

GIORGIO CAPRONI TRADUCE BAUDELAIRE: *LE VOYAGE* di Luca Pietromarchi

«Come tutti i veri poeti, Baudelaire è pressoché intraducibile». Giorgio Caproni (1962, p. 14) concludeva con queste parole la sintetica *Introduzione* che accompagnava la sua traduzione dei *Fiori del Male*, pubblicata dall'editore Armando Curcio nel 1962. Il paradosso di un poeta che dichiara l'intraducibilità di un testo poetico nel momento in cui si accinge a presentarne la traduzione, va sottolineato e interrogato. Esso sottintende delle implicazioni di ordine traduttologico che possono costituire la necessaria premessa ad alcune annotazioni sulla traduzione caproniana del componimento che chiude la seconda edizione dei *Fiori del Male*, *Le Voyage*.

Traduzione, restituzione, imitazione

In quella *Introduzione*, Caproni esplicitamente collega il principio stesso di "intraducibilità" alla specificità del carattere poetico del testo e al suo intreccio di valori fonici e ritmici, nonché dall'incrocio di strutture sintattiche e metriche. È la restituzione di questa complessità a cui allude Caproni nel momento in cui proclama l'intraducibilità di un testo poetico, sottintendendo ciò che Benjamin asseriva in una celebre pagina di *Angelus Novus* dedicata al *Mestiere del traduttore*: ovvero che nel contatto tra testo tradotto e testo originale, quello del senso rappresenta un punto «infinitamente piccolo»¹.

Solo rimanendo confinata nella limitatezza di questo punto, la traduzione può dirsi restituzione e mirare ad una utopica perfezione. Al di fuori di esso, ogni rapporto tra originale e traduzione è destinato a perdere aderenza, e la fedeltà dovrà essere cercata sul sentiero parallelo a quello della restituzione, che è quello dell'imitazione. In uno dei rari, e non solo per questo preziosi, interventi di Caproni sull'arte del tradurre, originariamente discorso pronunciato in occasione del Premio Monselice conferitogli nel 1974 per la traduzione di *Il n'y a pas de paradis* di André Frénaud, e successivamente completato², il poeta stesso, ricordando la sua esperienza di traduttore di Char, poneva questa distinzione, che non è di ordine metodologico, quanto ontologico:

Perché ho tradotto, o cercato di tradurre nonostante i rischi, René Char? Quale simpatia irresistibile mi ha spinto al tentativo – il più delle volte disperato, almeno per i miei mezzi – d'un'imitazione italiana? Dico imitazione perché mi rendo conto che una restituzione perfetta rimane sempre una chimera, non fosse che per l'inevitabile usura che le parole, come le monete, subiscono attraverso il cambio (Caproni, 1974, p. 23).

Non deve ingannare l'apparente svalutazione dell'imitazione nei confronti della restituzione: solo alla prima è concessa, per riprendere la metafora di Caproni, di

derivazione mallarmeana, la possibilità di risarcire la moneta della sua usura forgiando una parola nuova di zecca che avrà pari valore dell'originale, ma di diversa lega e di altro corso³. La via dell'imitazione orienta difatti la traduzione verso la creazione, mobilitando non solo la competenza linguistica e l'intelligenza filologica del traduttore, ma sollecitando le sue facoltà creative affinché possa trovare in sé quelle risorse musicali, ritmiche e sintattiche che gli consentano di forgiare un corpo musicale, ritmico e sintattico suscettibile di avvicinarsi, seguendo la parallela via dell'imitazione, all'originale. Il patto di fedeltà che è pertanto richiesto al traduttore caproniano è un patto che lo vincola, prima ancora che al testo da tradurre, alla fedeltà nei confronti di se stesso:

E questo è il punto – ch'egli non dimentichi un solo istante se stesso: ch'egli batta sull'unico banco di prova di se stesso la doppia moneta della sua e dell'altrui parola, si da far scaturire dal suono una serie di armonici diversi, ma tali comunque da avvicinarsi quanto più possibile al valore dell'originale (ivi, p. 28).

Rimossa quindi ogni sudditanza del traduttore nei confronti del tradotto, egli accetta la sfida di abbandonare l'ambito "minuscolo" offerto dal senso lessicale, nonché le passerelle orizzontali che la semantica appronta per agevolare il passaggio da una lingua all'altra, per calarsi, lungo la fune intrecciata del ritmo e della metrica lanciata dal testo, nelle proprie stanze interiori e scoprire, portandoli alla luce, quei movimenti lirici, quelle lievitazioni lessicali e sintattiche che la lettura ha potuto generare. Si legge ancora nelle *Divagazioni* di Monselice:

[La traduzione] ci obbliga a calarci sempre più a fondo non soltanto del testo ma, in primo luogo, in noi stessi, appunto per scorgere e catturare in noi stessi, e nel modo più chiaro, la genuina forza del testo reclamante la nostra voce (ivi, p. 26).

La traduzione pertanto, figurativamente, non percorre il passaggio orizzontale che conduce linearmente da una lingua all'altra come due monete che passano di mano sul banco del cambio, ma risale dal profondo del traduttore, il quale esercita il potere maieutico del creatore che mette alla luce il prodotto generato dall'incontro della sua sensibilità con le sollecitazioni provocate dalla lettura: la traduzione è figlia della lettura, non la sua serva (nel senso di traduzione di servizio). «Il tradurre», scrive Enrico Testa nella *Introduzione* al *Quaderno di traduzioni* di Caproni, «è allora, più che il risultato di un'annessione, il segno di un rapporto: quello che, istituito tra il riconoscimento e la reciproca espropriazione (della propria e dell'altrui voce), non conduce infine a nessuna possibile identità» (Testa, 1998, p. XXI).

La nascita della traduzione

Eppure, il tessuto metaforico sul quale sono imbastite le riflessioni di Monselice può consentire di riconoscere come Caproni, nel parlare di traduzione e del rapporto tra il poeta da tradurre e il poeta-traduttore, attribuisse a questo rapporto il senso di una fecondazione: come se nel grembo della parola del traduttore, a cui rinvia l'insistenza dell'espressione «in noi stessi», si generasse una terza entità, che riceve corpo dall'uno, e voce dall'altro. Caproni paragona difatti in modo esplicito la lettura ad una fecondazione in cui

il lettore [leggi traduttore] rimane perfettamente solo a sentirsi investito d'un potere – d'un'interiore libertà: d'uno slancio vitale e d'un coraggio morale – che per un istante egli crede di ricevere femminilmente dall'esterno, mentre poi s'accorge che tale ricchezza era già in lui, sonnecchiante ma presente, come se il poeta non avesse fatto che risvegliarla, non inventando, ma scoprendo; e quindi suscitando un moto, più che d'ammirazione, di gratitudine (Caproni, 1974, p. 27).

E le parole che in una conferenza pronunciata nel 1984 Caproni userà per definire il prodotto di questo rapporto gli riconoscono quella stessa parte di indipendenza e di dipendenza, di somiglianza nella diversità, che può servire a definire l'identità di un figlio nei confronti del genitore: «un testo che, pur rassomigliando alla personalità del tradotto e a quella del traduttore, non è precisamente né l'uno né l'altro» (Caproni, 1985, p. 10).

«Né l'uno né l'altro», ovvero dell'uno quanto dell'altro: questa impostazione traduttologica svincola difatti il traduttore dalla sua subordinazione al tradotto e lo pone, sempre nell'ambito del massimo rispetto, su di un piano di piena eguaglianza. Soggettivamente ciò comporta, in Caproni, come già in Quasimodo, in Ungaretti o in Bonnefoy, il rifiuto di considerare l'attività di traduttore secondaria rispetto alla propria attività creatrice:

Invero, non ho mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre. In entrambi i casi, per quanto mi concerne, si tratta soltanto di cercar di esprimere me stesso nel modo migliore: nel cercar di far bene qualcosa che valga a esprimer bene quanto ho in animo (Caproni, 1974, p. 22).

Tradurre dunque per «esprimere me stesso»: per portare alla luce quel che di proprio, di intimamente legato alla personalità del traduttore, il testo da tradurre ha risvegliato. La lettura scopre ciò che di nascosto giace nella sensibilità del lettore, in quella parte di «me stesso» che attende di essere tradotta in parola e che senza l'ausilio del tradotto sarebbe rimasta inespressa, familiare ma sconosciuta (Testa, 1998, p. xv). «Nell'atto della traduzione», prosegue Caproni, «– non sembri un paradosso – chi scopre non è il traduttore, ma il poeta che vien tradotto, il quale investendo il traduttore del suo potere, suscita in lui, e in lui rende diurno, ciò che era in lui ma dormiente, notturno e quindi ignorato (Caproni, 1974, p. 24).

