

TRADUZIONE POETICA E TRADIMENTO

M^a del Carmen Sánchez Montero
S.S.L.M.I.T., Università di Trieste

Abstract

This review focuses on the translation of a selection of poetry written by Federico García Lorca entitled Alle cinque della sera. Lamento per Ignacio e altre poesie. The translations themselves provide excellent examples of bad translations. Though translating is never an easy task, it is even more taxing when the text is poetry. In this particular example, the source and the target languages come from the same family. The distortions apparent here, both formal and semantic, demonstrate how superficially certain translators have judged their understanding of the language they were translating from. Moreover, they appear to have been unaware that it is, in fact, the affinity between the two languages which lulled them into a false sense of security. The paper highlights a number of these infelicities, inappropriacies and complete errors which have been brought about by an excess of imagination, carelessness or plain ignorance. It also highlights some of the more surprising and unfounded comments and cultural information offered to the target text reader.

Federico García Lorca — nato a Fuentevaqueros (Granada), nel 1898 e morto nel 1936 (all'inizio della Guerra Civile spagnola) — è l'esempio paradigmatico del poeta nato, ma ciò non esclude che nelle sue poesie ci sia un'arte appresa o imparata. La sua poesia, oltre ad essere lirica è, per tanti versi e al contempo, drammatica e/o tragica. Lorca, profondo conoscitore e interprete di tutto ciò che è spagnolo, e non solo di ciò che è andaluso, è circondato da una aureola che merita, senza dubbio, l'entusiasmo e l'omaggio del suo pubblico lettore. Oltre al fascino, alla bellezza e all'arte della sua poesia, la sua breve ma intensa esperienza di vita, troncata da una morte violenta tutt'oggi circondata da mistero, e anche la sua omosessualità frustrata, hanno contribuito a fare di Lorca un poeta universalmente conosciuto. Dei poeti spagnoli contemporanei è, senz'altro, Lorca colui che maggiormente è stato divulgato all'estero, attraverso le traduzioni e lo studio della sua opera in diverse lingue.

Tra i primi studiosi e/o traduttori italiani delle poesie lorchiane si trovano: Carlo Bo (1947), G.M. Bertini (1948) e Oreste Macrì (1954). A queste prime traduzioni sono seguite tante e tante altre. Prima di esaminare l'edizione oggetto della presente analisi (García Lorca 1996) e trarre le conclusioni sulla tradu-

zione e le informazioni da essa offerte al lettore, è necessario mettere sull'avviso (teorici della traduzione e traduttori ne hanno più volte parlato) i traduttori improvvisati sulla difficoltà, riconosciuta da tutti, della traduzione poetica, anche da lingue lessicalmente e grammaticalmente affini, come in questo caso.

Il traduttore di poesia, innanzitutto, deve prendere quantomeno posizione per quanto riguarda la forma e le qualità metriche e ritmiche; deve scegliere determinate opzioni e tralasciarne altre, o forse nessuna e, in determinate occasioni, offrire al lettore una versione in prosa dell'originale in verso. In definitiva lettore e traduttore devono essere coscienti dell'assoluta impossibilità di apprezzare in italiano tutta la profondità, sublimità e grandezza della lirica lorchiana. Al lettore deve essere quindi offerta almeno una traduzione 'onesta', dove l'onestà di chi l'ha eseguita si concretizza nella sua consapevolezza di non possedere una sensibilità poetica sufficiente per cogliere l'ispirazione del poeta creatore. Ciò che mai potrà essere accettato è invece la cattiva traduzione per ignoranza del traduttore. Il minimo che si può offrire al lettore è infatti il 'significato', il corretto senso, la semantica del testo. È imperdonabile che si tradisca l'originale sia per errore, cioè ignoranza, sia per una interpretazione fantasiosa, cioè per eccesso d'immaginazione. Con questo non si vuole dire che bisogna rinunciare alla traduzione poetica, ma che il traduttore dovrebbe studiare le possibilità di traduzione in ogni singolo caso, tenendo conto del carattere e della struttura dell'opera, della prossimità o distanza tra le due lingue, dello scopo della traduzione e dei destinatari.

