

*Tobia Zanon**
Università degli Studi di Padova

ALLA RICERCA DI UNO SPECCHIO PERFETTO.
ASPETTI DI MARIO LUZI
TRADUTTORE DAL FRANCESE¹

Abstract: Lo spazio poetico della traduzione si configura per Luzi come un laboratorio nel quale mettere a punto il proprio stile o, almeno, nel quale mettere alla prova nuovi strumenti poetici. Questa la tesi che si vorrebbe dimostrare facendo reagire alcune affermazioni di Luzi sulla traduzione con alcune sue ‘pratiche traduttorie’ per vedere quindi *se, come e quanto* tali dichiarazioni corrispondano o meno a verità. L’esperienza verrà condotta usando come elementi reagenti le traduzioni compiute da Luzi sui testi di Racine e Mallarmé. Infine, serviranno da cartina al tornasole alcuni componimenti ‘originali’ dello stesso Luzi, che consentiranno infine di aprire questa prospettiva di analisi alla produzione in proprio del poeta fiorentino.

Parole chiave: *Mario Luzi, Traduzione letteraria, Stephane Mallarmé, Rapporti culturali italo-francesi, Studi sulla traduzione, Transfer letterario e culturale.*

Lo spazio poetico e rielaborativo della traduzione si configura per Luzi come una sorta di laboratorio, un *locus communis*² nel quale riflessione e pratica traduttoria vengono a coincidere con la prassi della propria stessa poesia. Un nuovo spazio, insomma, in cui mettere a punto il proprio stile o, almeno, nel quale testare e calibrare i nuovi strumenti.

Questa la tesi che si vorrebbe qui dimostrare mediante un esperimento che prevede di far reagire alcune affermazioni di ‘poetica della traduzione’ di Luzi – che sembrano andare in questo senso – con alcune sue ‘pratiche

* tobia.zanon@unipd.it

¹ Questo saggio si inserisce nell’ambito del progetto di ricerca SIR 2014 RB-SI14URLE: *Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)* e si è giovato delle preziose indicazioni di alcuni amici e studiosi: A. M. Babbi, L. Facini, P. V. Mengaldo, L. Organte, G. Peron, M. Piva e J.-Ch. Vegliante, che sono qui ringraziati.

² Cfr. Mengaldo (2000: 10): «In realtà le grandi traduzioni non ci fanno assistere per nulla a un assorbimento dell’altro nel sé, ma invece alla creazione di un *quid medium*: meglio, di un nuovo spazio che in verità non appartiene né all’uno né all’altro».

traduttorie' per vedere quindi *se, come e quanto* tali dichiarazioni corrispondano o meno a verità.

L'esperimento verrà condotto usando come elementi reagenti le traduzioni (cronologicamente molto distanti tra loro, tanto per data delle traduzioni stesse quanto per epoca dell'autore tradotto) compiute da Luzi su testi di Racine e Mallarmé. Infine, servirà da cartina al tornasole un componimento 'originale' dello stesso Luzi, che consentirà inoltre di aprire questa prospettiva di analisi dei rapporti tra *teoria e pratica* della traduzione alla produzione in proprio del poeta fiorentino. Come ultimo cenno preliminare occorrerà dichiarare che, per motivi di sintesi, ad affondi e approfondimenti sui minuti fatti di stile verranno preferiti cenni macrostrutturali e, per così dire, più generalmente di 'poetica'.

Ma prima converrà spendere qualche parola introduttiva sull'attività di Luzi traduttore dal francese. Il volume *La cordigliera delle Ande* (Luzi 1983) raccoglie la *summa* delle traduzioni poetiche dal francese di Luzi ed è organizzato in modo sostanzialmente cronologico per autore tradotto³. Nella *Cordigliera* si parte dal Cinquecento per arrivare al pieno Novecento. Anche l'ordine temporale delle traduzioni è abbastanza compatto e copre circa il venticinquennio che va dal 1940 (Ronsard) al 1964 (Frénaud). Posteriori le traduzioni di Mallarmé, che si collocano tra il 1978 e il 1983. In coda a questa raccolta, quasi all'esterno, vengono sistemate la traduzione di Racine e quella di *La fuente* di J. Guillén, entrambe edite nel 1960 (v. Macchia 1960, ma l'*Andromaca* risale al 1958, commissionatagli dalla RAI per un programma radiofonico). Tale sistemazione si giustifica con la diversa natura di queste traduzioni rispetto alle altre della raccolta: quella di Guillén è una versione dallo spagnolo e non dal francese, mentre quello di Racine è un testo drammatico e non lirico⁴.