La musica del paradiso

Se Henri Meschonnic ha da tempo sottolineato l'importanza del ritmo del testo rispetto al primato del senso semantico (Meschonnic, 1996), e collocato al centro dell'attività traduttoria l'attenzione alle catene foniche («l'écoute des mots dans leurs chaînes sonores») che attraversano il testo costituendone l'ordito musicale (in francese: *chaîne*), tale concetto risulta naturalmente centrale nella riflessione teorica di Caproni sulla poesia:

Nel linguaggio poetico la parola stessa conserva, sì, il proprio senso letterale, ma anche si carica di una serie pressoché infinita di significati “armonici” (e dico “armonici” usando il termine com'è usato nella fisica e nella musica) che ne forma la sua peculiare forma espressiva. [...] Basta spostare un vocabolo – un accento – e l'incanto è rotto.

Viene a mancare, appunto, l'energia espressiva della Musica. Della Musica, dico, non della musicalità. E quindi resta polverizzata la poesia (Caproni, 1985, pp. 8-9).

La metafora musicale era d'altronde centrale, come ha rilevato Elisa Bricco (1997, pp. 39-46), nella conferenza di Monselice, lì dove Caproni paragonava la traduzione poetica alla trascrizione per violino di un pezzo in origine composto per flauto, dovendo il traduttore rispettare «l'idea musicale originale attraverso l'ineliminabile differenza dei timbri e delle relative risonanze» (Caproni, 1974, p. 27). Rispetto di cui Caproni stesso a più riprese ha detto la difficoltà, se non l'impossibilità: al punto che l'attività di Caproni traduttore sembra generarsi da un sentimento non di sfida nei confronti della Musica dell'originale, ma dalla lucida rassegnazione di chi sa di essere costretto ad operare nell'approssimazione della musicalità, accompagnato dalla certezza di dover affrontare l'opera disponendo degli strumenti appena necessari ad avvicinare quell'orizzonte che traccia la linea musicale del testo di partenza. Linea che in virtù della dolcezza dei suoi armonici designa uno spazio di purezza e di perfezione in cui idealmente risuona «la musica del paradiso» evocata da Dylan Thomas, ma destinata a rimanere se non inaudibile, quanto meno intraducibile⁴.

Ancora nel 1989, rivedendo la sua comunicazione di Monselice, Caproni sentì l'esigenza di evocare il nome di Dante per ribadire la propria consapevolezza del carattere riduttivo di ogni traduzione a fronte dell'integrità musicale del testo di partenza:

Sull'impossibilità [di una traduzione che sia perfetto *double* dell'originale] resto ben fermo a quanto Dante ha scritto nel suo *Convivio*: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può dalla sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia» (Caproni, 1989, p. 122).

Non la difficoltà, ma l'impossibilità di aderire alla compagine musicale dell'originale era stata di nuovo dichiarata da Caproni in una recensione della traduzione di Mario Tutino del *Cimetière marin* (Scheiwiller 1962), dove la coscienza della propria inadeguatezza di traduttore è direttamente correlata alla sua sensibilità musicale di lettore, che significativamente lo conduce a considerare il testo poetico alla stregua di uno spartito. Le prime parole della poesia – «Ce toit tranquille» – Caproni già le definisce «la prima battuta», i cui armonici stringono quel nodo ritmico e gordiano che costituisce l'essenza stessa della poesia, e che nessuna traduzione saprebbe sciogliere:

Come riprodurre infatti, nella nostra lingua piana e plurisillabica, il ritmo, il suono, soprattutto il timbro di quelle due semicrome iniziali quasi fuse in una? Per me *Le cimetière marin* resterà sempre l'esempio più lampante dell'impossibilità pressoché assoluta di tradurre la poesia⁵.

Ritmo, suono, timbro: è nel loro intreccio che risiede l'essenza della poesia stessa, situata in una dimensione, quella della pura Musica, irraggiungibile se non alla *contemplazione dell'ascolto*, e che lascia alla portata della traduzione il solo involucro esteriore e prosastico costituito dal senso semantico delle parole, «il segnale convenuto d'un trasferibilissimo codice», il codice su cui si fonda quella che Mallarmé chiamava la «lingua della tribù».

Lungi dunque dall'aver sciolto il paradosso che sottolineavamo all'inizio, l'insieme di queste citazioni, che coprono l'intero arco cronologico dell'attività traduttoria di Caproni, acclarano come quella protesta di intraducibilità riferita all'opera di Baude-

laire non debba essere intesa come una occasionale *captatio benevolentiae* nei confronti del lettore, ma rispecchi invece la sua intima convinzione relativa alla «pressoché assoluta» impossibilità di tradurre un testo senza «perderne», o «traviarne», o «rompere», o «polverizzarne» l'essenza musicale. Sono difatti questi i verbi che segnalano la costanza del pensiero di Caproni a tale proposito.

La consapevolezza della intraducibilità della poesia costituisce quindi il fondamento non solo tecnico, ma ontologico della traduzione poetica caproniana: essa si ritrae dalla dimensione in qualche modo metafisica della restituzione fedele, pronta, come nel caso dei *Fiori del Male*, a optare per la prosa, rimanendo aderente ai sentieri scoscesi e terrestri della parola del traduttore che, se lo conducono talvolta lontano dall'originale, lo avvicinano quanto più a se stesso. «Il n'y a pas de paradis». Il verso dell'amato Frénaud potrebbe quindi, alla luce di queste considerazioni, intendersi: non c'è traduzione perfetta, ma la sola cronaca di un viaggio teso all'approssimazione di un *nouveau* che la coscienza, per quanto ne subisca il richiamo, come i Re Magi di Frénaud davanti alla Cometa, non smette di proclamare, come i viaggiatori di Baudelaire, forse inesistente.

Caproni traduttore di Baudelaire: la regola della prosa

Nell'ottobre 1962, l'editore Curcio dava alle stampe, corredata da sedici tavole a colori di Orfeo Tamburi, la traduzione di Giorgio Caproni dei *Fiori del Male*, ripubblicata quindi nel 1967 con il testo a fronte. La versione di Caproni si collocava nell'ambito già relativamente ricco a quella data delle traduzioni italiane di Baudelaire, ma precedeva la grande stagione a cui avrebbe dato inizio la prima versione dei *Fiori del Male* di Raboni nel 1973 (Mondadori): seguiranno difatti Bertolucci, in prosa (Garzanti 1974), Mucchi (Einaudi 1977), Bufalino (Mondadori 1984), Muscetta (Laterza 1984), Delmay (Sansoni 1990), Frezza (Rizzoli 1991), Bonfantini (Mursia 1992), Ortesta (Giunti 1996), Rendina (Newton 1998), Prete (Feltrinelli 2003), Monda (Barbera 2006). Caproni annoverava tra i suoi predecessori, senza contare la prima traduzione di Sonzogno del 1893, Errante (Liocorno 1932), Sofianopulo (Cappelli 1937), Airoidi (Licinium 1952), De Nardis (Neri Pozza 1961), Furlan (Club del Libro 1962).

Ma ciò che anzitutto distingue la traduzione di Caproni, è che essa, come farà quella di Attilio Bertolucci, volge in prosa il metro baudelairiano.

Accingendosi a tradurre *I Fiori del Male*, Caproni ha già maturato un'importante esperienza traduttoria dal francese, iniziata nel 1951 con *Il Tempo ritrovato* (Einaudi) proseguita con numerose versioni da Henri Thomas, Prévert, Apollinaire, Supervielle, Aragon, Eluard, e soprattutto Char, con il volume *Poesia e Prosa*, pubblicato da Feltrinelli nello stesso anno dei *Fiori del Male*. Seguiranno, nel 1964, la memorabile traduzione di *Mort à crédit* di Céline (Garzanti 1964) e del già citato *Non c'è paradiso* di Frénaud (Rizzoli 1971). Quali dunque le motivazioni che hanno potuto indurre uno dei grandi *passeurs* della letteratura francese in Italiano a optare per la prosa dovendo affrontare Baudelaire? In assenza di esplicite dichiarazioni di Caproni, un'eventuale risposta può essere desunta dalla *Introduzione* che accompagna l'edizione Curcio, lì dove si legge:

La lingua francese è (nei *Fiori del Male*) piegata alle più sottili sfumature, raggiunge le altezze dei cieli e gli abissi dell'inferno, e tutto – il naturalismo allora imperante, il misticismo, la volgarità plateale, la sofferenza, il dolore, l'estasi, l'abbruttimento d'una vita

dominata dall'utile e dal sesso, la bestemmia e la più profonda pietà – trova qui il suo trionfo con la precisione di contorni d'un'opera classica, e la morbidezza dell'opera più moderna (più nostra) che conosciamo⁶.