Tornando all'edizione della raccolta di poesie di Lorca in oggetto (García Lorca 1996) — la cui prima edizione è dell'ottobre 1994 ed è stampata dalla stessa casa editrice — essa consta di 139 pagine più due di indice. Precede l'antologia poetica — che inizia a pagina 12 — la presentazione e il commento della traduttrice Elvira Marinelli su "Che cos'è la poesia?". Il testo spagnolo delle poesie qui raccolte è tratto dall'edizione di Aguilar, Madrid, *Obras Completas* di Federico García Lorca, ma non si fa riferimento all'anno di questa edizione, il che pare già di per sé una trascuratezza.

Nel risvolto della copertina — non è chiaro se siano parole di Giulia Pianigiani (che ne è l'autrice) — viene spiegato il proposito di questa antologia:

[la raccolta] vuole essere un breve percorso all'interno del ricchissimo mondo poetico lorchiano, per *coglierne la varietà e le evoluzioni negli aspetti formali e nei contenuti*¹

Più avanti avremo l'opportunità di confrontare queste parole con quelle scritte (a p. 10) dalla traduttrice, in cui si sottolinea la difficoltà di riprodurre formalmente e semanticamente questo ricco e variegato mondo poetico lorchiano. Sul retro

1 In questa citazione e nelle due che seguono il corsivo è stato aggiunto.

della copertina, si spiega la scelta del titolo di questa edizione, *Alle cinque della sera*, che, si dice,

non è pretestuale. Vi *risuonano infatti l'orrore umano di fronte alla dittatura del tempo* e alla fatalità della morte e, insieme, *l'unica forma di resistenza attiva che l'uomo abbia saputo trovare per opporvisi*: la vera, imperitura poesia che, come nel caso di Lorca, ha la capacità di trasformare l'effimero in mito.

Affermare che in questo verso, o nel poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934), del quale fa parte, ci sia un'eco o un qualsiasi riferimento alla dittatura, che fra l'altro non c'era in quel periodo, sembra non solo eccessivo ma anche ingannevole nei confronti del lettore. Nel 1934, in Spagna c'era la "Seconda Repubblica", un periodo caratterizzato da incomprensioni e forti opposizioni tra i partiti che si contendevano il potere; un periodo in cui, ai tre primi anni (1931-34) guidati da una coalizione di sinistra seguì un biennio (1934-36) guidato da una coalizione di destra di cui però facevano parte varie forze repubblicane (socialisti, repubblicani di sinistra, comunisti, ecc.). Si può dire che Lorca è vicino alle aspirazioni della Spagna popolare degli anni '30, senza tuttavia sentirsi mai legato a un determinato partito politico, né assumere dei principi teorici al riguardo. Il suo *Llanto* è quindi una lucida e commovente elegia per la tragica morte del suo caro amico torero. Un canto personale, eroico e lirico, tradizionale, naturalmente, perché si inserisce nella tradizione dei grandi "plantos" (pianti) della storia della letteratura castigliana. In questo poema 'risuonano' il ricordo delle *Coplas* di Jorge Manrique, i proverbiali "Toros de Guisando", e il ritualismo e la cerimonia sacrificale della "corrida", a modo di canto liturgico, reiterato insistentemente nel famoso verso.

In due pagine e mezza (pp. 8-10), Marinelli, oltre a domandarsi "Che cos'è la poesia?", indica il "percorso di questa antologia" e afferma che:

García Lorca concepiva ogni raccolta poetica come una architettura in cui la collocazione di ciascuna poesia rispondeva alla scelta di un percorso, al progetto organico di una struttura di relazioni tra contenuti e forme,

affermazioni della traduttrice che dovrebbero essere corredate da riferimenti bibliografici che sono tuttavia assenti in tutto il libro. Infine, Marinelli, nel paragrafo intitolato "Traduzione e tradimento", scrive:

nel riscrivere in un'altra lingua un'esperienza poetica è *inevitabile che il testo originale perda le potenzialità sonore e semantiche del suo lessico e le peculiarità ritmiche della sua struttura metrica*. Ciò è in García Lorca tanto più evidente in quanto *gran parte* delle sue poesie *riproduce i ritmi e gli schemi compositivi della cultura musicale andalusa* ed è caratterizzata da un linguaggio metaforico ardito e pregnante di riferimenti e connotazioni difficilmente riproducibili. *Questa traduzione*

vuole presentarsi come semplice supporto alla comprensione del testo spagnolo, vuole essere un invito alla sua lettura per coglierne tutte le suggestioni, per sentire la voce recitante del poeta che amava molto leggere le sue poesie a un pubblico interessato [...].