Sono due gli aspetti che emergono con maggiore evidenza dalle pagine che Luzi riserva all'analisi del proprio modo di tradurre: l'*occasionalità* (intesa come assenza di una pratica traduttoria volutamente costante, istituzionalizzata) e l'*empiria*. Per dirla con le parole di Luzi stesso, in un passo della premessa alla *Cordigliera*: «non ho mai pensato davvero di poter io teorizzare un oggetto eminentemente empirico come, gira e rigira, ha sempre finito per apparirmi la traduzione», e poco sotto parla di: «empiria che presiede, per me, all'operazione del tradurre» (Luzi 1983: vi–vii).

³ Da non dimenticare, comunque, che le prime prove traduttorie di Luzi si compiono sotto il segno della prosa (nel 1943, con *Vita e letteratura* di Du Bos), di cui però non si farà cenno nel presente intervento.

⁴ Su questa traduzione, e in particolare sui suoi aspetti di metrica e stile, sia permesso rinviare a Zanon 2008, articolo con cui il presente ha alcune inevitabili zone di convergenza e ripetizione.

Queste due affermazioni sono talmente nette e talmente confortanti per il critico che si accinge a tentare un'esegesi delle traduzioni luziane da venire citate (in maniera sostanzialmente poligenetica) praticamente in ogni articolo o saggio che tratti questo argomento⁵. La funzione topica di queste frasi è talmente forte che Luzi stesso le utilizza (in maniera più o meno inconscia) continuando a riproporle in termini minimamente variati⁶.

Con questo non si vuole qui negare la validità di tali parole, certo è che si presentano come chiavi di lettura in qualche modo imperfette, proprio perché troppo facili. Se il concetto di *empiria* è difficilmente negabile, nel senso che ogni singola traduzione (come sarà nel nostro caso) e/o ogni singolo approccio con i vari autori risulta effettivamente diverso e variato (in una parola: tagliato su misura) volta per volta, autore per autore, al limite 'testo per testo'⁷, meno convincente sembra il corollario che sempre questo concetto di *occasionalità* si porta dietro, e cioè la sostanziale – in apparenza – incomunicabilità tra lavoro traduttorio e lavoro poetico personale, quasi che i risultati dei due differenti ambiti fossero relegati in due differenti scrivanie.

È questo un ritornello al quale, in un primo momento, cerca di convincerci (o forse di convincersi) lo stesso Luzi: «è stato rarissimo o assente il motivo strategico della funzionalità rispetto al mio lavoro personale di poesia» (Luzi 1983: vii), che però poi subito specifica: «il che non significa che certe esperienze di traduzione abbiano lasciato il tempo che hanno trovato nel corso della mia vicenda stilistica», e fa i nomi di Coleridge e Shakespeare. Qualche anno dopo, inoltre, nella sua conversazione con Mario Specchio rilascia dichiarazioni che vanno addirittura in senso opposto e che paiono più vicine al reale stato delle cose. Una su tutte:

Io, per esempio, constatavo che le traduzioni più impegnative le ho fatte quando stavo, anche come scrittore, facendo qualcosa che richiedeva un'esperienza di questo

⁵ Fra la nutrita bibliografia cfr. almeno: Fontana 1995, Organte 2012, Quiriconi 1982, Toppan 2006.

⁶ Cfr. altre due dichiarazioni in questo senso: «ho sempre avuto una certa diffidenza per le teorie della traduzione; forse perché oscuramente sentivo incompatibilità tra la teoria e un fatto eminentemente empirico, comandato, com'è in fin dei conti la traduzione» (Luzi 1974:102, a proposito della sua traduzione del del *Riccardo II* di Shakespeare), e ancora: «Io ho sempre diffidato della teoresi a questo proposito. Questo teorizzare non mi ha mai persuaso, non ho mai partecipato alle dispute che pure si facevano, alle messe a punto, alle disquisizioni. Ho sempre ritenuto che sia una questione sostanzialmente empirica proprio perché cambia di volta in volta» (Luzi 1999: 141). Da notare come le due citazioni, rispettivamente, precedano e seguano quella riportata a testo: la prima risale al 1966 mentre la seconda al biennio '91-'92.

⁷ «Non c'è un'occasione, un episodio che assomiglia a un altro, che abbia lo stesso fine, la stessa finalità interna» (Luzi 1999: 141).

genere, un confronto con quell'autore, non con un autore ma con quell'autore, con quella proposta che ogni autore si porta dietro (Luzi 1999: 141).