Caproni mira all'essenza stessa della poetica di Baudelaire, quella «alleanza della geometria con la musica» di cui parla Macchia (1975, p. 124) (*Baudelaire e la poesia della malinconia* fu ripubblicato nel 1961), ovvero del rigoroso formalismo metrico e retorico – il crogiolo raciniano dei «Vers polis, treillis d'un pur métal» di *À une Madone* – entro cui precipita la materia melmosa della realtà. «Tu m'as donné ta boue, j'en ai tiré de l'or». Caproni riconosce la potenza del contrasto che informa *I Fiori del Male*, distinguendo la «precisione» dell'opera classica e la «morbidezza» dell'opera moderna, ma sembra dichiararsi consapevole di non poter condividere la fiducia baudelairiana nelle virtù catartiche del classicismo che racchiude quella morbidezza, da accogliere nella sua accezione etimologica e francese, nella guaina di un contorno netto: l'inciso «più nostra» è relativo alla modernità dell'opera, che Caproni ascrive all'immaginazione poetica di Baudelaire, rinunciando ad assumerne la morale estetica.

Rimane il tessuto metaforico del testo, offerto alla versatilità della prosa, che ne riceve la ricchezza e la violenza, ma senza più disporre di quel «privilegio dell'Arte», come si legge in una pagina di Baudelaire dedicata a Gautier, «che consente all'orribile, artisticamente espresso, di diventare bellezza, e al dolore ritmato e cadenzato di colmare lo spirito di gioia calma». A questo livello, la traduzione non imita, ma restituisce, per riprendere la distinzione di cui sopra, confinandosi nel sostrato di immagini sul quale poggia la poesia, e rinunciando, con ammissione del tutto caproniana, ad accedere a quelle «regioni della poesia pura»⁷ che sono le regioni del classicismo baudelairiano. È questo sentimento tragico della modernità fondato sulla consapevolezza di non poter travalicare l'immanenza della prosa, ricorrendo alla «semplice» musicalità della prosodia e non alla Musica del verso, che può aver determinato l'opzione caproniana. Una scelta riduttiva, forse sofferta, e per questo contrastata, come imposta dalla certezza di una intraducibilità ontologica, la quale potrebbe essere eventualmente aggirata solo dall'anacronistico ritorno alla fiducia classicista di un «nuovo Vincenzo Monti»:

Come tutti i veri poeti, Baudelaire è pressoché intraducibile; e per questo, alla presunzione d'un rifacimento in versi italiani (per il che occorrerebbe un nuovo Vincenzo Monti), abbiamo preferito la semplice traduzione in prosa (Caproni, 1962, p. 15).

La deroga del verso

Se queste furono le intenzioni di Caproni, esse non sono state del tutto rispettate. Egli difatti volse in prosa le sezioni *Spleen et Idéal*, *Tableaux parisiens*, *Le vin*, *Fleurs du Mal* e le poesie condannate, corrispondenti a più dei quattro quinti dell'opera, ma decise di tradurre in versi le due ultime sezioni, *Révolte* e *La Mort*, comprendenti: *Le Rentiement de Saint Pierre*, *Abel et Caïn*, *Les Litanies de Satan*, *La Mort des amants*, *La Mort des pauvres*, *La Mort des artistes*, *La Fin de la journée*, *Le Rêve d'un curieux* e *Le Voyage*.

Questo ritorno al verso, e quindi la disomogeneità che introduceva nell'insieme della traduzione, non dovette piacere all'editore, il quale si assunse la grave responsabilità di far ridurre redazionalmente in prosa le versioni in metro di Caproni, nego-

ziando con il poeta un controverso consenso in cambio del rispetto della sola traduzione in versi del *Voyage*. Fatto sta che il poeta concludeva in questi termini la sua *Introduzione*:

[...] abbiamo preferito la semplice traduzione in prosa, facendo una sola deroga a proposito del *Viaggio*, troppo strettamente legato a certe nostre avventure personali perché potessimo resistere alle tentazioni della sirena. Della qual licenza chiediamo, fin d'ora, venia al Lettore.

Nel 1967, la ristampa Curcio della traduzione di Caproni inseriva il testo originale a fronte ma sopprimeva la traduzione delle poesie condannate, suscitando nel poeta una sempre più marcata insofferenza sia per il rifacimento in prosa che per l'amputazione subita, che lo condusse, in un'intervista del 1972, a prendere le distanze da quell'edizione: «Va in giro un Baudelaire col mio nome, il quale non è affatto mio, tant'è che è stato riveduto e scorretto, forse sul modello di più pregiate traduzioni fino al punto da spianare in prosa (rifatta) anche il luogo che invece era ondulato in versi»⁸. Disconosciuta quindi l'edizione Curcio, Caproni non rinunciò per questo alla sua traduzione dei *Fiori del Male*, che rielaborò profondamente nel corso degli anni successivi, pur mantenendo il doppio registro della prosa e del verso. È questo rifacimento che l'editore Marsilio ha ora in corso di pubblicazione nella collana "I fiori blu"⁹.

Allorché, nel 1983, Giulio Einaudi, sull'istanza di Pier Vincenzo Mengaldo e di Franco Fortini, invitò Caproni a comporre un volume antologico delle sue traduzioni poetiche, egli ne riservò a Baudelaire le ultime pagine, indicando tre poesie: *Il viaggio*, *Le litanie di Satana* e *Le vecchine*¹⁰. La prima recuperava la traduzione in versi dell'edizione Curcio, la seconda riportava alla misura del verso quella traduzione che l'editore aveva sciaguratamente «spianato», mentre la terza presentava il nuovo rifacimento in prosa. Delle nove traduzioni in versi dei *Fiori del Male*, ne rimanevano pertanto inedite sette¹¹, che figurano ora nell'edizione Marsilio.

Le ragioni che hanno potuto indurre Caproni a tralasciare la prosa per tradurre le due ultime sezioni dei *Fiori del Male* sono racchiuse nell'inciso della citazione più sopra riportata, relativo al *Voyage*, ma certamente estensibile alle altre versioni sacrificate: poesie «troppo strettamente legat(e) a certe nostre avventure personali perché potessimo resistere alle tentazioni della sirena». È difatti riconoscibile, a livello tematico, una strettissima consonanza tra quelle poesie e i nuclei centrali dell'universo poetico di Caproni, così come esso si configura a partire dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso*. La fine dei *Fiori del Male* suscita nel poeta, volendo riprendere alla lettera quando egli aveva detto a Monselice, «e in lui rende diurno, ciò che era in lui ma dormiente, notturno e quindi ignorato».

«Certe nostre avventure personali»

«Avventura personale» è difatti l'inesausto interrogare l'immensità del vuoto lasciato dal non essere di Dio¹², vuoto attorno a cui gravitano le pagine di *Bisogno di guida* nel *Muro della terra* (1964-75), le pagine che la traduzione di *Révolte* sembra aver in particolare fecondato.

I tre componimenti che formano la sezione *Révolte* sono difatti centrate attorno alla crisi della figura di Dio come interlocutore a cui si rivolge la supplica del peccatore. Un Dio che Baudelaire non avrebbe mai potuto, come invece Caproni in *Deus*

*absconditus*¹³, proclamare «suicidato», ma lontano, estraneo e sordo. Reo di aver tradito ogni promessa di redenzione – in Caproni: colpevole di non esistere –, contro di esso si leva l'anatema di Caino, l'implorazione a Satana e si motiva l'apostasia di Pietro. Nella fame, nella solitudine e nel rancore brilla, ma in controluce, la figura del Cristo: non più Figlio di Dio, ma fratello dell'uomo, abbandonato sulla Croce – il caproniano *Salvatore morente*¹⁴ –, che chiede all'invettiva di ottenere quella risposta negata all'invocazione, ma che si innalza carica della stessa speranza rassegnata di cui si tenderà la *Pregghiera d'esortazione o d'incoraggiamento*, se non con il disperato livore dello *Stravolto*¹⁵. Il frutto del seme lessicale gettato dalla traduzione di *Révolte* nel *Muro della terra*, lo si può ancora riconoscere in *Espérance* (1971) – titolo francese dalla connotazione fortemente baudelairiana – nella quartina finale:

Ah, «Quale folle danza»
(mi misi a canticchiare,
così, per non disperare
nel buio) «è la Speranza»¹⁶.

