplice «chasser» conferisce un tono più sostenuto alle frasi:

A la base, il savait qu'il était chassé. On ne peut dire qu'il le fut par les autres, on ne peut dire qu'il se chassait lui-même. (p. 168 LF)

Sapeva in partenza di essere estromesso. Non si può dire che egli fosse estromesso dagli altri, non si può dire che egli si estromettesse da sé. (p. 143 LI)

La riformulazione del testo originale da parte di Zanzotto comporta a volte scelte non dovute

soltanto alla volontà di rendere un servizio al lettore italiano, ma di esaltare la letterarietà di un'opera che pur essendo di stampo saggistico possiede una qualità di scrittura propria, da restituire anche nella nuova lingua. In questo senso va forse letto l'uso di un vocabolo più forte e letterariamente connotato come «anima» invece di «sensibilità» in un contesto di analisi dei sentimenti:

Si l'amour est parfois rose, le rose s'accorde avec le noir, sans lequel il serait le signe de l'insipide. Sans le noir, le rose aurait-il la valeur qui atteint la sensibilité? (p. 153 LF)

Se l'amore è talvolta roseo, il rosa si accorda col nero, senza il quale sarebbe il simbolo dell'insipidezza. Senza il nero, avrebbe il rosa quel valore che tocca l'anima? (p. 129 LI)

E soprattutto nella trasformazione di «Entre toutes les femmes, Emily Brontë semble avoir été l'objet d'une malédiction privilégiée» (p. 11 LF) in «Emily Brontë sembra essere stata privilegiatamente maledetta fra tutte le donne» (p. 13 LI), si introduce per contrasto un'allusione biblica e liturgica prima inesistente: «benedetta fra (tutte) le donne» è infatti una formula mariana, presente nella popolarissima preghiera *Ave, o Maria* e derivata dal saluto di Elisabetta citato nel Vangelo di Luca (Lc 1, 42). Esempio significativo della creazione di nuovi legami intertestuali che arricchiscono le risonanze del testo di partenza e superano perciò la funzione della traduzione come semplice trasporto da una lingua a un'altra.

## Gli *Studi di sociologia dell'arte* di Pierre Francastel e gli albori di una disciplina

La prima edizione italiana della raccolta di saggi di Pierre Francastel *Études de sociologie de l'art* esce per la collana “Biblioteca Universale Rizzoli” nel 1976: la traduzione dal francese si deve ad Andrea Zanzotto.

Si tratta dell'ultima prova di traduzione di un testo saggistico con la quale si è cimentato il poeta, dopo aver affrontato, nei primi anni '70, due testi di Georges Bataille. Come si è visto<sup>1</sup>, in questi anni Zanzotto collabora come consulente proprio con la casa editrice Rizzoli, oltre a intrecciare alla traduzione saggistica quella più propriamente letteraria, da romanzi di Honoré de Balzac.

Sul fronte della produzione letteraria propria, Zanzotto in questo periodo sta lavorando, dopo la pubblicazione di *Pasque* nel 1973, ai componimenti che formeranno la cosiddetta «trilogia» (costituita dai volumi poetici *Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni* e *Idioma*) e ai versi in dialetto di *Filò*, stampato anch'esso nel 1976.

Sono anni di intensa e varia attività dunque, che non impediscono a Zanzotto di accostare con particolare impegno il volume saggistico di un importante esponente degli studi storico-artistici del XX secolo: Francastel, appunto, che il poeta di Pieve di Soligo ha avuto modo di conoscere personalmente, a Venezia. Zanzotto ricorda infatti che lo studioso francese si è recato più volte nel capoluogo veneto per i suoi interessi artistici e afferma di aver parlato con lui anche della traduzione del suo libro<sup>2</sup> – circostanza che presupporrebbe però l'esistenza del progetto per un'edizione italiana già nel 1969, appena prima della pubblicazione del volume in Francia e della morte di Francastel, avvenuta nel gennaio dell'anno successivo a Parigi (dove lo studioso era nato nel 1900).

I legami di Francastel con Venezia sono attestati tra l'altro da alcune pubblicazioni, come l'intervento al Congresso *Venezia nelle letterature moderne* nel settembre 1955, intitolato *La Venise de Ruskin et les archéologues*, poi stampato nei relativi Atti, del 1961<sup>3</sup>. In seguito,

---

1 Cfr., all'interno del presente lavoro, i capitoli relativi a Bataille e Balzac. Si fa riferimento inoltre, ancora una volta, alla *Cronologia*, a cura di Gian Mario Villalta, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. CXXV-CXXVII.

2 Le affermazioni di Zanzotto in proposito sono state registrate durante un incontro con il poeta avvenuto a Pieve di Soligo il 29 ottobre 2008.

3 Pierre Francastel, *La Venise de Ruskin et les archéologues*, in *Venezia nelle letterature moderne*, Atti del

Francastel, insieme ad altri illustri critici d'arte quali Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi e Sergio Bettini, partecipa con un breve intervento su Braque al libretto stampato per la Biennale di Venezia del 1958<sup>4</sup>; suo è poi il testo *Il futurismo e il suo tempo*, scritto per l'opuscolo illustrativo della mostra storica sul movimento futurista tenutasi a Venezia, in occasione della Biennale, nel 1960<sup>5</sup>. L'interesse per l'arte veneziana anche contemporanea è confermato infine dalla stesura del testo per il libro sull'artista veneziano Giuseppe Santomaso *Cicale e cattedrali*, nel 1962<sup>6</sup>.

In Francia, l'importanza del critico e storico dell'arte Francastel è dovuta soprattutto al suo ruolo nell'affermazione e nella diffusione degli strumenti offerti dalla sociologia dell'arte, disciplina nuova, della quale è considerato uno dei principali esponenti<sup>7</sup>. La posizione di pioniere francese di questi studi non gli risparmiò tuttavia alcune decise critiche, quale ad esempio quella di non padroneggiare a sufficienza i metodi della sociologia e di non tenere conto tra l'altro del fatto che le società non possono essere considerate come insiemi omogenei ma sono chiaramente stratificate al proprio interno.<sup>8</sup>

Dapprima docente di Storia dell'arte medioevale all'Università di Strasburgo – dopo gli studi letterari classici alla Sorbonne e l'attività di insegnante presso l'Institut Français di Varsavia –, Francastel viene chiamato nel 1948 a ricoprire la “Direction d'études” di Sociologia dell'arte creata appositamente per lui presso l'École pratique de Hautes Études della Sorbonne<sup>9</sup>. Si tratta della prima cattedra istituita in Europa per la nuova disciplina. Da questo momento, ricorda Pierre Charpentrat,

Pierre Francastel ne cessera plus de lutter pour arracher l'Histoire de l'Art à l'isolement qui stérilise ses recherches, pour lui trouver dans d'autres disciplines des appuis et des confirmations – mais d'abord des motifs de doute –, pour la transformer en cette Sociologie

---

Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata, Venezia, 25-30 settembre 1955, a cura di Carlo Pellegrini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1961, pp. 202-211.

4 *Id.*, *Braque e il cubismo*, in *Maestri d'oggi*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1958, p. 18.

5 Francastel, *Il futurismo e il suo tempo*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1960.

6 *Id.*, *Cicale e cattedrali*, 12 Guaschen von Giuseppe Santomaso, Amriswil, Bodensee, 1962.

7 Per un approfondimento sul ruolo dello studioso nella nascita di questo ramo degli studi storico-artistici si veda *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Colloque Pierre Francastel, Paris, 6-9 février 1974, Paris, Denoël-Gonthier, 1976.

8 Cfr. Nathalie Heinich, *La sociologie de Pierre Francastel*, in *Id.*, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001, pp. 22-25.

9 Per le notizie biografiche si fa riferimento principalmente al saggio-ricordo di Pierre Charpentrat, *Pierre Francastel*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», vol. 26, n. 5, septembre-octobre 1971, pp. 1133-1139.

de l'Art avec laquelle il s'est rapidement identifié.<sup>10</sup>

A quella data, Francastel aveva già pubblicato importanti saggi quali *L'Impressionnisme* (1937)<sup>11</sup>, *L'humanisme roman* (1942)<sup>12</sup> e, da intellettuale militante che aveva tra l'altro partecipato alla Resistenza, *L'Histoire de l'art instrument de la propagande germanique* (1945)<sup>13</sup>. Tuttavia, il suo lavoro più rilevante, in cui sono affinati e in piena attività gli strumenti della sociologia dell'arte, è *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique* (1951)<sup>14</sup>. Questo testo, tradotto per la prima volta in Italia nel 1957 con il titolo *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*<sup>15</sup>, sarà ristampato più volte e rimarrà lo scritto più conosciuto dell'autore al di qua delle Alpi.

Francastel continuerà in questa direzione di ricerca – di un esame delle opere d'arte come frutto del contesto in cui sono prodotte e come riflesso delle esigenze socio-culturali del tempo in cui nascono – in numerosi saggi successivi, tra i quali è opportuno ricordare *Art et technique. Aux 19. et 20. siècles* (1956)<sup>16</sup>, edito in Italia nel 1959 come *L'arte e la civiltà moderna*<sup>17</sup>; *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art* (1965)<sup>18</sup> e *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento* (1967)<sup>19</sup>.

In un saggio metodologico, *Problèmes de la sociologie de l'art* (1960)<sup>20</sup>, all'interno di un trattato complessivo sui risultati fino allora raggiunti dalla sociologia nelle sue diverse applicazioni, il *Traité de sociologie* di Georges Gurvitch, Francastel sintetizza le nozioni fondamentali e gli strumenti sui quali dovrebbe basarsi la disciplina da lui promossa, esprimendo anche alcune dichiarazioni programmatiche. Questo testo, che comprende inoltre un confronto alquanto polemico, come è nello stile di Francastel, con lavori di altri studiosi

---

10 Ivi, p. 1136.

11 Francastel, *L'Impressionnisme. Les origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin*, Paris, Les Belles lettres, 1937.

12 *Id.*, *L'humanisme roman. Critique des théories sur l'art du XI<sup>e</sup> siècle en France*, Strasbourg, Commission des publications de la Faculté de Lettres, 1942.

13 *Id.*, *L'Histoire de l'art instrument de la propagande germanique*, Paris, Librairie de Médicis, 1945.

14 *Id.*, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, Audin, 1951.

15 *Id.*, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, traduzione di Anna Maria Mazzucchelli, Torino, Einaudi, 1957; ristampato da Einaudi sei volte fino al 1984 e ripreso nel 2005 a Milano dall'editore Mimesis.

16 *Id.*, *Art et technique. Aux 19. et 20. siècles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956.

17 *Id.*, *L'arte e la civiltà moderna*, traduzione di Maria Luisa Berne, Milano, Feltrinelli, 1959.

18 *Id.*, *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Gonthier, 1965.

19 *Id.*, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.

20 *Id.*, *Problèmes de la sociologie de l'art*, in *Traité de sociologie*, publié sous la direction de Georges Gurvitch, seconde édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1962-1963, t. 2, pp. 278-296. La prima edizione risale rispettivamente per i due tomi agli anni 1958 e 1960.

che si sono proposti di praticare un approccio sociale agli studi artistici, quali ad esempio Hauser e Antal, sarà dopo pochi anni pubblicato in italiano, all'interno del *Trattato di sociologia* di cui fa parte<sup>21</sup>.

In altre sedi Francastel si trova a dover ulteriormente ribadire le proprie posizioni di metodo, in particolare contro l'egemonia della linguistica strutturale, che si fa sentire in quegli anni in ambiti anche diversi dal proprio campo d'azione. In un'intervista rilasciata nell'aprile 1968 a Jacques Michel per «Le Monde», ripresa alcuni mesi dopo in Italia dal mensile «L'architettura» in lingua originale<sup>22</sup>, Francastel precisa ancora una volta la necessità di riconoscere al linguaggio delle arti visive una sua specificità, che rende la loro critica autonoma rispetto ai precetti della linguistica, la quale è vista come un tentativo ottuso di omologazione generale:

La théorie des linguistes, c'est la théorie des gens qui croient qu'ils voient une bibliothèque, une porte, une table. Et que ce sont des éléments fixes que tout le monde voit comme eux. Eh bien, ce n'est pas vrai!<sup>23</sup>

La lettura dell'opera d'arte esige invece, insiste Francastel, un'attenzione alle circostanze dalle quali è scaturita, di volta in volta differenti:

Qu'il s'agisse d'architecture ou de peinture, les œuvres d'art ont été toutes répandues avec certaines intentions, selon un certain savoir, une certaine habileté considérés comme des qualités par une époque donnée.<sup>24</sup>

Il rapporto tra lo strutturalismo e la percezione del fenomeno figurativo è uno dei temi che Francastel riprende, con la stessa *vis polemica*, in *Pour une sociologie de l'art: méthode ou problématique?*, introduzione al volume *Études de sociologie de l'art*<sup>25</sup> scritta, secondo

---

21 *Id.*, *Problemi della sociologia dell'arte*, in *Trattato di sociologia*, pubblicato sotto la direzione di Georges Gurvitch, introduzione di Franco Ferrarotti, traduzione di Libero Solaroli, Milano, Il Saggiatore, 1967, vol. II, pp. 402-429.

22 Jacques Michel, *Lo strutturalismo nelle arti visive, intervista a Pierre Francastel*, in «L'architettura», f. 156, a. XIV, n. 6, ottobre 1968, pp. 470-471. (Già in «Courrier des Arts», supplemento di «Le Monde» dell'11 aprile 1968).

23 *Ivi*, p. 470.

24 *Ivi*, p. 471.

25 Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970 (Bibliothèque Médiations, 74); ristampe 1974 e 1977. L'introduzione è alle pp. 7-41. Dalla ristampa del 1974 di questo volume saranno tratte tutte le citazioni in francese del testo, contrassegnate d'ora in poi dalla sigla «SF».

l'indicazione posta in calce alla stessa, il 17 e 18 settembre 1969. L'intero libro, l'ultimo pubblicato dall'autore prima della scomparsa, può essere considerato una *summa* del pensiero di Francastel sulla sociologia dell'arte e sulle principali tappe della storia dell'arte viste attraverso la lente della sociologia.

Mentre il saggio introduttivo è stato redatto dall'autore appositamente per la pubblicazione in volume, gli altri testi qui raccolti erano già stati stampati in diverse sedi: il primo capitolo, *Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif de la Renaissance* (pp. 43-131 SF) in «L'Année sociologique» nel 1963<sup>26</sup>; il secondo, *Naissance d'un espace: mythes et géométrie au Quattrocento* (pp. 133-189 SF), nel 1951 sulla «Revue d'esthétique»<sup>27</sup> e il terzo, *Destruction d'un espace plastique* (pp. 191-252 SF), nel 1952 sul «Journal de Psychologie»<sup>28</sup>. I testi sono ristampati in volume sostanzialmente invariati, con alcune leggere modifiche riguardanti quasi esclusivamente le note a piè di pagina, più numerose e ampie in rivista e ridotte invece al minimo per la raccolta.

Come si è accennato, il libro, che sarà riproposto in Francia nel 1989 per i tipi di Gallimard<sup>29</sup>, esce in Italia, nella traduzione di Andrea Zanzotto, nel 1976, con il titolo *Studi di sociologia dell'arte*<sup>30</sup>. Il sottotitolo *Lo spazio figurativo da Piero Della Francesca a Picasso*, che appare soltanto in copertina, è diverso dal sottotitolo originale, *Création picturale et société*, anch'esso aggiunto probabilmente per volontà redazionale soltanto sulla copertina del volume francese. Questa differenza si spiega probabilmente alla luce della ricezione che l'autore aveva fino allora avuto nel nostro paese: si riscontra infatti un'attenzione indubbia per la sua opera, ma discontinua. Alcuni suoi importanti testi, infatti, non sono mai stati tradotti, mentre a numerose ristampe (tre entro il 1976, dopo la prima edizione del 1957) è stato sottoposto il libro *Peinture et société*, divenuto per il pubblico italiano *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*. È comprensibile dunque la scelta di collocare in copertina al nuovo volume un richiamo esplicito al titolo di un testo già ben conosciuto in Italia.

La versione italiana degli *Studi di sociologia dell'arte*, ristampata da Rizzoli nel 1980, non

---

26 *Id.*, *Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif de la Renaissance*, in «L'année sociologique», 3<sup>e</sup> série, 1963, pp. 3-68.

27 *Id.*, *Naissance d'un espace: mythes et géométrie au Quattrocento*, in «Revue d'esthétique», t. IV, f. I, janvier-mars 1951, pp. 1-45.

28 *Id.*, *Destruction d'un espace plastique*, in «Journal de psychologie normale et pathologique», a. XLIV, janvier-juin 1952, pp. 128-175.

29 *Id.*, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard, 1989 (Tel, 152).

30 *Id.*, *Studi di sociologia dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1976 (Biblioteca Universale Rizzoli, 62). Da questa edizione, indicata d'ora in poi mediante la sigla «SI», saranno tratte nel presente capitolo tutte le citazioni del testo tradotto.

sarà tradotta da altri nella nostra lingua dopo Zanzotto, e contribuirà ulteriormente alla diffusione in Italia della conoscenza di Francastel.

La sua sarà considerata una voce autorevole anche nel campo della rappresentazione teatrale esaminata da un punto di vista figurativo, come testimonia l'operazione tutta italiana della stampa del volume *Guardare il teatro*<sup>31</sup>. La raccolta, che non ha dunque un corrispettivo nella lingua originale dell'autore, riunisce una serie di interventi editi tra il 1960 e il 1967 in diversi volumi e riviste.

Dal punto di vista della letteratura critica, l'interesse per Francastel è collegato a una viva attenzione della cultura italiana per le acquisizioni della sociologia dell'arte in generale, attestata già nel 1955 da un saggio di Umberto Eco: *Funzioni e limiti di una sociologia dell'arte*<sup>32</sup> e in seguito da traduzioni dei capisaldi della disciplina, dal tedesco nel caso di *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser (uscito in originale nel 1951, in italiano tra il 1955 e il 1956)<sup>33</sup>, dall'inglese per *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento* di Frederick Antal (1960, dall'originale del 1947)<sup>34</sup> e, infine, dal francese per quanto riguarda, oltre alle citate opere di Francastel stesso, l'importante saggio di Jean Duvignaud, *Sociologia dell'arte* (1969 in italiano, 1967 in francese)<sup>35</sup>.

L'esistenza di un dibattito in Italia in materia che non sia non soltanto ancillare rispetto a risultati raggiunti in altri paesi è inoltre dimostrata dalla pubblicazione, per sei anni a partire dal 1972, della rivista «Arte e società. Trimestrale di cultura, arte e sociologia»<sup>36</sup>.

Eppure, nel 1969, nella *Presentazione* all'edizione italiana del citato libro di Duvignaud, *Sociologia dell'arte*, in cui l'autore espone i risultati di questo filone di studi e le correnti formatesi al suo interno, citando tra l'altro Francastel come esponente di una concezione di

---

31 *Id.*, *Guardare il teatro*, edizione italiana a cura di Fabrizio Cruciani, traduzione di Brunella Torresin, Bologna, Il Mulino, 1987.

32 Umberto Eco, *Funzioni e limiti di una sociologia dell'arte*, in «Itinerari», n. 17-18, dicembre 1955, pp. 319-325; ora in *Introduzione alla sociologia dell'arte*, a cura di Carlo Bordoni, Napoli, Liguori, 2005, pp. 85-87.

33 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck, 1951. La prima edizione italiana: *Id.*, *Storia sociale dell'arte*, traduzione di Anna Bovero e Maria Grazia Arnaud, Torino, Einaudi, 1955-1956, 4 voll.

34 Frederick Antal, *Florentine painting and its social background. The bourgeois republic before Cosimo De' Medici's advent to power. 14. and early 15. centuries*, London, Kegan, 1947 e *Id.*, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, traduzione di Gilberto Ronci e Luca Lamberti, Torino, Einaudi, 1960.

35 Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 e *Id.*, *Sociologia dell'arte*, edizione italiana a cura di Graziella Ungari Pagliano, traduzione di Donatella Barbagli, Bologna, Il Mulino, 1969.

36 «Arte e società. Trimestrale di cultura, arte e sociologia», Roma, Presenza, 1972-1978.

stampo «marxista»<sup>37</sup>, la curatrice sostiene:

La sociologia dell'arte ha in Italia assai debole eco non vantando nessun riconoscimento a livello accademico né esistendo una tradizione di studi extra-accademici d'altronde difficile senza il supporto di un'articolata opera di traduzione di lavori stranieri.<sup>38</sup>

Eppure, come si è visto, questo nuovo approccio agli studi artistici, se non altro perché spesso applicato all'analisi dell'arte italiana del Rinascimento, suscita nel nostro paese un autentico interesse, che investe anche la figura di Francastel. Uno studio sul suo apporto originale alla sociologia dell'arte si deve nel 1974 a Maurizia Vecchi, che osserva:

La tesi della convenzionalità delle dottrine spaziali, sostenuta da Francastel con tanto impegno, è oggi quasi generalmente accettata. Lo stesso dicasi della dimensione temporale che nei sistemi figurativi (che il critico francese pone in prima linea nelle sue considerazioni) acquista caratteristiche tutte sue.<sup>39</sup>

In questo clima favorevole esce *Studi di sociologia dell'arte* per Rizzoli: in quarta di copertina si ricorda che Francastel

docente di sociologia dell'arte alla Sorbona, è stato in questo campo di ricerca il massimo rappresentante dell'indirizzo antropologico, in polemica sia con le impostazioni marxiste di questa disciplina (Hauser, Antal) sia con il metodo iconologico (Panofsky). Studioso dell'arte classica francese e italiana e della pittura moderna, è noto in Italia per le sue opere «Lo spazio figurativo dal rinascimento al cubismo» (1951) e «L'arte e la civiltà moderna» (1956).

Finita di stampare nel febbraio e registrata nel marzo 1976, l'edizione italiana di questo testo non costituisce una semplice traduzione di quanto pubblicato da Francastel, ma si arricchisce di elementi non presenti nell'edizione francese: l'indice dei nomi, la *Documentazione*

---

37 «Francastel fa della creazione un'azione collettiva ed individuale, che si esercita sull'esperienza stessa dell'uomo e gli permette di definirsi in un mondo che egli riesce a poco a poco a dominare. In questo senso, la sua analisi è uno dei contributi più importanti ad una concezione "marxista" della sociologia dell'arte, se questo termine ha un senso.» Duvignaud, *Sociologia dell'arte*, cit., p. 37.

38 Graziella Ungari Pagliano, *Presentazione*, in Duvignaud, *Sociologia dell'arte*, cit., p. 5.

39 Maurizia Vecchi, *Pierre Francastel e la sociologia dell'arte*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 9, 1974, p. 145.

*iconografica* (pp. 37-51 SI, mentre il testo originale non è corredato di illustrazioni, benché siano citate, com'è ovvio, numerose opere d'arte) e la maggior parte delle note a piè di pagina. Sulle 108 note della versione italiana, infatti, solo 10 sono trasposizioni di quelle dell'autore e sono perciò contrassegnate dalla dicitura «[NdA]»: tutte le altre si devono al curatore italiano. Quest'ultimo dunque ha non soltanto integrato le note d'autore aggiungendo, qualora esistenti, le traduzioni italiane dei testi citati da Francastel, ma si è occupato anche di fornire un interno apparato di annotazioni comprendenti sia indicazioni bibliografiche e iconografiche solo parzialmente o non fornite nel testo di partenza, sia più ampie spiegazioni volte a chiarire alcuni passi o addirittura a correggere imprecisioni dell'autore.

Ad esempio, quando, nel seguente brano, Francastel si riferisce brevemente al danzatore Noverre:

la danse, conformément d'ailleurs aux théories que dès le XVIII<sup>e</sup> siècle a formulées Noverre, est faite de pas, de gestes, de mouvements strictement concertés (p. 36 SF)

la danza, in conformità anche alle teorie che fin dal secolo XVIII formulò Noverre, è fatta di passi, di gesti, di movimenti ben concertati (p. 31 SI)

poiché il personaggio non è necessariamente noto al pubblico italiano, se non di specialisti dell'arte della danza, si inserisce la nota:

Jean George NOVERRE (1727-1810), danzatore, coreografo e teorico della danza, nella sua opera *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) pose le basi di una codificazione in gesti e in passi che avrebbe successivamente informato gli sviluppi della danza classica.

(nota 7 p. 31 SI)

Una nota bibliografica su un testo di Erwin Panofsky (*La prospettiva come forma simbolica*) al quale Francastel fa riferimento senza citarlo esplicitamente è inoltre l'occasione per segnalare due saggi italiani su questo autore:

Per una valutazione del contributo di Panofsky si vedano, nell'edizione italiana, il saggio introduttivo di G. NERI (*Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. P.*) e,

per un panorama d'assieme della storia degli studi sulla prospettiva, la nota di M. DALAI (*La questione della prospettiva*). In entrambi i saggi viene trattata anche la posizione del Francastel. (nota 38 p. 110 SI)

Un intervento di questo genere, vista l'intenzione contrastiva con la quale Francastel cita Panofksy nel passo annotato e nelle pagine successive, sembra avere l'obiettivo di suscitare nel lettore la curiosità anche per il punto di vista dell'altro autore, qui criticato. Si tratta dunque di un atteggiamento di sottile distacco rispetto all'autore francese del libro: se, come sembra di poter dedurre, il curatore è da identificarsi con il traduttore, e perciò con Zanzotto, questa presa di distanza è ancora più significativa poiché in questo caso non esisterebbe piena «simpatia» fra traduttore e autore tradotto.<sup>40</sup>

Ancora in una nota del redattore italiano viene indirettamente smentita, ma solo per quanto riguarda l'ambito italiano, l'affermazione sarcastica di Francastel:

Un livre comme «l'Histoire sociale des arts» de Hauser dont la sagesse des éditeurs français nous a jusqu'ici épargné la traduction – repose sur une connaissance scolaire de l'histoire et plus que rudimentaire de l'esthétique. (p. 43 SF)

Un'opera come la *Storia sociale dell'arte* dell'Hauser, di cui gli editori francesi ci hanno saggiamente risparmiato fino ad oggi la traduzione, poggia su una conoscenza scolastica della storia, e più che rudimentale dell'estetica. (p. 55 SI)

L'indicazione bibliografica correlata, infatti, denota come gli editori italiani abbiano invece ritenuta degna di traduzione l'opera di Hauser (la lacuna sarà colmata in Francia soltanto nel 1982):

A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953 (trad. it. *Storia sociale dell'arte*, Torino 1955). (nota 10 p. 55 SI)

Di una vera e propria correzione di un errore dell'autore si tratta invece nella nota relativa all'opera così descritta da Francastel:

---

<sup>40</sup> Il termine è mutuato dal già citato saggio sulla traduzione di Lawrence Venuti, che dedica il penultimo capitolo alla questione: *Simpatico*, in *L'invisibilità del traduttore*, cit., pp. 347-386.

Qu'on regarde un tableau comme la célèbre *Adoration des Mages* de Botticelli à la National Gallery à Londres, il est flagrant que le sujet y est traité sans aucune unité. La crèche est un objet arbitrairement placé dans un cadre avec lequel elle n'a d'autres liens qu'imaginaires; les anges qui volent sur le toit de chaume de la crèche sont dans une proportion vraisemblable par rapport à l'édicule central, mais sans rapport avec le fond; ceux qui dansent au premier plan sont étrangers au sujet comme au paysage. (pp. 167-168 SF)

Si guardi un quadro come l'*Adorazione dei Magi* del Botticelli alla National Gallery di Londra [fig. 3] ed è di una patente evidenza che il soggetto vi è trattato senza alcuna unità. La greppia è un oggetto collocato arbitrariamente in una cornice con la quale ha rapporti solo immaginari. Gli angeli che volano sul tetto di stoppie della capanna hanno una proporzione verosimile in rapporto all'edicola centrale, ma senza relazione alcuna con lo sfondo. Quelli che danzano in primo piano sono estranei sia al soggetto sia al paesaggio. (p. 170 SI)

Così precisa la nota 67 a p. 170 SI:

L'Autore si riferisce qui evidentemente a un dipinto del Botticelli il cui tema è in realtà *Natività mistica* (1501; Londra, National Gallery); in nessuna delle due *Adorazioni dei magi* botticelliane della National Gallery compaiono infatti figure di angeli. Va inoltre precisato che nel dipinto in questione le figure non danzano: le tre coppie, formate ciascuna da un angelo e da un uomo, si abbracciano, a simboleggiare secondo la dottrina del Savonarola, l'abbraccio delle creature celesti e terrene, liberazione dell'umanità al termine del regno dell'Anticristo.

Intervento, quest'ultimo, che presuppone da parte del curatore un'attenzione competente per le citazioni iconografiche di Francastel e una ricerca accurata, ma che non richiede necessariamente una formazione specifica da storico dell'arte poiché la svista dello studioso francese risulta qui evidente a un semplice confronto tra l'opera e la sua descrizione. Analogamente, la nota 78 alle pp. 185-186 SI, che illustra i diversi tipi di prospettiva esistenti, facendo riferimento a una rappresentazione grafica nella sezione delle illustrazioni, può essere stata compilata dal traduttore stesso, il quale si propone di «consentire comunque al lettore non specialista di seguire (sia pure intuitivamente) le argomentazioni dell'Autore» (nota 78 p. 185 SI).

Altrove, l'allusione alla *quaestio de universalibus* (disputa filosofica scolastica) è messa in

evidenza in italiano dalle virgolette, tralasciate invece dal primo autore: «Avec son néo-platonisme notre époque revit une querelle des universaux / La nostra epoca, col suo neoplatonismo, rivive una “contesa sugli universali”» (pp. 47 SF e 58 SI).

Lo stile argomentativo di Francastel, costellato di riferimenti polemici ad altre posizioni teorico-critiche, è inoltre caratterizzato da un tono di affermazione categorica, spesso affidato all'impiego della medesima struttura: una forma verbale impersonale seguita da una subordinata soggettiva o oggettiva. Lo schema è riprodotto per lo più fedelmente nella traduzione, come negli esempi:

Il est absolument faux de penser que (p. 11 SF)	È assolutamente falso pensare che (p. 10 SI)
Il ne fait aucun doute, cependant, que (p. 12 SF)	Tuttavia non c'è dubbio che (p. 11 SI)
D'où il résulte que (p. 14 SF)	Risulta quindi che (p. 13 SI)

In altri casi, invece, nel passaggio all'italiano interviene una variazione della struttura:

Il est tout à fait évident, dans ce cas, que l'auteur du propos est strictement incapable de <i>voir</i> . (p. 11 SF)	Chi la pensa in questo modo evidentemente è del tutto incapace di <i>vedere</i> . (p. 10 SI)
Il est, en effet, capital de ne pas perdre de vue le fait suivant (p. 27 SF)	Non bisogna infatti perdere di vista questo fatto (p. 24 SI)
Il est entièrement arbitraire de présenter les expériences de Brunelleschi et les théories d'Alberti comme reflétant la pratique régulière des peintres contemporains. (p. 99 SF)	Presentare le esperienze del Brunelleschi e le teorie dell'Alberti come riflessi della pratica normale dei pittori contemporanei è assolutamente arbitrario. (p. 107 SI)

Tipici dello stile di Francastel sono anche elenchi e ripetizioni, che svolgono una funzione

rafforzativa e persuasiva:

Il existe une pensée plastique, distincte de la pensée mathématique, ou de la pensée physique, ou de la pensée biologique, ou de la pensée politique. (p. 47 SF)	Esiste un pensiero plastico, distinto dal pensiero matematico e dal pensiero fisico e dal pensiero biologico e dal pensiero politico. (p. 58 SI)
--	--

Représentée par une ligne enveloppante d'arabesque, la <i>Sainte-Victoire</i> est un objet, et un objet d'une nature tout autre que l'objet classique. (p. 225 SF)	Il <i>monte Sainte-Victoire</i> , rappresentato entro un avvolgente arabesco, è un oggetto, e un oggetto di natura del tutto diversa da quella dell'oggetto classico. (p. 226 SI)
--	---

Un elenco può risultare tuttavia meno ripetitivo nella versione italiana, che ne riprende soltanto gli elementi semanticamente essenziali:

Mais il est tout à fait arbitraire de décider laquelle des expériences, celle du physicien, celle du biologiste, celle du mathématicien, celle du poète, celle du juriste, est supérieure aux autres. (p. 14 SF)

Ma è del tutto arbitrario decidere quale esperienza, quella del fisico, del biologo o del matematico, del poeta o del giurista, sia superiore alle altre. (p. 12 SI)

Così come la ripetizione di una medesima espressione a breve distanza può essere evitata, in sede di trascrizione italiana, attraverso una leggera variazione (da «bell'e pronto» a «bell'e fatto»):

La Renaissance est-elle sortie vraiment tout armée du cerveau de quelques génies fondateurs? [...] C'est Vasari et l'âge académique qui nous ont laissé cette idée d'une Renaissance artistique sortie soudain tout armée d'une merveilleuse recette. (p. 105 SF)

Il Rinascimento è veramente uscito bell'e pronto dal cervello di pochi geni fondatori? [...] L'idea di un Rinascimento artistico uscito d'improvviso bell'e fatto da una meravigliosa ricetta ci è stata lasciata dal Vasari e dall'età accademica. (p. 113 SI)

Altra caratteristica della scrittura dell'autore francese, in questo caso affine allo stile saggistico di Zanzotto, è l'abitudine di porre se stesso in prima persona al centro del discorso, esprimendo le proprie personali esperienze e opinioni, non rifuggendo affatto dal dire «Io». Bastino pochi esempi di un fenomeno piuttosto diffuso nel testo:

Loin de moi la pensée de prendre parti sur le plan purement théorique. (p. 47 SF)	Non è mia intenzione di prender partito sul piano puramente teorico. (p. 58 SI)
---	---

Je ne crois ni aux infra-langages aspirant à se concrétiser en symboles, ni aux grands symboles latents affleurant au-dehors par le truchement plus ou moins volontaire des artistes. (p. 66 SF)	Io non credo né agli infra-linguaggi che aspirano a concretizzarsi in simboli, né ai grandi simboli latenti che affiorerebbero grazie al tramite più o meno volontario degli artisti. (p. 76 SI)
--	--

Si je ne me suis pas déclaré tout simplement d'accord avec la thèse traditionnelle qui fait sortir la Renaissance de l'œuvre de quelques génies considérés comme les pères spirituels des Temps Modernes, ce n'est donc pas faute d'apprécier leur apport, c'est parce que je ne considère pas qu'une fois accompli le premier pas, tout ait été dit. [...] Je ne crois pas aux virtualités. (pp. 151- 152 SF)	Se non mi sono dichiarato semplicemente d'accordo con la tesi tradizionale che fa scaturire il Rinascimento dall'opera di pochi geni che vengono considerati i padri spirituali dei Tempi Moderni, non è perché io non apprezzi il loro contributo, ma piuttosto perché non ritengo che, compiuto il primo passo, tutto sia stato detto. [...] Io non credo nelle virtualità. (p. 156 SI)
--	---

Zanzotto non segue invece l'autore francese quando quest'ultimo sembra rivolgersi direttamente ai lettori, in una modalità argomentativa inusuale per lo stile saggistico italiano; il traduttore preferisce dunque la forma impersonale con il pronome «si»:

Prenez les toiles les plus floues de Monet, les *Cathédrales* ou les *Ponts de Londres*, la *Débâcle* ou les *Meules*, vous constaterez toujours que le schéma général de la composition est traditionnel en ce qui concerne le découpage et le cadrage de l'espace. (p. 205 SF)

Si prendano le tele più sfumate di Monet, le *Cattedrali* o i *Ponti di Londra*, il *Disgelo* o i

*Pagliari*, e si troverà sempre che lo schema generale della composizione è tradizionale per quanto riguarda il taglio e l'inquadratura dello spazio. (p. 206 SI)

Frequenti, come è proprio della prosa francese, sono poi le doppie negazioni volte ad affermare, rispettate per lo più in traduzione, tranne quando l'accumulo delle negazioni sarebbe eccessivo, come nel caso:

On ne peut croire que l'œil, qui n'enregistre lui que des informations et non des spectacles, opère toujours de la même manière au cours des siècles (p. 60 SF)

Non possiamo pensare che l'occhio, il quale registra solo informazioni e non spettacoli, operi sempre allo stesso modo nel corso dei secoli (p. 70 SI)

La struttura della negazione genera perfino, in un'occorrenza, un errore di traduzione: probabilmente per la confusione tra l'espressione «il n'y a que» (=«ci sono soltanto») e «il n'y a pas que» (tripla negazione, =«non ci sono soltanto»):

*Verba volant, scripta manent.* En fait, il n'y a pas que les écrits qui demeurent. Les œuvres d'art également. (p. 17 SF)

*Verba volant, scripta manent.* Infatti, solo gli scritti rimangono. E così le opere d'arte. (p. 15 SI)

La traduzione corretta sarebbe invece: \*«In realtà, non solo gli scritti rimangono. Ma anche le opere d'arte». L'autore sta infatti rivendicando l'autonomia del linguaggio figurativo da quello verbale e l'importanza non inferiore delle opere d'arte rispetto ai testi scritti per la comprensione di un determinato «entourage» umano.

Le scelte lessicali di Zanzotto nel tradurre gli *Études de sociologie de l'art* sono particolarmente sorvegliate, poiché la ridefinizione di questa scienza da parte di Francastel comporta un impiego di termini non certo casuale e qualche volta l'introduzione di parole destinate dall'autore stesso a indicare un particolare concetto, come nel caso di «grille»:

J'ai proposé de parler d'une «grille» pour caractériser cet aspect de l'art impressionniste.

(pp. 205-206 SF)

Ho proposto di parlare di «griglia» per caratterizzare questo aspetto dell'arte impressionista.  
(p. 206 SI)

In genere dunque in ambito lessicale la fedeltà al testo di partenza, complice l'affinità tra le due lingue, è predominante. Eppure è possibile osservare casi in cui la volontà del traduttore modifica leggermente il modello, addirittura rendendolo più preciso. Esaminando ad esempio il passaggio:

Percevoir une parole, dit Humboldt, implique la génération interne d'une *double* représentation, celle du signal et celle du contenu sémantique qui s'y associent. (p. 25 SF)

Percepire una parola, dice Humboldt, implica la generazione interna d'una *duplice* rappresentazione, quella del segno e quella del contenuto semantico che vi si associano.  
(p. 22 SI)

si dovrà riconoscere come l'aggettivo «duplice» invece di «doppio» sia più appropriato, poiché significa «Che consta di due parti o elementi distinti: eguali (e in questo caso è sinon. di *doppio*) o diversi»<sup>41</sup> e qui si tratta, appunto, di due elementi diversi.

Oppure, se si confrontano le due versioni:

Je songe, en particulier, aux travaux de Noam Chomsky dont le dernier ouvrage, traduit récemment en français, est d'un intérêt véritablement capital. Cet ouvrage est intitulé: *La Linguistique cartésienne* et il a l'extraordinaire et rare mérite de vouloir délimiter les efforts scientifiques que la civilisation occidentale a poursuivis depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, tout au moins dans un certain nombre de domaines. (p. 23 SF)

Penso, in particolare, ai lavori di Noam Chomsky, cui si deve un'opera senza dubbio di interesse fondamentale. Si intitola *Linguistica cartesiana*, e presenta lo straordinario e raro merito di voler reinterpretare gli sforzi scientifici che la civiltà occidentale ha compiuti dal XVII secolo fino a noi, almeno in determinati campi. (p. 20 SI)

---

41 Definizione di «duplice» tratta da Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit.

si può rilevare non soltanto l'omissione dell'acceso alla recente traduzione francese e della precisazione che si tratta dell'ultima opera di Chomsky (elementi che rendono il testo francese più marcatamente contingente, legato all'anno in cui è stato scritto) ma soprattutto la resa di «délimiter» mediante il verbo «reinterpretare». Dal significato dell'originale di \*«tracciare i confini» si passa al concetto di rielaborazione: un cambiamento che muta inevitabilmente la percezione, da parte del lettore, della portata del lavoro di Chomsky qui citato.

Nel caso della traduzione:

Leur conception de l'espace a tendu non vers le réalisme mais vers le vraisemblable.  
(p. 184 SF)

La loro concezione dello spazio ha puntato non al realismo, ma alla verosimiglianza.  
(p. 184 SI)

nell'esito italiano è preferito il sostantivo astratto all'aggettivo sostantivato, forse per mantenere il parallelo tra i due termini messi a confronto, di certo in ragione della sensibilità del traduttore, alla ricerca di un nuovo ritmo da conferire al testo nella sua nuova veste linguistica.

Maggiore libertà di rielaborazione assume il traduttore nel campo della sintassi: l'ordine della frase cambia spesso nel testo di arrivo, sia per esigenze proprie della lingua italiana in contrasto con quella francese, sia per una ricerca di un nuovo equilibrio del periodo da parte di Zanzotto.

Dove ad esempio la frase principale è spostata da Francastel in fondo al periodo, con la creazione di una sorta di sospensione nella lettura fino allo scioglimento finale, Zanzotto preferisce svelare subito l'esito dello scontro descritto, anticipando la reggente in prima posizione:

M'étant ainsi heurté, une fois de plus, à ce réalisme de la connaissance qui se confond avec une sorte de néo-platonisme, avec une croyance dans la «réalité» du monde extérieur et dans l'objectivité fondamentale des sens que chaque individu peut lui donner, il m'a fallu renoncer au dialogue. (p. 10 SF)

Dovetti rinunciare al dialogo, essendomi, ancora una volta, scontrato con questo realismo

della conoscenza che si confonde con una specie di neoplatonismo, con una fede nella «realità» del mondo esterno e nella obiettività fondamentale dei significati che ogni individuo può conferirle. (p. 9 SI)

La semplificazione sintattica può essere affidata, oltre che a un più naturale ordine della frase, alla soppressione di un'espressione pleonastica quale «c'est que» o «c'est parce que... que» (negli esempi in grassetto):

Il convient de préciser encore un point capital, <b>c'est que</b> la lecture des œuvres d'art ne se fait pas, même pour les initiés, d'une manière automatique et spontanée. (p. 11 SF)	Conviene precisare ancora un punto fondamentale: la lettura delle opere d'arte non avviene in modo immediato e spontaneo, nemmeno per gli iniziati. (p. 10 SI)
---	--

<b>C'est</b> parce que les éléments constitutifs du langage figuratif ont un caractère ambigu qui résulte du fait qu'ils se développent dans l'espace-temps et combinent des éléments différents d'élaboration, <b>que</b> l'on ne saurait ramener l'étude du langage figuratif à un cas d'application des lois générales du langage parlé. (p. 69 SF)	Poiché gli elementi costitutivi del linguaggio figurativo hanno un carattere ambiguo risultante dal fatto che essi si sviluppano nello spazio-tempo e combinano elementi diversi di elaborazione, lo studio del linguaggio figurativo non può essere ricondotto a un caso di applicazione delle leggi generali del linguaggio parlato. (p. 78 SI)
--	---

<b>C'est</b> de tout autre chose <b>que</b> je veux parler. (p. 171 SF)	Intendo parlare di tutt'altra cosa. (p. 173 SI)
---	---

Il procedimento inverso, cioè l'aggiunta di elementi ad ampliare la frase nel testo di arrivo, è meno frequente ma comunque riscontrabile, nelle circostanze in cui Zanzotto sembra giudicare che il dettato originale sia eccessivamente sintetico: possono essere allora introdotte forme verbali prima assenti (ma si osservi, qui di seguito, la compensazione nella soppressione del participio passato «transférée»):

Déplacement de la notion spatiale du continu, **transférée** du domaine des essences dans

celui de l'optique. Réalisation aussi balbutiante d'abord qu'était magistral l'ancien langage.  
(p. 176 SF)

**Si ha dunque** il trasferimento della nozione spaziale del continuo dal campo delle essenze a quello dell'ottica: realizzazione **che** è dapprima tanto balbettante, quanto l'antico linguaggio era magistrale. (p. 178 SI)

Ugualmente in direzione di una più agevole lettura sono introdotte, nel seguente brano, due parentesi non presenti in francese:

Qu'il s'agisse du déchiffrement nécessaire de toute image, autrement dit des conditions où l'œil explore l'écran figuratif à deux dimensions, qu'il s'agisse des conditions où l'œil saisit dans l'univers des situations susceptibles de fournir la matière fragmentaire ou épisodique de l'image, autrement dit du rapport de la vision à la sensation, nous avons vu que, toujours, l'activité perceptive implique, en plus d'une impulsion sensible, une activité mentale qui ne peut se concevoir sans l'intervention d'un facteur temps. (p. 61 SF)

Si tratti della necessaria identificazione di ogni immagine (cioè delle condizioni in cui l'occhio esplora lo schermo figurativo a due dimensioni) o si tratti delle condizioni in cui l'occhio coglie nell'universo certe situazioni capaci di fornire la materia frammentaria o episodica dell'immagine (cioè del rapporto tra la visione e la sensazione), abbiamo riscontrato che l'attività percettiva implica sempre, oltre ad un impulso sensibile, un'attività mentale che non può essere concepita senza l'intervento di un fattore tempo. (p. 71 SI)

Nel momento in cui il dettato dell'originale sembra eccessivamente frammentato, Zanzotto riunisce invece le frasi in un periodo che risulta così più fluido:

Toutefois, l'art figuratif n'est pas L'arte figurativa non è tuttavia accessibile  
uniquement accessible aux initiés. Son solo agli iniziati, il suo pubblico è  
audience est des plus larges. (p. 102 SF) larghissimo. (pp. 109-110 SI)

Ils ont su, l'un et l'autre, différemment, Essi hanno saputo entrambi, in modo diverso,  
refléter la vie de leur temps. Peintres de la riflettere la vita del loro tempo: pittori della  
vie moderne, peintres des mœurs et des vita moderna, pittori dei costumi e delle idee

idées contemporaines. Mais, après tout, ne dépassant pas essentiellement l'attitude de leurs prédécesseurs. (p. 202 SF)

contemporanee ma che, dopotutto, non superano in modo sostanziale l'atteggiamento dei loro predecessori. (p. 202 SI)

Il traduttore Zanzotto ha ancora una volta individuato, nel rispetto più ampio possibile delle intenzioni contenutistiche e stilistiche dell'autore dell'originale, una propria cifra nella resa del testo in versione italiana, supportato probabilmente anche dall'esperienza di traduzione di prosa francese, saggistica e non, maturata fino dagli inizi degli anni '60.