Le 'occasioni' di Luzi traduttore, insomma – così le definisce Carlo Bo in un suo intervento sul *Corriere della sera* – sembrano proprio essere state cercate con cura⁸.

Tentiamo allora di capire qual è in Luzi l'*intima necessità* che lega le traduzioni di Mallarmé a quella di Racine e, quindi, a motivare il loro accostamento. Mallarmé, molto semplicemente, è forse la presenza più significativa per Luzi poeta, così ingombrante da aver impegnato anche il Luzi francesista che lungo tutta la sua carriera gli ha dedicato numerose pagine, molti saggi e nel 1952 un'intera monografia (v. ora Luzi 2002). Il poeta francese rappresenta infatti l'incarnazione e la sintesi di quella stagione – il Simbolismo⁹ – che assieme alla contemporaneità in cui Luzi stesso vive è il fenomeno culturale più importante per la propria formazione poetica (assieme ad alcune imprescindibili presenze italiane come p. es. Dante e Leopardi). Mallarmé è insomma incarnazione, ipostasi, nume tutelare sul solco del quale organizzare la propria vicenda poetica, soprattutto nella sua prima fase, quella detta 'ermetica'. Al punto che la cosiddetta svolta 'post-ermetica' di Luzi (che possiamo collocare attorno al 1963 con l'uscita della raccolta *Nel magma*), coincide anche con un superamento dell'influenza di Mallarmé. A Mario Specchio che gli chiede, appunto, se l'approfondimento di Mallarmé sia stato possibile solo dopo essersi liberato della sua influenza, Luzi risponde:

Da un punto di vista ideologico, sì certamente, ma anche come fascinazione tecnica, direi di sì, però sempre avendone ricavato molti insegnamenti, senza dubbio. Mallarmé era l'estrema deduzione teorica di una filosofia non più usabile, l'idealismo, questa specie di assolutismo creativo dello spirito, della mente del poeta di fronte alla creazione del mondo. Il mondo c'è sempre stato come alterità, lui se n'era dimenticato, l'aveva abolito. Questo mondo è irriducibile alle leggi che lui riteneva di avere alla

⁸ «Luzi non appartiene certo alla famiglia dei traduttori di professione, nel senso che incontri e dimore sono stati volta per volta occasionali ma proprio nell'ambito dell'occasione ha avuto modo di comunicarci il senso di questo suo discorso 'marginale' e nello stesso tempo capitale perché è strettamente collegato alle ragioni della sua invenzione poetica [...]. L'occasione ancora una volta non è stata segno di debolezza o di fragilità interiore e va intesa piuttosto come una delle tante coincidenze miracolose che consentono alla poesia di trovarsi altri nutrimenti e altre suggestioni. E la stessa misura – tutta interiore – di questi incontri sta a confermarci che tradurre i francesi è stato per il Luzi un capitolo inevitabile e capitale della sua educazione. Un po' come dire che è stato traduttore soltanto per intima necessità» (Bo 1983).

⁹ Sulla visione critica e sull'estensione che il poeta dà a tale fenomeno letterario si veda Luzi 1976 (I ed. 1959); cfr. in particolare il saggio introduttivo riproposto in Luzi 1995.

sua portata e quindi l'aveva negato [...]. Mallarmé pur essendo un magnifico, lo vedo come un magnifico fallimentare, il sublime fallimento. Come del resto si vedeva lui stesso, tutto sommato. Aveva già capito tutto da sé (Luzi 1999: 37–38).

Quello che Luzi cerca di fare è, quindi, superare e colmare, o quantomeno 'evitare' nella propria esperienza personale e poetica, il fallimento mallarmeano. Ma di che natura è tale fallimento? Non certo di natura poetico-formale, anzi: il naufragio di Mallarmé coincide, nella visione di Luzi, proprio con la sua massima espressione poetica, il *Coup de dés*.

Scavando nel verso, erodendo progressivamente gli oggetti possibili della poesia, Mallarmé si sposta insensibilmente dalla forma alla metafisica o, meglio, sperimenta la coincidenza dei due ambiti: l'abisso che la sua "hantise de abolir" gli spalanca sulla pagina è infatti quello del Nulla, dell'assenza di Dio (Fontana 1995: 417).

