

FEDERICA MASSIA

Le traduzioni italiane di Whitman tra Otto e Novecento

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

FEDERICA MASSIA

Le traduzioni italiane di Whitman tra Otto e Novecento

Walt Whitman entra nel panorama letterario italiano grazie a un articolo di Enrico Nencioni del 1879, in un momento in cui le innovazioni di Carducci, Pascoli e D'Annunzio stavano innescando quella rivoluzione che sarebbe culminata nella liberazione metrica novecentesca. La scoperta delle «Leaves of Grass» e del verso lungo whitmaniano avviene dunque in una fase di profonda trasformazione della poesia italiana, venendo a rappresentare un modello importante di rinnovamento letterario e di libertà metrico-formale. Il presente lavoro intende procedere all'analisi comparata di alcune poesie delle «Leaves of Grass» scelte nelle traduzioni di Enrico Nencioni (1879-1891), Luigi Gamberale (1887-1907), Enzo Giachino (1950), Roberto Sanesi (1962) e Ariodante Marianni (1988). Si tratta di traduzioni che attraversano un secolo di storia della letteratura italiana, dagli anni Ottanta dell'Ottocento agli anni Ottanta del Novecento, e possono costituire uno strumento privilegiato per lo studio della ricezione italiana delle novità formali dell'opera di Whitman. Attraverso un confronto per campioni tra le diverse versioni, infatti, sarà possibile osservare, da un lato, lo sviluppo della lingua italiana negli anni cruciali a cavallo tra il XIX e il XX secolo, dall'altro, la diversa capacità dei traduttori di confrontarsi con le innovazioni metriche e stilistiche whitmaniane e di ricrearle nel proprio testo, immettendole così nella propria tradizione letteraria.

1. Introduzione

Walt Whitman fa il suo ingresso ufficiale nel panorama letterario italiano nel 1879, grazie a un articolo di Enrico Nencioni¹. La scoperta delle *Leaves of Grass* avviene dunque in una fase estremamente delicata: se dal punto di vista politico e sociale la giovane Italia unita era ancora in cerca di un'identità nazionale forte, di valori condivisi e di una lingua unitaria, dal punto di vista letterario – e specificatamente poetico – stava attraversando un momento di profonda trasformazione. Proprio negli anni a cavallo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, le innovazioni poetiche di Carducci, Pascoli e D'Annunzio stavano innescando una rivoluzione che sarebbe culminata nella liberazione metrica novecentesca. In questo particolare contesto, Whitman venne accolto dalla cultura italiana come simbolo di modernità e di forza vitale, modello di rinnovamento letterario e di libertà metrico-formale.

La grande fortuna e l'ampia circolazione dell'opera del poeta americano in Italia in quegli anni sono dimostrate da un significativo numero di articoli, studi e raccolte di traduzioni delle *Foglie d'Erba*². Questo lavoro intende procedere all'analisi comparata delle principali traduzioni italiane di Whitman pubblicate tra la fine dell'Ottocento e la metà del Novecento, allo scopo di osservare, da un lato, lo sviluppo della lingua italiana negli anni cruciali a cavallo tra il XIX e il XX secolo, dall'altro, la capacità dei diversi traduttori di confrontarsi con le innovazioni metriche e stilistiche whitmaniane e di ricrearle nel proprio testo, immettendole così nella tradizione letteraria italiana. Per fare questo, presenterò le principali caratteristiche dello stile di Whitman attraverso una selezione di alcuni versi significativi, dopodiché procederò all'analisi di come gli stessi versi sono stati resi dai diversi traduttori nelle loro versioni.

¹ ENRICO NENCIONI, *Walt Whitman*, in «Fanfulla della domenica», 7 dicembre 1879.

² Tra gli studi sulla ricezione italiana di Whitman si devono ricordare almeno i saggi di MARIOLINA MELIADÒ, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, in «Studi americani», 7, 1961, pp. 43-76 e di GLAUCO CAMBON, *Walt Whitman in Italia*, in «Aut Aut», 39, maggio 1957, pp. 244-263. Per quanto riguarda le traduzioni italiane di Whitman, si cita il saggio GRAZIA SOTIS, *Walt Whitman in Italia: la traduzione Gamberale e la traduzione Giachino di «Leaves of Grass»*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1987. Pur presentando a nostro avviso numerosi limiti, il saggio della Sotis ha il merito di essere tuttora l'unico studio italiano a concentrarsi specificatamente sulle traduzioni di Whitman, e non sulla sua opera o la sua ricezione.

Dovendo operare una selezione delle traduzioni da considerare, ho scelto di analizzare innanzitutto le traduzioni di Enrico Nencioni, pubblicate all'interno dei suoi articoli comparsi su «Fanfulla della domenica» e sulla «Nuova Antologia» tra il 1879 e il 1891³. In secondo luogo, ho preso in considerazione le traduzioni di Luigi Gamberale, sia quelle raccolte nei *Canti scelti* del 1887 e del 1890, sia le *Foglie d'Erba* del 1907 (poi riviste nel 1923), ovvero la prima traduzione integrale delle *Leaves of Grass* a livello internazionale⁴. Ho poi analizzato anche l'unica altra traduzione integrale italiana esistente, vale a dire le *Foglie d'Erba* pubblicate da Einaudi nel 1950, a cura di Enzo Giachino e sotto la fondamentale supervisione di Cesare Pavese⁵. Infine ho utilizzato per confronto due delle più ampie e autorevoli traduzioni del secondo Novecento, dovute a Roberto Sanesi (1962) e ad Ariodante Marianni (1988)⁶.