## I *Testi scelti* di Henri Michaux e la conoscenza sperimentale dell'io

Le prime traduzioni poetiche pubblicate da Zanzotto sono quelle tratte da opere del poeta francese Henri Michaux. Questo lavoro di trasposizione in italiano da versi in francese per la stampa sulla rivista «Il Caffè politico e letterario», diretta da Giambattista Vicari, avviene in concomitanza con il primo accostamento alla traduzione di prosa francese, da romanzi di Malek Haddad<sup>1</sup>.

La piccola antologia di *Testi scelti* di Michaux tradotti da Zanzotto esce sul «Caffè» nel giugno 1960<sup>2</sup>, preceduta da un'introduzione del traduttore stesso intitolata *Michaux, il buon combattente*<sup>3</sup>. Il poeta italiano manifesta dunque un avanzato interesse anche critico per la poesia francese, nato fin dai tempi degli studi universitari e proseguito intensamente nei decenni successivi<sup>4</sup>. A questo periodo risale tra l'altro la frequentazione con l'italianista Michel David<sup>5</sup>, con la creazione dei cosiddetti «poèmes-missives», uno dei quali, datato proprio giugno 1960, è destinato da Zanzotto a David e reca la traduzione di un frammento del poeta francese Alain Borne (1915-1962)<sup>6</sup>.

Henri Michaux, poeta, scrittore e pittore, era già piuttosto affermato in Francia agli inizi degli anni '60, mentre in Italia cominciava appena la scoperta di questo singolare e versatile intellettuale. Nato a Namur, in Belgio, nel 1899<sup>7</sup>, Michaux trascorre la sua infanzia e giovinezza a Bruxelles, dove studia dapprima in un collegio gesuitico e in seguito, al termine

---

1 Cfr., all'interno del presente lavoro, il capitolo sulle traduzioni da due romanzi di Malek Haddad, pubblicate nel volume *Una gazzella per te*, cit., nel 1960.

2 Henri Michaux, *Testi scelti*, in «Il Caffè politico e letterario», a. VIII-Nuova serie, n. 6, giugno 1960, pp. 30-36.

3 Zanzotto, *Michaux, il buon combattente*, ivi, pp. 25-29.

4 Cfr., per un panorama generale ancorché non esaustivo, gli *Scritti sulla letteratura: Fantasie di avvicinamento*, cit., e *Aure e disincanti*, cit.

5 Cfr. la *Cronologia* di Zanzotto in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. CXVII-CXIX. Michel David è autore, fra l'altro, di importanti saggi quali *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966 e *Letteratura e psicanalisi*, Milano, Mursia, 1967. Nel capitolo sulla letteratura del primo volume, David citerà i «traumi consapevoli di Zanzotto» e osserverà: «Zanzotto è stato, fuori delle “città culturali”, in anticipo su tanti: leggeva Michaux, Leiris, Breton, Artaud, ben prima che le riviste d'avanguardia li scoprissero.» David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, cit., pp. 561 e 585n.

6 Il frammento di traduzione è segnalato da Velio Abati nella *Bibliografia* del “Meridiano” di Zanzotto *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1747-1748.

7 Le notizie biobibliografiche sono tratte in prevalenza dai volumi della “Pléiade” su questo poeta: Michaux, *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, 1998 (Bibliothèque de la Pléiade), 3 voll. Cfr., in particolare, la *Chronologie*, suddivisa in periodi nei tre volumi, rispettivamente: 1899-1946, vol. I, pp. LXXIII-CXXVIII; 1947-1959, vol. II, pp. IX-LIV; 1960-1984, vol. III, pp. XI-LXXX.

dell'occupazione tedesca del Belgio avvenuta durante la prima guerra mondiale, alla Facoltà di Medicina, ma senza dare alcun esame. Dopo aver prestato servizio come marinaio su navi militari per due anni, si trasferisce nel 1924 a Parigi, che sarà la sua città di elezione fino alla morte, sopraggiunta nel 1984.

Michaux inizia la sua attività di scrittore a partire dal 1922, come testimoniato sia da lui stesso nei *flash* autobiografici compilati per la monografia di Robert Bréchon su di lui<sup>8</sup>, sia dalla collaborazione con la rivista «Le Disque vert». Nel 1923 esce il primo libretto di riflessioni in prosa di Michaux, *Les rêves et la jambe. Essai philosophique et littéraire*<sup>9</sup>, mentre il primo libro importante, che lo farà conoscere negli ambienti intellettuali parigini, sarà *Qui je fus*<sup>10</sup>, del 1927. In questo anno inizia anche il viaggio in Ecuador, compiuto con l'amico poeta Gangotena, durante il quale tiene un diario che sarà pubblicato due anni dopo.<sup>11</sup> Comincia nello stesso periodo l'attività di Michaux disegnatore e pittore, la quale resterà un canale di espressione parallelo a quello della scrittura fino alla fine della sua vita. La prima esposizione di sue opere, una serie di *gouaches*, avverrà tuttavia soltanto nel 1937 a Parigi. Segue un riconoscimento per la sua opera grafico-pittorica anche da parte della critica e Michaux continuerà a esporre fino agli anni '80.

Oltre a compiere numerosi viaggi, tra l'altro in Italia, e poi in Estremo Oriente, Michaux inizia dalla fine degli anni '20 a pubblicare assiduamente suoi scritti, sia in prosa sia in poesia, facendo uscire ormai quasi un libro all'anno (tra i principali: *Mes propriétés, Un certain Plume, Un Barbare en Asie, La Nuit remue, Entre centre et absence, Je vous écris d'un pays lointain, Épreuves-exorcismes 1940-1944, Ailleurs*)<sup>12</sup>, pur vivendo qualche breve momento di crisi e di avversione per la parola scritta, ad esempio dopo la morte della moglie, nel 1948.

Alla metà degli anni '50 risalgono le prime esperienze di assunzione di mescalina, sotto controllo medico, al fine di constatare gli effetti che questa sostanza ha sulla psiche umana e sulla creazione artistica. In seguito, Michaux sperimenta nuove sostanze allucinogene (quali LSD e Psilocibina), sempre annotando le sensazioni provate sotto l'influenza di queste droghe. Le riflessioni e i disegni scaturiti da queste esperienze sono state raccolte dall'autore

---

8 Michaux, *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, in Robert Bréchon, *Michaux*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 15-23.

9 *Id.*, *Les rêves et la jambe. Essai philosophique et littéraire*, Anvers, Ça ira, 1923.

10 *Id.*, *Qui je fus*, Paris, Gallimard, 1927.

11 *Id.*, *Ecuador. Journal de voyage*, Paris, Gallimard, 1929.

12 *Id.*, *Mes propriétés*, Paris, Foucarde, 1929; *Un certain Plume*, Paris, Carrefour, 1930; *Un Barbare en Asie*, Paris, N.R.F., 1933; *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, 1935; *Entre centre et absence*, Paris, Matarasso, 1936; *Je vous écris d'un pays lointain*, Saint-Maurice d'Ételan, Bettencourt, 1942; *Épreuves-exorcismes 1940-1944*, Paris, Gallimard, 1945; *Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1948.

in diversi libri sull'argomento: *Misérable miracle. La mescaline* (1956)<sup>13</sup>, *L'Infini turbulent* (1957)<sup>14</sup>, *Connaissances par les gouffres* (1961)<sup>15</sup> e *Les Grandes Épreuves de l'esprit et les innombrables petites* (1966)<sup>16</sup>.

Difficilmente inquadrabili in uno schema di genere letterario, spesso comprendenti al loro interno sia prose di riflessione, umoristiche o liriche, sia poesie, le opere di Michaux sono state tuttavia diffuse e apprezzate anche fuori dalla Francia. Sulle difficoltà di trasposizione in un'altra lingua delle opere di questo autore fuori dal comune, che sembra scrivere dietro un impulso immediato e senza filtri, si è espresso efficacemente il suo traduttore ceco, Václav Jamek:

Devant un traducteur qui s'interpose en relais entre la poésie d'Henri Michaux et une langue d'accueil, il surgit bientôt une difficulté assez troublante, une incompatibilité de vitesse entre l'élaboration patiente, réfléchie, qu'exige une traduction et ce besoin d'agir vite – de dire vite – cette urgence extrême qui fait de tout poème, de tout texte de Michaux la réponse la plus pressée. Cette tension peut même devenir paralysante: comment faire pour traduire impétueusement?<sup>17</sup>

Per quanto riguarda più specificamente l'ambito italiano, pionieristica è l'iniziativa della rivista «Il Politecnico», diretta da Elio Vittorini, nella quale si presentano già nel giugno 1946 alcune prose e una poesia (*Contro!*) di Michaux<sup>18</sup>, tradotti da Franco Calamandrei e selezionati a partire da diversi libri dello scrittore francese: *Mes propriétés*, *Un certain Plume*, *La Nuit remue*. La scelta dei testi è comunque differente da quella presentata nel 1960 sul «Caffè politico e letterario».

La conoscenza di Michaux nel nostro paese inizia a diffondersi più ampiamente tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60, investendo parallelamente sia la sua produzione artistica sia quella letteraria. Sul primo versante, una prima mostra di sue opere si svolge infatti a Roma

---

13 *Id.*, *Misérable miracle. La mescaline*, Monaco, Éditions du Rocher, 1956.

14 *Id.*, *L'Infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1957.

15 *Id.*, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1961.

16 *Id.*, *Les Grandes Épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, Paris, Gallimard, 1966.

17 Václav Jamek, *Traduire Michaux dans une langue née contre*, in *Passages et langages de Henri Michaux*, Actes de la troisième «Rencontre sur la poésie moderne» (E. N. S., juin 1986), réunis par Jean-Claude Mathieu et Michel Collot, Paris, José Corti, 1987, p. 165.

18 Michaux, *Una vita da cane, Destino, Canto di morte, Ancora cambiamenti, La pigrizia, Gridare, Contro!*, nota e traduzioni di Franco Calamandrei, in «Il Politecnico», n. 30, giugno 1946, pp. 28-29. Il traduttore osserva come Michaux sia «ignoto in Italia, fuori che per qualche specialista di letteratura francese moderna.» Ivi, p. 28.

nel 1956 alla Galleria d'Arte Selecta; Michaux ha in seguito occasione di esporre a Milano, Galleria dell'Ariete, nel 1958; poi, dopo aver vinto il Premio Einaudi alla Biennale di Venezia nel 1960, è in mostra a Torino, Galleria Notizie, nel 1962, poi ancora a Roma (Libreria Einaudi, 1963) e di nuovo a Venezia a Palazzo Grassi nel 1967<sup>19</sup>.

Sul fronte della produzione letteraria, l'accostamento della cultura italiana alla figura di Michaux<sup>20</sup> avviene in primo luogo mediante l'inserimento di due suoi testi nella raccolta, a cura di Giambattista Vicari, *Umoristi del Novecento*, nella traduzione di Nelo Risi: si tratta di *Il segreto della situazione politica e Fette di sapere*.<sup>21</sup> Al medesimo Vicari si deve dunque probabilmente la volontà di inserire i testi di Michaux tradotti da Zanzotto nel numero del «Caffè», da lui diretto, del giugno 1960. Nell'ottobre del 1962, la rivista «Il Verri» stampa poi il poemetto *Pace nelle frantumazioni*<sup>22</sup>, tradotto da Bona de Pisis dall'originale *Paix dans les brisements*.<sup>23</sup>

Per quanto riguarda le traduzioni in volume, la prima sarà quella di *Altrove*, nel 1966<sup>24</sup>: seguiranno a poco tempo di distanza *Miserabile miracolo. La mescalina. L'infinito turbolento* (1967)<sup>25</sup>, *Allucinogeni e conoscenza* (1968)<sup>26</sup>, *Lo spazio interiore* (1968)<sup>27</sup> e *Un certo Piuma* (1971).<sup>28</sup>

A testimoniare la fortuna critica di Michaux in Italia, una serie di interventi di importanti studiosi, tra i quali Luciano Anceschi, che nel 1982 dedica al poeta francese due numeri del «Verri» da lui diretto e afferma in proposito, parlando dei testi di Michaux:

---

19 Cfr. il catalogo *Michaux a Venezia*, Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume - Palazzo Grassi, 1967. Ma già un testo di Henri Michaux, *Parenthèse*, era comparso nel catalogo collettivo di arte contemporanea *Vitalità dell'arte*, Venezia, Centro Internazionale delle arti e del costume, 1959, pp. 11-12. Qui non sono riprodotte opere di Michaux ma soltanto questa testimonianza scritta della sua esperienza di artista.

20 Per le informazioni bibliografiche sulle traduzioni di Michaux in Italia si veda Giovanna Aleo, *Una scrittura dell'«errance». Percorsi esistenziali e formali nell'opera di Henri Michaux*, Catania, C.U.E.C.M., 1996, p. 164.

21 Michaux, *Il segreto della situazione politica, Fette di sapere*, in *Umoristi del Novecento. Con alcuni singoli precursori del secolo precedente*, a cura di Giambattista Vicari, Milano, Garzanti, 1959, pp. 173-176. I testi originali, rispettivamente *Le secret de la situation politique* e *Tranches de savoir*, erano apparsi in *Id.*, *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1954.

22 *Id.*, *Pace nelle frantumazioni*, traduzione di Bona de Pisis, in «Il Verri», a. VII, n. 4, ottobre 1962, pp. 34-43.

23 *Id.*, *Paix dans les brisements*, Paris, Flinker, 1959.

24 *Id.*, *Altrove*, traduzioni di Liliana Magrini e Carla Vasio, Milano, Rizzoli, 1966; da *Ailleurs*, cit.

25 *Id.*, *Miserabile miracolo. La mescalina. L'infinito turbolento*, traduzioni di Enrico Filippini, Valerio Riva e Claudio Rugafiori, Milano, Feltrinelli, 1967; da *Misérable miracle*, cit., e *L'Infini turbulent*, cit.

26 *Id.*, *Allucinogeni e conoscenza*, traduzione di Mario Diacono, Milano, Rizzoli, 1968; da *Connaissance par les gouffres*, cit.

27 *Id.*, *Lo spazio interiore*, con sei disegni dell'autore, traduzione di Ivos Margoni, Torino, Einaudi, 1968; da *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1944.

28 *Id.*, *Un certo Piuma*, traduzione di Alfredo Giuliani, Milano, Bompiani, 1971; da *Un certain Plume*, cit.

un testo imparagonabile, grande, con le sue ombre, in cui la parola si nega e si riconquista continuamente in un lento penetrare nell'indicibile, e in cui leggerezza e profondità si accordano in una grazia talora buia, d'abisso, in una grazia di rovine.<sup>29</sup>

Nel numero successivo del «Verri», seconda parte dell'operazione monografica incentrata su Michaux, interviene anche Yves Bonnefoy (critico e poeta conosciuto da Zanzotto), che riconosce a questo autore francese un primato europeo nell'autenticità della sua forza di negazione:

Lui solo, fra i poeti d'Europa, nega, e non solamente mediante qualche formula senza contropartite d'esperienza, ma realmente, radicalmente, attraverso immagini che turbano, notazioni che trasgrediscono alle nostre abitudini di conoscenza, il grande arco che il nostro irrimediabile idealismo si sforza di lanciare sul vuoto.<sup>30</sup>

Un altro studioso ben noto a Zanzotto, Stefano Agosti, interviene in questo numero monografico con un saggio, *Michaux: un testo a economia chiusa*, tratto da un più ampio scritto appena pubblicato nel suo volume *Cinque analisi*.<sup>31</sup> Agosti mostra qui come nella composizione anche dei frammenti in prosa di Michaux è riscontrabile una volontà di elaborazione fonica del significante, il che rafforza il carattere «a economia chiusa» dei suoi testi:

una caratteristica essenziale – e abnorme – della scrittura di questo autore: quella per cui il testo si costruisce secondo il principio di un'economia rigorosamente chiusa, perfettamente catafratta ad ogni motivazione d'ordine espressivo (o mimetico) e, viceversa, sollecitata alla motivazione – timbrica, anagrammatica, semantica, sèmica – di tutti gli elementi via via vocati a costruirlo progressivamente.<sup>32</sup>

---

29 Luciano Anceschi, *Intervento per Michaux, su alcuni libri, e a proposito di una nuova serie*, in «Il Verri», VI serie, n. 24, ottobre 1982, p. 4. In questo numero della rivista, dedicato appunto a Michaux, sono poi stampati alcuni suoi testi, in lingua originale con traduzione di Diana Grange Fiori a fronte: *Frammenti di estetica* (pp. 8-11), *Portrait des Meidosems* (pp. 12-55), *Affrontements* (pp. 62-85) e *Un seul navire répondra à tout* (pp. 86-91).

30 Yves Bonnefoy, *Henri Michaux*, in «Il Verri», VI serie, n. 25, ottobre 1982, p. 6.

31 Agosti, *Il sogno del testo*, in *Id.*, *Cinque analisi, Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 105-123.

32 *Id.*, *Michaux: un testo a economia chiusa*, in «Il Verri», VI serie, n. 25, ottobre 1982, p. 61.

Il contributo di Agosti da *Cinque analisi* sarà riproposto, in traduzione francese, nel numero di «Europe» del giugno-luglio 1987, anch'esso incentrato su Michaux. In questo stesso volume monografico è pubblicata una poesia di Andrea Zanzotto in omaggio al poeta francese. Il testo, in italiano con traduzione in francese di Philippe Di Meo a fronte, è intitolato *E senza che noi ce ne accorgiamo* e datato «30-3-85»; l'esergo «*per Michaux*» rende esplicita la dedica. Zanzotto si rivolge all'autore ormai scomparso accomunandosi a lui, con un «noi» che coinvolge entrambi nella dolce sofferenza della poesia:

E senza che noi ce ne accorgiamo  
- dolcemente dolenti e ricreati  
    da tante oscure piogge -  
l'erba ci è cresciuta tra le mani<sup>33</sup>

Il poeta sembra poi voler riassumere in pochi versi l'essenziale dell'opera di Michaux:

Beata umiliazione  
impercepibilità di mille fruttifere  
    dissonanze divine<sup>34</sup>

Oltre ad avergli dedicato questa poesia, Zanzotto ha manifestato più volte il suo profondo interesse per l'esperienza esistenziale e poetica di Michaux citandolo spesso anche negli scritti di critica letteraria su altri autori. Particolarmente significativo il riferimento a Michaux nel saggio del 1962 sui «Novissimi», i poeti che si identificano nella Neoavanguardia e che sono stati antologizzati da Alfredo Giuliani nel 1961.<sup>35</sup> In un contesto di ridimensionamento dell'effettiva spinta innovatrice di questi autori, Zanzotto introduce quasi per contrasto l'esempio di Michaux come rappresentante di un'autentica, realmente vissuta e non soltanto dichiarata espressione del limite:

Qui si dovrebbe accennare al problema dell'espressione di ciò che sta davvero al limite, o addirittura extra moenia: e si concede che oggi ci si trovi a un limite che condiziona anche

---

33 Zanzotto, *E senza che noi ce ne accorgiamo*, in «Europe», a. 64<sup>e</sup>, n. 698-699, juin-juillet 1987, p. 78.

34 *Ibid.*

35 Cfr. *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, on un saggio introduttivo e note a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961. Alfredo Giuliani, come si vedrà, è tra l'altro uno dei traduttori italiani di Michaux.

nell'atto in cui si lotta contro di esso. È un problema che già decenni fa era stato posto da Michaux e che è stato da lui affrontato con coerenza sempre maggiore, ben al di là, poniamo, di un Beckett coi suoi Malone, o del pur vigilissimo Queneau, per non parlare d'altri.<sup>36</sup>

Il viaggio ai confini delle possibilità umane, che Michaux realizza anche mediante l'uso controllato di sostanze allucinogene, trova la sua realizzazione nell'originalità dello stile:

Ma ciò che più interessa alla fine dei viaggi di Michaux sono i suoi approdi stilistici; qual è il significato della sua prosa scientifica e insieme poema in prosa, dagli ampi e «retorizzanti» fraseggi, cos'è quel suo linguaggio che si rifiuta come immediata invenzione poetica proprio per lasciare uno spazio vuoto «dove potrebbe essere la poesia»?<sup>37</sup>

Nell'intervento al Convegno su Montale del 1982 intitolato *La freccia dei Diari*, nel definire l'elemento «paradisiaco» come essenziale alla poesia, Zanzotto accosta Michaux perfino a due capisaldi della tradizione poetica italiana come Dante e Ariosto:

Dante, o Ariosto, ebbero e diedero paradisi. Tra i moderni là è arrivato un grandissimo, Michaux, che nei suoi più recenti opuscoli fa baluginare una specie di «stato secondo», onirico fisico e logico nello stesso tempo, in cui si armonizzano temi della nostra cultura con quella orientale nel distillare ogni linfa di beatitudine.<sup>38</sup>

La prima occasione per Zanzotto di esaminare più ampiamente la figura di Michaux è tuttavia proprio l'introduzione alle traduzioni da lui approntate per «Il Caffè» nel 1960: *Michaux, il buon combattente*, ripubblicato nell'antologia «*Il Caffè*» politico e letterario a cura di Gaio Fratini nel 1992 – dove il titolo è mutato temporaneamente in *Nostro tenero Michaux*<sup>39</sup> – e infine ristampato nel volume di saggi *Fantasie di avvicinamento*.<sup>40</sup>

Zanzotto non si limita a introdurre i testi che verranno di seguito presentati, ma delinea un panorama generale sull'opera di Michaux, evidenziandone gli aspetti singolari e innovativi.

---

36 Zanzotto, *I «Novissimi»*, in «Comunità», n. 99, maggio 1962; ora in *Id.*, *Aure e disincanti*, cit., p. 27.

37 *Ibid.*

38 *Id.*, *La freccia dei Diari*, in *Atti del Convegno internazionale La poesia di Eugenio Montale*, Milano, 12-13-14 settembre - Genova, 15 settembre 1982, Milano, Librex, 1983; ora in *Id.*, *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 41.

39 *Id.*, *Nostro tenero Michaux (1899-1984)*, in «*Il Caffè*» politico e letterario. *Antologia (1953-1977)*, a cura di Gaio Fratini, Bergamo, Lubrina, 1992, pp. 367-375.

40 *Id.*, *Michaux, il buon combattente*, in *Id.*, *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 101-106.

Curioso che il traduttore esordisca nel suo scritto prefatorio negando paradossalmente la validità di un'operazione di traduzione, alla luce dell'apparente avversione manifestata dall'autore in questione alla comunicabilità generalizzata dei suoi stessi messaggi:

Inutile tradurre Michaux, inutile addirittura leggerlo, se egli stesso ammette che le sue «propriétés» possono essere soltanto di pochi altri<sup>41</sup>

In realtà, Michaux non può non riconoscere l'effetto sulla realtà della parola scritta, da lui concepita addirittura come uno strumento di lotta contro potenze avverse emergenti in alcuni casi dal proprio io (o inconscio):

Una lotta su due fronti, dunque; da una parte contro i naïfs e i falsi medici, dall'altra contro le potenze inferne, i «Rois»; una lotta che si identifica col moto, con l'acre acume di un'anima che si dissolve in vampe, in grumi, in meccanismi, che si concede e si fa campo di battaglia, che si lascia succhiare dall'interno e dall'esterno, pluralizzare, deformare in incubo: e che, tuttavia, continuamente si nega a queste operazioni, e sta tutta raccolta in se stessa, nella sua coscienza, nella sua umanità, nella sua volontà di vittoria.<sup>42</sup>

È possibile stabilire un parallelo tra questo autore e Kafka, in virtù della comune impressione di fragilità e impotenza di fronte a misteriose forze oscure, ma il critico introduce una distinzione, ricordando come per Michaux, contrariamente a quanto avviene per Kafka, sia sempre presente una difensiva «dura ironia», insieme a una volontà da «buon combattente»: quella di resistere e opporsi, pur con le proprie limitate capacità, contro l'assurdo, senza rassegnarsi a un «tremebondo “mea culpa”».

L'analisi prosegue affrontando il tema dell'oggettività, trattato in quel periodo da Italo Calvino in un importante saggio al quale Zanzotto accenna (si tratta di *Il mare dell'oggettività*<sup>43</sup>). L'atteggiamento di Michaux in proposito è quello di chi «forse più cavillosamente di chiunque, ha sentito l'ossessione della vita informe dell'oggetto»<sup>44</sup>, tuttavia non ha rifiutato un'oggettività pur sentita come ostile ma l'ha fronteggiata, alla ricerca, da visionario, di un al di là dell'apparenza.

---

41 Ivi, p. 101.

42 Ivi, pp. 101-102.

43 Italo Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in «Il menabò», n. 2, 1960, pp. 9-14.

44 Zanzotto, *Michaux, il buon combattente*, cit., p. 103.

Il critico tenta poi di delineare le fasi salienti del percorso di Michaux, inserendolo in un certo filone della tradizione francese, improntato a una volontà di rottura con gli schemi letterari e sociali ricevuti:

È difficile cogliere i momenti di uno sviluppo per cui il suo originario «magismo», inquadrabile immediatamente, da classificarsi come una «interessante» esperienza-variazione sulla linea Lautréamont-Rimbaud, (con ovvie ascendenze a Sade e a Rabelais) s'è trasformato, trovando una sua vocazione senza riferimenti, in una disposizione a fare dell'uomo una cavia, una sonda, persino nello stretto significato scientifico dei termini.<sup>45</sup>

Gli esperimenti scientifici compiuti da Michaux su se stesso non cessano di stupire e affascinare Zanzotto, il quale giunge a definire queste pratiche e il fare artistico che ne deriva «Una vera vittoriosa discesa del Logos agl'Inferi».<sup>46</sup>

La conclusione del saggio sembra ricondurre il poeta francese, nonostante la sua dispersione in mille rivoli e la sua tendenza centrifuga, alla possibilità del ritrovamento di una «Heimat», una «casa natale». Michaux è dunque definito «sempre nostro» se non altro per la sincerità della sua ricerca:

«Confluences incessantes de ruisselets venus de partout, qui font la douceur des réservoirs “santé”, vrais infini, que leur extrême variété seule empêche de trouver infini».<sup>47</sup> Ritorna la Heimat, la casa natale, la casa del padre e dei fratelli. E da questo momento l'opera di Michaux diviene il libro da chiudere e da gettare, o da leggere con riserva: ma restando sempre nostro nella stessa misura in cui si voglia ricostruire un itinerario, conoscere l'antefatto di un uomo «migliore», di un uomo veramente libero.<sup>48</sup>

Il secondo contributo critico di Zanzotto su Michaux appare sull'«Avanti!» il 27 febbraio 1966 e sarà ristampato, di seguito al precedente, nella raccolta *Fantasie di avvicinamento*.<sup>49</sup>

Zanzotto offre anche qui un quadro generale del Michaux scrittore e poeta, paragonandolo in questo caso, in relazione al binomio negatività-positività, a Kafka e Borges, e ad Artaud e

---

45 *Ibid.*

46 *Ivi*, p. 105.

47 Citazione tratta da Michaux, *Misérable miracle*, cit., p. 87.

48 Zanzotto, *Michaux, il buon combattente*, cit., p. 106.

49 Zanzotto, *Michaux: un impegno nelle origini*, in «Avanti!», 27 febbraio 1966, p. 7; ora in *Id.*, *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 107-111.

Leiris, sebbene con qualche distinzione, a proposito della sua idea di impegno. La figura di Michaux nelle sue diverse declinazioni, anche contraddittorie, è così descritta:

Egli è una specie di ringhioso intrigo, un grumo di aggressività introversa ed estroversa insieme; paragona lo scrivere all'omicidio, dice di non voler scrivere, nega quasi l'esistenza della possibilità di comunicazione, passa dalla letteratura alla figurazione grafico-pittorica e viceversa, in una specie di fuga pendolare, come per il riscontro sempre rinnovato di un'insufficienza, in tentativi di atti che assolutamente non vuole ammettere come creativi, ma al massimo esorcistici.<sup>50</sup>

Nuovamente soffermatosi sul tema dell'uso delle droghe, da Michaux trattate come persone da conoscere per ottenere una rinnovata presa sulla realtà per la propria mente, Zanzotto esamina le ricadute stilistiche di tale volontà sperimentale estrema:

È da notare poi che nella resa a livello dello stile e del linguaggio la sperimentazione di Michaux si rivela tra le più incontentabili, tra le meno vincolate a schemi; è sempre ricca di imprevedibilità. Se la sua fantasia genera tutto un «continente» (come è stato detto) di figure in proliferazione, si scatena anche sulle parole singole, sulla sintassi, sulle strutture dell'espressione, senza che egli mai proceda a queste ricerche perseguendo un fine a se stante, quasi col motore a folle, come spesso avviene oggi.<sup>51</sup>

In chiusura del saggio, Zanzotto si sofferma su alcune poesie di Michaux: *Il grande duello*<sup>52</sup>, che incoraggia una possibile lettura dell'autore in termini psicanalitici, poi *Sur le chemin de la mort* e *Ma vie*, entrambe da lui tradotte sei anni prima per il «Caffè», le quali gli consentono di accennare a una nuova prospettiva sull'opera di Michaux, quella di una «calda accessibilità» che offre una tregua dalla continua lotta contro potenze avverse:

certi componimenti poetici in cui una calda accessibilità (quasi un «afferrare le mani» di un possibile interlocutore o almeno auditore) ci dà la chiave di una diversa confidenza, che chiama in causa figure umane di sempre, come la madre. E la vita del poeta – la vita – sembra così dissestata soltanto perché egli, come ci dice in *Ma vie*, non ha avuto un certo

---

50 Ivi, p. 107.

51 Ivi, p. 110.

52 In originale *Le grand combat*, in *Qui je fus*, cit., p. 74.

«poco»: mancandogli quel poco, aspira a tanto, quasi all'infinito.<sup>53</sup>

Zanzotto mostra dunque un vero entusiasmo e una conoscenza ampia sull'opera di Michaux, anche nella selezione – che probabilmente di deve a lui stesso – dei testi da inserire nelle pagine dedicate dal «Caffè» a questo autore nel 1960.

In questa sede sono proposti ai lettori italiani tre frammenti in prosa tradotti – *Magia, La mia vita s'arrestò e Il mio re* –, cinque poesie tradotte – *Sulla via della morte, Come pietra nel pozzo, Riposo nella sventura, Nausea, o è la morte che viene?, La mia vita* – e due riflessioni in prosa riportate in lingua originale: *La psilocybina e Alphabet*. I testi sono tratti da diversi libri di Michaux; in particolare: *Magie, Ma vie s'arrêta, Sur le chemin de la mort, Comme pierre dans le puits e Repos dans le malheur* dal volume *Plume. Précédé de Lointain intérieur* (1938)<sup>54</sup>; *Mon roi e Ma vie* dal volume *La Nuit remue* (1935); *Nausée, ou c'est la mort qui vient?* da *Ecuador* (1929); *La psilocybina* dal n. 35 di «Les lettres nouvelles»<sup>55</sup> (il testo, poi ampliato, è stato ristampato in volume in *Connaissance par les gouffres*, 1961)<sup>56</sup> e *Alphabet* da *Épreuves, exorcismes* (1945).<sup>57</sup>

Soltanto i testi in italiano saranno riprodotti, insieme al saggio di Zanzotto, nella citata antologia del «Caffè» del 1992<sup>58</sup>; una successiva versione italiana dei testi è disponibile all'interno dei volumi corrispondenti finora tradotti: *Un certo Piuma*. Preceduto da *Lontananza interiore*<sup>59</sup> e *Ecuador*<sup>60</sup> (mentre *La Nuit remue* non è ancora uscito in italiano).

Si esaminano ora le principali caratteristiche della traduzione di Zanzotto a confronto con gli originali, tenendo presente che il poeta italiano tenta il più possibile di essere fedele al contenuto dei testi di partenza, che devono essere presentati al lettore italiano al fine di fargli conoscere l'autore francese. Dal punto di vista tipografico, tuttavia, è di rado rispettata la suddivisione in parti degli originali, si tratti di paragrafi per i testi in prosa oppure – e qui lo

---

53 Zanzotto, *Michaux: un impegno nelle origini*, cit., p. 111.

54 Michaux, *Plume. Précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1938. Questo volume riunisce, organizzandoli nuovamente, testi già pubblicati in alcune raccolte precedenti quali: *Un certain Plume*, cit., *Entre centre et absence*, cit., *Sifflets dans le temple*, avec un dessin de Bernal, Paris, G.L.M., 1936, *Je vous écris d'un pays lointain*, cit. Si assume tuttavia come riferimento per i testi francesi la raccolta complessiva cronologicamente più vicina alla traduzione zanzottiana.

55 *Id.*, *La psilocybina (expériences et autocritique)*, in «Les lettres nouvelles», n. 35, dicembre 1959, pp. 1-14.

56 In *Connaissance par les gouffres*, il brano qui riportato costituisce una parte del capitolo *Deuxième expérience* della sezione *La psilocybina. (Expériences et autocritique)*, alle pp. 55-64.

57 *Id.*, *Alphabet*, in *Id.*, *Épreuves, exorcismes 1940-1944*, cit., pp. 37-38.

58 *Id.*, *Testi scelti*, in «*Il Caffè*» politico e letterario. *Antologia*, cit., pp. 377-386.

59 *Id.*, *Un certo Piuma*. Preceduto da *Lontananza interiore*, traduzione e postfazione di Alfredo Giuliani, Milano, SE, 1989.

60 *Id.*, *Ecuador*, traduzione di Guido Neri, Roma-Napoli, Theoria, 1987.

scarto è più significativo – di strofe nel caso delle poesie: l'impostazione in rivista è più serrata ed elimina spesso le spaziature divisorie.

Il primo brano presentato, *Magia*<sup>61</sup>, rispetta la ripartizione del modello<sup>62</sup> in capitoletti numerati da 1 a 5, ognuno incentrato su una diversa situazione vissuta dall'autore, ma è omesso il quarto, evidentemente ritenuto meno rilevante, nel quale Michaux si soffermava su alcuni inconvenienti fisici, quali un dente cariato e un'otite, e sul proprio metodo per controllare il dolore.

Per il resto, nella traduzione di questi primi frammenti prevale una volontà di chiarificazione del testo di partenza, che si traduce, come nei seguenti esempi, in una semplificazione sintattica oppure in una scelta lessicale esplicativa:

Subitement, ayant renoncé à tout, je me trouvai..., je ne dirai pas à sa place, car, pour dire vrai, ce ne fut jamais tout à fait cela. Il coule incessamment (voilà une grande difficulté) et se glisse vers la Hollande où il trouvera la mer et l'altitude zéro.	D'un tratto, quando già stavo per rinunciare a tutto, io mi trovai..., non dirò al suo posto, perché, a dire il vero, non si trattò mai d'un fatto del genere. Essa scivola verso l'Olanda, dove troverà il mare e l'altitudine zero, essa scorre incessantemente (ecco una gran difficoltà).
---	---

Les navires de haut bord, qui se présentent, il les prend.	Cattura le navi d'alto bordo che si presentano.
--	---

Plus simplement ce serait bien que la racine de l'angoisse est pour quelque temps enfouie.	Più semplicemente, dovrei considerare un bene il fatto che la radice dell'angoscia resti per qualche tempo sotterrata.
--	--

Per la frase «Restavo sul quai in ogni ora del giorno» (da «Je me tenais sur le quai à toute heure du jour») Zanzotto preferisce mantenere la parola francese invece di tradurla ad esempio con «riva»: forse per lasciare al testo un'indicazione di luogo che gli è più propria, conservando e trasmettendo l'atmosfera francese del passo.

Altrove, il traduttore si allontana invece leggermente dal suo modello per intensificare alcune

---

61 *Id.*, *Magia*, in «Il Caffè politico e letterario», cit., pp. 30-32.

62 *Id.*, *Magie*, in *Id.*, *Plume. Précédé de Lointain intérieur*, cit., pp. 9-13.

affermazioni:

Partir est peu commode et de même l'expliquer. Partire non è per niente comodo, e così spiegarlo.

Mieux!

Ancora meglio!

La prosa successiva, *La mia vita s'arrestò*<sup>63</sup>, da *Ma vie s'arrêta*<sup>64</sup>, descrive un momento di bonaccia durante una navigazione sull'oceano e l'impressione di arresto di ogni forza vitale. Si tratta di una prosa lirica con qualche legame rimico, come, nel seguente passo, «*délire : retire*», che si perde però in italiano:

Ce fut une après-midi de délire, ce fut une après-midi singulière, l'après-midi de «la fiancée se retire».

Fu un pomeriggio di delirio, fu un pomeriggio singolare, il pomeriggio della «fidanzata che abbandona».

La citazione tra virgolette è probabilmente tratta dalla descrizione del rito del fidanzamento ufficiale fatta da Fauriel in *Chants populaires de la Grèce moderne*: «Cela fait, la fiancée se retire, et les parents restent ensemble à se réjouir et à boire à la santé des futurs époux».<sup>65</sup> Il pomeriggio in cui «la fiancée se retire» sarebbe dunque la fase di sospensione dopo il fidanzamento, in attesa del matrimonio, non un momento di disperazione per l'abbandono della fidanzata, come invece emerge dalla resa italiana del passo.

Michaux impiega nella descrizione degli stati d'animo di quel momento un verbo forte, voce di «s'envaginer», reso nella lingua di arrivo mediante un più corrente «s'infoderarono», pur essendo attestato in italiano il verbo «invaginare»<sup>66</sup>:

ce fut un moment, et tous les autres moments s'y enfournèrent, s'y envaginèrent, l'un après

---

63 *Id.*, *La mia vita s'arrestò*, in «Il Caffè politico e letterario», cit., p. 32.

64 *Id.*, *Ma vie s'arrêta*, in *Id.*, *Plume. Précédé de Lointain intérieur*, cit., p. 16.

65 *Chants populaires de la Grèce moderne*, recueillis et publiés avec une traduction française, des éclaircissements et des notes par Claude Fauriel, Paris, Doudey Dupré, 1824, vol. 1, p. XXXIV.

66 Termine letterario per «Riporre nel fodero (un'arma)». Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit.

l'autre, au fur et à mesure qu'ils arrivaient, sans fin, sans fin

fu un momento, e tutti gli altri momenti vi s'infornarono, vi s'infoderarono, uno dopo l'altro, a mano a mano che arrivavano senza fine, senza fine

Ancora in prosa il pezzo seguente, *Il mio re*<sup>67</sup>, trasposizione soltanto del primo paragrafo dell'originale *Mon roi*<sup>68</sup>, dove è raccontato il rapporto di odio profondo dell'io con una costante presenza notturna che non riesce a debellare: il «re», appunto. Zanzotto fornisce nello scritto introduttivo un'interpretazione di questa figura disprezzata ma sempre cercata:

Il «Roi» viene dunque accettato perché è un «mezzo d'indurimento», perché è il polo opposto, il vuoto, il no che darà forza, una forza definitiva, all'affermazione, a una sempre più netta precisazione dell'umano.<sup>69</sup>

Il brano è caratterizzato da una serie di ripetizioni che rendono mimeticamente l'iterarsi ogni notte delle medesime azioni e sottolineano l'inutilità di un tale affannarsi; la traduzione accentua qui questa impressione, rinunciando alla variazione dell'originale tra i sinonimi «tordre le cou» e «étrangler», entrambi resi con «strangolare»:

Dans ma nuit, j'assiège mon Roi, je me lève progressivement et je lui tords le cou.  
Il reprend des forces, je reviens sur lui, et lui tords le cou une fois de plus. [...]  
Cependant dans la nuit, la passion de mes mains l'étrangle sans répit. [...]  
Et c'est mon Roi, que j'étrangle vainement depuis si longtemps dans le secret de ma petite chambre;

Nella mia notte, assedio il mio Re, mi alzo progressivamente e lo strangolo.  
Lui riprende forza, io gli ritorno addosso, e lo strangolo un'altra volta. [...]  
Tuttavia, durante la notte, la passione delle mie mani lo strangola senza tregua. [...]  
Ed è il mio re che strangolo invano, da tanto tempo, nel segreto della mia cameretta;

Si nota ancora una volta una tendenza esplicativa nella traduzione del verbo «moucher»:

---

67 Michaux, *Il mio re*, in «Il Caffè politico e letterario», cit., pp. 32-33.

68 *Id.*, *Mon roi*, in *Id.*, *La Nuit remue*, cit., pp. 13-19. Il primo paragrafo, dal quale è tratta la traduzione italiana, termina a p. 15.

69 Zanzotto, *Michaux, il buon combattente*, cit., p. 102.

Je le gifle, je le gifle, je le mouche ensuite par dérision comme un enfant.

Lo prendo a schiaffi, a schiaffi ancora, e poi per derisione gli stringo il naso, come a un bambino, per farlo smoccolare.

In un caso si registra un abbassamento del registro (modifica che va in direzione contraria all'usuale innalzamento del tono) nel passaggio da «Il ne peut pas déguerpir pour de bon» al più colloquiale «Non è buono di andar fuori dalle scatole sul serio».

Il primo testo in versi della serie è *Sulla via della morte*<sup>70</sup>, versione di *Sur le chemin de la mort*<sup>71</sup>, immagine della scomparsa della madre del poeta.

Versi ricchi di *pathos* controllato da una leggerezza di tono che Zanzotto rispetta pienamente.

Se è vero che nella trascrizione italiana dei versi:

Elle nous regarda mon frère et moi,  
Et puis elle pleura.

Guardò me e mio fratello  
e poi pianse.

si perde la rima ossitona «moi : pleura», il traduttore cerca nuovi equilibri poetici, invertendo ad esempio l'ordine naturale delle parole per la trasformazione di «Ma mère rencontre une grande banquise» in «incontrò mia madre una grande banchisa», oppure modificando la divisione in versi e creando una ripetizione *ex novo*:

Elle eut alors ce si gracieux sourire de toute jeune fille,

Ed ebbe allora quel sì gentil sorriso,  
sorriso di fanciulla giovanissima,

L'elemento del sorriso della madre mentre dice addio alla vita ha particolarmente colpito il

---

70 Michaux, *Sulla via della morte*, in «Il Caffè politico e letterario», cit., p. 34.

71 *Id.*, *Sur le chemin de la mort*, in *Id.*, *Plume. Précédé de Lointain intérieur*, cit., p. 86.

poeta traduttore, che vi accenna, a proposito dell'ironia, in alcune *Riflessioni sulla poesia* risalenti alla fine degli anni '60, sostenendo un'idea di ironia accettabile soltanto se assunta in un contesto tragico:

Qualche atteggiamento di un'ironia attendibile: il «gentile sorriso» che, in una sua poesia, Michaux attribuisce alla madre morta, o la richiesta fatta da san Lorenzo sulla graticola di essere rivoltato quando era già arrostito da una parte. Diffidare di tutti i tipi di ironia, comunque. E insieme «saltare» da uno all'altro, alla ricerca di una gaia scienza che non potrà mai essere «qui». <sup>72</sup>

Anche la seconda poesia qui tradotta, *Come pietra nel pozzo*<sup>73</sup>, da *Comme pierre dans le puits*<sup>74</sup>, è oggetto di particolare attenzione da parte di Zanzotto, il quale commenterà, all'interno del saggio *Michaux: un impegno nelle origini*:

Eppure, per quanto egli affermi che non esistono i «fratelli del no», che non si organizza la confraternita dei ciechi o dei dannati, è pur tentato ad un appello: «Come una pietra nel pozzo ecco il mio salve per voi, compagni del no». <sup>75</sup>

La citazione, che presenta qualche leggera variante rispetto alla traduzione per «Il Caffè» riportata qui di seguito, è tratta dagli ultimi versi della poesia, in cui si svela il significato del titolo:

Camarades du «Non» et du crachat mal rentré,  
Camarades... mais il n'y a pas de camarades du «Non»  
Comme pierre dans le puits mon salut à vous!

Compagni del «No», dello sputo mal ringhiottito,  
Compagni... ma non ci sono compagni del «No»  
Come pietra nel pozzo il mio salve per voi!

---

<sup>72</sup> Zanzotto, *Andrea Zanzotto: riflessioni sulla poesia*, in «Uomini e libri», n. 23, marzo 1969; ora *Su «La Beltà»*, in *Id., Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1144.

<sup>73</sup> Michaux, *Come pietra nel pozzo*, in «Il Caffè politico e letterario», cit., pp. 34-35.

<sup>74</sup> *Id.*, *Comme pierre dans le puits*, in *Id., Plume. Précédé de Lointain intérieur*, cit., pp. 99-100.

<sup>75</sup> Zanzotto, *Michaux: un impegno nelle origini*, cit., p. 109.

In questo componimento anche il verso d'esordio è un manifesto programmatico, in cui il poeta svela i suoi intenti: «Je cherche un être à envahir», reso più astratto nella traduzione «Cerco un'esistenza da invadere». La ripetizione anaforica, quasi cantilenante, nei seguenti versi vuole riprodurre anche in questo caso, come in *Il mio re*, l'inesorabilità di un'ossessione della quale è difficile liberarsi, poiché deriva dal proprio io:

On pèse sur soi	Si grava sopra sé
On pèse sur sa solitude	Si grava sulla propria solitudine
On pèse sur les alentours	Si grava sui propri dintorni
On pèse sur le vide	Si grava sul vuoto
On drague	Si draga

L'iterazione è accentuata dal poeta italiano mediante la scelta di «grava» per «pèse», che, oltre a determinare una più intensa ripetizione della vocale «a», crea un'assonanza con il finale «draga», non presente in francese.

Il testo successivo, ancora in versi, è *Riposo nella sventura*<sup>76</sup>, traduzione di *Repos dans le malheur*<sup>77</sup>, in cui il poeta si rivolge direttamente e ripetutamente a un ipostatizzato «Malheur» (parola dal significato più ampio dell'italiano «sventura», poiché può assumere anche l'accezione di «infelicità» e «dolore»). I versi sono marcatamente ritmati, scanditi da rime interne che si smarriscono inevitabilmente nel testo di arrivo:

Le Malheur, mon grand laboureur, [...]	Sventura, mio grande aratore, [...]
Mon grand théâtre, mon havre, mon âtre	Mio gran teatro, porto, focolare,

Il traduttore evita inoltre la ripetizione eccessiva dei possessivi, che risulterebbe ridondante nella lingua italiana, nella quale sono impiegati in genere più parsimoniosamente. Si confronti ad esempio il passaggio:

Mon grand théâtre, mon havre, mon âtre	Mio gran teatro, porto, focolare,
--	-----------------------------------

<sup>76</sup> Michaux, *Riposo nella sventura*, in «Il Caffè politico e letterario», cit., p. 35.