Ed è proprio tale abisso che Luzi – il cristianissimo Luzi – sente irrimediabilmente estraneo pur nella sua perfezione, quasi che in quella *magnificenza* il poeta sgomento riconosca tanto la sfolgorante bellezza quanto un'angosciosa e terribile capacità distruttiva. Il fallimento di Mallarmé è quindi sul piano filosofico e religioso, e solo di conseguenza 'poetico'. Questo riferimento all'essere cristiano di Luzi¹⁰ non deve apparire peregrino, risulta anzi uno dei motivi principali (se non quello più importante) dell'interesse che Luzi ha per il teatro di Racine che lui vede centrato sul problema della presenza e della responsabilità del male, problema che, per sua stessa ammissione, lo ha sempre molto tormentato (e quindi interessato)¹¹:

Osservavo che Racine [...] assumeva come tragedia il destino umano, quella specie di trauma tra libertà e determinazione, che è poi alla base del mondo greco. E lui se ne investe in pieno, e se ne investe in pieno in un momento in cui il cristianesimo stesso fa sue queste angosce [...]. Quindi il dramma di Racine è un dramma interiore, è un dramma tra l'uomo e la sua volontà, cioè fra il suo desiderio, la sua aspirazione e la sua volontà [...]. Racine è molto nutrito di grecità, però con questa sensibilità drammatica in più, con questa autoanalisi della coscienza, che è forse un prodotto del cristianesimo (Luzi 1999: 130–131).

¹⁰ Parlando di Racine Luzi afferma: «Racine ha questo sentimento del tragico che è quello cristiano doppiato da quello cristiano-cattolico» (Luzi 1999: 130), e forse questa definizione 'cristiano doppiato da un cristiano-cattolico' si potrà proiettare sullo stesso Luzi.

¹¹ «Quello che invece mi ha fatto molto pensare, mi ha anche tribolato è la presenza del male e la responsabilità del male. La presenza del male per noi che ci diciamo cristiani è più allarmante che per altri; la responsabilità del male è uno scoglio contro il quale mi sono spaccato il cranio molte volte. Gli scrittori che ho letto con più attenzione, con inquieta predilezione, sono gli scrittori che agitano palesemente o in profondità questo problema: Mauriac, Racine, Bernanos» (Luzi 1999: 31).

Ci sono, insomma, ragioni profondamente religiose – e quindi, per Luzi, poetiche – che legano Mallarmé e Racine. Ma c'è anche un altro aspetto ad unire, nella prospettiva luziana, i due poeti francesi: sono entrambi grandi poeti della forma. Di più, utilizzando con una certa elasticità categorie già di per sé molto ampie, Racine e Mallarmé stanno in qualche modo rispettivamente all'inizio e alla fine di quella che potremmo definire la 'grande forma tradizionale' della poesia francese. Questa affermazione lascia, è vero, il tempo che trova, ma potrà avere una sua minima giustificazione qualora si considerasse Racine come il poeta che sancisce il canone perfetto e paradigmatico del verso francese (portando, come è ovvio, a maturo compimento tutte le istanze precedenti), istituendo una sorta di 'grammatica' (ideale, va da sé, da cui il velato determinismo di queste righe) la cui forma – quasi immutata – attraversa il Settecento (l'*alexandrin* delle tragedie di Voltaire, per fare un solo es., è ancora quello di Racine) per consegnarsi intatta nelle mani della generazione 'terribile' e *maudite* del Simbolismo (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud)¹² da cui verrà genialmente scassinata, rimodellata, riattata alla modernità, messa a disposizione di una nuova poesia (e sarà proprio Mallarmé, alla fine di questo percorso a dare a tale forma il definitivo colpo di spalla). Tale interesse (che è quello del poeta continuamente intento a raffrontare e ad affilare i propri strumenti su quelli dei 'grandi' del passato) assume anche connotati prettamente formali e finisce inevitabilmente per focalizzarsi e convergere sul verso 'principe' (vero e proprio verso-feticcio) della poesia francese: l'*alexandrin*, quell'alessandrino la cui resa tanto aveva impegnato, in fase preliminare, Luzi-traduttore:

perché ci troviamo di fronte a un regime fonetico e organizzativo dell'espressione del tutto desueto, anzi del tutto inassimilabile al nostro. L'alessandrino esiste anche in italiano, è il martelliano il suo equivalente, però è uno dei versi più frustranti, più mortificanti della metrica italiana, del sistema musicale della lingua italiana¹³. Il problema era quindi di trovare all'interno del nostro sistema metrico-espressivo un qualcosa che avesse questa forza autorevole di normalità e di normatività, e nello stesso tempo fosse italiano, avesse nella nostra tradizione quella risonanza, quello spessore che ha l'alessandrino in francese [...]. E allora ho congegnato, non preventivamente ma con l'orientamento ormai deciso, una specie di sistema di metrica variabile; quindi una struttura ritmica che fosse abbastanza agevole, mobile narrativamente e anche efficace pateticamente, che facesse sentire la solennità, la

¹² Cfr. almeno Cavallin 2007.