2. Le novità stilistiche di Whitman e la loro resa in italiano

Le caratteristiche innovative dello stile di Whitman possono essere ricondotte a tre livelli principali: la lingua, la sintassi e il ritmo.

Per quanto riguarda l'aspetto linguistico, e più precisamente lessicale, della poesia di Whitman, si può dire che per il carattere innovativo della sua opera Whitman sentisse la necessità di una lingua “nuova”, in grado di esprimere ogni aspetto della realtà e ogni tipo di esperienza, accogliendo tanto termini letterari o arcaici, quanto gergalismi, localismi, forestierismi. Nello scritto *An American Primer*, Whitman esprimeva la sua concezione della lingua come qualcosa che non è «“costruzione astratta del dotto”», ma «ha “basi ampie e basse, prossime al suolo”», e nasce «dalle opere e dai bisogni, dalle lotte e i desideri di innumeri generazioni umane»⁷.

Es. 1. *O Captain! My Captain!*, v. 19⁸.

Whitman	The ship is anchor'd safe and sound
Gamberale	La nave è salva e ancorata al sicuro
Giachino	La nave s'è ancorata sana e salva

³ ENRICO NENCIONI, *Walt Whitman*, cit.; ID., *Nuovi orizzonti poetici*, in «Fanfulla della domenica», 21 agosto 1881; ID., *Il poeta della democrazia*, in «Fanfulla della domenica», 18 novembre 1883; ID., *Mazzini e Whitman*, in «Fanfulla della domenica», 20 aprile 1884; ID., *I poeti americani*, in «Nuova antologia», 16 agosto 1885; ID., *Il poeta della guerra americana*, in «Nuova Antologia», 1 dicembre 1891.

⁴ WALT WHITMAN, *Canti scelti*, tradotti da Luigi Gamberale, Milano, Sonzogno, 1887; ID., *Canti scelti*, tradotti da Luigi Gamberale, Milano, Sonzogno, 1890; ID., *Foglie di erba*, con le due aggiunte e gli *Echi della vecchiaia* dell'edizione del 1900, versione di Luigi Gamberale, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1907.

⁵ ID., *Foglie d'erba e Prose*, traduzione di Enzo Giachino, Torino, Einaudi, 1950.

⁶ ID., *Whitman*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Nuova Accademia, 1962; ID., *Foglie d'erba*, a cura di Biancamaria Tedeschini Lalli, traduzione di Ariodante Marianni, Milano, Bur Poesia, 1988.

⁷ FRANCIS OTTO MATTHIESSEN, *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e Whitman*, a cura di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1954, pp. 601-724. Cfr. MARINA CAMBONI, *Walt Whitman e la lingua del mondo nuovo. Con tre testi di Walt Whitman*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004 (Biblioteca di studi americani, N.S., 29).

⁸ WALT WHITMAN, *Foglie d'Erba*, a cura di Mario Corona, Milano, Mondadori, 2017 (I Meridiani), p. 772. Nel corso di tutto il saggio si farà sempre riferimento a questa edizione per il testo inglese delle poesie, che tiene presenti la *Deathbed Edition* (*Leaves of Grass*, Philadelphia, David McKay, 1891-1892) e l'edizione curata da Kaplan (*Walt Whitman. Complete Poetry and Collected Prose*, edited by Justin Kaplan, Library of America, New York, 1982), con l'integrazione dell'appendice postuma *Echoes of Old Age* (*Walt Whitman. The Complete Poems*, edited by Francis Murphy, Harmondsworth, Penguin, 1975).

Marianni	La nave è ancorata sana e salva
----------	---------------------------------

Come si può vedere da questo primo esempio, non sempre la lingua letteraria e ottocentesca di Luigi Gamberale (il quale per di più non era di origini toscane, ma molisane) risulta matura e in grado di rendere le espressioni colloquiali frequentemente usate da Whitman. In questo caso, Gamberale non è riuscito a trovare una locuzione italiana corrispondente all'inglese «safe and sound», cosa che invece hanno fatto efficacemente tutti gli altri traduttori traducendo con «sana e salva».

Per quanto riguarda più in generale la lingua delle traduzioni, si possono aggiungere almeno due considerazioni importanti. Innanzitutto, nessuno dei traduttori è riuscito fino in fondo a rispecchiare la varietà di linguaggi e di registri propria dell'originale. In secondo luogo, la lingua dei traduttori italiani (in particolare quella dei traduttori ottocenteschi, ma spesso anche quella di Giachino e di Sanesi) risulta ancora troppo legata alla tradizione letteraria italiana, in particolar modo carducciana e dannunziana.

Venendo a considerare la sintassi delle *Leaves of Grass*, si può notare innanzitutto che i versi di Whitman (così come le sue strofe) si caratterizzano per essere di solito sintatticamente compiuti e autonomi, secondo il modello del versetto lungo biblico. Questo tipo di scansione è generalmente rispettato dai traduttori, anche se ci sono alcune importanti eccezioni. Enrico Nencioni, per esempio, sceglie di non rispettare la versificazione e di tradurre le *Foglie d'Erba* in prosa ritmica:

Es. 2. *Give me the splendid silent sun*, vv. 1-19⁹.