<sup>77</sup> *Id.*, *Repos dans le malheur*, in *Id.*, *Plume. Précédé de Lointain intérieur*, cit., p. 83.

Ma cave d'or,	Aurea posta di gioco,
Mon avenir, ma vraie mère, mon horizon.	futuro, madre vera, orizzonte,

È mantenuta invece l'iterazione degli aggettivi possessivi nei versi qui di seguito, con una variazione tuttavia rispetto al francese, non soltanto nella versificazione (con la creazione tra l'altro di un endecasillabo) e nell'ordine delle parole, invertito nell'ultimo verso, ma soprattutto nel mantenimento di «tuo» dove Michaux era tornato a «mon»:

Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans mon horreur,	Nella tua luce nella tua grandezza
Je m'abandonne.	Nell'orrore tuo m'abbandono.

L'originale della quarta poesia proposta, *Nausea, o è la morte che viene?*<sup>78</sup>, fa parte del diario di viaggio *Ecuador*<sup>79</sup> ed è datata «27 avril»; l'anno è il 1928. Si tratta di una delle poesie che intervallano gli appunti di diario: a due giorni prima risale ad esempio la poesia *Je suis né troué*, nelle pagine precedenti a *Nausée*. Il contenuto della poesia, una sorta di canto di resa alla morte, è in parte spiegato dalla sensazione fisica di estrema debolezza che l'autore lamenta in quei giorni, come si legge nelle annotazioni del 2 maggio (in cui l'autodiagnosi è di ittero):

D'abord on me dit insuffisance aortique et ce doit être vrai en partie. Il s'agissait d'expliquer de continuelles nausées et comme si la vie se décrochait. Maintenant je suis en pleine jaunisse.<sup>80</sup>

La versione italiana della poesia non riproduce la punteggiatura del modello: ad alcune virgole sono sostituiti punti fermi, che rendono il discorso, già drammatico, più perentorio:

Rends-toi, mon cœur,	Arrenditi, mio cuore.
Nous avons assez lutté,	Abbastanza lottammo.
Et que ma vie s'arrête, [...]	Si fermi la mia vita. [...]

78 *Id.*, *Nausea, o è la morte che viene?*, in «Il Caffè politico e letterario», cit., pp. 35-36.

79 *Id.*, *Nausée, ou c'est la mort qui vient?*, in *Id.*, *Ecuador*, cit., pp. 101-102.

80 *Id.*, *Ecuador*, cit., p. 103.

Oh! mon âme,  
Tu pars ou tu restes,  
Il faut te décider,

Oh! anima mia  
parti o rimani,  
su, bisogna decidersi.

Una semplice inversione nell'ordine di oggetto e predicato comporta poi nei seguenti versi uno spostamento verso una sintassi più tipica della lingua poetica:

Ayez pitié de moi, voyageur de tant de voyages sans valise,

Pietà abbiate di me, viaggiatore  
già di tanti viaggi senza valigie,

Inoltre, la suddivisione del verso lungo originale in due versi isola l'invocazione «Pietà abbiate di me, viaggiatore», il che incoraggia, per il lettore italiano, l'associazione con la celebre formula religiosa «Pietà di me, peccatore».<sup>81</sup>

L'ultima poesia di Michaux tradotta da Zanzotto, *La mia vita*<sup>82</sup>, da *Ma vie*<sup>83</sup>, in originale datata «1932», il poeta pronuncia nuovamente un'invocazione, in questo caso rivolta alla sua esistenza, che come spesso egli sente sfuggirli, come esplicitato già dal primo verso: «Tu t'en vas sans moi, ma vie [Senza me te ne vai, vita mia]». Come si può notare, il traduttore ha invertito ancora una volta l'ordine delle parole rispetto all'originale, per metterne in evidenza alcune (in questo caso, l'espressione «Senza me», che veicola l'idea di abbandono). La variazione, ancora per inversione, tra il titolo e la fine del primo verso non è presente nel modello francese.

Il testo è quasi interamente costruito, nella lingua di partenza, sull'anafora: di «Tu» contrapposto a «Je» nei primi versi e di «A» («A cause [...] / A tant [...] / A cause») negli ultimi tre, mentre in italiano manca questa struttura.

La conclusione del testo, fatta propria da Zanzotto, come si è visto, nel suo commento su Michaux, esprime il sentimento di un'eterna mancanza, un'aspirazione senza fine destinata a rimanere delusa, ma allo stesso tempo – si potrebbe aggiungere – linfa vitale per poeti anche così diversi tra loro come Zanzotto e Michaux:

---

81 Si tratta, nelle parole di Gesù Cristo, della formula di preghiera del pubblicano, riportata in Lc, 18, 13.

82 Michaux, *La mia vita*, in «Il Caffè politico e letterario», cit., p. 36.

83 *Id.*, *Ma vie*, in *Id.*, *La Nuit remue*, cit., p. 92.

Le petit peu que je veux, jamais tu ne l'apportes.  
A cause de ce manque, j'aspire à tant.  
A tant de choses, à presque l'infini...  
A cause de ce peu qui manque, que jamais tu n'apportes

Quel po' che voglio non me lo porti mai.  
E per questa mancanza, a tanto aspiro.  
A tante cose, quasi all'infinito...  
Per questo po' che manca, che mai tu mi porti.

## Zanzotto e il «grande iniziatore»: le traduzioni da testi di Paul Éluard

«Éluard per me è stato veramente un grande iniziatore, forse più che Rimbaud; insomma c'è stato un periodo in cui per me era l'arcipoeta».<sup>1</sup> Così Zanzotto ha di recente ribadito la profonda influenza che Paul Éluard ha esercitato sulla sua formazione e produzione poetica. Diversi critici hanno individuato infatti, soprattutto nelle prime raccolte zanzottiane, una chiara ascendenza eluardiana. Nelle sue *Note alle poesie* del “Meridiano” di Zanzotto, Stefano Dal Bianco ha occasione più volte di evidenziare questa componente, in un primo caso nel commento ai *Versi giovanili*:

La frequentazione assidua di quest'ultimo [Éluard] è successiva al '43 e lascerà tracce più marcate in DP, ma già alcuni degli ultimi testi di VG (vedi soprattutto *Per vuoti monti...*, *Tra i colli...*, *Spegne il vento...*) sono segnati dal caratteristico rigore paratattico, dallo spregio per l'interpunzione e da un analogismo di chiara matrice surrealista.<sup>2</sup>

E nella nota generale a *Dietro il paesaggio* Dal Bianco afferma, riguardo all'influsso del surrealismo sui versi di questo periodo: «l'assetto paratattico e rigidamente descrittivo di molte poesie accusa l'assimilazione di Eluard».<sup>3</sup>

Zanzotto stesso denuncia questa fonte di ispirazione in diversi casi, anche se non nella prima raccolta: l'esergo della raccolta *Vocativo* è anzitutto costituito da due versi di Éluard riportati in francese che esprimono la difesa di quanto deve essere amato contro la distruzione: «*Ce qui est digne d'être aimé / contre ce qui s'anéantit*»<sup>4</sup>, tratti dalla poesia «*Je veux qu'elle soit reine!*» (dalla raccolta *Le livre ouvert I*, 1940).<sup>5</sup>

In seguito, in *IX Ecloghe*, la poesia «*L'attimo fuggente*» presenta, ancora una volta in esergo, un verso di Éluard, in questo caso senza l'indicazione dell'autore: «*Le front comme un*

---

1 Affermazione registrata durante un incontro con Zanzotto avvenuto a Pieve di Soligo il 9 giugno 2010.

2 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1390.

3 Ivi, p. 1399.

4 Zanzotto, *Vocativo*, in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 129.

5 Paul Éluard, «*Je veux qu'elle soit reine!*», in *Id.*, *Le livre ouvert I*, Paris, Cahiers d'Arts, 1940; poi in *Id.*, *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 242. Sul significato di questa citazione si veda Francesco Carbognin, *L'altro spazio. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, con una poesia inedita e un saggio disperso di Andrea Zanzotto, Varese, NEM, 2007, p. 223.

*drapeau perdu*<sup>6</sup>, dal componimento *Être*<sup>7</sup> (in *Les yeux fertiles*, 1936). All'interno della poesia, Zanzotto riprende poi l'immagine eluardiana traducendola in un imperativo (rivolto a un «tu» che si identifica con «colei che non sa / oltre l'immacolato tacere»): «Riavvia la mia dispersa fronte».<sup>8</sup>

Un terzo caso di richiamo esplicito a Éluard si ritrova nella *Beltà*, nel quarto componimento della serie *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, intitolato *IV. L'archi-, trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma)*, dove il riferimento a «crismi eluardiani» è anticipato dai versi precedenti, in parte in francese:

ding ding ding, cose, cose-squillo, tutoyables à merci,  
non le chantage mais le chant des choses,  
con crismi eluardiani fortemente amorosi<sup>9</sup>

Anche negli scritti critici su altri autori Zanzotto si avvale della figura di Éluard come motivo ispiratore: nel saggio *Gli strumenti umani*, su Vittorio Sereni, fa proprio un verso del poeta francese (tratto da *Poésie ininterrompue*), posto tra parentesi, senza commento, ad agire autonomamente sul contesto in cui è inserito:

Disordine e dissesto irreversibili potrebbero prevalere: solo che si lascino sbandare pensiero affettività – anche di un infinitesimo – da quella «perduta forza» e «remota gioia» di cui, come nell'ultima e non dicibile immagine dell'amore, si può far cenno solo «delirando»: ma in un delirio (pre-ragione, pre-etica, pre-storia) fondante nel suo «darsi», nel suo accendersi-accendere (Eluard: «je fortifierai mon délire»)<sup>10</sup>.

Nel saggio *Infanzie, poesie, scuoletta*, poi, Zanzotto, analizzando la linea del surrealismo, vi inserisce, dopo Breton e Desnos e prima di Prévert, «Eluard con la più fulgida espansione inventiva».<sup>11</sup> Tipici del surrealismo sono infatti in questo poeta il discorso libero, la litania, la cantilena «reiterata in modo dolce-ossessivo».<sup>12</sup>

---

6 Zanzotto, «L'attimo fuggente», in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 244.

7 Éluard, *Être*, in *Id.*, *Les yeux fertiles*, Paris, G.L.M., 1936; poi in *Id.*, *Choix de poèmes*, cit., p. 166.

8 Zanzotto, «L'attimo fuggente», cit., p. 244.

9 *Id.*, *IV. L'archi-, trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma)*, in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 284.

10 *Id.*, *Gli strumenti umani* (1967), in *Id.*, *Aure e disincanti*, cit., p. 38. Il verso di Éluard fa parte del poemetto *Poésie ininterrompue*, Paris, Gallimard, 1946; poi in *Choix de poèmes*, cit. p. 339.

11 Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta*, cit., p. 1176.

12 *Ibid.*

Nell'intervento *Ungaretti: Terra Promessa*, del 1988, poi ristampato in *Fantasie di avvicinamento*, l'autore crea un parallelo tra il poeta italiano in esame ed Éluard da una parte e Kafka dall'altra:

Come Eluard («mi metto a gridare/strappo alla morte quello sguardo sulla vita/che le dava il suo porsi davanti a me/con un grido»), come Kafka («L'uomo con la forza delle sue grida spezzerà i rigori che gli sono stati decretati contro»), anche Ungaretti fa convergere la propria espressione nel grido che è la ribellione dell'uomo-libertà all'uomo-condizione (per lui, anche nel quadro della trascendenza religiosa).<sup>13</sup>

I versi riportati, tratti dalla poesia *Crier*, in *Le livre ouvert I*<sup>14</sup>, sono una variazione della seguente traduzione, offerta da Zanzotto nel 1962 nel suo intervento su Éluard per il «Terzo programma» della Rai:

io mi metto a gridare  
[...]  
Perché tolgo alla morte  
questa veduta sulla vita  
che le dava il suo posto davanti a me  
con un grido<sup>15</sup>

Zanzotto ha poi mostrato il suo forte interesse per la poetica eluardiana in particolare in due saggi critici a essa interamente dedicati, risalenti entrambi ai primi anni '60: il già citato *Ricordo di Paul Eluard*, trascrizione di un discorso tenuto alla Radio italiana negli ultimi mesi del 1962 e pubblicato sulla rivista «Terzo programma» nel 1963<sup>16</sup>, e *Eluard dopo dieci anni*, uscito su «Questo e altro» nel marzo 1963 e ristampato in *Fantasie di avvicinamento*.<sup>17</sup>

Il primo di questi due interventi, che riporta una serie di poesie dell'autore francese tradotte da Zanzotto – le uniche traduzioni di Éluard da lui pubblicate – costituisce una presentazione

---

13 *Id.*, *Ungaretti: Terra Promessa*, in «L'Unità», 2 marzo 1988; ora in *Id.*, *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 83. Nella nota bibliografica al saggio, è precisato che si tratta di una «ripresa e completamento di un testo del 1958» (ivi, p. 384).

14 Éluard, *Crier*, in *Le livre ouvert I*, cit., poi in *Choix de poèmes*, cit., p. 244.

15 Zanzotto, *Gridare*, in *Id.*, *Ricordo di Paul Eluard*, in «Terzo programma. Quaderni trimestrali», n. 1, 1963, p. 243.

16 *Id.*, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., pp. 233-249.

17 *Id.*, *Eluard dopo dieci anni*, in «Questo e altro», n. 3, marzo 1963, pp. 69-71; ora in *Id.*, *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 115-121.

complessiva di questo autore, anche negli aspetti biografici, per un pubblico ampio come quello radiofonico della Rai.

Il 18 novembre 1952 scompariva Paul Eluard. Egli era certamente il più grande dei poeti francesi allora viventi e uno degli uomini più rappresentativi del nostro tempo.<sup>18</sup>

Così esordisce Zanzotto nel suo *Ricordo di Paul Eluard*, prospettando subito dopo la possibilità di un sentimento di distanza apparente di questo poeta dalla cultura contemporanea, smentita dalla convinzione che egli abbia assunto «la patina del classico senza che si sia svigorita l'attualità della sua lezione».<sup>19</sup>

Le fasi salienti della biografia intellettuale dell'autore esaminato sono per Zanzotto l'esperienza surrealista e la partecipazione alla Resistenza, mentre il fulcro della sua poesia è individuato in un sentimento d'amore vissuto in una dimensione sia individuale sia collettiva:

Paul Eluard che era divenuto, nel suo tempo, figura di leggenda, prima quale esponente tra i massimi dell'esperienza surrealista e poi quale interprete di primo piano della Resistenza francese, ora resta vivo come l'autore di una nuova e sfolgorante leggenda dell'amore, come il creatore di un nuovo rapporto tra amore e poesia, tra amore e socialità.<sup>20</sup>

Su come si coniugano nel pensiero e nella vita di Éluard il bisogno di giustizia universale e l'amore per la donna si sofferma Zanzotto nel ripercorrere i momenti principali della biografia dell'autore. Come ricorda Zanzotto<sup>21</sup>, Paul Éluard, nato Eugène Grindel, nato a Saint Denis nel 1895, studia a Parigi e pubblica il suo primo libro di poesie, intitolato appunto *Premiers poèmes*, nel 1913.<sup>22</sup> Sotto le armi durante la prima guerra mondiale, pubblica clandestinamente, nel 1918, i *Poèmes pour la paix*<sup>23</sup>, chiaro manifesto del suo «coraggio anticonformistico».<sup>24</sup>

Fondamentali per l'evoluzione poetica di Éluard sono gli stretti rapporti con il gruppo di

---

18 *Id.*, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., p. 233.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 Per le notizie biobibliografiche, cfr. anche la *Chronologie* a cura di Lucien Scheler in Éluard, *Œuvres complètes*, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1968, vol. I, pp. LIX-LXXV.

22 Paul Eugène Grindel [Éluard], *Premiers poèmes*, Paris-Lyon, Nouvelle édition française, 1913.

23 Éluard, *Poèmes pour la paix*, Paris, Imprimerie du Petit Mantais, 1918.

24 Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., p. 234.

intellettuali che darà vita al movimento surrealista: Breton, Soupault, Tzara e Aragon. Nell'intensa produzione che prende avvio negli anni del primo dopoguerra, osserva Zanzotto,

Éluard porta a frutto, nella loro innegabile validità, le migliori proposte del surrealismo, che raggiunge appunto la sua più alta espressione in opere come *Mourir de ne pas mourir*; *Capitale de la douleur*; *L'amour la poésie*. In esse l'apporto di scuola, cioè la scrittura automatica, l'abbandono a una corrente d'ispirazione tendenzialmente volta a superare l'individualità singola, il credito fatto al mondo scatenato dei sogni e all'imprevisto degli accordi e scontri di parole, si carica di una prodigiosa autorità, che proviene dall'intima abbondanza, dalla perentorietà e *facilità* leggera e impetuosa a un tempo che caratterizza l'*animus* poetico eluardiano.<sup>25</sup>

Determinante poi per l'immaginario eluardiano l'incontro con Nusch, la donna «che dominerà il suo spirito per diciassette anni “sempre più chiari”». <sup>26</sup> In seguito, l'impegno politico di Éluard, iscritto al partito comunista dal 1927, diventa sempre più evidente nella scrittura e concreto nella vita. La Guerra di Spagna prima, poi la seconda guerra mondiale, fino alla Resistenza, della quale il poeta francese è militante attivo, influenzano profondamente la sua esistenza e danno vita a una produzione *engagée*. Nel 1942 esce *Poésie et vérité*<sup>27</sup>, che comprende il celebre componimento *Liberté*, diffuso in migliaia di copie in tutta la Francia, mentre *Au rendez-vous allemand*<sup>28</sup> raccoglierà diversi libretti e poesie già stampati per lo più in forma clandestina.

Nel dopoguerra, oltre a compiere numerosi viaggi, Éluard prosegue nella composizione di versi sia per Nusch, anche dopo la sua morte, sia nel segno dell'impegno, come nel caso dei *Poèmes politiques*.<sup>29</sup> I due poli della sua sensibilità poetica – sottolinea ancora Zanzotto – restano costanti anche nella fase di superamento del surrealismo:

Al di là e al di sopra del surrealismo canonico, Éluard, dopo averne tratto il massimo profitto nella direzione di una liberazione totale dei ritmi e delle immagini, dopo aver demolito in esso le strutture coattive del passato e portato all'incandescenza le polivalenze, le

---

25 *Ibid.* Le raccolte poetiche citate sono, rispettivamente: *Mourir de ne pas mourir*, avec un portrait de l'auteur par Max Ernst, Paris, N.R.F., 1924; *Capitale de la douleur*, Paris, N.R.F., 1926 e *L'amour la poésie*, Paris, N.R.F., 1929.

26 Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., p. 235.

27 Éluard, *Poésie et vérité*, Paris, La main à la plume, 1942.

28 *Id.*, *Au rendez-vous allemand*, Paris, Éditions de Minuit, 1944.

29 *Id.*, *Poèmes politiques*, préface d'Aragon, Paris, Gallimard, 1948.

implicazioni e le suggestioni delle singole parole, delle strutture sintattiche, come anche dei tropi e delle figure retoriche, riscatta nel suo canto anche i metri prima negati, rivelandosi erede della tradizione lirica del '500 e del '600 francese, ricollegandosi anzi al Petrarca. E ciò avviene perché egli, volendo se stesso poeta dell'amore e della giustizia (polo introverso e polo estroverso di un possibile equilibrio di valori umani), come dal *calembour* o dal *nonsense* trae imprevedibilmente la sentenza, la massima, dalla negazione rivoluzionaria surrealista può poi rivolgersi con animo sgombro alla tradizione, alla reintegrazione dei valori in una luce nuova.<sup>30</sup>

La sintesi resa possibile da Éluard tra sfera privata e dimensione sociale è spiegata da Zanzotto alla luce di una teoria della salvezza basata sull'amore individuale:

così l'esperienza amorosa diviene base di una soteriologia generale, di una dottrina della salvezza comune. Chi ha realizzato l'*amour-poésie* non può non tendere ad allargare all'infinito questo stato di grazia. Partecipare, *partager*, diventa un termine sempre più vasto, la partecipazione poetica diviene dono umano a tutti i livelli. Comincia quindi la battaglia per la redenzione dell'uomo, per la giustizia: ed essa si combatte in primo luogo contro la solitudine, il primo degli squilibri, l'ovocellula di ogni disordine.<sup>31</sup>

Dopo queste riflessioni generali, l'autore di *Ricordi di Paul Eluard* passa a un'analisi più dettagliata del percorso del poeta attraverso le sue poesie, introdotte da un breve commento che le contestualizza all'interno del volume in cui sono comprese e presentate per lo più nella loro interezza, nella traduzione che Zanzotto stesso fornisce per l'occasione e che sarà esaminata più avanti nel presente capitolo.

Nell'intervento quasi contemporaneo *Eluard dopo dieci anni*, Zanzotto si concentra sulla tematica fondante della poesia dell'autore francese, quella amorosa, evidenziandone gli aspetti di legame con la tradizione e di originalità. Qui sono quasi assenti i precisi riferimenti biografici e i brani citati sono molto più ridotti e sono riportati in lingua originale: Zanzotto in questo caso non si cimenta dunque nella traduzione. È opportuno ricordare che il pubblico al quale qui si rivolge l'autore è quello dei lettori non necessariamente specialisti ma avvezzi al linguaggio di una rivista letteraria quale «Questo e altro».

---

30 Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., pp. 235-236.

31 Ivi, p. 236. Queste parole sono riprese quasi letteralmente nell'altro saggio eluardiano di Zanzotto: cfr. *Id.*, *Eluard dopo dieci anni*, cit., p. 117.

La considerazione iniziale, analogamente a quanto avviene in *Ricordo di Paul Eluard*, pone la questione del ruolo di questo poeta a dieci anni dalla scomparsa all'insegna della possibile distanza percepibile dalla cultura contemporanea nei suoi confronti:

In tempi ormai vicini a caratterizzarsi nella difficoltà di qualsiasi entusiasmo e disposti ad uno sguardo raggelato sulla realtà valutata «in sezione orizzontale» piuttosto che dinamicamente secondo le sue indicazioni e i suoi «propositi», Eluard può apparire abbastanza lontano.<sup>32</sup>

Zanzotto si propone dunque di evidenziare invece l'attualità di questo autore, posto a confronto con Joyce in ragione di «vistose convergenze» come sull'idea di un'«opera in progresso». Per Éluard tuttavia esiste una possibilità di salvezza, affidata alla centralità dell'amore, visto come sentimento universale e essenza stessa della poesia ma anche come devozione verso la donna, anzi una donna reale quale è Nusch. Nella componente amorosa risiedono le ragioni profonde del versificare eluardiano:

La poésie ininterrompue, la litania che così spesso si ritrova in Eluard, è l'espressione più adeguata dell'entusiasmo amoroso che sente di non aver mai abbastanza detto le proprie ragioni, è quel rinnovarsi che elabora il suo oggetto e aggiunge un'ulteriore abbondanza alla foltissima e screziata immagine del mondo.<sup>33</sup>

La presenza della donna amata consente la creazione di una «chanson complète», in sé conclusa e perfetta, tanto da non far temere la degerazione della passione in follia, come sembra paventare Noventa, citato da Zanzotto:

Affermò Noventa che «colpa d'amor e no' mancanza d'arte / fa che i poeti moderni sragiona»: ma Eluard, libero se mai altri da questa colpa, può dire «je fortifierai mon délire» nella sicurezza che il suo delirio è in ultima analisi il sopra-razionale «ragionamento d'amore».<sup>34</sup>

E proprio in alcuni versi d'amore rivolti alla donna amata Zanzotto individua l'essenza della

---

32 Ivi, p. 115.

33 Ivi, p. 116.

34 Ivi, p. 117.

poesia di Éluard:

Proprio il giorno avanti la scomparsa della donna Eluard aveva scritto quei versi in cui si riassume tutto il senso del suo lavoro (qui consciamente avvicinandosi addirittura ad una tematica ronsardiana-petrarchesca): «Je n'ai rien séparé mais j'ai doublé mon coeur / D'aimer, j'ai tout créé: réel, imaginaire, / J'ai donné sa raison, sa forme, sa chaleur / Et son rôle immortel à celle qui m'éclaire» (in *Le temps déborde*).<sup>35</sup>

La reazione dell'amore di fronte all'ingiustizia della morte è il «grido» di *Crier*, che Zanzotto cita qui in francese (mentre sono tradotti in italiano, come si è visto, i versi di questa poesia riportati in *Ungaretti: Terra Promessa e Ricordo di Paul Eluard*). La ricerca di una consolazione per tale tragica perdita fa approdare Éluard a «un'amorosa collera»<sup>36</sup> volta a un impeto per il riscatto dell'umanità. La forza vincente di questo amore denuncia, ipotizza qui il critico, un'impronta cristiana, pur non dichiarata:

Dando corpo agli schemi della dialettica (che del resto non risulta mai evidenziata nell'opera di Eluard) l'eros finisce per dominare anche attraverso le sue sconfitte; si apre, al di là della sua configurazione inevitabile di riconoscimento della «persona», a termini caritativi e messianici fino a far pensare ad un cristianesimo *refoulé* ma ostinatamente attivo.<sup>37</sup>

All'epoca di questi due saggi, Éluard era già un poeta piuttosto conosciuto in Italia.<sup>38</sup> Il primo testo di Éluard pubblicato in volume nel nostro paese è la traduzione del ritratto di Pablo Picasso: *A Pablo Picasso* (edizione italiana 1941).<sup>39</sup> La prima edizione italiana in volume di suoi versi, *Poesie*, risale invece al 1945<sup>40</sup>, e nasce in ambiente veneto, con traduzioni di Gennaro Masullo, Leone Traverso e Aldo Camerino. Dell'anno successivo una plaquette con dodici poesie tradotte da Duilio Morosini e disegni di Giuseppe Santomaso: *Grand air*.<sup>41</sup>

---

35 Ivi, p. 118. La poesia, eponima della raccolta, è tratta da Didier Desroches [Éluard], *Le temps déborde*, Paris, Cahiers d'art, 1947.

36 Zanzotto, *Eluard dopo dieci anni*, cit., p. 120.

37 Ivi, p. 121.

38 Un elenco delle traduzioni italiane del poeta si trova nella sezione bibliografica di Maria Laura Arcangeli Marenzi, *Il disincanto di Paul Eluard. La metafora pronominale*, Venezia, Libreria Universitaria, 1974, p. 194.

39 Éluard, *A Pablo Picasso*, introduzione e traduzione di Mario De Micheli, Bologna, Pattuglia, 1941.

40 *Id.*, *Poesie*, traduzioni di Gennaro Masullo, Leone Traverso, Aldo Camerino, Venezia, Cavallino, 1945. Si tratta di una scelta di testi tratti da diverse raccolte eluardiane.

41 *Id.*, *Grand air*, con ventisette disegni di Giuseppe Santomaso, dodici poesie tradotte da Duilio Morosini, con

Le traduzioni eluardiane più importanti, con le quali Zanzotto si è probabilmente confrontato, sono probabilmente quelle di Franco Fortini: *Poesia ininterrotta* (1948)<sup>42</sup> e *Poesie* (1955).<sup>43</sup> La conoscenza con il poeta e critico Fortini risale per Zanzotto a diversi anni prima: ha inizio con la recensione a *Dietro il paesaggio* da parte di Fortini e prosegue, mediante scambi epistolari, reciproci interventi critici e poesie dedicate da uno all'altro, fino al necrologio di Zanzotto per l'amico nel 1995.<sup>44</sup> È probabile dunque che la mediazione delle versioni di Fortini abbia agito in parte nell'accostamento di Zanzotto a Éluard.<sup>45</sup>

Nonostante esistessero dunque già traduzioni italiane di questo poeta, anche se non di tutte le sue poesie, Zanzotto decide, nel preparare l'intervento radiofonico per il Terzo programma Rai *Ricordo di Paul Eluard*, di approntare personalmente le versioni dei testi scelti. La selezione delle poesie è ispirata alla volontà di mostrare l'evoluzione poetica dell'autore, presentando in ordine cronologico di apparizione in volume componimenti considerati particolarmente rappresentativi e tratti da diverse raccolte eluardiane. Fatta eccezione per gli ultimi due testi riportati, le poesie qui tradotte sono già state selezionate dallo stesso Éluard all'interno della propria cospicua produzione per la silloge retrospettiva *Choix de poèmes*, del 1951.

Dai *Poèmes pour la paix*, «l'impidissimo libro giovanile cresciuto in gioia dentro l'inferno della guerra»<sup>46</sup>, sono tratte le poesie *Per lungo tempo ho avuto un volto inutile...* e *Tutta la fioritura dei frutti...*;<sup>47</sup> da *Capitale de la douleur*, «un libro di passione e di verità», *La tua chioma d'aranci nel vuoto del mondo...* e *Quella di sempre, tutta*;<sup>48</sup> dalla raccolta *Facile, Abbiamo compiuta la notte...*<sup>49</sup>, poesia in cui prosegue secondo Zanzotto «lo svolgimento del

---

una nota di Carlo Betocchi, a cura di Renzo Bertoni, Milano, Galleria Santa Redegonda, 1946.

42 *Id.*, *Poesia ininterrotta*, traduzione di Franco Fortini, illustrazioni di Bruno Cassinari, Torino, Einaudi, 1948.

43 *Id.*, *Poesie*, con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica, introduzione e traduzione di Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1955. Una parte dei testi qui presenti sarà ristampata in *Id.*, *Eluard*, poesie tradotte da Franco Fortini, presentazione di Louis Parrot, Milano, Nuova Accademia, 1961.

44 Un resoconto dettagliato del lungo e a volte contrastato sodalizio è fornito da Andrea Cortellessa, *Fortini-Zanzotto: il sangue, il clone, la madre-norma*, in *Id.*, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 133-164.

45 Una successiva traduzione illustre di Éluard, a testimoniare l'interesse di grandi poeti italiani per questo autore, si deve tra l'altro a Salvatore Quasimodo: si veda ad esempio Éluard, *Donner à voir*, traduzione di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, 1970.

46 Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., p. 237.

47 *Ibid.* Le poesie originali sono *J'ai eu longtemps un visage inutile...* e *Toute la fleur des fruits éclaire mon jardin...*, in Éluard, *Choix de poèmes*, cit., pp. 23 e 24.

48 In Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., pp. 237-238. In francese: *Ta chevelure d'orange dans le vide du monde...* e *Celle de toujours, toute*, in Éluard, *Choix de poèmes*, cit., pp. 71 e 73-74.

49 In Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., p. 239.

mito amoroso, quello che rende appunto facile la vita»<sup>50</sup>; ancora, da *Les yeux fertiles*, in cui gli occhi «sono apportatori di realtà e di generazione», è tratta *Essere*.<sup>51</sup> In seguito, il critico e traduttore si sofferma sui volumi *Les mains libres* e *Cours naturel*, che «brillano con incomparabile fulgore», e dai quali traduce rispettivamente *Bella mano* e *Giardino perduto*,<sup>52</sup> da *Chanson complète* trae *Non arrivare al cuore degli altri: uscirne*, «completa perché non solo vuole entrare nel cuore degli altri, ma anche uscirne»<sup>53</sup>; da *Médiuses*, *Io non sono solo*, in cui amare giustamente «rende giusto il mondo»<sup>54</sup>; da *Le livre ouvert* è scelta *Gridare*, con la sua «metafisica del grido»<sup>55</sup>; dall'«ode alla libertà» *Poesie et vérité* è riportata la celebre *Libertà*<sup>56</sup>, mentre da *Au rendez-vous allemand* è presentata la versione di *Gabriel Péri*<sup>57</sup>, su un'importante figura di martire della Resistenza francese.

Le ultime due poesie qui tradotte da Zanzotto, tratte da raccolte più recenti, non comprese nell'antologia eluardiana *Choix de poèmes*, segnano il superamento del dolore per la perdita di Nusch verso «un più alto dovere»<sup>58</sup>: si tratta di *Per un compleanno*, da *Le lit la table*, e *Detto con la forza dell'amore*, da *Poèmes politiques*.<sup>59</sup>

I 15 testi qui tradotti sono resi in versi italiani da Zanzotto con una fedeltà alle parole del testo originale che si fa a volte quasi letterale. Esistono tuttavia una serie di scarti tra le due versioni, dei quali si tenterà di fornire un quadro attraverso alcuni esempi.

Se soltanto di rado non è rispettata dal poeta italiano la suddivisione in strofe delle poesie di partenza, per quanto concerne invece la divisione in versi si assiste spesso a modifiche da

50 *Ibid.* Il testo francese è *Nous avons fait la nuit je tiens ta main je veille...*, in Éluard, *Facile*, Paris, N.R.F., 1935, ora in *Id.*, *Choix de poèmes*, cit., p. 159.

51 In Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., pp. 239-240. Dal francese *Être*, in *Choix de poèmes*, cit., p. 166. Come si è visto in precedenza, il primo verso di questo componimento è riportato da Zanzotto in esergo alla sua poesia «*L'attimo fuggente*».

52 In Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., pp. 240-241. Gli originali: *Belle main*, in Éluard, *Les mains libres*, Paris, Jeanne Bucher, 1937, poi in *Id.*, *Choix de poèmes*, cit., p. 181, e *Jardin perdu*, in *Id.*, *Cours naturel*, Paris, Sagittaire, 1937, poi in *Id.*, *Choix de poèmes*, cit., p. 197.

53 In Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., p. 241. La poesia è alle pp. 241-242. Il testo originale è *Ne pas aller au cœur des autres: en sortir*, in Éluard, *Chanson complète*, Paris, Gallimard, 1939, poi in *Id.*, *Choix de poèmes*, cit., pp. 225-226.

54 Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., p. 242. La poesia è tradotta da *Je ne suis pas seul*, in Éluard, *Médiuses*, Paris, Imprimerie Dorfinant, 1939, poi in *Id.*, *Choix de poèmes*, cit., p. 231.

55 Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., p. 243; la poesia alle pp. 243-244. Trascrizione italiana della citata *Crier*, in Éluard, *Choix de poèmes*, cit., pp. 244-245.

56 In Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., pp. 244-246. *Liberté* è ora in *Choix de poèmes* alle pp. 277-280.

57 In Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., p. 247; in francese in *Choix de poèmes*, cit., pp. 302-303.

58 Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, cit., p. 248.

59 Ivi, pp. 248-249. La prima poesia corrisponde alla settima parte (*Je fête l'essentiel je fête ta présence*) del breve poemetto *A celle qui répète ce que je dis*, in Éluard, *Le lit la table*, Geneve, Trois Collines, 1944, poi in *Id.*, *Le livre ouvert*, Paris, Gallimard, 1947, p. 186. Il secondo testo, in francese *Dit de la force de l'amour*, fa parte di *Poèmes politiques*, cit., p. 41.

parte del traduttore, soprattutto nei casi di versi lunghi nell'originale, che vengono spesso spezzati in due più brevi, come nei casi:

Toute la fleur des fruits éclaire mon jardin,	Tutta la fioritura dei frutti rischiara il mio giardino <sup>60</sup>
Et d'ombre où mes mains nues cherchent tous tes reflets	e d'ombra ove le mie mani nude cercano tutti i tuoi riflessi <sup>61</sup>
Nous avons fait la nuit je tiens ta main je veille	Abbiamo compiuta la notte Io tengo la tua mano, io veglio <sup>62</sup>
Notre image a gardé nos songes	la nostra immagine ha conservato tutti i nostri sogni <sup>63</sup>

In quest'ultimo caso, la nuova suddivisione consente inoltre di creare in italiano una rima tra il penultimo verso della strofa e il primo: «passato : conservato». Più raro il procedimento contrario, con l'unione di due versi prima divisi: da «Passionnément / Avec des mots» a «appassionatamente con parole».<sup>64</sup> Sembra che Zanzotto preferisca versi di misura media, il più possibile uniformi, e che cerchi quindi di evitare sia versi lunghi sia troppo brevi.

Inevitabile, nel passaggio francese-italiano, la perdita di alcuni tratti prosodici, quali le rime, che Éluard inserisce non di rado, insieme alle ripetizioni, per conferire un andamento da litania al dettato. Tuttavia, la sparizione di alcune rime è compensata dall'introduzione di altri espedienti fonico-ritmici. Si osservino i passaggi:

J'ai un visage pour être aimé	ho un volto per essere amato
J'ai un visage pour être heureux.	ho un volto per essere beato. <sup>65</sup>

---

60 Per le citazioni dai testi, si indicano d'ora in poi fino alla fine del capitolo soltanto il titolo del volume o saggio da cui sono tratti seguito dal numero di pagina. Qui, rispettivamente: *Choix de poèmes*, p. 24 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 237.

61 *Choix de poèmes*, p. 71 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 237.

62 *Choix de poèmes*, p. 159 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 239.

63 *Choix de poèmes*, p. 181 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 240.

64 *Ibid.*

65 *Choix de poèmes*, p. 23 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 237.

Sur les sentiers éveillés  
Sur les routes déployées  
Sur les places qui débordent

Sui sentieri ridesti  
sulle strade spiegate  
sulle piazze traboccate<sup>66</sup>

Je fête l'essentiel je fête ta présence

Celebro l'essenza la tua presenza<sup>67</sup>

J'entends le feu parler en riant de tiédeur  
J'entends un homme dire qu'il n'a pas  
souffert

già sente [sic] il fuoco ridendo parlar di tepore  
già sento un uomo dire che ignora il dolore<sup>68</sup>

Le pain le sang le ciel et le droit à l'espoir  
Pour tous les innocents qui haïssent le mal

pane sangue cielo e diritto a sperare  
per tutti gl'innocenti che odiano il male<sup>69</sup>

Le rime «amato : beato», «spiegate : traboccate», «essenza : presenza» e «tepore : dolore», nonché l'assonanza «sperare : male» non esistevano nel testo di partenza; in particolare, nel secondo caso il nuovo espediente compensa la perdita della rima «éveillés : déployées».

Nel seguente esempio, una modifica nell'ordine dei versi determina l'accostamento dei due versi in rima, la quale diventa così baciata:

Si je vous dis: «J'ai tout abandonné»  
C'est qu'elle n'est pas celle de mon corps,  
Je ne m'en suis jamais vanté,

Perché ella non è del mio corpo  
se vi dico «ho tutto abbandonato»,  
non me ne sono mai vantato,<sup>70</sup>

Spesso le variazioni introdotte da Zanzotto investono l'ordine delle parole, creando iperbati o chiasmi che avvicinano il dettato alla lingua poetica tradizionale italiana:

Mais tu n'as pas toujours été avec moi.

Ma tu sempre con me non sei stata.<sup>71</sup>

---

66 *Choix de poèmes*, p. 278 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 245.

67 *Le livre ouvert*, p. 186 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 248.

68 *Poèmes politiques*, p. 41 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 249.

69 *Poèmes politiques*, p. 41 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 248.

70 *Choix de poèmes*, p. 73 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 238.

71 *Choix de poèmes*, p. 71 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 238.

La mer te dit: sur moi, le ciel te dit: sur moi,      il mare dice: su me, dice il cielo: su me;<sup>72</sup>

Puis l'automne courtise ardemment l'hiver      e poi l'autunno ardente corteggia il vergine inverno<sup>73</sup>  
vierge

Et la chaleur aura raison des égoïstes      E il calore trionfo avrà sugli egoisti<sup>74</sup>

Nella medesima direzione di spostamento verso una lingua più conforme alla tradizione poetica vanno non di rado le scelte lessicali, di registro più sostenuto – se non di carattere marcatamente letterario – rispetto alle parole quotidiane di Éluard: «desio» per «désir»<sup>75</sup>, «dura oscurata» per «est encore obscurcie»<sup>76</sup>, «astro» per «étoile» e «beltà» per «bonté»<sup>77</sup>, e soprattutto «onusta» per «chargée»<sup>78</sup> sono chiari segni di questa tendenza.

Dal punto di vista sintattico, il traduttore pare voler alleggerire il dettato poetico, pur rispettando le ripetizioni anche di strutture e intere frasi che conferiscono l'aspetto di litania a molti dei testi eluardiani. Nei primi versi di *Gabriel Péri*, ad esempio, l'eliminazione delle relative a favore di coordinate, insieme alla sostituzione di una forma affermativa alla doppia negazione, rende più agevole la lettura:

Un homme est mort qui n'avait pour défense  
Que ses bras ouverts à la vie  
Un homme est mort qui n'avait d'autre route  
Que celle où l'on hait les fusils  
Un homme est mort qui continue la lutte  
Contre la mort contre l'oubli

Un uomo è morto ed aveva a difesa  
le sue braccia soltanto, aperte alla vita,

---

72 *Choix de poèmes*, p. 74 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 238.

73 *Le livre ouvert*, p. 186 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 248.

74 *Poèmes politiques*, p. 41 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 249.

75 *Choix de poèmes*, p. 71 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 237.

76 *Choix de poèmes*, p. 71 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 238.

77 *Choix de poèmes*, p. 159 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 239.

78 *Choix de poèmes*, p. 231 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 242.

un uomo è morto ed altra via non aveva  
 che quella ove s'odiano i fucili  
 un uomo è morto e continua la lotta  
 contro morte ed oblio<sup>79</sup>

Oppure, in qualche caso si attenua il carattere ripetitivo eliminando elementi ritenuti superflui:

Le mot chaleur le mot confiance	la parola calore la parola fiducia
Amour justice et le mot liberté	amore giustizia e libertà
Le mot enfant et le mot gentillesse	bambino e gentilezza
Et certains noms de fleurs et certains noms de fruits	certi nomi di fiori certi nomi di frutti
[...]	[...]
Et certains noms de pays de villages	e nomi di paesi e villaggi
Et certains noms de femmes et d'amis	e nomi di donne e d'amici <sup>80</sup>

Per comprendere meglio l'atteggiamento di Zanzotto traduttore di fronte al suo modello, sarà forse utile stabilire un confronto con Fortini ugualmente traduttore di Éluard. Prendendo ad esempio le prime strofe della più celebre poesia eluardiana, *Libertà*, e comparando la versione originale con quelle, rispettivamente, di Fortini e Zanzotto:

<i>Liberté</i>	<i>Libertà</i>	<i>Libertà</i>
Sur mes cahiers d'écolier	Sui miei quaderni di scuola	Su i quaderni di scolaro
Sur mon pupitre et les arbres	sul mio banco e sugli alberi	Su i miei banchi e gli alberi
Sur le sable sur la neige	sulla sabbia e sulla neve	Su la sabbia su la neve
J'écris ton nom	scrivo il tuo nome	Scrivo il tuo nome
Sur toutes les pages lues	Su tutte le pagine lette	Su ogni pagina che ho letto
Sur toutes les pages blanches	Su tutte le pagine bianche	Su ogni pagina che è bianca
Pierre sang papier ou cendre	pietra sangue carta cenere	Sasso sangue carta o cenere
J'écris ton nom	scrivo il tuo nome	Scrivo il tuo nome

79 *Choix de poèmes*, p. 302 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 247.

80 *Choix de poèmes*, pp. 302-303 e *Ricordo di Paul Eluard*, p. 247.

Sur les images dorées	Sulle figure dorate	Su le immagini dorate
Sur les armes des guerriers	sulle armature dei guerrieri	Su le armi dei guerrieri
Sur la couronne des rois	sulle corone dei sovrani	Su le corone dei re
J'écris ton nom <sup>81</sup>	scrivo il tuo nome <sup>82</sup>	Scrivo il tuo nome <sup>83</sup>

il fenomeno più evidente è un diverso trattamento metrico. Fortini punta infatti sulla musicalità iterata dei versi, applicando ove possibile il ritmo dell'ottonario, il che conferisce alla poesia un tono quasi da filastrocca. Zanzotto invece non costringe i versi nella gabbia dell'ottonario ma alterna misure diverse, evitando un ritmo troppo cadenzato, pur riproducendo l'iterazione formulare propria della poesia e, in generale, improntando la propria rielaborazione del testo a una maggiore libertà dagli schemi ritmici della tradizione.

---

81 *Choix de poèmes*, p. 277.

82 *Ricordo di Paul Eluard*, pp. 244-245.

83 Éluard, *Libertà*, in *Id.*, *Poesie*, introduzione e traduzione di Fortini, cit., p. 356.

## A confronto con Rimbaud: *Les chercheuses de poux*

L'incontro di Andrea Zanzotto con la poesia di Arthur Rimbaud si configura come un'autentica folgorazione, più volte ricordata dal poeta di Pieve di Soligo come un momento cruciale per la sua formazione culturale. In *Ripensando a Rimbaud*, l'unico testo critico sul poeta francese pubblicato da Zanzotto, egli ricorda infatti con precisione le circostanze di una scoperta che doveva lasciare in lui un segno indelebile:

Giunto a Padova, all'inizio dell'università, seppi dell'uscita di una sorta di *opera omnia* di Arthur Rimbaud. Dal mio limitato punto di vista di campagnolo veneto – perché tale mi consideravo – pensai che avrei potuto avere la grande occasione, a 17 anni, di sentire la vicinanza di uno che a 17 anni era già un “grande”. Per questo, raggranellati i soldi, ordinai alla libreria Draghi il volume *Œuvres de Arthur Rimbaud – vers et proses – préface de Paul Claudel*, Paris, Mercure de France, MCMXXXVII, il 6 novembre 1938.<sup>1</sup>

A quella data, Zanzotto aveva effettivamente appena compiuto 17 anni e aveva cominciato da poco a seguire le lezioni dell'Università di Padova: uscire dall'ambiente culturalmente ristretto del paese e della città di Treviso, in cui aveva frequentato l'Istituto magistrale, significava quindi scoprire nuove fonti di ispirazione in autori dei quali prima non sospettava l'esistenza. In un clima angusto come quello del periodo fascista, inoltre, spesso rivolgersi ad autori stranieri, su suggerimento di maestri non allineati, come il poeta Diego Valeri nell'Ateneo padovano, coincideva con l'assaporare un'inaspettata apertura su nuovi orizzonti. Tutto questo rappresenta, per Zanzotto, la lettura, alla fine degli anni '30, dell'opera di Rimbaud, preparata da un dibattito che, sebbene «in ritardo rispetto alla situazione culturale europea»<sup>2</sup>, pure esisteva nell'ambiente intellettuale italiano: infatti le prime notizie su Rimbaud, come ha affermato durante una conversazione con chi scrive<sup>3</sup>, gli derivano dalla

---

1 Zanzotto, *Ripensando a Rimbaud*, in *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di poeti veneti contemporanei con dodici opere figurative originali*, a cura di Marco Munaro, Rovigo, Il ponte del sale, 2004, p. 105.