¹³ Noto di passaggio che si tratta del verso su cui Ungaretti, solo pochi anni prima, ha centrato la sua traduzione di *Phèdre* (cfr. Ungaretti 1950). Nel 1958 poi – in coincidenza con la traduzione luziana – Ungaretti pubblicherà la traduzione (in endecasillabi e settenari) di un atto della stessa *Andromaque* (cfr. Racine 1958).

maestà anche dell'alessandrino regale di Racine ma che non ne fosse prigioniera (Luzi 1999: 134).

Su tale 'metrica variabile' si è già detto altrove (Zanon 2008), ma riportiamo comunque alcuni aspetti macroscopici. Luzi congegna per *Andromaque* una sorta di verso-base con escursione anche molto variabile (dalle 8 alle 21 sillabe), ma con numero di sillabe medio per verso di 13, e cioè un numero di sillabe perfettamente coincidente con quello medio dell'*alexandrin* francese. Ma tale variabilità è solo apparente ed è ben lungi dal non rivelare una precisa sistemazione interna. Luzi infatti organizza la sua traduzione attorno a due versi base (che poi sono i due versi base per eccellenza della metrica tradizionale italiana): l'endecasillabo e il settenario, quest'ultimo, ovviamente nella sua forma replicata di doppio settenario (il famoso martelliano che Luzi ha appena buttato fuori dalla porta ma che gli rientra inevitabilmente dalla finestra). Non si tratta però quasi mai di versi 'puliti', nel senso che sia per accentazione che per lunghezza raramente ci troviamo di fronte a versi 'classici'. Il doppio settenario di Luzi, insomma, non assomiglia quasi per nulla al tradizionale martelliano italiano, ma si configura piuttosto come doppio settenario tipicamente novecentesco, importato dalla Francia e di chiara derivazione simbolista (v. almeno Brugnolo 2016, Mengaldo 1991 e Zanon 2009).

E con questo siamo ritornati a Mallarmé. Per prima cosa è significativo notare – a ulteriore dimostrazione di quanto detto sopra – come Luzi si interessi a un Mallarmé che non è quello del *Coup de dés*, quasi che questo sperimentalismo estremo rappresentasse, per le ragioni sopraindicate, una ferita, uno scacco difficile da affrontare, e preferisca invece concentrarsi – come fa con netta precisione nella scelta dei brani da tradurre – su di un Mallarmé nel quale la messa in discussione della forma 'tradizionale' è sì operante ma non ancora esplosiva e si attua piuttosto in due direzioni apparentemente contrastanti: una perfezione formale ricercata in modo quasi provocatorio e l'estrema involuzione della sintassi. Uno di questi esempi è la traduzione dell'*Après-midi d'un Faune*¹⁴, poema che nell'originale è organizzato in forma distesa e senza rigide ripartizioni interne (una *forma continua, aperta* che può ricordare quella di un testo drammatico come quello di Racine, con cui condivide lo svolgersi su successivi *couplets* in

¹⁴ Dopo *Andromaque*, anche questo è un componimento precedentemente tradotto da Ungaretti. I due poeti avranno poi modo di confrontarsi anche sulle traduzioni di Frénaud. Viene da chiedersi se tali coincidenze non possano in qualche modo configurare come una sorta di – magari inconscia – sfida a distanza tra rappresentati di due successive generazioni poetiche. Cfr. le parole dello stesso Luzi: «Molti si cimentarono, a gara, su quel testo [l'*Après-midi*] a cominciare da Ungaretti. La traduzione più felice continua a sembrarmi quella di Parronchi» (Luzi 1993: 207).

rima baciata, con alternanza di uscite maschili e femminili), per la quale Luzi utilizza ‘grosso modo’ la stessa ‘metrica variabile’ che per Racine:

de *L'Après-midi d'un Faune*

(vv. 10-22)

Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus [chaste:
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison?
Que non! par l'immobile et lasse pâmoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.