Whitman	Nencioni
<p>Give me the splendid silent sun with all his beams full-dazzling, Give me juicy autumnal fruit ripe and red from the orchard, Give me a field where the unmow'd grass grows, Give me an arbor, give me the trellis'd grape, Give me fresh corn and wheat, give me serene-moving animals teaching content, Give me nights perfectly quiet as on high plateaus west of the Mississippi, and I looking up at the stars, Give me odorous at sunrise a garden of beautiful flowers where I can walk undisturb'd, Give me for marriage a sweet-breath'd woman of whom I should never tire, Give me a perfect child, give me away aside from the noise of the world a rural domestic life, Give me to warble spontaneous songs recluse by myself, for my own ears only,</p>	<p>Datemi lo splendido tacito Sole sfolgorante con tutti i suoi raggi; datemi i succulenti frutti dell'autunno, maturi, rossi nei <i>pomari</i>; datemi un campo dove non mietute crescano alte, fresche erbe; datemi messi e grani, e <u>animali serenamente moventisi e respiranti pace</u>; datemi le notti perfettamente quiete in riva al Mississippi, guardando le placide stelle; datemi un giardino di bei fiori, tutto fragranza quando il sole si leva, dov'io possa passeggiare non disturbato; datemi una donna dall'alito fresco e soave, della quale io non sia stanco mai; e che io n'abbia un perfetto bambino, lontano di qui, lontano dai rumori del mondo! Oh sì, una rurale domestica vita! E datemi di mormorare spontanei canti, solo, a modo mio, unicamente per i miei orecchi; datemi la solitudine, la Natura, e le sue salubrità primitive!</p>

⁹ WALT WHITMAN, *Foglie d'Erba*, cit., p. 716.

Give me solitude, give me Nature, give me again O Nature your primal sanities!	
---	--

La scelta di tradurre Whitman in prosa risulta piuttosto avanguardistica a questa altezza cronologica. Se a ciò si aggiunge la considerazione dei giudizi critici che Nencioni esprime nei suoi articoli, sembra davvero doveroso riconoscergli un'eccezionale maturità nella lettura delle *Leaves of Grass*. Nonostante questo, nemmeno i testi di Nencioni risultano immuni da una certa patina letteraria e da qualche imprecisione traduttiva. Al v. 2 di *Give me the splendid silent sun* Nencioni sceglie di rendere *orchard* (frutteto) con *pomari*, termine derivato con ogni probabilità dall'opera poetica dannunziana¹⁰. Al v. 5, «seren-moving animals teaching content» viene tradotto con «animali serenamente moventisi e respiranti pace»: questa espressione risulta non solo un po' pesante a causa dei costrutti gerundivi, ma anche poco rispondente al senso del testo inglese. Se si osservano, per confronto, le traduzioni di Gamberale e di Giachino, si noterà come i due traduttori siano riusciti a rendere più fedelmente il significato originale. Nel testo di Gamberale, infatti, gli animali «col loro movimento insegnano la soddisfazione», mentre in quello di Giachino «si muovono sereni e insegnano a vivere contenti».

Al di là di questo specifico esempio, si deve notare che talvolta le traduzioni di Nencioni risultano talmente poco aderenti all'originale da costituire una vera e propria riscrittura, oltrepassando decisamente i limiti concessi alla libertà del traduttore letterario.

Un altro caso di mancato rispetto della versificazione originale si può trovare nelle traduzioni di Roberto Sanesi, che sceglie in vari luoghi di non rispettare gli "a capo" del testo inglese. In questo modo, tuttavia, la regolarità logico-sintattica della metrica whitmaniana viene spezzata da forti inarcature, e la prosodia del traduttore-autore viene a sovrapporsi a quella di Whitman.

Es. 3. *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, vv. 23-31.

Whitman	Sanesi
Once Paumanok, When the lilac-scent was in the air and Fifth-month grass was growing, Up this seashore in some briers, Two feather'd guests from Alabama, two together, And their nest, and four light-green eggs spotted with brown, And every day the he-bird to and fro near at hand, And every day the she-bird crouch'd on her nest, silent, with bright eyes, And every day I, a curious boy, never too close,	Una volta, a Paumanok, Quando il profumo del lillà era nell'aria e <u>l'erba Del Quinto Mese</u> stava ormai crescendo, su questa spiaggia, fra alcuni rovi, Due ospiti pennuti vennero, insieme, dall'Alabama, E il loro nido, e quattro uova di verde lucente macchiate di bruno, E ogni giorno, qua e là, a portata di mano, l'uccello maschio svolava, E ogni giorno, silente, con gli occhi brillanti, l'uccello femmina <u>stava</u> <u>A covare</u> il suo nido, e io, tutti i giorni, ragazzo

¹⁰ Il termine si trova impiegato da D'Annunzio in *L'Isotto*, nel *Poema paradisiaco*, in *Elettra* e in *Alcyone*. Cfr. LIZ 4.0. *Letteratura Italiana Zanichelli, CD-ROM della letteratura italiana*, a cura di Pasquale Stoppelli e Eugenio Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001.

never disturbing them, Cautiously peering, absorbing, translating.	curioso, mai troppo vicino, <u>senza mai</u> <u>Disturbarli</u> , spiavo cautamente, assorbendo, traducendo.
---	--

In generale, Whitman impiega una sintassi paratattica, orizzontale e cumulativa. Un esempio particolarmente rappresentativo della sintassi tipica delle *Leaves of Grass* è offerto dalla prima strofa di *Out of the Cradle Endlessly Rocking*.

Es. 4. *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, vv. 1-22¹¹.

Out of the cradle endlessly rocking,
Out of the mocking-bird's throat, the musical shuttle,
Out of the Ninth-month midnight,
Over the sterile sands and the fields beyond, where the child leaving his bed wander'd alone, bareheaded,
barefoot,
Down **from** the shower'd halo,
Up **from** the mystic play of shadows twining and twisting as if they were alive,
Out from the patches of briars and blackberries,
From the memories of the bird that chanted to me,
From your memories sad brother, from the fitful risings and fallings I heard,
From under that yellow half-moon late-risen and swollen as if with tears,
From those beginning notes of yearning and love there in the mist,
From the thousand responses of my heart never to cease,
From the myriad thence-arous'd words,
From the word stronger and more delicious than any,
From such as now they start the scene revisiting,
As a flock, twittering, rising, or overhead passing,
Borne hither, ere all eludes me, hurriedly,
A man, yet by these tears a little boy again,
Throwing myself on the sand, confronting the waves,
I, chanter of pains and joys, uniter of here and hereafter,
Taking all hints to use them, but swiftly leaping beyond them,
A reminiscence **sing**.