2 *Ibid.*

3 Dalla conversazione del 27 marzo 2009: «arrivando a Padova la prima cosa che ho fatto è stata quella di comperare l'*opera omnia* di Rimbaud, mettendo via centesimino su centesimino. Non mi ricordo quanto costava ma era davvero un bel libro, l'avevo fatto venire dalla Francia. Avevo letto dell'esistenza di Rimbaud su una rivista cattolica, “Il Frontespizio”».

lettura del periodico letterario cattolico «Il Frontespizio». Su questa rivista infatti, nello stesso 1938 aveva avuto spazio un confronto polemico tra Carlo Betocchi e Carlo Bo a proposito del poeta francese, considerato dal primo come un innovatore che aveva esercitato una grande influenza anche sui poeti italiani, mentre da Bo non era ritenuto un punto di riferimento così determinante.<sup>4</sup>

Per uno studente quale era Zanzotto all'epoca, Rimbaud era un *enfant prodige* che, anche nella sua vicenda biografica avventurosa e misteriosa – «il suo lasciare di colpo la poesia per fuggire e dedicarsi in affari addirittura loschi»<sup>5</sup> – colpiva profondamente l'immaginario, anche perché, a differenza per esempio dell'ugualmente precoce Leopardi, non era stato ancora canonizzato dalla cultura italiana:

Io lo consideravo l'*enfant prodige* per eccellenza. Certo, c'era stato anche un Giacomo Leopardi: ma mentre Leopardi restava sullo sfondo del “necessario”, dell’“atteso”, Rimbaud rappresentava per noi un'assolutamente “inaspettata” novità, tanto più sorprendente e affascinante quanto più appariva vicino a noi, più avvicicabile di quanto non lo fosse Leopardi, già “classicizzato”.<sup>6</sup>

La poesia di Rimbaud giunge quasi a esprimere, per i giovani intellettuali italiani cresciuti durante il Ventennio, un'esigenza sentita ma impossibilitata, date le circostanze storiche e culturali, a fuoriuscire e ad assumere coscienza di sé:

Rimbaud stava anticipando in maniera sconvolgente qualcosa che tutti, in Italia, vagamente avevano avvertito e avvertivano, e che per noi, giovanissimi in quegli anni, era largamente futuribile: un prodigioso miscuglio di miti e di realtà riscoperte con occhio incantato.<sup>7</sup>

Il potere di ispirazione esercitato da queste poesie sul giovane Zanzotto lo induce a tentare subito una sorta di immedesimazione, riscrivendo nella propria lingua i versi per lui significativi, prima di tutto quelli del *Bateau ivre*:

---

4 Gli interventi in questione sono, rispettivamente: Carlo Betocchi, *La lezione di Rimbaud*, in «Il Frontespizio», a. X, n. 7, luglio 1938, e Carlo Bo, *Letteratura come vita*, in «Il Frontespizio», a. X, n. 8, agosto 1938.

5 Zanzotto, *Ripensando a Rimbaud*, cit., p. 105.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

Non appena acquistato il libro di Rimbaud, tradussi immediatamente, quasi avidamente, tutto d'un fiato, il *Bateau ivre* e altri frammenti, mai più da me rielaborati.<sup>8</sup>

Di questi esercizi di traduzione su Rimbaud, l'unico pubblicato è il testo di *Les chercheuses de poux*, accompagnato dal ricordo zanzottiano fin qui citato, nel volume collettivo *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di Poeti veneti contemporanei*, curato da Marco Munaro nel 2004.

Certamente, già prima del periodo evocato da Zanzotto per la sua scoperta di Rimbaud, era ben noto in Italia il «poète adolescent» (nato a Charleville nel 1854) dal talento precocissimo, che aveva scritto le sue poesie tra i 15 e i 21 anni e aveva poi abbandonato completamente l'attività letteraria per dedicarsi a viaggi avventurosi e a disparati commerci, fino alla morte, sopraggiunta a Marsiglia nel 1891. Nonostante Rimbaud abbia pubblicato di sua volontà soltanto poche poesie (la prima, *Les Étrennes des Orphelins*, nel 1870<sup>9</sup>) e un solo volume (*Une saison en enfer*, 1873<sup>10</sup>) già durante la vita si era circondato di leggenda in Francia, dove le sue opere erano state stampate, quando lui era ormai partito per l'Oriente, sia in rivista (prima di tutto in «Lutèce», nel 1883) sia in volume, in particolare per l'interessamento di Paul Verlaine, il quale aveva vissuto con Rimbaud, tra il 1871 e il 1873, una tumultuosa relazione.

La prima edizione in volume delle sue poesie è dunque, dopo l'iniziativa semiclandestina dell'editore Genonceaux (*Le Reliquaire*, 1891), quella delle *Poésies complètes*<sup>11</sup>, con prefazione di Verlaine. Quest'ultimo aveva anche pubblicato un saggio su Rimbaud nel suo libro del 1884 sui *Poètes maudits*<sup>12</sup>, contribuendo a crearne il mito.

Dopo l'edizione complessiva curata da Verlaine, emergono nuovi manoscritti di poesie inedite, che vengono stampati in rivista e in varie edizioni, fino a quella del *Mercure de France* citata da Zanzotto<sup>13</sup>, la quale resterà un punto di riferimento per i testi di Rimbaud per

---

8 Ivi, p. 106. Almeno due stesure manoscritte di *Il battello ubriaco*, insieme a una prova di *Le cercatrici di pidocchi*, sono conservate presso l'abitazione del poeta a Pieve di Soligo e destinate al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia.

9 Arthur Rimbaud, *Les Étrennes des Orphelins*, in «La Revue pour tous», 2 janvier 1870. Cfr. la bibliografia in *Id.*, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1972 (La Pléiade).

10 *Id.*, *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique, 1873.

11 *Id.*, *Poésies complètes*, préface de Paul Verlaine, Paris, Vanier, 1895.

12 Paul Verlaine, *Les poètes maudits. Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé*, Paris, Vanier, 1884.

13 *Id.*, *Œuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses*, revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions, mises en ordre et annotées par Paternie Berrichon, préface de Paul Claudel, Paris, Mercure de France, 1912;

molti anni, nonostante fosse carente dal punto di vista filologico, come osserva Zanzotto in *Ripensando a Rimbaud*:

Alcuni pensavano a una conversione di Rimbaud [...]. Sembrava assecondare questa concezione la stessa collocazione, in seguito radicalmente modificata in quanto oggi filologicamente non attendibile, dei libri di Rimbaud in questo volume, con *Une saison en enfer* (chiusa dal brano *Adieu*) posta alla fine del libro.<sup>14</sup>

Nella prefazione Paul Claudel suddivide la produzione di Rimbaud, in base a questa successione dei componimenti, in tre periodi: «La première est celle de la violence [...] La seconde période est celle du voyant. [...] Troisième période. – J'ai déjà cité souvent la *Saison en Enfer*».<sup>15</sup> Soltanto più tardi si stabilisce che la *Saison en enfer* non è l'ultimo atto della parabola poetica di Rimbaud: rimedierà a tale errata concezione della storia delle sue poesie l'edizione critica di Bouillane de Lacoste nel 1939<sup>16</sup>, sottoposta a ulteriori emendamenti in quella curata da Paul Hartmann del 1957.<sup>17</sup> Quest'ultima edizione costituisce il testo base per la pubblicazione delle *Œuvres complètes* nella serie della Pléiade.

In Italia, i primi a interessarsi a Rimbaud sono Papini e Soffici: in particolare quest'ultimo scopre il poeta francese durante il suo primo soggiorno a Parigi e gli dedica una monografia già nel 1911<sup>18</sup>, inaugurando gli studi critici su di lui nel nostro paese. Per quanto riguarda le traduzioni, per la prima edizione in volume di versi di Rimbaud si dovrà attendere il 1919, anno di uscita della versione di Oreste Ferrari dei *Poemi in prosa* per Sonzogno<sup>19</sup>; segue l'edizione del 1923 delle opere complete, tradotta da Decio Cinti.<sup>20</sup>

Come altri poeti italiani, che pure si sono occupati di Rimbaud e ne hanno tradotto qualche

---

con diverse ristampe successive.

14 Zanzotto, *Ripensando a Rimbaud*, cit., p. 105.

15 Paul Claudel, *Rimbaud*, in Rimbaud, *Œuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses*, cit., pp. 7-11.

16 Rimbaud, *Poésies*, édition critique, introduction et notes par Henri de Bouillane de Lacoste, Paris, Mercure de France, 1939.

17 *Id.*, *Œuvres*, texte révisé par Paul Hartmann, Strasbourg, Brocéliande, 1957.

18 Ardengo Soffici, *Arthur Rimbaud*, Firenze, La rinascita del libro, 1911. Nell'*incipit* del saggio, Soffici lamenta lo scarso interesse mostrato in Italia fino a quel momento per il poeta francese: «Chi conosce in Italia gli scritti di Jean-Arthur Rimbaud? Chi ne conosce pure il nome? Pochi o nessuno, a quel che pare: nessuno per lo meno ne parla o ne scrive».

19 Rimbaud, *Poemi in prosa. I deserti dell'amore, Le illuminazioni, Una stagione all'inferno*, traduzione di Oreste Ferrari, Milano, Sonzogno, 1919.

20 *Id.*, *I deserti dell'amore. Versi e prose. Le illuminazioni. Una stagione nell'inferno*, traduzione di Decio Cinti, Milano, Modernissima, 1923.

poesia<sup>21</sup>, Zanzotto, pur considerandolo uno dei principali riferimenti poetici, ha mostrato una forte ritrosia non solo dal pubblicare traduzioni da suoi testi, ma anche dal dedicargli studi critici, come ha invece fatto per numerosi altri autori. *Ripensando a Rimbaud* è soprattutto una rievocazione del proprio avvicinamento a questo autore, ma manca un intervento di analisi sulla sua opera (forse è il segno di un'ammirazione così intensa da provocare afasia). Non poche sono tuttavia le occasioni in cui Zanzotto cita Rimbaud nei suoi scritti critici incentrati su altri argomenti. In *Infanzie, poesie, scuoletta* (1973), Rimbaud è coinvolto, appena prima del riferimento a Pascoli, in relazione alla figura del fanciullo-poeta:

Certo con questo *puer* aveva a che fare soprattutto Rimbaud, il «poeta di sette anni», che pur finisce col pronunciare la bestemmia contro la poesia e che prefigura (ed esaurisce), nel fanciullo e nell'adolescente travolti dal silenzio, la poesia come rivoluzione-autocombustione d'infanzia, di cui l'adulto e l'adultismo non possono essere il momento successivo, bensì la negazione.<sup>22</sup>

La citazione è ispirata alla celebre poesia *Les poètes de sept ans*, ritratto di un fanciullo apparentemente obbediente che sente però con violenza l'oppressione della società adulta rappresentata dalla Madre e trova consolazione soltanto in piccoli gesti di ribellione e in sogni letterari.

In seguito, nel testo critico *I cento metri* (1974), Giovanni Comisso è definito «absolument moderne, secondo l'aspirazione e il programma di Rimbaud»<sup>23</sup>, espresso dal poeta francese nel testo finale, *Adieu*, di *Une saison en enfer*. Ancora, sul tema del viaggio come ricerca di una perdita di sé, trattato a proposito di Joseph Conrad (*Il compagno segreto*, 1975), è istituita un'associazione di idee con il *Bateau ivre*:

Ma in queste zone si attesta anche Rimbaud, e il *bateau ivre*, il rifiuto, l'avventura africana, consuonano misteriosamente con le navi di Conrad, che dovrebbero essere emblema di ordine e di saggezza ma sono invece un po' ivres, e col suo Congo che rovescia le proprie

---

21 Cfr., ad esempio, lo scheiwilleriano *Omaggio a Rimbaud di poeti italiani viventi*, Milano, Scheiwiller, 1954, con traduzioni di Riccardo Bacchelli, Luigi Bartolini, Attilio Bertolucci e Diego Valeri; ma anche, per l'ambito veneto, il volume *Da Rimbaud a Rimbaud*, che, oltre alla versione zanzottiana, presenta, tra le altre, quelle di Fernando Bandini, Nico Naldini, Giuliano Scabia e Gian Mario Villalta.

22 Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta*, ora in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1168-1169.

23 *Id.*, *I cento metri*, ora in *Id.*, *Fantasie di avvicinamento*, p. 219.

tenebre in rivelazione delle tenebre, ben più reali, dell'Europa colonialista.<sup>24</sup>

Un curioso parallelo tra psicanalisi e poesia francese emerge in *Nei paraggi di Lacan* (1979); in tale contesto Rimbaud è sovrapposto a Freud, forse per il suo ruolo di iniziatore di un certo modo di fare poesia e di concepire il ruolo del poeta, contro un Mallarmé-Lacan giunto in un secondo momento sullo stesso cammino<sup>25</sup>, mentre più tardi (*Presenza di Betocchi*, 1987) Zanzotto collocherà il fare poetico a cui aspira Betocchi «in un territorio di complessità culturale che va da Dante, a Rimbaud, ai più audaci dei moderni».<sup>26</sup>

Nel corso del contributo *Su Teorema (film e scritto)* (1982), che riguarda appunto il film di Pasolini così intitolato, il poeta francese assume un'importanza centrale per l'interpretazione del lungometraggio, come osserva Fabio Pierangeli:

Zanzotto segue e interpreta, da poeta, l'ossimoro di Pasolini: il soffio carnale del corpo. Se il regista ci avverte che come sempre ha ritagliato il film via via sul fisico dell'attore, l'algido Terence Stamp, Zanzotto immagina di impersonificare il poetico sguardo alieno: Arthur Rimbaud.<sup>27</sup>

Dal punto di vista di Zanzotto, la chiave di lettura principale per comprendere la funzione simbolica del protagonista – il misterioso Visitatore che irrompe in una famiglia borghese a sconvolgerne per sempre gli equilibri – va individuata nel libro delle *Illuminations* che il personaggio porta con sé e legge in alcune scene del film. Il Messaggero incarnerebbe dunque, nel segno di Rimbaud, la poesia stessa, con la sua potenza rivoluzionaria:

Non sarà arrischiato dunque dire che *Teorema* è la testimonianza di quel salto di qualità nell'esistenza che è l'irruzione dello sguardo poetico: e la chiave ce l'ha fornita Pier Paolo stesso mettendo in mano al suo angelo, così difficilmente catalogabile, il libro di Rimbaud. [...] se ben si pensa, quale angelo simbolico della poesia stessa, e di ogni travolgente innovazione, più che Rimbaud?<sup>28</sup>

---

24 *Id.*, *Il compagno segreto*, ivi, p. 247.

25 *Id.*, *Nei paraggi di Lacan*, in *Effetto Lacan*, a cura di Annamaria D'Agostino, Cosenza, Lerici, 1979; ora in Zanzotto, *Aure e disincanti*, cit., p. 173.

26 *Id.*, *Presenza di Betocchi*, in *Carlo Betocchi*, Atti del Convegno di studi, Firenze, 30-31 ottobre 1987, a cura di Luigina Stefani, Firenze, Le Lettere, 1990; ora in Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 255.

27 Fabio Pierangeli, *Zanzotto, Rimbaud, il Visitatore*, in *Omaggio a Zanzotto per i suoi ottanta anni*, a cura di Raffaele Manica, Manziana, Vecchiarelli, 2001, p. 109.

28 Zanzotto, *Su Teorema (film e scritto)*, in *Per rileggere Pasolini. Materiali*, Bellinzona, Salvioni, 1982; ora in

A sua volta, la figura di Rimbaud potrebbe essere identificata con il personaggio «alieno», fuori da ogni schema costituito e fuori posto nel mondo borghese:

Rimbaud, come incarnazione della poesia in uno dei suoi più gloriosi momenti rivoluzionari che ha aperto vie imprevedibili, ben può rappresentare, anzi «essere», quella forza sempre attiva che concede uno sguardo diverso sulla realtà, uno sguardo un po' da «alieno».<sup>29</sup>

Così centrale per la sua idea di poesia nell'immaginario zanzottiano, Rimbaud è anche una fonte per la sua poesia, ma mai scoperta, come invece avviene per Hölderlin o Éluard. Tuttavia, alcuni commentatori di Zanzotto hanno ritrovato chiare ascendenze nei suoi versi del poeta del *Bateau ivre* e di *Une saison en enfer*; Stefano Dal Bianco osserva ad esempio, nelle sue note alla poesia *Quanta notte* (in *Dietro il paesaggio*):

La ripetizione anaforica della prima persona del verbo al passato («Quanto ho sofferto... Non ho voluto... non sono uscito... ho chiuso... mi sono accorto... Ho camminato... ho raggiunto... Non ho temuto... Ho pianto... ho pianto») ricorda *Le bateau ivre*; lo stesso modulo simbolista è in *La fredda tromba* e in *Dietro il paesaggio*.<sup>30</sup>

Di certo, insieme al *Bateau ivre*, il testo di Rimbaud che più ha incantato Zanzotto è *Les chercheuses de poux*, come da lui ribadito in varie sedi e ancora una volta in *Ripensando a Rimbaud*:

Il mio interesse si rivolgeva anche a altre poesie, ma soprattutto mi esaltava *Les Chercheuses de poux*. Si può dire che Rimbaud tramutava la triste esperienza diffusa dell'impidocchiamento infantile in un'inenarrabile leggenda divina.<sup>31</sup>

Pubblicata per la prima volta in *Dinah Samuel*, romanzo di Félicien Champsaur (1882)<sup>32</sup>, soltanto in parte (terza e quarta strofa) e sotto il nome di Arthur Cimber, *Les chercheuses de*

---

Zanzotto, *Aure e disincanti*, cit., p. 162.

29 Ivi, p. 163.

30 Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1412.

31 Zanzotto, *Ripensando a Rimbaud*, cit., p. 106.

32 Félicien Champsaur, *Dinah Samuel*, Paris, Ollendorff, 1882.

*poux* appare nella sua completezza per opera di Verlaine su «Lutèce» nel 1883.<sup>33</sup> La data di composizione è incerta: si è cercato invano di attribuire un'identità storica alle protagoniste della poesia per collocarla cronologicamente in una fase o in un'altra della produzione di Rimbaud: sembra ora che la si possa datare al 1871, probabilmente agli ultimi mesi.<sup>34</sup>

Per Zanzotto il testo della poesia, così come l'ha conosciuta per la prima volta, è quello delle *Œuvres* del *Mercur de France*. La traduzione è stata ricavata da quest'ultima edizione e non è stata poi modificata, almeno a giudicare dal fatto che il poeta italiano rende il primo verso della seconda quartina con «E siedono il fanciullo presso l'aperta finestra»<sup>35</sup>, trasposizione di «Et asseoient l'enfant auprès d'une croisée»<sup>36</sup>, mentre le altre principali edizioni presentano, invece di «auprès d'», «devant»<sup>37</sup> (cui il traduttore avrebbe probabilmente fatto corrispondere piuttosto «davanti a»). Sembra che l'innovazione sia stata aggiunta arbitrariamente da Paternè Berrichon, il curatore del volume posseduto da Zanzotto.<sup>38</sup>

Inserita da Berrichon nella sezione *Premiers vers*, la poesia è costituita da cinque quartine di alessandrini rimati secondo lo schema ABAB. La versificazione tradizionale, spesso seguita da Rimbaud nei suoi componimenti, non limita ma mette piuttosto in risalto l'originalità delle immagini descritte. La gabbia dei versi, superata da frequenti *enjambements*, è stata altrove definita in termini quasi psicanalitici come una rappresentazione della madre, portavoce dell'ordine sociale nella citata *Les poètes de sept ans*.<sup>39</sup>

Nella versione zanzottiana, il cui titolo è lasciato, come per gli altri testi del volume, in lingua originale, per volontà del curatore di ovviare all'assenza del testo a fronte lasciando del francese «qualche lacerto come si trattasse appunto di parole di una lingua scomparsa»<sup>40</sup>, è più irregolare la misura dei versi; sono frequenti tuttavia i doppi settenari, che corrispondono in italiano all'alessandrino (es. «lo sciame bianco anela degl'indistinti sogni»), e i versi lunghi

---

33 Rimbaud, *Les chercheuses de poux*, in «Lutèce», 2-9 novembre 1883.

34 Cfr. il commento alla poesia in *Id.*, *Œuvres complètes*, édition établie par Antoine Adam, cit., pp. 913-914.

35 Rimbaud, *Les chercheuses de poux*, traduzione di Andrea Zanzotto, in *Da Rimbaud a Rimbaud*, cit., p. 40.

Tutte le citazioni dalla traduzione zanzottiana sono tratte da quest'unica edizione.

36 *Id.*, *Les chercheuses de poux*, in *Id.*, *Œuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses*, cit., p. 91.

37 Cfr. per esempio l'edizione della Pléiade: *Id.*, *Œuvres complètes*, édition établie par Antoine Adam, cit., p. 65.

38 Secondo Antoine Adam, «Berrichon a corrigé sur épreuve, pour l'édition de 1898, devant une croisée en auprès d'une croisée, sans qu'on puisse savoir sur quelle raison il se fondait.» *Ivi*, p. 914.

39 «La madre (significato) e il verso (forma) sono la stessa cosa. L'alessandrino ha la stessa funzione coercitiva e tirannica della madre (in tale atteggiamento presentata nella prima strofa della poesia); è lo strumento dell'ipocrisia, l'ipocrisia del poeta che rispetta con insofferenza la tradizione, l'ipocrisia della madre che, al contrario, se ne fa espressione e oppressiva custode.» Mario Richter, *Sulla sintassi di Rimbaud (un problema di traduzione poetica)*, in *Rimbaud. Le poème en prose et la traduction poétique*, édité par Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr, 1988, p. 187.

40 Marco Munaro, *Prefazione*, in *Da Rimbaud a Rimbaud*, cit., p. 8.

composti da due ottonari (es. «Quando la fronte del bimbo piena di rosse tormente») o da settenario+ottonario (es. «E siedono il fanciullo presso l'aperta finestra»).

Il poeta traduttore tenta di adeguare la nuova veste linguistica alla volontà del primo autore cercando una fedeltà che si concili con le esigenze del testo poetico. Gli *enjambements*, importanti, come si è accennato, per spezzare il ritmo cadenzato dell'alessandrino, sono resi allo stesso modo (sempre con separazione sostantivo / attributo) nel nuovo testo: «croisée / Grande [finestra / grande]»<sup>41</sup>, «salives / Reprises [salive / riprese]» e «silences / Parfumés [silenzi / odorosi]».

Inevitabile la perdita delle rime originarie, con parziali recuperi attraverso assonanze (quali «tormente : sorelle», «dolci : pidocchi»), quasi-rime («fiori : irroro : terrore», «silenzi : indolenze») o rime interne («E il fanciullo si sente nelle lente carezze»).

Le inversioni nell'ordine delle parole all'interno del verso sono poi funzionali al nuovo equilibrio ritmico e contribuiscono spesso a spostare l'andamento verso un linguaggio poetico più marcato: da «implore l'essaim blanc» si passa a «lo sciame bianco anela», da «haleines craintives» a «pavidi aliti», da «qui pourrait délirer» a «che delirar potrebbe».

Sul piano lessicale, oltre a un registro elevato che chiama in causa il linguaggio aulico della poesia (basti notare la scelta di «desio» per «desir», «odorosi» per «Parfumés» e «ignavia» per «Paresse») le variazioni più significative muovono nella direzione di una maggiore essenzialità del dettato, anche mediante la soppressione vera e propria di alcuni elementi. Si osservino ad esempio i passaggi (evidenziati in grassetto gli elementi mancanti nel testo di arrivo):

[...] où l' <b>air</b> bleu baigne un fouillis de fleurs	[...] dove l'azzurro bagna un folto di fiori.
Qui fleurent de <b>longs</b> miels végétaux et rosés	che olezzano di mieli vegetali e rosati
Sous leurs ongles royaux <b>la mort des</b> petits poux.	sotto le unghie regali i minuti pidocchi.

Più raramente la traduzione è esplicitativa e sembra svolgere ciò che in partenza è più sintetico, come nel caso di «con le fragili dita che hanno le unghie d'argento» per «Avec de frères doigts aux ongles argentins».

All'aggettivo Zanzotto preferisce poi in alcuni casi un complemento: al *tricolon* qualificativo

---

<sup>41</sup> Per le citazioni dal testo francese si fa d'ora in poi riferimento unicamente all'edizione conosciuta per prima da Zanzotto: *Œuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses*, cit., pp. 91-92.

del verso «Promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs» fa corrispondere un aggettivo e un doppio complemento: «vanno le lunghe dita d'incanto e di terrore».

In genere, il poeta italiano ha poi la tendenza a evitare i connettivi ritenuti non indispensabili, favorendo legami per asindeto che accentuano il carattere di libera associazione di immagini, proprio, appunto, della poesia simbolista, fino a modificare in parte il senso (come avviene chiaramente nel primo dei seguenti casi, dove all'alternativa si sostituisce un'equivalenza):

Reprises sur la lèvre ou désirs de baisers.                      riprese a fior di labbra, desiderio di baci.

Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer.      un desio senza tregua sorger, morir, di pianto.

Il traduttore Zanzotto riesce così pienamente nell'intento di riprodurre l'atmosfera rarefatta di un testo che fin da subito aveva coinvolto nel proprio incanto fiabesco la sua sensibilità di poeta.

## Un incessante dialogo poetico: Zanzotto e Hölderlin

Il legame stabilito dal poeta Andrea Zanzotto con il suo predecessore Friedrich Hölderlin conosce diverse declinazioni: dalla traduzione di alcuni frammenti alla citazione all'interno di scritti in prosa o poesie fino alla ripresa di temi e riflessioni dell'autore tedesco nel proprio fare poetico.

Lo nota tra gli altri il germanista Luigi Reitani, il quale sostiene che per Zanzotto quello con Hölderlin è «un confronto ineluttabile con un proprio “doppio” poetico»<sup>1</sup>. Esaminare il suo rapporto con Hölderlin significa dunque assumere un punto di vista privilegiato sulla relazione stabilita dal poeta di Pieve di Soligo con i suoi modelli, poiché Hölderlin rappresenta, come affermato più volte da Zanzotto nei suoi scritti critici e in varie interviste rilasciate<sup>2</sup>, uno dei punti di riferimento principali della sua formazione e produzione poetica.

Supporto indispensabile per questa analisi è ormai il saggio *Con Hölderlin, una leggenda*<sup>3</sup>, introduzione di Zanzotto al “Meridiano” *Tutte le liriche* di Hölderlin, pubblicato nel 2001 a cura dello stesso Reitani. In questo intervento, nel quale più che altrove l'autore pone se stesso al centro dell'argomentazione, sia come lettore/critico di Hölderlin sia come poeta a sua volta, Zanzotto stabilisce fin da subito una comunanza con il poeta tedesco all'insegna del ruolo che la poesia può ancora svolgere, seppure in tempi ad essa avversi, all'insegna di una ritrovata fanciullezza. Se già in *Infanzie, poesie, scuoletta* (1973) Zanzotto aveva affidato al nesso tra poesia e infanzia la possibilità di un dire senza remore, anche terribile, ma autentico e proiettato verso il futuro<sup>4</sup>, ora è esplicitamente la figura holderliniana dello «Knabe», il “fanciullo”, appunto, che consente di giustificare l'esistenza di una comunità di poeti al di là

---

1 Luigi Reitani, *Le traduzioni di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento*, in «Il Veltro», a. XLIX, n. 4-6, luglio-dicembre 2005, p. 195. Secondo Reitani, inoltre, «L'autore italiano del Novecento che [...] più di ogni altro sembra accogliere la lezione di Hölderlin è sicuramente Andrea Zanzotto.» Ivi, p. 194. Non a caso nel 2005 Zanzotto riceve, primo italiano, il premio Hölderlin conferito dall'Università di Tubinga, per il ruolo primario attribuito a Hölderlin nella sua opera.

2 Anche in una conversazione avuta con chi scrive, svoltasi a Pieve di Soligo il 9 giugno 2010, il poeta ha così ribadito la costante presenza di Hölderlin nella sua produzione fino dagli inizi: «D'altra parte c'è stato l'incontro con Hölderlin, che non è stato solo qualche cosa di grandioso come Rimbaud, ma per di più la scoperta di un elemento tragico della poesia. Quindi spesso salta fuori qualche riferimento a Hölderlin, per non dire in ogni mio libro. Era quasi una porta di accesso a un grado alto della poesia.»

3 Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, in Friederich Hölderlin, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2001, pp. IX-XXIV.

4 Cfr. Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, cit., p. 1189-1190.

delle distanze cronologiche:

Che può contare il riflesso di Hölderlin nelle scritture di un «giovane del XX secolo» (espressione che si trova in un abbozzo di lettera così indirizzata da Leopardi e che sembra implicita anche in tutto il discorso di Hölderlin, così teso al futuro)? Quel giovane, diventato un vecchio, vive ora in un mondo in cui la poesia trova più che mai nodi e vuoti che fanno pensare quasi a un suo ottenebramento... [...] La sensazione di una mia *hybris*, solo nel nominare troppo il grande Hölderlin, mi ha del resto perseguitato, e non è certo scusata qui, in questa nota. Solo per quel tanto di *Knabe* (parola meravigliosamente di largo campo semantico) che ricongiunge - come un dato iniziale - tutti i *Knaben* di tutti i tempi e che li ricongiunge in quello di una poiesis intrinseca all'esistere, in qualche modo quel giovane-vecchio può essere compreso.<sup>5</sup>

Nell'evocare il percorso di Hölderlin, Zanzotto ricorda anche alcune affinità biografiche, che si ripercuotono sulla rispettiva sensibilità poetica. La presenza ad esempio di un paesaggio di riferimento per entrambi, ricco di voci e di significati pregnanti:

Le *Ufer*, in fondo queste sponde, il fiume, le colline sono il mio paesaggio solighese che ha qualche affinità esteriore con la Svevia di Hölderlin, anche se ora è difficile per me riconoscerlo attraverso tutte le alterazioni subite. Analogie fondamentali però sussistevano: la presenza costante della montagna, come orizzonte privilegiato e partitura del mondo, i pochi passi dal paese che portavano a un clivo, a un boschetto dove sentirsi vicini/lontani rispetto alla propria casa.<sup>6</sup>

Ancora, Zanzotto spiega mediante un'analogia con le peregrinazioni francesi di suo padre la particolare sensazione scaturita dall'esperienza drammatica e misteriosa di Hölderlin a Bordeaux:

Mio padre fu in Francia parecchie volte, anche per ragioni politiche, e nella zona di Bordeaux. Forse per questo, ripensando a Hölderlin, forti furono le risonanze in me a proposito del concitato e misterioso viaggio del poeta attraverso la Francia, da dove era ritornato a piedi, maturando i temi che lo avevano sconvolto terribilmente, dopo il crollo del

---

5 *Id.*, *Con Hölderlin, una leggenda*, cit., p. XI.

6 *Ivi*, p. XIV.

rapporto con Susette-Diotima, e le conseguenti peregrinazioni, in cui però la sua creatività aveva trovato le prime altissime espressioni.

Non sarà forse inutile dunque ricordare i principali avvenimenti della vita di Hölderlin<sup>7</sup>, tra i quali è in effetti possibile riscontrare alcune analogie con l'esperienza del poeta a lui successivo.

Nato a Lauffen sul Neckar nel 1770, Friedrich Hölderlin vive un'infanzia segnata dal lutto: nel 1772 viene a mancare improvvisamente il padre, mentre nel 1775 moriranno due sorelle di Friedrich, una di quattro anni e una di pochi mesi. Nel frattempo la madre si è risposata e la famiglia si è trasferita a Nürtingen. Una nuova nata, Rosina, non sopravviverà oltre i 5 anni e anche il secondo marito della madre, al quale Friedrich era molto legato, scomparirà nel 1779. Anche l'infanzia e adolescenza di Zanzotto sono state segnate da due lutti familiari<sup>8</sup>: la scomparsa, rispettivamente nel 1929 e nel 1937, delle sorelle gemelle Marina e Angela, nate nel 1923. Inoltre, le prolungate assenze del padre Giovanni, costretto più volte a spostarsi per motivi politici, hanno segnato un vuoto nella casa del giovane Andrea Zanzotto.

Destinato dalla famiglia a compiere studi ecclesiastici, Hölderlin fa il suo ingresso in seminario nel 1784 nel convento di Denkendorf, dove scrive le sue prime poesie. Quattro anni dopo entra nel prestigioso collegio di studi teologici "Stift" di Tubinga: qui avrà modo di conoscere, tra gli altri, Hegel e Schelling.

Hölderlin pubblica la sua prima poesia, *Hymne an die Muse*, nel 1791, sul *Musenalmanach fürs Jahr 1792*. Continuerà a scrivere poesie fino alla morte, dandole alle stampe soltanto su riviste e non arrivando mai a raccoglierle in volume di propria iniziativa.

Al 1793 risale l'incontro, fondamentale, con Friedrich Schiller, che lo introduce tra l'altro nel salotto letterario di Charlotte von Kalb e che diventerà per lui una guida e un modello, a volte addirittura ingombrante. Alla volontà di allontanarsi da Schiller si attribuisce in parte l'allontanamento improvviso di Hölderlin da Jena, dove si era trasferito nel 1795. Nel 1796, durante il suo servizio come precettore dei figli del banchiere Gontard a Francoforte, nasce la relazione di Hölderlin con la moglie del padrone di casa, Susette Gontard, da lui chiamata "Diotima" nei suoi scritti. La relazione continuerà anche dopo la fine del suo servizio presso i Gontard, fino al 1800, alla vigilia di un ulteriore trasferimento del poeta, questa volta in Svizzera.

---

7 La fonte principale è la *Cronologia* di Luigi Reitani in Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., pp. LXXI-CXII.

8 Cfr. Villalta, *Cronologia*, cit., pp. XCVIII-CIV.

Pubblicato nel 1797 il primo volume del romanzo *Hyperion* e il secondo volume due anni dopo, Hölderlin è chiamato nel 1801 in Francia, a Bordeaux, come precettore. Tornerà in Svevia a piedi dopo alcuni mesi, mostrando ormai evidenti segni di un crollo psicofisico, forse dovuto alla notizia della morte di Susette Gontard, avvenuta poco prima.

Al periodo di Bordeaux risalgono probabilmente le sue traduzioni da Sofocle: le tragedie *Antigone* e *Edipo tiranno*, che escono nel 1804, accolte con parole di scherno da Schiller.

Dopo il ricovero in una clinica psichiatrica, nel 1807 Hölderlin è considerato incurabile e viene affidato a Tubinga alla famiglia del falegname Ernst Zimmer, che gli destinerà una stanza al piano superiore della casa, chiamata per la sua forma “la torre”. Lì il poeta trascorrerà il resto della sua vita, trentasei anni, in uno stato di alterazione mentale discontinua, con violente crisi alternate a periodi di calma e di apparente ripresa. Soltanto una parte degli scritti e delle poesie di questo periodo, firmati anche con vari pseudonimi, tra i quali quello di «Scardanelli», sono stati conservati.

A proposito di questo «ottenebramento» mentale di Hölderlin, Zanzotto evoca una propria crisi, avvenuta più o meno alla stessa età dell'altro poeta. Una crisi che aveva generato una sorta di patologia ossessiva legata proprio all'influenza hölderliniana:

Dopo i trent'anni ebbi una crisi nervosa violentissima, in cui entravano ragioni affettive. Tra il suicidio di Pavese e la sempre cara persona di Hölderlin scattava in me nella fobia e nel panico il fatato suono di *Metà della vita* (*Hälfte des Lebens*), che sentii mio, personale, fino quasi a sviluppare – come mi disse uno psicanalista – una specie di Hölderlin-fobia impropria. L'immagine consolante però prevaleva sulla paura di dover subire una precoce forma di crollo.<sup>9</sup>

La prima raccolta in volume delle poesie di Hölderlin esce poi nel 1826, vivente l'autore, ma a cura di Ludwig Uhland e Gustav Schwab. Già nel 1806 le sue poesie pubblicate in diversi almanacchi avevano suscitato grande interesse presso i romantici, ora l'interesse per la sua opera è alimentato, oltre che dalla comparsa di saggi critici su di essa, dal mito del poeta folle che si sta ormai diffondendo, anche fuori dall'ambito germanico<sup>10</sup>.

Dopo la morte di Hölderlin, avvenuta nel 1843 per una polmonite, esce in due volumi la

---

<sup>9</sup> Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, cit., p. XXI.

<sup>10</sup> Sulla sua tormentata vicenda biografica iniziano infatti a essere scritti racconti romanzati, come quello del francese Samuel-Henry Berthoud, intitolato *Holderlin* (1840) e ripreso in Italia sul «Corriere delle Dame» del 25 ottobre 1841.

prima edizione (1846) delle sue opere complete, a cura e con un saggio biografico di Christoph Schwab. Nel Novecento si sono poi susseguiti vari tentativi di fornire l'edizione critica dell'intera produzione hölderliniana. Tuttavia, per l'edizione dei "Meridiani" citata, Luigi Reitani assume criteri in parte diversi rispetto a questi tentativi, presentando prima le poesie pubblicate in almanacchi e riviste e poi quelle del lascito, in ordine topografico dei manoscritti ritrovati<sup>11</sup>.

In *Con Hölderlin, una leggenda*, nel ripercorrere la storia del proprio avvicinamento a Hölderlin, Zanzotto ricorda come il primo incontro con il poeta tedesco sia avvenuto a Padova, a diciassette anni, quando già iniziava a frequentare l'università:

Nelle università c'era un attivo movimento culturale, cui molti partecipavano. Un amico mi fece avere una vecchia edizione di Hölderlin in caratteri gotici, assicurandomi che avrei riconosciuto senza alcun dubbio un grande poeta, e io cominciai, col poco tedesco che avevo, a decifrarlo. In quel periodo esercitavo il massimo bricolage tra varie lingue e materie cercando di imparare un po' di questo e un po' di quello al di fuori dei programmi ufficiali. L'incontro con Hölderlin è stato tanto intenso quanto quello con Rimbaud, e i due incontri sono avvenuti quasi contemporaneamente.<sup>12</sup>

Probabilmente ha agito sulla conoscenza di questo poeta anche la presenza, tra i maestri di Zanzotto nell'ateneo padovano, di Diego Valeri, poeta e traduttore, anche di alcune poesie di Hölderlin stesso<sup>13</sup>. Tuttavia, Valeri non è citato tra i traduttori italiani evocati da Zanzotto come quelli da lui conosciuti nel tempo e che lo hanno accompagnato nella sua continua lettura del poeta tedesco:

Ho incontrato a poca distanza di tempo le prime traduzioni; circolava quella di Vincenzo Errante. Era ampia e, quando l'ebbi sott'occhio, con quella mi aiutavo a capire. Presto si avvicendarono altre ben note traduzioni, a cominciare dall'"assaggio" di Contini, al lavoro

---

11 Un importante contributo all'approfondimento della conoscenza in Italia del poeta, così giudicato da Zanzotto: «Ora Reitani apporta decisivi avanzamenti a tutta la precisazione dei testi hölderliniani e alla loro comprensione capillare.» Ivi, p. XII.

12 Ivi, pp. XI-XII.

13 Le prime prove di Valeri traduttore di Hölderlin appaiono sul «Convegno» il 25 marzo 1938 e sul «Meridiano di Roma» il 31 gennaio 1941. Per quanto riguarda le pubblicazioni in volume, alcuni componimenti del poeta svevo appaiono in *Liriche tedesche*, tradotte da Diego Valeri, Milano, all'Insegna del Pesce d'Oro, 1942, pp. [7]-[9]; poi, con testo tedesco a fronte, in *Lirici tedeschi*, tradotti da Diego Valeri, Milano, All'Insegna del Pesce d'oro, 1955, pp. 6-17 e infine, con l'aggiunta di alcune nuove poesie e ancora con l'originale a fronte, in Valeri, *Lirici tedeschi*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 65-105.

fondamentale di Traverso; più tardi il lavoro insigne di Vigolo e quello notevole di Mandruzzato, che non posso mancare di ricordare, perché tutti motivo di confronti oltre che di consultazione, che segnarono il lungo mio cammino. L'amicizia con Giuseppe Bevilacqua<sup>14</sup> mi fu preziosa oltre che per l'avvicinamento a Celan anche per gli incontri con Hölderlin.<sup>15</sup>

Non è segnalata qui la prima traduzione in volume di Hölderlin in Italia, quella a cura del germanista Lorenzo Bianchi, uscita nel 1925<sup>16</sup>. Non si accenna inoltre al primo illustre traduttore di questo poeta nel nostro paese: Giosue Carducci<sup>17</sup>, il quale ha iniziato le prime prove di versioni dal tedesco negli anni 1870 e ha dato alle stampe la traduzione della poesia *Griechenland*, prima in rivista poi in volume<sup>18</sup>, mentre altre versioni sono rimaste allo stato di abbozzo e sono state pubblicate postume. Secondo Giovanna Cordibella,

le versioni carducciane hanno svolto infatti una vera e propria funzione pionieristica, precorrendo di un decennio la prima riduzione italiana dell'*Iperione*. L'attività traduttoria avrebbe inoltre costituito per il Carducci poeta una delle fondamentali premesse per l'instaurazione di un dialogo con la lirica di Hölderlin e avrebbe quindi aperto, di fatto, la via alla sua ricezione nell'Italia letteraria del XIX secolo.<sup>19</sup>

La prima traduzione in Italia del romanzo di Hölderlin, *Iperione, o l'eremita della Grecia*, ad opera di Luigi Parpagliolo, esce nel 1886<sup>20</sup>. Tuttavia, la più consistente riscoperta e diffusione dell'opera di Hölderlin nel nostro paese avviene negli anni 1920 e '30, dapprima ad opera di alcuni intellettuali che gravitavano attorno alla rivista «Leonardo», tra i quali Gina Martegiani, alla quale si deve la prima edizione novecentesca italiana di un'opera di

---

14 Cfr. Giuseppe Bevilacqua, *Gespräch über Hölderlin. Interview mit Andrea Zanzotto von Giuseppe Bevilacqua*, in «Hölderlin-Jahrbuch», n. 32, 2000-2001, pp. 198-222.

15 Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, cit., p. XII.

16 Lorenzo Bianchi, *Versioni da Friedrich Hölderlin*, Bologna, Zanichelli, 1925. Eppure Beverly Allen afferma che «negli anni quaranta, le due traduzioni in italiano che Zanzotto aveva a disposizione e che utilizzò erano quelle di Lorenzo Bianchi e Vincenzo Errante.» Beverly Allen, *Verso la "Beltà"». Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, traduzione di Anna Secco, Venezia, Corbo e Fiore, 1987, p. 64.

17 Per un'approfondita e aggiornata storia della ricezione del poeta tedesco nel nostro paese si veda Giovanna Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2009. In appendice al volume alle pp. 249-266, l'utile *Bibliografia. I. Traduzioni italiane di Hölderlin*.

18 *Da Hölderlin. Traduzione libera di Giosuè Carducci*, in «Cronaca Bizantina», a. III, vol. V, n. 7, Roma, 6 settembre 1883, p. 1; poi Giosue Carducci, *Da Friedr. Hölderlin (Cronaca Bizantina, Roma, 16 settembre 1883)*, in *Poesie di Giosue Carducci MDCCCL-MCM*, Bologna, Zanichelli, 1902, pp. 11-12.

19 Cordibella, *Hölderlin in Italia*, cit., pp. 31-32.

20 Hölderlin, *Iperione, o l'eremita della Grecia*, traduzione e prefazione di Luigi Parpagliolo, Milano, Sonzogno, 1886.

Hölderlin. Si tratta ancora una volta di una traduzione di *Hyperion: Iperione. Frammenti* (1911)<sup>21</sup>.

Seguono la traduzione citata di Lorenzo Bianchi e, alcuni anni dopo, la pubblicazione in rivista di versioni da poesie di Hölderlin da parte di alcuni dei traduttori citati da Zanzotto<sup>22</sup>: Gianfranco Contini (le prime in «L'Italia Letteraria», 1933), Vincenzo Errante («L'Italia Letteraria» e «Atene e Roma», 1935), Giorgio Vigolo (su «Circoli» nel 1935 e sul «Meridiano di Roma» nel 1937) e Leone Traverso (le prime sul «Frontespizio», 1937).

Le traduzioni consultate da Zanzotto sono però quelle in volume, che appaiono rispettivamente: nel 1935 le *Liriche* tradotte da Errante<sup>23</sup>, nel 1941 *Alcune poesie di Hoelderlin* nella versione di Contini<sup>24</sup>, nel 1955 gli *Inni e frammenti* di Traverso<sup>25</sup>, nel 1958 le *Poesie* curate da Vigolo<sup>26</sup> e più tardi, nel 1977, i due tomi delle *Liriche*, ad opera di Mandruzzato<sup>27</sup>. Nell'analisi di Fernando Bandini sullo «hölderlinismo» di Zanzotto, il traduttore che tra quelli citati ha probabilmente avuto la maggiore influenza almeno sul primo approccio al poeta, pur essendo giunto dopo Errante, è stato Leone Traverso, «il grande demiurgo dell'incontro dei poeti di quegli anni con la grande poesia europea, soprattutto tedesca»<sup>28</sup>.

Una traduzione *sui generis* alla quale pure accenna Zanzotto è la versione in dialetto veneto, composta da Giacomo Noventa negli anni '30, dell'ode *Sokrates und Alkibiades*, divenuta *Parché vòrdistu mai...*<sup>29</sup>. Esempio che, come si vedrà, Zanzotto seguirà in un suo frammento di volgarizzamento da Hölderlin.

Quanto alla letteratura critica, Zanzotto afferma di conoscere in particolare gli studi di Pierre

---

21 *Id.*, *Iperione. Frammenti*, tradotti da Gina Martegiani, Lanciano, Carabba, 1911.