Prendendo spunto dalle parti in corsivo seguirà un breve commento di ciò che dice la traduttrice. In primo luogo alla traduzione poetica non possono certamente essere applicati i principi stabiliti per la traduzione in generale. In Lorca, in particolar modo, la forma è importante tanto quanto il contenuto. La musicalità delle sue poesie, le luci e le ombre, il ritmo, sono essenziali. Tradurre questi componimenti, in effetti, non è facile, ma se non è possibile mantenere la struttura formale (la rima, il verso, ecc.) per le divergenze esistenti tra lo spagnolo e l'italiano — dovute a svariati fattori, come al diverso tipo di terminazioni e di accenti nelle parole — e se si rinuncia perciò alla musicalità e al ritmo, pur sapendo che questa musica e questo ritmo dicono, a volte, di più dello stesso contenuto, si dovrà tuttavia almeno mantenere il contenuto logico, razionale ed emotivo dei versi. La traduzione può essere libera — come scelta — quanto alla forma, ma non può discostarsi dal contenuto dell'originale. Ma allora, se in questa traduzione manca la struttura sia formale che semantica, cosa si offre al lettore? La traduttrice stessa ce lo dice: un "semplice supporto alla comprensione del testo spagnolo". Ma allora, al lettore non sarebbe bastato un dizionario? Sorprende inoltre, che prima Marinelli affermi che è inevitabile perdere "le potenzialità sonore e semantiche del suo lessico e le peculiarità ritmiche della sua struttura metrica", e poi sostenga che, con la sua lettura, il lettore potrà "coglierne tutte le suggestioni". Supponendo infatti che il lettore non conosca la lingua dell'originale, come potrà cogliere le suggestioni della traduzione se in essa non resta né la sostanza estetica né la struttura formale?

Quanto all'affermazione della traduttrice sul fatto che le poesie di Lorca riproducono "i ritmi e gli schemi compositivi della cultura musicale andalusa", benché abbia avuto la cautela di precisare che questo è vero solo per "gran parte" di esse, essa rimane non corretta giacché — anche se non si negano gli influssi di certi canti popolari andalusi antichi come, ad esempio, quello delle "seguidillas" in certe poesie della raccolta *Canciones* — la verità è che i versi popolari utilizzati da Lorca rinnovano la metrica usata negli antichi "Cancioneros", con i loro metri corti e i tradizionali "estribillos" (ritornelli) o, soprattutto, quella dei "romances" (Devoto & Spitzer 1984). Pertanto, questi schemi non sono esclusivi della cultura andalusa, ma della cultura e del folklore letterario spagnolo.

Nelle pagine che seguono verranno analizzati alcuni versi — tratti dalla traduzione in esame — che evidenziano il tradimento del testo originale.

Dalle *Poesie inedite* (1918), "A las poesías completas de Antonio Machado":

¡ Oh, qué penas tan hondas y nunca remediadas los versos dolorosos que los poetas cantan!	Oh, che pena profonda e irrimediabile i versi dolorosi che i poeti cantano! (p. 17)
--	--

Nella traduzione si perde innanzitutto il plurale *penas*: perché non usare "che pene", evocando così il disagio sia fisico che spirituale? E perché non tradurre "mai rimediate", anziché *irrimediabile*? In *nunca remediadas*, l'avverbio temporale enfatizza infatti proprio la mancanza di rimedio.

Dal *Libro de poemas* (1918-1920), "Canción menor":

Tienen gotas de rocío las alas del ruiseñor, gotas claras de la luna cuajadas por su ilusión.	Hanno gocce di rugiada le ali dell'usignolo, gocce chiare di luna rapprese dalla sua illusione.
Tiene el mármol de la fuente el beso del surtidor, sueño de estrellas humildes.	Il marmo della fontana ha il bacio dello zampillo, sogno di umili stelle. (p. 23)

Nella traduzione vanno persi senza alcun motivo sia la ripetizione del verbo "tener" all'inizio di entrambe le strofe che il particolare ritmo impresso dal poeta.