Gamberale (1887)	Gamberale (1907)
Fuor della culla che dondolava incessante, Fuor della gola dell'uccello motteggiatore, Dalle mezzanotti del nono mese, Quando il fanciullo, lasciato il suo lettuccio, errava solo, nudo il capo, <i>nudo i piedi</i> , sulla sterile sabbia dietro cui <i>distendevansi</i> i campi; Quando , piovendo dal cielo l'alone, Su <i>levavansi</i> le ombre ad abbracciarsi e ad intrecciarvi un mistico gioco, come se esseri viventi;	Fuor della culla che dondola senza posa, Fuor della gola – spola musicale – dell'uccello motteggiatore, Fuor della mezzanotte del nono mese, Sulle sabbie sterili e sui campi al di là da esse, dove il fanciullo lasciando il letto, vagava solitario, nudo il capo, nudo i piedi; Sotto allo spiovente alone, Su , dal mistico gioco delle ombre abbracciantisi e intrecciantisi, come se vive;

¹¹ WALT WHITMAN, *Foglie d'Erba*, cit., p. 572.

<p>Fuor dei lembi dei rovi e delle more selvatiche, Dalle ricordanze dell'uccello che cantava a me, Dalle ricordanze tue, o afflitto fratello mio, dalla tormentata onda delle tue note, or acute or morenti, Da sotto ai raggi giallognoli della mezza luna allora levata, e gonfia come se per lagrime, Là quel preludio di note di stanchezza e di amore, colà fra la trasparente nebbia, Dalle mille eco del mio cuore, che non dovevano cessar più mai, Dalle miriadi di parole che di là mossero, Dalla tua parola, che fu la più gagliarda e la più diletta di tutte, Da tali cose, che ora, visitando la scena, balzano fuora, Come stormo di uccelli che, librati nell'aere, gorgheggiano e <i>passanmi</i> sopra il capo, Fuggendo via; prima che tutto si dilegui precipitoso da me fatto uomo, Io, lagrimando, diventando novellamente fanciullo, Disteso sulla sabbia, paragonando le ondate, Io, cantore di dolori e di gioje, e che all'oggi congiungo il futuro, Cogliendo ogni utile senso di ogni nota, e saltando leggiero al di là da esse, Canto una ricordanza.</p>	<p>Fuor dei cespugli dei rovi e delle more selvatiche, Dalle ricordanze dell'uccello che cantava per me, Dalle ricordanze tue, o melanconico fratello, dalle capricciose tue note ora acute, ora morenti ch'io udii; Da sotto questa gialla mezza luna, testè levata e che par gonfia, come se per lagrime, Da quei preludi di desiderio e di amore, cantati quivi in mezzo alla nebbia, Dai mille echi destatisi nel mio cuore e che non cesseranno mai più, Dalle miriadi di parole che da essi <i>suscitaronsi</i>, Dalla parola forte e più deliziosa di ogni altra, Da coteste cose che ora, rivisitando io la scena, balzano fuora, Come stormo di uccelli che <i>librinsi</i> a volo e si elevino e mi passino sul capo, Prima che ogni cosa apportatami fugga precipitosa da me, Io, fatto uomo, e nondimeno, tornato ancor fanciullo per queste lacrime, Voltolandomi sulla sabbia, affrontando le ondate, Io, cantore di gioie e di dolori, e che all'oggi congiungo il futuro, Cogliendo, per adoperarli, tutti gl'indizi, e saltando agile di là da essi Canto una ricordanza.</p>
--	--

Come si può vedere, Whitman costruisce questa prima strofa «orizzontalmente, per via di aggiunte, ripetizioni e controbilanciamenti». L'intera strofa è costituita da un unico periodo sintattico, il cui verbo reggente (*sing*) si trova solo all'ultimo verso (v. 22): fino a quel punto, i membri del periodo sembrano accostati per «germinazione d'immagini» più che per «subordinazione formale» o legame «di natura logico-grammaticale»¹². Come ha scritto Glauco Cambon, in un saggio intitolato proprio *La parola come emanazione*, la parola di Whitman è «pronunciata in un tempo vergine, sganciata dall'autorità del passato e dell'Europa» e «deve attuarsi in un campo illimitato come proliferazione continua». Una funzione fondamentale in questo senso è svolta dall'uso frequente delle forme participiali-gerundive in *-ing*, che contribuiscono da una parte a collocare la poesia in un tempo indefinito e sospeso, dall'altra a scandire ritmicamente il testo, grazie alla ripetizione delle desinenze sempre uguali. Queste forme, tanto comuni e flessibili in inglese, sono estremamente difficili da rendere per le lingue romanze, che non possiedono una forma verbale corrispondente. Per questo sono state tradotte in italiano impiegando, di volta in volta, l'imperfetto indicativo, il presente indicativo o il participio presente.

¹² GLAUCO CAMBON, *La parola come emanazione. Note marginali sullo stile di Whitman*, in «Studi americani», 5, 1959, pp. 141-160.