22 Per i dettagli sulla successione di queste pubblicazioni e la loro ricezione si rimanda ancora una volta a Cordibella, *Hölderlin in Italia*, cit., pp. 156-160.

23 Dopo la piccola *plaqueette* Hölderlin, *Liriche*, tradotte da Vincenzo Errante, Genova, Gnecco & C., 1935, più ampia e diffusa la successiva antologia Errante, *La lirica di Hoelderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico, commento*, Milano-Messina, Principato, 1939. Il lungo saggio introduttivo (pp. 1-103) è intitolato *Iniziazione alla lirica di Hoelderlin*.

24 *Alcune poesie di Hoelderlin*, tradotte da Gianfranco Contini, Firenze, Parenti, 1941. Dopo questa prima edizione, stampata in soli 350 esemplari, Einaudi riproporrà le versioni di Contini nel 1982 e nel 1987, con l'aggiunta di una nuova nota del traduttore per entrambe le nuove edizioni.

25 Hölderlin, *Inni e frammenti*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1955. È presente anche il testo tedesco a fronte delle poesie. L'introduzione del curatore, *Sugli ultimi inni di Hölderlin*, è alle pp. 3-13.

26 *Id.*, *Poesie*, traduzione e saggio introduttivo di Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1958.

27 *Id.*, *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Milano, Adelphi, 1977.

28 Fernando Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. LX. In queste pagine lo studioso esamina la diversa portata che gli intellettuali citati possono aver avuto sulla percezione della poesia di Hölderlin da parte di Zanzotto.

29 Giacomo Noventa, *Parché vòrdistu mai... (Su motivi di Hölderlin)*, composta in Germania fra il 1930 e il 1932, edita per la prima volta in *Id.*, *Versi e poesie*, Milano, Edizioni di Comunità, 1956, p. 145.

Bertaux<sup>30</sup>, in merito al giacobinismo di Hölderlin, l'«indagine psicoanalitica» di Jean Laplanche<sup>31</sup>, «l'impresa di Hellingrath e i saggi di Heidegger»<sup>32</sup>. Per quanto concerne la critica hölderliniana in ambito italiano, Zanzotto fa riferimento (oltre al citato Bevilacqua), nel sottolineare la recente rivalutazione degli *Inni* e dei tardi *Frammenti*, a Remo Bodei e Luciano Zagari:

questa *fides* ultima che sconcerata, e che giustifica, accanto al campo della tensione tragica ben segnato da Bodei, il recente lavoro di Zagari che in Hölderlin sente l'ansia per la sempre più difficile salvaguardia del dono della poesia.<sup>33</sup>

Già prima di questa ampia trattazione sul proprio legame con Hölderlin, Zanzotto aveva avuto modo di evidenziare il ruolo primario assunto dall'autore tedesco nel suo immaginario di poeta in diverse altre occasioni. Nel 1959, ad esempio, in un *Intervento*<sup>34</sup> per il volume di Giacinto Spagnoletti *Poesia italiana contemporanea* a proposito della funzione della poesia negli anni della sua formazione, Zanzotto scrive:

Ancora per ricordare un *démodé*, Hölderlin, il «*was hier wir sind*», sarà completato «*dort*», ciò che noi siamo qui sarà reso vero soltanto là, nelle righe mozze, «*mit Harmonien und ewigen Lohn und frieden*», armonia acquisto e pace che si identificano tra loro. E forse le cose di “qui”, prima di essere dette “in quel modo” non esistevano né in cielo né in terra né

---

30 Si riferisce probabilmente a Pierre Bertaux, *Hölderlin. Essai de biographie intérieure*, Paris, Hachette, 1936. Tuttavia, Zanzotto non segue il critico francese sulla via dell'interpretazione da lui fornita del crollo psichico di Hölderlin: «Mi ha interessato a questo proposito l'opera di Bertaux, dove si enfatizza molto il giacobinismo di Hölderlin, fino al punto da interpretarne la follia come mascheramento, tesi del tutto inattendibile.» Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, cit., p. XVI.

31 Jean Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961. Traduzione italiana: *Hölderlin e la questione del padre*, edizione italiana a cura di Maria Luisa Algini, Roma, Borla, 1992.

32 Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, cit., p. XIX. Norbert von Hellingrath ha approntato in sei volumi una delle più importanti edizioni critiche dell'*opera omnia* del poeta svevo: *Sämtliche Werke*, historisch-kritische Ausgabe, begonnen durch Norbert Von Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebass und Ludwig Von Pigenot, Berlin, Propylaen Verlag, 1916-1923. Il filosofo Martin Heidegger si è impegnato a lungo nell'esegesi del poeta, pubblicando diversi studi, il principale dei quali è: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1944. In Italia: *La poesia di Hölderlin*, edizione italiana a cura di Leonardo Amoroso, Milano, Adelphi, 1981.

33 Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, cit., p. XIX. Cfr., per Remo Bodei, *Hölderlin: la filosofia e il tragico*, in Hölderlin, *Sul tragico*, con un saggio introduttivo e a cura di Remo Bodei, Milano, Feltrinelli, 1980; per Luciano Zagari, *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*, Pisa, ETS, 1999.

34 Zanzotto, *Intervento*, in Giacinto Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea*, Parma, Guanda, 1959, pp. 713-717; poi *Una poesia ostinata a sperare*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1095-1099. Il brano riportato si trova a p. 1099.

in alcun luogo, non contavano nel loro esistere.

Zanzotto riporta qui alcuni versi della poesia *An Zimmern*<sup>35</sup>, da lui ripresa anche nel saggio introduttivo al “Meridiano” curato da Reitani, in quel caso in versione completa e con traduzione in italiano<sup>36</sup>. Qui l’autore si limita a una libera parafrasi funzionale al discorso sull’ancora possibile importanza di scrivere versi.

Oltre che un *alter ego* la cui voce funge da supporto per lo sviluppo di una propria concezione della poesia, Hölderlin incarna per Zanzotto un fulcro di quella sorta di comunità virtuale letteraria da lui creata e alla quale riconduce spesso la propria riflessione critica. All’interno di questa sorta di comunità, egli stabilisce legami con il proprio vissuto poetico ma anche tra le diverse esperienze di altri poeti, pure lontani geograficamente e cronologicamente tra di loro. Emlematici gli accostamenti effettuati, ancora in *Con Hölderlin, una leggenda*, tra il poeta oggetto del testo e alcuni autori della tradizione italiana dalle origini alla contemporaneità: così, Dante sembra aver descritto l’avvento della follia del poeta svevo, in seguito all’allontanamento da Susette-Diotima, nel Canto XXXIV dell’*Inferno*:

Si può dire che veniva a generarsi un circolo vizioso, per il quale lei è “come” morta, e lui l’ha seguita in questa “morte” pur non morendo. Proprio per questo, pensavo, riferendomi anche al tempo della sopravvenuta follia, che in realtà si trattasse dell’incontro con un *vissuto estremo*, in quella situazione che Dante espresse col suo tremendo «Io non mori’ e non rimasi vivo» (davanti a Satana).<sup>37</sup>

Analogamente, e all’estremo opposto della parabola letteraria italiana, si rende possibile un parallelo tematico tra Hölderlin e due autori del Novecento quali Pasolini e Bandini:

Il tema della “memoria del futuro” o futuro in cui torna la forza della memoria è anche nella nostra recente letteratura tra i più sentiti: basti pensare che è quasi una costante nell’opera di Pasolini; lo ritroviamo anche nel centrato titolo di un’opera di Fernando Bandini, in stretta relazione col fatto della *damnatio memoriae* che noi sentiamo nell’aria per la velocizzazione e omologazione generale di tutta la realtà,<sup>38</sup>

---

35 Hölderlin, *An Zimmern*, in *Id.*, *Sämtliche Gedichte*, Studienausgabe in zwei Bänden, Herausgegeben und kommentiert von Detlev Lüders, Erster Band, Bad Homburg von der Höhe, Athenäum, 1970, p. 409.

36 Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, cit., pp. XXI-XXII.

37 Ivi, p. XV.

38 Ivi, p. XVIII. Per Bandini, il titolo è sicuramente quello di *Memoria del futuro*, Milano, Mondadori, 1969.

L'autore italiano che più decisamente Zanzotto identifica con Hölderlin è però Ugo Foscolo, con il quale sono sottolineate varie analogie: la dolorosa compresenza delle passioni amorosa e politica, il richiamo al mondo greco antico, l'interruzione improvvisa di un fare poetico al suo apice:

Da quella situazione psicologica bloccata in ogni via d'uscita, il sommarsi della crisi politica alla crisi psicologica e amorosa esplose in un altro spazio... Noi italiani, e, nel mio caso, per la particolare affinità della situazione di Foscolo (nel teatro a me carissimo dei Colli Euganei), siamo colpiti qui dall'analogia con la grande crisi espressa nell'*Ortis*, in cui la delusione politica e quella amorosa si assommano. Vale inoltre per entrambi i poeti il senso ardente, pur se diverso, della presenza greca, che per Hölderlin è una grecità paradossalmente in itinere verso occidente, verso un nuovo inizio, una reincarnazione tedesca; mentre Foscolo, greco-italiano, punta a ricordare agli italiani la classicità che fa di questo nuovo inizio un re-inizio (ri-nascimento), ri-sorgimento...<sup>39</sup>

E ancora salta agli occhi un'altra analogia: come crolla nel momento più alto il discorso di Hölderlin, così Foscolo finisce per abbandonare in frammenti il suo progetto più alto, il poema *Le Grazie*.<sup>40</sup>

Altrove, in due saggi su Ugo Foscolo scritti molto tempo prima di questa introduzione e poi ristampati in *Fantasie di avvicinamento*, Zanzotto inserisce alcuni riferimenti al poeta tedesco.

In *Omaggio al poeta* (1978)<sup>41</sup>, aveva già fatto emergere questo parallelo silenzio poetico, connettendolo anche con la comune ricerca di un passato mitico al quale appellarsi:

L'ostinato ricadere in scoria di ogni costruzione di *Grazie* si pone in naturale parallelismo con il silenzio dello Hölderlin della follia, silenzio da cui sfuggono lampi di impossibile verità e sapienza, quasi per caso o addirittura per gioco. Si potrebbe qui ricordare la travagliatissima (e varia) ricerca di identità che fu tipica anche del mondo tedesco: frustrato dal fatto di non avere «storia antica», volle togliersi sulle spalle un padre falso e volle essere

---

39 Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, cit., p. XVI.

40 Ivi, p. XVII.

41 Zanzotto, *Omaggio al poeta*, in *Atti dei Convegni foscoliani. I. Venezia, ottobre 1978*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, pp. 433-439. Ora in *Id., Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 307-315.

erede di un impero politico (il Sacro Romano Impero) o culturale (la greicità, come fu nelle aspirazioni di Hölderlin). [...]

Dunque il silenzio in cui si chiude l'ultimo Hölderlin, che perde il contatto con quella sua patria greca inventata, fa da pendant al coacervo delle *Grazie* mai scritte completamente da colui che invece aveva avuto questa patria: ma che la riconosceva (come appare più volte dalle lettere) come un cadavere, per molti aspetti, non meno che la patria italiana.<sup>42</sup>

Un avvicinamento più generico tra le due figure di Foscolo e Hölderlin si ritrova poi nel testo zanzottiano *Ugo Foscolo oggi* (1979), poi intitolato *Foscolo tra i colli Euganei*<sup>43</sup>:

Ancora, la profonda analisi compiuta da Enzo Mandruzzato, ci conferma in quell'accostamento tra Foscolo e certi temi fondamentali della cultura europea del suo tempo, specie tedesca. L'analogia di certi esiti foscoliani con la parabola della poesia di Hölderlin risulta evidente, anche nei contrasti, nei contrappunti.<sup>44</sup>

Nel corso della sua riflessione critica anche su altri autori, Zanzotto individua spesso oppure crea un canale di comunicazione con Hölderlin: ciò avviene ad esempio nel saggio su Eugenio Montale *Sviluppo di una situazione montaliana* (1966)<sup>45</sup>:

nella vera tortura dopo il grido c'è il silenzio, quel silenzio da cui l'ultimo Hölderlin poteva solo accennare alle «lingue impoetabili».

O ancora, in uno scritto su Vittorio Sereni di poco successivo (*Gli strumenti umani*, 1967)<sup>46</sup>, l'autore inventa un paragone, con aspetti tuttavia contrastivi, tra due diverse incarnazioni della figura della «nonna»:

Questa conclusione di un componimento [*Ancora sulla strada di Creva*] che è forse fra i tre

---

42 Ivi, p. 313.

43 *Id.*, *Ugo Foscolo oggi*, in Enzo Mandruzzato - Zanzotto, *Per Ugo Foscolo*, Atti del Convegno nel bicentenario della nascita, Abano Terme, 28 gennaio 1979, a cura di Bruno Francisci, Abano Terme, Comune di Abano Terme, 1981, pp. 43-59; ora *Foscolo tra i colli Euganei*, in *Id.*, *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 316-318.

44 Ivi, pp. 317-318.

45 *Id.*, *Sviluppo di una situazione montaliana*, in «Letteratura», n. XXX, gennaio-giugno 1966; ora *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia – Scatologia)*, in *Id.*, *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 21-28. La citazione qui riportata si legge a p. 28.

46 *Id.*, *Gli strumenti umani*, in «Paragone», a. XVIII, n.s., n. 204, febbraio 1967; ora in *Id.*, *Aure e disincanti*, cit., pp. 37-49.

o quattro più avanzati de *Gli strumenti umani* si oppone e insieme cede alle parole di una «nonna» che sembra il sosia infero della «venerata nonna» cui si rivolge Hölderlin (immagine questa del superamento, della vetta tranquilla): la vecchia affaccia l'idea di un equilibrio fatto di squilibri appena tenuti a bada<sup>47</sup>

Nel 1975, in una recensione a *Week-end* di Antonio Porta<sup>48</sup>, nel descrivere le caratteristiche della versificazione in questa raccolta, Zanzotto riprende, ora in italiano, alcune parole tratte dalla poesia *An Zimmern*, citata anche, come si è visto, in *Una poesia ostinata a sperare*<sup>49</sup>:

Manciate di vocaboli, in una specie di lancio di dadi mallarmeano, vengono disseminate sulla pagina; ma essi corrono a congiungersi secondo regole che restano da investigare, e riferibili sia alla lingua che all'operatore. Fra queste la rima appare solo come punta dell'iceberg, anche se nella sua capitale importanza (allusione all'intimo tesoro di ciascun sistema linguistico e forse alle «armonie» destinate, secondo Hölderlin, a «completare / ciò che noi siamo qui», in questo mondo).<sup>50</sup>

Alcuni anni dopo, nel 1990, in uno scritto di omaggio a Paul Celan<sup>51</sup>, l'autore nomina Hölderlin come rappresentante per eccellenza della tradizione poetica tedesca, all'interno della quale Celan è collocato, pur essendo per lui irraggiungibile l'agognata, hölderliniana «Heimat»:

Non ci sono più nascite né ritorni veramente salvifici, né c'è «Heimat» per quanto anelata, soprattutto nel senso di forti riferimenti culturali, sia lungo una linea della tradizione tedesca che va da Hölderlin a Trakl, sia per un profondissimo elemento ebraico progressivamente assunto e patito in tutto il suo straordinario e atroce destino.

Non resta che ascoltare per Celan le parole di Nelly Sachs: «Celan benedetto da Bach e da Hölderlin, benedetto dai Chassidim», traendone ragioni per una vera e propria devota gratitudine che dovrebbe tributargli tutto il nostro secolo.

---

47 Ivi, p. 37.

48 *Id.*, *Antonio Porta: Week-end*, in «Corriere della Sera», 10 agosto 1975; ora in *Id.*, *Aure e disincanti*, cit., pp. 114-116.

49 Cfr. n. 34, p. 9.

50 *Id.*, *Antonio Porta: Week-end*, cit., p. 116.

51 *Id.*, *Per Paul Celan*, in «Corriere della Sera», 27 maggio 1990; ora in *Id.*, *Aure e disincanti*, cit., pp. 345-349. I due brani sono tratti rispettivamente dalle pp. 346 e 348.

Quanto alla presenza di motivi hölderliniani nella poesia di Zanzotto stesso, pur essendo costante, essa ha segnato in modo diverso le fasi principali della sua produzione e del rapporto con le fonti letterarie: dall'idea di una possibilità di rifugio nel paesaggio in *Dietro il paesaggio* alla poetica del sublime in *IX Ecloghe*, dalla scomposizione del linguaggio in *La beltà* fino alla possibilità di salvezza attraverso la memoria in *Mistierò*, per giungere in *Sovrimpressioni* e in *Conglomerati* all'accostamento dello Hölderlin più tardo, alla soglia o già vittima dell'oscuramento mentale come simbolo di una perdita di senso. Non ci si soffermerà in questa sede su una lettura pure opportuna del percorso del poeta solighese alla luce del suo principale modello tedesco. Importanti contributi in questo senso sono stati forniti non soltanto da Zanzotto stesso in alcune pagine della sua introduzione hölderliniana, ma anche da studiosi quali Stefano Agosti, Luigi Milone, Niva Lorenzini<sup>52</sup>.

Si esamineranno qui piuttosto i frammenti di traduzione di versi di Hölderlin da parte di Zanzotto, tenendo conto che spesso anche soltanto le citazioni in italiano del poeta svevo sono trasposizioni di Zanzotto, il quale conosce le traduzioni ma preferisce di solito adattare lui stesso le parole del modello nella sua lingua: un'abitudine avuta da sempre, come ha affermato in una conversazione con chi scrive (Pieve di Soligo, 27 marzo 2009):

Una profonda traccia ha lasciato in me negli anni giovanili la lettura di Hölderlin: avevo letto delle poesie sue con la traduzione, ma poi ho abbandonato la traduzione già fatta e ho voluto ritradurne io qualcuna.

La traduzione costituisce, per Zanzotto come già per Hölderlin – nel caso di quest'ultimo nei confronti degli autori della Grecia classica, come Sofocle – un mezzo per riassorbire il passato e l'alterità nella propria produzione poetica. Questi tentativi possono essere letti come espressioni di una volontà rivivificante, con l'intento di far parlare di nuovo gli autori tradotti ai propri contemporanei e a coloro che parlano un'altra lingua rispetto all'originale.

---

52 Cfr. Stefano Agosti, *Introduzione alla poesia di Zanzotto*, in Zanzotto, *Poesie (1938-1972)*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Mondadori, 1973, pp. 9-27 e Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. IX-XLIX; Luigi Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in *Dedicato a Zanzotto*, numero monografico di «Studi novecenteschi», n. 8-9, 1974, pp. 207-235; Niva Lorenzini, *Citazione e "mise en abîme"*, in *Id.*, *La poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*, Lecce, Manni, 2003, pp. 161-179. Un resoconto sistematico delle presenze di Hölderlin nell'itinerario di Zanzotto è fornito da Giovanna Cordibella nel capitolo *Andrea Zanzotto: forme e stagioni di un hölderlinismo*, in *Id.*, *Hölderlin in Italia*, cit., pp. 217-245.

Caso emblematico in tal senso quello in cui Zanzotto fa sentire la voce del suo predecessore mediante una traduzione non in italiano ma nel suo dialetto, in chiusura del ciclo *Mistieròì* (1979, poi nella raccolta *Idioma*, 1986)<sup>53</sup>. La rassegna dei mestieri del passato in un tentativo di salvare una serie di figure presenti nell'infanzia del poeta ma travolte dalla forza distruttiva del tempo e del progresso si conclude dunque con questa invocazione alle muse-nonne tratta dalla poesia *Meiner verehrungswürdigen Grossmutter zu ihrem 72sten Geburtstag* [*Alla mia venerata nonna per il suo settantaduesimo compleanno*]<sup>54</sup>:

[...] dann segne den Enkel noch Einmal,  
Daß dir halte der Mann, was er, als Knabe, gelobt.<sup>55</sup>

«Ma, voi, benedisè  
ancora 'na òlta 'l vostro nevodet,  
parché ades che l'è n'òn, debòto consumà,  
par voaltre 'l mantegne quel che, tosatèl, l'à lodà».  
[«Ma, voi, benedite / una volta ancora il vostro nipotino, / perché adesso che è un uomo,  
quasi consunto, / per voi mantenga quanto, bambino, ha lodato»].<sup>56</sup>

Di seguito, il commento di Zanzotto stesso a questa operazione:

Mi soffermai più volte su quelle singole poesie che sembravano poter ricadere, come per rara coincidenza, nel mio campo di attenzione/memoria, e mi veniva fatto di ricordare specialmente la poesia rivolta “alla veneranda nonna”, dato il grande amore che avevo per le mie, tanto che, molto tempo dopo, diedi una imitazione in dialetto nella parte finale di una sezione di *Mistieròì* ad esse dedicata<sup>57</sup>

Subito dopo, il poeta di Pieve di Soligo cita il suo omologo Giacomo Noventa e la sua «bella

---

53 Zanzotto, *Mistieròì. Poemetto dialettale veneto*, con 10 riproduzioni di acqueforti di Augusto Murer, Feltre, Castaldi, 1979; poi *Mistieròì*, sezione di *Idioma*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 80-93, 119; ora in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 782-795.

54 Hölderlin, *Meiner verehrungswürdigen Grossmutter zu ihrem 72sten Geburtstag*, in *Id.*, *Sämtliche Gedichte*, cit., pp. 187-188. Reitani nel suo commento alle poesie nel “Meridiano” fissa la data di composizione al 1799. La prima pubblicazione in «Die Zeitung für die elegante Welt», 27 luglio 1784. Cfr. Reitani, *Commento e note*, in Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 1715.

55 *Id.*, *Meiner verehrungswürdigen Grossmutter*, cit., p. 188.

56 Zanzotto, «Cussi inocà col còr son restà là...», in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 795. La traduzione in italiano tra parentesi quadre è quella fornita dall'autore a piè di pagina.

57 *Id.*, *Con Hölderlin, una leggenda*, cit., p. XIII.

traduzione in dialetto»<sup>58</sup> della poesia su Socrate e Alcibiade<sup>59</sup>. Anche nel saggio *Noventa postmoderno?* (1988)<sup>60</sup> Zanzotto aveva lodato questo genere di trasferimento tra lingue diverse:

E anche solo restando nell'ambito di un suo citazionismo neo e post, non dovremmo dimenticare mai la quasi ribalda e truffaldina genialità con cui egli salta in groppa a Goethe, Heine, Hölderlin, Machado e altri grandi, piegandoli ad esiti agilissimi, infrangendo e rimontando nella «sua» lingua le loro lingue.<sup>61</sup>

Atteggiamento «truffaldino» è senza dubbio anche quello di Zanzotto nei confronti della sua fonte, riportata tra virgolette ma modificata per essere adattata al suo nuovo contesto. Confrontando infatti questa versione con quelle di Giorgio Vigolo e Enzo Mandruzzato, che Zanzotto aveva probabilmente a disposizione:

[...] benedici allora anche una volta il nipote,  
Perché l'uomo ti mantenga ciò che, fanciullo, ha promesso.<sup>62</sup>

[...] ancora benedicimi  
perché un uomo mantenga ciò che un ragazzo promise.<sup>63</sup>

si nota un evidente scarto, realizzato da vari elementi: la trasformazione del «tu» in seconda persona plurale, poiché ci si rivolge non più a una sola nonna ma a entrambe; l'espressione «dir halte der Mann» resa più esplicita da «ades che l'è n'òn [...] / par voaltre 'l mantegne [adesso che è un uomo [...] / per voi mantenga]»; infine, il sintagma attributivo riferito all'«uomo», «debòto consumà [quasi consunto]» è inesistente nell'originale.

Hölderlin viene dunque fatto rivivere nel dialetto di Pieve di Soligo, per di più mediante una prosodia che non rispetta la sobria versificazione libera del testo tedesco: qui il poeta divide in maniera autonoma i versi, che diventano quattro invece di due, e crea la quasi-rima «benedisè

---

58 *Ibid.*

59 Cfr. nota 29, p. 8.

60 *Id.*, *Noventa postmoderno?*, in «Corriere della Sera», 10 luglio 1988; ora in *Id.*, *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 156-160.

61 *Ivi*, pp. 158-159.

62 Hölderlin, *Alla mia venerata nonna nel suo settantaduesimo compleanno*, in *Id.*, *Poesie*, traduzione e saggio introduttivo di Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1967, p. 112.

63 *Id.*, *Alla mia venerata nonna per il suo settantaduesimo compleanno*, in *Id.*, *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, cit., tomo I, p. 263.

: nevodet» e la rima baciata «consumà : lodà», la quale riprende la rima «là : serà» tra i versi di apertura e chiusura della prima parte del componimento «Cussì inocà col còr con restà là...».

Assorbire un autore illustre nell'universo dialettale significa non solo mettere in atto un'operazione il più possibile «addomesticante»<sup>64</sup>, ma anche nobilitare il dialetto stesso e perciò, in particolare nel contesto della raccolta *Idioma*, incentrata appunto sul ruolo del linguaggio, offrire una possibilità di salvezza a una lingua e a un mondo che stanno scomparendo o sono già scomparsi.

In altri casi Hölderlin è fatto oggetto di traduzione per un esercizio privato, che però risulta fondamentale per la formazione poetica di Zanzotto. Delle sue prove di resa in italiano di versi hölderliniani sono noti soltanto alcuni frammenti, emersi in testi in prosa o introdotti, ancora una volta, in sue poesie.

Il frammento di questo tipo più consistente e anche più ricorrente è quello tratto dalla poesia *Da ich ein Knabe war..*<sup>65</sup>. La prima occasione in cui viene resa pubblica la traduzione di questo frammento è proprio l'introduzione al "Meridiano" di Hölderlin, in un passo in cui si spiega l'operazione come uno strumento di identificazione con il poeta incontrato (si riporta a seguire il testo in tedesco dei versi tradotti):

Ma soprattutto all'inizio ci fu un'urgentissima ricerca di letture utili all'autoidentificazione; nessun poeta, anche amatissimo, aveva scritto come Hölderlin certe poesie che mi aiutavano a ritrovarmi. Evidenzio qui un frammento soprattutto, che mi toccò proprio fin dall'inizio, e che ho subito tradotto. Ho compiuto un esercizio di auto-riconoscimento attraverso quella traduzione, perché trattava di un vissuto che era mio, in quel momento (e che rimase forse costante nella mia vita), anche se quella cui Hölderlin si riferiva era una diversa situazione.

Si trattava cioè di un particolare tipo di suo necessario isolamento dove appare il *Knabe* incompreso: «Da ich ein Knabe war...» («Quando un pargolo io era / sovente dal frastuono / dalla sferza degli uomini / in salvo un Dio mi trasse. / Giocavo allor sicuro e buono / con i fiori del bosco / e le aurette del cielo con me giocavano; / e come tu delle piante il cuore allieti / quando verso di te rami teneri tendono, / così il mio cuore allietasti / Elio padre e come Endimione / ero il tuo favorito, o santa Luna! / O voi tutti fedeli / amichevoli dèi, oh

---

64 Aggettivo contrapposto a «estraniante» nella classificazione delle traduzioni utilizzata da Lawrence Venuti in *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando, 1999, pp. II e *infra*.

65 Hölderlin, *Da ich ein Knabe war...*, in *Id., Sämtliche Gedichte*, cit., pp. 184-185. La possibile data di composizione è, secondo Reitani, il 1797. La prima pubblicazione avviene nell'edizione degli *Ausgewählte Werke*, a cura di C. T. Schwab (Stuttgart, Cotta, 1784, p. 5). Cfr. Reitani, *Commento e note*, cit., p. 1596.

conosceste / Voi come vi predilesse l'animo mio»). Rigiro talvolta tra le mani quei foglietti e traduzioni, ricordo di riletture e di incroci con altre traduzioni, e della formazione di un mio Hölderlin, quasi metafisico, divenuto anche lui, per me, uno di quei *Götter*.<sup>66</sup>

*Da ich ein Knabe war...*

Da ich ein Knabe war,  
Rettet' ein Gott mich oft  
Vom Geschrei und der Rute der Menschen,  
Da spielt' ich sicher und gut  
Mit den Blumen des Hains,  
Und die Lüftchen des Himmels  
Spielten mit mir.

Und wie du das Herz  
Der Pflanzen erfreust,  
Wenn sie entgegen dir  
Die zarten Arme strecken,

So hast du mein Herz erfreut  
Vater Helios! Und, wie Endymion,  
War ich dein Liebling,  
Heilige Luna!

O all ihr treuen  
Freundlichen Götter!  
Daß ihr wüßtet,  
Wie euch meine Seele geliebt!<sup>67</sup>

In questo caso, la rivisitazione di Zanzotto è più fedele al dettato originale: la divisione in versi è per lo più conservata, anche se con alcune modifiche: per esempio, i vv. 2-3 dell'originale conoscono un'inversione sintattica (il verbo si sposta dal v. 2 al v. 4) e una

---

<sup>66</sup> Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, cit., pp. XIII-XIV.

<sup>67</sup> Hölderlin, *Da ich ein Knabe war*, cit., p. 184. Si è riportata soltanto la parte tradotta, che costituisce la prima metà della poesia.

differente ripartizione dei versi, che diventano tre nell'esito italiano: «Rettet' ein Gott mich oft / Vom Geschrei und der Rute der Menschen» diventa «sovente dal frastuono / dalla sferza degli uomini / in salvo un Dio mi trasse». Fenomeno opposto per i vv. 6-7 del testo di partenza, dove un nuovo spostamento del verbo in posizione finale si accompagna l'accorpamento di due versi in uno: da «Und die Lüftchen des Himmels / Spielten mit mir» a «e le aurette del cielo con me giocavano».

Così come la sintassi del testo di arrivo tende a essere più marcatamente letteraria, così il registro impiegato da Zanzotto per questa prova è di livello aulico: lo «Knabe», già incontrato nella poesia per la nonna (là «tosatèl [bambino]»), diviene qui «pargolo»; il verbo «rettet'» è reso con la perifrasi «in salvo [...] mi trasse»; la forma con troncamento «allor» è un ulteriore segno di aulicità.

Diverso è l'atteggiamento del poeta verso questo testo nelle successive citazioni, presenti nei libri-intervista *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura* (2007) e *In questo progresso* scorsoio (2009). Nel primo caso, Zanzotto si riferisce a questa poesia in relazione all'illusione infantile di una protezione da parte della natura:

Quando scrivevo *Dietro il paesaggio* avevo davanti la natura ancora bella e fiorente, l'abbandono alla natura era sempre alla madre. Sono andato avanti così, pur sapendo che c'erano testi leopardiani che dicevano il contrario: anche nel giardino c'è una lotta continua, e non c'è veramente niente di bello.

Io avevo conservato una specie di piccola vena infantile, quella del bambino che quando ha litigato in casa scappa poco distante, e questo l'avevo trovato già nei testi di Hoelderlin, incontrati in anni lontani, soprattutto quello che dice *Da ich ein Knabe war*:

*Quando ero un fanciullo*

*Spesso mi salvò un Dio*

*Dalla sferza e dal baccano degli uomini*

(questo avveniva ritirandosi in un boschetto dove parlava la natura).

Continua poi questa poesia bellissima (non si traduce mai quello che è perfetto nella lingua originaria)

*Da spielt' ich sicher und gut*

Là in questo luogo appartato

Giocavo sicuro e buono

(appunto fuori dal baccano degli uomini)

*Mit den Blumen des Hains,*

*Und die Lüftchen des Himmels*

*Spielten mit mir:*

Con le aurette – i fiori – l'aria...

È il nocciolo più profondo di un autoincoraggiamento attraverso lo specchio di Hölderlin.<sup>68</sup>

Questa trascrizione, intervallata da citazioni nell'originale tedesco e da commenti, è lontana da intenti poetici: Zanzotto si propone qui soprattutto di rendere chiaro il contenuto del componimento e il significato che esso assumeva per lui all'epoca di *Dietro il paesaggio*. Il «frastuono» della precedente versione è qui un più colloquiale «baccano», la sintassi è più piana e la ripartizione dei primi tre versi riproduce senza variazioni quella del testo di Hölderlin. La semplice particella avverbiale «Da» è spiegata nel dettaglio dall'espressione quasi ridondante «Là in questo luogo appartato».

La terza occorrenza di questo frammento, anche in questo caso più ridotto rispetto alla citazione in *Con Hölderlin*, emerge ancora nell'ambito di una riflessione sul ruolo salvifico del paesaggio:

la mia formazione ha trovato presto un sostegno proprio nell'ammirazione del paesaggio. Me ne sentii confermato il giorno in cui, ancora adolescente, scoprii Hölderlin e constatai che aveva scritto delle poesie che riflettevano perfettamente ciò che io avevo provato e provavo. «*Quando ero fanciullo / un dio spesso mi salvò / dall'affanno e dai rumori degli uomini*»: versi come questi mi sembravano anticipare certi sentimenti, di consolazione, di calma pacificata e di autoincoraggiamento che avevo avvertito rifugiandomi nel folto dei boschetti intorno a Pieve di Soligo per sfuggire a qualche traversia infantile, a piccoli litigi domestici o ansie minime...<sup>69</sup>

Quest'ultima trasposizione, che riguarda soltanto i primi tre versi del componimento, è se possibile ancora più piana della precedente, con scelte lessicali di assoluta chiarezza, quasi prosaica.

Si confrontino ora brevemente le principali traduzioni di questo frammento di cui Zanzotto era probabilmente a conoscenza nei tre momenti appena illustrati: quelle, rispettivamente, di Vincenzo Errante, Gianfranco Contini, Diego Valeri, Giorgio Vigolo, Enzo Mandruzzato,

---

<sup>68</sup> Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Roma, Nottetempo, 2007, pp. 50-52.

<sup>69</sup> *Id.*, *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 19.

Luigi Reitani.

*L'infanzia*

Quando fioriva la mia dolce infanzia,  
un Nume rapirmi  
soleva lontano  
dal grido e dalla fèrula degli uomini:  
così che tranquillo, al riparo,  
coi fiori del bosco giocavo;  
e gli zefiri eterei  
giocavan con me.

E come tu l'intimo cuore  
rallegrì alle piante,  
allor che dischiudon protese  
le tenere braccia al tuo raggio,  
così, padre Helios,  
empivi di gioia il mio cuore:  
e amarmi ti piacque  
novello Endimione,  
Luna divina!

Oh, se mai noto,  
benevoli Numi, vi fosse  
di quale amore, in quel tempo,  
ardevo per Voi! (Errante)<sup>70</sup>

«*Quand'ero fanciullo...*»

Quand'ero fanciullo,  
Spesso un dio mi scampava  
Dagli sgridi e le verghe degli uomini.  
Giocavo sicuro e buono

*La giovinezza*

Me giovine  
fu sovente un iddio che mi ritolse  
agli sgridi e alla verga degli uomini;  
e in pace ero, ero buono  
s'io giuocavo  
coi fiori della selva,  
e del cielo le brezze leni si trastullavano  
con me.

E come il cuore alle piante rinfranchi  
quando ti stendono  
le miti braccia,  
di conforto scaldavi il mio cuore,  
padre Sole! un Endimione  
ero io, l'amore  
tuo, pia Luna!

O voi tutti, celesti,  
d'amicizia incorrotta,  
quanto, sapeste, l'anima mia v'ha amati.  
(Contini)<sup>71</sup>

*Quando ero ragazzo*

Quando ero ragazzo  
molte volte un Dio mi salvò  
dalle grida, dalla sferza degli uomini.

*Quand'ero un fanciullo...*

Quand'ero un fanciullo  
Spesso un dio mi salvava  
Dalle verghe e dagli urli dei grandi.  
Sicuro e buono giocavo  
Coi fiori del bosco,  
E le aurette del cielo  
Giocavano con me.

E come tu allieti  
Il cuor delle piante,  
Quand'esse ti protendono  
Le tenere braccia,  
  
Così allietavi me pure,  
Elio padre! E al par di Endimione  
Ero il tuo beneamato,  
O santa Luna.

O voi tutti, fedeli,  
Amici iddii!  
Quanto più siete deserti,  
Più vi ama l'anima mia!  
(Valeri)<sup>72</sup>

Quand'ero fanciullo  
Spesso un Dio mi salvò  
Dalle grida e dalla frusta degli  
uomini,

<sup>70</sup> Errante, *La lirica di Hoelderlin*, cit., pp. 126-127.

<sup>71</sup> *Alcune poesie di Hoelderlin*, cit., 1941, p. 14.

<sup>72</sup> Valeri, *Lirici tedeschi*, cit., 1959, p. 73.

Con i fiori del bosco, E le aure del cielo Giucavano con me.	E giocavo sicuro e buono con i fiori del bosco, gli aliti dell'aria giocavano con me	Allora giocavo mite e sicuro Con i fiori del bosco E le brezze del cielo Giocavano con me.
E come tu il cuore Delle piante consoli, Quando esse dincontro Le tenere braccia ti tendono,	e come tu rallegrì il cuore delle piante se verso te tendono le delicate braccia	E come allieti Delle piante il cuore, Quando incontro a te Tendono le tenere braccia,
Così hai il mio cuore consolato, Padre Elio! e, come Endimione, Io ero il tuo vago, Sacra Luna.	così rallegrasti il mio cuore Sole padre! e come Endimione ero il tuo amato o sacra Luna.	Così tu hai allietato il mio cuore, Padre Elio! e come Endimione Ero il tuo prediletto, Sacra Luna!
O tutti voi fidi, Amorevoli dèi! Se poteste sapere Quanto vi ha la mia anima amato! (Vigolo) <sup>73</sup>	O sempre fedeli o cortesi Dei! sapeste come vi amò l'anima mia! (Mandrizzato) <sup>74</sup>	Fedeli Dei, Amici! Sapeste Come la mia anima Voi tutti ha amato! (Reitani) <sup>75</sup>

Si può evincere da questo confronto come non solo Zanzotto vari la sua stessa traduzione nei diversi contesti – forse più meditata la prima prova, più estemporanee e funzionali alla comprensione le altre due – ma si distacchi anche da tutte le altre versioni del testo a lui conosciute. Se nella versione giovanile la sensibilità, che conduce a una lingua poetica marcata in quanto tale, è più vicina a quella di Contini o Vigolo (non raggiungendo mai, pare di poter dire, l'enfasi retorica di Errante), nei due frammenti di traduzione più tardi è invece evidente una semplificazione sintattica e lessicale più simile alla resa piana di Mandrizzato e Reitani.

Altro segno evidente di una volontà di continua riappropriazione di Holderlin per Zanzotto è l'introduzione di versi del poeta tedesco all'interno delle proprie poesie, sia indicando esplicitamente il loro autore, sia inserendo soltanto la citazione tra virgolette. In alcuni casi la

73 Hölderlin, *Poesie*, cit., 1967, p. 30.

74 *Id.*, *Le liriche*, a cura di Mandrizzato, cit., tomo I, p. 255.

75 *Id.*, *Tutte le liriche*, cit., p. 577.

ripresa è in tedesco: l'esergo della sezione *Sponda al sole* nella prima raccolta, *Dietro il paesaggio*, è tratta da *Die Heimat: «Ihr teuern Ufer, die mich erzogen einst... / HÖLDERLIN»*<sup>76</sup>; molto tempo dopo, nella poesia *Uno vi fu, uno* di *Sovrimpressioni*, interviene una citazione da *Hälfte des Lebens*: «MIT GELBEN BIRNEN HÄNGET»<sup>77</sup> (traduzione letterale di Zanzotto in nota: «Con gialle pere pende»).

Altrove, il poeta italiano decide invece di integrare i versi hölderliniani nella propria lingua, smarcandosi di solito dalle versioni già esistenti per fornirne una propria. Il fenomeno si concentra particolarmente nella raccolta *La beltà*, in cui il linguaggio poetico si confronta con la storia e assorbe elementi dalla vita quotidiana, dalle scienze, dalla lingua commerciale. In tale contesto le citazioni dalla poesia alta sono esibite come segni o lacerti di una possibile speranza.

In *Si, ancora la neve* alla citazione, da *Mnemosyne*<sup>78</sup>, un tardo inno frammentario, è fatto precedere il nome del suo autore: «Hölderlin: “siamo un segno senza significato”»<sup>79</sup>. Si accosta dunque anche lo Hölderlin che si sta avvicinando all'oscuramento mentale, territorio al quale fino a quel momento Zanzotto aveva esitato ad avvicinarsi.

In seguito, nella poesia *Retorica su: lo sbandamento, il principio «Resistenza»*, nel momento in cui si affronta il tema della barbarie nazista, il nome di Hölderlin è invocato «come un talismano che arrivava a proteggermi anche fisicamente»<sup>80</sup>, in una scoperta autoidentificazione con il poeta tedesco:

Torna: nel seno della cremazione  
dai fieni cremati

---

76 Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, in *Id., Le poesie e prose scelte*, cit., p. 75.

77 *Id., Avventure metamorfiche del feudo. 3. Uno vi fu, uno*, in *Id., Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori, 2001, p. 124. Così commenta l'inserito Niva Lorenzini: «Non sparisce di fatto, in *Sovrimpressioni*, la “poesia”, quella della tradizione lirica alta, intendo. Virgolettata, si esibisce in icona colta da elefantiasi, in un processo di monumentalizzazione applicato, quando si è ormai alla fine del libro – a Hölderlin, al suo *Metà della vita (Hälfte des Lebens)*. “Con gialle pere pende”: MIT GELBEN BIRNEN HÄNGET si staglia a stampatello, a caratteri cubitali, faraonici [...] Quelle parole statuarie e ingigantite di Hölderlin sono comunque da leggersi a fianco, e in sovrimpressioni, e in controcanto, a contrappasso, con la macerazione e il deformarsi del senso, in un intruglio verbale di acuminata violenza che decompone e squarcia, e punzecchia e ingurgita». Lorenzini, *Citazione e “mise en abîme”*, cit., p. 178.

78 Hölderlin, *Mnemosyne*, in *Id., Sämtliche Gedichte*, cit., p. 363: «Ein Zeichen sind wir, deutungslos». Dell'inno esistono tre diverse stesure: questo verso apre la seconda.

79 Zanzotto, *Si, ancora la neve*, in *La beltà*, ora in *Id., Le poesie e prose scelte*, cit., p. 273. Commenta Giovanna Cordibella: «ma il “segno” che è «senza significato» (o «senza interpretazione», due sfumature semantiche entrambe presenti nell'originale tedesco «deutungslos») è inteso qui da Hölderlin non tanto come segno linguistico, quanto piuttosto come emblema del soggetto stesso, ridotto a una condizione di esilio, nonché di perdita identitaria.» Cordibella, *Hölderlin in Italia*, cit., pp. 232-233.

80 Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, cit., p. XIX.

torna io-noi, Hölderlin, [...]

Una riga tremante Hölderlin fammi scrivere.<sup>81</sup>

Tuttavia, è nell'*Elegia in petèl* che torna la citazione diretta delle parole di Hölderlin, insieme alla presenza di quest'ultimo come personaggio quasi dissacrato, visto «a braccetto» con il memorialista licenzioso del XVII secolo Tallémant des Réaux<sup>82</sup> o ancora, chiamato «Scardanelli» (uno degli pseudonimi con i quali egli stesso si firmava durante il periodo nella torre), accostato anche al romanzo erotico *Histoire d'O.*<sup>83</sup>: «Scardanelli faccia la pagina per Tallemant des Réaux, / Scardanelli sia compilato con passi dell'*Histoire d'O.*»<sup>84</sup>. Le citazioni da versi del poeta tedesco intervengono invece in due casi, poco dopo l'irrompere nel discorso del *petèl*, la lingua dell'infanzia, con la quale Hölderlin è fatto interagire:

«Mama e nona te dà ate e cuco e pepi e memela.

Bono ti, ca, co nona. Béi bumba bona. É fet foa e upi.»

[...]

«Nel                    quando | O saldamente costrutte Alpi

E il principe            | Le                            »<sup>85</sup>

[Ihr sichergebaueten Alpen!

Die<sup>86</sup>

Im                    wenn

Und der Fürst<sup>87</sup>]

E in chiusura, analogamente:

Ta bon ciatu? Ada ciól e ùna e tée e mana papa.

Te bata cheto, te bata: e po mama e nana.

---

81 *Id.*, *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, in *La beltà*, cit., p. 307.

82 *Id.*, *L'elegia in petèl*, in *La beltà*, cit., p. 316. Gédéon Tallémant des Réaux è autore di una raccolta di *Historiettes* scritte dopo il 1657 e pubblicate postume, nel 1834.

83 Dominique Aury, *Histoire d'O.*, Paris, Pauvert, 1954.

84 *Id.*, *L'elegia in petèl*, in *La beltà*, cit., p. 317.

85 *Ivi*, p. 315.

86 Frammento così riportato da Reitani in Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 998.

87 *Ivi*, p. 1002.

«Una volta ho interrogato la Musa»<sup>88</sup>

[*Einst hab' ich die Muse gefragt*<sup>89</sup>]

Il verso di Hölderlin è in entrambi i casi uno strumento per «una propulsione verso un “fuori” del linguaggio»<sup>90</sup>, realizzata all'estremo opposto dal balbettio dialettale della prima infanzia. Ancora una volta all'insegna della figura del fanciullo è ripresa, con una fedeltà pedissequa nella riproduzione delle parole e addirittura nella loro collocazione nello spazio, ma mediante una decontestualizzazione che rende la voce di Hölderlin parte integrante della poesia di Zanzotto.

---

88 Zanzotto, *L'elegia in petèl*, cit., p. 317.

89 Hölderlin, *Einst hab' ich die Muse gefragt...*, in *Id., Sämtliche Gedichte*, cit., p. 378.

90 Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, cit., p. XIX.

## Appendice

### Conversazioni con Andrea Zanzotto

Pieve di Soligo, 25 giugno 2008

1. *Giovanni Meo Zilio in Come un poeta veneto traduce se stesso («Quaderni veneti», 1991) definisce le sue trascrizioni dal dialetto all'italiano in Idioma come unicamente strumentali, per la comprensione del testo veneto. È d'accordo?*

I versi dialettali di *Idioma* sono nati in dialetto e la fruizione deve avvenire, se possibile, nella loro lingua originale. Dunque sì, l'italiano li è uno strumento per la comprensione ma non si propone di sostituire il testo vero e proprio. Infatti sono collocate a piè di pagina, come un commento.