Ancora più grave appare il tradimento nei seguenti versi della stessa "Canción":

con sus patas de oro. No conseguiré mi ventura, pues soy como el mismo Amor, cuyas flechas son de llanto, y el carcaj el corazón.	con le sue zampe di oro. Non raggiungerò mai la felicità, perché sono come l'Amore stesso, con frecce di pianto e faretra nel cuore. (pp. 23-25)
---	--

Prima di tutto, non si capisce l'iniziativa della traduttrice di trasferire l'avverbio *No* nel verso seguente, accorciando così il primo verso e allungando il secondo. Stupisce inoltre che sostituisca il possessivo *mi* con un avverbio temporale *mai*, che non compare nell'originale, e che non usi il termine "ventura" come l'equivalente più adeguato a quello spagnolo, preferendo un termine meno ricco semanticamente e meno poetico come *felicità*. Infine, non viene colto il senso dei due ultimi versi, la cui traduzione letterale sarebbe: "le cui frecce son di pianto, / e la faretra il cuore", traduzione con la quale si sarebbe anche potuta mantenere la misura dei versi.

Dal *Libro de poemas*, "Invocación al laurel":

Conozco la lira que presentes, rosa;
formé su cordaje con mi vida muerta.

¡Dime en qué remanso podré abandonarla
como se abandonan las pasiones viejas!

¡Conozco el misterio que cantas, ciprés;
soy hermano tuyo en noche y en pena;
tenemos la entraña cuajada de nidos,
tú de ruiseñores y yo de tristezas!

Conosco la lira che tu offri, rosa;
diede forma alle sue corde con la mia vita
morta.

Dimmi in quale stagno potrò abbandonarla
come si abbandonano le vecchie passioni!

Conosco il mistero che canti, cipresso;
sono tuo fratello nella notte e nella pena;
abbiamo le viscere piene di nidi,
tu nidi di usignoli e io di tristezza! (p. 41)

Suscita perplessità che, nel primo verso della prima strofa, si dia come equivalente di *presientes* (forma del verbo "presentir", 'presagire') una forma del verbo "offrire": tale scelta dà l'impressione che la traduttrice abbia confuso il verbo "presentir" del testo originale con il verbo "presentar", che però non dittonga in spagnolo. Nel secondo verso, Marinelli utilizza la *terza persona* del passato remoto di "dare" per tradurre la *prima persona* dello stesso tempo in spagnolo ([yo] *formé*), e preferisce impiegare una espressione analitica ("dare forma") invece di quella più sintetica e fedele "formare". Nel terzo verso, traduce *remanso* con *stagno*, quando si tratta invece di "ristagno", e nell'ultimo verso della seconda strofa si dà la briga di rompere il ritmo con la ripetizione di *nidi*, assente nell'originale.

Dall'ultima strofa di "Invocación al laurel":

La dulzura tenue del anochecer,
cual negro rocío, tapizó la senda,
teniendo de inmenso dosel a la noche,

que venía grave, preñada de estrellas.

La dolcezza tenue dell'imbrunire,
come nera rugiada, tappezzò il sentiero,
reggendo un immenso baldacchino alla
notte
che scendeva grave, preгна di stelle.
(p. 43)

Nel terzo verso la traduttrice dimostra nuovamente di non aver compreso il senso manifestando una certa ignoranza della sintassi, poiché la versione originale è, letteralmente, "che tiene come immenso baldacchino la notte".

Anche lo stile e la tecnica di Lorca, la sua ispirazione che sa provocare emozione con le forme metriche che usa — in questo caso, il "romance" —, l'uso del parallelismo sintattico o del ritornello, la sua straordinaria sensibilità nel saper approfittare dei mezzi espressivi e popolari della sua lingua, vengono traditi nella 'traduzione' di Marinelli. Ecco, a modo di esempio, la poesia "Sorpresa" dal *Poema del cante jondo*:

Muerto se quedó en la calle
 con un puñal en el pecho.
 No lo conocía nadie.
 ¡Cómo temblaba el farol!
 Madre.
 ¡Cómo temblaba el farolito
 de la calle!
 Era madrugada. Nadie
 pudo asomarse a sus ojos
 abiertos al duro aire.
 Que muerto se quedó en la calle
 que con un puñal en el pecho
 y que no lo conocía nadie.