Per quanto riguarda la strofa presa in esame al punto 4, se si confronta la prima traduzione di Luigi Gamberale del 1887 con quella definitiva del 1907, si può osservare come una sintassi così indefinita e complessa abbia inizialmente creato non poche difficoltà al traduttore ottocentesco. Nella traduzione del 1887 Gamberale ha sentito la necessità di trasformare alcuni versi in subordinate temporali introdotte da *quando* (vv. 4-5-6), del tutto assenti dal lungo periodo sintattico dell'originale. Nella versione successiva si può invece riconoscere un miglioramento in questo senso, poiché il traduttore molisano è riuscito a rendere più fedelmente l'anafora di avverbi e preposizioni dell'originale e a mantenere la sospensione del periodo sintattico fino all'ultimo verso.

In merito agli aspetti ritmici della poesia di Whitman, infine, si può notare come, accanto alla dissoluzione delle forme metriche tradizionali, vengano attivati in parallelo tutta una serie di procedimenti nuovi che contribuiscono alla regolarità e alla scansione ritmica dei componimenti. Il primo ad aver compreso e analizzato questa fondamentale caratteristica della struttura delle *Leaves of Grass* è stato Pasquale Jannaccone, nel saggio *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche* del 1898. Come sottolineato da molti critici¹³, il volume di Jannaccone non rappresenta solamente un'ulteriore testimonianza relativa alla fortuna di Whitman in Italia a cavallo tra Otto e Novecento, ma costituisce una presa di posizione tra le più lucide dell'epoca in merito al rinnovamento della metrica moderna. In un contesto come quello di fine Ottocento, generalmente caratterizzato da una scarsa consapevolezza critica e teorica sull'argomento, lo studio di Jannaccone si offre come un utile strumento per la comprensione e l'analisi della costruzione ritmica e retorica della poesia di Whitman.

Lo studioso napoletano, inoltre, ha saputo mettere in relazione i procedimenti ritmici propri delle *Leaves of Grass* con la poesia primitiva, sottolineando come tanto la poesia di Whitman quanto le più antiche tradizioni poetiche siano caratterizzate da struttura e forme ritmiche di tipo «psichico e solo secondariamente fonico»¹⁴. È dunque l'elemento logico e semantico a strutturare i testi whitmaniani, prevalendo su quello metrico e fonico tradizionale.

Innanzitutto, se nelle *Leaves of Grass* è difficile rintracciare versi di misura tradizionale, è però evidente come Whitman presti una grande attenzione alla costruzione ritmica dei suoi versi, impiegando spesso un andamento ritmico-accentuale abbastanza costante.

Es. 5. *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*, v. 1¹⁵.

Whitman	When <i>l</i> /acs <i>l</i> ast in the dooryard b/oom'd
Gamberale	Quando <i>g</i> h ultimi <i>h</i> llà fiorivano nella corte
Giachino	Quando i <i>h</i> llà per l'ultima <u>vo</u> ta fioriron davanti <u>la</u> <u>po</u> rta
Sanesi	Quando i <i>h</i> llà fiorirono l'ultima volta davanti alla

¹³ PAOLO GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, pp. 248-149; ALBERTO BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 205-214.

¹⁴ PASQUALE JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Torino, Roux Frassati Editori, 1898.

¹⁵ WALT WHITMAN, *Foglie d'Erba*, cit., p. 752.

	casa
Marianni	Quando i <i>lilla</i> fiorivano, l'ultima volta, nel prato davanti <i>alla</i> casa

Nell'esempio 5, si può verificare come il primo verso di *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* si presenti come un tetrametro di ritmo giambico-anapestico, scandito peraltro da numerose allitterazioni e risonanze foniche. In questa enunciazione iniziale Glauco Cambon ha riconosciuto l'intera «sostanza del poema [...] ricapitolata in una cellula»¹⁶. Nella progressione dai toni chiari al tono scuro del primo verso, cioè, sembra possibile individuare un'anticipazione del «tema della morte-tenebra e luce-risurrezione» poi sviluppato nel corso della poesia scritta per la morte di Abraham Lincoln. Naturalmente, un simile gioco fonico non può rimanere intatto nella trasposizione del testo in un'altra lingua. Tuttavia, l'allitterazione in liquida laterale che si trova in questo verso è stata mantenuta in tutte le traduzioni. Inoltre, Giachino ha costruito il primo verso della sua traduzione in modo da creare una forte assonanza interna tra il primo e il secondo emistichio (*volta: porta*), contribuendo così a conferire ritmo e solennità all'incipit della poesia.

Estremamente importante per la struttura dei testi whitmaniani, poi, è la figura della ripetizione. La ripetizione può assumere la forma del parallelismo logico-semantic, che consiste nella ripetizione di uno stesso concetto o immagine utilizzando parole diverse, secondo una relazione di analogia o di contrasto. Oppure, più propriamente, può realizzarsi la ripetizione della stessa parola (attraverso le figure dell'anafora o dell'epifora), o la ripetizione di gruppi di parole e persino di interi versi, con funzione di proposta, clausola o ritornello.

Poco fa, analizzando la sintassi della prima strofa di *Out of the Cradle Endlessly Rocking* (es. 4), si è già avuto modo di vedere come l'insistita anafora degli avverbi e delle preposizioni, insieme alla ripetizione delle forme verbali in *-ing*, contribuisse alla costruzione della struttura strofica. Nell'esempio 6, invece, si può osservare un altro procedimento iterativo tipico della poesia di Whitman, vale a dire l'impiego di versi e lasse similari: versi e strofe si richiamano a distanza mediante la ripetizione di temi verbali e concettuali riproposti in posizioni e rapporti analoghi.

Es. 6. *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, vv. 133 e 141¹⁷.