2. *Come è avvenuto il suo incontro da poeta con il dialetto?*

Ho sempre parlato in dialetto, ma ho scritto per la prima volta in dialetto nell'adolescenza. Poi negli anni '60 mi è capitato di concepire una serie di poesie in dialetto, avendo come base l'idea della fine del dialetto. Queste prove sono conservate al Fondo manoscritti di Pavia e sono state pubblicate nella rivista del Fondo [Andrea Zanzotto, *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto (1969-1971)*, in «Autografo», n. 43, 2001, pp. 9-17]. La spinta decisiva è venuta però da parte di Fellini.

3. *Di quali strumenti si è servito nello scrivere in dialetto?*

Il dialetto era la mia lingua madre, perciò c'era una forte spontaneità, ma il vocabolario era sempre a portata di mano, soprattutto il Boerio [Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*], sebbene riguardi il dialetto veneziano. Ho anche utilizzato abitualmente repertori etimologici e toponomastici, come le *Etimologie venete* [di Angelico Prati] e *La toponomastica veneta* [di Dante Olivieri], ma anche testi di Giovanni Battista Pellegrini, un

maestro. Illuminante è per esempio il saggio, sul padovano, soprattutto ruzantiano, *El pì bel favelare del mondo* [di Marisa Milani]. Anche John Trumper, che conosco molto bene, è un autore fondamentale per la dialettologia veneta.

*4. I suoi riferimenti culturali nello scrivere in dialetto sono diversi rispetto alla sua poesia in lingua?*

Una delle spinte per il recupero del dialetto è stata per me l'esigenza di rispondere alla domanda: il dialetto è stabile nel tempo o è soggetto ai colpi della storia? Questo quesito è sorto per me nell'esaminare l'antica *Cantilena bellunese*, uno dei più antichi testi in un volgare italiano, in questo caso il bellunese, in cui si celebrava la vittoria dei bellunesi sui trevigiani in uno scontro sul torrente Ardo, affluente del Piave. In Veneto c'erano alcune scuole provenzali, una a Conegliano per esempio: è stato ritrovato un testo anche in dialetto di Conegliano, un testo pastorale che risulta, al contrario della *Cantilena bellunese*, praticamente illeggibile. Forse lo sperimentalismo dei provenzali ne aveva influenzato fortemente la composizione. Questi testi e i problemi che ponevano hanno stimolato la mia curiosità per la scrittura in dialetto.

*5. Tra le sue carte conservate al Fondo pavese, quelle che attestano la composizione di Filò mostrano come lei abbia scritto in dialetto annotando a lato le traduzioni in italiano. Aveva pensato inizialmente di occuparsi lei della trascrizione?*

La scrittura delle prime parti di *Filò* era pensata per il film di Fellini. In un secondo momento Tiziano Rizzo, giornalista che frequentavo quando andavo a Venezia, il quale aveva messo in piedi una piccola casa editrice (le edizioni del Ruzante) mi propose di pubblicare un libretto con quei miei versi e altri. Fu lui che si occupò dunque della trascrizione in italiano, naturalmente collaborando e consultandosi con me.

*6. Come è nata l'idea della traduzione in friulano dei suoi Mistierò?*

Amedeo Giacomini ha scritto diversi testi in friulano, tra cui un poemetto sulla caccia, ed è stato titolare di friulano all'Università di Udine, quindi era una persona molto competente e capace. Mia moglie poi ha sempre avuto la tendenza a promuovere la pubblicazione di libri e cartelle con artisti, e anche per l'interessamento di David Maria Turolfo e Silvio Guarnieri è nata questa pubblicazione [Andrea Zanzotto - Amedeo Giacomini, *Mistierò-Mistirús*.

*Poemetto in dialetto veneto tradotto in friulano*, con una postfazione di David Maria Turollo e tre acqueforti di Giuseppe Zigaina, Milano, V. Scheiwiller, 1984. Edizione di 100 esemplari numerati].

7. *La poesia che chiude IX Ecloghe, intitolata Bleu, è scritta in francese. Quali motivi l'hanno spinta a scrivere in francese? Mi pare che il risultato sia di una maggiore leggerezza rispetto ai versi coevi in italiano, come se la lingua straniera desse la possibilità di usare parole comuni come «fleurs» e veicolare la stessa profondità di contenuto: è così?*

Sì, è senz'altro così. La scelta del francese è dovuta al mio lungo soggiorno, dopo la guerra, in Svizzera, dove ho svolto i lavori più diversi e anche insegnato in un collegio tutte le materie, a ragazzi che sapevano il francese più di me e a volte mi correggevano. In quel periodo ho scritto i *Cahiers vaudois*, quaderni inediti in francese.

8. *Numerose sono le traduzioni di suoi testi in altre lingue. Ha l'abitudine di seguire la pubblicazione delle sue traduzioni e il lavoro dei traduttori? C'è qualche traduzione dei suoi testi che trova particolarmente riuscita?*

Non so quante siano le traduzioni di miei versi in altre lingue e di solito non me ne occupo, sono anzi convinto dell'impossibilità di una vera traduzione. Possiamo parlare tutt'al più di imitazione, di qualcosa che si avvicina ma che non si identifica con l'originale. Certo, le traduzioni sono necessarie, senza sarebbe stata impossibile una gran parte dello sviluppo culturale del nostro mondo. Nel mio caso c'è un gruppo di bravi traduttori coordinati da una mia cugina germanista, Donatella Capaldi, che stanno curando le traduzioni in tedesco dei miei testi.

Pieve di Soligo, 29 ottobre 2008

*1. Il primo frammento di traduzione registrato nelle bibliografie è «Mi sono visto...» di Alain Borne in un «poème-missive» datato 12 giugno 1960. In quali circostanze sono nati questi singolari biglietti postali?*

In quegli anni, proprio intorno al 1960, Michel David era lettore a Padova, nel gruppo di Diego Valeri, e c'erano stati alcuni incontri a Conegliano, in occasione dei quali avevamo inventato un tipo di biglietto, fatto proprio come un biglietto da visita, che riportava un piccolo poema e la traduzione. C'erano stati tre convegni, erano venuti Ungaretti, forse anche Montale, Luzi più volte, e qualcuno ogni anno dall'estero: francesi, romeni... Era un gioco, non abbiamo mai pubblicato questi biglietti. Dovrei averne ancora qualcuno in qualche posto, ma non so trovarli.

*2. Agli anni '60 e '70 invece risalgono quasi tutte le sue traduzioni pubblicate in volume. Come mai risultano concentrate in quel periodo?*

In quegli anni, accanto al lavoro di insegnante, sono stato consulente per la Rizzoli, su libri stranieri e italiani, e nell'ambito di questa collaborazione proponevo libri da tradurre io stesso. Infatti ho tradotto Bataille, Balzac, *L'âge d'homme* di Michel Leiris, un libro importantissimo. Anche Francastel, che ho conosciuto: veniva a Venezia per i suoi interessi artistici; ho parlato con lui anche della traduzione, ma i francesi conoscono poco l'italiano. Mi sono dedicato alla traduzione di altri autori per amore di quegli autori. Sono soprattutto francesi, perché non mi fidavo della mia conoscenza di altre lingue. Malek Haddad era arabo ma scriveva in francese. Aitmatov invece l'ho tradotto dal francese di Aragon: erano un buon autore e un ottimo traduttore [cfr. Tchinghiz Aitmatov, *Djamilia*, traduit du kirghiz par Aleksandr Dmitriev et Louis Aragon, Paris, Éditeurs français réunis, 1959]. Ma anche per gli altri autori mi sono confrontato più di una volta con traduzioni già fatte da altri.

*3. Il fatto di aver tradotto questi testi ne ha comportato una lettura più profonda e magari una particolare influenza sul suo pensiero?*

Certo, per esempio i saggi di Bataille hanno influito parecchio, perché si poneva in un'ottica molto diversa dalle solite. Il saggio di Bataille su Nietzsche, che ho tradotto, è molto

importante, anche se io sono rimasto sempre con il naso rizzato su Nietzsche: non è che sia stato il precursore del nazismo ma ha fatto una sterzata in quella direzione.

*4. Per le successive edizioni dei testi da lei tradotti ha avuto occasione di rivedere le sue traduzioni?*

No, la traduzione è sempre rimasta uguale nelle diverse edizioni.

*5. A che cosa deve in particolare la conoscenza profonda e l'interesse per la lingua francese?*

Il francese era lingua di casa, mio padre è stato emigrante e lo parlava anche a casa. Anche mia mamma, sebbene avesse fatto solo la terza media diciamo (allora non si chiamava così), parlava francese. Io sono andato in Svizzera dopo la guerra, nei dintorni di Losanna, dove ho insegnato anche in francese, e anche mia sorella, che è venuta in Svizzera per un periodo, un po' di francese l'aveva imparato come lingua di casa.

*6. Le sue traduzioni pubblicate sono soprattutto di testi in prosa. Perché questa scelta? Esistono sue traduzioni poetiche inedite?*

Pubblicare poesia significa riscrivere un'imitazione degna di questo nome. Io volevo anche pubblicare un quaderno di traduzioni, che è qui da qualche parte. Ma le traduzioni di poesia mi sembrano proprio un nonsenso. Si fanno, è bene anche farle, ma... Per esempio, avevo cominciato anche con Pessoa, il famoso poemetto *Non sono nulla...* Di Rimbaud ne avevo scritte parecchie: ricordo che avevo tradotto, e anche bene, *Le cercatrici di pidocchi*. Per Hölderlin mi sono basato su traduzioni precedenti: l'ho conosciuto leggendone un'antologia abbastanza ricca, con testo a fronte e traduzione di Vincenzo Errante, e ho cominciato appunto a tradurre. Ho conservato anche alcuni frammenti di questa traduzione fatta ai primi anni dell'università. Non so neanche io perché provavo a tradurre, ho sempre seguito un istinto senza chiedermi troppo perché lo facessi. Forse per interesse per gli autori: ho scritto anche saggi sulla letteratura dall'antichità fino al '900 e a un certo punto li ho pubblicati con Mondadori in due volumi, ma adesso ne avrò altri 30 ancora da pubblicare.

*7. Ha studiato altre lingue (il tedesco, l'inglese...)?*

Sì, le ho studiate ma non facendole come materie. In realtà ho imparato in numerose lingue (francese, tedesco, spagnolo, portoghese) numerose poesie a memoria: il mio patrimonio è

proprio quello. Anche adesso mi capita di svegliarmi con dei versi in spagnolo per esempio, dei versi di Santa Teresa. Ho avuto una fonte molto utile di formazione che va molto bene per i liceisti e gli universitari: il Prampolini [Giacomo Prampolini, *Storia universale della letteratura*, Torino, UTET, 1933-38, 5 voll.]. Era veramente utile, perché riportava un profilo dell'autore e poi alcuni dei più famosi componimenti. Ho passato molto tempo sulle pagine del Prampolini che avevano qui al Collegio. L'inglese è sempre stato un problema: nel Collegio c'era un assistente (l'assistente Gigi) che diceva che perdevamo tempo con il tedesco, e magari col greco, senza sapere che era l'inglese la lingua importante, in futuro necessaria. Io sono passato subito a vie di fatto, ho preso la *Grammatica inglese* di Serafino Riva pubblicata qui a Treviso [ed. Longo e Zoppelli, 1934 e 1939<sup>2</sup>] e ho cominciato subito a studiarlo. Ma la pronuncia è un problema.

Io ho anche composto in inglese, alcuni haiku. Di solito, questi cambiamenti di rotta improvvisi derivavano dalla depressione, e avevano una efficace funzione terapeutica: era importante misurarsi con un'altra lingua. Poi per gli haiku serviva una lingua che condensasse molto in poche parole, per questo ho provato con l'inglese. Naturalmente per lavorare in inglese bisognava avere un consulente importante e io ne avevo due: Sergio Perosa, che era titolare qui a Venezia, e la signora Secco, che era del suo gruppo di lavoro. Ho visto che le cose si mettevano a posto, riuscivo a scrivere questi haiku in un'altra lingua. Ho scritto anche l'introduzione a un libro di haiku [*Cento haiku*, scelti e tradotti da Irene Iarocci, presentazione di Andrea Zanzotto, Milano, Longanesi, 1982].

Avevo conosciuto poi una famosa poetessa giapponese, Suga, che era venuta a un congresso di quelli che si facevano a Urbino [cfr. Atsuko Suga, *Ungaretti e la poesia giapponese*, in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino 3-6 ottobre 1979, a cura di C. Bo et al., Urbino, 4 venti, 1981, pp. 1363-1367] e che conosceva benissimo l'italiano. Forse è proprio da questi convegni organizzati dall'Università di Urbino, a cui partecipavano poeti da tutta Europa, che mi è venuta l'idea di scrivere haiku.

8. *Lei stesso ha poi tradotto i suoi haiku in italiano.*

Sì, e mi pareva che venivano avanti abbastanza bene. Tanto è vero che ho sopportato la beatificazione degli haiku: sulla spiaggia di Caorle ne hanno voluto riportare uno su una pietra, un haiku in cui si parla dell'aria e di un sanguigno elemento che viene dal mare, con quei colori bassi del tramonto e dell'alba [«Maturità dei venti che / spargono ovunque mille /

e mille semi di fantasia / sanguinea conoscenza», pubblicato nella cartella d'arte *Wind and poppies*, con tavole di Annamaria Gelmi, a cura di Anna Secco, Rovereto, Claudio Nicolodi, 2008]. L'incontro ["Flussi diversi", 19-21 settembre 2008] comprendeva l'Austria, la Slovenia... c'erano poeti di tutto il giro circumadriatico.

Ho provato a tradurli anche in francese, ma non ho avuto grandi esiti. Mi venivano bene, chissà perché, in inglese. Avevo una conoscenza molto relativa della lingua inglese. Partivo magari da una citazione famosissima e da quella saltava fuori un vero haiku.

Pieve di Soligo, 29 gennaio 2009

1. *Come è nata la sua collaborazione alla raccolta Poeti arabi di Sicilia? [Ibn Hamdīs, La civettuola, eccola, che non molla dal far giocare, in Poeti arabi di Sicilia nella versione di poeti italiani contemporanei, a cura di Francesca Maria Corrao, Milano, Mondadori, 1987]*

Mi è stato chiesto di collaborare con una nuova traduzione, come ad altri poeti – per esempio c'è una versione di Mario Luzi – e io ho tradotto, mi pare, dal francese, perché non conosco l'arabo, non l'ho mai studiato. Ho una nipote che è laureata in arabo a Venezia però a un certo punto ha abbandonato il campo. Credo di aver scritto questa versione appositamente per la raccolta. Mi ricordo di questa traduzione, e rilegendola a distanza di tempo mi pare che funzioni abbastanza. Gli autori arabi di cui mi sono occupato mi sembrava trasmettessero sempre un buon messaggio, altrimenti non avrei neanche fatto lo sforzo di tradurre.

2. *Una delle sue traduzioni in prosa dal francese è Età d'uomo di Michel Leiris, nel 1966 [Michel Leiris, Età d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno, Milano, Mondadori]. Come è venuto a conoscenza di Michel Leiris? E si può dire che portare questo autore alla conoscenza del pubblico italiano fosse un'operazione pionieristica negli anni '60?*

Io conoscevo già Leiris da qualche tempo, per via dell'*Afrique fantôme*, che era il libro più noto e racconta un viaggio da Dakar all'Egitto o all'Etiopia, non mi ricordo più. Così avevo cominciato a leggere altre cose sue in francese, prima di tradurlo su proposta della Mondadori, che allora aveva ancora uno staff decente, mentre adesso va avanti a casaccio. Qua in Italia Leiris era praticamente sconosciuto, in Francia invece era già molto noto, seguito: qui c'è stato un po' un ritardo. *L'âge d'homme* è veramente un libro autobiografico, anzi tutti i libri di Leiris sono una specie di autobiografia che si nega.

3. *Per la seconda edizione [Michel Leiris, Età d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno, Milano, Mondadori, 1980] ha scritto inoltre una postfazione, poi ripubblicata in Aure e disincanti nel Novecento letterario, insieme a un altro saggio intitolato Fiches Leiris. In quale momento sono nate queste riflessioni rispetto al periodo della traduzione?*

Le avevo in mente da quando conoscevo Leiris ma le ho messe per iscritto dopo la traduzione. Nel secondo saggio c'è anche un incrocio con Meneghello. Io non ho mai scritto uno studio

specifico su Meneghello, però ho fatto sempre accenni su di lui, anche a proposito di Leiris. Dovrei cucire insieme tre accenni abbastanza lunghi su Meneghello, anche una introduzione che ho fatto, a *Maredè maredè*. Meneghello e Leiris sono simili in questo continuo scavare, tornare sui propri passi, anche mettere in ridicolo se stessi e gli altri, o tutto.

4. *Nella sua postfazione a Età d'uomo lei scrive: «Chi pretenda di inoltrarsi nell'autobiografia si troverà in continuazione dirottato da illusorie prospettive, falsi fondali, cartelli di cui è stata cancellata la scritta o mutata la freccia direzionale. Ma, nello stesso tempo, tutti questi rigiri, presi nel loro insieme, avranno un certo significato» [in Aure e disincanti, p. 193]. L'aspetto fuorviante dell'autobiografia le ha creato particolari difficoltà nel tradurre questo libro?*

Sì, in qualche momento anche io sono stato dirottato, però il grande valore di Leiris ha avuto la meglio.

5. *Un altro passaggio della postfazione riguarda il ruolo del linguaggio nell'autobiografia: «E, fatto supremo di ossessione e di "presunzione", di necessità ferrea e di vertiginosa libertà, libertà da eterno capogiro, si insinua in tutto questo, da sotto e da sopra, la presenza del linguaggio, prelingua e soprattutto lingua, realtà fosforescente e mercurica che sfreccia, infilza, connette lungo i due (o quanti altri?) versanti del significato e del significante (fonico o grafizzato)». Come ha influito tale consapevolezza durante la traduzione?*

Certo, ha influito perché bisognava riprodurre in italiano questi giochi interni che si producevano. La lingua arriva da sotto e da sopra, non si sa bene da dove provenga. Ho parlato anche di queste questioni in un'intervista che uscirà sul «verri» [Niva Lorenzini, 5 gennaio 2009], che è partita con la domanda su chi fosse per me il «miglior fabbro». Non ho difficoltà a identificare nel «miglior fabbro» lo stesso dell'indicazione eliotiana, cioè Dante. È lui l'inventore della lingua: per fare la rima crea lingua, è una cosa veramente prodigiosa, anche se uno può dire che sono prodigi possibili perché la lingua ancora non esiste. Le sue terzine sono coroncine di densità che vengono come slanciate nel vuoto, io le vedo così.

In questa intervista parlo dei «borborigmi», cioè quel linguaggio che viene prima del petèl, rispetto al quale il petèl è già un linguaggio formulato, con termini codificati.

La poesia è destinata a non essere mai veramente universale perché la stessa poesia non può riversarsi in un diverso significante. Tutte le lingue hanno un nucleo dal quale qualcuno può

ricavare la poesia, però le poesie nascono e muoiono nella stessa lingua. Mi interessa l'idea di «nostratico», di cui si parlava spesso fino a 10 anni fa, una lingua primitiva parlata dall'Africa fino all'India, prima dell'indoeuropeo (anche l'esistenza dell'indoeuropeo è stata negata da alcuni). Io ho citato spesso la necessità di una lingua pentecostale, come ha scritto Manzoni: «l'arabo, l'indo e il siro / in suo sermon l'udi». Il miracolo di Pentecoste, se è avvenuto, è veramente un super miracolo. Mi ha fatto meditare parecchio: è la negazione della torre di Babele, cioè la remissione della torre di Babele avviene nel miracolo di Pentecoste. Saranno frottole tutte queste, ma c'è poesia in queste frottole.

*6. Per le sue traduzioni si è documentato anche mediante studi sugli autori che affrontava? Per esempio, nella postfazione citata lei fa riferimento a Philippe Lejeune come «l'instancabile biografo dell'autobiografia leirisiana» [p. 197].*

Sì, a volte, ma per quanto riguarda Leiris, ho letto solo dopo averlo tradotto gli studi di Philippe Lejeune, che adesso è praticamente dimenticato.

Pieve di Soligo, 27 marzo 2009

*1. Le sue traduzioni pubblicate sono prevalentemente dal francese. Ricorda quali strumenti utilizzava per questo lavoro? Quali dizionari prediligeva?*

Sì, usavo i dizionari, ma soprattutto quelli della lingua italiana. Con il francese avevo una certa dimestichezza. Siccome c'è stato un punto in cui mio padre, emigrato in Francia, aveva pensato di portare la famiglia in Francia, la lingua allora circolava in casa. Poi io leggevo molto in francese, per esempio arrivando a Padova la prima cosa che ho fatto è stata quella di comperare l'opera omnia di Rimbaud, mettendo via centesimino su centesimino. Non mi ricordo quanto costava ma era davvero un bel libro, l'avevo fatto venire dalla Francia. Avevo letto dell'esistenza di Rimbaud su una rivista cattolica, «Il Frontespizio». In generale, ho fatto un'indigestione di poesia in varie lingue, non tantissime ma le principali: quindi praticamente non so bene neanche l'italiano.

*2. Nel libro-intervista con Marzio Breda In questo progresso scorsoio (Garzanti, 2009) lei definisce gli haiku come «rivelazioni a se stesso». Sono rivelazioni soprattutto poetiche o anche morali o psichiche?*

Non so neanche io come, a un certo momento, nell'84, nel corso di una crisi depressiva ho detto: adesso voglio provare ad abbandonare tutti i sentieri. L'haiku andava bene perché è fatto di tre versi, o quattro anche. È come un venire a galla di strati molto antichi. E poi, siccome l'haiku è sempre legato al paesaggio e al tempo, mi rapportavo ai miei antichi vizi paesistici, infatti sono venuti quasi tutti legati al paesaggio. Ho voluto fare la pazzia di scriverli direttamente in inglese, una lingua che conosco poco in realtà. Bisogna riconoscere che in questo sforzo di usare una lingua poco nota saltavano fuori delle combinazioni veramente belle. È quasi commovente vedere saltar fuori qualcosa che ha senso.

Ho letto anche haiku di altri, ho fatto anche l'introduzione ai *Cento haiku* di Longanesi e mi pare di aver detto cose sensate. In fin dei conti io penso che anche autori come Ungaretti, sia pure attraverso il francese, abbiano scritto qualcosa di simile a degli haiku, inconsapevolmente. C'è qualche cosa che naviga sotto...

«Mai mancante neve di metà maggio...» questo è venuto come un haiku in italiano.

3. *Dovrebbe essere pubblicata a breve la raccolta completa dei suoi haiku, curata insieme a Anna Secco. Come si è svolto il lavoro di traduzione dall'inglese all'italiano?*

È vero, dovrà uscire questo libro, bisognerebbe farlo uscire in America o in Inghilterra, è più chic. La signora Secco mi ha dato proprio un sostanzioso aiuto, anche adesso nel metterli a posto: abbiamo fatto insieme una revisione totale e definitiva dei circa 90 componimenti.

È venuta fuori ben chiara la caratterizzazione diversa delle due lingue: venivano due sillabe in inglese e quattro in italiano. L'italiano è più ciccioso. Però non c'è stato peggioramento o miglioramento, ma il porsi di problemi nuovi: come rendere la stessa idea in italiano. La difficoltà principale era dovuta alla questione delle parole lunghe in italiano e brevi in inglese: si ha magari una parola inglese molto rapida accostata a una italiana molto lenta. Quindi è sempre una sorpresa, un piacere, anche tornandoci sopra dopo tanti anni, c'è un qualche cosa di misterioso.

4. *La pratica di traduzione di prosa narrativa è stato per lei un incentivo per la scrittura di prose originali?*

A dire la verità no. Io ho scritto dei racconti, che ritengo molto belli, che sono molto lontani e sono usciti da poco in edizione semiclandestina [*Sull'altopiano. Racconti e prose (1942-1954) con un'appendice di inediti giovanili*, a cura di Francesco Carbognin, San Cesario di Lecce, Manni, 2007]. Poi c'è stato un momento, negli anni universitari, in cui scrivevo sui giornaletti fascisti, su «Signum» di Treviso e su altri giornali del Guf, che permettevano una certa libertà, anche se per un breve periodo, perché poi hanno fatto piazza pulita di tutti i liberal-fascisti. Ho scritto anche parecchie prose disperse che sono rimaste inedite, in cui ci sono i lacerti della vita che si riprendeva dopo la guerra, per esempio un personaggio di primaria importanza era la Toti Dal Monte.

5. *E la scrittura di prosa comportava un diverso approccio rispetto alla poesia?*

No, per me per esempio certe prose sono ultra poetiche, non sentivo tanta differenza. Poi si è acuitizzata la tensione verso la poesia, *iuvantibus* i disastri affettivi. Nel libro *Sull'altopiano* anzi c'è una poesia dentro un racconto: un personaggio legge una sua poesia, che dopo invece scompare.

6. *Ritiene che alcuni suoi testi poetici siano stati particolarmente influenzati da autori di*

*prosa che lei ha tradotto?*

Direi di no. Una profonda traccia ha lasciato in me negli anni giovanili la lettura di Hölderlin: avevo letto delle poesie sue con la traduzione, ma poi ho abbandonato la traduzione già fatta e ho voluto ritradurne io qualcuna. Avrei anche, completamente inedito, un quaderno di traduzioni, ma quando penso di pubblicarlo cominciano i dubbi.

*7. Quando traduceva continuava parallelamente anche la scrittura poetica?*

Sì, certo, le due cose andavano avanti insieme. Alle volte restavo indietro nei progetti di prosa, alle volte in quelli di poesia.

*8. Nella sua traduzione di Una gazzella per te di Malek Haddad (Mondadori, 1960) si incontrano numerose note del traduttore, che spesso si riferiscono a elementi del paesaggio o della società raccontata non familiari a un pubblico italiano. Si deve a lei l'iniziativa di queste note?*

Sì, avevo chiesto io stesso di poter intervenire in qualche modo, perché altrimenti diventava difficile rendere determinati elementi. Io ho tradotto anche, o meglio ritradotto, quella bellissima opera di Aitmatov, *Djamilia*, ma a partire dalla traduzione di Aragon, che aveva aggiunto delle note per chiarire il contesto in cui si svolgeva il racconto. Purtroppo tradurre una cosa che è già tradotta da altri implica problemi molto gravi: bisognerebbe avere anche una certa padronanza della lingua di origine, cosa che io non avevo, in quel caso.

Pieve di Soligo, 16 giugno 2009

*1. Esistono due diverse edizioni della sua traduzione del libro di Ajtmatov, Giamilja. La prima è del 1961 (Mondadori), la seconda (intitolata Melodia della terra) è molto più recente (Marcos y Marcos, 2006). Questa seconda versione presenta numerose differenze formali rispetto alla prima: sono interventi suoi o redazionali? Lei era stato interpellato in occasione di questa nuova pubblicazione?*

È proprio un libro molto bello questo, perché riporta peraltro la parte vera, profonda, dell'amore, che supera le differenze ecc. Io avevo tradotto dal francese di Aragon, poi non sono più tornato sul testo. So che hanno fatto questa nuova edizione qualche anno fa, ma non mi ricordo neanche se mi hanno chiesto l'autorizzazione o no. Credo di sì, e di aver detto, visto che io non ero partito dal testo originale, che potevano anche fare dei ritocchi redazionali.

*2. Quali caratteristiche può avere il lavoro di traduzione su un testo già mediato rispetto a quello effettuato sul testo nella sua lingua originale? Ci sono particolari difficoltà, o anche un valore aggiunto possibile?*

C'è sempre il dubbio di fare un lavoro non giusto, perché traduci sul tradotto. Se poi questo tradotto è fatto da un autore, come in questo caso, allora si richiede una doppia attenzione. In qualche maniera Aragon non era un traduttore: ha tradotto, sì, ma questo romanzo era anche importante come opera letteraria di Aragon. Può esserci senz'altro un valore aggiunto dato da questa circostanza appunto. Io non potevo far altro che cercare di dare un rilievo letterario anche alla mia traduzione e credo di non essere andato troppo sotto Aragon.

*3. Ajtmatov era uno scrittore sovietico, anche se da ascrivere al gruppo di intellettuali liberali che operavano durante il regime. Che cosa significava tradurre uno scrittore sovietico in Italia nel 1961? Quale clima intellettuale percepiva lei nei confronti della realtà politica e culturale dell'Urss?*

Pensare al regime sovietico era sempre qualche cosa che aveva un magone dentro. Io ho partecipato anche alla battaglia in favore di Pasternak. Sembra che sia passato un secolo da quel periodo. Io ho avuto anche proprio delle avventure: in Germania, per esempio, la parte

sovietica era piena di fermenti contro il regime e si era creata a Berlino una compagnia di giovani che cercava rapporti con coetanei, a cominciare da Berlino ovest e poi dilatandosi. Certo, i gerarchi sapevano, ma non intervennero. Io ho fatto in tempo a passare il confine al Checkpoint Charlie con un cassone pieno di libri diretti al preside della scuola media di Pieve di Soligo ma che in realtà erano per loro. Erano libri scelti apposta, sulla democraticità e sul modo di diffonderla.

*4. Anche il romanzo di Malek Haddad, Una gazzella per te, da lei tradotto nel 1960, è una prova d'esordio per il suo autore, così come Giamilja. In quegli anni c'era una sorta di sete di scoperta di nuove culture, sua oppure diffusa?*

Sì, c'era la volontà di arricchire le conoscenze. Io traducendo facevo anche qualche sondaggio in biblioteca per comprendere meglio. Per me poi era una maniera per approfondire la mia conoscenza del francese.

In quegli anni ho fatto anche la traduzione di due epistole di San Paolo per Neri Pozza, ma poi sono rimaste lì, non pubblicate. Ho tradotto proprio dal greco, usando l'edizione del *Novum Testamentum graece et latine* [forse il *Novum Testamentum graece et latine*, curavit Eberhard Nestle, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1906, con ristampe nel 1954 e nel 1961, oppure il *Novum Testamentum graece et latine*, edidit Augustinus Merk, Roma, Sumptibus Pontificii Instituti Biblici, 1933, ristampato anche nel 1957], che mi capita in mano abbastanza spesso: è un'ottima pubblicazione.

Siccome Neri Pozza voleva fare tutto il Nuovo Testamento, aveva dato ad altri diverse parti e a me le epistole ai Filippesi e ai Colossesi. Poi sono venute fuori delle parti, ma le epistole no. Anzi, ho avuto piacere che non venissero fuori perché pensavo poi di fare un lavoro di cesello. Dopo ho continuato con altre epistole: quando capitava, magari dei pezzetti, approfondivo, per esercitarmi.

Lì ero proprio veramente accanito nello studio perché mi serviva per il greco, dato che davo anche lezioni di greco e non mi sentivo proprio ben ferrato. Il greco ho cominciato a studiarlo per conto mio, quando ho fatto gli esami di quinta ginnasio e più tardi l'esame di abilitazione di italiano, latino, greco, storia e geografia, quindi sono andato come a colpi grossi col greco. Poi mi ha accompagnato molto, mi è sempre piaciuto.

Mi ricordo che ero dentro uno stato depressivo orribile quando traducevo San Paolo, ma il

tradurre dal greco mi tirava su. Un mio amico medico, il dott. Dalla Zentil, che a Conegliano aveva fondato una specie di circolo letterario e che aveva animato la costituzione di fatti letterari finché si arrivò al Premio Silver Café nel '63, mi ha fatto questa osservazione: «Guarda che un depresso vero non traduce dal greco». Perché esige la pienezza...

Su San Paolo c'è sempre qualche polemica anche adesso: molto spesso i nuovi traduttori si sono permessi delle manipolazioni. C'è stato un episodio recente: qualcuno aveva citato gli *Atti degli apostoli*, in cui Paolo è personaggio, attribuendo all'epistola ai Romani un'estensione di significato. Nell'epistola ai Romani si parla dei discorsi di Cristo fatti durante la Passione e la questione è sempre di grandissima importanza. Insomma, mi è capitato di andare a confrontare sul mio vecchio lavoro e aver quasi smascherato una dilatazione fatta per il gran pubblico dai nuovi traduttori. Paolo resta un grande personaggio, molto studiato.

L'epistola ai Galati è molto citata; io ho tradotto anche quella, anche se non commissionata. L'epistola ai Galati è importante perché Paolo ammette lì di aver avuto il cervello sconvolto: ammette la sua inattendibilità, quasi. I Galati erano un gruppo molto coeso di origine centroeuropea (Galli e Galati è la stessa cosa). Il greco dell'epistola ai Galati forse presenta caratteristiche a me non percepibili della "galaticità".

Un esempio contiguo a questi lavori è la mia traduzione di Rumi, un poeta persiano dell'VIII o IX secolo. Poi ho fatto proprio una recensione letteraria, un saggio discreto [*Rumi: un alto percorso della poesia*, in *Fantasie di avvicinamento*]. Forse era tradotto in francese, non mi ricordo. «Rumi» era un appellativo per cui si confermava la romanità.

*5. Le sue traduzioni da Balzac di La ricerca dell'assoluto (Garzanti 1975) e Il medico di campagna (Garzanti 1977) sono state ristampate più volte nel corso del tempo: ormai questi testi portano la sua impronta. Che cosa ricorda della sua esperienza di traduttore di Balzac? Questo lavoro le aveva fatto scoprire qualcosa in più su questo autore?*

Mi pare di aver fatto una buona traduzione di un testo classico. Ho fatto fare dei sondaggi qua e là per vedere se andava e tutti sono riusciti bene. Non ricordo quali edizioni di riferimento avessi, comunque non una raccolta ma edizioni singole di questi testi. Non ho fatto una ricerca per sapere quante traduzioni di Balzac erano state già fatte in italiano: qualche piccolo assaggio così, ma non potevo approfondire sennò era come entrare in un gioco di specchi,

all'infinito. Era meglio non avere davanti altre traduzioni e confrontarsi direttamente con il testo.

Sempre con i grandi autori francesi si scatena un senso di familiarità, anche perché, come ho più volte detto, il francese era a casa mia come d'obbligo, perché siamo stati per anni sul punto di andare con la famiglia in Francia.

6. *Infatti in* Da Rimbaud a Rimbaud (Ponte del Sale 2004) *appare una sua traduzione di* Les chercheuses de poux.

Sì, e vedo che hanno lasciato il titolo in francese: è strano. “Le cercatrici di pidocchi” sarebbe stato più facile e curioso. Per questa edizione aveva fatto da tramite Marco Munaro: lui aveva organizzato una giornata per Rimbaud al suo paese, vicino a Rovigo. Questo libro è nato da quella giornata.

7. *In un altro libretto d'occasione, Zanzotto traverso nomi e cromi (Fondazione Querini Stampalia, 1997), è ristampata* Bleu, *una sua poesia scritta in francese (già in IX Ecloghe, Mondadori 1962). Qui Manlio Brusatin la traduce in dialetto veneto, discutendo le soluzioni da lui stesso di volta in volta adottate. Quale valore può avere una operazione del genere, contraria rispetto alla prassi consueta e che fa pensare ad esempio ai* Trapianti di Meneghello *(Rizzoli 2002)?*

Brusatin è una persona di alto livello, non poeta ma insomma... Tradurre da un'altra lingua al dialetto può avere valore, ma poi bisogna che sia uno come Meneghello che lo fa. Altrimenti vengono fuori delle cose...

Pieve di Soligo, 28 ottobre 2009

[Le seguenti riflessioni sono alcuni commenti di Zanzotto durante la lettura del piano generale della tesi sulla sua attività di traduttore e auto traduttore].

[sulle traduzioni poetiche dal francese] Le mie traduzioni dal francese sono proprio dimenticate nel tempo, però hanno lasciato una gran traccia nel mio lavoro. *Le cercatrici di Pidocchi* soprattutto, perché rappresenta l'esaltazione di qualcosa di lurido, che invece svolge un'alta funzione.

[sulla traduzione da Hölderlin] Quando ero ancora molto giovane ho imparato un po' il tedesco per conto mio. Poi sono stato anche allievo di Diego Valeri, che leggeva e traduceva anche dal tedesco, oltre che dal francese. E ci esortava a provare a fare traduzioni, e io ne avevo fatte anche altre, non solo da Hölderlin.

[sulla teoria della traduzione] Mi è capitato di scrivere qualcosa sulla traduzione. E avevo anche letto qualcosa di teorico in proposito, ma sono cose remote.

*1. Ho avuto modo di esaminare i dattiloscritti delle tre lettere di San Paolo da lei tradotte e rimaste inedite. Quale spirito aveva caratterizzato questo lavoro di traduzione, di testi considerati sacri, rispetto agli altri lavori di traduzione, esercitati su testi letterari o saggistici?*

Queste traduzioni erano state fortemente volute da Neri Pozza, l'editore, che aveva già fatto tradurre da altri i quattro Vangeli. Poi la pubblicazione non si realizzò, ma alcuni fedeli che hanno letto le mie traduzioni le hanno viste come un'aggressione. Ma io ho detto, come è vero, di essere rimasto fedele al testo greco, avendo anche come teste Nino Dalla Zentil, un mio amico medico che sapeva bene il greco. Non si voleva portare una cosa da laboratorio.

*2. In queste traduzioni infatti, se paragonate a quelle più diffuse della Bibbia in italiano, si riscontra una tendenza a cercare l'armoniosità della sintassi e il respiro poetico delle parole insieme alla fedeltà all'originale e alla precisione lessicale. Quale ruolo hanno in questo contesto, ad esempio, le varianti segnalate nel testo tra parentesi?*

Può essere che dovessi ancora decidere se inserire o meno determinate parole. Queste

traduzioni sono state fatte molto accuratamente: c'era una volontà di dare sfumature nuove, anche con neologismi, ma sempre rimanendo fedeli al testo greco di base.

3. *In alcuni casi si nota la ricerca di termini molto diretti, come l'aggettivo "scarso", che San Paolo riferisce a sé stesso, oppure una resa oggettiva del termine greco, come nel caso di "soggette", riferito alle donne che sono sottoposte al dominio maschile.*

Sì, c'è stata una ricerca sul lessico. L'aggettivo "soggette" non presuppone un sopruso. Ma ahimè, la donna non è stata mai soggetta all'uomo: piuttosto l'uomo ha strisciato come un micio.

4. *Nel suo recentissimo libro di poesie Conglomerati (Mondadori, 2009) il dialetto, come già altrove, ha un ruolo importante ed è investito da alcuni interessanti fenomeni. Questa raccolta è anche caratterizzata dalla ripresa in componimenti successivi di sintagmi simili o delle stesse tematiche, alcune volte segnalate dallo stesso titolo che ritorna, quasi esistessero più versioni di una stessa idea poetica. Nel caso di Silenzio dei mercatini 2 (p. 25) la seconda "versione" è in dialetto, dopo un Silenzio dei mercatini 1 in italiano. Perché questa scelta?*

No, queste diverse versioni nascevano proprio così. Passava del tempo tra una e l'altra, così si è creata la somma di parecchie visioni. In realtà c'era una nostalgia di un dialetto che non avevo mai lasciato negli ultimi tempi, anche se a un certo punto l'avevo un po' accantonato. Poi nelle ultime poesie nasceva il doppiopione.

5. *In Inizio 2000 (p. 30) si comincia in italiano e poi «si scivola» (verbo usato nel primo verso) nel dialetto. Per quale ragione questo passaggio all'interno di una stessa poesia? È come se il dialetto venisse in soccorso...?*

Sì, molto spesso. È un fenomeno che è avvenuto più volte quello di far passare il dialetto in primo piano.

6. *In altri casi, sempre da Conglomerati (es. «Candelele» in Candelele, inciampi, p. 74, o «cavaròncol» in A Zuel di qua, p. 180), le parole dialettali sono inserite in testi per il resto in lingua. Si può affermare che queste parole abbiano un ruolo rivelatore? Analogamente a un prestito lessicale da un'altra lingua straniera, di cui pure si hanno occorrenze in questo libro?*

Ogni scivolamento in un'altra lingua, diciamo, ha una sua coloritura differente. Come anche i disegni qui riportati, come quello del mercato, che mi piace molto [riprodotto anche in quarta di copertina].

La poesia *A Zuel di qua* è piena di sottintesi, a me piace parecchio, proprio come poesia. A Rolle, che è Dolle, andando in cima c'è una divisione tra Zuel di qua da una parte e, valicando un certo punto, Zuel di là, dall'altra parte. Le caratteristiche di Zuel di qua vanno ben distinte da quelle di Zuel di là. Quelle che racconto qui sono cose vere, non sono bugie. In questa casa giardino trasandata non poteva mancare un «cavaròncol», in italiano «biacco». Ti piacciono queste poesie un po' spiritose, un po'... da barzelletta quasi? Però è una barzelletta che ha un incanto particolare. Sempre strettamente legata al paesaggio.

*7. Per la poesia La toseta (p. 75) ha preferito non fornire, come invece ha fatto per gli altri componimenti dialettali, la traduzione in italiano.*

Si capisce meglio senza traduzione. Io ho preferito lasciarla «La toseta», proprio, perché corrispondeva a un dato di fatto. C'era una ragazzina che, non so per quale motivo, «intant che 'n dée / par la me strada, / tu me a ciamà»... «Despetolarte» significa «staccarti» e «che raza de roe / su par al cul che tu te à tirà» vuol dire «che razza di rovi ti sei tirata su per il sedere». Quando uno fa un gesto che non gli conviene si dice così. E poi... e questa è carina: «che s'ciap de carte / che tu a fat solar!», «che uccelli di carte che hai fatto volare!».

*8. In Casa Usher (p. 174) quale portata ha l'aggiunta finale, metalinguistica: «(in dialetto desvolontà)»?*

In *Casa Usher* si parla di questa casa proprio, chiamata così da mio figlio, «l'americano Giò» («americano» perché è sempre in volo per l'America, o di ritorno). *Il crollo di casa Usher* è una novella di Edgar Poe. Ho scritto «in dialetto desvolontà» perché «desvolontà» ha un'accezione proprio tipicamente dialettale: raccoglie l'idea di non volontà, ma sfiorata quasi.

*9. Nelle poesie in dialetto di Conglomerati ricorre paradossalmente il concetto di oblio, nonostante il dialetto sia strumento di ricordo. In In te le peste... (p. 67) questo senso di dimenticanza diventa rabbia per i dettagli che sfuggono.*

È vero. E molto spesso il dialetto aiuta a essere più diretti. Anche se adesso sta tramontando, ma non certo nei settori di maggior registrazione: per esempio, uno che bestemmia in dialetto

è più efficace.

*10. Quale significato può assumere, nella poesia in dialetto, l'uso di diverse fonti, di citazioni e allusioni a qualcosa che non fa parte del mondo del dialetto? Ha un intento parodico verso quelle fonti? Serve per legittimare il dialetto?*

O per delegittimarlo, invece: a volte c'è proprio il fenomeno contrario. Ma io non saprei dire dove delegittimo e dove legittimo, è una spinta interna che va. È una funzione bilaterale direi, che si presta a entrambi gli usi. Però specialmente per il linguaggio di questo libro, che è nato così, a spruzzi, a sprazzi, a sassi, possono essere l'uno fatto così e l'altro colà. E arrivare a dire la stessa cosa da due posizioni diverse. Queste poesie sono nate su un terreno contraddittorio.

*11. Il dialetto di queste poesie più recenti si è in qualche modo evoluto rispetto a quello da lei impiegato in poesia nel corso degli anni?*

È sostanzialmente lo stesso, ma adesso... Mi pare di far meglio, ma chissà. Il dialetto che mi viene è però sempre quello vecchio, originario. Io noto i cambiamenti del dialetto nel parlato quotidiano: a volte i miei ragazzi non capiscono le parole che uso io perché sono troppo vecchie; ma non succede il contrario, quindi si sta riducendo la ricchezza lessicale del dialetto.

Pieve di Soligo, 28 gennaio 2010

*1. Esaminando di recente il riuso di fonti diverse nelle sue raccolte poetiche, mi è sembrato di notare che in Conglomerati e in Sovrimpressioni, le fonti siano più esibite rispetto ai libri precedenti, quasi quanto nel Galateo in bosco. È plausibile questa analisi? E quale rapporto può esserci, in relazione alle fonti, tra questa produzione recente e quella confluita nel Galateo?*

Il fatto è che scrivere il *Galateo in bosco* mi è costato una depressione: non enorme, però c'era. Perché per me il Montello è sempre stato un luogo anche di allegria, di passeggiate giovanili e cose di questo genere; nello stesso tempo, nei giri in bicicletta mi incontravo con luoghi famosi proprio per battaglie orribili. E mi è capitato, per di più, che un accurato storico della guerra, che è parente di mia moglie [probabilmente Marino Michieli, curatore nel 2001 di *Ricordi di guerra alpina 1915-1918. Fronte italiano*], invece che tirarmi su di umore contribuisse ad abbassarmi di umore, ma questo giocava a favore della scrittura del *Galateo in bosco*. Ho fatto anche parecchi giri in quelle zone *ad hoc*, cioè per resuscitare alcune emozioni della prima guerra, e non è stato possibile, in seguito, togliere del tutto questo rigurgito d'umore.

Anche perché quando ho iniziato il *Galateo* io non sapevo la genesi degli ossari: scrivendo e girando è capitata fuori anche una realtà orribile che avrei preferito non sapere. È stato il fascismo a volere l'ossario, mentre gli inglesi non hanno accettato questa comunanza e hanno fatto uno dei soliti cimiteri inglesi con tante croci e i francesi ne hanno fatto uno per conto proprio, piccolo (perché il contributo di morti per fortuna non era enorme), che si vede nella strada feltrina andando verso nord. La cosa più incredibile è che il fascismo ha fatto riesumare a tanta distanza nei cimiteri dei paesi i resti dei caduti, direi anche dopo la morte tormentati. Io pensavo erroneamente che si fosse provveduto subito, come la cosa più urgente, ma ce n'erano ben altre nelle teste dei dirigenti. Insomma, nel '37 si conclude la costruzione dell'ossario di Nervesa, che è il più grande.

Io avevo nello stesso tempo una specie di affettuosa generosità, di attenzione verso il Montello, perché ci andavo a passeggiare, in bicicletta si passava il Piave, a Falzè. Poi è cominciato per me il raccordo con l'infanzia, quando alle scuole elementari c'erano bambini che raccoglievano ossa, oppure bombe: è rimasto tutto uno spazio occupato da residui.