Il virgolettato, nonché il corsivo, segnalano un riferimento esterno, che la maiuscola di «Speranza» induce a riconoscere nel quinto distico delle *Litanies de Satan*, dove «l'Espérance» è detta «une folle charmante». Caproni, nella sua versione dei *Fiori del Male*, traduce questa designazione in: «una matta allettante», aggravando la follia in pazzia, lasciando il «folle» francese come in disponibilità. Ne accoglierà la risorgenza quasi dieci anni dopo, appunto nel *Pastore*, recuperando, sulla scia lessicale provocata dall'inserito baudelairiano, quel che la traduzione aveva preferito tralasciare: pur facendo slittare il sostantivo in aggettivo, ma giocando sul perno dell'omonimia («folle charmante»/«folle danza»), la poesia riporta alla luce l'immagine lieve della Speranza che si era depositata nella memoria del traduttore, aleatoria e insensata, *ballerina*, come la fede che per un istante corsivo («è») fa brillare¹⁷.

Ma ancor più «avventura personale» è il tema del viaggio, che sin dalle *Stanze della funicolare* (1947) costituisce una delle grandi direttrici di quell'«ininterrotto diario di viaggio» che l'opera poetica di Caproni nel suo insieme costituisce. «Il poeta-viaggiatore, come ebbe a scrivere Raboni, ne commemora le tappe e, soprattutto, ne osserva e commenta l'avvicinarsi alla fine (alla meta?) con un'ironia pacata e tuttavia tormentosa, con una strana, luminosa assenza sia di disperazione che di speranza» (Raboni, 1980, p. 15). Ma questa assenza di speranza è più complessa di quel che appare. Il viaggiatore caproniano deambula nello spazio vuoto e lattiginoso creato dalla crisi del modello epico (Enea) ed escatologico (Dante) proprio al viaggio iniziatici (Bàrberi Squarotti, 1997, pp. 245-54), di cui mantiene il valore allegorico, ma avendone smarrito la direttrice: rimane viaggio che proietta in un'incerta lontananza le ragioni di una fede sospesa nell'attesa del divenire, che sia nel segno del Ritorno o della trasfigurazione.

Punto di partenza e punto di arrivo, soglie, cancelli, guide: il paesaggio caproniano è costellato di indicazioni che indicano il cammino, ma non la direzione da seguire: ché soglie, cancelli e guide non permettono al viaggiatore di capire qual è il punto di arrivo e quale il punto di partenza, distinguere il qui dall'altrove, e lasciano i suoi passi consumarsi in un perenne andare, seguire e cercare un luogo che c'è, ma non si sa dove, l'ignoto risultando sempre indistinguibile dal familiare nulla di partenza.

Emblematica, a questo riguardo, la poesia d'apertura del *Muro della terra*, *Falsa indicazione*:

“Confine”, diceva il cartello.
Cercai la dogana. Non c’era.
Non vidi, dietro il cancello,
ombra di terra straniera.

Eppure, per quanto la quartina chiuda e allontani l’evocazione della «terra straniera» in un cerchio sigillato dalla ripetizione dell’avverbio negativo, rinforzata dalla catena consonantica in /ce/, lo stesso *Muro* si chiuderà sul grido del viaggiatore che esorta il «vetturale» a non arrestare la sua corsa, a non smettere di cercare quella “terra”, straniera e forse promessa, ma che non si distingue dalla prosastica semplicità di un *campo*:

“Avanti! Ancora avanti!”
Urlai. Il vetturale
Si voltò. “Signore,”
Mi fece. “Più avanti
Non ci sono che i campi”¹⁸.

È questo il luogo del testo caproniano in cui più esplicitamente affiora il ricordo del *Voyage* di Baudelaire. L’urlo al vetturale fa eco al grido del viaggiatore baudelairiano che tenta un’ultima fuga davanti al Tempo che lo ha raggiunto:

Lorsque enfin il mettra le pied sur notre échine,
Nous pourrons espérer et crier: En avant! (vv. 121-122)

Caproni aveva così tradotto questi versi:

Ma quando ci avrà messo il piede sulla schiena
Noi potremo sperare e dire infine: Avanti!

La traduzione preferisce il «dire» al «gridare», in coerenza con la resa attenuativa che impronta la versione caproniana, come trattenendo la pressione di quel demone che forza il grido del viaggiatore, ma per ritrovarla intatta nella conclusione del *Muro*, dove quel grido si libera infine nell’urlo al vetturale, con un potenziamento lessicale che recupera la disperata speranza («espérer et crier») del verso di Baudelaire.

Nello svolgimento caproniano della tematica del viaggio, il poema conclusivo dei *Fiori del Male* può definirsi anche qui come una sorta di testo carsico che affiora alla superficie della poesia di Caproni portando alla luce («rende diurno») quel che la traduzione aveva depresso nella memoria del poeta: ad ulteriore riprova di quanto *Le Voyage* debba essere considerato «troppo strettamente legato a certe nostre avventure personali» perché Caproni non ne tentasse una traduzione in versi, e cedesse alle «tentazioni della sirena» che già aveva discretamente fatto sentire la sua voce nel lontano *Pas-saggio d’Enea*, la cui seconda parte recava in epigrafe un verso del *Voyage*: «À l’accent familier nous devinons le spectre»¹⁹.

“*Le Voyage*”

Le Voyage è l’ultima e più ampia (146 versi) poesia dei *Fiori del Male*, inserita a conclusione dell’edizione del 1861. Con le sue otto sezioni, essa costituisce l’ultimo pannello del trittico baudelairiano dedicato al viaggio, formato da *L’invitation au voyage* (LIII),

Un voyage à Cythère (CXVI), *Le Voyage* (CXXVI), e rappresenta, come scrive Patrick Labarthe (1999, p. 106), «un riassunto dell'itinerario poetico dei *Fiori del Male*, e in qualche modo la memoria stessa della raccolta».

Rispetto alla felice euritmia della prima che, alternando quinari e settenari, invita l'immaginazione a risalire fiduciosamente il corso del tempo per recuperare la felicità edenica di un paesaggio radioso, la seconda, con la sua terribile immagine conclusiva del corpo straziato dell'impiccato, archivia l'esperienza del viaggio nel novero delle illusioni. I cinque celebri sostantivi – «ordre et beauté / Luxe, calme et volupté» – che facevano risplendere il «là-bas» dell'*Invitation*, si condensano e si disseccano nei due aggettivi «triste et noire» che connotano Citera: e questo contrasto restituisce in modo paradigmatico la forza del contrasto che lacera l'universo baudelairiano tra le opposte istanze della speranza e della rassegnazione, generando la dolcezza del suo canto melodico e la violenza delle sue dissonanze. Il grande poema finale – *Le Voyage* – riassume tutte queste voci, recupera le immagini di un radioso altrove e le figure di un presente dominato dall'infelicità, orchestra le ragioni del partire e la delusione dell'arrivo, per comporre in una visione distaccata e serenamente scettica: una visione controllata dalla lucida consapevolezza del carattere assoluto del principio di equivalenza che rende identico il lontano e il vicino nella comune appartenenza all'universale realtà del male e del peccato. Solo le ultime due strofe tenteranno, con la violenza della loro tensione esclamativa, di spezzare il cerchio dell'alienazione lasciando intravedere sul fondo dell'Ignoto un *nouveau* suscettibile, forse, di restituire al partire un senso che non sia quello di un eterno ritorno allo *stesso di prima*.