(vv. 63-72)

«Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque [encolure
Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure
Avec un cri de rage au ciel de la forêt;
Et le splendide bain de cheveux disparaît
Dans les clartés et les frissons, ô pierreries!
J'accours: quand, à mes pieds, s'entrejoignent [(meurtries
De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
ai miei piedi, ma solo per le braccia ardite,
Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux;
Je les ravis, sans les désenlacer, et vole
A ce massif, haï par l'ombrage frivole...»

da *Il Pomeriggio di un Fauno*¹⁵

(vv. 10-22)

Fauno l'incanto si volatizza dagli occhi blu
e freddi come sorgente in lacrime della più casta
ma l'altra tutta sospirata, quella dici che combatta
come fa nel tuo pelame, calda, la brezza meridiana?
Ma no, nell'immoto fiacco deliquio
che soffoca con la sua calura il mattino, fresco
fin tanto si dibatte, acqua che mormori
non c'è se non quella che versa sul boschetto
irrorato di accordi il mio flauto, il solo vento
pronto fuori delle due canne a esalarsi, avanti
che quel suono sperga in una pioggia
arida, è, nell'orizzonte non corrugato da un'ombra,
il visibile sereno soffio artificiale
dell'ispirazione che risale al cielo...

(vv. 63-72)

«L'occhio dardeggiava di là dai giunchi quelle
immortali incollature: ed eccole ciascuna
con un grido di rabbia in alto
alla foresta, annegare la sua bruciatura
nell'onda: ecco il bagno dei capelli splendido
disfarsi in chiarezza ed in brividi, o gemme!
Accorro quando peste dal languore
delibato a quel male d'esser due
si congiungono due che dormono. Le rapisco
io senza slacciarle e volo a questo folto
di rose odioso all'ombra frivola...»

Passando poi a tradurre i sonetti di Mallarmé (e perciò una *forma chiusa*, chiusissima) le cose cambiano. Luzi sostiene di avere, con forza:

martellato, scalpellato questi sonetti marmorei, funerei, lucenti e rilucenti, per arrivare a quei movimenti interni che hanno dato origine alla poesia, ma l'hanno anche compressa nella sua formalità assoluta. Quindi ho un po' sbrecciato questi sonetti per mettere in luce le gemme che sono state usate per questa composizione e che sono dei movimenti interni molto preziosi (Luzi 1999: 138).

avvertendo il bisogno di dare loro: «un nuovo assetto fondato sulla costruzione dall'interno dello spazio lirico nel quale le singole parole, i plessi fraseologici, i ritmi si *facciano* valere in contrasto – e per questo in collaborazione – con il silenzio» (Luzi 1993: 208). E per operare tale movimento

¹⁵ La traduzione è del 1983 e si con l'originale a fronte trova alle pp. 36–37 della *Cordigliera*.

Luzi si affida proprio al Mallarmé della *forma aperta*, anzi della *forma esplosa*, quello del *Coup de dés*:¹⁶

de *Plusieurs sonnets*

Victorieusement fui le suicide beau

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!
O rire si là-bas une pourpre s'apprête
A ne rendre royal que mon absent tombeau.

Quoi! de tout cet éclat pas même le lambeau
S'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête
Excepté qu'un trésor présomptueux de tête
Verse son caressé nonchaloir sans flambeau,

La tienne si toujours le délice! la tienne
Oui seule qui du ciel évanoui retienne
Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant

Avec clarté quand sur les coussins tu la poses
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
Dont pour te figurer il tomberait des roses.

da *Alcuni sonetti*¹⁶

Vittoriosamente fuggito il suicidio splendido

Vittoriosamente fuggito
il suicidio splendido
tizzo ardente di gloria
e sangue e schiuma
oro tempesta

che ridere quella porpora
regale paramento
al mio sepolcro che non esiste

Strano, di tutto quello sfolgorio
nemmeno uno strascico

s'attarda,
è mezzanotte,
nell'ombra che ci ospita
non fosse quel tesoro si supersostenuta testa
che versa
remissiva alle carezze
il suo abbandono senza [lampada

la tua, sempre delizia
sempre e talmente
sí la tua

che sola
dello svanito cielo serba
un poco di puerile
trionfo e se ne adorna

e illumina
quando la posi sui cuscini
come casco guerriero
d'imperatrice infanta
talché a raffigurarti
rose, rose pioverebbero.

Come si vedrà in seguito, la scelta di questo sonetto è solo in parte casuale, in quanto è alla traduzione di questo componimento che Fontana attribuisce una rilevata centralità nel processo di rilettura critica di Mallarmé da parte di Luzi (cfr. Fontana 1995: 436)¹⁷. Per il momento limitiamoci a

¹⁶ Anche questa traduzione è del 1983 e si trova alle pp. 32–33 della *Cordigliera*.

