

Isabella Gutewicz

I SONETTI DI LOUISE LABÉ NELLA TRADUZIONE DEL PROF. ENZO GIUDICI

La problematica della traduzione da tempo è al centro di innumerevoli e animatissime discussioni. In un articolo come quello che ci proponiamo di scrivere non c'è ovviamente posto per considerazioni teoriche, perché l'obiettivo prefisso ha un carattere molto più concreto e specifico. Il compianto prof. Enzo Giudici alla cui memoria è dedicato questo fascicolo ci è noto soprattutto come eminente studioso di letteratura italiana e francese e specialista del Rinascimento. Per ovvie ragioni molto meno è conosciuta da noi la sua attività di traduttore, sia perché destinata in primo luogo agli italiani, sia perché subordinata in un certo qual modo alla parte primaria dell'operato del Professore. Lui stesso definì la propria traduzione delle poesie di L. Labé "divulgativa e manuale"¹, ma l'evidente modestia di quest'opinione non deve celare i valori e i meriti della pubblicazione, fra cui - *last but not least* - quello di essere la prima traduzione italiana dell'intera opera della poetessa lionese. Lo spazio ristretto dell'articolo non ci permette naturalmente di occuparsi di tutta la pubblicazione, per cui abbiamo deciso di scegliere come oggetto di analisi i *Sonetti* che dal nostro punto di vista hanno due innegabili qualità: quella di costituire un insieme compiuto, facente un capitolo a sé, e quella di essere un testo poetico, vale a dire un testo che mette a dura prova l'abilità del traduttore a tutti i livelli della lingua. Inutile aggiungere che l'autrice del presente articolo, non essendo utente né di lingua italiana né di quella francese riterrebbe troppo arduo, se non addirittura pretenzioso, formulare in questo posto giudizi valutativi

¹ E. Giudici, *I tempi, la vita, l'opera e la fortuna di Louise Labé*, [in:] L. Labé, *Il "Canzoniere", la "Disputa di Follia e di Amore"*, a cura di Enzo Giudici, Parma 1955, p. 148.

e quindi nel suo piccolo si limiterà a indicare gli elementi più significativi e i metodi e procedimenti più caratteristici adottati dal prof. Giudici.

Prima di passare all'analisi ci sia lecito comunque fare ancora alcune premesse, indispensabili per l'impostazione esatta del problema. La traduzione che ci proponiamo di analizzare costituisce infatti un caso assai particolare. In primo luogo, trattandosi della poesia, e cioè della creazione che *ex definitione* coinvolge tutti i livelli della lingua, essa non solo rappresenta un banco di prova durissimo per il traduttore, ma già in partenza lo costringe a inevitabili rinunce² e scelte fra soluzioni che, senza essere mai ideali, possono essere solo meno drastiche e dolorose della altre. Secondo, trattandosi del francese e dell'italiano, ossia di due lingue appartenenti alla stessa famiglia, imparentate geneticamente e accomunate da notevoli affinità, il compito del traduttore era (o potrebbe sembrare) per certi aspetti più facile³, per certi altri invece, più difficile. Non a caso infatti, Anna Kamińska, poetessa e traduttrice anche lei, scrisse nel suo saggio che "ogni traduttore conosce le particolari difficoltà che presentano le traduzioni delle lingue imparentate fra di loro, in cui esistono grandissime somiglianze fonetiche"⁴.

C'è infine un terzo fattore, che ha un ruolo di prim'ordine nel caso specifico che stiamo esaminando. Se consideriamo

² Ne era pure consapevole il prof. Giudici, che nello studio che precede la traduzione scrisse: "Saremmo stati quasi indotti a presentare una versione fedelmente letterale e senza pretese artistiche, insomma una versione in prosa più o meno ritmica, se non ci fosse apparso chiaro che in simil modo di tradurre non sarebbe rimasta che un'eco lontanissima del fervore poetico di Louise [...]. C'era, è vero, tentando una traduzione poetica, lo svantaggio di dovere qua e là rinunciare a render in ogni sua precisione il testo e di dovere, per fedeltà di stile, di andamento e di suono, allontanarci un po' dalla fedeltà del contesto". E. G i u d i c i, *op. cit.*, p. 153.

³ Questa non è del resto solno un'opinione comune ai non specialisti. Come scrisse M. Jastrun, poeta e traduttore lui stesso, "le traduzioni dalle lingue slave sono in una certa misura, specie per quanto riguarda la sintassi e la fonìa, più facili, e la probabilità della riuscita vi è più grande che nella traduzione dalle lingue del tutto separate e non corrispondenti affatto o poco nel corso dei secoli". M. J a s t r u n, *O przekładzie jako o sztuce słowa*, [in:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, a cura di S. Pollak, Wrocław 1975, p. 118 (traduzione di questa, come anche di altre citazioni tratte da studi polacchi e dell'autrice dell'articolo). Pensiamo che tale giudizio sia estensibile anche alle altre famiglie di lingue.

⁴ A. K a m i e ń s k a, *Pochwała niemożności*, [in:] *Przekład artystyczny...*, p. 136.

che, per citare ancora una volta Anna Kamieńska, il problema sta nel "tradurre non solo una poesia in un'altra e una lingua in un'altra, ma anche una cultura in un'altra cultura"⁵, vediamo tutta la complessità del compito di tradurre l'opera di Louise Labé in italiano. Perché da una parte le origini o fonti del Rinascimento francese in generale e della poesia della Labé in particolare sono da cercare essenzialmente in Italia. Per ovvie ragioni non possiamo soffermarci qui sulla questione dei tanto discussi (e infatti discutibili) legami fra la "Belle Cordière" e il Petrarca o il petrarchismo, data comunque l'atmosfera e lo spirito dell'epoca, tradurre le opere di Louise Labé in italiano ci sembra in un certo qual modo riportarle alla lingua primitiva. Tant'è vero che la stessa poetessa scrisse il suo primo sonetto per l'appunto in italiano.

Senonché, nonostante un'evoluzione forse meno marcata che nel caso di altre lingua romanze, la lingua e cultura italiane di oggi sono pur sempre diverse da quelle ch'erano 400 anni fa, cosicché il fattore tempo, che di nuovo pone il traduttore di fronte alla necessità della scelta, viene a complicare ulteriormente il quadro.

Presentato per sommi capi il contesto del problema, passiamo ora all'opera stessa e vediamo di scoprire gli aspetti essenziali del procedimento del Nostro.

Già una prima e superficiale analisi rivela, che abbiamo di fronte non solo una traduzione poetica, ma che in tutti i sonetti (eccetto il terzo)⁶ è stata conservata la disposizione originale delle rime. Lo stesso prof. Giudici afferma del resto di aver adottato tale metodo "con la speranza di rendere sostanzialmente il mondo e il clima [dei Sonetti] e perciò in certo qual modo lo slancio, la musica e possibilmente la rima in cui sono completamente risolti il sentimento e l'immagine"⁷.

⁵ *Ibidem*, p. 133.

⁶ Per ammissione del traduttore, tale soluzione è stata scartata là, dove "pur essendo ancora possibile serbarla, era chiaro che la versione, e cioè l'adattabilità del verso italiano, ne avrebbe sofferto". E. G i u d i c i, *op. cit.*, p. 134.

⁷ *Ibidem*, p. 134.

Là, evidentemente, finiscono le strette analogie fra le rime delle due versioni. Per via delle differenze sostanziali fra il sistema fonetico delle lingue in questione laddove l'originale presenta rime ossitone, nella traduzione italiana compaiono quelle piane. Nella maggioranza dei casi sono rime sufficienti e meno profonde di quelle usate da Louise Labé. Diminuisce anche la frequenza delle rime grammaticali, il che si spiega con alcuni accorgimenti tecnici quali *enjambements* o inversioni dei vocaboli o dei sintagmi all'interno dei singoli versi, cui il prof. Giudici dovette ricorrere per conservare la rima stessa. È pur vero che la maggior duttilità e libertà nell'ordine delle parole dell'italiano rispetto al francese gli consentiva tali procedimenti, cionondimeno la scomparsa delle rime grammaticali comporta conseguentemente la rottura dei parallelismi e delle enumerazioni così frequenti nella poesia della Labé. Citiamo a mo' d'esempio il sonetto II, in cui la costruzione delle due quartine è fondata sulla ripetizione dei sintagmi nominali (nome + aggettivo) con gli aggettivi all'uscita del verso che fanno rima. Nella traduzione italiana, in seguito allo spostamento dell'ordine dei vocaboli si trovano rimati fra loro sia gli aggettivi che i sostantivi e gli avverbi (gagliardi - dardi - sguardi - tardi; consumati - agguati), il che implica la scomparsa del parallelismo originale. Non è, beninteso, che ne vogliamo far colpa al traduttore - neanche la poetessa lionese impiegava sempre rime grammaticali, e poi, come abbiamo già detto, si doveva pur rinunciare a qualcosa.

Allo stesso modo cambia rispetto all'originale la lunghezza del verso che da quello decasillabo diventa (tranne poche eccezioni) dodecasillabo. A costringere il traduttore a tale modifica fu senz'altro il fatto che le parole italiane sono di regola più lunghe dei loro equivalenti francesi, e quindi difficilmente (e tuttavia sempre a costo di sacrifici molto più gravi) il Nostro avrebbe potuto conservare la stessa metrica della poesia di Louise Labé. Fino a che punto ciò sarebbe stato arduo, lo si vede sia dal fatto che la stessa poetessa lionese per il sonetto I (scritto, ricordiamo, in italiano) adottò il doppio senario, sia da tutte le omissioni che nonostante l'allungamento del verso da parte del traduttore risultarono inevitabili.

Per le ragioni cui abbiamo già accennato sopra, diversa è

anche nella versione italiana la disposizione degli ictus. Eppure, nonostante tutti i cambiamenti riguardanti la metrica, il prof. Giudici indubbiamente riuscì almeno in parte a rendere la melodia dei versi della Labé, fra l'altro grazie alla cesura, che spostata di regola un po' in avanti (nell'originale cade infatti dopo la quarta, nella traduzione invece dopo la quinta sillaba) ritrova nel verso italiano più lungo una posizione analoga a quella che aveva nel verso francese.

L'adottamento da parte del Nostro di tali principi fa tuttavia pensare che la fedeltà di valori melodici, mantenuta nel limite del possibile, abbia comportato dei cambiamenti a livello semantico, e forse anche quello stilistico del testo tradotto. Va precisato subito, che il Nostro, scartando la via decisamente arcaica, modernizzò il linguaggio del testo, lasciando solo "qualche lieve venatura arcaica, che è il segno dell'incontro che può, oggi, instaurarsi tra quest'oggi stesso e l'ieri"⁸. Certo è che questa è una delle possibilità che si prospettano davanti a ogni traduttore, e che non spetta a noi decidere, se sia o no la migliore in assoluto. Avendo semplicemente preso atto della decisione del Nostro, lasciamo quindi da parte l'aspetto modernizzante della traduzione e vediamo di esaminarla dal punto di vista semantico, sintattico e stilistico.

Per ragioni di spazio (dopo tutto si tratta di ben 23 sonetti, la cui analisi dettagliata supererebbe l'ambito di un articolo) ci soffermeremo solo su queste differenze riscontrate nelle due versioni che ci sembrano più significative o caratteristiche, tralasciando quindi ad es. le omissioni dettate unicamente dalla lunghezza del verso e le sostituzioni degli arcaismi.

⁸ *Ibidem*, p. 130. Parlando della traduzione del *Débat* (ma il principio stesso ci sembra estensibile anche a quella delle opere poetiche di L. Labé), il prof. Giudici spiega così i motivi che lo hanno indotto a seguire questa via: "Tradurre un testo francese del 500 con una prosa italiana di stampo cinquecentesco non significa affatto tradurlo, ma significa, nel migliore dei casi, a prescindere dal rischio di operare un camuffamento sostituire a un'espressione lontana da noi un'altra egualmente lontana. D'altra parte bisogna avvertire che nel tradurre [...] la conversione non è mai esclusivamente dell'opera nel traduttore, ma questi, pur facendo propria l'opera che traduce, si adegua in certo modo al clima e allo spirito dell'autore cui si accosta [...]. In tal guisa - nell'ambito del far propria l'opera tradotta - quel che si stabilisce è quasi una sintesi fra il mondo di ieri e quello di oggi, fra il nostro e l'altrui". *Ibidem*, p. 130.

Eccoci dunque al sonetto II, la cui struttura originale è fondata sulla ripetizione nei primi due versi delle quartine dei sintagmi nominali (N + A) e nei versi seguenti - delle espansioni dei sintagmi nominali con l'iperbato che è importante non solo per il suo valore ritmico, ma anche come messa in rilievo dei vocaboli inversi ("O noires nuits vainement attendues", "O pire maus contre moy destinez")⁹. Tale parallelismo della costruzione dei versi sottolinea ovviamente sia le analogie che le opposizioni tra i singoli elementi.

La versione italiana segue assai fedelmente lo schema originale, accezion fatta per alcuni casi. Così ad es. il passo "O noires nuits vainement attendues, / O jours luisans vainement retournez" (p. 216) della prima quartina diventa "O notturni silenzi invan bramati, / O vane aurore riapparse tardi" (p. 217). Si noti, come la rottura del parallelismo nonostante l'apparente conservazione di tutti i sememi (quello dell'inutilità lo ritroviamo, seppur spostato, nell'aggettivo "vane") e l'aggiunta di alcuni nuovi (il silenzio, la tardività), tutt'altro che stonati nel contesto, provochi l'indebolimento dell'accento posto nell'originale sulla vanità dell'attesa; indebolimento che non riesce a neutralizzare neanche la messa in rilievo del fattore dell'aspettativa ("attendues" - "bramati"). Notiamo, strada facendo, che quest'ultimo non è l'unico caso del rafforzamento del senso (accanto a "attendues" - "bramati" troviamo infatti "chaus" - "infocati", "pire" - "ben più crudi") che così sembra tenere un posto importante nel procedimento del Nostro.

Scompare nella traduzione anche un altro elemento, e cioè la doppia contrapposizione "noires nuits" - "jours luisans". In "notturni silenzi" - "vane aurore" tale contrapposizione è molto meno evidente, sia perché vi manca la parte nero - lucente e il silenzio non ha nessun contrappeso, sia perché fra quel che resta l'antitesi notte - giorno è espressa con due parti del discorso diverse.

Molto interessante ci pare infine un cambiamento del vocabolo: invece di "maus" della frase "O pire maus contre moy

⁹ *Ibidem*, p. 216. Siccome tutte le citazioni sono prese dalla stessa edizione (il libro del Nostro ha infatti la qualità di presentare di fronte l'originale francese e la traduzione italiana), d'ora in avanti ci limiteremo a indicare dopo ogni passo citato la pagina alla quale esso compare. Gli eventuali sottolineamenti sono nostri.

destinez" (p. 216) troviamo "dardi" ("O per me pronti ben più crudi dardi" - p. 217) che, tuttavia, richiamando gli "agguati del verso precedente si inseriscono perfettamente nel contesto¹⁰. Ciò è tanto più importante che, come giustamente osserva Jefim Etkind¹¹, gli equivalenti lessicologici necessari nella traduzione per compensare le inevitabili rinunce possono essere fortunati solo a patto che facciano parte del sistema artistico generale o individuale dell'autore tradotto.

Esempi di un rigoroso attenersi a tale principio si trovano anche in altri componimenti, ad es. nel sonetto III ("passions" - "fiamme"), tradotto peraltro in un modo fedelissimo, con appena un rafforzamento del senso ("transi" - "agghiacciato"), che dà luogo a un'antitesi ("Dell'agghiacciato cuor fiamme lontane" - p. 217), sempre però consona al clima della poesia di Louise Labé e della sua epoca.

Meno riuscita forse è la sostituzione del verbo "croitre" con "bruciare" ("Estimez vous croitre encore mes peines" p. 216 - "Volete ancor che il dolore mi bruci?" p. 217) nell'ultimo verso della seconda quartina, sostituzione operata senz'altro per conservare la rima e per nulla stonata in sé, solo che nell'originale "croitre" serviva a introdurre il motivo dell'accrescimento delle pene della poetessa, ripreso e continuato poi nella prima terzina, e a mettere in rilievo l'affermazione finale ("plus en moy une nouvelle plaie, / Pour m'empirer ne pourroit trouuer place" - p. 216).

Un altro caso interessante offre la traduzione del sonetto IV. Nella versione originale si dice che "l'Amour cruel empoisonna de son feu la poitrine" della poetessa (p. 218). Ora, per via della distribuzione assai diversa che il verbo "avvelenare" ha nell'italiano moderno, era pressoché impossibile tradurre letteralmente il verso in questione. Il prof. Giudici superò tuttavia tale ostacolo sostituendo "empoisonner" con "pungere" seguito dal complemento di mezzo "con velenosa spina" (p. 219), che recupera quindi, almeno in parte, il valore semantico del verbo. È vero che così si perde invece la continuità logica delle metafore tra la prima e la seconda parte

¹⁰ Cf. sonetto III: "Qu'encor Amour sur moy son arc essaie, / Que nouveaux feus me gette et nouveaux dars" (p. 216).

¹¹ J. E t k i n d, *Swoboda tłumacza jako konieczność uświadomiona*, [in:] *Przekład artystyczny...*, p. 35.

della quartina ("Depuis qu'Amour cruel empoisonna / Premierement de son feu ma poitrine, / Toujours brulay de sa fureur diuine" p. 218 - "Dal primo istante che crudele Amore / Mi punse il cuor con velenosa spina, / Sempre arsi della sua fiamma divina" p. 219), cionondimeno l'idea stessa è senz'altro resa nella traduzione.

Va sottolineato inoltre il doppio *enjambement* operato nella prima terzina italiana "Più amor ci assale e più fa sì che uniamo / Le nostre forze e ognor freschi moviamo / Seco a tentar della pugna le sorti" (p. 219), che crea una musica fluida quasi a significare la continuità del pensiero.

Molto melodiosa e scorrevole è anche la traduzione del sonetto V, grazie soprattutto all'inversione operata nella prima quartina, che ristabilisce l'ordine sintattico normale ed elimina un certo spezzamento del periodo francese: "Clere Venus, qui erres par les Cieux, / Entens ma voix qui en pleurs chantera, / Tant que ta face au haut du Ciel luira / Son long trauail et souci ennuieus" p. 218 - "Venere bianca che pei cieli vai, / Ascolta il canto mio che fra i lamenti / Dirà mie pene e miei lunghi tormenti, / Fin che nell'alto ciel fiammeggerai" (p. 219). Lo stesso effetto hanno i due *enjambements* della quartina successiva, tanto più che in entrambi i casi il rigetto si stende su quasi tutto il verso.

Dal punto di vista semantico notiamo una perifrasi, inserita quasi a mo' del puntino messo sulla *i* nel sonetto che canta i tormenti delle notti insonni: "Mon oeil veillant" (p. 218) - "occhi che riposo non hanno" (p. 219); e un rafforzamento in "Io sola soffro" (p. 219) invece di "l'endure mal" (p. 218). Il verso finale del sonetto porta poi un'interessantissima sinestesia ("Geme l'intera notte il mio dolore" - p. 219) che dimostra benissimo come, pur con mezzi diversi, si possa ottenere nella traduzione una perfetta fedeltà di spirito. Se infatti l'originale "Crier me faut mon mal toute la nuit" (p. 218) pone l'accento sull'imperiosità della sofferenza, lo stesso dicasi della versione italiana, in cui la sinestesia rende il dolore soggetto della frase soggetto quasi staccato e indipendente dalla persona della poetessa¹².

¹² Cf. anche il passo del sonetto IX, di significato affine: "Mon triste esprit hors de moy retiré / Sen va vers toy incontinent se rendre" (p. 222).

Fedelissima è anche la traduzione del sonetto seguente, in cui sia le aggiunte "allieta" del terzo verso che continua il motivo della felicità e della gioia iniziato nei primi due versi, che le modifiche del vocabolario ("y feroit sur ses leures sejour" p. 220 è sostituito da "posi il labbro suo sul labbro amato" p. 221, espressione questa che ha nell'italiano moderno una sfumatura altrettanto solenne ed elevata) si adattano molto bene al contesto.

Lo stesso dicasi del sonetto VII, dove volendo si potrebbe sottolineare la sostituzione di "ame" con "vita" che, dettata senz'altro dalla metrica del verso, trova tuttavia un'esauriente spiegazione e giustificazione nel contesto immediato ("On voit mourir toute chose animee / Lors que du corps l'ame sutile part: / Je suis le corps, toy la meilleure part: / Ou es tu donq, o ame bien aymee?" p. 220 - "Ove sei dunque, vita tanto amata" p. 221). Non altera il contenuto neanche l'omissione di "rens" in "ne mets point ton corps en ce hazart: / Rens lui sa part et moitié estimee" (p. 220), in quanto la seconda parte della preghiera è espressa, seppur implicitamente, in forma più velata da "Non porre a rischio il tuo corpo che arde / D'aver la sua metà cara e pregiata" (p. 221).

Tutt'altro che facile (benché apparentemente semplice) si doveva prospettare al traduttore il sonetto VIII, costruito su una fila ininterrotta di antitesi, figure comunissime ai tempi della poetessa lionese, che però potrebbero risultare monotone al lettore contemporaneo. La versione italiana non presenta comunque grosse modifiche a livello semantico ed eventuali trasformazioni sono da cercare essenzialmente nella sintassi (il grande chiasmo usato nelle terzine: "Non so come, di duol l'alma si spoglia, / Quando pur teme soffrir più dolore, / Ma allor ch'io credo aver più dolci ore, / E la speranza tutta rigermoglia, / Ei mi respinge nell'antica doglia" p. 223, che rompe il parallelismo originale: "Et quand ie pense auoir plus de douleur, / Sans y penser ie me treue hors de peine. / Puis quand ie croy ma ioye estre certeine, / Et estre au haut de mon desiré heur, / Il me remet en mon premier malheur" p. 222; cambio di soggetto nelle frasi che nella versione francese sono prevalentemente nella prima persona del singolare: "Tout à un coup ie ris et ie larmoye, / Et en plaisir maint greif tourment i'endure" p. 222 - "Or d'un tratto m'al-

legro ed or patisco, / E gran pena accompagna il mio sorriso" p. 223; o eventuale omissione in esse del pronome "io").

Analoghe modifiche a quelle riscontrate precedentemente si registrano nel sonetto IX. Così ad es., la metonimia impiegata nel primo verso "Tosto che s'abbandonan gli occhi miei nel molle letto al riposo bramato" (p. 223), che subentra alla normale versione "ie commence à prendre dens le mol lit le repos désiré" (p. 222), richiama il sonetto V simile nel contenuto e nello spirito. Si notino inoltre due attenuazioni ("Sen va vers toy incontinent se rendre" p. 222 - "Rapido corre là dove tu sei" p. 223, attenuazione che in parte è compensata dalla ripetizione del sema "veloce"; a "dai singhiozzi vinta mi credei" p. 223 - "de sanglots souuent cuidé fendre" p. 222, espressione intraducibile letteralmente nell'italiano moderno).

Il sonetto X presenta alcuni casi di quella che saremmo tentati di chiamare la condensazione semantica. Così ad es., "tu pourrois à te suiure contreindre" (p. 224) diventa "trar sai" (p. 225), in cui sono conservati sia il valore semantico dei due verbi francesi sintetizzato in un verbo solo (trarre infatti equivale a far seguire) che la modalità della possibilità e la costruzione inversa. Allo stesso modo "orné" et "enuironné" si trovano ridotti in "adornato" e l'iperbolico "orné et de vertus dix mile enuironné" (p. 224) semplificato in "adornato d'ogni virtù" (p. 225). L'eventuale indebolimento del significato che alle volte ne consegue può esser compensato con mezzi sintattici, come ad es. nel passo "Au chef d'honneur plus haut que nul ateindre / Et des plus hauts les louenges esteindre" (p. 224). Se, infatti, nella versione italiana apparentemente viene meno la prima parte, sintetizzata in "stimato fragli uomini" (p. 225), a recuperarne il senso è la relazione di consecutività che subentra al rapporto di coordinazione dell'originale: "si stimato fra gli uomini che la tua fama ormai ogni altra oscura" (p. 225).

Nel sonetto XI rileviamo invece due evidenti modifiche di cui una è di carattere metonimico ("frecce acute" p. 225 che sostituiscono "les flesches dangereuses" p. 224), l'altro invece al più generico "Sentant lardeur de mon coeur tourmente" (p. 224) fa subentrare un rimando ai versi precedenti: "D'un cor trafitto da tanta crudezza" (p. 225). Se infatti "trafitto" ricollega il passo in questione alla prima quartina, dove

si parla della freccia acuta d'amore, "tanta crudeltà" riprende la "severa asprezza" dell'inizio della quartina con cui viene a segnare l'apertura e la chiusura della strofa.

Il sonetto seguente si apre con un cambiamento apparentemente inspiegabile ("Lut, compagnon de ma calamité" p. 226 - "Liuto, conforto alla pena mia dura" p. 227), che però in un secondo tempo risulta una specie d'anticipazione di quanto si conclude nell'ultima terzina ("En mes ennuis me plaire suis contreinte, / Et d'un dous mal douce fin esperer" p. 227). Sempre nella prima quartina va registrata inoltre l'aggiunta all'uscita dell'ultimo verso del complemento diretto "la mia sventura" ("Tu as souuent avec moy lamente" p. 226 - "Spesso hai pianto con me la mia sventura" p. 227) che assieme a "la pena mia dura" del verso iniziale costituisce una seconda coppia di espressioni quasi sinonimiche accanto a "témoin irréprochable" - "controlleur véritable" p. 226 ("testimon veritiero" - "specchio sincero" p. 227) del secondo e terzo verso, dimodoché vi si ha addirittura un doppio parallelismo.

Nel sonetto XIII, uno di quelli tradotti più letteralmente, saltano agli occhi (proprio a causa della fedeltà del resto della traduzione) due cambiamenti. Nel v. 2 "vois" francese ("De celui là pour lequel vois mourant" p. 226) è reso con "vivo" ("Di colui per il quale vivo morente" p. 227) che così dà luogo a un ossimoro, una delle figure più in voga all'epoca di Labé. Ancor più vistosa è la differenza nel penultimo verso, in francese "Et mon esprit sur ses leures fuiroit" (p. 226), in italiano - "E sul suo labbro il mio cuor si involasse" (p. 227). Restando fermo che la lunghezza dei vocaboli intralciava qui visibilmente il traduttore (per avere 12 sillabe si deve infatti ricorrere a una sinalefe e due sineresi) e lo costringeva a destreggiarsi fra ostacoli insormontabili, bisogna pur riconoscere che l'"esprit" della versione francese è sia molto più frequente che giustificato in tale metafora¹³.

Il sonetto XIV offre quasi l'intero repertorio dei procedimenti cui fa ricorso il traduttore. Vi troviamo tutto: da

¹³ Notiamo, strada facendo, che la sostituzione de "l'esprit" con "il cuore" non è in linea di massima impossibile. Operata ad es. nel sonetto XIV ("Et mon esprit en ce mortel seiour / Ne pouuant plus montrer signe d'amante" p. 228 - "E tu, mio cuore, in sì mortale oblio, / Più mostrar non potrai segno d'amore" - p. 229) essa non pare né ingiustificata né illogica, il che conferma solo che a decidere della riuscita o meno del procedimento è unicamente il contesto.

quelle che abbiamo chiamato le condensazioni ("Tant que mes yeus pourront larmes espandre / A l'heur passé avec toy regretter" p. 228 - "Finché lacrime avranno gli occhi al pianto / Dei dolci tempi che teco ho vissuto" p. 229, dove "pianto" concentra le funzioni sia di "espandre" che di "regretter") alle espansioni ("pour tes graces c h a n t e r" p. 228 - "s e g u e n d o di tue grazie i l v a n t o" p. 229); dalle aggiunte e rafforzamenti ("Ie ne souhaite encore mourir" p. 228 - "Non avrò ancora brama di morire" p. 229) alle omissioni ("Prirey la Mort noircir mon plus cler iour" p. 228 - "La morte oscuri il più bel giorno mio" p. 229, dove sparisce anche l'antitesi "noircir" - "cler"), per non parlare infine delle sostituzioni ("esprit" - "cuor"; "Et mon esprit en ce mortel seiour / Ne pouuant plus montrer signe d'amante" p. 228 - "E tu, mio cuore, in si mortale oblio, / Più mostrar non potrai segno d'amore" p. 229). Notiamo, strada facendo, che quest'ultima sostituzione dà forse addirittura una maggiore coerenza al contesto e che, allo stesso tempo, l'apostrofe al cuore, in ovidente contrasto con la struttura della terzina precedente ("Ma quando gli occhi io senta inaridire, / Spento il labbro e la man senza vigore" p. 229) sottolinea il predominio indiscusso dei sentimenti nella vita della poetessa.

Analoga dal punto di vista delle modifiche apportate è la traduzione del sonetto XV, per cui lasciando da parte gli esempi dei procedimenti sopra elencati, vorremmo invece rilevare quel che vi è di particolare a livello sintattico. Già una volta¹⁴ ci è toccato parlare del cambiamento attuato nel legame sintattico, là però, tale modifica era destinata in primo luogo a salvaguardare il valore semantico del testo. Nel sonetto XV analoghe trasformazioni mirano invece soprattutto a diversificare l'aspetto sintattico dell'originale, in cui prevale di gran lunga la coordinazione, sostituita nella traduzione dal rapporto di subordinazione ("Et aus passans font l'ennui moderer" p. 228 - "Che gli affanni al viator sanno scemare" p. 229) o, eventualmente, dalle forme implicite ("Les Nynfes ia en mille ieus s'esbatent / Au cler de Lune, et dansans l'herbe abatent" p. 228 - "Le ninfe già mille giuochi intrecchiando, / Vanno sui prati alla luna danzando" p. 229). A rende-

¹⁴ Cf. l'analisi del sonetto X.

re ancora più complessa la sintassi del sonetto sono inoltre le relativamente numerose inversioni che si aggiungono a quelle non poche usate dalla poetessa lionese. Notiamo infine, che il sonetto XV è uno dei rarissimi casi, in cui la lunghezza dei versi non è dappertutto uguale. I primi due versi (che difatti costituiscono una specie di introduzione), essendo abbreviati di una sillaba, si contrappongono al seguito, contribuendo a metterne in rilievo il ritmo più calmo e fluente.

Interessantissime sono anche le modifiche apportate dal traduttore al sonetto XVI. Già nel primo verso si possono infatti riscontrare due spostamenti metonimici ("la tempesta" al posto di "le tonnere" e "il gelo" a quello di "la gresle" - pp. 230-231) con l'aggiunta di epiteti (rispettivamente "aspra" e "duro") che rafforzano notevolmente il significato dei sostantivi che accompagnano. Un altro rafforzamento rispetto all'originale si ha in "hanno infuriato" (p. 231) che sostituisce "ont batu" (p. 230) e in "sospiravi" del passo "quale tu mi sospiravi" (p. 231) con cui è tradotto "suis au point auquel tu me voulois" (p. 230). Se tuttavia, casi del genere sono frequentissimi anche negli altri sonetti, in quello XVI non si deve tralasciare la circonlocuzione "Ma or che tutta per te arder mi sento" (p. 231) che subentra a "Mais maintenant que tu m'as embrasee" (p. 230).

Ordunque tale perifrasi che, per piccola e irrilevante a livello denotativo che sembra, implica un importante spostamento a livello connotativo. Se, infatti, mettiamo a confronto "Mais maintenant que tu m'as embrasee" (p. 230) e "Ma or che tutta per te arder mi sento" (p. 231), notiamo subito che la diversa costruzione della versione italiana fa sì che l'uomo, che nell'originale aveva un ruolo di prim'ordine quale soggetto - attante, nella traduzione si trova relegato di colpo al secondo piano e trasformato in oggetto. Preso atto di tale spostamento di accento dobbiamo tuttavia riconoscere che esso in nessun modo è contrario alla logica dei sonetti, la cui protagonista principale in assoluto è effettivamente l'autrice stessa.

Il sonetto successivo non lascia a questo proposito nessun dubbio. Là, tuttavia, l'attenuazione del senso nel passo dedicato all'uomo ("Tu peus, et non sans force, me contreindre" p. 230 - "Non senza forza a donarti mi tenti" p. 231) si ac-

compagna a un curioso trasferimento dal piano della possibilità a quello dei fatti reali.

Diversa è anche nelle due versioni l'angolazione sotto la quale è presentata la situazione della poetessa. Se, infatti, l'originale dice "tant que tachant à ce desir esteindre" e più avanti "si ie veus de toy estre deliure" (p. 230), i rispettivi passi in italiano: "Mentre se spegner cerco i miei tormenti" e "se voglio spezzar le mie catene" (p. 231) mettono l'accento sull'elemento della lotta interiore. A dimostrarlo sono sia il fatto che il desiderio viene chiamato esplicitamente "tormento" che il passaggio dalla voce passiva a quella attiva e la metafora concretizzante, in cui - guardacaso - di nuovo scompare la figura dell'uomo, lasciando posto ai sentimenti presi in sé. Nella rilettura del prof. Enzo Giudici la poetessa lionese dalla schiava dell'uomo amato diventa la schiava dei suoi sentimenti, visione questa tutt'altro che illogica¹⁵ o ingiustificata psicologicamente.

Le modifiche rilevabili nel sonetto XVIII sono, a differenza di quanto si è constatato a proposito del componimento precedente, d'ordine stilistico o addirittura unicamente tecnico e non implicano mutamenti a livello ideale. Notiamo comunque la diversificazione da parte del traduttore della struttura della I strofa, costruita nell'originale su ripetizioni e parallelismi, sottolineati ulteriormente dalle numerose alliterazioni. Se, tuttavia, tale struttura non era priva d'effetto ai tempi della Labé, ai lettori odierni l'accumulo di epanalessi e anafore sembrerebbe forse un po' monotono ed enfatico. È così che, a nostro parere, si possono spiegare le trasformazioni operate dal Nostro che, invece di seguire lo schema originale preferì indebolire l'anafora e ricorrere magari all'annominazione ("Baise m'encor, rebaise moy et baise / Donne m'en un de tes plus sauoureux, / Donne m'en un de tes plus amoureux" p. 232 - "Baciarmi ancora e sempre coi tuoi baci, / Dammi un bacio dei tuoi più appassionati, / Dammene uno dei tuoi più innamorati" p. 233).

Curioso è anche il meccanismo di cui il traduttore si servì nell'ultimo verso della prima quartina per conservare

¹⁵ Cf. la conclusione molto significativa del sonetto XVIII: "Et ne me puis donner contentement, / Si hors de moy ne fay quelque saillie" (p. 232).

questa volta una certa enfasi tipica della poetessa lionese ("Ie t'en rendrey quatre plus chaus que braise" p. 232). Visto che la traduzione letterale non lo avrebbe assicurato ("caldo" infatti era troppo debole a tale scopo¹⁶) il Nostro eliminò il grado comparativo, compensandolo nello stesso tempo con il ricorso a un aggettivo di significato più forte: "Per quattro miei a r d e n t i come braci" (p. 233).

Il sonetto XIX non contribuisce essenzialmente a modificare il quadro delle traduzioni del Nostro, perché le trasformazioni che vi si riscontrano sono le stesse dei sonetti precedenti. Volendo, lo si potrebbe paragonare al XV, con cui ha in comune la stessa ricchezza e complessità sintattica (*enjambements*, *inversioni*). Tale fatto, cui si aggiunge una frequenza di arcaismi notevolmente superiore rispetto ad altri componimenti fa sì che la traduzione appare nell'insieme la più arcaizzante.

Nel sonetto seguente si fanno notare soprattutto il raddrizzamento della sintassi nella prima strofa, che ristabilisce lo sviluppo lineare del periodo, e l'omissione del passo "Predit me fut" (p. 234) che rimane pur sempre implicito in "Così mi fu descritto il bel sembiante / Di colui ch'io dovevo un giorno amare" (p. 235).

La traduzione del sonetto XXI riproduce molto fedelmente la struttura dell'originale. Né potrebbe essere diversamente, dato che la sintassi si presenta qui quanto mai semplice e quindi lascia relativamente poco spazio ad eventuali trasformazioni.

Fra le modifiche a livello semantico va sottolineata soprattutto quella attuata nella prima terzina, dove "Ie ne voudrois le dire, assurément, / Ayant Amour forcé mon jugement" (p. 234) è reso con "A dirlo, no, non vorrei essere io, / Ché asservito ad Amore e il labbro mio" (p. 235). È indubbio che la voce "il labbro" non stona minimamente in questo contesto, ricollegandosi direttamente col verbo "dire" del verso precedente, cionondimeno altrettanto pacifica è una certa differenza di accento fra le due versioni, di cui quella francese fa un accento diretto ed esplicito alla facoltà di giudicare della poetessa, dominata ormai totalmente dall'amore.

Nel sonetto XXII si rilevi una sostituzione che coinvolge

¹⁶ Già una volta infatti (vedi analisi del sonetto II) abbiamo visto "chaud" sostituito da un altro aggettivo di significato più forte.

soprattutto il livello semantico e stilistico del testo. Nella prima terzina il passo "Voilà du Ciel la puissante harmonie, / Qui les esprits diuins ensemble lie" (p. 236) è tradotto come "Sì compiuta armonia fa che nei cieli / Ogni forma divina all'altra aneli" (p. 237). Prescindendo da modifiche meno importanti notiamo comunque che la contrapposizione fra "lie" e il seguito del componimento, che sta alla base della conclusione del sonetto "Mais s'ils auoient ce qu'ils aiment lointain, / Leur harmonie et ordre irreuocable / Se tourneroit en erreur variable, / Et comme moy trauailleroient en vain." (p. 236) è molto più marcata che nel rispettivo frammento italiano, in quanto il verbo "anelare" non presuppone la vicinanza e il legame, tutt'al più l'aspirazione a stabilirlo.

Quel che si fa rilevare immediatamente nel sonetto successivo è l'attenuazione del tono un po' enfatico della Labé: "Et Mort par qui deuoit estra honoree ta ferme amour" (p. 236) - "E Morte ov'è, con che provar volevi il saldo amore" (p. 237); "autant que moy tu souffres de martire" (p. 236) - "il tuo cuor come il mio piange e sospira" (p. 237).

Né è diversa da quelle sopra esaminate la traduzione del sonetto XXIV, in cui, accanto alle solite trasformazioni di carattere metonimico ("N'aigrissez point leurs pointes violentes" p. 238 - "Non ne inasprite i colpi già violenti" p. 239; "i ay senti mille torches ardentes" p. 238 - "ho sentito mille fiamme ardenti" p. 239) troviamo sostituzioni, sempre consoni al contesto ("douleurs mordantes" p. 238 - "spasimi roventi" p. 239 che si ricollega alle "fiamme ardenti" del verso precedente) ed espansioni ("acuser" - "volgere accusa").

Avendo passato in esame (un po' sommario, beinteso) la traduzione dei singoli sonetti, non ci rimane ora che riassumerne i punti essenziali e le conclusioni. All'inizio del presente articolo abbiamo constatato la fedeltà della traduzione del prof. Giudici ai valori melodici e metrici dell'originale. Poi, alla prova dei fatti abbiamo visto che a questa linea di condotta adottata dal Nostro ci sono alcune eccezioni peraltro prevedibili, date le differenze del sistema fonetico delle due lingue.

Prima di passare all'analisi della traduzione dei singoli componimenti ci siamo posti la domanda, se tale atteggiamento del traduttore non avesse ripercussioni (e se sì, quali) a li-

vello semantico, sintattico e stilistico dei sonetti. Ora sappiamo già che le nostre previsioni si sono avverate, perché nell'esaminare i sonetti a uno a uno vi abbiamo rilevato parecchi cambiamenti di vari tipi operati dal Nostro.

La trasformazione più vistosa è senz'altro la modernizzazione del linguaggio della poetessa lionese. Trattandosi più che altro di una questione di scelta, non ci siamo soffermati su di essa, tanto più che in primo luogo vi erano coinvolti i vocaboli che all'epoca di Louise Labé avevano sia un altro significato, sia un valore espressivo diverso, sia una distribuzione inaccettabile nell'italiano moderno.

Più rilevanti ai fini dell'analisi erano invece altre modifiche, dettate prevalentemente dalla volontà di conservare la rima, di diversificare e snellire la struttura, a volte un po' rigida, dell'originale, o infine di attenuare l'enfasi della poetessa lionese. Abbiamo anche visto che, operando tali trasformazioni (che del resto molto spesso si compensavano a vicenda), il prof. Giudici ricorreva ai mezzi più svariati: dai cambiamenti d'origine metonimica e metaforica alle condensazioni e espansioni dei sintagmi, e che in altri casi sceglieva comunque i vocaboli che si ricollegavano o ad altri sonetti o alla fraseologia poetica della Labé, e quindi non alteravano minimamente lo spirito dell'opera.

Lo stesso dicasi della sintassi, in cui i principali cambiamenti, dettati da motivi uguali a quelli sopra esposti, erano iperbati, inversioni, spostamenti dell'ordine dei versi e *enjambements*.

Là, poi, dove abbiamo rilevato casi di rilettura da parte del Nostro dei componimenti, si trattava essenzialmente di uno spostamento dell'accento, di un'interpretazione che, più che a creare una visione veramente diversa, mirava a sottolineare ed esprimere in un modo più esplicito ciò che ogni lettore poteva intuire dall'insieme dei sonetti. Considerando tutti questi fattori ci sembra, che nel proporre la sua versione dei *Sonetti di Louise Labé* il prof. Giudici abbia realizzato i due fini che, a sua detta, dovevano guidare ogni traduttore: quello di "[far] propria l'opera che traduce" e quello di "[adeguarsi] al clima e allo spirito dell'autore a cui si accosta"¹⁷.

Università di Łódź
Polonia

¹⁷ E. Giudici, *op. cit.*, p. 130.

Izabella Gutewicz

SONETY LUIZY LABÉ W PRZEKŁADZIE PROF. ENZO GIUDICI

Analizowany w artykule pierwszy włoski przekład Sonetów Luizy Labé pióra prof. Enzo Giudici stanowi pod wieloma względami przypadek specyficzny i ciekawy. Spokrewnienie języka włoskiego i francuskiego po części ułatwiło, a po części komplikowało to zadanie. Fakt, że język włoski uległ od czasów poetki lyońskiej znacznym przemianom, skłonił tłumacza do zaproponowania uwspółcześnionej wersji Sonetów. Nieuniknione zmiany w metryce (długość wierszy, przesunięcie cesury) wynikają z różnic między systemem fonetycznym języka francuskiego i włoskiego, ale zachowana została sama forma i - w zasadniczych zarysach - układ rymów. Obranie przez tłumacza takiej, a nie innej linii pociągnęło wprawdzie nieuchronne przekształcenia w warstwie semantycznej, składniowej i stylistycznej, ale w znacznej części kompensują się one nawzajem, a stosowane ekwiwalenty leksykalne, nawiązujące do innych sonetów i do frazeologii poetyckiej Luizy Labé, harmonizują z kontekstem. Logiczne są również pewne przesunięcia akcentu, nie zmieniające jednak w sposób zasadniczy myśli poetki. Wszystkie te elementy pozwalają stwierdzić, że podwójny cel, jaki postawił sobie prof. Giudici: przetworzenie utworów przy jednoczesnym zachowaniu ich klimatu został zrealizowany.