Whitman	With angry moans the fierce old mother incessantly moaning [...] The undertone, the savage old mother incessantly crying
Gamberale	E gemeva la fiera madre con gemiti di collera [...] Il tono basso era l'incessante gemito della selvaggia antica madre
Giachino	Con gemiti irati l'antica madre selvaggia incessante gemeva [...]

¹⁶ GLAUCO CAMBON, *La parola come emanazione*, cit., p. 155.

¹⁷ WALT WHITMAN, *Foglie d'Erba*, cit., p. 572.

	Sottovoce, l'antica madre selvaggia senza tregua gridava
Sanesi	Con lamenti di rabbia la fiera e antica madre senza requie geme [...] Sottovoce, l'antica madre selvaggia senza fine urlante
Marianni	Con gemiti rabbiosi senza requie gemeva l'antica madre selvaggia [...] Il sottofondo, l'antica madre selvaggia che urlava incessante

Nel caso dei vv. 133 e 141 di *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, il legame di similarità è innanzitutto creato dalla ripetizione con variazione del segmento «fierce old mother incessantly moaning» (v. 133) / «savage old mother incessantly crying» (v. 141). A guardare attentamente, poi, si può riconoscere come i due versi siano costruiti su un'analogia strutturale ritmica. Ogni verso è infatti diviso in due emistichi, il primo più breve (4 sillabe), il secondo più lungo (11 sillabe), i quali sono quasi in rima tra loro a distanza: il primo emistichio del v. 133 con il primo del 141 (*angry moans: undertone*) e il secondo emistichio del v. 133 con il secondo del 141 (*moaning: crying*).

Nel testo di Gamberale, la similarità tra i due versi viene decisamente indebolita: i due versi presentano una diversa struttura sintattica e ritmica, e i due participi vengono appiattiti in un identico *gemito*. Al contrario, in Giachino e in Marianni i due versi presentano la stessa struttura e in entrambi viene ripetuta identica l'espressione «antica madre selvaggia», che costruisce il legame di similarità tra i due versi. Nella traduzione di Sanesi il sintagma, benché leggermente variato (v. 133 «fiera e antica madre», v. 141 «antica madre selvaggia»), viene mantenuto nella stessa posizione metrica, e la similarità tra i due versi viene rafforzata dalla ripetizione di *senza*.

Se generalmente i traduttori hanno sempre cercato di rispettare le figure di ripetizione del testo whitmaniano, bisogna sottolineare come talvolta siano state compiute scelte differenti. È il caso della traduzione di Enzo Giachino nei vv. 32, 52 e 71 di *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, dove la ripetizione degli identici imperativi del testo originale viene variata nella ricerca di una maggiore escursione lessicale. In questa poesia, tuttavia, il canto del *moking-bird* è volontariamente costruito su anafora, allitterazioni, ripetizioni ed eco, e l'impiego di versi simili in apertura di strofe diverse serve a creare legami e richiami a distanza all'interno della poesia. La scelta di Giachino, quindi, similmente a quanto avviene nel caso di Sanesi analizzato all'esempio 3, infrange una delle poche regolarità della metrica whitmaniana.

Es. 7. *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, v. 32, v. 52, v. 71¹⁸.

Whitman	Giachino
Shine! Shine! Shine!	Fulgi, sfavilla, folgora
Blow! Blow! Blow!	Spira, spira, spira

¹⁸ WALT WHITMAN, *Foglie d'Erba*, cit., p. 572.

Soothe! Soothe! Soothe!	Molci! Carezza! Placa
-------------------------	-----------------------

Per quanto riguarda gli aspetti fonici del testo, infine, si può osservare come in Whitman le rime tradizionali siano sostituite da figure di suono di altro tipo: allitterazioni, onomatopoeie, consonanze, assonanze, rime grammaticali, eccetera. Nel corso dell'analisi svolta sin qui si è già avuto occasione di soffermarsi su questi aspetti, per esempio nel caso del verso di apertura di *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* (es. 5). In conclusione, tuttavia, vorrei proporre ancora qualche verso di *Out of the Cradle Endlessly Rocking* per esemplificare l'attenta elaborazione fonica dei testi whitmaniani.

Es. 8. *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, vv. 46-51¹⁹.

Whitman	<p>And thenceforward all summer in the sound of the sea, And at night under the full of the moon in calmer weather, Over the hoarse surging of the sea, Or flitting from brier to brier by day, I saw, I heard at intervals the remaining one, the he-bird, The solitary guest from Alabama.</p>
Gamberale	<p>E d'allora in poi, per tutta l'estate, al muggio del mare, Ora notte, quando l'aria era queta, e che splendeva la luna piena, Talora sopra il robusto gonfiarsi del mare, Talora svolazzante da rovo a rovo, durante il giorno, Io vidi e udii, ad intervalli, rimasto solo, l'uccello maschio, L'ospite solitario, che ci era venuto dall'Alabama.</p>
Giachino	<p>Dopo di che, per tutta l'estate, nel <u>fragore</u> del mare, O, la notte, sotto la luna piena, nell'aria più calma, Sui <u>rochi marosi</u>, O di giorno, di rovo in rovo svolando, Vidi e udii a intervalli il vedovo uccello, il maschio, Il solitario ospite d'Alabama.</p>
Sanesi	<p>E da allora per tutta l'estate, nel suono del mare, E a notte sotto il colmo della luna nel tempo più sereno, Sul rauco gonfiarsi del mare, o di giorno Di pruno in pruno svolando, Io vidi e udii a intervalli il maschio, l'uccello</p>

¹⁹ *Ibidem*.

	rimasto, L'ospite solitario giunto dall'Alabama.
Marianni	Da <i>allora</i> per tutta l'estate nel <u>fragore</u> del <u>mare</u> , <u>Sotto</u> la luna piena, di notte, nell' <u>aria</u> più calma, <u>Sopra</u> il <u>rauco</u> <u>gonfiarsi</u> delle <u>onde</u> , O di giorno, <u>svolazzante</u> di <u>rovetto</u> in <u>rovetto</u> , Ogni tanto lo <u>vedevo</u> e lo <u>udivo</u> , il solitario ospite Dell'Alabama, il <u>vedovo</u> uccello.

Si tratta della sesta strofa del poemetto, incentrata sulla descrizione della ricerca disperata della compagna scomparsa da parte del *mocking-bird*. Il canto dell'uccello si diffonde sulle onde del mare, nell'aria e tra i cespugli. I vv. 46 e 47 presentano un'anafora iniziale in *and*, mentre i vv. 48 e 49 sono caratterizzati dall'apertura allitterante in *o*. Una forte allitterazione in sibilante, che riproduce il rumore delle onde marine, attraversa sia il v. 46 che il v. 48, mentre al v. 49 si trova un'allitterazione della fricativa labiodentale sorda e poi dell'occlusiva bilabiale sonora.

Nella traduzione di Gamberale l'attenzione fonica emerge soprattutto dall'onomatopeico *muggbio* del mare (molto usato nell'Ottocento, soprattutto da D'Annunzio)²⁰ e dall'anafora di *talora*. Al v. 48, poi, si può riconoscere il tentativo di riprodurre l'allitterazione in sibilante e in vibrante, mentre al verso successivo l'allitterazione in fricativa labiodentale sonora ricorda il frullo di ali d'uccello fra le fronde. Espedienti simili sono impiegati da tutti i traduttori per rendere prima il rumore del mare e poi quello del volo dell'uccello. Particolarmente felice, in Giachino, è la resa del v. 46, che grazie alla consonanza e all'allitterazione in «fragore del mare» riesce a riprodurre una eco onomatopeica quasi corrispondente al «sound of the sea» originale. Non a caso, la ripresa della stessa espressione («fragore del mare») nella traduzione di Marianni può forse rappresentare una sorta di omaggio del traduttore al suo predecessore.

Nella traduzione di Marianni, sempre particolarmente attento alla resa fonica dei testi, si può ancora notare l'efficace paronomasia tra *vedevo* e *vedovo*, resa possibile dalla scelta dell'imperfetto durativo al posto del passato remoto, inteso a restituire l'idea di una ricerca continua e instancabile da parte dell'uccello.

3. Conclusioni

Le traduzioni di Enrico Nencioni e ancora di più quelle di Luigi Gamberale testimoniano la difficoltà della nostra tradizione poetica tardo-ottocentesca nel confrontarsi con la novità linguistica, ritmica e stilistica delle *Leaves of Grass*. Le esperienze della poesia italiana di inizio Novecento hanno consentito invece ai traduttori successivi un incontro più maturo con Whitman e una resa più efficace della sua opera poetica. I traduttori del secondo Novecento, cioè, sembrano accostarsi al testo originale con una consapevolezza più profonda dell'operazione traduttiva. La nuova capacità di ricezione e comprensione delle novità formali whitmaniane determina per loro la possibilità di fare propri quegli strumenti e quelle modalità e di impiegarli per una riscrittura del testo. L'impressione suscitata da certi passi delle traduzioni di Gamberale, al contrario, è che l'impossibilità di comprendere pienamente la poesia delle *Leaves of Grass* lo costringa a non allontanarsene, a rimanere aderente al testo originale.

²⁰ Occorrenze del termine si trovano in *Poema paradisiaco*, *Elettra*, *Alyone*, *Il trionfo della morte*, *Il fuoco*, *Forse che si forse che no*, *La Leda senza cigno*, *La gloria*, *Fedra*, *Notturmo*. Cfr. LIZ 4.0, cit.

Le moderne acquisizioni della traduttologia ci hanno ormai abituati a pensare alla traduzione (e soprattutto alla traduzione poetica) come un processo innanzitutto interpretativo del testo, e a considerare questa interpretazione come punto di partenza fondamentale e necessario per la ricreazione del testo in una nuova lingua. La traduzione letteraria, cioè, «si configura non come la riproduzione di un testo, ma come riproduzione di un processo»²¹. Perché questo sia possibile, la ricerca del traduttore deve spingersi verso «le condizioni di germinazione, la formatività del testo originale, mai definitivo e sempre aperto». Solo così, infatti, la traduzione può risultare un'operazione di «*riscrittura* [...] che non significa infedeltà, ma *rienuciazione*»²².

Naturalmente i traduttori del Novecento, almeno Giachino e Sanesi, hanno tradotto le poesie di Whitman ben prima che queste teorie diventassero diffuse e consolidate. Tuttavia, sembra possibile spiegare certe scelte poco rispondenti al testo inglese proprio attraverso l'autorialità dei traduttori²³. La scelta apparentemente ingiustificata di Sanesi di intervenire a modificare la versificazione originale intaccandone il carattere logico e psichico, si può forse spiegare, cioè, con la volontà del traduttore-autore di accostare (o meglio, sovrapporre) la propria prosodia a quella di Whitman. Una motivazione simile, poi, si può ipotizzare per i luoghi in cui la traduzione di Giachino risulta più libera, come per esempio quando, in *Fuor della culla che perenne dondola*, non riproduce le ripetizioni dell'originale, giudicando preferibile ricorrere a una maggiore varietà lessicale.

Se la moderna scienza della traduzione non riconosce un valore nell'eccessiva aderenza all'originale²⁴, bisogna però ammettere che non sempre quando questi traduttori si sono discostati dalla lettera del testo hanno ottenuto un risultato eccezionale. Anzi, molto spesso così facendo hanno violato alcuni tratti essenziali della poesia di Whitman, quali sono tanto la natura logico-psichica del ritmo e della versificazione quanto l'elemento strutturante della ripetizione.

A questo proposito, si può dire che la traduzione di Marianni rappresenti una buona via di mezzo tra gli opposti estremi della “traduzione letterale” e della “traduzione libera”. Per il lettore italiano moderno, le poesie di Marianni risultano leggibili e gradevoli, tanto dal punto di vista linguistico e sintattico quanto dal punto di vista fonico e ritmico. Questo, probabilmente, significa che certi valori retorico-stilistici dell'originale, poco consoni alle sonorità della lingua italiana, sono andati perduti. Tuttavia, mi sembra che la traduzione di Marianni sia riuscita a rispettare e riprodurre i valori essenziali del testo whitmaniano, così come le sue principali caratteristiche ritmiche e formali. Per questo, infatti, dopo l'acclamata versione einaudiana di Enzo Giachino, proprio la traduzione di Ariodante Marianni del 1988 ha segnato un momento di svolta nella storia della ricezione e dell'addomesticamento delle *Foglie d'Erba*²⁵.

²¹ EMILIO MATTIOLI, *La traduzione di poesia come problema teorico*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 29-39.

²² SILVANA BORUTTI, UTE HEIDMANN, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 160.

²³ A proposito di questo tema, si può vedere il recente FRANCO BUFFONI, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'esser tradotti*, Novara, Interlinea, 2016.

²⁴ Si parla piuttosto del valore della *lealtà* della traduzione al testo originale. Vedi: FRANCO BUFFONI, *Leopardi in lingua inglese come paradigma della simbolicità del compito di un poeta traduttore*, in *La traduzione del testo poetico*, cit., pp. 107-113.

²⁵ Un decisivo passo avanti nella storia della ricezione italiana di Whitman, infine, è quello compiuto dalla recentissima traduzione integrale delle *Foglie d'Erba* a cura di Mario Corona, uscita per la collana dei Meridiani Mondadori pochissimo tempo dopo l'occasione di questo studio. A distanza di sessantasette anni dalla versione einaudiana di Enzo Giachino, la nuova traduzione ha ripresentato Walt Whitman al pubblico italiano in un linguaggio sicuramente più consono ai nostri tempi. L'aspetto in assoluto più rilevante dell'edizione mondadoriana consiste nel fatto che per la prima volta accanto alla traduzione integrale delle *Leaves of Grass*

La scoperta e la diffusione delle *Leaves of Grass* nel pieno del dibattito tardo ottocentesco intorno alla metrica hanno fatto sì che Walt Whitman diventasse uno dei protagonisti fondamentali del rinnovamento poetico italiano otto-novecentesco. La critica moderna ha ormai dimostrato l'origine «polimorfa» del verso libero italiano, «ispirata da differenti modelli formali e storici»²⁶. Tra questi, accanto ai modelli italiani di Carducci, Pascoli e D'Annunzio e accanto alla poesia simbolista francese, Whitman ha rappresentato un elemento di grande importanza per la liberazione metrica italiana, influenzando la nascita di un verso lungo di andamento prosastico, regolato non più dalla misura sillabica ma dalla scansione ritmico-accentuale e dall'andamento logico-sintattico.

In questa prospettiva, si può allora pienamente comprendere il valore delle traduzioni delle *Foglie d'Erba*: l'impatto culturale e formale che Whitman ha avuto in Italia, infatti, non avrebbe potuto raggiungere tali proporzioni se la sua opera avesse conosciuto una circolazione solo in lingua originale. E sono state proprio le traduzioni degli anni a cavallo tra Otto e Novecento a rendere accessibile la poesia di Whitman nella fase cruciale del rinnovamento poetico italiano. Un grande merito, allora, va riconosciuto proprio a Enrico Nencioni e Luigi Gamberale che facendo conoscere per la prima volta l'opera del poeta americano in Italia hanno fatto

come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte.
(*Purg.* XXII, vv. 67-69)²⁷

viene pubblicato il testo originale inglese. Il volume è poi corredato da un saggio introduttivo, da una bibliografia essenziale della critica (curata da Caterina Bernardini) e soprattutto da un ricco apparato di *Notizie sui testi e note di commento*, dove il lettore può trovare informazioni essenziali sulla genesi delle poesie e sul loro significato, ma spesso può verificare anche le ragioni alla base delle scelte traduttive del curatore, che molte volte offre il confronto con le altre traduzioni in lingue romanze costantemente consultate nel corso del suo lavoro. Tra le caratteristiche più importanti della traduzione di Mario Corona si possono segnalare almeno: una grande attenzione alla dicibilità, o recitabilità, del testo, nella convinzione che solo una lettura ad alta voce di Whitman sia in grado di metterne in evidenza le «caratteristiche foniche, ritmiche e tonali [...] spesso recondite o peculiari»; il mantenimento, segnalato in corsivo, di tutti i termini non inglesi di cui si è appropriato Whitman per creare quella sua lingua onnivora e democratica; la volontà di riprodurre il testo nella forma il più vicina possibile all'originale, mantenendo «sbalzi sintattici, mescolanze di registri, idiosincrasie lessicali», senza cioè «abbellire quello che non vuole essere "bello"», ed evidenziando invece i passi sublimi tramite la tradizione poetica e librettistica italiana.

²⁶ ALBERTO BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 91.

²⁷ Consapevole del significato della propria operazione di traduttore, Gamberale inserisce questa citazione dantesca in epigrafe alla sua prima raccolta, i *Canti scelti* del 1887.