Ricevendo la copia manoscritta del *Voyage*, Barbey d'Aureville rispondeva in questi termini all'amico poeta: «*Le Voyage* est d'un élan lyrique, d'une ouverture d'ailes d'Albatros que je ne vous connaissais pas, crapule de génie!». Egli subito riconosceva nel testo, e traduceva in «slancio lirico», la compostezza classica della linea melodica che attraversa il testo e che riassume nel suo svolgimento regolare quella violenza che ben altre volte aveva interiormente franto il verso baudelairiano. Un sapiente uso del chiasmo, il gioco delle ripetizioni simmetriche, le controllate inarcature, la disposizione dei parallelismi, fanno dell'intelaiatura del *Voyage* un insieme che non trasgredisce mai alle regole della metrica classica francese, accentuandone anzi la vocazione retorica e geometrica. Da qui come la patina di sentenziosità che ne riveste lo svolgimento, mentre il rispetto della sintassi ad unica campata infonde alla successione dei versi una sorta di pianezza discorsiva: è l'«apertura alare» della poesia secondo Barbey. Ma l'accentuazione classica della versificazione del *Voyage*, la nitidezza del suo impianto allegorico dal tenore spesso emblematico, assorbe senza cancellare la tensione drammatica che la raccolta ha accumulato alle sue spalle: in questo ultimo componimento, essa si raccoglie e si distende, ma carica del ricordo dei paesaggi, psichici e morali, domestici e urbani, che il poeta ha attraversato assieme al suo lettore.

“Un mattino si parte”

Il poeta dei *Fiori del Male* recupera difatti in questa ultima poesia, e solo qui, la prima persona del plurale che aveva contrassegnato la poesia liminare della raccolta, *Au Lecteur*: ora come allora, «de tibi narratur fabula». Il patto di verità e di forzata complicità che il ricorso al pronome «nous» stringeva tra il poeta e il lettore è qui rinnovato: la vanità di ogni viaggio riguarda l'esperienza diretta del poeta e del suo «ipocrita let-

tore», «mon semblable, mon frère», uniti nella condivisione di un personale e tragico destino. Ma la tensione drammatica del dialogo tra «je» e «tu» è come nascosta dietro al frontone classico del «nous». Il verso baudelairiano assorbe nella sua scansione e nella sua compostezza sintattica ogni urgenza drammatica, producendo il miracoloso equilibrio di un registro alto che tende alla distanziamento allegorica, sfiorando la sentenziosità del discorso moralistico, pur conservando intatta la tensione nervosa di un'esperienza personale. Alla complessità di questo registro è confrontato il traduttore italiano, erede di una tradizione linguistica che lo costringe ad optare, dinanzi alla medianità del registro classico francese, per un'alternanza di registri alti e bassi. Esempiare, in questo senso, la scelta di Caproni rispetto alla forma pronominale della seconda strofa, che egli scioglie in forma impersonale:

Un matin nous partons, [...] Et nous allons (vv. 5-7)

Un mattino si parte, [...] E si va

Si tratta di un esempio paradigmatico (di nuovo riscontrabile al v. 135) relativo ad una delle due dominanti che possono servire a definire il carattere della traduzione-imitazione caproniana del *Voyage*: la tendenza ad attenuare il tenore allegorico e sentenzioso del testo e ad avvicinarlo alla dimensione più intima e più nervosa di un'esperienza interiore che mal tollera la rigidità dell'impianto geometrico e lineare della sintassi classica francese. In questo senso va il quasi sistematico scompaginamento dell'intelaiatura retorico-sintattica del testo per via di una serie di inversioni, variazioni e dislocazioni sintagmatiche che sembrano ricalcare la linea spezzata di un viaggio continuamente interrotto e riportato al suo punto di partenza. Ma questo nervosismo è frenato dalla scelta metrica di Caproni che adotta il doppio settenario e piega la sua traduzione al rispetto, per quanto possibile, della rima, riassorbendo nella linearità del disegno ritmico la frantumazione dell'ordine sintattico. Vanno inoltre nello stesso senso le numerose scelte lessicali colte e marcatamente letterarie, pregne di memoria in prevalenza dantesca e leopardiana, che in più luoghi recuperano il registro alto del testo francese, per quanto gli infondano una marcatura classicista che gli è sostanzialmente estranea. Ma questa episodica tendenza risulta a sua volta controllata, e fortemente attenuata, da un lessico familiare che traduce la tragedia di un'umanità maledetta nella dimensione, tutta caproniana, di un dramma che lascia il soggetto in assoluta solitudine, senza la speranza di poter mai trovare approdo in quel *nouveau* che pure Baudelaire dischiude in clausola, e a cui Caproni volge invece le spalle.

Valori attenuativi

Il chiasmo disfatto. Il secondo distico della prima quartina presenta un lapidario chiasmo:

Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit! (vv. 3-4)

Che Caproni traduce in questi termini:

Ah, il mondo com'è grande al lume delle lampade!
Com'è piccolo all'occhio di colui che ricorda!

Caproni sottrae al distico i due perni che ne reggevano la struttura chiasmica: la ripetizione del sostantivo «monde» e la simmetria incrociata degli emistichi relativi alla grandezza del mondo immaginato e alla piccolezza di quello ricordato. Optando per due versi di identica struttura, confinando il contrasto grande-piccolo negli emistichi iniziali, egli sottrae il distico alla sua originaria valenza che sottolinea la natura claustrofobica dello spazio, per enfatizzare invece il contrasto tra gli opposti sguardi dell'immaginazione e della memoria. Se Baudelaire marca l'illusoria grandezza dello spazio, ciò che il «lume» dei versi di Caproni rischiera è la relatività dello sguardo del soggetto che guarda: quel soggetto che in Baudelaire si cela dietro l'impersonale metonimia «aux yeux du souvenir» e che il traduttore porta invece allo scoperto, e alla ribalta della clausola, nella forma pronominale e verbale «colui che ricorda». La versione predilige l'azione all'immagine, dissipa nella concretezza di un'esperienza personale il tenore allegorico della strofa baudelairiana, limitandosi a recuperare la solennità del suo impianto simmetrico nella nervosa insistenza ritmica generata dalla scansione delle allitterazioni in /k/ dell'ultimo verso.

Partire e andare. La traduzione della quinta strofa muove nella stessa direzione, sciogliendo in un andamento corsivo e volubile, l'andare cieco ma lineare della strofa, e dei viaggiatori, baudelairiani:

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
 Pour partir; cœurs légers, semblables aux ballons,
 De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
 Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons! (vv. 17-20)

Ma son pur sempre quelli, i viaggiatori veri,
 Che unicamente vanno, così, per andare;
 Sono come i palloni, questi cuori leggeri,
 Che dalla loro sorte non si sanno scostare.

Lo sviluppo lineare del viaggio baudelairiano è dinamicamente impresso dalla triplice assonanza in /é/ del primo emistichio («Mais les vrais»), accelerato dall'*enjambement* che fa filare il secondo verso in direzione di un orizzonte improvvisamente dilatato dalla ripresa all'infinito del verbo partire. Ripresa che, togliendo al viaggio ogni finalità, sottrae al viaggiatore ogni gravità (da cui il paragone con il pallone), ma senza discostarlo dalla traiettoria disegnata da un destino che egli segue con cieca e deliberata ostinazione («Allons!»), per quanto gli sfugga ogni ragione causale («sans savoir pourquoi»): cecità che l'irregolare e nervosa segmentazione (1-5/4-2) dell'ultimo verso della quartina ricalca, esprimendo il dramma di un viaggiatore che si scopre, come il soggetto della *Destruction*, preda di un demone interiore, padrone della sua volontà e della sua parola, che lo sospinge verso gli orizzonti di un ignoto assoluto. Lì dove il «jamais» coincide con il «toujours», anello avverbiale che salda i due ultimi versi di Baudelaire.

Quest'ultimo verso della strofa, significativamente, Caproni omette di tradurlo. Omissione grave, ma che trova la sua giustificazione nella premessa traduttologica di cui nei paragrafi precedenti: la traduzione è creazione che si appropria dell'originale per integrarlo nell'orbita dell'universo poetico del traduttore, plasmandolo nelle forme della sua sensibilità. E quella caproniana è una sensibilità a cui è più familiare il dramma dell'esistenza che la fatalità metafisica dell'esistere. Ne è immediata riprova la resa riduttiva di «fatalité» con «sorte», che rinvia ad un destino personale condizionato, non, come in Baudelaire, da un volere esteriore, quanto da una debolezza interiore e soggettiva che si arrende alla casualità della vita.