¹⁷ Articolo che verrà citato nel dettaglio più sotto. Fontana, nelle pagine immediatamente precedenti, analizza minutamente la traduzione di Luzi. Alle sue precise e suggestive osservazioni occorre aggiungere solo una minima postilla e cioè rilevare come nel poeta fiorentino si attivino con particolare efficacia quei fenomeni della ripetizione attraverso i

notare, come risulta evidente anche con un solo colpo d'occhio, la somiglianza tra le soluzioni tipografico-formali della traduzione di Luzi e quelle del famosissimo poema di Mallarmé. Se però noi, con un'azione quanto mai arbitraria (ma, sembra, efficace) ricomponiamo i versi a gradino risultato dello 'scalpellamento' luziano ritroviamo intatta la forma-sonetto e anche la 'metrica variabile' trovata per Racine:

Vittoriosamente fuggito il suicidio splendido
tizzo ardente di gloria e sangue schiuma oro tempesta
che ridere quella porpora
regale paramento al mio sepolcro che non esiste

Strano, di tutto quello sfolgorio nemmeno uno strascico
s'attarda, è mezzanotte, nell'ombra che ci ospita
non fosse quel tesoro di supersostenuta testa
che versa remissiva alle carezze il suo abbandono senza lampada

la tua, sempre delizia sempre e talmente sì la tua
che sola dello svanito cielo serba
un poco di puerile trionfo e se se ne adorna

e illumina quando la posi sui cuscini
come casco guerriero d'imperatrice infanta
talché a raffigurarti rose, rose pioverebbero.

L'insegnamento di Mallarmé serve insomma a scardinare i punti nevralgici, i centri di snodo sintattico e stilistico dei componimenti, con uno scivolamento della forma-poesia che rappresenta un venir meno della sicurezza del poeta rispetto alla forma-mondo che si è costruita. Il superamento di Mallarmé coincide con una, magari involontaria e parziale, accettazione del suo messaggio. Le traduzioni lo dimostrano: le inquietudini mallarmeane hanno fatto ingresso nel sistema poetico-esistenziale del poeta fiorentino, forse proprio perché richiamate e inconsciamente cercate da questo sistema stesso:

Esaminata alla lente d'ingrandimento, l'operazione di Luzi si rivela ancora una volta più complessa di quanto sembrerebbe a prima vista. Nelle crepe, nelle faglie

quali (in tutte le traduzioni, ma in particolar modo nel Novecento) si cerca di recuperare alcuni dati stilistici dell'originale o, quantomeno, di fare 'tornare il conto' rispetto a quanto dell'originale non si è riuscito a trasportare nella traduzione (su questo cfr. almeno Fortini 2004). Tra quelle più evidenti – e significative in quanto implicano un'innovazione, un'aggiunta rispetto all'originale – segnaliamo almeno: *STRANO... STRASCICO...* (v. 5); *LA TUA SEMPRE delizia SEMPRE e talmente sì LA TUA* (v. 10), in cui i fenomeni alliterativi che caratterizzano l'intera traduzione si fanno più intesi; e infine la chiusa: *ROSE, ROSE pioverebbero*.

In un passaggio di queste poche ma dense pagine Luzi tratta delle versioni condotte da Mallarmé su Poe e sostiene che da quel lavoro «nasceva un modo tutto moderno di traduzione che ha tuttora il suo corso». I «teoremi e gli empirici corollari» di questa traduzione mallarmeana sono, secondo Luzi: 1. la rinuncia a «tutte le possibili equivalenze formali vistose». 2. la «ricerca di profondità lessicali che rimandino alla magia del linguaggio» originario. Insomma, una «superfilologia» che «esaurisca e nello stesso tempo incrementi la richiesta di appropriazione dell'originale». Un'appropriazione tutta poetica, ovviamente, nel senso che è propria e tipica (se non puro appannaggio) del poeta. Il resoconto di quella giornata monselicense si rallegra poi per la quantità di traduzioni inedite presentate dai poeti-traduttori intervenuti al convegno a margine delle loro comunicazioni. Qual è il contributo di Luzi? La traduzione di un sonetto di Mallarmé²⁰. Come volevasi dimostrare.

BIBLIOGRAFIA

- Bo, C. (1983, 6 febbraio). *Le «occasioni» di Mario Luzi traduttore*. Corriere della sera, p. 13.
- Brugnolo, F. (2016). Breve viaggio nell'alessandrino italiano. In F. Brugnolo, *Forme e figure del verso. Prima e dopo Petrarca, Leopardi, Pasolini* (109-141). Roma: Carocci.
- Cavallin, J.-Ch. (2007). *Verlaine et son mètre* [...]. Verona: Fiorini.
- Fontana, G. (1995). Il teorema e il testo. Appunti su Luzi traduttore di Mallarmé. *Strumenti critici*, X, 3, 79, 417-53.
- Fortini, F. (2004). Dei “compensi” nelle versioni di poesia. In F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del verso poetico* (pp. 72-77). Milano: Marcos y Marcos.
- Luzi, M. (1974). *Vicissitudine e forma*. Milano: Rizzoli.
- Luzi, M. (1976). *L'idea simbolista*. Milano: Garzanti.
- Luzi, M. (1983). *La cordigliera delle Ande*. Torino: Einaudi.
- Luzi, M. (1993). Una decostruzione costruttiva del testo mallarmeano. In G. Peron (a cura di), *Traduzioni poetiche nei vent'anni del Premio*

tore del volume in cui apparve, e ricevette l'*imprimatur* del poeta fiorentino. Devo questa testimonianza alla cortese disponibilità dello stesso Peron.

²⁰ Si tratta del sonetto *Quand l'ombre menaça de la fatale loi*, tratta da quella stessa raccolta *Plusieurs sonnets* da cui Luzi aveva già preso gli altri sonetti tradotti e raccolti nella *Cordigliera*. Non è stato al momento possibile chiarire se si tratta di una traduzione compiuta per l'occasione o il rimaneggiamento di una versione già stesa all'epoca delle altre traduzioni mallarmeane.

- Monselice* [...] (pp. 207–209). Monselice: presso l'Amministrazione comunale.
- Luzi, M. (1995). La strada del Simbolismo. In G. Quiriconi (a cura di), *Naturalizza del poeta. Saggi critici* (pp. 90–107). Milano: Garzanti.
- Luzi, M. (1998). *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino. Milano: Mondadori.
- Luzi, M. (1999). *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*. Milano: Garzanti.
- Luzi, M. (2002). *Mallarmé*. Lungro di Cosenza: Marco.
- Macchia, G. (a cura di). (1960). *Teatro francese del grande secolo*. Torino: ERI.
- Mengaldo, P. V. (1991). Questioni metriche novecentesche. In P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie* (pp. 27–74). Torino: Einaudi.
- Mengaldo, P. V. (2000). Il “Monselice” e i traduttori. In Segreteria del Premio Monselice (a cura di), *Il Premio “Città di Monselice” per la traduzione. Storia e orientamenti* (pp. 8–10). Monselice: Assessorato alla Cultura.
- Organte, L. (2012). Mario Luzi traduttore dal francese: lingua, stile e metrica della “Cordigliera delle Ande”. *Stilistica e Metrica Italiana*, 12, 243–294.
- Peron, G. (2008). Luzi e la traduzione. In G. Peron (a cura di), *Mario Luzi traduttore* [...] (pp. 75–89). Monselice-Padova: Comune di Monselice-Il Poligrafo.
- Quiriconi, G. (1982). Luzi traduttore, una questione di poetica. *Critica Letteraria*, 36, 504–20.
- Racine, J. (1958). Il terzo atto dell'Andromaca tradotto da Giuseppe Ungaretti. *L'approdo letterario*, IV, 1, 3–14.
- Toppan, L. (2006). *Le chinois. Luzi critico e traduttore di Mallarmé*. Pesaro: Metauro.
- Ungaretti, G. (1950). *Vita d'un uomo: Fedra di Jean Racine*. Milano: Mondadori.
- Zanon, T. (2008). Luzi e Racine. La metrica della traduzione di *Andromaque*. In G. Peron (a cura di), *Mario Luzi traduttore* [...] (pp. 105–121). Monselice-Padova: Comune di Monselice-Il Poligrafo.
- Zanon, T. (2009). *La Musa del traduttore. Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*. Verona: Fiorini.

IN SEARCH OF A PERFECT MIRROR. ON MARIO LUZI'S TRANSLATIONS
FROM FRENCH

Summary

Translation's poetic space represents in Mario Luzi's poetic career a laboratory for developing his own style and testing new poetic instruments. This article aims to demonstrate this thesis by putting in relationship some of Luzi's statements on translation and some of his 'translation practices'. In this way, we could actually analyze *if, how* and *how many* of his statements correspond or not to truth. The experiment will be conducted using the translations made by Luzi on poems by Racine and Mallarmé. These considerations will also serve as guidelines in the critical analysis of some aspects of Luzi's original compositions. This critical perspective will finally open to the relationship between the theory and practice of translation in the frame of Luzi's whole poetical production.

Keywords: *Mario Luzi, History of literary translation, Stephane Mallarmé, Cultural relationships between Italy and France, Translation studies, Cultural and literary transfer.*