Durante la ricognizione dei luoghi fatta con questo mio parente ho visto che c'è un posto chiamato “la valle dei morti” perché dentro una piccola conca, non grandissima ma nettamente scavata – sarà 200 metri – ci sono stati, mi pare, 70.000 morti in un solo colpo.

Anche di recente, per la celebrazione fatta in occasione dei 90 anni del conflitto [Vittorio Veneto, 4 novembre 2008], ho rivissuto in qualche modo l'evento in forma storica, anche per fare una presentazione alla cerimonia ufficiale (c'era il Presidente della Repubblica) ma al momento di pronunciare il mio discorso ho avuto all'improvviso 38 di febbre.

Comunque è certo che il polo più forte è quello del *Galateo in bosco*. Alla fine della trilogia però ho sentito che avevo molte altre cose da dire e che avevo trascurato. E direi che qui, in *Conglomerati*, si sono incontrati tutti i temi della poesia che avevo scritto durante tutta la vita. Il tema stesso dei conglomerati, delle crode del Pedrè, risale alla prima infanzia, perché lì ci portavano a passeggiare: erano zone vicine naturalmente ai campi di battaglia, ma anche abbastanza distaccate, quindi un luogo totalmente e misteriosamente bello. In un quadro di mio padre ci sono questi massi, c'è proprio come questo esplodere di massi in su.

Ci portavano i bambini delle scuole perché le crode servivano a far conoscere varietà floreali: sono tutte piene di arboscelli o di alberi grandi intricati tra loro, sono legate da queste potenze vegetali. Dopo aver scritto la poesia [*Crode del Pedrè*, in *Conglomerati*, 2009], ho chiamato il mio amico professore di Geologia a Padova [Giorgio Vittorio Dal Piaz] a darmi un quadro un po' pertinente e lui mi ha detto che non si tratta di massi erratici, come io pensavo erroneamente, e come tutti li chiamavano, ma di coaguli rocciosi risalenti a milioni di anni fa. Mi ha fatto un certo effetto saperlo.

2. In *Conglomerati* tornano anche elementi di dettaglio non nuovi alla sua poesia, tra i quali alcune piante, come i papaveri, o il “cavaròncol”. Quale ruolo ha il ritorno di tali elementi?

Sono dei dati di realtà. I papaveri sono come al fondo della scala dei fiori, perché non sembrano importanti, e invece...

Il “cavaròncol” torna nella poesia *A Zuel di qua*, in cui ci sono degli accostamenti apparentemente irreali: c'è quest'artista che lavora con dei tasselli di legno, che fa sculture, molto brava; poi c'è un palazzo un po' diroccato, frequentato da inglesi in un periodo dell'anno, e non restaurato, e il “cavaròncol” fa parte di questa serie di *res*. E poi, naturalmente, la “Stella Gheminga”, che è stata al centro di una contesa a Milano perché c'era questo gruppo di stelle che sembravano ora una sola stella, ora parecchie, ma adesso credo

che abbiano risolto il problema. «In alto brilla la Stella Gheminga / o siamo noi, qui, su Gheminga, a fare filò?». Può essere divertente scrivere questi giochetti.

3. *Prima di Conglomerati, già in Sovrimpressioni le fonti, soprattutto della tradizione letteraria classica o italiana, sembrano spesso essere utilizzate a fini parodici, in particolare se fatte interagire con il dialetto: penso per esempio alla descrizione della pioggia in Stereo in relazione alla Pioggia nel pineto di D'Annunzio.*

Può anche darsi che ci sia dietro un po' questo ricordo, ma devo dire che è anche una cosa autonoma quella di produrre in dialetto certi passi, perché il dialetto devia verso un tipo di autenticità tutta particolare. Per D'Annunzio, poi, ci vorrebbe un capitolo a parte, perché, per esempio: «Salva il Re che, dimesso l'ermellino e la porpora, come il fantaccino renduto in panni bigi, sfanga nel fosso o va calzato d'uosa cercando nella cruda alpe nevosa, Dio vero, i tuoi prodigi» [G. D'Annunzio, *Per il re*, in *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. V. Asterope*] è molto bella, proprio un impasto... Anche se penso alle rare presenze del re in battaglia... però bisogna riconoscere che è stata l'ostinazione del re a imporre la linea del Piave.

4. *Non sono rari i casi in cui lei si rivolge in poesia ad altri poeti. Per esempio, in Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan lei parla a Pasolini nel suo dialetto. Quali sono le fonti di una poesia come questa: derivano più dalla conoscenza personale o dalla lettura delle poesie dell'altro autore?*

«Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan / sul treno par andar a scola...» credo che me le abbia dette lui queste cose. Con Pasolini ci siamo conosciuti molto tardi: l'ho conosciuto a una sagra di Pordenone, poi ci siamo visti relativamente spesso; a Roma ha fatto la presentazione della *Beltà*, in un periodo in cui stava molto male. A lui era piaciuto *Dietro il paesaggio* perché si svolgeva appunto su terre consimili, invece di *IX Ecloghe* aveva detto che l'assunzione di un modello come quello paralizzava l'espandersi della parola.

5. *Una fonte di cui lei ha parlato esplicitamente più volte è Dante. La sua influenza è stata determinante anche per l'opzione dialettale?*

Dante era sempre presente come il padre, l'ho detto anche in una recente intervista pubblicata sul «verri». Certo che aprire a caso la *Divina Commedia* dà sempre una scossa positiva: per

me alle volte è come ritrovare una fonte, sentire che sta prima di tutti, proprio lui. C'è anche un episodio. Il conte Sereno Alighieri, il padrone della Valpolicella, mi aveva ospitato in una specie di castello in occasione di un premio per chi ha servito la civiltà veneta. Io ero solo e avevo un senso di inquietudine, poi ho visto che c'era una *Divina Commedia* a portata di mano. Quel fatto mi ha tonificato, mi è sembrato proprio di sentire la presenza del poeta.

6. *A proposito di fonti classiche, sua è una traduzione della Copa dell'Appendix vergiliana, che lei ha intitolato La ragazza d'osteria (Scheiwiller, 1982), con una prefazione in cui attribuisce a Virgilio la nascita dell'autocoscienza della poesia.*

Sì, l'*Appendix vergiliana* per me è stata molto interessante. La cosa è nata da un incontro con un amico medico, che era un amatore, e ho trovato anche l'accostamento giusto, mi sembra.

Poi io sono stato distratto anche da traduzioni in spagnolo, nel periodo di Borges, quindi non spagnolo ma argentino. Sapevo già un po' lo spagnolo perché conoscevo a memoria qualche sonetto di Santa Teresa: io le lingue non le ho mai sapute tanto, ma poesie sì. Di Borges mi ha colpito un sonetto su Spinoza [*Baruch Spinoza* o *Spinoza?*]: è un avvicinamento molto interessante. Io non l'ho tradotto, ma ho fatto un tentativo di sonetto di Spinoza su Borges, che è lì, tra le carte impallidite.

Pieve di Soligo, 9 giugno 2010

*1. Durante l'esame delle sue traduzioni da testi di Malek Haddad ho avuto modo di constatare che in riflessioni dello stesso autore e anche nella bibliografia critica su di lui si pone spesso l'accento sul conflitto linguistico alla base del suo lavoro. Haddad scrive infatti in francese, la lingua della dominazione coloniale, e non nella sua lingua materna. Quale influenza può avere questo contrasto primigenio sulla produzione di uno scrittore?*

Di certo ha un'influenza e ci sono molti casi simili. Per esempio Adonis è un tipo molto strano: passa come il migliore poeta arabo ma scrive in francese, e parla inglese invece. Io lo apprezzo perché è un vero poeta.

La coesistenza di diversi linguaggi si vede anche in uno scrittore che sta a Erto, nel Vajont [Mauro Corona]. Anche lui è un caso molto importante direi, perché scrive in prosa italiana – bene – e scolpisce il legno. È stato qua a trovarmi una settimana o due fa...

*2. Sempre sulla questione del conflitto linguistico, lei ha espresso alcune riflessioni nel corso di un'intervista del 1989 su Breyten Breytenbach (ora in Aure e disincanti, Mondadori 2001), poeta che scrive in afrikaans, lingua odiosa della dominazione, e del quale lei ha tradotto (dall'edizione francese) una poesia per la raccolta Poesie di un pendaglio da forca (Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1986). In quell'occasione aveva addirittura paragonato questo dualismo alla coesistenza non sempre pacifica dei dialetti con la lingua ufficiale in Italia: quasi che l'italiano sia stata una lingua di dominazione?*

Breytenbach è anche lui un caso molto importante. Ma mi sembra di aver negato che si possa paragonare il conflitto con la lingua coloniale a quello con l'italiano per i dialettofoni. Non si può parlare di lingua di dominazione violenta, altrimenti sembra di sentire l'ombra della Lega...

Un altro autore in bilico tra diverse lingue è Paul Celan, che scrive in tedesco, ma il bello è che non ha mai vissuto a lungo in zone dove si parlava tedesco: il tedesco in Celan è molto più memoriale che vissuto, è legato a sua madre, ebrea tedesca, morta in campo di concentramento. Lui ha gravitato sempre invece sulla Francia, direi che è vissuto veramente in Francia e si è suicidato a Parigi: quindi anche lì c'è tutto un problema che meriterebbe di

essere approfondito.

Sono usciti da poco i suoi *Microliti* [Paul Celan, *Microliti*, a cura di Dario Borso, dall'edizione critica tedesca di Barbara Wiedemann e Bertrand Badiou, Rovereto, Zandonai, 2010]. È stato un caso abbastanza interessante per me. Celan aveva lasciato un libro di pensieri sparsi ma ai quali dava non grande importanza, tant'è vero che non ha voluto pubblicarli, sono stati pubblicati dopo [Paul Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*, kritische Ausgabe herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005], col titolo di *Microliti*, che indica pezzetti di roccia sparsi. La traduzione italiana è venuta fuori proprio contemporaneamente al mio libro dei *Conglomerati*. È strano... Misteriose coincidenze. Io ho avuto una lunga conversazione con il professor Giuseppe Bevilacqua, che è il massimo conoscitore ma non c'entra con questa traduzione e dava in un certo senso ragione al divieto che Celan aveva lasciato sulla traduzione dei *Microliti*. Cioè, tenderebbe a sottovalutarli, mi ha detto che questi *Microliti* in realtà, come è parso anche a me, non sono uno zibaldone: sono pensieri buttati là, proprio pietruzze...

*3. Tra le edizioni in prosa di cui lei ha fornito la traduzione vi sono testi di autori non ancora conosciuti in Italia all'epoca della sua traduzione accanto ad autori molto più famosi, quali Honoré de Balzac e Georges Bataille. Che differenza c'è per un traduttore tra il confrontarsi con un testo ancora non trasposto in italiano rispetto a uno già tradotto e conosciuto?*

A dir la verità per me c'è da tener presente che certe traduzioni erano commissioni, per esempio ho tradotto Balzac perché l'editore me l'aveva richiesto. Poi l'ho tradotto molto volentieri e proprio con il gusto della lettura.

*4. Nelle sue traduzioni di Balzac il linguaggio che lei usa è più letterario e improntato a un registro più elevato rispetto a sue versioni di autori contemporanei. Si tratta di una scelta consapevole o di un effetto della fedeltà al testo di partenza?*

Tutte e due le cose insieme direi, anche se non mi accorgevo quasi di tenere queste due tastiere. Io in realtà mi lasciavo trascinare: la maestà di Balzac si faceva sentire. Sebbene Balzac non volesse quasi cercare una lingua letteraria: era per una scrittura combattiva, ben attaccata agli avvenimenti del tempo.

5. *In ambito poetico, oltre ad alcune poesie di Arthur Rimbaud, lei ha tradotto, per esercizio personale, e in parte pubblicato, anche versi di Paul Eluard. Come ha accostato questo autore?*

Sì, mi ricordo che i primi soldi che ho speso a Padova sono stati per l'*opera omnia* di Rimbaud: era una sorpresa continua. Ma Eluard per me è stato veramente un grande iniziatore, forse più che Rimbaud; insomma c'è stato un periodo in cui per me era l'arcipoeta. Uno studio attento troverebbe varie dipendenze da Eluard nel primo periodo della mia poesia. D'altra parte c'è stato l'incontro con Hölderlin, che non è stato solo qualche cosa di grandioso come Rimbaud, ma per di più la scoperta di un elemento tragico della poesia. Quindi spesso salta fuori qualche riferimento a Hölderlin, per non dire in ogni mio libro. Era quasi una porta di accesso a un grado alto della poesia.

6. *Secondo lei quando un poeta traduce un altro poeta deve sentire un'affinità con quest'ultimo?*

Può anche essergli estraneo. Diciamo il poeta che fa il critico deve sentire per forza affinità con il poeta che sta indagando, ma anche una certa distanza.

7. *Si parla della necessità per il traduttore di essere "invisibile" (Cfr. Lawrence Venuti, L'invisibilità del traduttore, Roma 1999). Come è possibile questa "invisibilità"? Ed è a suo parere da perseguire?*

È meglio che il traduttore non si faccia veder tanto. Però se facendosi vedere più del necessario dà un quadro più esatto, più pungente, allora è perdonato. Per esempio quando io ho tradotto *Djamilia* di Cinghiz Ajtmatov l'ho tradotto da una traduzione francese di Aragon, un autore molto importante, perciò l'impegno è stato forte e gradito anche dall'allora vivente Aragon.

Sono stato anche oggetto di una contesa tra i miei due traduttori francesi che è finita su «Le Monde»: io poi ho replicato ribadendo, come avevo detto ai traduttori, che erano stati bravi tutti e due e che non ho l'autorità di giudicare perché il francese non è la mia lingua. Dall'esterno posso dare solo un apprezzamento.

8. *Lei ha cercato di essere un traduttore visibile o invisibile?*

Non saprei: ho cercato di far passare il mio entusiasmo per ciò che traducevo.

*9. Lei ha avuto modo di accostare diversi autori non francofoni, come Ajtmatov e Breytenbach, attraverso la lingua francese. Si tratta di una circostanza dovuta alla sua predilezione per il francese o a una eventuale maggiore apertura della Francia (rispetto all'Italia) a culture altre?*

È soprattutto perché il francese a casa mia era come una seconda lingua, perché mio padre era rimasto in Francia e a casa cercavamo di parlarlo in vista di un trasferimento che non è stato poi necessario.

Mio padre durante una prima fase di autoesclusione in Francia si era creato una posizione abbastanza buona come pittore libero ed era a pensione da dei signori friulani, emigrati anche loro. Quando era tornato aveva invitato questi Morassi a trovarci e ricordo che mio padre li ha fatti girare in auto per i nostri paesi. Per me c'è stata come una traccia di simpatia vagamente amorosa per la signora, potrei dire che è l'arci-inizio... Il suo accento francese naturale mi attraeva.



## Bibliografia

### Avvertenza

Si elencano di seguito le voci bibliografiche di riferimento per questo lavoro, ordinate in primo luogo secondo il criterio alfabetico per autore, e in seguito, per i titoli di uno stesso autore, in sequenza cronologica. Si indicano, nell'ordine: gli scritti di Andrea Zanzotto (I), a loro volta suddivisi in "I.1. Opere in versi e in prosa" e "I.2. Saggi, prefazioni, interviste"; i testi tradotti da Zanzotto (II); le diverse edizioni in lingua originale dei testi tradotti (III); i testi di altri autori, poetici o in prosa, citati e consultati (IV); la bibliografia della critica (V), che comprende contributi generali sulla traduzione e interventi critici su Zanzotto e sugli altri autori presi in esame; infine i dizionari utilizzati (VI).

Per la sezione "Testi di Andrea Zanzotto" l'indicazione dell'autore è omessa, tranne quando i testi sono scritti da Zanzotto in collaborazione con altri autori, e l'ordinamento delle voci è cronologico.

Nei casi in cui si segnala un testo contenuto in altra opera, sempre di Zanzotto, per la quale esiste già un'indicazione bibliografica propria, si indica soltanto il titolo del volume, rimandando alla voce specifica per le altre informazioni.

Nell'elenco delle "Traduzioni di Andrea Zanzotto" resta sottintesa la dicitura «traduzione di Andrea Zanzotto». In questa sezione e in quella successiva, "Testi originali delle traduzioni", per le edizioni in volume utilizzate come riferimento per le citazioni si precisa anche, in calce alla voce bibliografica, la sigla con la quale i volumi vengono designati nel presente lavoro.

### I. Testi di Andrea Zanzotto

#### I.1. Opere in versi e in prosa

*Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori, 1951;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 37-128.

*Vocativo*, Milano, Mondadori, 1957;

- poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 129-197.
- con Adriano Guerrini, *Premio Colli Euganei 1960*, Venezia, Ca' Diedo, 1962, pp. 7-20;  
poi in *IX Ecloghe*, pp. 18, 34-37, 51-52, 72.
- IX Ecloghe*, Milano, Mondadori, 1962;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 199-264.
- La beltà*, Milano, Mondadori, 1968;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 265-357.
- Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pieve di Soligo, tip. Bernardi, 1969;  
poi, con un intervento di Stefano Agosti, Milano, Mondadori, 1990;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 359-375.
- Pasque*, Milano, Mondadori, 1973;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 377-460.
- Poesie (1938-1972)*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Mondadori, 1973.
- Selected poetry*, edited and translated by Ruth Feldman - Brian Swann, Princeton, Princeton University Press, 1975.
- Filò. Per il Casanova di Fellini*, con una lettera e cinque disegni di Federico Fellini, trascrizione in italiano di Tiziano Rizzo, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976;  
poi in *Filò e altre poesie*, Roma, Lato Side, 1981, pp. 5-87;  
poi *Filò. Per il Casanova di Fellini*, Milano, Mondadori, 1988;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 461-545.
- E senza che noi ce ne accorgiamo*, in «Europe», a. 64<sup>e</sup>, n. 698-699, juin-juillet 1987, p. 78.
- Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 547-650.
- Mistieròi. Poemetto dialettale veneto*, con 10 riproduzioni di acquaforti di Augusto Murer, Feltre, Castaldi, 1979;  
poi, con Amedeo Giacomini, *Mistieròi-Mistirús. Poemetto in dialetto veneto tradotto in friulano*, con una postfazione di David Maria Turolto e tre acquaforti di Giuseppe Zigaina, Milano, Scheiwiller, 1984;  
poi *Mistieròi*, sezione di *Idioma*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 782-795.

*La storia dello Zio Tonto. La storia del Barba Zhucon*, illustrazioni di Maria Concetta Mercanti, Teramo, Lisciani & Giunti, 1980;  
poi in *Racconti e prose*, pp. 195-200;  
poi *La storia dello Zio Tonto. La storia del Barba Zhucon. Libera elaborazione dal folclore trevigiano*, immagini di Marco Nereo Rotelli, Mantova, Corraini, 1997, 1998, 2004;  
poi *La storia dello Zio Tonto. La storia del Barba Zhucon*, in *Racconti di orchi, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Mario Lavagetto, testi, apparati e bibliografia a cura di Anna Buia, Milano, Mondadori, 2008, pp. 1402-1411.

*Fosfeni*, Milano, Mondadori, 1983;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 651-715.

*Idioma*, Milano, Mondadori, 1986;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 717-814.

*Racconti e prose*, introduzione di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1990.

*Sull'altopiano e prose varie*, introduzione di Cesare Segre, Vicenza, Neri Pozza, 1995.

*Meteo*, con 20 disegni di Giosetta Fioroni, Roma, Donzelli, 1996;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 815-860.

*Ligonàs*, inchiostri di Zoran Music, Firenze, Premio di poesia Pandolfo, 1998;  
poi, parzialmente, in *Sovrimpressioni*, pp. 13-18.

*Marcà che i tas, che par che no i ghe sie, Apocolocintosi, Parché che no posse dirghe Vidison, 2 novembre*, in «In forma di parole», numero monografico *Cinque poeti in dialetto veneto*, a. XVIII, IV serie, n. 3, luglio-agosto-settembre 1998, pp. 27-53;  
poi *2 novembre*, in *Le poesie e prose scelte*, pp. 892-898; *Apocolocintosi e Parché che no posse dirghe Vidison*, in *Sovrimpressioni*, pp. 105 e 114-115.

*Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999 (I Meridiani).

*Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto (1969-1971)*, in «Autografo», n. 43, 2001, pp. 9-17.

*Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori, 2001.

*Colloqui con Nino*, a cura di Andrea Zanzotto, Pieve di Soligo, Edizioni Grafiche V. Bernardi, 2005.

*Muffe*, in Giuseppe Dall'Arche, *Molo K Marghera. L'altra Venezia*, testi di Andrea Zanzotto, Gianfranco Bettin, Angelo Schwarz, Vicenza, Terra Ferma, 2007, p. 5.

*Wind and poppies*, disegni di Annamaria Gelmi, a cura di Anna Secco, Rovereto, Carlo Nicolodi, 2008.

*Conglomerati*, Milano, Mondadori, 2009.

## I. 2. Saggi, interviste, prefazioni/postfazioni

*Intervento*, in Giacinto Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea*, Parma, Guanda, 1959, pp. 713-717;  
poi *Una poesia ostinata a sperare*, in *Le poesie e prose scelte*, pp. 1095-1099.

[Autoritratto], in *Ritratti su misura. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di Elio Filippo Accrocca, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, p. 440.

*Michaux, il buon combattente*, in «Il Caffè politico e letterario», a. VIII-Nuova serie, n. 6, giugno 1960, pp. 25-29;  
poi *Nostro tenero Michaux (1899-1984)*, in «Il Caffè» politico e letterario. *Antologia (1953-1977)*, a cura di Gaio Fratini, Bergamo, Lubrina, 1992, pp. 367-375;  
poi *Michaux, il buon combattente*, in *Fantasie di avvicinamento*, 2001, pp. 101-106.

*I «Novissimi»*, in «Comunità», n. 99, maggio 1962;  
poi in *Aure e disincanti*, 2001, pp. 24-29.

*Ricordo di Paul Eluard*, in «Terzo programma. Quaderni trimestrali», n. 1, 1963, pp. 233-249.

*Eluard dopo dieci anni*, in «Questo e altro», n. 3, marzo 1963, pp. 69-71;  
poi in *Fantasie di avvicinamento*, 2001, pp. 115-121.

*Oltre Babele*, in «Il Gazzettino», 30 luglio 1963;

- poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 1114-1118.
- [Risposte], in *Il mestiere di poeta*, a cura di Ferdinando Camon, Milano, Lerici, 1965, pp. 147-161;  
poi *Il mestiere di poeta*, in *Le poesie e prose scelte*, pp. 1119-1134.
- Michaux: un impegno nelle origini*, in «Avanti!», 27 febbraio 1966, p. 7;  
poi in *Fantasie di avvicinamento*, 2001, pp. 107-111.
- Sviluppo di una situazione montaliana*, in «Letteratura», n. XXX, gennaio-giugno 1966;  
poi *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia – Scatologia)*, in *Fantasie di avvicinamento*, 2001, pp. 21-28.
- Gli strumenti umani*, in «Paragone», a. XVIII, n.s., n. 204, febbraio 1967;  
poi in *Aure e disincanti*, 2001, pp. 37-49.
- Andrea Zanzotto: riflessioni sulla poesia*, in «Uomini e libri», n. 23, marzo 1969;  
poi *Su «La Beltà»*, in *Le poesie e prose scelte*, pp. 1143-1149.
- Il Veneto che se ne va*, in «Corriere della Sera», 21 aprile 1970.
- Uno sguardo dalla periferia*, in «L'Approdo letterario», a. XVIII, n. 59-60, settembre-dicembre 1972, pp. 185-193;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 1150-1160.
- Infanzie, poesie, scuioletta (appunti)*, in «Strumenti critici», a. VII, n. 20, febbraio 1973, pp. 52-77;  
poi in *Fantasie di avvicinamento*, 1991, pp. 177-203;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 1161-1190.
- I cento metri*, in «Il Mondo», 31 gennaio 1974;  
poi in *Giovanni Comisso*, Atti del Convegno tenuto a Venezia, 1982, Firenze, Olschki, 1983;  
poi in *Fantasie di avvicinamento*, 2001, pp. 219-222.
- Antonio Porta: Week-end*, in «Corriere della Sera», 10 agosto 1975;  
poi in *Aure e disincanti*, 2001, pp. 114-116.
- Nota introduttiva*, in Joseph Conrad, *Il compagno segreto*, a cura di Francesco Giacobelli, traduzione di Pietro De Logu, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 15-23;

- poi *Il compagno segreto*, in *Fantasie di avvicinamento*, 2001, pp. 243-250.
- Autoritratto*, in «L'Approdo letterario», a. XXIII, n. 77-78, giugno 1977, pp. 272-276;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 1205-1210.
- Venezia, forse*, in Fulvio Roiter, *Essere Venezia*, Udine, Magnus, 1977, pp. [6]-[22];  
poi in *Sull'altopiano e prose varie*, pp. 165-181;  
poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 1051-1066.
- Nei paraggi di Lacan*, in *Effetto Lacan*, a cura di Annamaria D'Agostino, Cosenza, Lerici, 1979;  
poi in *Aure e disincanti*, 2001, pp. 171-176.
- Postfazione*, in Michel Leiris, *Età d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 325-336;  
poi in *Aure e disincanti*, 2001, pp. 193-199.
- Fiches Leiris*, in «Il Verri», VI serie, n. 18, gennaio 1981, pp. 92-101;  
poi in *Aure e disincanti*, 2001, pp. 200-209.
- Ugo Foscolo oggi*, in Enzo Mandruzzato - Zanzotto, *Per Ugo Foscolo*, Atti del Convegno nel bicentenario della nascita, Abano Terme, 28 gennaio 1979, a cura di Bruno Francisci, Abano Terme, Comune di Abano Terme, 1981, pp. 43-59;  
poi *Foscolo tra i colli Euganei*, in *Fantasie di avvicinamento*, 2001, pp. 316-318.
- Presentazione*, in *Cento haiku*, scelti e tradotti da Irene Iarocci, Milano, Longanesi, 1982, pp. 7-13;  
poi in *Fantasie di avvicinamento*, 2001, pp. 347-353.
- Su Teorema (film e scritto)*, in *Per rileggere Pasolini. Materiali*, Bellinzona, Salvioni, 1982;  
poi in *Aure e disincanti*, 2001, pp. 161-164.
- La freccia dei Diari*, in *Atti del Convegno internazionale La poesia di Eugenio Montale*, Milano, 12-13-14 settembre - Genova, 15 settembre 1982, Milano, Librex, 1983;  
poi in *Fantasie di avvicinamento*, 2001, pp. 39-44.
- Presenza di Betocchi*, in *Carlo Betocchi*, Atti del Convegno di studi, Firenze, 30-31 ottobre 1987, a cura di Luigina Stefani, Firenze, Le Lettere, 1990;  
poi in *Fantasie di avvicinamento*, 2001, pp. 253-258.

- [Introduzione], in Tahar Ben Jelloun, *Moha il folle Moha il saggio*, Roma, Edizioni Lavoro, 1988, pp. IX-X;  
 poi in *Id.*, *Moha il folle Moha il saggio*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. IX-X.
- Noventa postmoderno?*, in «Corriere della Sera», 10 luglio 1988;  
 poi in *Fantasie di avvicinamento*, 2001, pp. 156-160.
- Omaggio al poeta*, in *Atti dei Convegni foscoliani. I. Venezia, ottobre 1978*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, pp. 433-439;  
 poi in *Fantasie di avvicinamento*, 2001, pp. 307-315.
- Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, in *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Atti del Convegno, Università di Venezia, 15-17 aprile 1989, a cura di Sergio Perosa, Michela Calderaro e Susanna Regazzoni, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 471-481.
- Per Paul Celan*, in «Corriere della Sera», 27 maggio 1990;  
 poi in *Aure e disincanti*, 2001, pp. 345-349.
- Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991;  
 poi *Scritti sulla letteratura. I. Fantasie di avvicinamento*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001.
- Presentazione del libro: Fantasie di avvicinamento*, conferenza tenuta il 4 marzo 1993 all'Università degli studi di Venezia, trascrizione a cura di Giuseppe Simone.
- Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994;  
 poi *Scritti sulla letteratura. II. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001 [con l'aggiunta di *Scritti critici (1984-2001)*, pp. 365-454].
- Carnevale di Venezia. Appunti per un filmato televisivo sul tema (1983)*, in *Sull'altopiano e prose varie*, pp. 183-192;  
 poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 1067-1074.
- Europa, melograno di lingue*, Venezia, Società Dante Alighieri - Università degli Studi di Venezia, 1995;  
 poi in *Le poesie e prose scelte*, pp. 1347-1365.
- Lingua e dialetto (appunti)*, in *Le poesie e prose scelte*, pp. 1100-1103.
- Alcuni temi di Breyten Breytenbach*, intervista radiofonica a cura Giommara Monti e Mario

De Sanctis, 7 gennaio 1989, in *Aure e disincanti*, 2001, pp. 314-319.

*Con Hölderlin, una leggenda*, in Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori, 2001, pp. IX-XXIV.

*Ripensando a Rimbaud*, in *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di poeti veneti contemporanei con dodici opere figurative originali*, a cura di Marco Munaro, Rovigo, Il ponte del sale, 2004, pp. 105-106.

*Una esperienza in comune nel dialetto*, in «In forma di parole», numero monografico *Cinque poeti in dialetto veneto*, a. XVIII, IV serie, n. 3, luglio-agosto-settembre 1998, pp. 17-23;  
poi in *Aure e disincanti*, 2001, pp. 424-428.

[Testimonianza], in Giuseppe Bevilacqua, *Rilke. Un'inchiesta storica. Testimonianze inedite da Anceschi a Zanzotto*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 73-74.

*Una lettera di Andrea Zanzotto sulla questione del "testo a fronte"*, in Franco Buffoni, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2007, p. 93.

*Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Roma, Nottetempo, 2007.

*In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009.

## II. Traduzioni di Andrea Zanzotto

Cinghiz Ajtmatov, *Giamilja e altri racconti*, traduzione di Alberto Pescetto e Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 1961 (Medusa, 453). Sigla «G»;  
poi *Id.*, *Melodia della terra. Giamilja*, versione italiana di Andrea Zanzotto, Milano, Marcos y Marcos, 2006 (Le foglie, 82).

Honoré de Balzac, *La ricerca dell'assoluto*, introduzione di Ferdinando Camon, Milano, Garzanti, 1975 (I Grandi Libri, 128). Sigla «RI»;  
poi, ristampe: 1979 e 1984;  
poi Milano, Garzanti, 1995 e 1999 (I grandi libri Garzanti, 569).

*Id.*, *Il medico di campagna*, introduzione di Ferdinando Camon, Milano, Garzanti, 1977 (I Grandi Libri, 184). Sigla «MI»;  
poi, ristampe: 1980 e 1985;  
poi Milano, Garzanti, 1994 e 1999 (I grandi libri Garzanti, 534).

Georges Bataille, *Nietzsche. Il culmine e il possibile*, introduzione di Maurice Blanchot, Milano, Rizzoli, 1970. Sigla «NI»;  
poi *Su Nietzsche*, introduzione di Roberto Dionigi, Bologna, Cappelli, 1980;  
poi *Su Nietzsche*, con uno scritto di Maurice Blanchot, Milano, SE, 1994 e 2006 (Testi e documenti, 48).

*Id.*, *La letteratura e il male*, Milano, Rizzoli, 1973 (Saggi Rizzoli). Sigla «LI»;  
poi Milano, SE, 1987 e 1990;  
poi Milano, Mondadori, 1991;  
poi Milano, SE, 1997, 2006 e 2009.

Alain Borne, «*Mi sono visto...*», Genève, Connaître Editeur, [s.d.] (Collection P[aul] V[incensini], 12). Traduzione di una quartina, in «poème-missive», spedita a Michel David, la data del timbro postale 12/VI/1960.

Breyten Breytenbach, *Notturmo*, in *Id.*, *Poesie di un pendaglio da forca*, a cura di Laura Betti e Giovanni Raboni, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1986, p. 39.

[Paul Éluard], [15 poesie], in Zanzotto, *Ricordo di Paul Eluard*, in «Terzo programma. Quaderni trimestrali», n. 1, 1963, pp. 237-249.

Pierre Francastel, *Studi di sociologia dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1976. Sigla «SI»;  
poi, ristampa: Milano, Rizzoli, 1980.

André Frénaud, *Rabbiosamente l'amore mio la poesia*, in *André Frénaud*, tradotto da 15 poeti italiani, con un ritratto di Ottone Rosai, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964 (Poeti stranieri tradotti da poeti italiani, 5), p. 13.

Malek Haddad, *Una gazzella per te*. Seguito da *L'ultima impressione*, Milano, Mondadori, 1960 (Il Bosco, 71). Sigla «U».

Ibn Hamdîs, *La civettuola, eccola, che non molla dal far giocare*, in *Poeti arabi di Sicilia nella versione di poeti italiani contemporanei*, a cura di Francesca Maria Corrao, introduzione di Luciano Anceschi, Milano, Mondadori, 1987, pp. 152-153.

Michel Leiris, *Età d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, Milano, Mondadori, 1966 (Quaderni della Medusa, 69). Sigla «E»;  
poi, con postfazione di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 1980 (Serie Medusa serie '80, 10);  
poi Milano, Mondadori, 1991 (I gabbiani, 10);  
poi *Età d'uomo. Preceduto da La letteratura considerata come tauromachia*, a cura di Andrea Zanzotto, Milano, SE, 2003 (Testi e documenti, 130).

Henri Michaux, *Testi scelti*, in «Il Caffè politico e letterario», a. VIII-Nuova serie, n. 6, giugno 1960, pp. 30-36;  
poi in «*Il Caffè*» politico e letterario. *Antologia (1953-1977)*, a cura di Gaio Fratini, Bergamo, Lubrina, 1992, pp. 377-386.

Arthur Rimbaud, *Les chercheuses de poux*, in *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di poeti veneti contemporanei con dodici opere figurative originali*, a cura di Marco Munaro, Rovigo, Il ponte del sale, 2004, p. 40.

### III. Testi originali delle traduzioni

Tchinghiz Aïtmatov, *Djamilia*, roman traduit du kirghiz par A. Dmitriev et Aragon et présenté par Aragon, Paris, Les éditeurs français réunis, 1959. Sigla «D»;  
poi Paris, Les éditeurs français réunis, 1970.

Honoré de Balzac, *La recherche de l'absolu*, in *Id.*, *Études de mœurs au XIXe siècle. Scènes de la vie privée*, t. III, Paris, M.me Charles-Béchet, 1834;  
poi *Id.*, *Balthazar Claës ou la Recherche de l'absolu*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1839;  
poi *Id.*, *La recherche de l'absolu*, in *La comédie humaine. Études philosophiques*, t. I, Paris, Furne, 1845;  
poi *Id.*, *La recherche de l'absolu*, in *Œuvres complètes de H. de Balzac. Études philosophiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1884, pp. 1-229. Sigla «RF».

[*Id.*], *Le Médecin de campagne*, Paris, Louis Mame-Delaunay, 1833, 2 voll.;  
poi, *Id.*, *Le Médecin de campagne*, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Werdet, 1834;  
poi, troisième édition soigneusement corrigée, Paris, Werdet, 1836;  
poi, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1839;  
poi in *Id.*, *La comédie humaine. Études de mœurs. Scènes de la vie militaire et de la vie de*

- campagne*, t. XIII, vol. VII, Paris, Furne, 1845;  
 poi *Id.*, *Le médecin de campagne*, introduction, notes et relevé de variantes par Maurice  
 Allem, Paris, Garnier Frères, 1961. Sigla «MF».
- Georges Bataille, *Sur Nietzsche. Volonté de chance*, Paris, Gallimard, 1945. Sigla «NF»  
 (ristampa 1967).
- Id.*, *La littérature et le mal. Emily Bronte - Baudelaire - Michelet - Blake - Sade - Proust -  
 Kafka - Genet*, Paris, Gallimard, 1957. Sigla «LF».
- Maurice Blanchot, *L'expérience-limite*, in «La Nouvelle Revue Française», a. 10, n. 118, 1  
 octobre 1962, pp. 577-592. Sigla «I».
- Paul Éluard, *Le livre ouvert*, Paris, Gallimard, 1947.
- Id.*, *Poèmes politiques*, préface d'Aragon, Paris, Gallimard, 1948.
- Id.*, *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1951.
- Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970;  
 poi Paris, Denoël-Gonthier, 1974. Sigla «SF».
- André Frénaud, *Haineusement mon amour la poésie*, in *Id.*, *André Frénaud*, tradotto da 15  
 poeti italiani, con un ritratto di Ottone Rosai, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964  
 (Poeti stranieri tradotti da poeti italiani, 5), p. 12.
- Malek Haddad, *La dernière impression*, Paris, Julliard, 1958;  
 poi Alger, Bouchène, 1989. Sigla «DE».
- Id.*, *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Julliard, 1959;  
 poi Paris, Union Générale d'Éditions, 1978. Sigla «J».
- Michel Leiris, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939;  
 poi *Id.*, *L'âge d'homme. Précédé de: De la littérature considérée comme une tauromachie*,  
 Paris, Gallimard, 1946. Sigla «A» (ristampa 1972).
- Id.*, *Nuits sans nuit*, Paris, Fontaine, 1945;  
 poi, in edizione accresciuta, *Id.*, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris,  
 Gallimard, 1961. Sigla «N» (ristampa 1988).

Henri Michaux, *Ecuador. Journal de voyage*, Paris, Gallimard, 1929.

*Id.*, *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, 1935.

*Id.*, *Plume*. Précédé de *Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1938.

Arthur Rimbaud, *Les chercheuses de poux*, in «Lutèce», 2-9 novembre 1883;

poi in *Id.*, *Œuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses*, revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions, mises en ordre et annotées par Paternie Berrichon, préface de Paul Claudel, Paris, Mercure de France, 1912, pp. 91-92.

#### IV. Altri testi

Ferhat Abbas, *Algeria torturata*, Milano, Lerici, 1961.

*Id.*, *Guerra e rivoluzione in Algeria. Dentro la notte del colonialismo*, Firenze, Vallecchi, 1963.

Cinghiz Ajtmatov, *Rassказы* [*Racconti*], perevod s kirgizskogo [traduzione dal kirghiso], Moskva, Sovetskiĭ pisatel', 1958.

*Id.*, *Mon petit peuplier. Nouvelles*, traduites du kirghiz par l'auteur, A. Dimitrieva et Nina Branche, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1964.

*Id.*, *Adieu Goulsary*, traduit du kirghiz par l'auteur et Lily Denis, suivi de *Le Champ maternel*, traduit du kirghiz par l'auteur et Nina Branche, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1968.

*Id.*, *Il fut un blanc navire*, traduit du russe par Lily Denis, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1971.

*Id.*, *Souris bleue, donne-moi de l'eau. Suivi de Sultanmourat. Récits*, traduits du russe par Yvan Mignot, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1978.

*Id.*, *Le prime cicogne. Il cane pezzato che correva lungo la riva del mare*, presentazione di Costantino Di Paola, Milano, Mursia, 1980.

*Id.*, *Il patibolo*, presentazione di Erica Klein, Milano, Mursia, 1988.

*Id.*, *Il battello bianco. Dopo la fiaba*, a cura di Giuseppe Pittano, Milano, Edizioni scolastiche

- Bruno Mondadori, 1991.
- Id.*, *La moglie del disertore*, traduzione di Michela Della Monica, Casale Monferrato, Piemme, 1995.
- Frederick Antal, *Florentine painting and its social background. The bourgeois republic before Cosimo De' Medici's advent to power. 14. and early 15. centuries*, London, Kegan, 1947.
- Id.*, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, traduzione di Gilberto Ronci e Luca Lamberti, Torino, Einaudi, 1960.
- Antologia di poeti negri*, a cura di Carlo Bo, traduzione italiana con testi originali a fronte, Firenze, Parenti, 1954.
- Moukhtar Aouézov, *La jeunesse d'Abai*, traduction du kazakh par Léonide Sobolev et Antoine Vitez, préambule d'Aragon, Paris, Gallimard, 1958.
- «Arte e società. Trimestrale di cultura, arte e sociologia», Roma, Presenza, 1972-1978.
- Dominique Aury, *Histoire d'O.*, Paris, Pauvert, 1954.
- Honoré de Balzac, *Scene della vita privata*, traduzione di L. Mazieri, Livorno, Vignozzi, 1832.
- Id.*, *Il medico di campagna del signor di Balzac*, traduzione di Giovanni Battista Menini, Milano, Gaspere Truffi e C., 1834, 2 voll.; ristampa 1836.
- Id.*, *Il medico di campagna*, traduzione di Scipione Volpicella, Napoli, De Stefano, 1837, 2 voll.
- Id.*, *La ricerca dell'assoluto*, prima versione italiana di Lorenzo Tassi, Milano, Gaspere Truffi e Soci, 1837, 2 voll.
- Id.*, *Œuvres complètes de M. de Balzac*, Paris, Furne - J.-J. Dubochet - J. Hetzel et Paulin, 1842-1855.
- Id.*, *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, Michel Lévy frères, 1869-1876.
- Id.*, *Scene della vita di campagna. Il medico di campagna*, traduzione di Amilcare Locatelli, Milano, Corbaccio, 1928.

*Id.*, *Claes l'alchimista*, traduzione di I. R., Milano, Delta, 1929.

*Id.*, *Eugenia Grandet*, traduzione di Grazia Deledda, Milano, Mondadori, 1930.

*Id.*, *Il medico di campagna*, traduzione di Amedeo Recanati, a cura di Erminio Robecchi Brivio, Torino, A.B.C., 1932.

*Id.*, *La ragazza dagli occhi d'oro*, a cura di Attilio Bertolucci, Modena, Guanda, 1946;  
poi *Id.*, *La ragazza dagli occhi d'oro*, traduzione di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1969.

*Id.*, *I capolavori della Commedia umana. II. La donna di trent'anni. Eugenia Grandet. Il medico di campagna. I segreti della principessa di Cadignan*, Roma, Casini, 1950.

*Id.*, *Il medico di campagna*, traduzione di Alfredo Jeri, Milano, Rizzoli, 1958 (Biblioteca Universale Rizzoli).

*Id.*, *La pelle di zigrino*, traduzione di Camillo Sbarbaro, Milano, Mondadori, 1958.

*Id.*, *I capolavori della Commedia umana. V. Studi filosofici: Gesù Cristo in Fiandra. Melmoth riconciliato. Massimilla Doni. Il capolavoro sconosciuto. La ricerca dell'assoluto. Il figlio maledetto. Addio. Il richiamato. El Verdugo. Un dramma in riva al mare. Maestro Cornelius. La locanda rossa*, traduzioni di Renato Mucci e Paolo Russo, introduzione di Luigi De Nardis, Roma, Casini, 1959.

*Id.*, *La pelle di Zigrino. La ricerca dell'assoluto*, traduzione di Maria Serena Battaglia, prefazione di Silvio Locatelli, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1958;  
poi Novara, Istituto geografico De Agostini, 1964; ristampe 1967, 1969 e 1983);  
poi Novara, E.D.I.P.E.M.I., 1973.

*Id.*, *La Comédie humaine*, publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976-1981 (Bibliothèque de la Pléiade).

*Id.*, *La ricerca dell'assoluto*, a cura di Luciano Poggi, Roma, Lucarini, 1988.

*Id.*, *Eugenia Grandet. Il medico di campagna*, traduzione di Maria Ortiz, La Spezia, Fratelli Melita, 1989 e 1992.

Fernando Bandini, *Memoria del futuro*, Milano, Mondadori, 1969.

Georges Bataille, *La notion de dépense*, in «La critique sociale», n. 7, janvier 1933, pp. 7-15.

*Id.*, *Nietzsche et les fascistes*, in «Acéphale», n. 2, 1937, pp. 3-13.

*Id.*, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.

*Id.*, *L'erotismo*, traduzione di Adriana Dell'Orto, Milano, Les Éditions de Minuit, 1957;  
poi Milano, Sugar, 1962;  
poi, a cura di Paolo Caruso, Milano, Mondadori, 1969.

*Id.*, *L'azzurro del cielo*, traduzione di Oreste Del Buono, Milano, Silva, 1962;  
poi, con prefazione di Jacques Réda e nota biografica di Guido Neri, Torino, Einaudi,  
1969.

*Id.*, *Manet*, traduzione italiana di Alma Ponente, Milano, Fabbri, 1965.

*Id.*, *Mia madre*, traduzione di Andreola Pizzetti, Roma, L'airone, 1969.

*Id.*, *Simona. Histoire de l'œil*, traduzione di Dario Bellezza, prefazione di Alberto Moravia,  
Roma, L'airone, 1969.

*Id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970-1988.

*Id.*, *Critica dell'occhio*, a cura di Sergio Finzi, Rimini, Guaraldi, 1972.

*Id.*, *La parte maledetta. La società di impresa militare-religiosa, il capitalismo, lo stalinismo.*  
Preceduta da *La nozione di dépense*, traduzione di Francesco Serna, introduzione e note  
a cura di Franco Rella, Verona, Bertani, 1972.

*Id.*, *Madame Edwarda*, traduzione di Dario Bellezza, Roma, L'airone, 1972.

*Id.*, *L'abate C.*, traduzione di Franco Rella e Giuseppe Sertoli, Verona, Bertani, 1973.

*Id.*, *L'impossibile. Storia di topi.* Seguito da *Dianus* e da *L'Orestea*, a cura di Sergio Finzi,  
Rimini, Guaraldi, 1973.

*Id.*, *Documents*, traduzione di Sergio Finzi, Bari, Dedalo libri, 1974.

*Id.*, *L'esperienza interiore*, traduzione di Clara Morena, Bari, Dedalo, 1978.

*Id.*, *Tutti i romanzi*, a cura di Guido Neri, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

Samuel-Henry Berthoud, *Holderlin*, in «Corriere delle Dame», 25 ottobre 1841.

Mongo Beti, *Il re miracolato*, traduzione di Ornella Volta, Milano, Feltrinelli, 1958.