La scelta caproniana di tradurre il verbo *partir* con *andare* (così come al v. 9 traduce *fuir* con *lasciare*), la neutralizzazione della figura etimologica proverbiale «partire per partire» con «vanno per andare», smorzata dalla traduzione brachilogica che inserisce il deittico «così», la dislocazione a destra dell'intera struttura sintattica, inclinano verso il basso il registro della strofa, sostituendo alla fatalità del viaggio la casualità di un'erranza cieca che si svincola dalla linea tracciata dall'impianto verbale del testo baudelairiano, sostituita dal cerchio disegnato dalla scansione anaforica della strofa («Ma son- Che- Sono- Che»). Il viaggiatore di Caproni, il quale ignora la propulsione dell'ultima esclamazione verbale («Allons!»), non precipita verso l'ignoto, ma si smarrisce lungo sentieri casuali, privi di orizzonte metafisico, che segue con il passo lento, che sarà il passo del *Franco cacciatore*, ritmato dall'avverbio pentasillabico («unicamente») inserito al secondo verso.

I polisillabi. Il ricorso agli avverbi polisillabici (cfr. Mengaldo, 2006, pp. 26-7) costituisce una costante nella traduzione di Caproni. La loro funzione rallentante frena la discesa nel gorgo e crea un effetto di sosta ritmica, permettendo al viaggiatore di riprendere il controllo del suo passo. L'unico impiego di avverbio trisillabico nel *Voyage* è testimoniato dal v. 16 – [les soleils] «Effacent lentement la marque des baisers» – con perfetta coincidenza di effetto ritmico e valore semantico. La traduzione di Caproni ricalca lessicalmente l'originale, ma potenzia ulteriormente l'effetto di pianissimo collocando l'avverbio in posizione di iperbatò: «Cancellano la traccia, lentamente, dei baci». Questa gestione iconica dell'avverbio che spezza il sintagma baudelairiano, letteralmente cancella nel bacio la connotazione di marchio di dolore, e trattiene la pressione dinamica accumulata dai cinque verbi presenti nei versi che precedono, enfatizzando il senso di un allontanamento in forma di lenta dissoluzione.

In altri due luoghi del *Voyage* Caproni inserisce in clausola di strofa un avverbio pentasillabico:

Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom! (v. 24)

Di cui l'uomo ha ignorato perpetuamente il nome!

Pour trouver le repos court toujours comme un fou! (v. 32)

Per trovare il riposo corre insensatamente!

Nel primo caso, la traduzione scioglie la litote, e fa dell'ignoranza umana riguardo all'ignoto un fatto accidentale e non categorico, frutto, più che di impotenza ontologica, di una negligenza che l'avverbio protrae nel tempo. Nel secondo caso, Caproni sapientemente recupera la catena fonosillabica creata dalle sei assonanze in *-ou*, ma le traduce e le raggruma nell'avverbio polisillabico, con l'effetto di trasformare la folle e infinita corsa dell'originale in un procedere senza senso, come senza direzione. Zavorrato del suo carico avverbiale, il verso riconduce il viaggio alla dimensione di un faticoso e umano andare, attenuandone in modo deliberato il valore metafisico.

«Mai» e «sempre». Significativamente, gli avverbi che Caproni aggira in questi due versi sono gli stessi – «jamais» e «toujours» – che egli aveva omesso nella traduzione della quinta strofa, indici della connotazione appunto metafisica propria al viaggio baudelairiano. E la stessa, ma flagrante, omissione si ritrova nella prima strofa della settima sezione:

Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image (vv. 112-113)

Il mondo che monotono ed angusto ci aduggia
– Oggi, ieri, domani – specchia il nostro retaggio

L'inarcatura baudelairiana drammatizza il contrasto tra l'angustia dello spazio e l'estensione del tempo proiettando repentinamente il senso di universale claustrofobia su di un arco cronologico inizialmente misurabile – oggi, ieri, domani – ma che l'ultimo sostantivo – «toujours» – dilata alle proporzioni dell'eternità: quel sostantivo che la traduzione, smorzando l'originale effetto di crescendo, invece tralascia, mantenendo l'esperienza del viaggio entro il limite del tempo umano, rifiutandosi di varcare la linea che immette il *Voyage* in una dimensione allegorica aperta sull'infinito.

Le figure emblematiche. Questa dimensione è puntellata nell'originale dal costante ricorso a figure emblematiche ed iconiche quali: «l'esprit humain» (v. 24 «l'uomo»), «notre âme» (v. 33 «siamo»), «nos esprits» (v. 55 «la fronte»), «votre cœur» (v. 137, non tradotto). Sistematicamente la traduzione le aggira, preferendo rimanere vincolata ad un registro più elusivo e meno sentenzioso. Emblematico il caso delle tre ultime strofe della settima sezione, che presentano una triplice ricorrenza dell'immagine del cuore (vv. 128, 132, 137): trama metaforica che annoda il testo al suo ordito allegorico, e che Caproni disfa, sottraendo le immagini della sua versione al tenore iconico dell'originale. A tre riprese l'immagine del cuore è difatti totalmente elusa.

Participio e relativa. Nello stesso senso anti-allegorico procede la radicale scompaginazione del ritmo verbale che percorre le strofe della sesta sezione, tutte scandite da coppie di verbi al participio presente, e legate da una lunga catena assonantica in *-ant* che vincola il male all'universale («escaladant-cherchant»; «criant»; «fuyant-réfugiant»). Il ricorso di Caproni alla forma relativa, già segnalato nella seconda strofa (vv. 7-8), precisa invece l'azione, la circoscrive al presente e produce una filiazione di pronomi destinata ad infondere alle strofe un ritmo che marca più nervosamente la coazione a ripetere di cui sono preda i «ganzi della Demenza» («amants de la Démence», v. 107).

Lo spasimo ritmico. Questa maggiore nervosità del ritmo caproniano che scompone le grandi arcate sintattiche del verso francese e la sua tramatura di giochi fonici, può anche emergere in modo flagrante, come nel seguente verso, che costituisce un esempio di ipertraduzione ritmica a rischio di cacofonia:

Des femmes dont les dents et les ongles sont teints, (v. 83)

Donne con le unghie tinte, donne con tinti i denti

Il gioco della tripla assonanza francese in /on/ incrociata alla protratta allitterazione in /d/, la traduzione di Caproni la esalta e la moltiplica per dar luogo ad un doppio settenario ipermetro il quale ricalca l'omofonia «dont-sont» nella ripetizione della congiunzione «con», potenziata dalla coppia aggettivale «tinte-tinti», e quindi prolungata con il sostantivo «denti» che arditamente riprende il nesso consonantico /nt/. Ma questa partitura paronomastica, già satura di asillabazioni, è ulteriormente complicata dalla ripetizione simmetrica di «donne» che moltiplica l'effetto procurato dall'allitterazione serpeggiante delle dentali. Infine, la stridente assonanza in /i/ posta in clausola sosti-

tuisce la baudelairiana suggestione esotica ed erotica con un'impressione di trattenuta ma violenta aggressività²⁰.

Tradurre e ricordare

Tutti gli esempi precedenti possono essere ascritti alla medesima intenzione di allontanare il *Voyage* dal suo orizzonte metafisico, imprimendogli il senso, così caproniano, di un incerto e perplessa confronto con l'ignoto, svincolato dalla sentenziosa solennità del canto francese. Ma questa inclinazione è fortemente controbilanciata sul piano lessicale dalla tendenza ad innalzare il registro poetico verso un piano di aulica letterarietà, come a voler recuperare un afflato epico che le opzioni traduttorie hanno sin qui fortemente attenuato.

Significativamente, questa tendenza è vistosamente riscontrabile nei due luoghi in cui Baudelaire inserisce lo smalto aulico di un riferimento a figure mitologiche: concessione al classicismo che risveglia la memoria classicista del traduttore, propria a quel Vincenzo Monti che solo, come scriveva Caproni, avrebbe potuto affrontare il metro originale:

La Circé tyrannique aux dangereux parfums (v. 12)

La tirannica Circe dai fatali profumi

L'anteposizione dell'aggettivo al sostantivo segnala, più che in francese, una ricerca di tono aulico, sostenuta dalla struttura perfettamente simmetrica del martelliano e dal sintagma «fatali profumi» che instaura, invece di cancellare, un sintagma iconico.

Il secondo riferimento mitologico si riscontra nell'ultima strofa della settima sezione:

Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.

“Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton Electre!” (vv. 136-137)

Tutti là abbiamo un Pilade che anelando ci adocchia.

“Rèmiga alla tua Elettra, se ti vuoi rinfrescare!”

L'elisione dell'immagine del cuore, di cui abbiamo già detto, si accompagna alla cancellazione del gesto delle braccia che fraternamente si tendono verso il naufrago, a favore di una risoluzione questa volta iconica della scena grazie alla riduzione ad uno dei quattro pronomi possessivi francesi. L'impersonalità è quindi rafforzata dalla letterarietà del lessico, che al semplice «nuotare» preferisce quel «remigare» dalla forte connotazione montaliana (la cicogna di *Sotto la pioggia* che, nelle *Occasioni*, «rèmiga verso la Città del Capo»). Ma come se la citazione mitologica calamitasse un lessico aulico, si segnala il dantesco «adocchia»²¹, a cui farà eco, nella strofa successiva, il verbo «aduggia» (v. 140, già presente al v. 112)²², che addensa la patina di toscanismi soffusa su tutta la traduzione (*bimbo, avvampato, infocati, voltola, ciarlona, ganzi, uggia, giacché*).

Discreto ma persistente è anche il sostrato lessicale leopardiano, ravvisabile sin dalla traduzione, al v. 10, di «berceaux» con «nata culla», nonché nel «vien di lontano» al v. 77. Ma lì dove in tutta evidenza agisce la memoria letteraria di Caproni è nel penultimo verso del componimento, dove al baudelairiano «Plonger au fond du gouffre» è fatto corrispondere il leopardiano «Naufragar nel gorgo», che immette nel campo semantico proprio alla drammatica catabasi l'allusione attenuativa all'idea di infinito, spezzando la vertiginosa verticalità che caratterizza l'«Inconnu» verso cui è invece fatto

precipitare il viaggiatore, nella disperata ricerca del «nouveau», che è l'ultima parola della poesia, e dei *Fiori del Male*, ma non nella traduzione di Caproni.

La fine del Viaggio

La letterarietà di queste scelte lessicali non pregiudica la prevalenza del carattere attenuativo della traduzione di Caproni, esemplarmente testimoniato dalle due quartine che compongono l'ultima sezione della poesia. Prigioniero di quel diabolico rapporto di equivalenza che rende il lontano simile al vicino, delusa la speranza di trovare nell'altrove il riscatto di ogni umiliazione, il viaggiatore invoca la morte affinché apparecchi per il viaggio finale, nell'estrema speranza che nel fondo dell'abisso possa sorgere la luce del «nouveau», la luce della pura alterità. Il tono esortativo è, nella prima strofa, sostenuto dalla ripetizione dell'invocazione «O Mort» e rafforzato da cinque punti esclamativi. La traduzione li riduce a tre, abolisce la vocale invocativa e rinuncia alla solennità della ripetizione:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!
 Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
 Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
 Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons! (vv. 139-142)
 Andiamo, Morte, vecchio capitano! È ormai l'ora!
 Questa terra ci aduggia: è tempo di salpare.
 Tu sai che i nostri cuori sono pieni d'aurora
 Anche se nero inchiostro sono il cielo ed il mare!

L'attenuazione della struttura paratattica del distico impone un tono maggiormente familiare, introdotto dal corsivo *andare* in luogo dell'epico *apparechiare* che già orienta risolutamente la prua del viaggio baudelairiano verso quell'orizzonte luminoso che dischiudono le due parole in clausola di strofa: «rayons» e «nouveau», trasformando, *in extremis*, la fine del viaggio nell'inizio di una nuova avventura. Ma la traduzione non mantiene né la prima né la seconda nella loro collocazione originaria.

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
 Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
 Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!
 Mescici il tuo veleno, giacché ci riconforta!
 Vogliamo, tanto ci arde il cervello un tal fuoco,
 Naufragar nel gorgo – Cielo o Inferno, che importa? –
 Per trovare del nuovo sul fondo dell'Ignoto!

Nella storia della poesia francese, è convenzione, a partire dal *De Baudelaire au Surréalisme* di Marcel Raymond, del 1936, far risalire l'inizio della poesia moderna, come la intenderanno Rimbaud e Mallarmé, al verso conclusivo dei *Fiori del Male*: esplorazione di quei territori collocati oltre il dualismo bene-male, «Inferno o Cielo», che Baudelaire, recuperando un ultimo afflato romantico dopo averne detto l'estenuazione, additava al termine del *Voyage*. La scelta caproniana, unica nella storia delle traduzioni di Baudelaire, di invertire l'ordine lessicale dell'ultimo verso

facendo terminare la poesia, e il libro, su «Ignoto», negandogli, retrocedendolo, l'approdo del «nuovo»²³, spegne d'un tratto quella fiamma che fecondava di speranza l'abisso e che dava al viaggio una direzione, ovvero un senso. Rimane invece, per via della connotazione leopardiana, il senso di una catastrofe infinita, senza esito possibile che non sia la perpetua deriva in uno spazio che la rinuncia alla ripetizione del sintagma «au fond» rende esteso quanto profondo. Lì dove Baudelaire scende, il viaggiatore di Caproni sembra scivolare, trascinato dalla deliberata e rischiosa consonanza in /ci/ che insiste sull'arco dell'intera strofa: «mescici», «ci riconforta», «ci arde il cervello», «Cielo». E anche l'inversione di «Enfer ou Ciel» in «Cielo o Inferno», oltre a salvaguardare la misura del doppio settenario, crea, per via della lunga sineresi, una sorta di scivolo fonico che accelera la dissoluzione di ogni speranza nell'Ignoto. Sigillando con la sua assonanza in /o/ l'apertura vocalica di «nuovo», all'Ignoto tocca qui, letteralmente, l'ultima parola.

È questo un esempio flagrante di come la traduzione di Caproni debba essere intesa nel senso di una vera e propria esperienza poetica. Né trasposizione, ma neanche imitazione, essa è forma lirica che scaturisce da un dialogo tra universi poetici, dove il traduttore si annette l'universo del tradotto e lo plasma in funzione di un'esigenza poetica viva, trascinandolo, se così si può dire, nel vivo di quelle tensioni da cui scaturisce la propria ricerca. Quella ricerca che condurrà Caproni a porre il tema del viaggio al centro della sua opera, e particolarmente del *Franco cacciatore* (1973-82), dove la presenza del viaggiatore baudelairiano sarà sempre riconoscibile ogni qualvolta le ragioni del partire e del restare, il «qua» e il «là», lasceranno la bilancia del destino in perfetto equilibrio: «Che senso può avere "esser vivi". / Star qua, il cuore in gola, a spiare / Il Quadro Partenze e Arrivi?...» (*Coda*), o ancora: «Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai» (*Biglietto lasciato prima di non andar via*).

Il risveglio della Bestia

Ma allo stesso tempo è anche possibile riconoscere l'ombra di quel che sarà il viaggiatore caproniano nella traduzione del *Voyage*, lì dove il traduttore rinuncia al lascito romantico che ancora attribuisce alla Morte una funzione iniziatica e garantisce all'esistenza uno sbocco metafisico. Nel traduttore che, nell'ultima strofa, apostrofa e non invoca il «vecchio capitano», che fa della partenza un naufragio, è già avvertibile il poeta della *Lapalissade in forma di stornello*: «Rosa di maggio. / La morte non è un luogo. / Tantomeno un passaggio».

Rosa di maggio dunque come fiore del male, creazione risvegliata dalla traduzione, così come la traduzione del *Voyage* avrà risvegliato in Caproni il tema latente della Bestia che misteriosa scorizzerà attraverso le pagine del *Conte di Kevenhüller* (1979-86). Essa è assente dal testo di Baudelaire, ma presente nella traduzione di Caproni: è la raffigurazione che egli liberamente assegna al Tempo, «l'ennemi vigilant et funeste» (v. 117) a cui alcuni sanno dare la morte «sans quitter leur berceau» (v. 120). Metafora che Caproni trasforma in: «la belva, vigilante e funesta, / Il Tempo! [...] e c'è anche / chi riesce ad ammazzarlo senza uscir dalle tane». Belva e tane, lessico destinato a diventare prettamente caproniano, sono il dono del poeta al traduttore: il dono dell'originale. Si ricordino allora le parole di Monselice: il poeta «investe il traduttore del suo potere, suscita in lui, e in lui rende diurno, ciò che era in lui ma dormiente, notturno e quindi ignorato». Dormiente era la metafora della bestia, che la traduzione risveglia e di cui il

poeta si appropriava nutrendone e la traduzione stessa e la sua opera. E se negli anni che separano la traduzione dalla redazione del *Conte*, la Belva perderà il suo nome, il Tempo, essa manterrà tutta quella carica di mistero terribile che Caproni avrà imparato a conoscere traducendo Baudelaire, e che egli *tradurrà* nella sua poesia, a riprova che il *nouveau*, in poesia, non è mai assolutamente tale.

Note

1. Benjamin (1981, p. 51). Che si tratti di una facile coincidenza, o di una non verificata conoscenza del testo di Benjamin da parte di Caproni, rimane che, dovendo dare un esempio del diverso registro connotativo, ovvero dei diversi “significati armonici” che una stessa parola riceve in due lingue, egli addusse la differenza tra l’inglese *bread* e il «cattolicissimo pane» (Caproni, 1974, p. 28), lì dove Benjamin, con lo stesso intento, adduceva la differenza tra *brot* e *pain* (ivi, p. 44).

2. Caproni (1974), testo ripreso e ampliato in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano 1989, pp. 121-6, e quindi, nella sua prima stesura, in Caproni (1996, pp. 59-66).

3. In due articoli del 1947 e del 1949, recuperati da E. Bricco (1997), già tralignava il ricorso alla metafora monetaria per dire l’intraducibilità del testo poetico percorrendo la via della *restituzione*: «La prosa è sempre traducibile, la poesia lo è solo pagando un forte (e spesso fallimentare) tasso di sconto»; «Le parole corrono tra gli uomini come le monete. [...] E si sa che le monete straniere sono valuta estera – in questo caso, sempre valuta che nel cambio perde per quell’ineliminabile diritto d’usura che, in tal commercio, va sempre a discapito del primitivo potere d’acquisto. Così ecco perché volgarmente si dice che tradurre equivale a impoverire un testo» (Caproni, 1949).

4. Il riferimento è all’aneddoto secondo cui Dylan Thomas avrebbe un giorno detto di voler far sentire, attraverso la sua poesia, “la musica del paradiso”. André Frénaud ha riportato queste parole in chiusura della sua poesia *Il n’y a pas de paradis* (1947), che in italiano ebbe traduzione di Luzi (1964) e di Caproni (1971). L’analisi contrastiva di queste due traduzioni, con particolare riferimento al detto thomasiano, è stata brillantemente condotta da P. V. Mengaldo (1991, pp. 175-94).

5. G. Caproni, *Il Valéry di Tutino*, in “La Nazione”, 21 novembre 1963, ora in Id. (1996, pp. 47-9).

6. Caproni (1962, p. 13). Si ricordi quanto aveva scritto Baudelaire al suo avvocato alla vigilia del processo: «A un blasphème, j’opposerai des élancements vers le Ciel, à une obscénité, des fleurs platoniques» (Baudelaire, 1974, p. 195).

7. *Fusées*, Macchia (1975, p. 664).

8. Altomonte (1972). Si tratta di una dichiarazione giornalistica e deve essere considerata una sconfessione di quell’edizione, e non della traduzione in quanto tale. Risulta pertanto difficilmente giustificabile l’esclusione di questo importante lavoro dalla *Bibliografia* che correda l’edizione delle *Poesie* nei “Meridiani” Mondadori.

9. Baudelaire (in stampa).

10. Ragioni editoriali non permisero di portare a compimento il progetto, che è stato invece egregiamente realizzato nel 1998, sulla base delle compiute indicazioni di Caproni, da Enrico Testa (Caproni, 1998b).

11. *Le Reniement de Saint Pierre, Abel et Caïn, La Mort des amants, La Mort des pauvres, La Mort des artistes, La Fin de la journée e Le Rêve d’un curieux*.

12. *Pensiero pio* (Caproni, 1998a, *Il muro della terra*, p. 368).

13. *Deus absconditus* (ivi, p. 331).

14. *Il Pastore* (ivi, p. 330).

15. Ivi, pp. 365 e 326.

16. Ivi, p. 380.

17. Né può risultare estraneo il più ovvio ricordo di *Spleen IV*, la «folle danza» evocando anche il volo cieco dell’«Espérance» mutata in pipistrello, «Et se cognant la tête à des plafonds pourris», verso che *Espérance* richiama nel suo penultimo distico: «Guardai la finestra. Murata. / La porta. Condannata».

18. *I campi* (Caproni, 1998a, *Il muro della terra*, p. 383).

19. *Il passaggio d’Enea* (ivi, *Le stanze*, p. 153). Cfr. Dei (1997, p. 58).

20. Effetto non dissimile è procurato dal v. 55: «[Faites] Passer sur nos esprits, tendus comme une toile, / Vos souvenirs [...]», che Caproni traduce: ««[la fronte] Ventilateci, tesa com’è tesa la tela, /

Con i vostri ricordi [...]». Lì dove la semplice allitterazione francese in /t/ dà luogo ad una proliferazione allitterativa procurata dalla doppia ribattuta dell'accento che, con la sua nervosità ritmica, drammatizza fortemente l'immagine. Esempio di quella costante nelle traduzioni poetiche di Caproni rilevata da E. Testa, costituita dai «frequentissimi effetti allitterativi da cui germinano, talvolta, echi anagrammatici che risillabano, incrementandola, la partitura originale» (Testa, 1998, p. XIX).

21. *Inferno*, XVIII, 123; XXIX, 138.

22. *Inferno*, XV, 2; *Purgatorio*, XX, 44.

23. Tale scelta non può essere ascritta a ragioni di rima, ché «nuovo», in luogo di «Ignoto», avrebbe costituito un'assonanza perfetta con «fuoco». Ringrazio Andrea Afribo, al cui *occhio metrico* nulla sfugge.

Bibliografia

- ALTOMONTE A. (1972), *Intervista*, in "Il Tempo", 5 novembre.
- BÀRBERI SQUAROTTI G. (1997), *Le stazioni della vita*, in Devoto, Verdino (a cura di) (1997).
- BAUDELAIRE CH. (1974), *Œuvres Complètes*, éditées par C. Pichois, Gallimard, Paris.
- ID. (in stampa), *I Fiori del male*, trad. di G. Caproni, edizione commentata a cura di L. Pietromarchi, Marsilio, Venezia.
- BENJAMIN W. (1981), *Il compito del traduttore* (1920), in Id., *Angelus Novus*, traduzione di R. Solmi, Einaudi, Torino.
- BRICCO E. (1997), *Giorgio Caproni poeta-traduttore-poeta*, in Devoto, Verdino (a cura di) (1997).
- CAPRONI G. (1949), *I poeti e la tromba (o della traducibilità)*, in "Il Lavoro Nuovo", 24 agosto.
- ID. (1962), *Introduzione* a Ch. Baudelaire, *I Fiori del Male*, Armando Curcio, Roma.
- ID. (1974), *Divagazioni sul tradurre*, in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria. Relazione della giuria e cronaca del Premio, Atti del secondo Convegno sui problemi della traduzione letteraria*, Amministrazione comunale, Monselice (testo ripreso e ampliato in F. Buffoni, a cura di, *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano 1989).
- ID. (1985), *Sulla poesia*, in "Quaderni urbinati di cultura classica", 19, pp. 7-12 (testo ripreso in Id., 1996, pp. 33-9).
- ID. (1989), *L'arte del tradurre*, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano.
- ID. (1996), *La scatola nera*, a cura di G. Raboni, Garzanti, Milano.
- ID. (1998a), *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. Zuliani, Mondadori, Milano.
- ID. (1998b), *Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, Einaudi, Torino.
- COLESANTI M. (1998), *Nota bibliografica*, in Ch. Baudelaire, *I Fiori del Male*, Newton, Roma.
- DEI A. (1997), *Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi*, in Devoto, Verdino (a cura di) (1997).
- DEVOTO G., VERDINO S. (a cura di) (1997), *Per Giorgio Caproni*, S. Marco dei Giustiniani, Genova.
- LABARTHE P. (1999), *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève.
- MACCHIA G. (1975), *La poetica della malinconia* (1946), in Id., *Baudelaire*, Rizzoli, Milano.
- MENGALDO P. V. (1991), *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino.
- ID. (2006), *Sonavan le quiete stanze*, il Mulino, Bologna.
- MESCHONNIC H. (1996), *Allora la traduzione canterà*, traduzione di A. Debove, in "Testo a fronte", 14, pp. 11-21.
- RABONI G. (1980), *Introduzione* a G. Caproni, *L'ultimo borgo*, Rizzoli, Milano.
- TESTA E. (1998), *Introduzione* a Caproni (1998b).