Morto restò sulla strada
 con un pugnale nel petto.
 Non lo conosceva nessuno.
 Come tremava il lampione!
 Madre.
 Come tremava il piccolo lampione
 della strada!
 Era l'alba. Nessuno
 poté affacciarsi ai suoi occhi
 aperti all'aria dura.
 Morto restò sulla strada
 con un pugnale nel petto
 e non lo conosceva nessuno. (p. 51)

Certamente in questo caso non siamo di fronte a una traduzione come ricreazione poetica. Si osservi nell'originale la grazia e l'affettività del diminutivo *farolito* e le si confronti con la traduzione *piccolo lampione*, che turba la bellezza connotativa dell'originale, quando anche in italiano avrebbe potuto essere impiegato il diminutivo "lampioncino". Si faccia poi attenzione ai tre versi finali dell'originale, dove Lorca utilizza tre *que* introduttivi, che rispondono alla ripetizione testuale dei tre versi iniziali. Il valore poetico sia di questi *que* che della congiunzione *y* dell'ultimo verso è essenziale perché si tratta di un *que* narrativo che vuole riferire le chiacchiere di altri in un modo vago. Questo uso di *que* coglie un "dicono che" per indicare in modo misurato e conciso, tipico dei "romances", soggetti parlanti anonimi. Da questi *que* ripetuti, in modo che ognuno di essi rappresenti un "detto", diventa comprensibile la funzione della *y* davanti all'ultimo *que*, che serve a porre fine alle chiacchiere. Perché non utilizzare anche in italiano questa stessa costruzione quando sarebbe stato possibile farlo senza alcuna forzatura?

Infine, occorre spendere qualche parola sulle spiegazioni e informazioni che Marinelli offre nelle presentazioni che precedono ogni raccolta di poesie. Prendiamo, ad esempio, quella di p. 45, a proposito del "cante jondo", dove Marinelli afferma:

Il *cante jondo* è appunto il più antico canto andaluso, il più vecchio canto d'Europa, introdotto in Spagna nel XV secolo dalle tribù gitane provenienti dall'Oriente asiatico, vicino perciò ai primitivi sistemi musicali dell'India.

Sorprende come si possa affermare così categoricamente che il "cante jondo" sia "il più antico canto andaluso", né si sa dove possa essere stata presa questa informazione. Nei dati in nostro possesso, non esistono né prove documentali né teorie definitive che chiariscano le origini del "cante". Le incognite ancora da

svelare sono infatti ancora molte e diverse e controverse sono le teorie sulle origini del *cante*, sia dal punto di vista etimologico che su quale fu il gruppo, gitano o andaluso, che contribuì in modo più diretto alla sua nascita. Quindi il "cante jondo" non è affatto né "il più antico canto andaluso", né "il più vecchio canto d'Europa". Marinelli dimentica infatti la lirica primitiva della penisola iberica (XI e XII secolo), trasmessa per via orale, cantata e/o recitata, come sono lo "zéjel", la "jarcha" (che nascono proprio in Al-Ándalus) o i "villancicos", le "Cantigas" e le canzoni di gesta, ecc. Anche nel resto d'Europa, ad esempio in Francia, agli inizi del periodo medioevale si cantavano i "lay" e c'erano le canzoni di gesta. Non si può quindi affermare che il canto di cui parliamo sia stato introdotto da tribù gitane, poiché questo specifico "cante jondo" è nato e si è sviluppato in Andalusia — probabilmente dalla mescolanza culturale e sociale tra gitani e andalusi —, mentre non è stato così in altre parti d'Europa in cui i gitani si erano insediati, dando luogo ad altri tipi di canti, come nel caso dell'Ungheria. Ne consegue che non è possibile fissare con esattezza l'origine della "copla popular", né collocarla cronologicamente rispetto ad altre varietà letterarie affini. Interrogarsi sulle origini della "copla" è lo stesso che cercare di scoprire l'origine del popolo che la creò, cercare tra la gente dell'Andalusia, vero e proprio crogiolo etnico (fenici, arabi, ebrei e, dal XV secolo, gitani, che sono un altro mistero). In definitiva non è possibile delimitare in modo concreto né l'elemento etnico né il fattore temporale riguardo la nascita del "cante" o della "copla" e, come dice Cansinos Assens (1985: 157 ss.):

Justificar la identidad de lo flamenco y lo gitano es simplificar la cuestión [...]. Si aceptamos esa tesis, resultará que no existía la copla antes del siglo XV, y habremos borrado los nombres de Mokaden el de Cabra y Aben Cuzman, que tachonan arábigamente la oscuridad de sus orígenes. [...] El gitano y el andaluz viven separados, pero entre ambos se efectúa una extraña simbiosis: el andaluz pone su larga palpación histórica y el gitano sus formas actuales contorsionadas y confiadas en un olvido edénico. El arte popular andaluz ha llegado a ser, en virtud de esa substanciación, un arte gitano. El gitano ha traído de su India natal, o de su Persia o su Bohemia ocasionales, de su largo éxodo por los caminos de Asia y Europa, de su tenebroso fondo histórico, una nostalgia, un dolor, que le capacita para dar a la copla andaluza un alma nueva. La copla andaluza, sean cuales fueren sus precisos orígenes, es una confluencia de nostalgias y líricas protestas de razas vejadas y oprimidas que se confían a la forma inocente de la música.

Oltre a questa errata informazione, Marinelli ne aggiunge poi altre come a p. 127, quando spiega che "*diván* è parola araba che significa canzoniere e *Tamarit* è il nome di una località in terra andalusa". Anche in questo caso, bisogna correggere le sue parole: in primo luogo, *diván* «es la colección de las

composiciones de un poeta, generalmente catalogadas por orden alfabético de rimas» (García Gómez 1981: 54), mentre *Tamarit* è il nome di un orto appartenente alla famiglia di Lorca, dove il poeta scrisse molte delle "casidas" e "gacelas" che appaiono nel *Diván de Tamarit*.

In conclusione, va tuttavia detto che in questo articolo non si intendeva togliere alla traduttrice qualsivoglia merito in quanto si ritiene riuscito, almeno in parte, il trasferimento linguistico e l'equivalenza semantica — benché, non di rado, nella traduzione si trovino, come si è fatto notare, delle scelte semantiche e sintattiche non corrette e la qualità del verso e lo spirito dell'ispirazione di Lorca non siano stati colti nel trasferimento linguistico nel suo insieme. Non si tratta, dunque, di una traduzione in senso proprio, ma soltanto di un 'supporto' alla lettura dell'originale, come afferma la stessa traduttrice. Tuttavia, si tratta di un supporto spesso zoppicante, a causa della leggerezza, e/o mancanza di preparazione, da parte di Marinelli. Anche se ci si trova davanti a una "traducción de circunstancias" (Santoyo 1996: 73) causata dalle difficoltà che presenta la traduzione poetica, ciò non esclude che ci si possa e debba almeno aspettare una traduzione fedele dal punto di vista linguistico e semantico del testo, dove non si aggiunga o tolga nulla a ciò che l'autore ha detto e, infine, che le spiegazioni o i chiarimenti offerti siano fondati.

Bibliografia

- Bertini G.M. (1948): *Antologia lirica*, Asti, Arethusa.
- Bo C. (1947): *Poesie*, Parma, Guanda Editore.
- Cansinos Assens R. (1985): *La copla andaluza. Folklore*, Granada, Ediciones Anel (Biblioteca de la Cultura Andaluza).
- Devoto D. & Spitzer L. (1984): "Tradiciones y técnicas en la poesía de Lorca", in *Historia y Crítica de la Literatura Española*. A cura di F. Rico, vol. VII, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 385-392.
- García Gómez E. (1981): "Nota al Diván de Tamarit", in F. García Lorca, *Diván de Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 53-58.
- García Lorca F. (1996): *Alle cinque della sera. Lamento per Ignacio e altre poesie*. Raccolta a cura di Angela Cerinotti. Traduzione e presentazione di Elvira Marinelli. 2ª edizione. Verona, Demetra s.r.l. (Acquarelli poesia, n. 56).
- Macrì O. (1954): *Canti Gitani e Andalusi*, Parma, Guanda Editore.
- Santoyo J.C. (1996): "La poesia", in *El delito de traducir*, León, Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, pp. 69-79.