Giosue Carducci, *Da Hôlderlin. Traduzione libera di Giosuè Carducci*, in «Cronaca Bizantina», a. III, vol. V, n. 7, Roma, 6 settembre 1883, p. 1;  
poi Giosue Carducci, *Da Friedr. Hôlderlin (Cronaca Bizantina, Roma, 16 settembre 1883)*, in *Poesie di Giosue Carducci MDCCCL-MCM*, Bologna, Zanichelli, 1902, pp. 11-12.

Catullo, *Poesie*, a cura di Tiziano Rizzo, Roma, Newton Compton, 1977.

*Cento haiku*, scelti e tradotti da Irene Iarocci, presentazione di Andrea Zanzotto, Milano, Longanesi, 1982.

Félicien Champsaur, *Dinah Samuel*, Paris, Ollendorff, 1882.

*Chants populaires de la Grèce moderne*, recueillis et publiés avec une traduction française, des éclaircissements et des notes par Claude Fauriel, Paris, Doudey Dupré, 1824.

Gabriele D'Annunzio, *La pioggia nel pineto*, in *Id., Alcyone*, edizione critica a cura di Pietro Gibellini, Milano, Mondadori, 1988, pp. 79-84.

Didier Desroches [Éluard], *Le temps déborde*, Paris, Cahiers d'art, 1947.

Chraïbi Driss, *La civiltà, madre mia...*, traduzione italiana di Romano Costa, Parma-Milano, Franco Maria Ricci, 1974.

Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

*Id., Sociologia dell'arte*, edizione italiana a cura di Graziella Ungari Pagliano, traduzione di Donatella Barbagli, Bologna, Il Mulino, 1969.

Paul Éluard, *Poèmes pour la paix*, Paris, Imprimerie du Petit Mantais, 1918.

*Id., Mourir de ne pas mourir*, avec un portrait de l'auteur par Max Ernst, Paris, N.R.F., 1924.

*Id., Capitale de la douleur*, Paris, N.R.F., 1926.

*Id., L'amour la poésie*, Paris, N.R.F., 1929.

*Id.*, *Facile*, Paris, N.R.F., 1935.

*Id.*, *Les yeux fertiles*, Paris, G.L.M., 1936.

*Id.*, *Cours naturel*, Paris, Sagittaire, 1937.

*Id.*, *Les mains libres*, Paris, Jeanne Bucher, 1937.

*Id.*, *Chanson complète*, Paris, Gallimard, 1939.

*Id.*, *Médieuses*, Paris, Imprimerie Dorfinant, 1939.

*Id.*, *Le livre ouvert I*, Paris, Cahiers d'Arts, 1940.

*Id.*, *A Pablo Picasso*, introduzione e traduzione di Mario De Micheli, Bologna, Pattuglia, 1941.

*Id.*, *Poésie et vérité*, Paris, La main à la plume, 1942.

*Id.*, *Au rendez-vous allemand*, Paris, Éditions de Minuit, 1944.

*Id.*, *Le lit la table*, Genève, Trois Collines, 1944.

*Id.*, *Poesie*, traduzioni di Gennaro Masullo, Leone Traverso, Aldo Camerino, Venezia, Cavallino, 1945.

*Id.*, *Poesie ininterrompue*, Paris, Gallimard, 1946.

*Id.*, *Grand air*, con ventisette disegni di Giuseppe Santomaso, dodici poesie tradotte da Duilio Morosini, con una nota di Carlo Betocchi, a cura di Renzo Bertoni, Milano, Galleria Santa Redegonda, 1946.

*Id.*, *Poesia ininterrotta*, traduzione di Franco Fortini, illustrazioni di Bruno Cassinari, Torino, Einaudi, 1948.

*Id.*, *Poesie*, con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica, introduzione e traduzione di Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1955.

*Id.*, *Eluard*, poesie tradotte da Franco Fortini, presentazione di Louis Parrot, Milano, Nuova Accademia, 1961.

*Id.*, *Œuvres complètes*, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1968.

*Id.*, *Donner à voir*, traduzione di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, 1970.

Vincenzo Errante, *La lirica di Hoelderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico, commento*, Milano-Messina, Principato, 1939.

John Ford, *Peccato che fosse una squaldrina*, versione di Carlo Izzo, in *Teatro elisabettiano*, sotto la direzione di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 1193-1274.

Pierre Francastel, *L'Impressionnisme. Les origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin*, Paris, Les Belles lettres, 1937.

*Id.*, *L'humanisme roman. Critique des théories sur l'art du XI<sup>e</sup> siècle en France*, Strasbourg, Commission des publications de la Faculté de Lettres, 1942.

*Id.*, *L'Histoire de l'art instrument de la propagande germanique*, Paris, Librairie de Médicis, 1945.

*Id.*, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, Audin, 1951.

*Id.*, *Art et technique. Aux 19. et 20. siècles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956.

*Id.*, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, traduzione di Anna Maria Mazzucchelli, Torino, Einaudi, 1957, varie ristampe fino al 1984; poi Milano, Mimesis, 2005.

*Id.*, *Braque e il cubismo*, in *Maestri d'oggi*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1958, p. 18.

*Id.*, *L'arte e la civiltà moderna*, traduzione di Maria Luisa Berne, Milano, Feltrinelli, 1959.

*Id.*, *Il futurismo e il suo tempo*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1960.

*Id.*, *La Venise de Ruskin et les archéologues*, in *Venezia nelle letterature moderne*, Atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata, Venezia, 25-30 settembre 1955, a cura di Carlo Pellegrini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1961, pp. 202-211.

- Id.*, *Cicale e cattedrali*, 12 Guaschen von Giuseppe Santomaso, Amriswil, Bodensee, 1962.
- Id.*, *Problèmes de la sociologie de l'art*, in *Traité de sociologie*, publié sous la direction de Georges Gurvitch, seconde édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1962-1963, t. 2, pp. 278-296.
- Id.*, *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Gonthier, 1965.
- Id.*, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- Id.*, *Problemi della sociologia dell'arte*, in *Trattato di sociologia*, pubblicato sotto la direzione di Georges Gurvitch, introduzione di Franco Ferrarotti, traduzione di Libero Solaroli, Milano, Il Saggiatore, 1967, vol. II, pp. 402-429.
- Id.*, *Guardare il teatro*, edizione italiana a cura di Fabrizio Cruciani, traduzione di Brunella Torresin, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Paul Eugène Grindel [Paul Éluard], *Premiers poèmes*, Paris-Lyon, Nouvelle édition française, 1913.
- Malek Haddad, *Le malheur en danger*, Paris, La Nef de Paris, 1956.
- Id.*, *Écoute et je t'appelle. Poèmes. Précédé de Les zéros tournent en rond. Essai*, Paris, Maspero, 1961.
- Id.*, *Je suis chez moi en Palestine*, in «Revue de presse», n. 116, giugno 1967.
- Id.*, *Sa ahabouki Gazala*, traduzione di Salah Guermadi, Tunisi, S.T.D., 1968.
- Id.*, *Raçif Ezzouhour*, traduzione di Ahmed Nachouqui, Beirut, Dar Ennachr, s.d.
- Id.*, *À mon ami le poète algérien*, ora in *Le malheur en danger*, Alger, Bouchène, 1988, pp. 9-19.
- Haiku in Italia*, a cura di Giuliano Manacorda, con una nota di Tadao Araki, Roma, Empiria, 1995.
- Haiku antichi e moderni*, a cura di Carla Vasio, Milano, Vallardi, 1996.
- Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, a cura di Elena Dal Pra,

- Milano, Mondadori, 1998.
- Ibn Hamdîs, *Il canzoniere di Abd al Gabbar Ibn Abi Bakr Ibn Muhammad Ibn Hamdis, poeta arabo di Siracusa (1056-1133)*, testo arabo pubblicato da Celestino Schiaparelli, Roma, Casa editrice Italiana, 1897.
- Rashad Hamzawi, *Quattro novelle*, traduzione italiana, introduzione e note di Lidia Bettini, Roma, Istituto per l'Oriente, 1978.
- Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck, 1951.
- Id.*, *Storia sociale dell'arte*, traduzione di Anna Bovero e Maria Grazia Arnaud, Torino, Einaudi, 1955-1956, 4 voll.
- Friedrich Hölderlin, *Ausgewählte Werke*, a cura di C. T. Schwab, Stuttgart, Cotta, 1784.
- Id.*, *Iperione, o l'eremita della Grecia*, traduzione e prefazione di Luigi Parpagliolo, Milano, Sonzogno, 1886.
- Id.*, *Iperione. Frammenti*, tradotti da Gina Martegiani, Lanciano, Carabba, 1911.
- Id.*, *Sämtliche Werke*, historisch-kritische Ausgabe, begonnen durch Norbert Von Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebass und Ludwig Von Pigenot, Berlin, Propyläen Verlag, 1916-1923.
- Id.*, *Liriche*, tradotte da Vincenzo Errante, Genova, Gnecco & C., 1935.
- Id.*, *Alcune poesie di Hoelderlin*, tradotte da Gianfranco Contini, Firenze, Parenti, 1941.
- Id.*, *Inni e frammenti*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1955.
- Id.*, *Poesie*, traduzione e saggio introduttivo di Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1958.
- Id.*, *Sämtliche Gedichte*, Studienausgabe in zwei Bänden, Herausgegeben und kommentiert von Detlev Lüders, Erster Band, Bad Homburg von der Höhe, Athenäum, 1970.
- Id.*, *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Milano, Adelphi, 1977.
- Id.*, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori, 2001.
- I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, on un saggio introduttivo e note a cura di Alfredo

- Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.
- Yacine Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.
- Id.*, *Nedjma*, traduzione e presentazione di Giovanni Mascetti, Milano, Jaca Book, 1983.
- Le rose del deserto. Antologia di poesia magrebina contemporanea d'espressione francese*, Bologna, Pàtron, 1982.
- Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934.
- Id.*, *Glossaire, j'y serre mes gloses*, illustré de lithographies par André Masson, Paris, Éditions de la Galerie Simon, 1939.
- Id.*, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948.
- Id.*, *Race et civilisation*, Paris, Unesco, 1951.
- Id.*, *Razza e civiltà*, Firenze, La nuova Italia, 1953.
- Id.*, *Fourbis*, Paris, Gallimard, 1955.
- Id.*, *Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1966.
- Id.*, Jacqueline Delange, *Afrique noire. La création plastique*, Paris, Gallimard, 1967.
- Id.*, *Africa nera. La creazione plastica*, traduzione di Giulia Veronesi, Milano, Rizzoli, 1967.
- Id.*, *Wifredo Lam*, Milano, Fratelli Fabbri, 1970.
- Id.*, *Frêle bruit*, Paris, Gallimard, 1976.
- Id.*, *Biffures*, traduzione di Eugenio Rizzi, prefazione di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1979.
- Id.*, *Aurora*, prefazione di Paola Decina Lombardi, Milano, Serra e Riva, 1980.
- Id.*, *Francis Bacon*, Milano, Rizzoli, 1983.
- Id.*, *L'Africa fantasma*, edizione italiana a cura di Aldo Pasquali, introduzione di Guido Neri, Milano, Rizzoli, 1984.
- Id.*, *Specchio della tauromachia*, traduzione di Andrea Calzolari, disegni di André Masson,

- Reggio Emilia, Elitropia, 1986.
- Id.*, *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar*, Milano, Ubulibri, 1988.
- Id.*, *Sul rovescio delle immagini*, traduzione di Lucia Corradini e Roberto Rossi, Milano, SE, 1988.
- Id.*, *Journal 1922-1989*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992.
- Lettere della Rivoluzione algerina*, a cura di Patrick Kessel e Giovanni Pirelli, Torino, Einaudi, 1963.
- Liriche tedesche*, tradotte da Diego Valeri, Milano, all'Insegna del Pesce d'Oro, 1942.
- Lirici tedeschi*, tradotti da Diego Valeri, Milano, All'Insegna del Pesce d'oro, 1955.
- Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in «Cosmopolis», mai 1897.
- Henri Michaux, *Les rêves et la jambe. Essai philosophique et littéraire*, Anvers, Ça ira, 1923.
- Id.*, *Qui je fus*, Paris, Gallimard, 1927.
- Id.*, *Mes propriétés*, Paris, Foucarde, 1929.
- Id.*, *Un certain Plume*, Paris, Carrefour, 1930.
- Id.*, *Un Barbare en Asie*, Paris, N.R.F., 1933.
- Id.*, *Entre centre et absence*, Paris, Matarasso, 1936.
- Id.*, *Sifflets dans le temple*, avec un dessin de Bernal, Paris, G.L.M., 1936.
- Id.*, *Je vous écris d'un pays lointain*, Saint-Maurice d'Ételan, Bettencourt, 1942.
- Id.*, *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1944.
- Id.*, *Épreuves-exorcismes 1940-1944*, Paris, Gallimard, 1945.
- Id.*, *Una vita da cane, Destino, Canto di morte, Ancora cambiamenti, La pigrizia, Gridare, Contro!*, nota e traduzioni di Franco Calamandrei, in «Il Politecnico», n. 30, giugno

1946, pp. 28-29.

*Id.*, *Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1948.

*Id.*, *Le secret de la situation politique e Tranches de savoir*, in *Id.*, *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1954.

*Id.*, *Misérable miracle. La mescaline*, Monaco, Éditions du Rocher, 1956.

*Id.*, *L'Infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1957.

*Id.*, *Il segreto della situazione politica, Fette di sapere*, in *Umoristi del Novecento. Con alcuni singolari precursori del secolo precedente*, a cura di Giambattista Vicari, Milano, Garzanti, 1959, pp. 173-176.

*Id.*, *La psilocybine (expériences et autocritique)*, in «Les lettres nouvelles», n. 35, dicembre 1959, pp. 1-14.

*Id.*, *Paix dans les brisements*, Paris, Flinker, 1959.

*Id.*, *Parenthèse*, in *Vitalità dell'arte*, Venezia, Centro Internazionale delle arti e del costume, 1959, pp. 11-12.

*Id.*, *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, in Robert Bréchon, *Michaux*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 15-23.

*Id.*, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1961.

*Id.*, *Pace nelle frantumazioni*, traduzione di Bona de Pisis, in «Il Verri», a. VII, n. 4, ottobre 1962, pp. 34-43.

*Id.*, *Altrove*, traduzioni di Liliana Magrini e Carla Vasio, Milano, Rizzoli, 1966.

*Id.*, *Les Grandes Épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, Paris, Gallimard, 1966.

*Id.*, *Miserabile miracolo. La mescalina. L'infinito turbolento*, traduzioni di Enrico Filippini, Valerio Riva e Claudio Rugafiori, Milano, Feltrinelli, 1967.

*Id.*, *Allucinogeni e conoscenza*, traduzione di Mario Diacono, Milano, Rizzoli, 1968.

*Id.*, *Lo spazio interiore*, con sei disegni dell'autore, traduzione di Ivos Margoni, Torino, Einaudi, 1968.

*Id.*, *Un certo Piuma*, traduzione di Alfredo Giuliani, Milano, Bompiani, 1971.

*Id.*, *Frammenti di estetica, Portrait des Meidosems, Affrontements, Un seul navire répondra à tout*, traduzioni di Diana Grange Fiori con testo originale a fronte, in «Il Verri», VI serie, n. 24, ottobre 1982, pp. 8-91.

*Id.*, *Ecuador*, traduzione di Guido Neri, Roma-Napoli, Theoria, 1987.

*Id.*, *Un certo Piuma*. Preceduto da *Lontananza interiore*, traduzione e postfazione di Alfredo Giuliani, Milano, SE, 1989.

*Id.*, *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, 1998 (Bibliothèque de la Pléiade), 3 voll.

*Michaux a Venezia*, Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume - Palazzo Grassi, 1967.

Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, traduction Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901.

*Id.*, *Idilli di Messina, La gaia scienza e Frammenti postumi (1881-1882)*, versioni di Ferruccio Masini e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1965.

*Id.*, *Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*, kritische Studienausgabe herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München - Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag - Walter de Gruyter, 1988.

*Nouveaux récits des écrivains soviétiques*, traduit par Stella Ajzenberg et Jean Champenois, présentation de V. Iliouchtchenko, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1961.

Giacomo Noventa, *Parché vòrdistu mai... (Su motivi di Hölderlin)*, in *Id.*, *Versi e poesie*, Milano, Edizioni di Comunità, 1956, p. 145.

*Omaggio a Rimbaud di poeti italiani viventi*, Milano, Scheiwiller, 1954.

*Poeti e narratori d'Algeria*, a cura di Rino Dal Sasso, Roma, Editori Riuniti, 1962.

Maurice Pons, *Le passager de la nuit*, Paris, Julliard, 1960.

- Arthur Rimbaud, *Les Étrennes des Orphelins*, in «La Revue pour tous», 2 janvier 1870.
- Id.*, *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique, 1873.
- Id.*, *Poésies complètes*, préface de Paul Verlaine, Paris, Vanier, 1895.
- Id.*, *Poemi in prosa. I deserti dell'amore, Le illuminazioni, Una stagione all'inferno*, traduzione di Oreste Ferrari, Milano, Sonzogno, 1919.
- Id.*, *I deserti dell'amore. Versi e prose. Le illuminazioni. Una stagione nell'inferno*, traduzione di Decio Cinti, Milano, Modernissima, 1923.
- Id.*, *Poésies*, édition critique, introduction et notes par Henri de Bouillane de Lacoste, Paris, Mercure de France, 1939.
- Id.*, *Oeuvres*, texte révisé par Paul Hartmann, Strasbourg, Brocéliande, 1957.
- Id.*, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1972 (La Pléiade).
- Tiziano Rizzo, *L'estate si consuma*, Padova, Rebellato, 1958.
- Id.*, *I ponti di Venezia. Una romantica passeggiata nella intelaiatura unica al mondo di calle, rii e canali*, Roma, Newton Compton, 1983.
- Id.*, *Per modo di dire. Storiette, diari, lapsus ed altri versi*, con una nota introduttiva di Andrea Zanzotto, 1992.
- Id.*, *La biondina in gondoleta. Marina Querini Benzon, una nobildonna a Venezia fra Settecento e Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza, 1994.
- Id.*, *La bella idea per cui si muore*, a cura di Carlo Della Corte, con interventi di Elio Bartolini e Andrea Zanzotto, Luxembourg, Origine, 1999.
- Jean-Paul Sartre, *L'età della ragione*, traduzione di Orio Vergani, Milano, Bompiani, 1946.
- Giuliano Scabia, *Domanda di conforto a un poeta amico*, in *Id.*, *Opera della notte*, incisioni dell'autore, Torino, Einaudi, 2003, pp. 115-120.
- Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée de *Orphée noir*, par Jean-Paul Sartre, Paris, Presses Universitaires

de France, 1948.

William Shakespeare, *King Lear*, V, ii, 11. (Cfr. *Id.*, *King Lear*, edited by A.W. Verity, Cambridge, At the University Press, 1937, p. 106).

*Id.*, *The tempest*, V, i, 275-276. (Cfr. *Id.*, *The tempest*, edited by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson, Cambridge, At the University press, 1957, p. 76).

*Id.*, *As you like it*, II, vii, 174. (Cfr. *Id.*, *As you like it*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 39).

*Id.*, *Hamlet*, V, ii, 220. (Cfr. *Id.*, *Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p. 130).

Diego Valeri, *Lirici tedeschi*, Milano, Mondadori, 1959.

## V. Bibliografia della critica

Velio Abati, *Bibliografia*, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, pp. 1741-1782.

Christiane Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Bordas, 1990.

Stefano Agosti, *Introduzione alla poesia di Zanzotto*, in Zanzotto, *Poesie (1938-1972)*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Mondadori, 1973, pp. 9-27.

*Id.*, *Diglossia e poesia. L'esperimento di «Filò» di A. Zanzotto*, in «Il Piccolo Hans», a. IV, n. 15, luglio-settembre 1977, pp. 57-76.

*Id.*, *Percorso di Zanzotto dalla «Beltà» al «Galateo in bosco» e dintorni*, in «Ateneo Veneto», a. XVIII, n. 1-2, gennaio-dicembre 1980, pp. 163-170.

*Id.*, *Il sogno del testo*, in *Id.*, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 105-123.

*Id.*, *Michaux: un testo a economia chiusa*, in «Il Verri», VI serie, n. 25, ottobre 1982.

Giovanna Aleo, *Una scrittura dell'«errance». Percorsi esistenziali e formali nell'opera di*

- Henri Michaux, Catania, C.U.E.C.M., 1996.
- Khaled Fouad Allam, *Culture et écriture. Essai d'analyse sémiotique de la littérature maghrébine et plus particulièrement algérienne d'expression française*, Udine, Industrie grafiche del Bianco, 1985.
- Maurice Allem, *Introduction*, in Honoré de Balzac, *Le Médecin de campagne*, introduction, notes et relevé de variantes par Maurice Allem, Paris, Garnier Frères, 1961, pp. XXI-XXIII.
- Beverly Allen, *Verso la "Beltà". Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, traduzione di Anna Secco, Venezia, Corbo e Fiore, 1987.
- Madeleine Ambrière, *Balzac homme de science(s). Savoir scientifique, discours scientifique et système balzacien dans La recherche de l'absolu*, in *Balzac: l'invention du roman*, colloque de Cerisy, direction Claude Duchet et Jacques Neefs, Paris, Pierre Belfond, 1982, pp. 43-55.
- Luciano Anceschi, *Intervento per Michaux, su alcuni libri, e a proposito di una nuova serie*, in «Il Verri», VI serie, n. 24, ottobre 1982, pp. 3-7; poi in *Interventi per «Il Verri» (1956-1987)*, a cura di Lucio Vetri, Longo, Ravenna, 1988, pp. 175-179.
- Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, Atti delle giornate di studio Pieve di Soligo-Venezia, Fondazione Cini, 13-14 ottobre 2006; Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 7 novembre 2006, a cura di Gilberto Pizzamiglio, premessa di Francesco Zambon, Firenze, Olschki, 2008.
- Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, a cura di Francesco Carbognin, Atti del Convegno tenuto a Bologna nel 2006, Bologna, Aspasia, 2008.
- Louis Aragon, *La plus belle histoire d'amour du monde*, in Cinghiz Ajtmatov, *Djamilia*, roman traduit du kirghiz par A. Dmitriev et Aragon et présenté par Aragon, Paris, Les éditeurs français réunis, 1959, pp. 9-18.
- Maria Laura Arcangeli Marenzi, *Il disincanto di Paul Eluard. La metafora pronominale*, Venezia, Libreria Universitaria, 1974.
- Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française*, Paris, Publisud, 1986.

Fernando Bandini, *I misteri della traduzione*, Venezia, Università Ca' Foscari - Supernova, 2005.

Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984.

Susan Bassnett, *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Bompiani, 1993.

*Bataille*, direction Philippe Sollers, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 29 juin-9 juillet 1972, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.

*Bataille. Verso una rivoluzione culturale*, direzione Philippe Sollers, comunicazioni Roland Barthes et al., interventi Mira Baciù et al., traduzione di Marina Bianchi, Bari, Dedalo libri, 1974.

Marco Antonio Bazzocchi, *Zanzotto: nutrimenti terrestri*, in «Poetiche», n. 1, 2002, pp. 119-125.

Tahar Bekri, *Malek Haddad. L'œuvre romanesque. Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1986.

Alfonso Berardinelli, *Poesia della lingua e del luogo. Su Andrea Zanzotto*, in «Linea d'Ombra», a. X, n. 67, gennaio 1992, pp. 23-27.

Carlo Betocchi, *La lezione di Rimbaud*, in «Il Frontespizio», a. X, n. 7, luglio 1938.

Pierre Bertaux, *Hölderlin. Essai de biographie intérieure*, Paris, Hachette, 1936.

Mariolina Bertini, *Splendori e miserie delle traduzioni balzachiane*, in «L'Indice dei libri del mese», a. XVIII, n. 5, maggio 2001, p. VI.

Giuseppe Bevilacqua, *Gespräch über Hölderlin. Interview mit Andrea Zanzotto von Giuseppe Bevilacqua*, in «Hölderlin-Jahrbuch», n. 32, 2000-2001, pp. 198-222.

Lorenzo Bianchi, *Versioni da Friedrich Hölderlin*, Bologna, Zanichelli, 1925.

Maurice Blanchot, *Pierre Angélique: Madame Edwarda*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 43, juillet 1956, pp. 148-150.

*L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1977.

*Id.*, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, traduzione di Roberta

- Ferrara, Torino, Einaudi, 1977.
- Carlo Bo, *Letteratura come vita*, in «Il Frontespizio», a. X, n. 8, agosto 1938.
- Remo Bodei, *Hölderlin: la filosofia e il tragico*, in Friedrich Hölderlin, *Sul tragico*, con un saggio introduttivo e a cura di Remo Bodei, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Loredana Bolzan, *Aspetti e funzioni dell'enunciazione nella «Comédie Humaine»*, in *Id.*, Christiane Dollo Gaggiato, *L'enunciazione narrativa in Balzac e Stendhal*, presentazione di Stefano Agosti, Padova, Deltagraph, 1982, pp. 1-24.
- Luigi Bonaffini, *Traditori in provincia. Appunti sulla traduzione dal dialetto*, in «Italica», vol. 72, n. 2, summer 1995, pp. 209-227.
- Yves Bonnefoy, *Henri Michaux*, in «Il Verri», VI serie, n. 25, ottobre 1982.
- Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- Michele Bordin, *Andrea Zanzotto: poesia della crisi, ricerca dell'assoluto*, estratto da «Quaderni Veneti», n. 21, Ravenna, Longo, 1995, pp. 136-164.
- Id.*, *Due autografi dialettali di Zanzotto: un inedito in margine al Premio Comisso 1980 e la poesia per Pasolini*, in «Autografo», n. 40, 2000, pp. 55-77.
- Id.*, *Morte e rinascita del 'vecio parlar': gli inediti "Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto" di Andrea Zanzotto*, in «Autografo», n. 43, 2001, pp. 19-48.
- Id.*, «Prendere per Guermantes per andare a Méséglise»: lingua, dialetto, sperimentalismo in Calzavara e Zanzotto, in *Studi su Ernesto Calzavara*, Atti del Convegno di Venezia, 9 giugno 2006, a cura di Silvana Tamiozzo Goldmann, «Quaderni Veneti», n. 44, Ravenna, Longo 2007, pp. 73-88.
- Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Italo Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in «Il menabò», n. 2, 1960, pp. 9-14.
- Ferdinando Camon, [introduzione], in Honoré de Balzac, *La ricerca dell'assoluto*, Milano, Garzanti, 1975, pp. VII-XXIII.

- Id.*, [introduzione], in Honoré de Balzac, *Il medico di campagna*, Milano, Garzanti, 1977, pp. VII-XXII.
- Donatella Capaldi, *Paesaggio in sbandamento*, in *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, Atti delle giornate di studio Pieve di Soligo-Venezia, Fondazione Cini, 13-14 ottobre 2006; Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 7 novembre 2006, a cura di Gilberto Pizzamiglio, premessa di Francesco Zambon, Firenze, Olschki, 2008, pp. 51-67.
- Giorgio Caproni, *L'arte del tradurre*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 121-126.
- Francesco Carbognin, *Dai 'resti' del paesaggio ai 'templa' della parola: i Morér Sachèr di Zanzotto*, in «Poetiche», n. 1, 2000, pp. 129-145.
- Id.*, *L'altro spazio. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, con una poesia inedita e un saggio disperso di Andrea Zanzotto, Varese, NEM, 2007.
- Vito Carofiglio, *Honoré de Balzac. Oltre i labirinti del romanzo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993.
- Pierre Charpentrat, *Pierre Francastel*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», vol. 26, n. 5, septembre-octobre 1971, pp. 1133-1139.
- Jacques Chatain, *Georges Bataille. Une étude. Une bibliographie. Des illustrations*, Paris, Seghers, 1973.
- Paul Claudel, *Rimbaud*, in Arthur Rimbaud, *Œuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses*, revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions, mises en ordre et annotées par Paternie Berrichon, préface de Paul Claudel, Paris, Mercure de France, 1912, pp. 7-11.
- Lucia Conti Bertini, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, Marsilio, 1984.
- Giovanna Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Andrea Cortellessa, *Andrea Zanzotto, la scrittura, il paesaggio*, in *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 123-154.
- Id.*, *Fortini-Zanzotto: il sangue, il clone, la madre-norma*, in *Id.*, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 133-164.

Maria Corti, *Recensione a Andrea Zanzotto*, La Beltà, in «Strumenti critici», a. II, n. 7, ottobre 1968, pp. 427-430.

Giuliana Costa Colajanni, *Parole in filigrana nell'ordito di Leiris*, Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 1988.

Pierre Daix, *Aragon. Une vie à changer*, Paris, Flammarion, 1994.

Stefano Dal Bianco, *La critica dei poeti*, in «Nuovi Argomenti», IV s., n. 3, aprile-giugno 1995, pp. 129-132.

*Id.*, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, pp. 1379-1681.

Mario Dal Corso, *Malek Haddad: la Resistenza di un poeta algerino di lingua francese*, in *Le rose del deserto. Saggi e testimonianze di poesia magrebina contemporanea d'espressione francese*, a cura di Giuliana Toso Rodinis, Bologna-Padova, Pàtron, 1978, pp. 243-272.

*Id.*, *Appunti di una lettura*, in *Il banchetto magrebino: saggi critici*, a cura di Giuliana Toso Rodinis, Abano Terme, Francisci, 1981, pp. 82-94.

Elena Dal Pra, *Introduzione*, in *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, a cura di Elena Dal Pra, Milano, Mondadori, 1998, pp. I-XII.

Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.

*Id.*, *Letteratura e psicanalisi*, Milano, Mursia, 1967.

Raffaele de Cesare, *Il Père Goriot e i suoi primi lettori italiani (1835-1837)*, in *Id.*, *Balzac e Manzoni e altri studi su Balzac e l'Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 315-327.

Paola Dècina Lombardi, *Balzac e l'Italia*, Roma, Donzelli, 1999.

Jean Déjeux, *Malek Haddad*, in *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Éditions Karthala, 1984, pp. 121-123.

*Id.*, *La littérature algérienne contemporaine*, Paris, PUF, 1979.

Jacques Derrida, *Dall'economia ristretta all'economia generale. Un hegelismo senza riserve*,

- in *Id.*, *La scrittura e la differenza*, traduzione di Gianni Pozzi, Torino, Einaudi, 1971, pp. 325-358.
- Umberto Eco, *Funzioni e limiti di una sociologia dell'arte*, in «Itinerari», n. 17-18, dicembre 1955, pp. 319-325;  
poi in *Introduzione alla sociologia dell'arte*, a cura di Carlo Bordoni, Napoli, Liguori, 2005, pp. 85-87.
- Madeleine Fargeaud, *Balzac et la recherche de l'absolu*, Paris, Hachette, 1968.
- Franco Fe, *Aragon. La vita, il pensiero, i testi esemplari*, Milano, Accademia, 1973.
- Doris Fetscher, *Contre une théorie du déchirement: l'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad*, in Charles Bonn - Arnold Rothe, *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, pp. 59-68.
- Juanita Helm Floyd, *Women in the Life of Balzac*, New York, H. Holt, 1921.
- Václav Jamek, *Traduire Michaux dans une langue née contre*, in *Passages et langages de Henri Michaux*, Actes de la troisième «Rencontre sur la poésie moderne» (E. N. S., juin 1986), réunis par Jean-Claude Mathieu et Michel Collot, Paris, José Corti, 1987.
- Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994.
- Franco Fortini, *Dialetto ucciso e mai morto*, in «Corriere della sera», 20 febbraio 1977;  
poi «Filò» di Andrea Zanzotto, in *Id.*, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1978, pp. 342-344.
- Id.*, *Dei «compensi» nelle versioni di poesia*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 115-119.
- Francesco Piero Franchi, *Clausole d'una memoria infelice. Appunti sul «clavus» venetico nel «Filò» di Andrea Zanzotto*, in *Lingua, dialetto e culture subalterne*, a cura di Giordano De Biasio, Ravenna, Longo, 1979, pp. 73-110.
- Francesco Garritano, *Linguaggio in festa. L'autoritratto in Leiris*, Milano, F. Angeli, 1987.
- Georges Bataille, in *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 1959, vol. 1, pp. 312-313.

- Pietro Gibellini, *Profilo della poesia di Andrea Zanzotto*, in «Humanitas», n. 5-6, 1996, pp. 910-915.
- Maria Antonietta Grignani, *Lo sperimentalismo di Ernesto Calzavara*, in *Studi su Ernesto Calzavara*, Atti del Convegno di Venezia, 9 giugno 2006, a cura di Silvana Tamiozzo Goldmann, “Quaderni Veneti”, n. 44, Ravenna, Longo, 2007, pp. 13-29.
- Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1944.
- Id.*, *La poesia di Hölderlin*, edizione italiana a cura di Leonardo Amoroso, Milano, Adelphi, 1981.
- Nathalie Heinich, *La sociologie de Pierre Francastel*, in *Id.*, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001, pp. 22-25.
- Denis Hollier, *Les dépossédés. (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.
- Il Collegio di sociologia. 1937-1939*, a cura di Denis Hollier, testi di Georges Bataille et al., edizione italiana a cura di Marina Galletti, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Colloque Pierre Francastel, Paris, 6-9 février 1974, Paris, Denoël-Gonthier, 1976.
- Jean-Claude Lamy, *René Julliard*, Paris, Julliard, 1992.
- Jean Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- Id.*, *Hölderlin e la questione del padre*, edizione italiana a cura di Maria Luisa Algini, Roma, Borla, 1992.
- Michel Leiris, *De Bataille l'impossible à l'impossible "Documents"*, in *Hommage à Georges Bataille*, numero monografico della rivista «Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères», a. XV, n. 195-196, août-septembre 1963, pp. 685-693.
- Philippe Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris, Klincksieck, 1975.

*Id.*, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Nicoletta Leone, *Le carte di Andrea Zanzotto nel Fondo Manoscritti*, in «Autografo», n. 43, 2001, pp. 122-125.

*Letterature dell’Africa*, prolusioni di Samuel-Martin Eno Belinga et al., dizionario di Cristina Brambilla, con grandi voci di Jacques Chevrier et al., Milano, Jaca Book, 1994.

Niva Lorenzini, *Poesia fisica. Il corpo paesaggio: Zanzotto*, in *Id.*, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 150-156.

*Id.*, *Citazione e “mise en abîme”*, in *Id.*, *La poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*, Lecce, Manni, 2003, pp. 161-179.

*Id.*, *Accecanti, carezzevoli: gli haiku di Zanzotto con litografie di Annamaria Gelmi*, in *Zanzotto, Wind and poppies*, p. [10].

Alexandra Makowiak, *D’un ton grand seigneur adopté naguère en littérature*, in *Georges Bataille*, numero monografico di «Les temps modernes», a. 54, n. 602, décembre 1998-janvier-février 1999, pp. 78-91.

Marco Marchi, *E co ò vist la gran testa*, in «Paragone», a. XXIX, n. 340, giugno 1978, pp. 97-109.

Clelia Martignoni, *Il linguaggio della «sovrimpressione». Una poetica?*, in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Atti del Convegno tenutosi presso l’Università di Bologna il 23 novembre 2006, a cura di Francesco Carbognin, Bologna, Aspasia, 2008, pp. 203-221.

Lucienne Martini, *Amours en abyme. L’image du couple mixte dans quelques romans de la guerre d’Algérie*, in *La guerre d’Algérie dans la mémoire et l’imaginaire*, sous la direction de Anny Dayan Rosenman et Lucette Valensi, Saint-Denis, Éditions Bouchène, 2004, pp. 277-293.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Andrea Zanzotto*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978, pp. 869-906.

*Id.*, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, in *Id.*, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 307-356.

*Id.*, *Andrea Zanzotto*, in *Id.*, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998,

pp. 71-76.

Giovanni Meo Zilio, *Andrea Zanzotto. Come un poeta veneto traduce se stesso (Per una critica stilistica della traduzione)*, in «Quaderni Veneti», n. 14, dicembre 1991, pp. 95-107.

Ghani Merad, *La littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1976.

Jacques Michel, *Lo strutturalismo nelle arti visuali, intervista a Pierre Francastel*, in «L'architettura», f. 156, a. XIV, n. 6, ottobre 1968, pp. 470-471.

Luigi Milone, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in *Dedicato a Zanzotto*, numero monografico di «Studi novecenteschi», n. 8-9, 1974, pp. 207-235.

Pierfranco Minsenti, *Cronologia*, in Honoré de Balzac, *La commedia umana*, scelta a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, vol. I, tomo I, Milano, Mondadori, 1994, pp. LI-XCIV.

Eugenio Montale, *Due poeti*, in «Corriere della sera», 25 marzo 1955;  
poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, tomo II, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1794-95.

Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1976.

Marco Munaro, *Prefazione*, in *Da Rimbaud a Rimbaud. Omaggio di poeti veneti contemporanei con dodici opere figurative originali*, a cura di Marco Munaro, Rovigo, Il ponte del sale, 2004, pp. 7-9.

Maurice Nadeau, *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, 1963.

Giuliana Nuvoli, *Mistieròì*, in «Strumenti critici», a. XIII, n. 39-40, ottobre 1979, pp. 335-348.

Tayeb Ould-Aroussi, *Introduction*, in Institut du monde arabe - Bibliothèque, *Malek Haddad, l'oublié de la littérature maghrébine*, Paris, Institut du monde arabe, 2003, p. 5.

Carlo Ossola, «*Un œil immense artificiel*»: *il sogno 'pineale' della scrittura. (Da Baudelaire a D'Annunzio e a Zanzotto)*, in «Lettere italiane», a. XXXV, n. 4, ottobre-dicembre 1983, pp. 457-479;  
poi in *Id., Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 143-171.

- Marco Papa, *Il dialetto e la ginestra. Leopardismo dell'ultimo Zanzotto (Appunti)*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», a. LXXXII, serie VII, n. 3, settembre-dicembre 1978, pp. 496-504.
- Carlo Pasi, *Profilo di Georges Bataille*, in *Id.*, *Georges Bataille. La ferita dell'eccesso*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 203-232.
- Mario Perniola, *Georges Bataille e il negativo*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Fabio Pierangeli, *Zanzotto, Rimbaud, il Visitatore*, in *Omaggio a Zanzotto per i suoi ottanta anni*, a cura di Raffaele Manica, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 107-116.
- Jean-François Pradeau, *Impossible politique et antiphilosophie. Sur les articles «nietzschéens» d'Acéphale*, in *Georges Bataille*, numero monografico di «Les temps modernes», a. 54, n. 602, décembre 1998-janvier-février 1999, pp. 132-146.
- Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve. Suivi de Nouveaux mélanges*, préface de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1954;  
poi in *Balzac. Mémoire de la critique*, préface et notices de Stéphane Vachon, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, pp. 451-470.
- Giovanni Raboni, *Zanzotto: l'oltraggio, la salvezza*, in «Paragone», a. XIX, n. 42, agosto 1968, pp. 148-151;  
poi in *Id.*, *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 169-172.
- Silvio Ramat, *Andrea Zanzotto, Sovrimpressioni*, in «Poesia», a. XIV, n. 154, ottobre 2001, p. 17.
- Luigi Reitani, *Le traduzioni di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento*, in «Il Veltro», a. XLIX, n. 4-6, luglio-dicembre 2005, pp. 188-195.
- Mario Richter, *Sulla sintassi di Rimbaud (un problema di traduzione poetica)*, in *Rimbaud. Le poème en prose et la traduction poétique*, édité par Sergio Sacchi, Tübingen, Gunter Narr, 1988, pp. 185-189.
- Charles-Augustin Sainte-Beuve, *M. de Balzac. La Recherche de l'Absolu*, in «La Revue des Deux Mondes», 15 novembre 1834, pp. 440-458;  
poi in *Balzac. Mémoire de la critique*, préface et notices de Stéphane Vachon, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, pp. 65-79.

Jean-Paul Sartre, *Un nouveau mystique*, in «Cahiers du Sud», n. 260-262, ottobre-dicembre 1943;

poi in *Id.*, *Situations, I. Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 133-174.

*Id.*, *Un nuovo mistico*, in *Id.*, *Che cos'è la letteratura?*, nuova edizione aumentata, traduzioni di Luisa Arano-Cogliati et al., Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 243-279.

*Scritti d'Africa. Bibliografia cronologica della letteratura africana edita in Italia dal 1913*, a cura di Giovanni Nucci, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 2001.

Anna Secco, [contributo senza titolo], in Zanzotto, *Wind and poppies*, p. [11].

Ardengo Soffici, *Arthur Rimbaud*, Firenze, La rinascita del libro, 1911.

Philippe Sollers, *De grandes irrégularités de langage*, in *Hommage à Georges Bataille*, numero monografico della rivista «Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères», a. XV, n. 195-196, août-septembre 1963, pp. 795-802.

George Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1994.

*Storia della letteratura russa. Il Novecento. 3: Dal realismo socialista ai nostri giorni*, diretta da Efim Etkind, Georges Nivat, Il'ja Serman, Vittorio Strada, Torino, Einaudi, 1991.

Atsuko Suga, *Ungaretti e la poesia giapponese*, in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti* [Urbino 3-6 ottobre 1979], a cura di Carlo Bo et al., Urbino, 4 venti, 1981, pp. 1363-1367.

Silvana Tamiozzo Goldmann, *Piccola storia di una poesia per un pittore. "La contrada. Zauberkraft" di Zanzotto per Armando Pizzinato*, in *Studi di Letteratura italiana per Vtilio Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella e Marco Santagata, vol. 3, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 817-833.

*Id.*, *Andrea Zanzotto, Conglomerati*, in «L'immaginazione», n. 256, luglio-agosto 2010, p. 64.

Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002.

Paul Verlaine, *Les poètes maudits. Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé*, Paris, Vanier, 1884.

Maurizia Vecchi, *Pierre Francastel e la sociologia dell'arte*, Maurizia Vecchi, *Pierre Francastel e la sociologia dell'arte*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 9, 1974, pp. 137-145.

Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando, 1999.

Gian Mario Villalta, *Autotraduzione e poesia «neodialettale»*, in «Testo a fronte», a. V, n. 7, ottobre 1992, pp. 49-63.

*Id.*, *La costanza del vocativo. Lettura della «trilogia» di Andrea Zanzotto: Il Galateo in Bosco*, Fosfeni, Idioma, Milano, Guerini e associati, 1992.

*Id.*, *Di là dove non è scrittura. L'esperienza del dialetto nella poesia zanzottiana*, in «Diverse Lingue», a. XIII, n. 17-18, maggio 1998, pp. 19-28.

*Id.*, *Cronologia*, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, pp. XCV-CXXXII.

Kenneth Yasuda, *The Japanese haiku. Its essential nature, history, and possibilities in English, with selected examples*, Rutland-Tokyo, Tuttle, 1975.

Luciano Zagari, *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*, Pisa, ETS, 1999.

## VI. Dizionari

Nicola Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET, 1971 (ristampa 1987).

Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2004.

Emanuele Bellò, *Dizionario del dialetto trevigiano (di Destra Piave)*, con note storiche sui dizionari del dialetto trevigiano di Agostino Contò, Treviso, Canova, 2001.

Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano. Seconda edizione aumentata e corretta aggiuntovi l'Indice italiano-veneto già promesso dall'autore nella prima edizione*, Venezia, Giovanni Cecchini, 1856 (ristampa anastatica Milano, Aldo Martello, 1971).

Dino Durante - Gianfranco Turato, *Dizionario etimologico veneto-italiano*, Padova, Erredici, 1977<sup>5</sup>.

Françoise Étienne, *Dizionario dei modi di dire. Francese-italiano, italiano-francese. Le espressioni idiomatiche, colloquiali e gergali della lingua parlata*, Milano, Hoepli, 1991.

*Grand Larousse de la langue française. En six volumes*, Paris, Librairie Larousse, 1971-1977.

*Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

Luigi Pianca, *Dizionario del dialetto trevigiano di sinistra Piave. Vècio parlar, tra Montegan e Livénzha*, Treviso, Canova, 2000.

Robert/Signorelli. *Dizionario francese-italiano, italiano-francese. Dictionnaire français-italien, italien-français*, comitato di redazione diretto da Augusto Arizzi - comité du Robert sous la présidence de Paul Robert, Milano - Paris, Carlo Signorelli Editore - Dictionnaires Le Robert, 1994.

Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, neu herausgegeben von Renate Wahrig-Burfeind, Gütersloh, Bertelsmann Lexikon, 1994.

*Wörterbuch Deutsch Italienisch, Italienisch Deutsch. Dizionario tedesco italiano, italiano tedesco*, a cura di Luisa Giacomina - Susanne Kolb, Bologna - Stuttgart, Zanichelli - PONS Klett, 2001.



## Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Silvia Bassi                      matricola: 955454

Dottorato: Italianistica e Filologia classico-medievale – Indirizzo Italianistica

Ciclo: XXIII

Titolo della tesi<sup>1</sup>: Un «giardiniere e botanico delle lingue»: Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore

Abstract: Il presente lavoro si propone di indagare l'opera letteraria di Andrea Zanzotto dal punto di vista della traduzione. Si esamina dunque da un lato l'attività di trascrizione in lingua italiana che il poeta ha esercitato sui propri versi quando composti originariamente in dialetto – idioma impiegato in diverse sue raccolte poetiche, anche se in misura minore rispetto alla lingua ufficiale – o, nel caso degli pseudo-*haiku*, in inglese. L'analisi si concentra successivamente sul lavoro di traduzione da altri autori, sia in prosa sia in poesia, in prevalenza di area francese, svolto da Zanzotto in vista di edizioni commissionate o in qualità di esercizio privato poi oggetto di pubblicazione. Sono delineate così le questioni linguistiche e stilistiche di volta in volta affrontate dal traduttore, tenendo conto, parallelamente, della sua produzione originale in versi e in prosa nonché delle sue riflessioni di saggista critico.

This work aims to investigate Andrea Zanzotto's literary production from the point of view of translation. First of all, his activity of transcription in Italian of his own poems is examined, since he sometimes composes in dialect instead of the official language – which is his main means of expression – or, in the case of pseudo-*haikus*, in English. The analysis then focuses on translations into Italian from works by other authors, written both in prose and poetry, mainly in French. Zanzotto realized them either on commission for publishing or as a private exercise, then occasionally printed. This dissertation describes the linguistic and stylistic issues the translator dealt with in each different case, also taking into account his parallel original production in verse and prose, and his reflections as a critical essayist.

Firma dello studente

---

<sup>1</sup> Il titolo deve essere quello definitivo, uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato.